

VIVIANE DE OLIVEIRA SOUZA

**UMA APROXIMAÇÃO À NOVELÍSTICA DE JAVIER MARÍAS A PARTIR DO
INTERTEXTO SHAKESPEARIANO EM *EL HOMBRE SENTIMENTAL* E *CORAZÓN
TAN BLANCO***

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para a obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientador: Carlos Ferrer Plaza

Coorientadora: Joelma Santana Siqueira

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2020**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

S729a
2020 Souza, Viviane de Oliveira, 1993-
Uma aproximação à novelística de Javier Marías a partir do
intertexto shakespeariano em *El hombre sentimental* e *Corazón
tan blanco* / Viviane de Oliveira Souza. – Viçosa, MG, 2020.
111 f. ; 29 cm.

Orientador: Carlos Ferrer Plaza.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f.109-111.

1. Literatura espanhola - Séc. XX. 2. Intertextualidade.
3. Marías, Javier, 1951- - Crítica e interpretação.
4. Shakespeare, William, 1564-1616 . I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. II. Título.

CDD 22. ed. 860.6

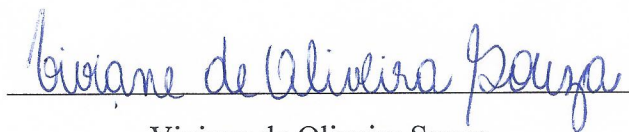
VIVIANE DE OLIVEIRA SOUZA

UMA APROXIMAÇÃO À NOVELÍSTICA DE JAVIER MARÍAS A PARTIR DO
INTERTEXTO SHAKESPEARIANO EM *EL HOMBRE SENTIMENTAL* E *CORAZÓN
TAN BLANCO*

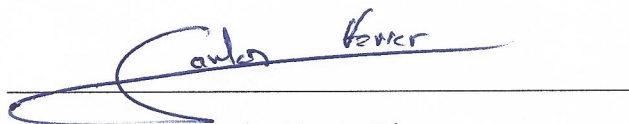
Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para a obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 29 de maio de 2020.

Assentimento:



Viviane de Oliveira Souza
Autora



Carlos Ferrer Plaza
Orientador

*À Lila, quem ressignificou a minha forma de
ser e estar no mundo*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Carlos Ferrer Plaza, por ser inspiração, por ter me introduzido na pesquisa dos estudos literários, pelas contribuições a este trabalho e pela parceria indelével nas minhas investigações, desde a graduação, apesar de todos os percalços. Agradeço, ademais, pelo conhecimento compartilhado, pela amizade e pela paciência, mas, principalmente, por ter me olhado com humanidade quando foi preciso. Em um ambiente tão árido como o da academia, a humanidade é tão necessária quanto o saber científico.

À professora Joelma Santana Siqueira e aos professores Juan Pablo Chiappara Cabrera e Dirceu Magri, respectivamente coorientadora e membros da minha banca, pela leitura atenta do texto e pelo cuidado ao apontar gralhas que os nossos olhos, já viciados pelo trabalho, não conseguiram alcançar.

Aos meus pais, José Carlos e Vilma, que não concluíram o Ensino Fundamental mas que sempre reconheceram a primazia e o protagonismo da Educação para a (trans)formação humana.

Ao meu avô, José Januário (*in memoriam*), e à minha avó, Maria Lúcia (*in memoriam*), pelo estímulo para que eu seguisse lutando e me alegrasse com a oportunidade de crescimento que ambos vislumbravam no acesso ao conhecimento acadêmico.

À Família 218, formada pelo Victor, Cristiane, Angela e Rodrigo, pela amizade e pelo apoio desinteressado, pelas risadas que acalentavam e me faziam esquecer os momentos de aflição e angústia, e, principalmente, por acreditarem em mim quando eu mesma não conseguia fazê-lo.

Ao Dirceu, companheiro e amigo, pela paciência, pelo carinho e por ressignificar a minha forma de olhar pra vida e pro futuro.

Às mulheres que me inspiraram nesta força-tarefa, Mariana, Marcella e Nínive, com as quais partilhei dores e alegrias e celebrei a conquista de findar este trabalho.

À Lila, Maili, Ares e Juno, agradeço a companhia.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

O que a literatura faz é o mesmo que acender um fósforo no campo no meio da noite. Um fósforo não ilumina quase nada, mas nos permite ver quanta escuridão existe ao redor.

William Faulkner, citado por Javier Marías no começo do livro *A Bibliotecária de Auschwitz*.

RESUMO

SOUZA, Viviane de Oliveira, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, maio de 2020. **Uma aproximação à novelística de Javier Marías a partir do intertexto shakespeariano em *El hombre sentimental* e *Corazón tan blanco***. Orientador: Carlos Ferrer Plaza. Coorientadora: Joelma Santana Siqueira.

Javier Marías (1951), um dos escritores espanhóis contemporâneos mais conhecidos e um dos intelectuais mais destacados tanto dentro como fora de seu país, é o autor dos romances *El hombre sentimental* (1986) e *Corazón tan blanco* (1992). Considerando a importância das traduções e das referências estéticas que o autor buscou fora da tradição literária espanhola para constituição de sua singularidade estilística, o presente trabalho tem como objetivo examinar a ação que os textos de Shakespeare, nomeadamente *Othello* e *Macbeth*, operam na gênese das referidas obras marianas, discutindo como a relação intertextual se materializa nos romances e se integra de maneira efetiva com a escrita romanesca do escritor espanhol e suas obsessões temáticas. Para tanto, depois de comentarmos o contexto histórico e cultural em que o trabalho romanesco de Marías está inserido e a influência em sua concepção literária do escritor espanhol Juan Benet, sublinhamos, com base em estudos no campo do intertexto e em teorias da intertextualidade, a importância e a validade de demonstrar como a literatura se escreve e inscreve nas lembranças que tem de si mesma. Apropriando-nos, dessa forma, das reflexões sobre Paródia que Linda Hutcheon tece em seu livro *Uma teoria da paródia* (1985), demonstramos como o romancista espanhol se aproxima (e se apropria), na obra *El hombre sentimental*, do discurso e da temática engendrados por Shakespeare em *Othello*. De maneira análoga, utilizamos como instrumentos de literatura comparada os cinco tipos de relações transtextuais (intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitekstualidade e hipertextualidade) delineadas por Gerard Genette (1989) em seu livro *Palimpsestes* (1982) para analisar o romance *Corazón tan blanco* em seu influxo com a tragédia *Macbeth*. Este trabalho evidencia, por fim, que, nas obras *El hombre sentimental* e *Corazón tan blanco*, sobressai-se o intertexto com o teatro de Shakespeare do qual Marías extrai os temas recorrentes de seus romances como a morte, a mentira, o silêncio, o segredo, o oculto, o fingimento e o engano, fios condutores das relações falar/calar-se, saber/não saber, agir/ignorar que tanto o deslumbram e caracterizam sua narrativa. É, em síntese, na exegese shakespeariana que Marías propõe uma reflexão sobre a impossibilidade de alcançar a verdade.

Palavras-chave: Romance espanhol contemporâneo. Javier Marías. Shakespeare.
Intertextualidade.

ABSTRACT

SOUZA, Viviane de Oliveira, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, May, 2020. **An approach to the novels of Javier Marías from the shakespearean intertext in *El hombre sentimental* and *Corazón tan blanco***. Advisor: Carlos Ferrer Plaza. Co-advisor: Joelma Santana Siqueira.

Javier Marías (1951), one of the best-known contemporary Spanish writers and one of the most prominent intellectuals both inside and outside his country, is the author of the novels *El hombre sentimental* (1986) and *Corazón tan blanco* (1992). Considering the importance of translations and aesthetic references that the author sought outside the Spanish literary tradition to constitute his stylistic uniqueness, the present thesis aims to examine the action that Shakespeare's texts, specifically *Othello* and *Macbeth*, operate in the genesis of the both mentioned Marian works, discussing how the intertextual relationship materializes in the novels and effectively integrates with the Spanish writer's novelistic writing and his thematic obsessions. Therefore, after commenting on the historical and cultural context in which Marías's novelistic production is inserted and the influence on his literary conception by the Spanish writer Juan Benet, we emphasize, based on studies in the field of intertext and theories of intertextuality, the importance and validity of demonstrating how literature is written and inscribed in the memories they have of themselves. Appropriating, in this way, the reflections on Parody that Linda Hutcheon reports in her book *A theory of parody* (1985), we demonstrate how the Spanish novelist approaches (and appropriates), in the work *El hombre sentimental*, of the discourse and the theme engineered by Shakespeare in *Othello*. In a similar way, we used as instruments of comparative literature the five types of transtextual relations (intertextuality, paratextuality, metatextuality, architextuality and hypertextuality) outlined by Gerard Genette (1989) in his book *Palimpsestes* (1982) to analyze the novel *Corazón tan blanco* in his influx with the *Macbeth* tragedy. This work finally shows that, in the works *El hombre sentimental* and *Corazón tan blanco*, the intertext with Shakespeare's theater stands out, from which Marías extracts the recurring themes of his novels such as death, lies, silence, secret, the hidden, the pretending and the deceit, threads that lead the relationships to speak/be silent, to know/not to know, to act/ignore that so dazzle him and characterize his narrative. At last, it is in Shakespearean exegesis that María proposes a reflection on the impossibility of reaching the truth.

Keywords: Contemporary Spanish Novel. Javier Marías. Shakespeare. Intertextuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: JAVIER MARÍAS: SUA VIDA, SEU TEMPO, SUA OBRA	14
1.1 Vida e obra de um romancista tradutor	14
1.2 Uma revisão da novelística mariasiana.....	20
1.3 O contexto histórico-cultural da Espanha da segunda metade do século XX.....	30
1.4 A influência de Juan Benet	36
1.5 Uma literatura não castiça e a importância da tradução.....	39
1.6 As inscrições da literatura sobre si mesma.....	51
CAPÍTULO 2: O INTERTEXTO SHAKESPEARIANO EM <i>EL HOMBRE SENTIMENTAL: OTHELLO</i> EM EVIDÊNCIA	58
2.1 A convergência shakespeariana e mariasiana.....	58
2.2 Desdêmona, Natalia e o que restou do amor	60
2.3 As sombras shakespearianas de Dato	64
2.4 A expressão criativa da linguagem.....	71
2.5 Sonho e narração: a ficção dentro da ficção.....	73
2.6 Tragédias inacabadas: nem catarse nem heróis.....	78
CAPÍTULO 3: O INTERTEXTO SHAKESPEARIANO EM <i>CORAZÓN TAN BLANCO: MACBETH</i> EM EVIDÊNCIA	81
3.1 “Shakespeare, o maior inspirador”	81
3.2 As bases narrativas de <i>Macbeth</i> e <i>Corazón tan blanco</i>	87
3.3 Não pense nas coisas “con tan enfermizo cerebro”: o tema da cumplicidade e da culpa	90
3.4 “Mis manos son de tu color”: a repetição por triangulação	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	109

INTRODUÇÃO

Javier Marías Franco nasceu em Madri no ano de 1951, e, antes de completar vinte anos, publicou o seu primeiro romance, *Los dominios del lobo* (1971), que marcou a entrada no cenário artístico e cultural espanhol de um dos intelectuais contemporâneos mais conhecidos e destacados tanto dentro quanto fora do seu país. A intertextualidade, como apresentaremos ao longo deste trabalho, é uma das pedras angulares na liberdade de criação literária de Javier Marías que, através de citações, referências e alusões à obra de Shakespeare, introduz em seus romances observações angustiantes sobre a natureza humana. O texto literário maríasiano, dessa forma, volta-se sobre si mesmo num exercício de metalinguagem e a intertextualidade passa a ser chave do romance.

O pilar do presente trabalho recai, nesse sentido, na análise do intertexto que duas obras de Javier Marías, nomeadamente *El hombre sentimental* (1986) e *Corazón tan blanco* (1992), estabelecem com duas tragédias de Shakespeare, quais sejam, respectivamente, *Othello* e *Macbeth*. Justificamos nossa predileção pelos referidos romances maríasianos por acreditar que eles permitem que se verifique uma opção romanesca que assume contornos temáticos que possibilitam aproximação com o escritor inglês, além do fato de que cada um expressa, a seu modo e segundo o seu tempo de publicação, particularidades no processo de transformação e apropriação intertextual operado pelo autor espanhol.

Apropriando-nos, portanto, das reflexões sobre Paródia que Linda Hutcheon tece em seu livro *Uma teoria da paródia* (1985), pretendemos demonstrar como o romancista espanhol se aproxima (e se apropria), na obra *El hombre sentimental*, do discurso e da temática engendrados por Shakespeare em *Othello*. De maneira análoga, utilizaremos como instrumentos de literatura comparada os cinco tipos de relações transtextuais (intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade) delineadas por Gerard Genette (1989) em seu livro *Palimpsestes* (1982) para analisar o romance *Corazón tan blanco* em seu influxo com a tragédia *Macbeth*. Destacamos, desde já, que não é, de modo algum, interesse do presente trabalho realizar um exame teórico exaustivo das obras *Othello* e *Macbeth*. É notório que a ampla bibliografia dedicada a Shakespeare conta com intérpretes notáveis pela argúcia e erudição e, portanto, nos interessará abordá-la sempre que a mesma facilite o entendimento do universo ficcional do autor espanhol. Antes, porém, de examinar, nos três capítulos que compõem esta dissertação, a maneira como as citações e alusões se tornaram protagonistas fundamentais das narrativas dos romances *El hombre sentimental* e

Corazón tan blanco, é interessante mencionar alguns dados sobre a sorte alternada desfrutada pela intertextualidade ao longo do tempo.

É em um ensaio de Julia Kristeva, publicado em 1977, que o termo intertextualidade entra oficialmente na crítica. A linguista faz uso do termo para comentar as teorias de Mikhail Bakhtin, segundo as quais a palavra literária é a interseção de várias superfícies textuais que dialogam entre si. Será então Genette, em sua obra *Palimpsestes* (1982), quem dará a definição sistemática de intertextualidade. Ao longo da história do conceito, vemos que, enquanto o uso da emulação e imitação foi amplamente incentivado nos séculos XV e XVI, no século XIX houve uma mudança de perspectiva: por um lado, os românticos propuseram se distanciar da tradição precedente em nome de uma expressão livre e original, por outro, o movimento realista evadiu-se da referência direta e explícita a outros textos.

No século XX, a vanguarda previa a emancipação do passado em uma concepção edipiana dos processos literários, ou seja, os novos artistas ganhavam seu direito de existir matando os antigos; novas obras teoricamente nasciam, assim, das cinzas dos antigos. Contudo, nenhuma rebelião é eterna, e, à maneira de uma pequena fênix ou um pequeno fígado de Prometeu, a literatura continua a regenerar o desenho do seu passado, nascendo por novos caminhos hermenêuticos, como no caso dos ambíguos versos shakespearianos que constam na epígrafe do romance *Corazón tan blanco*: “mis manos son de tu color; pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco”, os quais Marías deliberadamente seleciona para discutir pensamentos e construir enredos. A palavra literária, portanto, faz com que qualquer pretensão de originalidade pareça ingênua: a comparação está à espreita mesmo quando o vínculo com o passado é negado.

Outrossim, vale destacar que, antes de serem autores, os escritores são leitores. A intertextualidade, nessa perspectiva, é uma estratégia textual inicialmente apreciada nos livros de outras pessoas e, somente depois, proposta novamente em obras próprias. Levando isso em consideração, estudaremos, no primeiro capítulo desta dissertação, a formação artística de Javier Marías, destacando aspectos de sua biografia e produção artística que estão fortemente ligados ao fato de o escritor cultivar leituras e traduções de autores de língua estrangeira. Ademais, consideramos relevante entender o contexto histórico em que emergiram os seus romances assim como a significativa influência do também escritor espanhol Juan Benet, personalidade com quem travou uma forte amizade e quem constituiu uma figura chave na sua vida pessoal e literária.

A comparação entre as obras *Othello*, de Shakespeare, e *El hombre sentimental* é o foco do segundo capítulo. Através da triagem, em parte estrutural e em parte temática, da obra shakespeariana, será examinado o espaço paródico concedido à intertextualidade no romance mariasiano através da teoria apresentada por Linda Hutcheon em sua obra *Uma teoria da paródia*. A definição de paródia moderna de Hutcheon (paródia como crítica séria) nos pareceu mais adequada por ser mais abrangente e falar de um jogo irônico com convenções múltiplas, que pressupõe, além da intenção do autor mostrada no texto, um leitor cooperativo com competência intertextual para codificar e decodificar a paródia. Esta se constitui, como afirma Umberto Eco (1986) em sua obra *Lector in fabula* (1986), num dos “passeios inferenciais” que o leitor tem que dar para que o recurso paródico se realize, isto é, seja reconhecido como tal: “passeios inferenciais não são meras iniciativas da parte do leitor, mas são antes suscitados pelas estruturas discursivas e previstas por toda a estratégia textual como componentes indispensáveis da construção da obra” (ECO, 1986, p. 32). Para a análise levada a cabo no segundo capítulo, utilizamos a edição em espanhol, do ano de 2007 da Editora Debolsillo, do romance *El hombre sentimental* e a obra *Othello*, em língua inglesa, disponibilizada virtualmente pela editora EMC/Paradigm Publishing, de Minnesota (EUA). Nas notas de rodapé, transcrevemos as traduções em português de ambas obras, utilizando a tradução do romance mariasiano levada a cabo por Eduardo Brandão e publicada pela Companhia das Letras em 2004 e a tradução do drama shakespeariano feita por Carlos Alberto Nunes e disponibilizada virtualmente no domínio da Universidade Federal de Santa Catarina.

No terceiro capítulo, veremos que o processo intertextual funciona ricamente através dos ecos marcados pela voz de Lady Macbeth, esposa do personagem Macbeth quem dá título ao drama shakespeariano, no comportamento dos personagens e nos temas do romance *Corazón tan blanco*, que só são reinterpretados à luz da obra shakespeariana. Para o estudo apresentado, lançamos mão da teoria de Gérard Genette, quem desenvolve a análise de sua obra *Palimpsestes* (1982) evocando a imagem do palimpsesto, pergaminho cujas inscrições eram sobrepostas após a raspagem do texto anterior: “[...] assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação [...]” (GENETTE, 2006, p. 5). Adotamos as classificações de marcadores propostas por Genette para analisar o romance *Corazón tan blanco* porque estas alargaram efetivamente as possibilidades da natureza do conceito de intertextualidade supondo um bom ponto de partida, ademais de ser criticamente operativo, e configurando um rico procedimento compositivo que permite valorizar a busca e retomada por Javier Marías do

influxo shakespeariano. As obras em espanhol e em inglês que ancoraram o trabalho do terceiro capítulo foram a edição de Alfaguara, de 1999, do romance *Corazón tan blanco* e a edição virtual da tragédia de *Macbeth* disponibilizada pela Editora da UFSC. As traduções dos fragmentos a que nos referimos ao longo do capítulo foram igualmente transcritas nas notas de rodapé levando em consideração a tradução de Eduardo Brandão da obra marisiana publicada pela Companhia das Letras em 2008 e a tradução de Manuel Bandeira do drama shakespeariano publicado em 1996 pela editora Paz e Terra.

Nas Considerações finais, reiteramos a assertiva de que os romances marisianos incorporam metaforicamente citações das tragédias de Shakespeare para explorar os efeitos da linguagem na realidade ou apresentar a linguagem como criadora da realidade no âmbito da diegese, embora representem diferentes processos de apropriação intertextual experimentados pelo escritor espanhol. As obras de Marías, assim como os dramas de Shakespeare, portanto, são reveladas como uma aventura trágica e abrem universos pessoais e coletivos perturbadores. Ao longo deste trabalho, veremos que a intertextualidade shakespeariana longe de ser um obstáculo torna-se objeto de reflexões na narrativa e dirige a leitura. Resta dizer, por fim, que o jogo intertextual, embora perigoso para os personagens dos romances marisianos, começa.

CAPÍTULO 1: JAVIER MARÍAS: SUA VIDA, SEU TEMPO, SUA OBRA

1.1 Vida e obra de um romancista tradutor

Javier Marías Franco nasce, em Madri, no dia 20 de setembro de 1951. Filho de Dolores Franco Manera, professora de Filosofia, e Julián Marías Aguilera, influente filósofo e membro da Real Academia Espanhola, passa os primeiros anos de sua infância com a família na casa do poeta espanhol Jorge Guillén, nos Estados Unidos, em cujo piso superior residia o escritor russo Vladimir Nabokov, que, assim como Julián Marías, lecionava na Wellesley College, em Massachusetts. Aos sete anos, e de volta a Madri, trava contato com obras de Richmal Crompton, Enid Blyton, Alexandre Dumas, Emilio Salgari, Paul Féval, Júlio Verne e com as histórias em quadrinhos *Les aventures de Tintin*, no original em francês. Aos quinze anos, publica o conto *La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga*, no diário *El Noticiero Universal*, de Barcelona, e escreve a sua primeira obra, *La víspera*, a qual nunca chegou a publicar.

Em outubro de 1968, se matricula no curso de Filosofia e Letras da Universidade Complutense de Madri, no qual se licencia em 1973. Em 1969, ganha o seu primeiro salário traduzindo roteiros sobre *Drácula* para o tio, o diretor de cinema Jesús Franco, e inicia a escrita do seu primeiro romance, *Los dominios del lobo*, o qual viria a ser finalizado em 1970, ano em que Marías conhece o engenheiro e escritor Juan Benet, com quem inicia uma grande amizade e quem constitui uma figura chave na sua vida pessoal e literária. Ainda neste ano, se integra com o grupo, denominado “novísimos”, formado por Benet e os também escritores espanhóis Juan García Hortelano, Antonio Martínez Sarrión, Eduardo Chamorro, Vicente Molina Foix, Félix de Azúa, entre outros. Em maio de 1971, com a mediação de seu amigo e mentor, Marías consegue publicar *Los dominios del lobo* e inicia, em julho desse ano, o que será o seu segundo romance, *Travesía del horizonte*, o qual conclui em 1972 com a idade de 21 anos.

Em 1974, se muda para Barcelona e começa a trabalhar como assessor literário para a editora Alfaguara, dirigida por Jaime Salinas a quem indica a publicação do livro *Perturbação*, de Thomas Bernhard, depois de lê-lo em francês. Neste mesmo ano, sua tradução de *El brazo marchito y otros relatos*, do novelista e poeta inglês Thomas Hardy, é publicado pela editora Alianza. Em 1977, inicia sua colaboração em periódicos e revistas escrevendo artigos com seu nome ou formando parte do coletivo “Oscar Pignatelli”, no qual participaram os escritores Eugenio Trías, Félix de Azúa, Javier Fernández de Castro, o professor Alberto González Troyano, Ferrán Lobo, Carlos Trías e Víctor Gómez Pin. Na madrugada de 24 de dezembro, falece sua mãe.

No começo de 1978, Marías retorna a Madri para fazer companhia ao pai viúvo e termina o seu terceiro romance, *El monarca del tiempo*, publicado em outubro pela editora Alfaguara, que também publica, no mesmo mês, a sua tradução de *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, a qual lhe rende o Premio Nacional de Traducción¹ em 1979, ano em que ainda aparecem, em distintas revistas literárias, algumas traduções suas de poemas de O'Hara, Nabokov, Faulkner e Edith B. Holden. Neste mesmo ano, escreve os primeiros artigos para o periódico semanal *El País*, no qual seguirá colaborando até os dias de hoje. Em 1980, aparece pela editora Hiperión, de Madri, a seleção de poemas *De vuelta del mar*, do escocês Robert Louis Stevenson, com edição e tradução mariasianas e, em 1981, sai pela mesma editora a sua tradução, com prólogo de Juan Benet, da obra *El espejo del mar*, de Joseph Conrad.

Em maio de 1982, Marías finaliza seu quarto romance, *El siglo*, publicado em 1983, ano em que se muda para Oxford, onde ministrará aulas de literatura espanhola e teoria da tradução. Em 1984, vem a público sua tradução do livro *Ehrengard*, da escritora dinamarquesa Karen von Blixen-Finecke, mais conhecida pelo pseudônimo Isak Dinesen, e do conto *El violinista ambulante*, de Thomas Hardy. Em 1985, aparecem as suas traduções do poeta e dramaturgo irlandês William Butler Yeats e do poeta estadunidense John Ashbery (*Autorretrato en espejo convexo*).

O romance *El hombre sentimental* é publicado em dezembro de 1986, pela editora Anagrama, mesmo ano em que a editora Alfaguara publica a tradução de *Religio Medici, Hydriotaphia*, de Thomas Browne. Em 1987, Anagrama reedita *Los dominios del lobo* e Marías começa a dar aulas de teoria da tradução nos cursos de doutorado de sua antiga faculdade, Universidade Complutense de Madri, as quais se estenderão até 1992. Em dezembro de 1988, o escritor termina a redação do seu sexto romance, *Todas las almas*, publicado em março de 1989, ano em que aparece, no número de verão da *Revista de Occidente*, seu conto “Un epigrama de lealtad”, baseado na figura do escritor, poeta e compilador britânico de antologias John Gawsworth. Em 1990, Marías começa a escrever, na revista *Claves de razón práctica*, uma série sobre vidas de autores e a editorial Visor reedita a sua tradução de John Ashbery, intitulada *Autorretrato en espejo convexo*.

O ano de 1992 é marcado pela publicação do romance *Corazón tan blanco*, que o consagrou como um dos mais célebres escritores da Espanha contemporânea, e é o ano de início

¹ Prêmio oferecido desde 1984 pelo “Ministerio de Cultura de España” à melhor tradução espanhola de uma obra estrangeira realizada por um tradutor espanhol.

da escrita da sua obra seguinte *Mañana en la batalla piensa en mí*. Em janeiro de 1993, morre o mentor e amigo de Javier Marías, Juan Benet, ao qual dedica ao longo de todo o ano artigos e homenagens. Em outubro do mesmo ano, a editora Siruela publica *Literatura y fantasma*, uma compilação de artigos de caráter literário escritos entre 1978 e 1993. *Mañana en la batalla piensa en mí*, oitavo romance mariasiano, é publicado em abril de 1994 e, em setembro, Marías já começa a redigir *Negra espalda del tiempo*, seu nono romance.

No dia 26 de maio de 1995, estando em Valladolid para assinar como representante espanhol no Conselho mundial do Parlamento Internacional de Escritores, recebe a ligação telefônica do seu pai que, enquanto membro da Real Academia Espanhola, o comunicava de que lhe haviam concedido o “Premio Fastenrath”² pelo romance *Mañana en la batalla piensa en mí*. Neste mesmo ano, Marías torna-se o primeiro espanhol a ganhar o “Premio Rómulo Gallegos”³ (do biênio 1994-1995) também pela obra *Mañana en la batalla piensa en mí*, o qual recebe pessoalmente em Caracas, no dia 2 de setembro. Em 1996, em meio à concessão do “Premio Femina”⁴ para o melhor romance estrangeiro e às críticas elogiosas do jornal *Le Monde* para a edição francesa do referido romance, a editora Pre-Textos aproveitou a popularidade do escritor para resgatar e publicar duas de suas traduções antigas: *Un poema no escrito*, do poeta anglo-americano Wystan Hugh Auden, e *Notas para una ficción suprema*, do poeta norte-americano Wallace Stevens.

Em junho deste ano, *Corazón tan blanco* alcança, na Alemanha, a marca de cem mil exemplares vendidos em duas semanas. Um verdadeiro fenômeno best-seller explicado pelos elogios que o romance recebeu no programa de televisão pública ZDF, Literarisches Quartet (El Cuarteto Literario), de 13 de junho de 1996, em que o crítico Marcel Reich-Ranicki e os outros três participantes qualificaram o autor espanhol como “[...] uno de los mayores autores vivos del mundo [...], está a la altura de Gabriel García Márquez y su nivel literario no tiene comparación actualmente con otros autores contemporáneos. *Corazón tan blanco* es, definitivamente, una de las novelas más importantes que he leído en los últimos años. Es que no puedo recordar una calidad comparable.”⁵. O elogio do crítico Paul Ingendaay no jornal

² Prêmio concedido de 1909 a 2002 pela Real Academia Espanhola a uma obra publicada em castelhano por autores espanhóis nas modalidades romance, poesia e ensaio.

³ O “Premio Rómulo Gallegos” foi criado no dia 6 de agosto de 1964 em homenagem ao romancista e político venezuelano de mesmo nome. Seu objetivo era, a princípio, premiar romances latino-americanos, no entanto, a partir da década de 1990, expandiu-se a todo âmbito hispano falante.

⁴ Prêmio francês atribuído anualmente a uma obra de ficção.

⁵ Tradução minha: “[...] um dos maiores autores vivos do mundo, [...] está à altura de Gabriel García Márquez e seu nível literário atualmente não tem comparação com outros autores contemporâneos. *Coração tão branco* é, definitivamente, um dos romances mais importantes que li nos últimos anos. Não consigo me lembrar de uma qualidade comparável.”

alemão de circulação nacional *Frankfurter Allgemeine Zeitung* manteve *Corazón tan blanco* durante meses nos primeiros lugares das listas dos livros mais vendidos na Alemanha. Em 1997, a New York Public Library inclui o romance entre os 25 títulos mais importantes editados nos Estados Unidos em 1996.

Em setembro de 1997, Marías apresenta um livro em homenagem a William Faulkner, no centenário de seu nascimento, intitulado *Si yo amaneciera otra vez. William Faulkner. Un entusiasmo*, posteriormente publicado pela editora Alfaguara com os poemas que ele traduziu e com artigos que escreveu sobre o escritor americano. Em maio de 1998, apresenta à imprensa, à crítica e ao público o romance *Negra espalda del tiempo* que contabilizaria, ao final deste mês, mais de cem mil exemplares vendidos, feito que contribuiu para que o concedessem, em dezembro, o “Premio Comunidad de Madrid”⁶ pelo conjunto de sua criação artística.

Em 1999, as obras mariasianas já estavam sendo traduzidas em vinte e cinco idiomas e distribuídas em trinta países: o escritor que começara a sua carreira traduzindo grandes nomes da literatura mundial galga, neste ano, a posição de romancista espanhol contemporâneo mais traduzido no mundo. Marías, no entanto, não deixou o seu assíduo trabalho como tradutor em segundo plano. Em abril de 1999, publica o livro *Desde que te vi morir. Vladimir Nabokov. Una superstición*, que apresenta uma seleção de poemas que traduziu e alguns artigos que reuniu sobre o escritor russo. Para satisfazer seus caprichos como leitor, apresenta, no dia 5 de julho do ano 2000, o seu próprio selo editorial “Reino de Redonda” com a ideia de publicar não só as lendas dos monarcas fictícios do reino literário de Redonda, entre os quais o próprio autor se inclui, como também alguns de seus autores favoritos e obras que ele se dedicou a traduzir.

Reino de Redonda é uma editora com quase vinte anos de expedição que tem seus próprios triunfos e permite vislumbrar o capricho literário de Javier Marías, leitor e tradutor de Shakespeare, Sterne, Ashbery, Auden, Conrad, Faulkner, Hardy, O'Hara, Stevenson, Yeats entre outros. No catálogo, ainda se incluem peças de Balzac e Thomas Hardy, de (apenas) três autores de língua espanhola, Alonso de Contreras, Félix de Azúa e o mexicano Jorge Ibargüengoitia e de várias escritoras, como a norte-americana Janet Lewis, as inglesas Rebecca West e Richmal Crompton, a dinamarquesa Isak Dinesen e a britânica Vernon Lee. É com discreto entusiasmo que Marías fala ao periódico on-line *El Mundo* sobre a própria editora:

[...] Reino de Redonda es un espejo de curiosidades personales. Ésta es una apuesta muy ecléctica y creo que el catálogo es muy bueno, con textos que van desde el siglo

⁶ Prêmio concedido pelo Ministério da Cultura Espanhol a pessoas, entidades ou equipes de trabalho que contribuíram para o desenvolvimento sócio cultural da Comunidade de Madri.

XVII al XXI. A veces me pregunto quién leerá esto, pero siempre hay gente dispuesta a descubrir o a releer [...]”⁷ (MARÍAS, 2019, s/p).

Não é, contudo, pela própria editora que Marías publica os textos que compõem o que alguns críticos consideram ser a sua obra mais ambiciosa, *Tu rostro mañana*, cuja extensão, superior a 1.500 páginas, fez com que o escritor decidisse publicá-la em três volumes, escrevendo um tomo enquanto o anterior era publicado⁸: *Fiebre y lanza*, em 2002, *Baile y sueño*, em 2004, e *Veneno y sombra y adiós*, em 2007. Entre a publicação do segundo e terceiro tomo dos romances, dois acontecimentos marcam a biografia mariasiana: em 2005, morre seu pai, Julian Marías, e, em 2006, é eleito membro da Real Academia Espanhola, posto cujo prestígio havia declinado uma vez que, anteriormente, seu pai ocupara um lugar na instituição.

Em 2011, com romances traduzidos em quarenta línguas, publicados em cinquenta países e seis milhões de exemplares vendidos em todo o mundo, Javier Marías, de quem se comemoravam 40 anos de vida literária com a reedição de sua primeira obra, *Los dominios del lobo* (1971), não só traz a público o seu décimo terceiro romance, *Los enamoramientos*, mas também consagra-se como o escritor espanhol vivo com maior projeção internacional nas mais altas esferas literárias. Em 2014, seu penúltimo romance publicado, *Así empieza lo malo*, é escolhido pelos críticos da *Revista Babelia*⁹ como o melhor livro do ano. Em setembro de 2017, a editora Alfaguara lança o romance *Berta Isla*, considerado “o livro do ano” pelo escritor e crítico colombiano Juan Gabriel Vásquez, no qual Marías interpretará a experiência humana através das lentes da poesia de T.S Eliot e do drama histórico *Henrique V*, de Shakespeare.

Uma breve revisão da biografia de Javier Marías deixa ver a sua admiração e vínculo com a literatura de língua inglesa, com a qual se imbricou através do assíduo trabalho como tradutor, e ilustra o seu conhecimento sobre o poliédrico universo da narração desde as suas diversas ocupações: como professor, editor, conselheiro editorial, articulista, ensaísta e escritor, que, desde 1971, não parou de publicar e produzir: quinze romances e quatro coletâneas de contos completam a sua produção. Atualmente, Marías é um dos escritores vivos mais

⁷ Tradução minha: “[...] Reino de Redonda é um espelho de curiosidades pessoais. Essa é uma aposta muito eclética e acho que o catálogo é muito bom, com textos que vão desde o século XVII ao XXI. Às vezes me pergunto quem vai ler isso, mas sempre há pessoas dispostas a descobrir ou reler [...]” (MARÍAS, 2019, s/p).

⁸ A respeito de seus romances irem tomando forma à medida que os vai escrevendo, Marías afirmou, em seu artigo “Errar com bússola”, que não tem um esquema realizado de antemão para iniciar a escrita de uma obra e que “[...] prefere trabalhar com uma bússola, e não apenas ignora qual é seu objetivo e o que quer ou falará em cada oportunidade, mas também desconhece completamente a representação, por usar um termo que pode abranger tanto o que geralmente é chamado de enredo, argumento ou história quanto a aparência formal, estilística ou rítmica, e também a estrutura.” Escrever a cegas é, supõe Marías, muito perigoso, e, na maioria das vezes, produz resultados catastróficos (MARÍAS, 1993, p. 92).

⁹ Revista cultural do periódico *El País*.

importantes da língua espanhola e os seus artigos de imprensa têm tido grande influência tanto no pensamento cultural da Espanha como da América Latina, sendo publicados em jornais como *El País*, *El Semanal* e na revista mexicana *Letras Libres*.

No Brasil, as traduções das obras do autor espanhol foram publicadas pela editora Martins Fontes – *Amanhã, na batalha, pensa em mim* (1997), *Todas as almas* (1999) e *Negro dorso do tempo* (2000) – e pela Companhia das Letras – *Seu rosto amanhã* - vol.1 (2003), *O homem sentimental* (2004), *Quando fui mortal* (2006), *Coração tão branco* (2008), *Seu rosto amanhã* - vol. 2 (2008), *Seu rosto amanhã* - vol. 3 (2010), *Os enamoramentos* (2012), *Assim começa o mal* (2015) e *Berta Isla* (2020). Sobre o romance *Todas as almas*, o escritor brasileiro Bernardo de Carvalho assim declara na resenha intitulada “Os vivos e os mortos”, publicada no jornal *Folha de São Paulo* no ano de 1999: “[...] se morrer é como interromper a leitura de um livro, então ‘Todas as Almas’ é uma pequena teoria da vida como literatura [...]”. Ainda segundo o escritor, Marías associa no romance “[...] duas ideias justas, junta as partes do que vê a sua volta, ouve os vivos e imagina os mortos, para fazer de tudo isso, e com o maior humor, o que se convencionou chamar de literatura [...]” (CARVALHO, 1999, s/p).

No entanto, apesar do enorme sucesso dentro e fora das fronteiras espanholas, Javier Marías foi, ao longo de toda a sua carreira literária, alvo de algumas críticas negativas que o consideraram hispano-fóbico a causa de haver rechaçado veementemente inscrever-se na tradição romanesca espanhola e escrever sobre a realidade social da Espanha da segunda metade do século XX, afastando-se da concepção literária de seus antecessores e reivindicando para a literatura autonomia criativa em relação a sua realidade histórica. Este distanciamento de uma escritura socialmente comprometida e desvinculada da tradição espanhola deveu-se, sobretudo, à referência e inspiração do também escritor Juan Benet, um dos mais importantes nomes associados ao movimento literário que rompeu com a tradição realista da literatura espanhola assumindo a experimentação com a linguagem, a autorreferencialidade e a metaficção como motores criadores do texto.

Além de opor-se radicalmente a uma narrativa que pusesse em primeiro plano a situação social e política da Espanha franquista, Marías declarou, em seu ensaio “Desde una novela no necesariamente castiza”¹⁰ (1984), que grande parte da literatura espanhola era, ademais de realista, pobre e superficial. Essa recusa à tradição literária espanhola fez com que o escritor buscasse modelos narrativos em autores de língua inglesa, em Shakespeare especialmente – a

¹⁰ Lido no dia 16 de novembro de 1984 em uma conferência no simpósio New IberoAmerican Writing da Universidade do Texas, Austin, e incorporado, em 2007, à coletânea *Literatura y fantasma*.

quem chamou, em artigo publicado no periódico online *El Pais* (Brasil), de “o maior inspirador” – para adentrar em um universo ficcional próprio e (a)firmar um estilo único e inconfundível no cenário artístico-cultural espanhol (GROHMANN, 2011).

1.2 Uma revisão da novelística mariasiana

O primeiro romance de Javier Marías, *Los dominios del lobo*, apareceu há quarenta e nove anos, exatamente em 1971. Sobre a sua primeira obra, o escritor assim fala em seu ensaio “Desde una novela no necesariamente castiza” (2007):

[...] Aquella primera novela mía, titulada *Los dominios del lobo* y aparecida en la primavera de 1971, era, más que nada, una combinación de trepidantes relatos de aventuras que transcurrían íntegramente en los Estados Unidos y que suponían tanto una parodia como un homenaje al cine de Hollywood de los años cuarenta y cincuenta y a una indiscriminada serie de escritores norteamericanos que había ido leyendo sin orden, concierto ni respeto y que incluía desde un Hammett indisoluble del rostro de Humphrey Bogart hasta la sombría Flannery O'Connor, desde un Melville sin ningún simbolismo hasta el novelista lógico-policíaco S. S. Van Dine [...] ¹¹ (MARÍAS, 2007, p. 54).

Nas palavras de Sandra Navarro Gil (2003, p. 201), *Los dominios del lobo* “[...] representó una novedad en el todavía acartonado panorama narrativo de los primeros setenta [...]”¹². Caracterizada como um “[...] pastiche de las películas del cine americano que el entonces aspirante a escritor veía por docenas [...]”¹³, o romance “[...] ponía de manifiesto la necesidad de cambios en la literatura española del momento [...]”¹⁴.

Os primeiros romances do escritor, entre os quais se inclui *Travesía del horizonte* (1972) para além do já citado *Los dominios del lobo* (1971), apresentam um narrador distante e irônico que levaram a cabo o desejo de evasão da realidade social espanhola que caracterizam ambos relatos: neste, a narração se limita a imitar o estilo das novelas inglesas do século XIX, como as criações de Joseph Conrad, Henry James y Conan Doyle, as quais Marías homenageia e parodia ao mesmo tempo; naquele, o narrador bem poderia ser um diretor de cinema que se dedica a filmar com uma câmera diferente várias sequencias de filmes com o único objetivo de

¹¹ Tradução minha: “[...] Aquele meu primeiro romance, intitulado *Los dominios del lobo* e publicado na primavera de 1971, foi, acima de tudo, uma combinação de emocionantes histórias de aventura que ocorreram inteiramente nos Estados Unidos e que significavam tanto uma paródia como uma homenagem ao cinema de Hollywood dos anos quarenta e cinquenta e uma série indiscriminada de escritores norte-americanos que havia lido sem ordem, concerto ou respeito e que incluíam desde o Hammett indissociável do rosto de Humphrey Bogart até o sombrio Flannery O'Connor, de Melville sem nenhum simbolismo até o romancista lógico-policíaco SS Van Dine.”.

¹² Tradução minha: “[...] representou uma novidade no ainda fechado panorama narrativo dos primeiros anos setenta [...]”.

¹³ Tradução minha: “[...] pastiche dos filmes do cinema americano que o então aspirante a escritor viu por dezenas [...]”.

¹⁴ Tradução minha: “[...] destacou a necessidade de mudanças na literatura espanhola do momento [...]”.

divertir-se. O texto de ambas obras revela um mundo autônomo que começa e termina nas páginas do livro e que, além disso, não necessita tomar como modelo o universo extraliterário.

El monarca del tiempo (1978), terceiro romance mariasiano, será caracterizado por Gracia e Ródenas (2011, p. 847) como uma obra desconcertante cujo conteúdo “não configura uma unidade visível de sentido”, já que reúne três contos, uma peça teatral e um ensaio sobre a tragédia *Júlio César*, de Shakespeare. No entanto, como declara Marías (2007, p. 62), “[...] *El monarca del tiempo* tiene un núcleo que vincula sus diferentes partes y pretende dotarlas de sentido, aunque no todos sus lectores hayan visto esa ligazón ni tampoco sea demasiado perjudicial para el libro no vérsela [...]”¹⁵. O núcleo a que o escritor se refere é o ensaio intitulado “Fragmento y enigma y espantoso azar” no qual tratará de alguns aspectos da referida tragédia shakespeariana, mas com o objetivo real de falar da influência do presente sobre a verdade ou sobre o verdadeiro e fazer uma série de considerações acerca do estranho caráter e uso do presente do indicativo (MARÍAS, 2007).

Depois de *El monarca del tiempo*, nos encontramos com o romance *El siglo* (1983) cuja peculiaridade consiste no emprego de duas vozes narrativas: uma, na primeira pessoa, que conta, nos capítulos ímpares, a história no presente, em que é um ancião, enquanto a outra voz, onisciente, relata, nos capítulos pares, os acontecimentos decisivos do passado do protagonista. Ambas perspectivas tentam oferecer uma visão total, de dentro e de fora, no passado e no presente, que possam ajudar a reconstruir o controvertido personagem Casaldáliga. Segundo Navarro Gil (2003), é nesta obra que começa a cobrar importância a figura do narrador na produção de Javier Marías. Sobre o seu quarto romance e a riqueza de fontes que o caracteriza, o escritor pontua:

[...] *El siglo* está recorrido por la muerte y la agonía (no digo que trate de eso, sino que está recorrido por eso). Pues bien, en la tradición literaria sobre ese tema han prevalecido dos tonos opuestos, sin apenas (que yo sepa o recuerde) término medio. Uno es el tono correspondiente a lo que en inglés se ha llamado a veces *noble style*, es decir, grave, solemne, retórico, incluso algo grandilocuente: es el que encontramos en Propercio, en la *Hydriotaphia* de Sir Thomas Browne, en *Mientras agonizo* de Faulkner o en *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch. El otro es el tono burlesco, profano, de farsa, el que se encuentra en *Volpone* de Ben Jonson o en algunas comedias de Molière. Lo más que puedo decir es que fui muy consciente de esos antecedentes y que, empezando por separar los dos tonos en las diferentes series de capítulo, mi intención era que en un momento dado acabaran mezclándose de manera casi osmótica, acabaran conviviendo, acabaran resultando imprescindibles el uno para el otro, casi uno solo [...]”¹⁶ (MARÍAS, 2007, p. 66).

¹⁵ Tradução minha: “[...] *El monarca del tiempo* tem um núcleo que vincula as suas diferentes partes e pretende dar-lhes significado, embora nem todos os seus leitores tenham visto esse vínculo, nem é muito prejudicial para o livro não vê-lo [...]”.

¹⁶ Tradução minha: “[...] *El siglo* está marcado pela morte e pela agonia (não digo que trate disso, mas é marcado por isso). Pois bem, na tradição literária sobre esse assunto tem prevalecido dois tons opostos, dificilmente (até

A seguinte obra de Marías, *El hombre sentimental* (1986), surpreende por ser uma estrutura complexa de planos narrativos orquestrados por um narrador em primeira pessoa e por ser, em última instância, um texto sobre relações intertextuais. Para Navarro Gil (2003), a voz do narrador, eixo sobre o qual gira a estrutura do discurso narrativo, vai definir a obra de Javier Marías especialmente depois da publicação desta obra, romance chave na trajetória literária do autor. Segundo Cuñado (2001, p. 96), “[...] uno de sus aspectos más originales consiste en hacer que los distintos planos de realidad se crucen entre sí y, a su vez, mantengan un diálogo con la historia de ficción de *Othello*, tanto a nivel diegético como narrativo.”¹⁷.

O narrador de *El hombre sentimental* é um cantor de ópera que nos conta uma desafortunada experiência amorosa ao mesmo tempo em que se deixa levar pelas reflexões que o surpreendem ao transcrever as suas lembranças. A memória, junto com a imaginação e o sonho, que acrescentam os dados que escapam continuamente na experiência da realidade, são os ingredientes de uma narração que se perde nas voltas e reviravoltas interiores do narrador. O resultado é, como pontua Navarro Gil (2003, p. 202), “[...] un relato en espiral que se entretiene en las divagaciones y consideraciones al margen del hilo argumental con las que el narrador enriquece su historia.”¹⁸.

O controle discursivo exercido por essa voz narrativa é afirmado no romance posterior *Todas las almas* (1989), cujo narrador inicia seu relato rememorando o período em que foi professor visitante em Oxford (na tentativa de que a narração o ajude a esquecer tal estadia) para imediatamente nos instalar no presente da história, no qual está casado, vive novamente em Madri, sua cidade natal, e tem um filho. O presente claro e transparente contrasta com o passado obscuro em que o narrador viveu em Oxford, o que justifica o esforço de memória e escrita na tentativa de colocar em ordem essa etapa de perturbação.

onde eu sei ou me lembre) o meio termo. Um é o tom correspondente ao que em inglês foi chamado às vezes de *estilo nobre*, isto é, sério, solene, retórico e até algo grandiloquente: é o que encontramos em Propércio, na *Hydriotaphia*, de Sir Thomas Browne, em *Mientras agonizo*, de Faulkner ou em *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch. O outro é o tom burlesco, profano, de farsa, encontrado em *Volpone*, de Ben Jonson ou em algumas comédias de Molière. O que posso dizer ademais é que eu fui muito consciente desses antecedentes e que, começando pela separação dos dois tons nas diferentes séries de capítulos, minha intenção era que, em um dado momento, eles acabassem se misturando quase osmoticamente, acabassem convivendo e resultando essenciais um para o outro, quase um só [...]” (MARIÁS, 2007, p. 66).

¹⁷ Tradução minha: “um de seus aspectos mais originais consiste em fazer com que os diferentes planos da realidade se cruzem e, por sua vez, mantenham um diálogo com a história de ficção de *Otelo*, tanto a nível da diegese como narrativo.”

¹⁸ Tradução minha: “[...] uma história em espiral que se entretém nas divagações e considerações à margem da trama com as quais o narrador enriquece sua história.”

Javier Marías também foi professor em Oxford e algumas das anedotas que acontecem no romance com o personagem espanhol – a viagem a Oxford, a infância madrilena e a investigação sobre o malgrado escritor John Gawsworth, por exemplo – tinham sido contadas por ele como próprias em artigos de periódicos. Sobre a identificação inevitável do autor com seu narrador e da realidade com a ficção, Marías (2007) assim declarou em seu artigo “Quien escribe”:

[...] Aquí no rehuí mi propia voz, esto es, mi dicción habitual o natural por escrito, la de –por ejemplo–, las cartas que había escrito a mis amigos cuando estaba en Inglaterra. Sin embargo, pese a que a ese personaje, el Narrador o Español, yo le estuviera prestando mi propia voz y parte de mis experiencias, yo sabía que no se trataba de mí, sino de alguien distinto de mí, aunque parecido. Si se prefiere, se puede utilizar la fórmula de que ese personaje era ‘quien yo pude ser pero no fui’ [...]¹⁹ (MARÍAS, 2007, p. 92).

O escritor, que manifestou várias vezes que a ficção é o reino do que não pôde ser, se refugiou assim, intencionalmente, no terreno ambíguo no qual se mesclam realidade e ficção, ficcionalizando a realidade com o fim de oferecer uma narrativa a meio caminho entre as memórias e a invenção. A propósito de aproveitar, em *Todas las almas*, certos aspectos de sua experiência pessoal e apresentá-los como ficção para construir uma obra que não é propriamente nem uma narrativa inventada nem uma autobiografia, o escritor reflexiona, em seu artigo “Autobiografía y ficción”²⁰, de 1987, sobre o que vai ser o seu novo desafio literário, abordar o campo autobiográfico como ficção:

[...] el autor presenta su obra como obra de ficción, o al menos no indica que no lo sea; es decir, en ningún momento se dice o se advierte que se trate de un texto autobiográfico o basado en hechos ‘verídicos’ o ‘verdaderos’ o ‘no inventados’. Sin embargo, la obra en cuestión tiene todo el aspecto de una confesión, y además el narrador recuerda claramente al autor, sobre el cual solemos tener información, sea en el propio libro, sea fuera de él.²¹ (MARÍAS, 1987, p. 62).

¹⁹ Tradução minha: “[...] Aquí não me esquivei da minha própria voz, ou seja, da minha dicção habitual ou natural por escrito –por exemplo– a das cartas que havia escrito para meus amigos quando estava na Inglaterra. No entanto, embora a esse personagem, o Narrador ou o Espanhol, estivesse emprestando minha própria voz e parte das minhas experiências, sabia que não se tratava de mim, mas de alguém diferente de mim, embora parecido. Se for preferível, pode-se dizer que esse personagem era ‘quem eu pude ser mas não fui’ [...]” (MARÍAS, 2007, p. 92).

²⁰ Incluído na coletânea de artigos *Literatura y fantasma*, 2007, p. 62-69.

²¹ Tradução minha: “[...] o autor apresenta seu trabalho como obra de ficção, ou pelo menos não indica que não seja; ou seja, em nenhum momento é dito ou avisado que se trate de um texto autobiográfico ou baseado em fatos ‘verídicos’ ou ‘verdadeiros’ ou ‘não inventados’. No entanto, a obra em questão tem todo o aspecto de uma confissão e, além disso, o narrador lembra claramente o autor, sobre quem geralmente temos informações, seja no próprio livro ou fora dele.” (MARÍAS, 1987, p. 62).

O narrador de *Todas las almas* adverte, no começo da obra, de que, embora conte sua própria experiência, não é o mesmo personagem que viveu a história que agora passa a narrar. O foco do romance, portanto, é esse “eu” do narrador que passou dois anos em Oxford e que, contudo, não é o mesmo “eu” que narra no presente. As coisas e o tempo, nessa perspectiva, transformaram o narrador. De fato, dois dos personagens principais já morreram no momento da rememoração, Cromer-Blake e Toby Rylands. A voz desses personagens acompanhará, junto à de sua amante, Clare Bayes, o pausado discurso do narrador que, às vezes, parece exausto em seu esforço de lembrar e escrever o recordado. Estes seres que povoaram a estática cidade de Oxford, e seus mistérios, ficam, posteriormente, imersos no passado. O presente pertence, por sua vez, ao narrador, que segue vivo e fantasiando com o futuro.

Num estágio de maturação estilística posterior a *Todas las almas* – e que compartilha com esta a forma de um livro de memórias, as do narrador, que partem do conhecimento de um fato que pertenceu ao passado e consegue instalar-se no presente – encontra-se *Corazón tan blanco* (1992), que é publicado quando Mariás “[...] ya se había consagrado como un novelista con un mundo propio complejo y un proyecto literario inmerso en la corriente más innovadora de la ficción occidental.”²² (GRACIA; RÓDENAS, 2011, p. 849). Nas palavras do escritor, na obra em questão, logrou “[...] averiguar (pero sólo tras terminarla) que trataba del secreto y su posible conveniencia, de la persuasión y la instigación, del matrimonio, de la responsabilidad de estar enterado, de la sospecha, del hablar y el callar.”²³ (MARÍAS, 2007, p. 102).

Em *Corazón tan blanco* e também na obra que lhe segue, *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), a vida, a morte, a palavra e o silêncio, o saber ou o ignorar, o passado e o futuro são os pares de contrários que se entre mesclam na narração: a passagem de um oposto a outro depende mais das palavras que dos acontecimentos, pois as palavras sempre condenam (especialmente a quem escuta) e os fatos podem ser escondidos ou esquecidos. Uma vez mais, uma voz narrativa em primeira pessoa nos fará partícipes de um fato perturbador de seu passado.

O primeiro plano narrativo de *Mañana en la batalla piensa en mí* trata da visita de Víctor Francés ao apartamento de Marta Téllez, uma mulher casada que tem um filho de dois anos, Eugenio, e cujo esposo, Dean, viajou a negócios para Londres. Depois de colocar a criança para dormir, Marta e Víctor tentam ter relações sexuais quando ela, de repente, se sente mareada e

²² Tradução minha: “[...] já havia se consagrado como um romancista, com um mundo complexo próprio e um projeto literário imerso na corrente mais inovadora da ficção ocidental.” (GRACIA; RÓDENAS, 2011, p. 849).

²³ Tradução minha: “[...] averiguar (mas somente depois de terminá-la) que se tratava do segredo e sua possível conveniência, da persuasão e da instigação, do casamento, da responsabilidade de estar ciente, da suspeita, do falar e do calar.” (MARÍAS, 2007, p. 102).

acaba morrendo seminua em sua própria cama. Victor foge, depois de algumas tentativas frustradas de contatar o marido de Marta em Londres, deixando-a sozinha na cama. O sentimento de culpa por causa dessa atitude faz com que Víctor se identifique com Ricardo III da obra homônima de Shakespeare, personagem que foi condenado a escutar em sonhos as advertências das pessoas a quem havia mandado matar, “mañana en la batalla piensa en mí”, verso que Marías converteu em título para o romance.

O encobrimento da morte de Marta por parte do narrador é o que vai mover toda a narrativa. Se na obra anterior Marías defendia a manutenção dos segredos, agora ele ressalta o prejuízo do silêncio. A ocultação deste fato vai provocar consequências irreparáveis que acabarão por afetar a todos os demais personagens. Em sua narração, Victor seguirá o curso de uns pensamentos centrados em densas reflexões acerca do tempo, da vida e das relações humanas ao mesmo tempo em que vai revelando mediante incisivos os fatos que sucederam à morte de Marta.

Marías deixou expressada a sua afeição a Shakespeare já nos títulos dos romances. Em *Corazón tan blanco*, o intertexto com *Macbeth* é tão fundamental que a frase “My hands are your colour; / but I shame to wear a heart so white” ou bem “Mis manos son de tu color;/ pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco”²⁴ constitui a epígrafe do romance. *Mañana en la batalla piensa en mí*, por sua vez, provém, como referido anteriormente, de um verso de *Ricardo III* que escuta a maldição “Tomorrow in the battle think on me, and fall thy edgeless sword: despair and die!”, que Marías traduziu no romance como “mañana en la batalla piensa en mí, y caiga tu espada sin filo, desespera y muere.”²⁵, dos espíritos dos homens e mulheres a quem, direta ou indiretamente, havia condenado à morte.

As três obras, *Todas las almas*, *Corazón tan blanco* e *Mañana en la batalla piensa en mí*, publicadas entre 1989 e 1994, apresentam uma mesma disposição da narração e começam com a descoberta do desenlace da história que será contada: nos primeiros parágrafos, se condensam o final das obras, embora nunca se apresentem de forma linear. Outras histórias surgem na mente dos três narradores que não param de encontrar semelhanças entre uns acontecimentos e outros e todos mostram um conhecimento passivo a respeito dos fatos que relatam. Além disso, a incerteza sobre o conhecimento da realidade que os move pode ser entendida dentro do contexto histórico-cultural em que essas narrações têm lugar, uma vez que o individualismo e o relativismo próprios do pensamento espanhol de finais do século XX irão

²⁴ Epígrafe da edição em língua portuguesa: “Minhas mãos são de tua cor; mas me envergonha trazer um coração tão branco.” (MARÍAS, 2008, p. 5).

²⁵ Tradução minha: “Amanhã na batalha pensa em mim, e caia tua espada sem gume. Desespera e morre.”.

refletir na literatura, na qual se porá em evidencia a incredulidade diante de uma verdade única ou absoluta.

O narrador de *El hombre sentimental* e o protagonista de *El siglo* têm em comum com os narradores das referidas obras a passividade e a indecisão com que enfrentam a realidade. Contudo, apesar das suas limitações, a voz do narrador em *Todas las almas*, *Corazón tan blanco* e *Mañana en la batalla piensa en mí* é soberana e consagra-se como a única realidade do relato. A modo de exemplificação, o narrador de *Mañana en la batalla piensa en mí* proclama da seguinte forma a sua força expressiva: “[...] Nadie me creería si lo dijera, lo cual sin embargo no importa mucho, ya que soy yo quien está contando, y se me escucha o no se me escucha, eso es todo [...]”²⁶ (MARÍAS, 2006, p. 17).

A identificação do autor com o narrador que teve lugar depois da publicação de *Todas las almas*, volta a ocorrer na obra posterior a *Mañana en la batalla piensa en mí*, *Negra espalda del tiempo* (1998), que traz em seu título a metáfora da “negra espalda”, imagem shakespeariana que procede da cena II do ato I da peça *A tempestade*, segundo a qual há um “revés del tiempo”²⁷ que abarca o que não existiu, o que ainda nos aguarda, o que nunca ocorreu e, inclusive, o que podendo ter acontecido não conhecemos ou nos foi ocultado. Nesta obra, não há vozes emprestadas e Javier Marías decide tornar-se o protagonista desta espécie de romance que se burla dos limites estabelecidos entre realidade e ficção. Da seguinte forma, o autor apresenta o seu experimento narrativo:

[...] voy a relatar lo ocurrido o averiguado o tan sólo sabido –lo ocurrido en mi experiencia, o en mi fabulación, o en mi conocimiento o es todo sólo consciencia que nunca casa– a raíz de la escritura y divulgación de una novela, de una obra de ficción [...] para mí tiene la diversión del riesgo de contar sin motivo ni apenas orden sin trazar dibujo ni buscar coherencia, como si lo hiciera con una voz antojadiza e imprevisible pero que conocemos todos, la voz del tiempo cuando aún no ha pasado ni se ha perdido y quizá por eso ni siquiera es tiempo, quizá lo sea sólo el que ha transcurrido y puede contarse o así parece, y que por eso es el único ambiguo. Creo que esa voz que oímos es siempre ficticia, tal vez lo será aquí la mía [...]”²⁸ (MARÍAS, 1998, p.11).

²⁶ Tradução minha: “[...] Ninguém acreditaria em mim se eu dissesse isso, o que, no entanto, não importa muito, já que sou eu quem está contando, e se me escutam ou não me escutam, isso é tudo [...]” (MARÍAS, 2006, p. 17).

²⁷ Tradução minha: “reverso do tempo”.

²⁸ Tradução minha: “[...] vou relatar o ocorrido, averiguado ou o apenas sabido - o que aconteceu na minha experiência, na minha fabulação, no meu conhecimento ou é tudo apenas consciência que nunca se casa - o cerne da escritura e divulgação de um romance, uma obra de ficção [...] para mim tem a graça do risco de contar sem motivo sem ordenar ou traçar um desenho ou buscar coerência, como se eu o fizesse com uma voz extravagante e imprevisível mas que todos conhecemos, a voz do tempo quando ainda não passou ou se perdeu e talvez seja por isso que ainda não é tempo, talvez seja apenas o que já passou e pode ser dito ou assim parece, e que por isso é o único ambíguo. Eu acho que a voz que ouvimos é sempre fictícia, talvez para vocês a minha será aqui [...]” (MARÍAS, 1998, p.11).

Deste modo, a voz de Javier Marías se assimila à voz do tempo quando se situa no âmbito de sua “negra espalda”, como se se tratasse de um fantasma que vê o mundo com a imunidade outorgada a quem está fora dele. Em *Negra espalda del tiempo*, o autor se propõe a romancear as suas experiências sem, contudo, poder ser confundido com a voz que se apresenta no texto, como afirma em entrevista transcrita pelo *El País* on-line: “el narrador soy yo, con mi nombre y apellido y todo lo que cuento es verdad o son cosas sabidas, conocidas o especuladas por mí. Pero no es biográfico ni de memorias²⁹”. Assim sendo, embora Marías se revele autor e narrador desta obra, a voz narrativa segue sendo igualmente fictícia, já que, como reitera: “no es un libro autobiográfico ni de memorias, sino una obra de ficción. Podría llamarse una falsa novela³⁰” (MARÍAS, 1998, s/p).

À *Negra espalda del tiempo* sucede a obra *Tu rostro mañana*, publicado originalmente em três volumes: *Fiebre y lanza* (2002); *Baile y sueño* (2004); *Veneno y sombra y adiós* (2007). Apesar de não estar relacionado tematicamente com os livros anteriores, existe uma ligação entre o narrador dos romances com o do romance *Todas las almas* que serve para ilustrar que os paralelismos, os vínculos e as associações serão muito frequentes no emaranhado discursivo dos narradores de Javier Marías cujas narrativas se caracterizam por apresentar um jogo de luz e sombra: o discurso só avança graças aos seus incisivos reflexivos. O mais importante nas obras maríasianas, portanto, não é, como declara Navarro Gil (2003, p. 206), “[...] nunca lo que se cuenta –la historia o las anécdotas del relato– sino cómo se cuenta. En la narrativa del autor siempre importa más el cómo que el qué. La trama de las novelas es solo la excusa que pone en marcha el acto de la narración: la propia actividad del contar es, así, el objetivo del relato.”³¹.

Depois de especializar-se no emprego de uma voz narrativa em primeira pessoa, Marías atinge nas mil e quinhentas páginas de *Tu rostro mañana* a máxima possibilidade expressiva desta voz que consolida-se como a grande protagonista de uma narração em espiral cujo objetivo está centrado no próprio ato narrativo. Pelo sucesso do romance em três partes, alguns críticos, como Ángel Basanta, consideraram que o escritor

[...] no tenía fácil salir con acierto del esfuerzo acometido en la monumental novela en tres partes *Tu rostro mañana* (2002-2007), que, por su compromiso moral y literario en rescatar del olvido por medio de la ficción verdadera, ciertos episodios de

²⁹ Tradução minha: “o narrador sou eu, com meu nome e sobrenome e tudo o que digo é verdade ou são coisas sabidas, conhecidas ou especuladas por mim. Mas não é biográfico nem de memórias”.

³⁰ Tradução minha: “não é um livro autobiográfico ou de memórias, mas uma obra de ficção. Poderia ser chamado de um falso romance”.

³¹ Tradução minha: “[...] nunca o que se conta – a história ou as anedotas da narração – mas sim como se conta. Na narrativa do autor sempre importa mais o *como* que o *quê*. As tramas dos romances são apenas uma desculpa que colocam em marcha o ato da narração: a própria atividade do contar é, assim, o objetivo da narração.”.

la historia europea en el siglo XX, constituye una de las cumbres novelísticas de nuestro tiempo [...]”³² (BASANTA, 2011, s/p).

Basanta (2011), no entanto, reconhece que Marías “[...] ha superado con éxito la encrucijada dando cima a una novela excelente [...]”³³, *Los enamoramientos* (2011), título que reúne as relações traçadas no matrimônio de Luisa e Miguel, entre a narradora, María Dolz, e Díaz-Varela, entre Díaz-Varela e Luisa. Com uma voz narrativa feminina, cujo interesse se centra em conflitos encarnados no interior de alguns personagens concretos e na autocrítica do próprio romance em seu processo criativo, Marías passa do alcance coletivo de alguns episódios dramáticos da história europeia, que aparecem em *Tu rostro mañana*, ao interesse pelos conflitos íntimos de personagens em sua individualidade, transcendidos em sua dimensão universal.

A narrativa, que começa com a morte de um empresário esfaqueado por um manobrista, vai transformando-se gradualmente do que poderia ser um homicídio, com diversas possibilidades de explicação, a um assassinato planejado por um amigo interessado em substituir o difundo e inclusive a morte violenta por um suicídio assistido solicitado pelo doente terminal. No romance em questão, a relação intertextual com *Macbeth* volta a definir, assim como em *Corazón tan blanco*, alguns temas cuja recorrência complementam a interpretação do que é contado. Dessa forma, o amor, a amizade, as relações dos casais, o destino, a morte, a memória e a culpa, somados à inveja, ampliam seu significado para tornarem-se um romance sobre a incompreensibilidade radical da realidade, a impunidade e a extrema dificuldade de conhecer a verdade.

Así empieza lo malo (2014), penúltimo romance publicado por Javier Marías, é uma obra que começa sendo a história de um jovem, De Vere, que observa a intimidade do matrimônio do cineasta Eduardo Muriel, que, ao enfrentar o declínio de sua carreira, o contrata como o seu assistente e o de sua esposa, Beatriz Noguera, com quem forma um casal infeliz cujo passado parece esconder algo que aconteceu, não pode ser apagado e surge publicamente. À sua maneira, *Así empieza lo malo* é também um livro sobre uma investigação dupla e nele De Vere desempenha o papel de investigador. Durante, aproximadamente, as cento e cinquenta

³² Tradução minha: “[...] não seria fácil sair com sucesso do esforço empreendido no monumental romance em três partes *Tu rostro mañana* (2002-2007), que, por seu compromisso moral e literário em resgatar do esquecimento, através da ficção verdadeira certos episódios da história europeia no século XX, constitui uma das exímias novelísticas de nosso tempo [...]” (BASANTA, 2011, s/p).

³³ Tradução minha: “[...] superou com sucesso a encruzilhada produzindo um excelente romance [...]”.

primeiras páginas, o olhar do narrador sobre o casamento vai construindo uma história intrigante de claro e escuro.

Nesta obra e na que lhe segue, *Berta Isla* (2017), Marías deixa igualmente expressado as constantes de sua narrativa, entre as quais destacamos a fronteira entre o incógnito, o que foi descartado e o que não se cumpriu, uma voz narrativa digressiva e reflexiva e os temas que se consolidam a partir de *Corazón tan blanco*, quais sejam: o segredo, o fingimento e a precariedade do fazer relacionada com o saber e o dizer. É, no entanto, com o romance *Tu rostro mañana* que *Berta Isla* mais dialoga uma vez que em ambos aparece um jovem espanhol que vive a tropeços entre duas culturas, a espanhola y a inglesa. Tomás ou Tom Nevinson, cujos talentos incomuns chamam a atenção dos serviços de inteligência MI5 e MI6, é um superdotado em línguas, sotaques e nas imitações da fala alheia e, por isso, acaba sendo recrutado para missões de espionagem de conteúdo desconhecido e duração indefinida.

Para contar a história de Tomás, Marías começará lançando mão de uma voz narrativa em terceira pessoa que não aparecia em seus romances desde a publicação de *El siglo*. Como as obras do escritor costumam refletir sobre o próprio fazer literário, não surpreende o fato de o personagem se permitir meditar sobre os serviços de inteligência com uma breve lição sobre a arte de narrar: “[...] somos como el narrador en tercera persona de una novela [...]”, disse; “[...] se ignora por qué sabe lo que sabe y por qué omite lo que omite y calla lo que calla.”³⁴. A analogia aqui trata-se de uma meditação sobre as grandes preocupações do romance, mas, antes de que o leitor possa perguntar como *Berta Isla* subverterá os temas ao seu propósito, a narração abandona a terceira pessoa e o instala, durante longos anos, na voz de uma mulher, que é a que dá o título à obra.

Uma revisão da novelística de Javier Marías comprova a estreita relação de algumas das suas obras com a tradição literária de língua inglesa. Nos romances *El monarca del tiempo*, *El hombre sentimental*, *Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí*, *Negra espalda del tiempo*, *Así empieza lo malo* e *Berta Isla* o escritor espanhol cria uma aliança intrínseca com o universo ficcional criado nas respectivas tragédias *Júlio César*, *Otelo*, *Macbeth*, *Ricardo III*, *A tempestade*, *Henrique IV* e *Henrique V* de Shakespeare, que não deixa dúvidas de que ele transitou pela larga avenida artístico-literária shakespeariana, que lhe serviu de estímulo para o formato narrativo, inscrito em uma linha de experimentação narrativa que caracteriza os seus romances. Embora não haja nenhuma semelhança biográfica, formal, teórica ou política entre

³⁴ Tradução minha: “[...] somos como o narrador em terceira pessoa de um romance [...]”; “[...] é ignorado por que ele sabe o que sabe e por que omite o que omite e silencia o que é silenciado.”

o dramaturgo inglês e o romancista espanhol, há afinidades estéticas, especialmente temáticas, que aproximam as suas obras, sobre as quais o presente trabalho pretende se debruçar.

À obra mariasiana tem-se dedicado algumas décadas de fortuna crítica. É curioso, no entanto, notar que, até o momento, não tenhamos tido acesso a nenhuma cobertura sistemática da novelística do autor, particularmente dos intertextos a que aqui nos referimos, com os textos de Shakespeare. A maioria dos trabalhos com os quais nos deparamos tratam de maneira pontual, ou em maior medida comentada, da importância do escritor inglês para a consolidação do projeto literário do autor espanhol. Levando isso em consideração, o presente trabalho tem como objetivo examinar a ação que os textos de Shakespeare, nomeadamente *Othello e Macbeth*, operam na gênese das obras *El hombre sentimental* e *Corazón tan blanco*, do escritor Javier Marías, discutindo como a relação intertextual se materializa nos romances mariasianos e se integra de maneira efetiva com a escrita romanesca do autor espanhol e suas obsessões temáticas.

Justificamos nossa predileção pelos romances *El hombre sentimental* e *Corazón tan blanco* porque acreditamos que os sentidos de ambas narrativas só serão efetivamente apreendidos mediante o (re)conhecimento das respectivas relações intertextuais com *Othello e Macbeth*. Em resumo, as obras de Javier Marías permitem que se verifique uma opção romanesca que assume contornos temáticos que possibilitam aproximação com o escritor inglês, além de que cada uma expressa, a seu tempo e modo, particularidades no processo de transformação e apropriação intertextual operado pelo autor espanhol. É, portanto, uma motivação cognoscitiva e uma curiosidade estética diante do horizonte de toda interpretação literária mariasiana que sustentam a nossa proposta.

No entanto, antes de adentrarmos no objetivo precípuo do presente trabalho, faz-se imperativo entender as circunstâncias históricas e os meios de criação que perpassam a concepção e o amadurecimento da novelística de Javier Marías.

1.3 O contexto histórico-cultural da Espanha da segunda metade do século XX

A Espanha de Francisco Franco era, a inícios dos anos cinquenta, um país estático e miserável que não encontrava caminhos para resistir politicamente a uma autarquia autodestrutiva que carregava consigo nostalgias imperialistas, ínfimos níveis de subsistência e nenhuma vontade histórica de modernidade, o que a contrastava com a Europa da segunda metade do século XX, exemplo e símbolo de um progresso excitante (GRACIA; RÓDENAS, 2011). A morte de Franco, a 20 de novembro de 1975, alentou a abertura política, econômica

e, principalmente, cultural que a Espanha vinha experimentando com moderação desde a morte do presidente de governo Carrero Blanco, homem de máxima confiança do chefe de estado espanhol, em dezembro de 1973. No dia 22 de novembro de 1975, após o juramento de lealdade à então restaurada Monarquia por Don Juan Carlos Alfonso Víctor María de Borbón y Borbón, sucessor indicado por Franco, deu-se início à Transição, ato que marcou os primeiros passos para o estabelecimento de uma democracia plena e liberal, apesar da resistência daqueles que queriam perpetuar o franquismo.

A normalização do Estado social, democrático e de direito foi confirmado com a abertura internacional da Espanha, sua consequente entrada na OTAN e seu ingresso na Comunidade Europeia em 1986, fatos que possibilitaram a sintonia da cultura espanhola com a cultura europeia, ratificada simbólica e internacionalmente em 1992 com a Exposição Universal de Sevilla, a eleição de Madri como a capital cultural da Europa e os Jogos Olímpicos de Barcelona. No entanto, não foi a realização desses eventos que consolidou o amadurecimento cultural espanhol, mas sim a possibilidade de ouvir a voz crítica de alguns intelectuais cujas origens biográficas estavam incrustadas na ditadura. Dessa forma, Rafael Sánchez Ferlosio, Agustín García Calvo, Juan Benet, Manuel Vázquez Montalbán e Félix de Azúa usaram essas celebrações para expressar juízos como cidadãos de outra virtude política segundo a qual as vozes únicas e os discursos unânimes não cabiam na cultura espanhola democrática.

No final do século XX, vinte anos depois da morte de Francisco Franco, a historiografia apresentará um país com poucos rastros daquela sociedade medievalizada e distante do mundo moderno. A Espanha do século XXI, por sua vez, mantém firme o esforço de afastar da sociedade espanhola as forças do tradicionalismo, do integrista religioso e das tentações militaristas. Seria difícil, portanto, não reconhecer o ânimo que o mundo das letras injetou ao processo de modernização cultural espanhol ainda na plenitude do franquismo dos anos cinquenta.

À medida que Franco intensificava a capacidade de controle da censura e o exílio surgia como única saída possível para uma liberdade convertida em expectativa improvável, assomava a percepção dos intelectuais espanhóis da diferença entre ter vivido a guerra como adultos e ter nascido sob a influência do nacional-catolicismo. Dessa forma, desde os anos cinquenta, emergirá uma resistência artística, em especial no campo da literatura, responsável pelas mudanças que transformarão a fisionomia da vida intelectual espanhola ao longo dos anos sessenta e setenta (GRACIA; RÓDENAS, 2011).

A instauração do Regime franquista foi, notoriamente, não só a responsável pela transformação do contexto cultural na Espanha da segunda metade do século como também modificou de forma radical a tradição literária espanhola. Somada ao exílio, e à conseqüente expulsão do panorama cultural do país de alguns de seus mais brilhantes expoentes, a censura foi o instrumento mais eficaz de que dispôs o Regime para intervir no âmbito da criação literária através de um mecanismo de controle que determinou a forma sob a qual os textos deveriam ser publicados. Sobre o ataque empreendido à liberdade criativa, Alonso (2003) declara:

[...] Parece seguro que todo cambio histórico, económico o político repercute en el conjunto social y de modo colateral en las manifestaciones culturales. Durante el franquismo, además de las estrictas limitaciones políticas, recayeron sobre las legítimas aspiraciones culturales de la sociedad tales restricciones y controles del régimen que redujeron a muy poco espacio las libertades creativas. La cultura, además atrajo hacia sí todo tipo de sospechas y, en especial la escrita, fue sinónima de peligro y subversión [...] ³⁵ (ALONSO, 2003, p. 16).

Os efeitos da censura não se limitaram à modificação, mutilação ou proibição de obras, mas criou, ainda, como é possível imaginar, uma autocensura subjacente ao processo criativo dos escritores que aspiravam publicar na Espanha e uma vigilância na importação de traduções ou obras editadas originalmente no exterior. Esse cenário só começa a mudar com a ligeira abertura proporcionada pela “Ley de Prensa e Imprenta”, de 1966, que, fortalecida pelo denominado *boom* do romance hispano-americano, permitiu a publicação e intensa promoção dos autores exilados.

A censura, no final do governo de Franco, foi se abrandando e passou a permitir a publicação de romances marcadamente críticos. Nesse contexto, haverá uma tendência à experimentação na forma do romance, a que a censura não imporá grandes obstáculos, e a atividade literária estará marcada por insinuações, alusões, denúncias latentes ou aspirações remotas nem sempre políticas ou não só políticas. Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, Ignacio Aldecoa, Luis Martín-Santos, Jaime Gil de Biedma, Juan Benet e Carlos Barral são alguns dos novos criadores e escritores que apareceram como representantes de uma atividade intelectual que deu origem a novas revistas, editoras e grupos de pressão ao longo dos anos cinquenta e sessenta e se dedicaram a explicar o mundo da pós-guerra levando em consideração as suas respectivas experiências no franquismo, mas ansiosos por apartar-se de seu reacionarismo fatal.

³⁵ Tradução minha: “[...] Parece certo que todas as mudanças históricas, econômicas ou políticas repercutem no grupo social e de modo colateral nas manifestações culturais. Durante o franquismo, além das estritas limitações políticas, essas restrições e controles do regime recaíram sobre as aspirações culturais da sociedade, que reduziram as liberdades criativas a um espaço muito pequeno. A cultura também atraiu todos os tipos de suspeitas e, especialmente, a escrita foi sinônimo de perigo e subversão [...]” (ALONSO, 2003 p. 16).

A mudança das circunstâncias finais e posteriores ao franquismo significou, portanto, uma transformação das estruturas fundamentais do campo literário e cultural. A periodização literária, segundo Gracia e Ródenas (2011), identifica fases ou etapas interiores mais ajustadas ao curso sutil da história das ideias estéticas e da emergência da produção literária. A etapa criativa que emerge por volta de 1968, por exemplo, caracteriza o laboratório cultural democrático de escritores cujas obras constituem o registro de um mundo intelectual vinculado a razões de caráter ético, civil e político. Em outra perspectiva, veem-se obras que ensejam uma mirada autocrítica e fria sobre a Espanha nascida da guerra: *Señas de identidad* (1966), de Juan Goytisolo, *Últimas tardes con Teresa* (1966), de Juan Marsé, ou *Volverás a Región* (1968), de Juan Benet, são romances que esperam leitores com olhares lúcidos e ambiciosos sobre as exigências da arte moderna.

Em síntese, em uma cultura de resistência à miséria moral da Espanha franquista, a literatura ocupou, no contexto espanhol dos anos cinquenta, um lugar destacado e se converteu em um espaço através do qual passava a luta ideológica. O realismo é o movimento literário que quis, nesse período, representar o mundo de tal forma que os escritores pudessem comunicar aos seus leitores os problemas sócio-políticos de seu entorno social que eles poderiam reconhecer por si mesmos (BÉRTOLO, 1989). Fosse realismo crítico, objetivo ou social, o pacto entre escritor e leitor era do mesmo caráter, cívico, o que explica a expectativa deste último pela narração de fatos individuais ou coletivos que tivessem uma leitura política e uma reflexão sobre a sociedade.

A literatura realista, cabe destacar, cumpriu com o papel que toda literatura realiza em sua época: contribuir com a difusão de uma determinada sensibilidade cultural, e dar os instrumentos necessários para que as subjetividades coletivas tivessem seus referentes adequados (BÉRTOLO, 1989). É sob essa perspectiva que Camilo José Cela, em seu romance *La colmena* (1950), e Carmen Laforet, em sua obra *Nada* (1945), criticam a decadência moral da Espanha franquista; Antonio Ferres, em *La piqueta* (1959), Alfonso Grosso, em *Testa de copo* (1963) e Ignacio Aldecoa, em *Gran sol* (1958) denunciam a exploração das classes trabalhadoras; Juan Marsé, em *Encerrados con un solo juguete* (1960); Juan Goytisolo, em *Fin de fiesta* (1962), e Juan Garcia Hortelano, em *Tormenta de verano* (1962) e *Gente de Madrid* (1967), tratam da decadência e corrupção da pequena e média burguesia; Rafael Sánchez Ferlosio, em *El Jarama* (1955) e Carmen Martín Gaité, em *Entre visillos* (1957) abordam a impossibilidade de qualquer projeto de crescimento pessoal no estado em que se encontrava a Espanha dos anos cinquenta.

Os escritores situados nesse realismo conviveram não só com os intelectuais que, influenciados por Juan Benet, propuseram nos anos sessenta uma ruptura com o realismo social, mas também com os escritores da narrativa espanhola atual entre os quais se incluem Antonio Muñoz Molina, Eduardo Mendoza, Juan José Millas e Javier Marías. Essa diversidade da vida literária vai ser o forte obstáculo a um tratamento geracional por parte da crítica espanhola contemporânea que, acostumada a classificar sua história literária através de gerações (como as antecedentes “Generación del 98”, “Novecentismo o Generación del 14”, “Generación o Grupo poético del 27” e a “Generación del 55 o del medio siglo”), encontra-se com a realidade de que, no contexto em que se insere a criação novelística de Marías, não se pode falar de formação de grupos homogêneos, já que o que prevalece são orientações ou influências comuns, como a de Juan Benet, precursor, depois da Transição, de uma nova narrativa e defensor da ideia de que o centro do romance nunca seria a realidade social espanhola e sim a experimentação com a forma e a autorreferencialidade da linguagem. Assim como Benet, Marías e o grupo de escritores dos anos setenta, que veio a chamar-se “los novísimos”, compartilham uma concepção literária que rejeitou o romance realista, corrente dominante entre 1951, data de publicação de *La colmena*, de Camilo José Cela, y 1962, ano em que se publica *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos.

A obra de Luis Martín Santos representou uma novidade na narrativa dos anos sessenta com a incorporação de técnicas narrativas complexas, como o monólogo interior, a ironia e a intertextualidade, até então incomuns na prosa espanhola. Contudo, apesar das inovações propostas pelo autor e obra, não é possível dizer que seja um ou outro quem rompeu com o realismo. Parece mais claro, como Bértolo (1989) afirma, situá-los na renovação da linha realista porque se enquadram perfeitamente nas intenções estéticas globais do realismo: mostrar os mecanismos sociais que perpassam a vida coletiva. Martín Santos não propõe em seu romance uma visão diferente do mundo nem uma mudança de sensibilidade ou uma subjetividade coletiva diferente. Sua narrativa tem por objetivo mostrar que tais intenções não podiam manter-se com uma literatura carente de complexidade e, ainda, constatar que o leitor implícito já não era o imaginado por escritores anteriores, embora o pacto entre estes e a burguesia de esquerda (que se contrapunha a Franco) permanecesse sendo o mesmo.

Tiempo de silencio vem adiantar a percepção de que as mudanças sociais que se produziram ao longo dos anos sessenta na Espanha romperam a identificação existente até aquele momento entre cultura e resistência antifranquista: a esfera pública que se havia formado sofria as transformações sociais do exterior, perdia unidade e ganhava diversidade. Estava assim aberta a possibilidade de emergência de outra manifestação literária que acreditaria a ideia de

que a cultura poderia seguir sendo antifranquista mesmo que nem toda ela se identificasse com a resistência.

Desorientado pelas mudanças culturais, sociais e políticas, o realismo social passa a agonizar nos finais dos anos sessenta e já não logra satisfazer as demandas literárias de uma sociedade representada por uma esfera pública dividida, mas que, deve-se reconhecer, estava descobrindo através da tradução de grandes nomes da literatura e da leitura em outras línguas a existência de referentes literários e culturais para além das próprias fronteiras. A estes referentes se somam outros do *boom* hispano-americano que deram a conhecer um conjunto numeroso de obras que mostrava uma força criativa que, ao fim e ao cabo, servirá de mote para o trabalho de profunda ruptura, empreendido por Juan Benet, não só com o realismo mais ou menos crítico como também com toda a tradição realista da literatura espanhola.

Sobressaindo as próprias fronteiras culturais, a literatura espanhola deixou-se contagiar pelo *boom* hispano-americano e influenciou-se pelas referências de obras de escritores nascidos em países como Peru, Argentina, Colômbia ou Cuba. *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, *Tres tristes tigres* (1965), de Guillermo Cabrera, *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, e *Conversación en La Catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa, são algumas das obras que chamaram a atenção de autores e leitores espanhóis, marcaram a convergência da literatura espanhola com a literatura hispano-americana e, por conseguinte, foram fundamentais para o salto estético de futuro das letras espanholas no período franquista. Nessa perspectiva, os anos sessenta caracterizou-se, sobretudo, pelo desapego de muitos autores de uma escrita social e politicamente comprometida, libertando o exercício de imaginação literária do compromisso político para fundir-se com correntes estrangeiras (GRACIA; RÓDENAS, 2011).

Embebida em fontes literárias que já não eram somente as da tradição espanhola, a vida intelectual e literária passou a respirar, durante os anos sessenta, com pulmões mais oxigenados e a desempenhar o papel de vanguarda democrática e liberal (sem adjetivos militantes) convertendo-se em uma literatura democrática num contexto sem democracia. O período de Transição veio acentuar a multiplicidade que a literatura espanhola vivia com timidez desde o início dos anos setenta: os públicos se diversificaram, os escritores perderam a definição tipológica e se emanciparam de qualquer dever ideológico ou político porque metabolizaram literariamente a antiga noção de compromisso político, que se fez compromisso literário e estético.

Este último, segundo Gracia e Ródenas (2011), pode definir de maneira suficiente o grande marco da literatura espanhola do período democrático e inclusive do século XXI: os

escritores inventaram suas próprias tradições e abandonaram a veneração de base hispanocêntrica porque acreditaram ser perfeitamente racional preferir a escritores hispano-americanos como Alejo Carpentier, Juan Rulfo ou Mario Vargas Llosa aos espanhóis Camilo José Cela ou Miguel Delibes. A primeira década do século XXI, veio evidenciar, portanto, a plena consolidação de uma literatura espanhola apartada de atrasos localistas e registrar as características das letras ocidentais do novo século, como a hibridização dos gêneros de ficção com os não ficcionais. Os escritores já não se orgulham de ser nacionalistas nem de ignorar a literatura que se escreve no mundo e sabem que o valor de sua obra (bem defendido por uma agência literária) será a arma de negociação para sua difusão internacional (ALONSO, 2003).

Enquanto a finais dos anos oitenta era quase impossível identificar uma poética comum aos escritores, talvez o século XXI tenha alçado a consciência cultural de que a guerra civil e suas consequências é para os que não a viveram o espaço mítico do presente do qual, contudo, nasceu uma democracia cujos autores em sua maioria não manifestam o menor interesse pelas essências hispânicas nem por suas especificidades, anuladas pelo próprio sistema cultural democrático, o que justificaria a pluralidade de poéticas do período pós franquista. Talvez esse fenômeno sócio-literário possa explicar a fadiga de alguns autores contemporâneos que, como Javier Marías, optaram por não regressar a algo que não os interessava teórica, histórica ou culturalmente porque a sua produção artística esteve dedicada precisamente a introduzir referências estrangeiras na tradição literária espanhola.

1.4 A influência de Juan Benet

O nome de Benet tornou-se notório no cenário cultural espanhol por volta de 1968 ao ser associado ao movimento literário que assumiu a experimentação com a linguagem e a metaficção como motores criativos do texto narrativo. Este posicionamento afastado da escrita socialmente comprometida – com a adoção do estilo como centro da obra literária – e desvinculado da tradição espanhola é firmado pelo amigo e mentor de Javier Marías em seu livro *La inspiración y el estilo* (1966), mais precisamente no capítulo “La seriedad del estilo”, no qual Benet (1999, p. 222) afirma que “[...] ninguna barrera puede prevalecer contra el estilo siendo así que se trata del esfuerzo del escritor por romper un cerco mucho más estrecho, permanente y riguroso: aquel que le impone el dictamen de la realidad [...]”³⁶. O escritor define o estilo como

³⁶ Tradução minha: “[...] nenhuma barreira pode prevalecer contra o estilo, sendo assim, trata-se do esforço do escritor para romper uma barreira muito mais estreita, permanente e rigorosa: aquela que impõe a opinião da realidade [...]”.

[...] un espacio que incluye al de la razón, con un mayor número de dimensiones que ella y dispuesto a particularizarse con el de ella – como en el caso de los lenguajes técnicos – cuando voluntariamente renuncia al empleo de aquellas dimensiones que escapan a su control. Esa multiplicidad de dimensiones no es labor de un día y se consigue, por lo general, gracias a partir del día que la razón buscó la palabra justa para definir una sensación [...]”³⁷. (BENET, 1999, p. 201).

Em outras palavras, o estilo é para Benet o instrumento por meio do qual o escritor foge do controle absoluto da razão para expressar algo que está fora da lógica e da linguagem habitual. Na sua perspectiva, o grande estilo é eminentemente literário, autorreferencial e definido pelo rigor verbal, dessa forma, o enredo ou “la inventada realidad del poeta” não se compara e não se sobreporá à “[...] perfección sintáctica o la brillantez de exposición del narrador [...]”³⁸ (BENET, 1999, p. 201). Mais importante que contar a história, portanto, é a maneira de contá-la e ao poeta ou escritor não lhe deve interessar “[...] tanto el tema de sus canciones como el acento que acierta a imprimirlas [...]”³⁹: é através do estilo que ele consegue dominar a realidade, transcendendo a importância do banal e do cotidiano. Benet (1999, p. 208) menciona ainda que “[...] el escritor se convencerá pronto de que, en cuanto logre hacer interesante lo banal, lo cotidiano y lo antihistórico, contará con un artificio válido por sí mismo que sabe prescindir, sin ignorar su atractivo, de las facilidades que ofrece la historia.”⁴⁰.

Considerado o grande nome de uma proposta estética revolucionária que serviu de horizonte para os escritores que chegaram a construir a própria tradição literária no período democrático, Benet fomentou modelos estéticos de fontes diversas, com destaque para a anglo-saxã, e instituiu uma narrativa da qual diminuiu significativamente a relevância explícita do elemento político e histórico. Com Benet, se rompe a visão do mundo correspondente à cultura de resistência e a literatura se desapega de valores sociais e se converte em um exercício sacro, particular e privado, dissociado do sentimento popular, castiço e nacional. Escrever não implicava inscrever-se na tradição espanhola, como afirma o autor,

[...] el estilo más irresistible no será nunca el de un costumbrista; el más alto exponente de la expresividad de la lengua no se deberá ir a buscar, en ningún caso,

³⁷ Tradução minha: “[...] um espaço que inclui ao da razão, com um número maior de dimensões que ela e disposto a ser particularizado com ela - como no caso das linguagens técnicas - quando renuncia voluntariamente ao uso dessas dimensões que escapam ao seu controle. Essa multiplicidade de dimensões não é labor de um dia e é alcançada, geralmente, graças ao dia em que a razão procurou a palavra certa para definir uma sensação [...]” (BENET, 1999, p. 201).

³⁸ Tradução minha: “a realidade inventada do poeta”; “perfeição sintática ou ao brilho de exposição do narrador [...]” (BENET, 1999, p. 201).

³⁹ Tradução minha: “[...] tanto o tema de suas canções como o tom certo para imprimi-las [...]”.

⁴⁰ Tradução minha: “[...] o escritor logo se convencerá de que, assim que puder tornar interessante o banal, o cotidiano e o anti-histórico, ele terá um artificio válido por si mesmo que sabe prescindir, sem ignorar sua atratividade, das facilidades oferecidas pela história.”.

entre las prosas castizas, en las descripciones sazonadas con sabores caseros o en la humilde jerga de los silenciosos monjes, los pícaros de corte o los hidalgos hambrientos [...]”⁴¹ (BENET, 1999, p. 209).

Benet encontrou na tradição literária anglo-saxã – com destaque para Joseph Conrad, Henry James e William Faulkner – o instrumento narrativo que lhe permitiu transladar com absoluto domínio a guerra civil espanhola do lugar histórico e político que até então havia ocupado para um espaço mítico e privado: a figura do narrador (BÉRTOLO, 1989). Colocado em uma distância nunca definida, esse narrador acompanha de modo contínuo a reflexão sobre o próprio texto sem deixar espaço para a liberdade do leitor, a quem obriga a segui-lo sem mais desvios que aqueles que oferece o próprio texto. O universo que Benet propunha já não era, então, um oferecimento ao leitor para que este reconhecesse o entorno em que vivia, tratava-se de uma proposta ética ou estética sobre como ser ou sentir-se no mundo. Nas palavras do escritor, se o realismo havia originado uma concepção de romance como serviço público, sua literatura supunha reprivatização e a transformação desta em um serviço sacro (BÉRTOLO, 1989).

Essa forma de conceber a narrativa consolidou uma mudança no paradigma da prosa espanhola de fins de século cuja principal característica foi a recusa dos escritores do pós-franquismo a continuar com o relato objetivo de uma literatura realista que dominou as criações da primeira metade do século XX. Opondo-se, portanto, a uma narrativa que colocasse em primeiro plano a situação política espanhola, Benet não só se afastou da concepção literária de seus antecessores e reivindicou para a literatura uma autonomia criativa com relação à sua realidade sócio-histórica como também abriu as fronteiras da cultura espanhola transformando-se em um referente para os escritores que, depois dele, quisessem seguir transpassando-as.

Javier Marías, e o grupo de escritores que veio a chamar-se “los novísimos”, seguiram o pensamento do seu mentor e não estenderam a mão ao realismo, embora houvesse emergido em um contexto literário no qual o romance realista estava em voga, nem se preocupou em ajustar a temática de seus romances às realidades sociais ou coletivas. Sobre a importância de Benet para Marías, assim declaram Gracia e Ródenas (2011),

[...] la deuda más abultada la contrajo Marías con Benet y no solo con su ejemplo creativo sino muy en especial con sus reflexiones sobre literatura, hasta el punto de

⁴¹ Tradução minha: “[...] o estilo mais irresistível nunca será o de um autor costumbrista; o expoente mais alto da expressividade da língua não deve ser procurado, em nenhum caso, entre a prosa espanhola, nas descrições temperadas com sabores caseiros ou no jargão humilde dos monges silenciosos, dos malandros da corte ou dos nobres famintos [...]” (BENET, 1999, p. 209).

que puede afirmarse que la obra madura de Marías encuentra legitimación teórica en *La inspiración y el estilo* (1996)⁴². (GRACIA; RÓDENAS, 2011, p. 847).

A referência de Benet em Marías, é interessante mencionar, não se relaciona tanto ao campo temático e da técnica, mas se manifesta na atitude estética de pensar a legitimação da literatura através do estilo. Percebe-se, por exemplo, que as técnicas e a previsibilidade das digressões maríasianas não são heranças do modelo benetiano. O narrador de Marías, como pontua Gracia (2001, p. 208) é muito mais ouvinte que falante, em outras palavras, escuta demasiado e conta pouco das coisas que sabe, já que prefere estar “[...] en el vacío seguro da inacción a resolver los problemas de su entorno [...]”⁴³. Saber para esse narrador é inútil porque não é capaz de operar mudanças morais e intelectuais e a ação de contar se faz com uma apatia igual à de quem cumpre um “servicio ajeno”. Trata-se de um narrador egoísta, cético sobre a inconsistência do mundo, que não instrui moralmente nem leva o leitor a alguma verdade estável. O narrador de Benet, por sua vez, conta o possível de ser contado, esclarece o que está na penumbra, mostra o que está escondido e se deixa mover pela vontade de saber, ainda que seja consciente da sua inutilidade.

Embora não comunguem das mesmas temáticas e não compartilhem algumas devoções literárias específicas, não se pode negar que há em Marías uma concepção do literário que partiu de Benet: a narrativa romanesca não tem uma motivação política, não recupera criticamente o passado, não atende a uma interpretação das raízes históricas do presente e tampouco se compromete com as mudanças sociais. O romance é, sobretudo, a expressão máxima da linguagem e, portanto, não se deve vê-lo como um produto atrelado a uma sociedade ou a uma cultura. O romance, a literatura e a arte se vinculam a ambas, mas não servem para explicá-las.

1.5 Uma literatura não castiça e a importância da tradução

Nos finais da década de sessenta, a literatura espanhola vivia um momento de confusão com o nascimento do grupo “los novísimos”, que acabou por transformar a expectativa do público leitor, o qual vivia a indefinição de não saber o que esperar e receber dos romances daquele período. Eram anos em que se falava da literatura como subversão, do realismo mágico à espanhola e da densidade de uma obra que só incidia sobre sua própria linguagem. No entanto,

⁴² Tradução minha: “[...] Marías contraiu a dívida mais massiva com Benet e não apenas com seu exemplo criativo, mas principalmente com suas reflexões sobre a literatura, a ponto de afirmar que a obra madura de Marías encontra legitimidade teórica em *La inspiración y el estilo* (1996).” (GRACIA; RÓDENAS, 2011, p. 847).

⁴³ Tradução minha: “[...] no vacío seguro da inacción a resolver os problemas de seu entorno [...]”.

convém mencionar que, já em 1966, antes da publicação de *La inspiración y el estilo*, de Juan Benet, e da eclosão do *boom* hispano-americano, escritores da tradição realista como Juan Marsé e Juan Goytisolo haviam demonstrado, nas respectivas obras, *Últimas tardes con Teresa* e *Señas de identidad*, que as lições de *Tiempo de silencio* não haviam passado despercebidas configurando-se como claro exemplo de que, em outras condições, o realismo poderia reestruturar-se de maneira interna. Outros escritores como Miguel Delibes e Camilo José Cela somaram às suas obras *La parábola del naufrago* (1969) e *San Camilo, 1936* (1969), a tentativa de subversão da linguagem (BÉRTOLO, 1989).

A publicação do primeiro romance de Javier Marías, *Los dominios del lobo*, em 1971, corroborou a recusa dos escritores de finais dos anos sessenta à tradição realista precedente e materializou a importação de modelos narrativos de fontes diversas. Em seu ensaio “Desde una novela no necesariamente castiza”⁴⁴, Marías (2007) sintetiza com as seguintes palavras a acusação implícita dada pela crítica espanhola do momento ao conjunto de sua obra:

[...] Este nuevo novelista maneja un mundo de referencias que en última instancia le es y nos es ajeno; se nutre de expectativas tenidas en la butaca de un cine o leyendo en un sillón; posiblemente aún sea demasiado joven para disponer de un material verdaderamente suyo, personal, surgido de sus vivencias y su observación de la realidad; esperemos que llegue el día en que sea capaz de hablarnos de nuestros problemas, de nuestra sociedad, de nuestra historia o nuestro presente; en suma, de España [...]⁴⁵ (MARÍAS, 2007, p. 54).

Los dominios del lobo marcou a discordância da apreciação crítica no que se referia à nova cultura literária espanhola configurando-se como um dos sinais das discussões individuais e geracionais que começaram na Espanha dos anos 70 e se intensificaram nos anos 90 com ataques subjetivos ou coletivos de alguns escritores consolidados a outros mais jovens e emergentes no panorama literário espanhol. Às afrontas e ofensas pessoais, somava-se a recusa ou desaprovação de muitos escritores em relação à crítica literária, que detinha, num esforço de perpetuar o poder que lhe havia outorgado a censura franquista, o poder de canonizar uma obra ou legá-la ao esquecimento.

Carlos Galán Lorés (1989, p. 14), nos finais dos anos oitenta, por exemplo, afirmava que “[...] críticos como Sanz Villanueva, Ugalde o Bértolo, han acusado a nuestros narradores,

⁴⁴ Lido em uma conferência, dia 16 de novembro de 1984, no simpósio New IberoAmerican Writing da Universidade de Texas, Austin.

⁴⁵ Tradução minha: “Este novo romancista maneja um mundo de referências que, em última instância, lhe é e nos é estranho; ele se nutre de expectativas surgidas na poltrona de um cinema ou na leitura em uma poltrona; possivelmente ele ainda é jovem demais para ter um material verdadeiramente seu, pessoal, resultante de suas experiências e observação da realidade; esperemos que chegue o dia em que ele seja capaz de nos contar sobre nossos problemas, nossa sociedade, nossa história ou nosso presente; em suma, da Espanha [...]” (MARÍAS, 2007, p. 54).

jóvenes o menos jóvenes, de hacer una literatura leve, superficial e intrascendente, de escribir novelas subjetivas y narcisistas, de cultivar una narrativa light [...]”⁴⁶. A respeito disso, Gracia e Ródenas (2011, p. 248) destacam que “[...] algunos creyeron advertir en el tono de las nuevas novelas de los ochenta una banalidad acrítica o un individualismo tan narcisista que acabaron por asociarlas con la desmemoria, la desespañolización, el sentimentalismo, el egoísmo ético o el vacío ideológico [...]”⁴⁷. À contramão dessas opiniões, Lorés defende a ideia de que esses escritores “[...] son hijos de eso que se ha llamado postmodernidad” e se deixam guiar pela liberdade “siendo dueños de todas las palabras [...]”. Para Gracia e Ródenas, o adjetivo “light” é “blando y sobre todo banal”, e foi empregado para desmerecer uma literatura na qual os personagens não falavam de política e o enredo não servia ao propósito revolucionário nem à denúncia social.

O crítico espanhol Jordi Gracia (2001, p. 183) rejeita a opinião dos críticos da narrativa literária espanhola do período democrático que, em suas palavras, tem “[...] mal digerido el ejercicio de la libertad ajena y tiende a rechazar o descalificar al escritor de valor que desobedece el patrón de conducta previsto y dice lo que no debe decir, o renuncia a escenificarse cada dos por tres.”⁴⁸ Segundo Gracia,

[...] el instinto cosmopolita o vagamente internacionalista que han tenido las mejores letras en España desde los años setenta puede sintetizarse con un terco empeño de desespañolización. Se trata de una suerte de expatriación simulada que ha venido a fecundar, una vez más, las consciencias, las relaciones, los enlaces y la imaginación del escritor. Hoy ya puede hablar del pasado sin sentirse víctima de la enfermedad endémica que era ser español (como escribió Cernuda), pero tampoco es paciente enfermo de nacionalismo folclorista o de la patosa charlatanería del casticismo como particularidad mesetaria [...]”⁴⁹ (GRACIA, 2001, p. 196).

⁴⁶ Tradução minha: “[...] críticos como Sanz Villanueva, Ugalde ou Bértolo acusaram nossos narradores, jovens ou menos jovens, de fazer uma literatura leve, superficial e não transcendente, de escrever romances subjetivos e narcisistas, de cultivar uma narrativa *light* [...]”.

⁴⁷ Tradução minha: “[...] alguns acreditavam ver no tom dos novos romances dos anos 80 uma banalidade acrítica ou um individualismo tão narcísico que acabaram associando-os à desmemória, desespanholização, sentimentalismo, egoísmo ético ou vazio ideológico [...]”.

⁴⁸ Tradução minha: “[...] digeriram mal o exercício da liberdade alheia e tendem a rejeitar ou desqualificar o escritor de valor que desobedece ao padrão de comportamento esperado e diz o que não deve dizer ou renuncia a colocar-se em evidência a cada dois por três.”.

⁴⁹ Tradução minha: “[...] o instinto cosmopolita ou vagamente internacionalista que as melhores letras da Espanha tiveram desde a década de 1970 pode ser sintetizado com um esforço obstinado de desespanholização. Trata-se de um tipo de expatriação simulada que tem vindo para fertilizar, mais uma vez, as consciências, as relações, os vínculos e a imaginação do escritor. Hoje, pode-se falar do passado sem se sentir vítima da doença endêmica que era ser espanhol (como escreveu Cernuda), mas também não é um paciente que sofre de nacionalismo folclórico ou charlatanismo do casticismo como uma particularidade considerável [...]” (GRACIA, 2001, p. 196).

Para Gracia (2001, p. 192-193), é possível que Marías, assim como outros autores com uma consciência literária mais aguda, como José María Guelbenzu, Enrique Vila-Matas o Belén Gopegui, houvessem buscado corrigir a inflação de sentimentalismo da cultura literária da Espanha contemporânea pela via da meditação reflexiva, do estranhamento de gênero, da ruptura das expectativas e da incorporação de tramas cujos conflitos encontram soluções “en laberintos éticos o ideológicos antes que en absoluciones sentimentales.”⁵⁰

Javier Marías (2007), referindo-se à tradição romanesca espanhola, declarou que esta era, ademais de realista, escassa, pobre e com frequência “costumbrista” e que oferecia o mínimo atrativo a um romancista jovem ao ser comparada com a literatura inglesa, alemã, russa ou norte-americana. Segundo Marías, os romancistas do período democrático estavam fartos de ter a Espanha como tema de fundo do romance e negar o amor à pátria apregoado pelo franquismo foi o primeiro passo para negar igualmente tudo o que se referisse ao genuinamente espanhol. Nas palavras do escritor, “[...] [España] como motivo literario, como algo que poner al lado de los grandes temas novelísticos tradicionales (la muerte, la soledad, el miedo, la guerra, la traición, el amor y cosas por el estilo) nos parecía paupérrimo y levemente ridículo [...]”⁵¹ (MARÍAS, 2007, p. 56).

Grohmann (2011) compartilha das ideias de Marías quando afirma que foi necessário o divórcio inicial entre a literatura pós-franquista e a literatura realista social que a precedeu e defende que os escritores, educados e crescidos sob o regime de Franco, não tiveram outra alternativa que não a de negar a realidade espanhola para lograr criar seu próprio passado e tradição e, assim, adentrar em sua própria literatura.

O rechaço de Marías não só à Espanha mas também a grande parte da tradição literária espanhola fez com que o escritor buscasse modelos de construção narrativa nos escritores de língua inglesa como Joseph Conrad, Henry James, William Faulkner, Flannery O' Connor, Herman Melville, Laurence Sterne e Shakespeare. É justamente por causa de seus referentes nada espanhóis, e pelo tom frio que aproximava seus romances de traduções ou imitações de autores anglo-saxões, que o escritor vai ser chamado de hispano-fóbico. No entanto, o que poderia ser entendido como uma acusação de parte da crítica, significou para Marías um elogio já que o escritor sempre reconheceu a importância das traduções e dos modelos que buscou fora

⁵⁰ Tradução minha: “em labirintos éticos ou ideológicos, e não em absolvições sentimentais.”

⁵¹ Tradução minha: “[...] [Espanha] como motivo literário, como algo a estar do lado dos grandes temas dos romances tradicionais (morte, solidão, medo, guerra, traição, amor e coisas assim) parecia-nos paupérrimo e um pouco ridículo [...]” (MARÍAS, 2007, p. 56).

da Espanha na constituição de sua inconfundível voz narrativa e de sua singularidade estilística. Em suas palavras, “[...] en más de una ocasión se me dijo despectivamente que mi castellano ‘sonaba a traducción’ cuando yo aún no sabía que al cabo de unos años tal acusación iba a significar para mí algo no reñido necesariamente con el elogio.”⁵² (MARÍAS, 2007, p. 58)

Em seu ensaio “Narrar ou descrever”, Lukács (1965, p. 57) chamou a atenção para o fato de que “os novos estilos, os novos modos de representar a realidade não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas, ainda que se liguem sempre às formas e sentidos do passado”. Nesse sentido, “todo novo estilo surge como necessidade histórico social da vida e é um produto necessário da evolução social”. A vista de tal preceito, é possível entender a busca dos novos escritores espanhóis por um formato narrativo novo, próprio e singular. Em relação a isso, Gracia (2001) declara que

[...] Las referencias intelectuales y formativas de los autores no son ya tan fáciles de establecer, la genealogía de los modelos literarios se ha multiplicado y los orígenes de cada uno de ellos son complejos y no siempre previsibles. El escritor (pero también el lector mismo, el lector literario en particular) puede haberse hecho tras la inmersión en la gran narrativa hispanoamericana de los años sesenta y setenta, pero también pudo hacerse con la devoción confesa por la literatura anglosajona del siglo XIX, con la inmersión en la inacabable generación perdida [...], o con la rabiosa frecuentación de Ítalo Calvino...⁵³ (GRACIA, 2001, p. 198).

Em *Pasiones Pasadas*, a primeira compilação de artigos de Javier Marías, publicada em 1991, encontra-se um texto intitulado “Retrato imaginario del artista en casa” (1988), dedicado ao poeta Luis Antonio de Villena, que contém valiosas observações sobre a forma como o autor espanhol entende a criação literária. Marías explica neste texto que a origem da literatura está na própria literatura, deste modo, os referentes culturais devem sempre ser escolhidos como “elementos novelables” em detrimento dos referentes da realidade. Nessa perspectiva, o escritor propõe uma narrativa autônoma da realidade exterior, atitude que envolve um afastamento intencional dos pressupostos do realismo social que promulgou seu compromisso com a realidade (NAVARRO GIL, 2007). Como Marías (2007) afirma:

[...] el deseo de luchar contra el franquismo a través de la literatura [...] lo juzgábamos enteramente desdeñable: ramplón, poco sutil, torpe, demasiado obvio, en

⁵² Tradução minha: “[...] em mais de uma ocasião me disseram de maneira depreciativa que meu castelhano ‘soava como tradução’ quando eu ainda não sabia que, depois de alguns anos, tal acusação significaria para mim algo não necessariamente em desacordo com elogios.” (MARÍAS, 2007, p. 58).

⁵³ Tradução minha: “As referências intelectuais e formativas dos autores não são mais tão fáceis de estabelecer, a genealogia dos modelos literários se multiplicou e as origens de cada uma delas são complexas e nem sempre previsíveis. O escritor (mas também o próprio leitor, o leitor literário em particular) pode ter sido moldado após imersão na grande narrativa hispano-americana dos anos sessenta e setenta, mas também pode ter sido moldado com a devoção confessada pela literatura anglo-saxônica do século XIX, com imersão na inacabável geração perdida [...], ou com arrebatada frequência a Ítalo Calvino [...]” (GRACIA, 2001, p. 198).

último término extraliterario [...]. La novela social y desmañadamente simbólica de aquellos decenios era a nuestros ojos, por lo demás, el fiel reflejo de la situación de indigencia intelectual que vivía la España de Franco [...]. Con la intolerancia propia de lo que éramos, aspirantes a literatos jóvenes y airados (si es que la unión de los dos adjetivos no supone redundancia), llevamos a cabo una muy simplista operación de identificación de lo español con lo franquista. Y decidimos dar la espalda a toda nuestra herencia literaria, ignorarla casi por completo [...]⁵⁴ (MARÍAS, 2007, p. 56).

É preciso, portanto, entender que, como considera o próprio Marías, a sua literatura nasceu em um contexto onde o essencialmente espanhol já se havia saturado: muito já se havia escrito e muitos escritores já se haviam dedicado ao próprio e nacional. No entanto, o fato de o escritor não haver adotado a Espanha onde nasceu como tema para seus romances não constitui motivo suficiente para acusá-lo de hispano-fóbico. Era necessário, como afirma Grohmann (2011), inovar a ficção espanhola (e ocidental) com um projeto literário que se desapegasse dos modelos tradicionais e instituisse uma tradição estética autônoma.

Em relação a este novo caminho que se abriu para o romance peninsular a partir dos anos 70, Adorno (2003)⁵⁵, na breve análise que faz da situação do romance nos anos 50, já explicava essa mudança na narrativa europeia da metade do século e considerava que, com a emergência de autores que negavam o objetivismo no romance e assumiam a subjetividade da narração como motor criativo, não havia outro caminho para a literatura realista tradicional que não fosse seu progressivo descrédito. Para o teórico alemão, o declive dessa proposta literária poderia ser explicado pela tomada de consciência dos próprios escritores realistas da “crise da objetividade literária”. Em suas palavras, “[...] *se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz afichada, apenas o auxilia na produção do engodo.*” (ADORNO, 2003, p. 57, grifos do autor).

Nessa perspectiva, a novelística mariasiana, mais do que mostrar uma indiferença e recusa à tradição narrativa que a precedeu, acompanhou a necessidade de inovação literária que se propagava na Europa, como apontam Lucács (1965) e Adorno (2003), recolhendo referentes e modelos tomados principalmente da tradição anglo-saxã no esforço de elevar o horizonte criativo espanhol. Em resumo, imerso no inovador projeto literário proposto pelos grandes

⁵⁴ Tradução minha: “[...] o desejo de lutar contra o franquismo através da literatura [...] nós o julgávamos totalmente desdenhável: vulgar, pouco sutil, torpe, demasiado óbvio, em última análise extraliterário [...]. O romance social e tortuosamente simbólico daquelas décadas era, a nosso ver, o reflexo fiel da situação de miséria intelectual que a Espanha de Franco vivia [...]. Com a intolerância própria do que éramos, aspirantes a escritores jovens e raivosos (se é que a união dos dois adjetivos não implica redundância), realizamos uma operação muito simplista de identificar o espanhol com o franquista. E decidimos dar as costas a toda a nossa herança literária, ignorá-la quase por completo [...].” (MARÍAS, 2007, p. 56).

⁵⁵ O artigo original foi publicado em 1954 e apareceu na revista alemã *Akzente*, n. 5, depois de Adorno ministrar uma conferência na emissora radiofônica RIAS, de Berlim.

teóricos da ficção na segunda metade do século XX, Marías foi um escritor consciente da importância de urdir novas estratégias que dotassem a prosa espanhola de significativa originalidade.

Cabe destacar que, em tal originalidade, contribuiu igualmente o exímio e assíduo trabalho como tradutor levado a cabo por Marías depois da publicação de seu segundo romance, *Travesía del horizonte*, atividade que, desde então, vem alternando com a escrita de seus romances e que ainda não abandonou por considerá-la tão apaixonante e gratificante quanto o trabalho do romancista. Segundo o escritor, sempre buscou traduzir autores que desejava estudar, com os quais queria aprender e aqueles que havia escolhido, de maneira consciente e deliberada, para influenciar em seus próprios escritos (MARÍAS, 2008). Foi com esse objetivo que empreendeu, por exemplo, a tradução de uma seleção de obras de Sir Thomas Browne até encontrar em *Hydriotaphia, or Urn Burial* (1658) o tom adequado para algumas passagens do romance *El siglo* (1982) que versam literariamente sobre a questão da morte (MARÍAS, 2007, p. 61-62).

Antes da tradução da obra de Thomas Browne, Marías publica, no ano de 1978, o seu terceiro romance, *El monarca del tiempo*, cuja escritura alternou com a tradução da obra *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, de Laurence Sterne, na versão espanhola *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*⁵⁶, que lhe rendeu, em 1979, o “Premio Nacional de Traducción” e que é para o autor um livro importante porque, como afirma, “[...] una de las cosas que aprendí de él es la utilización del tiempo, descubrí que un minuto puede durar ochenta páginas [...]”⁵⁷ (MARÍAS, 2008, s/p). Essa propensão à digressão narrativa adquirida da tradução de “Tristram Shandy” será uma das características da narrativa maríasiana que distinguirá a prosa do escritor dentro do panorama literário espanhol.

Sobre o trabalho de tradução, Marías afirmou reiteradas vezes – com mais ênfase na conferência intitulada “La pérdida paulatina de la irresponsabilidad”⁵⁸ –, que traduzir permite ao escritor adquirir a tonalidade do autor que se traduz: “uno se apropia del estilo cuando traduce a los escritores”. Na sua concepção, o escritor acaba por operar com o labor da tradução uma renúncia ao próprio estilo, se já o tem consolidado, para incorporar a ele outro estilo,

⁵⁶ Esta, é interessante mencioná-lo, serviu como instrumento de consulta a José Paulo Paes, tradutor da edição brasileira, que declarou ter recorrido com proveito, “durante o processo de tradução, à versão espanhola de Javier Marías quando se tratava de esclarecer passagens mais obscuras no texto de Sterne.” (PAES, 1984, p. 41).

⁵⁷ Tradução minha: “[...] uma das coisas que aprendi com ela é a utilização do tempo, descobri que um minuto pode durar oitenta páginas [...]” (MARÍAS, 2007).

⁵⁸ “La pérdida paulatina de la irresponsabilidad”. Entrevista dada dia 30 de setembro de 2008 à Fundação Juan March.

comportando-se, dessa forma, como um ator que esquece de si mesmo para realmente dar encarnação ao que não existia antes da sua atuação (MARÍAS, 2008). O leitor, por sua vez, se comportará como um espectador que chega ao teatro sabendo que para participar, compreender e disfrutar do que se será representado deverá suspender o seu sentido habitual de realidade enquanto durar o espetáculo. Tratam-se, portanto, atuação e tradução, de convenções já que ambas consistem precisamente na “[...] predisposición del ánimo del espectador a dejarse engañar siempre y cuando se intente engañarle o se aparente intentarlo, siempre y cuando se le ofrezca una apariencia o pretensión de verosimilitud.”⁵⁹ (MARÍAS, 2007, p. 352). Nas palavras do escritor,

El lector de una traducción, para entrar en el juego, para poder cumplir con su parte en la convención establecida entre él y el traductor, no debe percibir continuamente que se trata de eso, de una traducción: para olvidarlo, para poner en suspenso esa idea, ha de leer con tanta facilidad y naturalidad como está acostumbrado a hacerlo en su propia lengua; pero a la vez, y a fin de poder creer que está leyendo en verdad a Dickens, es decir a fin de que esa lectura resulte verosímil, no puede recorrer el texto traducido sin notar en él “algo” distinto e inequívocamente ajeno a lo que está acostumbrado a leer en los textos escritos originalmente en su lengua. Tiene que advertir “algo” que, sin tampoco recordarle de continuo que se encuentra ante una traducción, le permita al mismo tiempo adivinar, intuir ese original que no puede conocer de otro modo [...]”⁶⁰ (MARÍAS, 2007, p. 353-354).

O ato de criação e o trabalho do tradutor, portanto, compartilham, na perspectiva de Marías, uma característica essencial e à qual não se pode renunciar: “su condición de fingimiento, su condición de representación” (*Ibidem*, p. 355). Assim sendo, ao firmar-se o pacto entre o leitor e a obra traduzida, o qual será responsável pela consciência deste leitor de que se operou no texto uma transformação que o permitirá ler o que escreveu um autor em uma língua que este próprio autor desconhece, caberá ao tradutor levar a cabo, segundo Marías (2007),

[...] una operación tan osada como descabellada, a saber: está haciendo que lea en inglés – por ejemplo – alguien que desconoce ese idioma. O para ser más exactos, está

⁵⁹ Tradução minha: “Predisposição do ânimo do espectador a deixar-se enganar sempre e quando se tentar enganá-lo ou se aparentar tentá-lo, sempre e quando se lhe oferecer uma aparência ou pretensão de verossimilhança.” (MARÍAS, 2007, p. 352).

⁶⁰ Tradução minha: “O leitor de uma tradução, para entrar no jogo, para poder cumprir sua parte na convenção estabelecida entre ele e o tradutor, não deve perceber continuamente que se trata disso, de uma tradução: para esquecê-la, para colocar essa ideia em espera, deve-se ler com a mesma facilidade e naturalidade como costuma fazer em sua própria língua; mas, ao mesmo tempo, e para poder acreditar que ele está realmente lendo Dickens, ou seja, para tornar essa leitura verossímil, não se pode passar pelo texto traduzido sem perceber nele “algo” distinto e inequivocamente estranho ao que é acostumado a ler nos textos escritores originalmente em sua língua. É preciso observar “algo” que, sem lembrá-lo continuamente de que se encontra diante de uma tradução, permita ao mesmo tempo adivinhar, intuir aquele original que não se pode conhecer de outra maneira [...]” (MARÍAS, 2007, p. 353-354).

intentando que el lector de su texto en español crea estar leyendo en inglés a pesar de estar haciéndolo evidentemente en español.⁶¹ (MARÍAS, 2007, p. 353).

Esta experiência “tão ousada como disparatada” nutriu a escritura de Javier Marías e tornou-se um elemento importantíssimo em sua trajetória literária. Na entrevista “La pérdida paulatina de la irresponsabilidad”, o escritor disse que traduzir é o mesmo que adquirir para sempre a tonalidade do autor que é traduzido, o que é um enriquecimento extraordinário já que o tradutor poderá recorrer ou recuperar um modelo quando o convir (MARÍAS, 2008, s/p). Sobre essa maneira de traduzir outras literaturas e, logo, de inventar-se uma biblioteca, Catelli (1991) pontua que foi através dela que os narradores espanhóis adivinharam um modo único de dominar a arte da representação. Em suma, dedicar-se à tradução permitiu ao escritor sobressair as fronteiras da aprendizagem para incidir na apropriação dos estilos dos autores aos quais se empenhou em traduzir.

Não seria curioso, levando em consideração o que aqui foi dito, constatar que o trabalho como tradutor inspirou não só a atividade literária maríasiana como ecoou direta e explicitamente na construção dos narradores-personagens de alguns de seus romances, os quais desenvolvem alguma atividade linguística como ocupação profissional. O narrador de *Todas las almas*, por exemplo, é escritor e ministra aulas de tradução e de literatura espanhola em Oxford; o de *Mañana en la batalla piensa en mí* é roteirista e trabalha como escritor-fantasma redigindo discursos para personalidades importantes e os protagonistas de *El hombre sentimental* e *Corazón tan blanco*, romances que nos interessam no presente estudo, são, respectivamente, um cantor que interpreta o papel de Cássio na ópera *Othello*, do compositor italiano Giuseppe Verdi, baseada na tragédia *Othello*, de Shakespeare, e um tradutor-intérprete que ganha a vida trabalhando para altos cargos políticos. O trabalho do escritor espanhol como tradutor constitui, portanto, uma das interpretações mais óbvias da sua insistência no tema da tradução em seus romances.

Entendendo o labor da tradução em um sentido mais amplo, que engloba também a atuação, representação ou interpretação, Javier Marías dotou os protagonistas de seus romances da sua experiência como tradutor e utilizou a voz e conduta desses personagens fictícios para ironizar o exercício de confiança, lealdade e responsabilidade habitualmente atribuído aos tradutores da vida real. É dessa forma que suspeitas, cumplicidades, conspirações, verdade e a

⁶¹ Tradução minha: “[...] uma operação tão ousada quanto disparatada, a saber: está fazendo ler em inglês - por exemplo - alguém que não conhece esse idioma. Ou, para ser mais exato, ele está tentando fazer que o leitor de seu texto em espanhol pense estar lendo em inglês, apesar de obviamente fazê-lo em espanhol.” (MARÍAS, 2007, p. 353).

impossibilidade de alcançá-la emergem como alguns dos temas que perpassam os referidos romances os quais discutem, através da atividade dos narradores-protagonistas, questões de tradutibilidade ou intradutibilidade dos signos verbais e não verbais como motor para falar sobre fingimento, ocultamento e indiferença.

Concentrando-se no trabalho da tradução, Juan Ranz, narrador-protagonista de *Corazón tan blanco*, fala da seguinte forma sobre as exigências do seu ofício:

Hay que tener muy templados los nervios en este trabajo, más que por la dificultad en sí de cazar y transmitir al vuelo lo que se dice (dificultad bastante), por la presión a la que nos someten los gobernantes y los expertos, que se ponen nerviosos e incluso furiosos si ven que algo de lo que dicen puede dejar de ser traducido [...] Nos vigilan constantemente [...] para comprobar que nos encontramos en nuestros puestos vertiéndolo todo, sin omitir un vocablo, a los restantes idiomas que casi nadie conoce [...] ⁶² (MARÍAS, 1999, p. 75).

Em algumas ocasiões do romance, a tradução ocupa um lugar central nas reflexões do narrador que assume a obsessão característica de seu trabalho:

[...] Los traductores e intérpretes traducimos e interpretamos continuamente, sin discriminación ni apenas descanso durante nuestros periodos laborales, las más de las veces sin que nadie sepa muy bien para qué se traduce ni para quién se interpreta, las más de las veces para los archivos cuando es un texto y para cuatro gatos que además no entiendes tampoco la segunda lengua, a la que interpretamos, cuando es un discurso. 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. Todo está en francés y todo está en árabe, todo está en chino y todo está en ruso, cualquier disparate de cualquier espontaneo, cualquier ocurrencia de cualquier idiota. Quizá no se haga nada con ellas, pero en todo caso se traducen. En más de una ocasión me han pasado facturas para que las tradujera, cuando lo único que había que hacer con ellas era pagarlas. ⁶³ (MARÍAS, 1999, p. 74).

Em outros momentos, Juan critica o espaço em que os interpretes se veem obrigados a trabalhar e ironiza, através da anedota do australiano Flaxman, que exigiu ser traduzido em uma

⁶² “[...] É preciso ter nervos de aço neste trabalho, mais que por causa da dificuldade em si de pegar e transmitir de primeira o que se diz (dificuldade grande), devido à pressão a que nos submetem os governantes e os especialistas, que ficam nervosos e até furiosos se vêem que alguma coisa do que dizem pode deixar de ser traduzida [...]. Somos constantemente vigiados [...] para comprovar que nos encontramos em nossos postos vertendo tudo, sem omitir um vocábulo, para os demais idiomas que ninguém conhece [...]” (MARÍAS, 2008, p. 51).

⁶³ “Os tradutores e intérpretes traduzem e interpretam continuamente, sem discriminação e quase sem descanso durante nossos períodos de trabalho, o mais das vezes sem que ninguém saiba muito bem para que se traduz nem para quem se interpreta, o mais das vezes para os arquivos quando é um texto e para quatro gatos pingados que além do mais também não entendem a segunda língua, a que interpretamos, quando é um discurso. 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. Tudo está em em francês e tudo está em árabe, tudo está em chinês e tudo está em russo, qualquer ideia de qualquer idiota. Talvez não se faça nada com elas, mas em todo caso são traduzidas. Em mais de uma ocasião me passaram faturas para que eu as traduzisse, quando a única coisa que havia para fazer com elas era pagá-las.” (MARÍAS, 2008, p. 50).

assembleia composta unicamente por pessoas de língua inglesa, a retórica incompreensível dos organismos internacionais que, desmesuradamente, acreditam a importância concedida à tradução: “Flaxman consideró un ultraje que las cabinas de los intérpretes estuvieran vacías y que ninguno de sus colegas llevara auriculares⁶⁴” (*Ibidem*, p. 76). Ao exigir que o traduzissem do inglês australiano ao inglês britânico, Flaxman evidenciava, segundo Juan, o poder comumente atribuído aos intérpretes e tradutores com os quais “todo suena mucho más vacilante, pero también más importante⁶⁵” (*Ibidem*, p. 77). A tradução, nessa perspectiva, passa a ser a meta e não o meio e se efetua uma apresentação caricaturesca e demasiado radical do trabalho desses profissionais, como relata Juan:

Es curioso que en el fondo todos los asamblearios se fíen más de lo que escuchan por los auriculares, esto es, a los intérpretes, que de lo que oyen (lo mismo, pero más trabado) directamente a quien habla, aunque entiendan perfectamente la lengua en que éste se está dirigiendo a ellos⁶⁶. (MARÍAS, 1999, p. 77).

Embora ilustre as exigências e seja consciente das dificuldades e responsabilidades que implicam o seu trabalho como tradutor, Juan corrompe a confiança e expectativa de lealdade criadas pelo leitor do romance ao trair a deontologia do seu ofício subvertendo a conversa entre dois importantes representantes de estado da Espanha e da Inglaterra. As largas pausas e “[...] aquella pequeña charla o más bien intercambio insulso de frases aisladas [...]”⁶⁷ (*Ibidem*, p. 86) entre os representantes de estado irritaram o protagonista que decidiu dar início a uma conversação que não existiria se não houvesse subvertido uma pergunta do presidente espanhol: “[...] –Quiere que le pida un té? – dijo. Y yo no traduje, quiero decir que lo que en inglés puse en su boca no fue su cortés pregunta (de manual y un tanto tardía, todo hay que reconocerlo), sino esta otra: –¿Dígame, a usted la quieren en su país? [...]”⁶⁸ (MARÍAS, 1999, p. 88).

Juan não só inicia a conversa com uma substituição radical e deontologicamente inaceitável como ainda omite partes das orações para que não seja notada a incoerência da sua manipulação. Na resposta da ministra britânica à pergunta falseada, por exemplo, ele omite algumas estruturas linguísticas para que a frase se apresentasse como uma reflexão espontânea

⁶⁴ “[...] Flaxman considerou um ultraje as cabines dos intérpretes estarem vazias e nenhum de seus colegas com fones de ouvido [...]” (MARÍAS, 2008, p. 51).

⁶⁵ “[...] tudo soa mais vacilante mas também mais importante.” (MARÍAS, 2008, p. 52).

⁶⁶ “É curioso que no fundo todos os conclavistas confiêm mais no que ouvem pelos fones de ouvido, isto é, nos intérpretes, do que no que ouvem (a mesma coisa, porém mais coesa) diretamente de quem fala, ainda que entendam perfeitamente a língua em que o orador está se dirigindo a eles” (MARÍAS, 2008, p. 52).

⁶⁷ “[...] aquela pequena conversa ou antes intercâmbio insosso de frases isoladas [...]” (MARÍAS, 2008, p. 59).

⁶⁸ “[...] – Quer que lhe peça um chá? – falou. E eu não traduzi, quero dizer que o que pus em inglês da sua boca não foi sua pergunta cortês (de manual e um tanto tardia, há que reconhecer), mas esta outra: – Diga-me, gostam da senhora em seu país? [...]” (MARÍAS, 2008, p. 60).

e não fosse evidenciada a transição brusca à verdadeira pergunta "¿Quiere que le pida un té?". Em outros momentos, procede a generalizações neutralizando a carga ideológica que implicariam determinadas referências culturais que poderiam interromper o já forçado fluxo da conversa entre os governantes. Na afirmação do alto cargo espanhol, por exemplo, “[...] Ve a 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”, o narrador comenta: “[...] -aquí me vi obligado a traducir ‘en una gran plaza’, pues consideré que traducir la palabra ‘Oriente’ podría desconcertar a la señora inglesa [...]”⁶⁹ (MARÍAS, 1999, p. 91).

Juan comentará ao longo de toda a conversa a falsificação que resulta de seu trabalho como intérprete evidenciando que a adição, substituição, omissão e generalização são técnicas inerentes ao labor da tradução. Embora estivesse sendo assistido por Luisa, intérprete de segurança que deveria corroborar ou refutar o que fosse traduzido, o protagonista não se intimida ao utilizar tais técnicas para produzir um discurso falso e manipulado. O poder da palavra e o jogo de mentiras da conversação tergiversada somada às reflexões sarcásticas da evocação da práxis fazem com o que o leitor desconfie do trabalho dos intérpretes e dos tradutores uma vez que a ideia sobre o seu caráter científico, pertinente e confiável é desconstruído para se insistir na dúvida e na insegurança, evidenciando-se que a tradução é um engano.

A ideia, em suma, mantida e corroborada pelo protagonista ao longo de todo o romance é a de que a tradução se reduz à traição, insegurança, mentira e ao poder falsificador da linguagem, temas não por acaso centrais em toda a obra mariasiana. Levando essas observações a um nível meta literário, esta concepção da tradução como fingimento a aproxima da própria ficção, repetindo a equivalência entre criação, representação e tradução proposta por Javier Marías em seu ensaio “Ausencia y memoria en la traducción poética”: “[...] tal vez sean Paz, Steiner y Benjamin los autores que han rondado más de cerca la idea de una posible indiferenciación entre traducción y creación literarias [...]”⁷⁰ (MARÍAS, 2007, p. 185). Segundo o escritor, se se equipara a ficção, a literatura e a tradução é possível falar em fingimento já que, na literatura, o mesmo passa a ser um elemento constitutivo do processo escritural. A tradução reforça, nessa perspectiva, a problemática do contar e de suas possíveis

⁶⁹ “[...] 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 – aqui me vi obrigado a traduzir “numa grande praça”, pois considerei que introduzir a palavra “Oriente” poderia desconcertar a senhora inglesa [...]” (MARÍAS, 2008, p. 63).

⁷⁰ Tradução minha: “[...] talvez sejam Paz, Steiner e Benjamin os autores que examinaram mais de perto a ideia de uma possível indiferenciação entre tradução literária e criação literárias [...]” (MARÍAS, 2007, p. 185).

implicações. O ato de tradução, portanto, é integrado a um processo mais amplo e diz respeito à condição humana como um todo.

1.6 As inscrições da literatura sobre si mesma

A referência a *Othello*, em *El hombre sentimental*, e a alusão a *Macbeth*, em *Corazón tan blanco*, evidenciam os reiterados mecanismos como a literatura, no correr de sua história, repetiu de alguma forma um predecessor, retomando, através de complexas redes intertextuais, temas e imagens já existentes em algum lugar de seu passado. Nas referidas obras mariasianas sobressaem-se o intertexto com as tragédias de Shakespeare das quais Marías extraiu os temas recorrentes dos romances como a morte, a mentira, o silêncio, o segredo, o oculto, o fingimento e o engano, fios condutores das relações falar/calar-se, saber/não saber, agir/ignorar que tanto o deslumbram e caracterizam sua narrativa. É na exegese shakespeariana que Marías propõe uma reflexão sobre a impossibilidade de alcançar a verdade.

Levando isso em consideração, depreende-se que a linguagem é a grande personagem deste trabalho e, dentro dela, o intertexto. Logo, com base em estudos no campo do intertexto e em teorias da intertextualidade, sublinhamos a importância e a validade de demonstrar como a literatura se escreve e inscreve nas lembranças que tem de si mesma. Afinal, como pontua Jenny (1979, p. 5) “[...] face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define [...]”. Visamos, dessa forma, seguir a proposta de Sandra Nitrini (1979) segundo a qual

[...] a análise de uma obra literária buscará inicialmente avaliar as semelhanças que persistem entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem e, em segundo lugar, ver de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou [...] (NITRINI, 1979, p. 164).

A intertextualidade, que, segundo Pageaux (2011, p. 183), “[...] nos leva a estudar as formas pelas quais um texto se apropria de outro texto, modificando-o (por exemplo, por meio da citação, da alusão da referência, da paródia, do plágio, da colagem – e mesmo da reescrita ou da retomada escrita de etnotextos e da oratura, entre outras manifestações orais) [...]”, esteve vinculada, desde o seu surgimento, no final da década de 60 do século XX, até hoje a práticas bastante conhecidas de interação entre textos.

Conceito elaborado por Julia Kristeva a partir das reflexões e proposições de Mikhail Bakhtin apresentadas em *Problemas na poética de Dostoiévski*, a intertextualidade, segundo

Nitrini (1997, p. 158), “[...] foi recebida por muitos comparatistas como instrumento eficaz capaz de renovar nos estudos de ‘fonte’ e ‘influência’ [...]”. Segundo o conceito de “dialogismo”, utilizado por Bakhtin (2002), qualquer enunciado carrega em si outros enunciados, que o perpassam dialogicamente. De acordo com Kristeva (1974, p. 67, grifos da autora), para Bakhtin, “[...] o diálogo não é só a linguagem assumida pelo sujeito, é uma *escritura* onde se lê o *outro*. Assim, o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade.”. Portanto, é intrínseco a todo e qualquer discurso estar povoado por vozes de outros.

Nessa perspectiva, ao assumir que “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.”, Kristeva (1974, p. 64, grifo da autora) acabou por situar o processo intertextual relativamente ao funcionamento da literatura. Nos anos oitenta, Gérard Genette (1989, p. 9-10) amplia tal conceito, propondo o termo “Transtextualidade”, ou a “transcendência textual do texto”, que define como “[...] todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos [...]”⁷¹ e caracteriza cinco categorias de relações transtextuais seguindo uma ordem crescente de abstração, abrangência e de globalidade: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade.

Genette define a primeira categoria, a intertextualidade, como a copresença entre dois ou mais textos, e enumera as três formas mais frequentes de práticas intertextuais. A forma mais explícita e literal é a citação; o plágio é a forma menos explícita e canônica em que ocorre uma cópia não declarada mas literal; e, de forma menos explícita e menos literal, a alusão, uma forma enunciativa cuja plena compreensão pressupõe a percepção da sua relação com outro texto, a que ela necessariamente se refere através de algumas inflexões que, caso contrário, permaneceriam ininteligíveis. Genette não desenvolve o tema a fundo entendendo que isso já foi realizado em diferente perspectiva e de forma mais abrangente por teóricos como Julia Kristeva.

A segunda categoria, a paratextualidade, refere-se à relação da totalidade da obra literária com os seus paratextos: “[...] o título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos (nota do autor) ou

⁷¹ Tradução minha: “[...] tudo o que coloca o texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos.”.

alógrafos (nota do editor) [...]” (*Ibidem*, p. 9). Desse modo, o paratexto nomeia todos os tipos diversos de textos que circundam uma obra literária.

O terceiro tipo de transcendência textual é a metatextualidade ou o tipo de relação geralmente denominada de “comentário”. Trata-se da relação que une um texto ao outro, do qual a ele se refere sem que necessariamente seja citado ou nomeado. Uma relação crítica entre dois textos estaria classificada como metatexto na tipologia de Genette. A quinta categoria transtextual, que o teórico descreve antes da quarta, é a arquiteitualidade, a mais abstrata e a mais implícita, que o teórico define como uma relação completamente muda, que articula uma menção paratextual de natureza puramente taxonômica, de caráter classificatório. Essa categoria relaciona-se com a vontade ou recusa do artista em categorizar ou sugerir pelo título ou subtítulo de seu texto a classificação do mesmo. Genette pontua que, em todos os casos, o autor não é obrigado a declarar a qualidade genérica do seu texto pois o mesmo pode refutar ou escamotear qualquer relação com algum gênero ou mesclá-los.

Finalmente, a quarta categoria de transcendência textual, denominada hipertextualidade, ocorre quando há qualquer relação que una um texto B, o hipertexto, a um texto anterior, o texto A, o hipotexto, sem que seja a do comentário. O que interessa nessa categoria é a transformação ou imitação, ocorridas na construção do hipertexto, tomando-se como ponto de partida o hipotexto. Entende-se das considerações de Genette que a hipertextualidade é um aspecto universal da literariedade: não existe obra literária que não evoque (até certo ponto e de acordo com a forma como é lida) outra obra literária, e nesse sentido, todas as obras são hipertextuais, embora algumas o sejam mais visível e explicitamente que outra (GENETTE, 1989).

A partir dessa copresença textual, Genette propõe a leitura do hipertexto como jogo, apontando para as ambiguidades promovidas também quando faz coexistir este jogo e a seriedade, isto é, a lucidez e a ludicidade, a intelectualidade e o divertimento. A reciclagem das formas tem como mérito “[...] relanzar constantemente las obras antiguas en un nuevo circuito de sentido.”⁷² (GENETTE, 1989, p. 497), já que a humanidade “[...] no siempre puede inventar nuevas formas, y a veces necesita investir de sentidos nuevas formas antiguas.”⁷³ (*Ibidem*, p. 497).

Genette argumenta que quanto menos visível e explícita for a hipertextualidade de uma obra, mais sua análise se vinculará às decisões interpretativas do leitor, que identificará no texto graus variáveis de hipertextualidade. O texto, portanto, poderá revelar-se para o leitor mais ou

⁷² Tradução minha: “[...] relanzar constantemente obras antigas em um novo circuito de sentido.”

⁷³ Tradução minha: “[...] nem sempre pode inventar novas formas e, às vezes, precisa investir formas antigas de novos sentidos.”

menos hipertextual a depender da sua vivência literária e cultural. O autor sintetiza suas reflexões afirmando que “[...] la hipertextualidad no es más que uno de los nombres de esta incesante circulación de los textos sin la que la literatura no valdría ni una hora de pena.”⁷⁴ (*Ibidem*, p. 497). Dessa forma, fica fácil concluir que cada ato de leitura é atravessado pela negociação dialógica dos textos.

Sobre a linguagem poética surgir como diálogo de textos, Nitrini (1997) enfatiza:

Toda sequência está duplamente orientada: para o ato da reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato da somação (a transformação dessa escrita). O livro remete a outros livros e, pelo processo de somação, confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação. (NITRINI, 1997, p. 162).

Ainda no tocante à categoria da hipertextualidade, Genette (1989, p. 491-492) destaca em suas considerações que “en algún momento he debido decir, aguja en este pajar, que la hipertextualidad es una práctica transgenérica que comprende algunos géneros llamados “menores” como la parodia, el travestimiento, el pastiche, el digest, etc., y que atraviesa todos los demás”. A respeito do trabalho desenvolvido pelo crítico francês, Linda Hutcheon reconhece em sua obra *Uma teoria da paródia* que “não há dúvida de que o *Palimpsestes* (1982) magnificamente enciclopédico de Gérard Genette é um dos trabalhos mais importantes para o estudo da intertextualidade – das relações (manifestas ou secretas) entre textos” (HUTCHEON, 1985, p. 32). A teórica, no entanto, amadurece as considerações genettianas, segundo as quais a paródia só pode ser definida como uma transformação mínima de um texto, e passa a definir a paródia como um método operativo de inscrever a continuidade afirmando que “quando falamos de paródia não nos referimos apenas a dois textos que se inter-relacionam de certa maneira. Implicamos também uma intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia” (HUTCHEON, 1985, p. 34).

Os estudos sobre a paródia se desenvolveram na Grã-Bretanha e na América do Norte a partir dos anos oitenta do século XX sob o impulso da leitura dos formalistas russos e de Bakhtin, e, ainda, em continuidade a obras como *The Anxiety of Influence*, de Harold Bloom (1ª ed. 1973, trad. 1991), e *Rhetoric of Irony*, de Wayne Booth (University of Chicago Press, 1974). Além das reflexões de Linda Hutcheon com *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms* (1985), as quais nortearão a análise do romance *El hombre*

⁷⁴ Tradução minha: “[...] a hipertextualidade é apenas um dos nomes dessa circulação incessante de textos sem a qual a literatura não valeria a pena.”

sentimental, os estudos mais conhecidos são os de Margaret Rose com *Parody//Meta-fiction* (1979) e Michele Hannoosh com *Parody and Decadence* (1989).

Margaret Rose propõe dois níveis de definição para a paródia: um específico, surgido após a análise de definições antigas, outro geral que identifica a paródia com a metaficção. Em linhas gerais, o primeiro vê a paródia como técnica de citação cômica e, nesse sentido, Rose (1979) distingue bem o efeito cômico (que age sobre o leitor) e a estrutura cômica da obra. A estudiosa concebe a paródia como uma prática fundamentalmente ambivalente, que comporta um desejo de imitação e uma vontade de mudança, uma relação de dependência e de independência em comparação ao objeto parodiado. De acordo com o segundo nível de definição proposto pela autora, a paródia coloca em questão a capacidade da obra literária de representar a realidade e de imitar modelos, toma a si mesma por objeto, analisando, no seu interior, sua natureza de ficção, sua produção e sua recepção: toda paródia, nesse sentido, é metaficcional e reflexiva.

A concepção de paródia de Michele Hannoosh em *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires* (1989) está baseada numa ideologia evolucionista segundo a qual a modernidade, longe de recusar as obras do passado, tende, ao contrário, a se apropriar delas, remodelando-as em função de preocupações do presente, isso porque as formas modernas não seriam possíveis sem as precedentes e, sobretudo, a originalidade não consiste apenas na novidade, mas igualmente na transformação do passado. Essa transformação passa por distorções de traços estilísticos, pela inversão de valores, pela transposição em outros contextos com efeito cômico e intenções críticas. Tal definição, como veremos a continuação, incide sob a dimensão cômica recusada por Hutcheon, quem considera a ironia neutra. Para Hannoosh, a distorção entre a obra modelo e a nova consiste num jogo de essência cômica marcada exatamente pela ironia, entendida como uma modalidade do cômico. Diferentemente de Rose, ela não confunde o cômico com a zombaria; portanto, a paródia não precisa ridicularizar seu modelo só porque tem um componente cômico (HANNOOSH, 1989, p.10).

Hannoosh ressalta ainda o componente autocrítico da paródia que, ao retomar comicamente outras obras, expõe os mecanismos de funcionamento do texto-alvo e convida o leitor a seguir o mesmo procedimento em relação a ela. Segundo a autora, não é necessário que o leitor (re)conheça o modelo parodiado. O (re)conhecimento pode ajudar a esclarecer certos aspectos da paródia e aumentar a compreensão das distorções, mas ele não é essencial a sua inteligibilidade. A paródia não só preserva o original, mantendo dele o que é pertinente à sua

compreensão, como cria o original no espírito do leitor, construindo-o ao mesmo tempo em que o transforma.

Em *Uma teoria da paródia* (1985), Linda Hutcheon considera a paródia como “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (HUTCHEON, 1985, p. 17). Segundo a autora, a paródia não é simplesmente uma técnica literária, mas um gênero, uma vez que ela possui “identidade estrutural e função hermenêutica próprias” (*Ibidem*, p. 30). Hutcheon vê a paródia como uma repetição com distância crítica que marca mais a diferença que a semelhança e esvazia a noção de efeito cômico da paródia, afirmando que não há nada na etimologia da palavra que autorize ou explique essa noção:

O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de “contra” ou “oposição” [...]. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato. [...]. No entanto, *para* em grego também pode significar “ao longo de” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste (HUTCHEON, 1985, p. 47-8, grifos da autora).

Rejeitando, portanto, toda tentativa de limitação da paródia, Hutcheon assinala um largo campo de intenções e de efeitos possíveis por meio do *ethos* pragmático da paródia, o qual define como “a principal resposta intencionada conseguida por um texto literário. A intenção é inferida pelo decodificador, a partir do texto em si [...]. Um *ethos* é, pois, uma reacção intencionada inferida, motivada pelo texto (HUTCHEON, 1985, p. 76). De todos os *ethos*, a ironia constitui, segundo Hutcheon, o elemento privilegiado, o componente estrutural da paródia. Enquanto discurso ambivalente que traz a repetição e diferença, admiração e distância, a paródia funciona, nessa perspectiva, como a ironia, que marca uma diferença por meio da superposição.

A respeito da associação tradicionalmente estabelecida entre paródia e sátira, Hutcheon declara que há alguns fatores que impossibilitam tal confusão. Primeiramente, o “alvo” da sátira é sempre “extramural”, isto é, social, moral, uma vez que seu objetivo é ridicularizar os vícios da sociedade para corrigi-los, enquanto a paródia é uma forma “intramural” com normas estéticas. Segundo a pesquisadora, a confusão decorre do fato de os dois gêneros, paródia e sátira, serem usados frequentemente em conjunto e, principalmente, porque ambos utilizam a ironia. A ironia, enquanto processo discursivo, tem duas funções distintas: uma semântica e outra pragmática. A função semântica da ironia é contrastante (entre o que é afirmado e o que é significado), ocorre no nível literário e, portanto, está presente na paródia. A função

pragmática da ironia é avaliadora, ela julga e se dá no nível social, aparecendo também na sátira. É possível, segundo Hutcheon, ter paródias satíricas, assim como sátiras paródicas, mas a paródia moderna não se confunde com a sátira no seu objetivo. Ressaltando, portanto, a dimensão semântico-pragmática da ironia, a teórica define a paródia como transcontextualização irônica. Nesse caso, a paródia seria a linguagem irônica por excelência

Como é possível perceber pelos percursos dos teóricos e críticos mencionados, a partir do entendimento do texto como parte constitutiva de um devir entre sujeitos e palavra poética, abre-se espaço à abordagem das diferentes formas de relação entre autores e textos. Bakhtin, Kristeva, Pageaux, Sandra Nitrini, Genette, Jenny, Linda Hutcheon entre outros, propuseram suas teorizações a respeito das vozes que passaram a soar no interior do texto, reverberando ecos do passado. A obra ou o texto, nesta perspectiva, se abre ao diálogo, permitindo que se escreva a partir deles (e não apenas sobre eles): passa a ser uma obra prospectiva que avança pelo presente e impele para o futuro (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 72-73).

Nessa perspectiva e assumindo, como propôs Jenny, em seu conhecido artigo “A estratégia da forma”, que “[...] fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra duma língua ainda desconhecida. De facto, só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária, se a relacionamos com os seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longa séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante.” (JENNY, 1979, p. 5), nosso trabalho procura refletir sobre os fenômenos estéticos, observando como os textos de Shakespeare estabelecem as bases interpretativas dos romances *El hombre sentimental* e *Corazón tan blanco*. O fim último da nossa análise intertextual é verificar de que forma os intertextos mariasianos remodelam o material do qual se apropriaram, atuando, assim, na defesa da literatura enquanto encontro de um projeto de escrita com a lógica de um imaginário.

Feitas as discussões teóricas e críticas, vejamos, a partir de agora, como os textos shakespearianos agem nos intertextos mariasianos.

CAPÍTULO 2: O INTERTEXTO SHAKESPEARIANO EM *EL HOMBRE SENTIMENTAL*: OTHELLO EM EVIDÊNCIA

2.1 A convergência shakespeariana e marianasiana

No romance *El hombre sentimental*, o narrador protagonista, tenor conhecido como León de Nápoles, se destaca com enorme dificuldade da dimensão onírica da qual se originou e acaba por vislumbrar na escrita (enfrentando a dificuldade de falar) uma tentativa de racionalizar sonhos e experiências reais, elementos que se coincidem no romance. A escritura do protagonista articula dois momentos, o antes e o depois, e suas perspectivas, o passado e o presente. Recordando e anunciando a experiência em torno do instante em que “el amor se cumple”, o narrador vai perfilando e assinalando um vazio, o do próprio amor, e, paradoxalmente, a escritura acaba revelando-se como o signo de uma ausência (CUÑADO, 2001, p. 95). León de Nápoles é, em síntese, um cantor de ópera que, em vez da versão objetiva de sua história de amor com uma mulher casada, relata o sonho do caso amoroso, escrevendo-o no dia em que é abandonado.

O tenor conta, já nos primeiros momentos da obra, que o primeiro encontro com Natalia, seu marido Hierónimo Manur e o acompanhante Dato ocorre em um trem com destino a Madri e o segundo no bar do hotel onde todos estão hospedados e onde o narrador fala com Dato, aquele que tem a tarefa de distrair e controlar Natalia enquanto seu marido, um banqueiro belga, trabalha. Manur, Dato e o cantor se tornam um trio inseparável desde a primeira conversa na sala de estar do hotel em Madri, mas a situação muda abruptamente quando a atenção excessiva do cantor à Natalia faz Hierónimo entender que chegou a hora de pôr um fim ao contato com o novo conhecido de sua esposa. Segue-se uma conversa entre o banqueiro e o tenor na qual, depois de revelar as razões econômicas por trás do casamento, o empresário dissuade seu rival de continuar vendo a mulher. Infelizmente, a pressão não tem o resultado desejado, a esposa o abandona e o banqueiro tira a própria vida. Da mesma forma, depois de quatro anos morando juntos, a mulher também romperá abruptamente seu relacionamento com León de Nápoles.

A narrativa, portanto, se estrutura em dois grandes momentos: o presente desde o qual o narrador escreve e o passado do qual emergem o encontro com os Manur em Madri, quatro anos antes do presente, e o sonho do qual acaba de despertar, também sobre o tempo com os Manur, mas só até o momento em que o amor sucede. Movendo-se nesses distintos eixos temporais, a narração supõe, por um lado, uma intenção de conservar e criar um sentido de unidade e imediatez das experiências passadas, e, por outro lado, ao refletir desde o presente

sobre os processos de rememoração e escritura, o narrador vai interpretando e comentando seu próprio processo criativo: passado e sonho são textualizados à medida que são lidos, interpretados, reescritos e, sobretudo, identificados e tratados como tais (CUÑADO, 2001, p. 96).

No contexto da história, brilha o intertexto com a tragédia *Othello*, de Shakespeare, que narra a trajetória do herói que nomina a obra desde sua ascensão ao posto de General e de Governador de Chipre, terra a que protegera da invasão turca, até o trágico assassinato de Desdêmona, sua esposa. Em linhas gerais, Othello, um soldado mouro que gozava da confiança de todos a causa de seu excepcional desempenho nas missões que lhe eram confiadas, é acusado por Brabâncio, pai de Desdêmona e membro do Senado veneziano, de haver enfeitado sua filha, e, em razão disto, o ancião convoca os demais colegas de Senado para denunciar o caso e decidir o destino de Othello. Depois de ouvir a mulher e o soldado, os senadores creem na sinceridade do amor entre ambos, afastam a possibilidade de feitiçaria, e, em seguida, decidem mandá-lo ao Chipre na companhia de Desdêmona, para conter as embarcações turcas que se avizinhavam da ilha. Iago, então alferes de Othello, se prostra indignado com a escolha de Cássio ao posto de tenente, pois esperava ter sido ele o nomeado para o cargo, já que o seu tempo de serviço lhe era superior, e passa a vislumbrar a destruição de Cássio, urdindo uma trama para fazer com que o Mouro acreditasse que sua esposa o traía com o recém nomeado tenente. É assim que Iago engendra diversas situações que, ao fim e ao cabo, fazem com que Othello creia piamente na traição de Desdêmona, se ponha furioso com o adultério e com o descaramento da mulher em fingir que nada havia e acaba por assassiná-la em seu leito, para, em seguida, e ciente das enganações de Iago desmascaradas por sua esposa Emília, tirar a própria vida.

Evidente na dinâmica que caracteriza o triângulo amoroso e nas personagens shakespearianas que, lentamente, vão sendo equiparadas às do romance mariasiano, as relações entre Manur, Natalia, León de Nápoles e Dato são uma projeção daquelas existentes entre Othello, Desdêmona, Cássio e Iago. Nessa associação, será possível ver o prazer que o tenor pode provar com o ato de parodiar, mais importante até que a desenvoltura em representar perfeitamente o seu personagem de inspiração: Cássio, da ópera *Otello*, do compositor italiano Giuseppe Verdi. Um prazer, no entanto, que não esconderá o desconforto de parodiar alguém próximo e que indicará a necessidade de um distanciamento. No campo da literatura, Linda Hutcheon (1985) ressalta em *Uma teoria da paródia* a distância irônica dessa operação de repetição de um texto, demarcando uma diferença no lugar de uma semelhança entre a obra-

alvo e a sua paródia. A teórica aproxima ironia e parodia, lembrando que as duas estão implícitas na palavra grega *eirôneia*, que evoca ao mesmo tempo a dissimulação e a interrogação, e assim, não só a distância entre os significados, mas também um julgamento (HUTCHEON, 1985).

Atentando para o sentido etimológico do termo, é possível acentuar o fato de que a paródia comporta não só a ideia de contracanto, mas também a de canto paralelo ou ao lado do original. Desse fato resulta que a paródia é não só, como a tradição a codificou, ridicularizadora ou caricaturesca, mas também respeitosa ou prestigiosa. O traço a destacar consiste em que a paródia supõe sempre a existência de outro texto ou discurso que passa por um processo de inversão ou de deslocamento irônico, que exige do leitor o movimento de interpretação (HUTCHEON, 1985). O texto shakespeariano, nesse contexto, não apenas antecipa e condensa o enredo do romance, como também é parodiado pelo intertexto que oferecerá uma versão moderna substanciada por inação e resignação. O tenor, por exemplo, acostumado a combinar habilidades de canto e a capacidade de fingir a ponto de não saber mais falar sem libreto, reitera sua profissão fortalecendo a associação com o personagem a que representa. A nível diegético, portanto, *El hombre sentimental* prefigura os temas do amor, da infidelidade, dos ciúmes, e do suicídio, que vão ser reapropriados com uma distância paródica, integrando os referentes do texto shakespeariano na narrativa do romance.

No drama shakespeariano, como veremos neste capítulo, a linguagem alcança propósitos nocivos ao ser usada para adular e desorganizar a estrutura mental de seu protagonista, o belicoso e eloquente Othello. Também é através dela que Shakespeare cria, como em tantas outras peças, um vilão rico em dissimulação e frieza, Iago, que usa sua capacidade verbal para alcançar e minar as idealizações do General Mouro. Desdêmona transforma-se na mente de Othello, a causa das palavras de Iago, de esposa fiel em adúltera. É como se na peça de Shakespeare fosse dramatizado exatamente como a própria linguagem pode tanto idealizar as experiências humanas quanto, também, desfigurar essas idealizações visando a discórdia.

2.2 Desdêmona, Natalia e o que restou do amor

O amor, como relata Marías (2006, p. 160) no epílogo do romance, também participa da rarefação do sonho: “*El hombre sentimental* es una historia de amor en la que el amor no se

ve ni vive, sino que se anuncia y recuerda”⁷⁵. Ao investigar as relações dos protagonistas, o autor revela sua interpretação pessoal da história, na qual o amor, posicionado entre a dimensão futura do possível e a observação do passado, carece da dinâmica que geralmente distingue paixão e desejo:

Algo como el amor, que es siempre urgente e inaplazable, que requiere la presencia y la consumación o consumición inmediata, ¿puede anunciarse sin que aún exista, o recordarse de veras cuando ya no existe? ¿O será que el propio anuncio y el mero recuerdo forman, ya y todavía respectivamente, parte de ese amor? (MARÍAS, 2006, p. 160)⁷⁶.

Segundo o escritor, o amor em *El hombre sentimental* é baseado principalmente em antecipação e memória e requer uma boa dose de imaginação, necessária “[...] no sólo cuando se lo intuye, cuando se lo ve venir, y no sólo cuando quien lo ha experimentado y lo ha perdido tiene necesidad de explicárselo, sino también mientras el propio amor se desarrolla y tiene plena vigencia.”⁷⁷ (MARÍAS, 2006, p. 160). A dimensão imaginativa, como é possível ver em Natalia Manur, é essencial para o nascimento, o desenvolvimento e a própria existência do amor.

Ainda no epílogo do romance, Marías reflete precisamente sobre o caráter de Natalia, cuja imagem permanece obscura durante toda a narração. A esposa do banqueiro “[...] es mostrada sólo de manera difusa, como a través de un velo. Sólo se la ve con nitidez en una ocasión, al principio, dormida [...]”⁷⁸ (MARÍAS, 2006, p. 161): uma presença marginal que o surpreende dado o papel fundamental que desempenha na economia da obra. Marías, então, a compara com a esposa de Othello, uma vez que a mulher de Manur pertence a “[...] esa larga estirpe de mujeres de ficción que (como Penélope, como Desdémona, como Dulcinea y tantas otras de inferior alcurnia) están y quizá no son”⁷⁹ (MARÍAS, 2006, p. 161). Um tipo de mulher que é perigoso para os homens, dado que “[...] no hay sometimiento más eficaz ni más duradero

⁷⁵ Tradução minha: “*O homem sentimental* é uma história de amor em que o amor não se vê nem se vive, mas é anunciado e lembrado”.

⁷⁶ “Algo como o amor, que é sempre urgente e inadiável, que requer a presença e a consumação ou consumição imediata, pode ser anunciado sem que ainda exista ou ser verdadeiramente lembrado quando não existe mais? Ou será que o próprio anúncio e a mera lembrança formam, já e ainda respectivamente, parte desse amor?” (MARÍAS, 2004, p. 156).

⁷⁷ “[...] não apenas quando é intuído, quando você o vê chegar, e não só quando quem o experimentou e o perdeu tem necessidade de explicá-lo a si mesmo, mas também enquanto o próprio amor se desenvolve e tem plena vigência.” (MARIAS, 2004, p. 156).

⁷⁸ “[...] é mostrada apenas de maneira difusa, como se através de um véu. Só é vista com nitidez numa ocasião, no começo adormecida.” (MARÍAS, 2004, p. 157).

⁷⁹ “[...] essa longa estirpe de mulheres de ficção que (como Penélope, como Desdêmona, como Dulcinéia e tantas outras de linguagem inferior) estão e talvez não sejam [...]” (MARIAS, 2004, p. 157).

que el que se edifica sobre lo que es fingido, o aún es más, sobre lo que nunca ha existido”⁸⁰ (MARIAS, 2006, p. 161).

A inclusão de Desdêmona entre as mulheres fictícias esquivas, fruto da mente masculina como a camponesa que se tornou uma dama na imaginação de Dom Quixote, talvez se deva à sua falta de percepção real de quando Othello suspeita de que ela o traíra. Ademais, como a ideia que o Mouro tem da mulher é contaminada pelas imagens sexuais perversas e animaiscrias criadas por Iago, Desdêmona se torna uma projeção mental sombria, uma ostentação intolerável de luxúria em sua união carnal com Cássio: uma imagem irreal que faz Othello gritar vingança, agora perdido em um transe e devaneio de ciúmes.

Em *El hombre sentimental*, o amor, quanto mais forte é a experiência, encanta tanto o tenor quanto o empresário belga. Elide Pitarello observa, no prólogo do romance, que os protagonistas são vítimas de uma projeção mental da mulher, do trabalho incessante da imaginação que os leva a criar ilusões sobre o objeto concreto de seu desejo. Nas palavras da pesquisadora, o cantor de ópera e o banqueiro belga

[...] quieren a la misma mujer, en la acepción más cercana a la etimología del verbo: ambos pretenden poseerla, dominarla, disfrutar de su persona atractiva, de la que saben muy poco o, dicho de otra manera, por la que no se preguntan demasiado. Esta mujer es una invención de la mirada masculina, no existe más que como simulacro del hombre que la desea⁸¹. (PITARELLO, 2006, p. 7).

O tenor, por exemplo, não sabe muito sobre Natalia e, após uma semana de intensos encontros com a mulher, ainda não entendeu completamente o mal-estar que domina a amada, que, sempre identificada com o sobrenome do marido – “marca imborrable de su primer dueño” (PITARELLO, 2006, p. 8) –, como se fosse uma de suas propriedades, foi literalmente comprada com o dinheiro de Hierónimo Manur, quem resolveu os problemas financeiros de sua família. A diferença, portanto, mais marcante com Desdêmona surge na passividade com que Natalia aceitou o casamento, enquanto a heroína shakespeariana defendeu veementemente a sua escolha de se casar com o Mouro diante de seu pai furioso e das autoridades venezianas.

A fiel Desdêmona, que, no leito de morte onde Othello a sufocou, responde à pergunta sobre quem a atacou dizendo “Nobody; I myself. Farewell! Commend me to my kind lord: O,

⁸⁰ “[...] não há submissão mais eficaz nem mais duradoura que a que se edifica sobre o que é fingido, melhor ainda, sobre o que nunca existiu.” (MARIAS, 2004, p.157-158).

⁸¹ Tradução minha: “amam a mesma mulher, no sentido mais próximo da etimologia do verbo: ambos pretendem possuí-la, dominá-la, desfrutar de sua pessoa atrativa, de quem sabem muito pouco ou, em outras palavras, por quem não perguntam muito. Esta mulher é uma invenção do olhar masculino, não existe se não como um simulacro do homem que a deseja.

farewell!”⁸² (SHAKESPEARE,, 2005, p. 195), é extremamente distante do caráter fraco de Natalia. Ela salva o marido de todas as acusações e concorda até o final com o atentado passionai que ele comete dado que a sua iniciativa foi a de se casar com Othello. Ela, portanto, escolheu e, no final, é essa a liberdade que reivindica, e é por isso que ela responde: eu mesma cometi o ato. Em outras palavras, Desdêmona encarna o heroísmo do livre-arbítrio, a audácia e a retidão da livre consciência; Natalia, por outro lado, está constantemente fugindo, cercada por um silêncio impenetrável de infelicidade e insatisfação como mostra a descrição do protagonista, que sugerirá o estado depressivo agudo em que a personagem se resignou:

Durante las últimas semanas, [...], ella parecía cansada de tanto desplazamiento y asimismo —un poco— de mí. [...]. Pero lo que me hacía estar algo más preocupado era la anormal fatiga que la invadía cada vez que llegábamos a un nuevo sitio en el que yo debía cantar. Lo que hace cuatro, y tres, y dos años, lo que hace tan sólo seis meses constituía para ella la fuente del mayor placer parecía haberse convertido en un suplicio soportado sin quejas violentas ni casi expresas, pero —no me cabe duda— con gran dolor. En los últimos viajes no tenía fuerzas ni para deshacer las maletas: todavía la marcha la aguantaba bien, y se mostraba entera e incluso animada durante la provisionalidad extrema de los trayectos; pero una vez que el botones nos había introducido en nuestra habitación ella sentía un agotamiento invencible y caía como fulminada sobre una de las camas de la habitación del hotel. Al cabo de un par de horas de duermevela o atontamiento reunía los suficientes bríos para desnudarse y darse una ducha; luego volvía a echarse, y así, en esta alternancia de duchas y siestas y alguna lectura o televisión, permanecía durante toda la estancia en la ciudad de turno. [...]. En un par de ciudades, sin venir a cuento, se ha preguntado qué habrá sido de Dato con algo en su tono no muy distinto de la nostalgia, [...] ⁸³ (MARÍAS, 2006 p. 134-135).

Natalia não tem força suficiente para reagir, e, inclusive, prefere se abandonar para relembrar o tempo que passou com Dato e do qual só restam lembranças. Como o narrador afirma, ela é uma mulher atingida por “disoluciones melancólicas” (MARÍAS, 2006, p. 138). A comparação entre as duas figuras femininas, portanto, é implacável: Natalia é uma sombra

⁸² “Ninguém; eu mesma. Adeus! Faze que sempre de mim se lembre meu querido esposo.” (SHAKESPEARE, 2017, p. 137)

⁸³ “Nas últimas semanas, [...] ela parecia cansada de tanta viagem e também - um pouco - de mim. [...] Mas o que me deixava mais preocupado era o cansaço anormal que a invadia cada vez que chegávamos a um novo lugar em que eu devia cantar. O que há quatro, três, dois anos, o que há tão-somente seis meses constituía para ela a fonte do maior prazer parecia ter se tornado um suplício suportado sem queixas violentas nem quase expressas, mas - não me resta dúvida - com grande dor. Nas últimas viagens não tinha forças nem para desfazer as malas: andar ainda aguentava bem, e se mostrava inteira e até animada durante o provisório extremo dos trajetos; mas, quando o mensageiro nos introduzia em nosso quarto, ela sentia um esgotamento invencível e caía como que fulminada numa das camas do quarto do hotel. Ao fim de umas poucas horas de modorra ou estonteamento reunia coragem suficiente para despir-se e tomar uma chuveirada; depois voltava a apagar, e assim permanecia, nessa alternância de chuveiradas e sestras, e alguma leitura ou televisão, durante toda a estada na cidade da vez. [...] Em algumas cidades, sem quê nem pra quê, perguntou-se que fim teria levado Dato, com algo na voz não muito distinto da saudade [...]” (MARÍAS, 2004, p. 129-131).

desbotada e imprecisa de Desdêmona, o que, na história de um sonho, poderia indicar até mesmo que Natalia nunca existiu, como sugerem as palavras de León de Nápoles sobre a manhã em que foi abandonado pela mulher:

[...] pues esta mañana no la he visto nunca con nitidez ni ha tenido presencia ni apenas ha tenido voz, y es así como os la estoy contando, sin que podáis ver su rostro ni casi oír sus palabras, como tampoco, pese a conocerlos tan bien, no los he visto ni oído yo. Es posible que esta mañana haya sido sólo un nombre, Natalia Manur.⁸⁴ (MARÍAS, 2006, p. 109).

Em suma, a suave voz feminina de Natalia está completamente submersa na história masculina do cantor. O amor, que para Manur era sinônimo de imaginação e espera, ao fim e ao cabo se perde nos confins fugazes de um sonho. Temos, portanto, uma sobreposição ou uma homologia do tipo estrutural do triângulo amoroso do drama shakespeariano representado por Othello, Desdêmona, Cássio e Iago, com Hierónimo Manur, Natalia Manur, León de Nápoles e Dato, no romance mariasiano. Essa homologia representa uma relação de equivalência entre ambas constelações de personagens e situações, isto é, de semelhanças e diferenças em que o ato de narrar e contar atende ao propósito de que nada seja verdade. Manur não é ciumento e não mata Natalia, mas comete suicídio diante da impossibilidade de ser amado pela mulher que o abandona. Ele é um homem de negócios, respeitoso, um empresário rico, aparentemente frio e imperturbável. Ela é uma mulher bonita, mas indiferente, sem identidade e iniciativa, frívola e completamente superficial, um objeto tanto de Manur como de León de Nápoles. Natalia não é a Desdêmona angelical e virtuosa, a vítima total, mas a vítima de seus relacionamentos familiares que, para salvar o pai da ruína e o irmão da prisão, se casa com Manur, que paga todas as suas dívidas.

2.3 As sombras shakespearianas de Dato

O efeito rebaixador causado pela comparação entre os defeitos, os silêncios e a abulia dos personagens de Marías e a determinação dos protagonistas shakespearianos incide, além da esfera do amor, também no motivo da instigação. Pensando na comparação entre a astúcia de Iago e a incapacidade de Dato, por exemplo, vemos que a relação entre os personagens é caracterizada por uma alternância de analogias perturbadoras e diferenças significativas. O primeiro a ser considerado é Iago, o malandro, maquinário de ações que levam os que o cercam

⁸⁴ “[...] pois esta manhã não a vi nunca com nitidez nem teve presença, nem ao menos teve voz, e é assim como a estou contando a vocês, sem que vocês possam ver seu rosto nem quase ouvir suas palavras, que eu, apesar de conhecer tão bem tanto estas como aquele, tampouco o vi e as ouvi. É possível que esta manhã tenha sido apenas um nome, Natalia Manur.” (MARÍAS, 2004, p. 102-103).

à ruína, e consciente de seu desejo de vingança, que move suas ações dotado de excelentes habilidades retóricas que lhe permitem influenciar as escolhas dos inimigos, levando-os à perdição. O vilão é um marionetista habilidoso que atua como o criador da ação central do drama e é o diretor de todos, ou de quase todos os desenvolvimentos, mas que, no final da história, paga o preço pelos crimes que cometeu sendo destruído pelo próprio jogo de enganação e, portanto, pelo mesmo destino que impôs aos outros personagens.

A figura de Iago foi interpretada como a personificação do mal, como um demônio e como a representação do maquiavélico (HELIODORA, 2007). Seu comportamento negativo se deve a várias razões, mas a principal consiste na nomeação de Cássio como tenente quando o seu tempo em serviço lhe era superior. O descontentamento no ambiente de trabalho também caracteriza Dato, mas este, ao contrário de Iago, não abriga um forte ressentimento em relação a Manur, e, apesar de ter mantido uma conduta repreensível, em nenhuma ocasião ele mostra traços de malícia. A duplicidade do caráter do personagem mariasiano tem suas origens modestas na insatisfação, frustração e repetitividade de seu trabalho: a simples intenção de Dato é descansar de uma tarefa que, mesmo que lucrativa, se tornou pesada, como demonstra o tom desiludido e sarcástico com o qual descreve sua atividade ao tenor:

Soy un acompañante. Bueno, no se admire. No dice eso mi pasaporte, ni sería ese mi título, supongo, sino más bien el de secretario particular, consejero bursátil, delegado de la firma Manur en la Península Ibérica, lo que prefiera. En su día fui agente de bolsa, y eso marca, cierto, eso deja huella, ¿qué quiere? Pero en realidad lo que soy es un acompañante. A mi edad no vale la pena pavonearse faltando a la verdad. Y la verdad es que no soy más que un acompañante. Eso sí, bien pagado⁸⁵ (MARÍAS, 2006, p. 47).

O perfil psicológico que Dato traça de Natalia é, à semelhança do dele, o de uma pessoa deprimida, entediada e infeliz: “El señor Manur es muy imponente. Ella, en cambio, es una lástima. No de aspecto, por supuesto, es muy atractiva y elegante, pero es una persona echada a perder, muy desgraciada”⁸⁶ (MARÍAS, 2006, p. 49). Depois de muitos anos de serviço, portanto, os recursos para elevar o espírito da mulher se esgotaram e a situação piorou desde que seu irmão se mudou para a América, como relata o acompanhante:

⁸⁵ “Sou acompanhante. Ora, não se espante. Meu passaporte não diz isso, nem seria esse o meu título, suponho, mas antes o de secretário particular, conselheiro de finanças, delegado da firma Manur na península Ibérica, o que o senhor preferir. Já fui operador de bolsa, e isso marca, com certeza, deixa vestígios, que fazer? Mas na realidade o que sou é acompanhante. Na minha idade não vale a pena pavonear-se faltado com a verdade. E a verdade é que não passo de um acompanhante. Bem pago, isso sim.” (MARÍAS, 2004, p. 39).

⁸⁶ “O Senhor Manur é muito imponente. Ela, porém, é uma lástima. Não de aspecto, claro, é muito atraente e elegante, mas é uma pessoa perdida, muito infeliz.” (MARÍAS, 2004, p. 41).

Puedo ser enormemente ingenioso, pero ella ya conoce todas mis bromas, todas mis gracias, el estilo de mis ocurrencias, hasta prevé en qué ocasiones voy a decir una ingeniosidad. Conoce mis mecanismos y conoce la ciudad, aquí nació. No voy a llevarla al Prado o a ver la Plaza Mayor como si eso pudiera ser una novedad para ella. Por otra parte, estoy sin el menor apoyo: no le quedan amistades de sus años juveniles, salió de aquí con diecinueve o veinte años, la gente está muy atareada [...]. Conoce a gente que le presentaba su hermano, pero esa gente no la verá sin su hermano [...]. Debo acompañarla casi continuamente, y sobre todo en sus paseos interminables por zonas que sin duda ha visto mil veces y conoce a la perfección. A mí me agotan. Ya no tengo la edad para caminar tanto⁸⁷ (MARÍAS, 2006, p. 51).

O cantor, aos olhos de Dato, aparece como uma distração perfeita e indolor para Natalia. Não surpreende que, de acordo com o narrador, Dato se dirija a ele mostrando “[...] la satisfacción y el desenfado de quien ve aparecer por fin ante sí a la persona que lleva esperando mucho tiempo”⁸⁸ (MARÍAS, 2006, p. 42). A instigação, ponto de contato com Iago, começa aqui e o acompanhante sugere ao protagonista uma ideia atraente: como o marido e o irmão de Natalia estão ausentes no cotidiano da mulher, para ela seria necessário ter um amante.

Ella es una persona agradabilísima, desde luego, aunque melancólica, pero sólo un marido o un amante o tal vez un hermano pueden acompañar indefinida e incondicionalmente a una mujer, ¿no cree usted? Y yo no soy su marido ni su amante ni tampoco su hermano. El señor Manur es su marido y Monte es su hermano, y ella, por increíble que parezca, no tiene amantes. Es un contrasentido en su situación, pero por desdicha no los tiene⁸⁹ (MARÍAS, 2006, 51-52).

Tal proposição gera no protagonista a impressão de que Dato não temia de modo algum falar demasiado: “[...] en mi sueño de esta mañana [...] se me ha aparecido como un hombre paciente y determinado. Determinado a contarme con mucha paciencia, y a su debido tiempo, cuanto yo no sabía”⁹⁰ (MARÍAS, 2006, p. 53). León, inclusive, percebe seu discurso como uma

⁸⁷ Posso ser tremendamente engenhoso, mas ela já conhece todas as minhas brincadeiras, todas as minhas graças, o estilo das minhas piadas, até prevê em que ocasiões vou ser espirituoso. Conhece meus mecanismos e conhece a cidade, nasceu aqui. Não vou levá-la ao Prado ou para ver a Plaza Mayor, como se isso pudesse ser uma novidade para ela. Por outro lado, estou sem o menor apoio: não lhe restam amizades de seus anos de juventude, saiu daqui com dezenove ou vinte anos, as pessoas estão muito ocupadas [...]. Conhece as pessoas que seu irmão lhe apresentava, mas essas pessoas não vão vê-la sem o irmão [...]. Tenho de acompanhá-la quase o tempo todo, sobretudo em seus intermináveis passeios por zonas que sem dúvida vii mil vezes e conhece com perfeição. Eles me esgotam. Não tenho mais idade para andar tanto.” (MARÍAS, 2004, p. 43).

⁸⁸ “[...] a satisfação e a desenvoltura de quem vê surgir por fim diante de si a pessoa que esperava havia muito tempo.” (MARÍAS, 2004, p. 34).

⁸⁹ “Ela é uma pessoa agradabilíssima, claro, embora melancólica, mas somente um marido, um amante ou talvez um irmão pode acompanhar indefinida e incondicionalmente uma mulher, não acha? E eu não sou marido, nem amante, nem tampouco irmão dela. O senhor Manur é o marido dela e Monte o irmão, e ela, por incrível que pareça, não tem amantes. É um contra-senso na situação dela, mas infelizmente não tem.” (MARÍAS, 2004, p. 44-45).

⁹⁰ “[...] não parecia temer estar falando demais. Em meu sonho desta manhã, [...] apareceu-se como um homem paciente e determinado. Determinado a me contar com muita paciência e em seu devido tempo o que eu não sabia.” (MARÍAS, 2004, p. 45).

“confesión de duplicidade” dado que o homem estava confidenciando a um estranho que, se Natalia quisesse ter um amante, ele não impediria o relacionamento clandestino:

Es el señor Manur quien me paga mi sueldo, y, como usted podrá imaginarse, espera de mí que le transmita cualquier novedad de importancia respecto a su mujer. Se da por descontado que si alguien puede estar al tanto de lo que le ocurre o deja de ocurrir a Natalia Manur, ese soy yo [...]. Al mismo tiempo, Natalia sabe cuáles son mis obligaciones y lealtades teóricas u oficiales, por lo que, dirá usted, (y dirá bien), no me contará nada de lo que no quiera ver enterado al señor Manur. Desde el otro punto de vista se supone, sin embargo, como le digo, que yo lo he de saber todo sobre Natalia, al menos todo lo que tenga importancia. Y como no sé que tenga amantes (lo cual normalmente sería de importancia), hay que concluir que no los tiene. Porque en realidad, dejando suposiciones aparte, yo sólo sé lo que se me cuenta. Es lo único que puedo saber y lo único que se me puede exigir saber. ¿Me comprende ahora?⁹¹ (MARÍAS, 2006, p. 53-54).

As revelações de Dato logo terão o efeito desejado, já que, na mente de León de Nápoles surge sem parar a intenção de saber e aprender mais sobre Natalia. Além disso, quem poderia desempenhar melhor o papel de amante se não o tenor que interpreta Cassio, aquele que em *Othello*, devido a Iago, é visto como uma ameaça ao casamento do Mouro. É precisamente León de Nápoles quem menciona repetidamente o papel que desempenha e lembra a alteridade textual shakespeariana. Dessa forma, o tenor busca no terreno do intertexto o prazer do jogo paródico evidenciado no deleite em fazer o vai e vem entre o papel de contador da sua própria história e o papel do tenente do drama shakespeariano na ópera de Verdi. A ironia, nesse contexto, nos faz perder a segurança de algumas evidências: ela introduz uma nova visão das coisas, como que retirando o véu das aparências (HUTCHEON, 1985). O prazer está, nessa perspectiva, em sublinhar a intertextualidade entre Cássio, o alvo da representação, e a imagem de amante perfeito construída por León de Nápoles, ou seja, ao parodiar, ele esboça uma figura identificável e agrega à sua imitação operística pequenas distorções, como exageros de uma característica psicológica e de status, diminuindo a grandeza de posição social do fiel e íntegro personagem shakespeariano.

Além da instigação, Iago e Dato estão unidos, em menor e maior medida respectivamente, pelo trabalho de cuidador, como sugere a fala do Mouro dirigindo-se ao Doge,

⁹¹ “É o senhor Manur que paga meu ordenado e, como o senhor pode imaginar, espera de mim que lhe transmita qualquer novidade importante a respeito de sua mulher. Dá por certo que, se alguém pode estar a par do que acontece ou deixa de acontecer com Natalia Manur, esse alguém sou eu [...]. Ao mesmo tempo, Natalia sabe quais são minhas obrigações e lealdades teóricas ou oficiais, de modo que, dirá o senhor (e dirá bem), não me contará nada que não queira que o senhor Manur saiba. Do outro ponto de vista supõe-se, no entanto, como lhe disse, que eu devo saber tudo sobre Natalia, pelo menos tudo o que tenha importância. E como não sei se tem amantes (o que normalmente seria importante), devo concluir que não tem nenhum. Porque, na realidade, deixando de lado as suposições, só sei o que ela me conta. É a única coisa que posso saber e a única coisa que me podem exigir saber. Entendeu-me agora?” (MARÍAS, 2004, p. 45-46).

senador que o ordenou que partisse imediatamente para Chipre, ao indicar Iago como seu homem de confiança e confiá-lo Desdêmona: “So please your grace, my ancient; / A man he is of honest and trust: / To his conveyance I assign my wife,/ With what else needful your good grace shall think / To be sent after me.”⁹² (SHAKESPEARE, 2005, p. 37).

A expectativa do cuidado, no entanto, é extraviada e Dato e Iago acabam por representar a causa, direta no caso de Othello e involuntária para Manur, do fim de seu casamento, bem como da decisão de ambos de tirar a própria vida. A referida “confesión de duplicidad” de Dato, no entanto, carece do planejamento diabólico de Iago, como é mostrado na passagem do drama shakesperiano:

Iago: [...] I hate the Moor,
 And it is thought abroad that'twixt my sheets
 He's done my office. I know not if't be true...
 Yet I, for mere suspicion in that kind,
 Will do, as if for surety: he holds me well;
 The better shall my purpose work on him.
 Cassio's a proper man. Let me see now,
 To get his place, and to make up my will
 A double knavery... How, How?... Let me see,
 After some time, to abuse Othello's ear,
 That he is too familiar with his wife:
 He has a person and a smooth dispose,
 To be suspected, fram'd to make women false:
 The Moor a free and open nature too,
 That thinks men honest that but seem to be so:
 And will as tenderly be led by the nose...
 As asses are.
 I ha't! It is engender'd! Hell and night
 Must bring this monstrous birth to the world's light⁹³
 (SHAKESPEARE, 2005, p. 43).

Apesar das motivações pretensiosas e caóticas de Iago, o servo gosta de se mostrar como o demiurgo da história, um modelador de pensamentos e ações. Dato, ao contrário, não se declara abertamente antagonístico a Manur e, pela primeira vez após tantos anos de serviço, algo

⁹² “Se concordais, o alferes é pessoa honesta e de confiança. A seus cuidados confio minha esposa e tudo quanto Vossa Graça quiser depois mandar-me.” (SHAKESPEARE, 2017, p. 22).

⁹³ “[...] Odeio o Mouro. Há quem murmure que ele o meu trabalho já fez em meus lençóis. Se é certo, ignoro-o. Pelo sim, pelo não, agir pretendo como se assim, realmente, houvesse sido. Tem-me afeição. Meu plano, desse modo, sobre ele vi atuar com mais certeza. Cássio é um homem de bem. Ora vejamos como posso alcançar o lugar dele e enfeitar meu desejo com dobrada patifaria. Como? De que modo? Reflitamos. Deixar passar o tempo e embair-lhe os ouvidos, declarando-lhe que Cássio mostra muita intimidade com a mulher dele. O exterior de Cássio e seu todo insinuante o predispõem a tomar-se suspeito facilmente. Foi feito para seduzir mulheres. De natureza é o Mouro livre e aberta; honesto julga ser quem aparenta, tão só, honestidade. Sem trabalho pelo nariz poderá ser levado, tal qual os asnos. Pronto; já está gerado. A noite e o inferno à luz hão de trazer meu plano eterno” (SHAKESPEARE, 2017, p. 26-27).

saiu do controle e Natalia pediu para que ele atuasse como intermediário de uma reunião extraconjugal com o tenor, a primeira sem a presença dele, como relata o acompanhante,

No sé lo que está pasando, por primera vez en muchos años yo no sé lo que está pasando. Pero no me haga caso, en realidad no hay peligro de que vaya a perder mi empleo. Al contrario, probablemente seré aún más imprescindible, ahora deberé cuidarme sólo de la otra parte. [...] —A menos que sus intenciones sean otras de las que yo estoy dando por descontadas. Si mañana, en su cita, se limitara usted a divertirse, a pasar un buen rato, y luego dejara las cosas tal como están, como han estado siempre... Yo, si me lo permite, se lo recomendaría. Sería lo mejor, no sé si para Natalia o para usted, pero sí para mí y para el señor Manur. Y probablemente también para ustedes dos, no le convenceré, ¿verdad? —¿De qué cita me habla? ¿Quiere explicarse de una vez? ¿Dónde está Natalia?⁹⁴ (MARÍAS, 2006, p. 142)

As intenções de Dato permanecem ambíguas: neste caso, por exemplo, ele sugere ao cantor que não perturbe o relacionamento entre Manur e Natalia, mas, ao mesmo tempo, o intriga ao mencionar o encontro sem fornecer dados essenciais, estimula sua curiosidade e, com isso, também seu desejo. Além disso, à pergunta do tenor sobre o porquê de ele o estar favorecendo, o homem responde: “Es difícil saber a quién se favorece con una acción o con una omisión, pero también uno se cansa de no tener preferencias”⁹⁵ (MARÍAS, 2006, p. 144). No entanto, embora determinando parte dos eventos, Dato sempre permanece em uma condição de subordinação em relação a Manur e Natalia, como o tenor nos conta:

[...] a las cinco de la tarde del día siguiente fue la primera vez que vi a Natalia Manur sin su acompañante, quien, en efecto —obediente, venal, desdoblado, pero también sujeto a sus elecciones—, no nos siguió aquella tarde de nubes verdosas y anaranjadas y de mucho viento, [...] ⁹⁶ (MARÍAS, 2006, p. 144-145).

Assim como Natalia aparece como uma Desdêmona infeliz e entediada, Dato se parece com a versão envelhecida, subordinada e cansada de Iago. Essa imagem depreciativa que surge a partir da representação dos antecedentes de Shakespeare é, cabe destacar aqui, capturada em muitas partes do texto, mesmo naquelas em que alguns dos protagonistas de *El hombre*

⁹⁴ “Não sei o que está acontecendo, pela primeira vez em muitos anos não sei o que está acontecendo. Mas não ligue, na verdade não há perigo de que eu perca meu emprego. Ao contrário, provavelmente serei ainda mais imprescindível, agora terei de cuidar sozinho da outra parte. [...] - A não ser que suas intenções sejam outras, e não as que estou dando por certas. Se amanhã, no encontro marcado, o senhor se limitasse a se divertir, a passar um bom momento e depois deixasse as coisas como estão, como sempre estiveram... Eu, se me permite, lhe recomendaria agir assim. Seria melhor, não sei se para Natalia e para o senhor, mas certamente para mim e para o senhor Manur. Provavelmente para vocês dois também, não o convenço, não é? - De que encontro está falando? Quer fazer o favor de me explicar logo de uma vez? Onde está Natalia?” (MARÍAS, 2004, p. 137).

⁹⁵ “É difícil saber quem sai favorecido por uma ação ou por uma omissão, mas a gente também se cansa de não ter preferências.” (MARÍAS, 2004, p. 139).

⁹⁶ “[...] às cinco da tarde do dia seguinte foi a primeira vez que vi Natalia Manur sem seu acompanhante, que, de fato – obediente, venal, dúplice, mas também sujeito às escolhas -, não nos seguiu naquela tare de nuvens esverdeadas e alaranjadas, e de muito vento [...]” (MARÍAS, 2004, p. 139-140).

sentimental estão ausentes. Após a estreia do espetáculo de León de Nápoles, por exemplo, do qual nem Manur nem Dato participaram, o tenor passa a noite com seus colegas em um dos muitos cafés ao ar livre de Madri e acaba por atrasar seu retorno ao hotel, onde teme saber que o casal Manur partiu sem deixar rastros. Na ausência, portanto, de Natalia, Hierónimo e Dato, os modernos protagonistas de Shakespeare no romance mariasiano, alguns substitutos aparecem nos intérpretes de Otello, de Verdi. A descrição tragicômica dos cantores enfatiza a distância entre os personagens do drama e a inadequação dos atores que se colocam no palco: megalomaniacos, arrogantes e grotescos.

Desdemona o la bella Priés llevaba consigo al fallón y mal parecido primer violín (español) de la orquesta, al que –sin duda sintiéndose más audaz y con más privilegios después de su clamoroso triunfo en el escenario– besuqueaba sin disimulo y acariciaba el velludo pecho distraídamente. Iago o el fatuo Volte se retiró por fortuna bastante pronto, pues a pesar de que el día siguiente era de absoluto descanso, aún pensaba perfeccionar (así dijo, ‘perfezionare’) algunos matices de su interpretación por la mañana temprano; pero antes de irse me pontificó durante diez minutos sobre las limitaciones de mi propio trabajo. Otello o Hórbiger se embriagó levemente, contaba anécdotas maliciosas y poco menos que exigía que la totalidad de personas de la larga mesa (quince o veinte, de las cuales casi ninguna entendíamos alemán, lo único que a él le salía coherente y fluido en aquel estado) le prestara atención: de vez en cuando –según me tradujeron– gritaba en su lengua desde su cabecera: ‘¡Escuchad, escuchadme todos, que esta que viene ahora es muy divertida!’; su peor enemigo, con todo, no era la incomprensión lingüística, sino el obsesivo y tiránico servicio de recogidas de la capital y sus ubicuos camiones que lo sofocaban todo⁹⁷ (MARÍAS, 2006, p. 139-140).

Cada ator, fortemente ligado ao seu papel, com o qual é inicialmente identificado, oferece o pior de si mesmo, e é nesse sentido que, em *El hombre sentimental*, o drama shakespeariano serviu para descrever, sem julgar explicitamente, o vazio das relações interpessoais. No romance mariasiano, o amor não parece autêntico, pelo contrário, parece mais um virtuosismo do que um desejo tangível, uma falta de convicção e audácia, que talvez sobreviva apenas na obstinação de Manur. Em síntese, a vontade perde sua eficácia e as emoções carecem de impetuosidade.

⁹⁷ “Desdemona ou a bela Priés levava consigo o medíocre mal-apeçoado primeiro violino (espanhol) da orquestra, que – sem dúvida sentindo-se mais audaciosa e com mais privilégios depois do seu clamoroso triunfo no palco – ela beijocava sem dissimulação e cujo peito cabeludo acariciava distraidamente. Iago ou o fátuo Volte se retirou por sorte bem cedo, ainda pensava aperfeiçoar de manhã cedo (foi assim que disse, ‘aperfeiçoar’) algumas nuances da sua interpretação; mas antes de ir embora, pontificou por dez minutos sobre as limitações do meu trabalho. Otello ou Hórbiger se embriagou levemente, contava anedotas maliciosas e quase exigia que a totalidade das pessoas da comprida mesa (quinze ou vinte, das quase nenhuma entendia alemão, única língua que lhe saía coerente e fluida naquele estado) prestasse atenção: de vez em quando – conforme traduziram pra mim – gritava da sua cabeceira: ‘Escutem, escutem todos, que esta é muito divertida!’; mas seu pior inimigo, contudo, não era a incompreensão lingüística, e sim o obsessivo e tirânico serviço de lixo da capital e seus ubíquos caminhões que abafavam tudo.” (MARÍAS, 2004, p. 134-135).

Pensando no intertexto shakespeariano, muita coisa é atenuada: Dato, o eco fraco de Iago, mostra determinação em instigar o cantor a se tornar amante de Natalia e perde o controle da situação. Ao contrário de Iago, é um personagem bastante oportunista, leal, que não cumpre sua tarefa de vigilante e informante plenamente, possibilitando, de certo modo, a relação entre León de Nápoles e Natalia, mas sem nutrir sentimentos destrutivos por Hierónimo Manur, quem, por sua vez, além de fonte de um ciúme atenuado em comparação com o despertado pela bela Desdêmona, é um exemplo clássico de personagem infeliz, derrotado pelo tédio, deprimido e que está sempre fugindo da existência. Em vez de matar sua esposa infiel como fez Othello, o homem traído vive com a consciência da infidelidade, acalma o ciúme com controle obsessivo e, ansiando por amor, define seu relacionamento como um negócio (de compra da amada) para conhecer todos os aspectos. A ação, semelhante à que se manifesta nos sonhos, parece confusa e não possui o mesmo vigor do ato real: é anulada na face confusa de Natalia, no destino final não mencionado de Dato e na escrita a serviço de um único amor contemplado.

2.4 A expressão criativa da linguagem

A relação entre a ópera *Otello*, de Verdi, e a história de León de Nápoles configura outra dimensão intertextual que abre novas vias de exploração para a relação entre a linguagem e a vida e ainda antecipa o texto mariasiano. Othello tem, nesse contexto, uma função de contraste, já que, enquanto o herói shakespeariano é devorado por amor, paixão e ciúmes que desembocam em monólogos e em um crime passional, Hierónimo Manur é, aparentemente, seu oposto, dado que, embora se trate de outro tipo de caráter, que se expressa de uma forma fria, não é menos passional que o do Mouro. Manur suicida por amor, mesmo quando, à primeira vista, esse ato é interpretado como consequência de seu orgulho pela perda da posse de um objeto de seu mundo econômico. Ao constatar que, apesar de quinze anos de casamento, ainda não é amado por Natalia, ele tira a vida: “[...] llevo quince años esperando a ser amado por Natalia Monte, mi mujer [...]”⁹⁸ (MARÍAS, 2006 p, 122).

A homologia estrutural entre *Othello* e *El hombre sentimental* é claramente estabelecida quando o narrador conecta sua paixão por Natalia à de Othello, no drama shakespeariano, como características da destruição: León de Nápoles não é apenas o companheiro e admirador de Natalia, mas ele deseja aberta e decididamente seduzi-la, torná-la sua e destruir Manur para alcançar seu objetivo, ao contrário do ingênuo Cassio. Seu vínculo com Othello é, assim, posto em cena pelo próprio protagonista:

⁹⁸ “Estou há quinze anos esperando ser amado por Natalia Monte, minha mulher [...]” (MARÍAS, 2004, p. 117).

Estoy resistiéndome a contároslo todo. Un pobre tenor que tiene medo de su propio relato o de sus sueños, como si utilizar palabras en vez de letra, vocablos no dictados, frases inventadas en vez de textos ya escritos, aprendidos, memorizados, repetitivos, paralizara su poderosa voz, que sólo ha conocido hasta ahora el estilo recitativo. Me resulta difícil hablar sin libreto.⁹⁹ (MARÍAS, 2006, p. 45).

A ópera contém, assim sendo, a ilusão da recriação imutável do amor através da reiterabilidade do libreto. León de Nápoles, no entanto, para voltar a representar o que aconteceu e que agora apenas vislumbra, precisa convocar novas palavras de dois mundos fluidos, do sonho e do passado real. Apesar da lamentada falta de libreto, é irônico que ele escreva para manter uma história em certa medida paralela à da ópera, permanecendo condenado a ser Cássio. A descrição dos sonhos como “[...] historiados y a la vez precisos, algo despaciosos aunque de gran colorido, como los que podría tener un alma fantasiosa pero en el fondo simple, un alma muy ordenada.”¹⁰⁰ (MARÍAS, 2006, p. 19) compartilha semelhanças com o espetáculo da ópera.

A princípio, o narrador adverte que os sonhos se organizam segundo uma ordem e um tempo próprios que os afastam e distanciam dos fatos que ocorrem fora deles. No entanto, à medida que vai escrevendo e comentando seu processo de escritura, comprovamos que León de Nápoles só consegue contar o seu sonho por aproximação de ambas experiências a fim de as não distinguir. Dessa forma, a vida é para o protagonista um libreto que se escreve e é lido simultaneamente e, assim como a ópera, implica uma tentativa de repetição de um papel e uma narrativa completa, que, a diferença desta, só pode ser representado se for escrita. No caso de León de Nápoles, portanto, existe uma mensagem que vai ser transmitida não só pela narração do sonho, mas também pela forma de atuar em seu papel na ópera de Verdi. Assim sendo, a ironia, como apresentado por Hutcheon (1985), está presente tanto no jogo de palavras como nas intenções do tenor, desdobrando o senso das palavras e mesmo das ações, funcionando como um escudo eficaz.

É assim que *Othello* e *El hombre sentimental* tecem, ainda, tramas amorosas sob as quais se destaca a capacidade criativa da linguagem. No drama shakespeariano, as palavras são desencadeadoras dos acontecimentos que resultam em tragédia. Iago, que sugere e comenta a infidelidade de Desdêmona, tem sobre Othello o efeito verbal da mais contundente prova do

⁹⁹ “[...] Estou resistindo a contar tudo a vocês. Um pobre tenor que tem medo do seu próprio relato ou de seus próprios sonhos, como se utilizar palavras em vez de letra, vocábulos não ditados, frases inventadas em vez de textos já escritos, aprendidos, memorizados, repetitivos, paralisasse sua poderosa voz, que só conheceu até agora o estilo recitativo. Para mim, é difícil falar sem libreto.” (MARÍAS, 2004, p. 37).

¹⁰⁰ “[...] são floreados e ao mesmo tempo precisos, meio lentos embora de grande colorido, como os que poderia ter uma alma fantasiosa mas no fundo simples, uma alma muito ordenada” (MARÍAS, 2004, p. 11).

adultério. Suas palavras adquirem o peso dos fatos ao ponto de criar a perfeita ilusão de um romance entre a mulher e o tenente que os conduz à desgraça final: “Within these three days let me hear thee say/ That Cassio’s not alive.”¹⁰¹ (SHAKESPEARE, 2005, p. 119), diz Othello exigindo de Iago exclusivamente a palavra como garantia da morte do possível inimigo. Ao fim e ao cabo, serão igualmente apenas as palavras a confissão final de Iago, que desfarão o estado dos fatos aos ouvidos de Othello. O poder da linguagem na promoção de realidades se manifesta quando Iago, então prisioneiro, declara “deste momento em diante, não pronunciarei nenhuma palavra”. Em suma, as circunstâncias que rodeiam as pessoas e suas relações se baseiam na palavra e o que se diz ou se escuta produz as mudanças enquanto os fatos ficam relegados a meras sombras da linguagem.

2.5 Sonho e narração: a ficção dentro da ficção

No início do romance, mesmo antes do intertexto shakespeariano aproximar os personagens indolentes de Marías dos personagens mais volitivos de *Othello*, um mecanismo de trivialização de conteúdo já está ativo na figura de León de Nápoles que, de fato, mostra-se incerto em contar seus sonhos, sem rumo e incompletos, e redimensiona imediatamente seu valor, vinculando-os à imaturidade de um adolescente e à simplicidade da mente que os gerou:

No sé si contaros mis sueños. Son sueños viejos, pasados de moda, más propios de un adolescente que de un ciudadano. Son historiados y a la vez precisos, algo despaciosos aunque de gran colorido, como los que podría tener un alma fantástica pero en el fondo simple, un alma muy ordenada. Son sueños que acaban cansando un poco, porque quien los sueña despierta siempre antes de su desenlace, como si el impulso onírico quedara agotado en la representación de los pormenores y se desentendiese del resultado, como si la actividad de soñar fuese la única aún ideal y sin objetivo. No conozco así, el final de mis sueños, y puede ser desconsiderado relatarlos sin estar en condiciones de ofrecer una conclusión ni una enseñanza. Pero a mí me parecen imaginativos y muy intensos¹⁰² (MARÍAS, 2006, p. 19).

Ao longo da narrativa, no entanto, o protagonista se lança a escrever compulsivamente para sincronizar memória e presente com o objetivo de prolongar e reter esse tempo que se escapa tão rapidamente na direção do passado. Motivado por um sonho que o faz reviver seu

¹⁰¹ “[...] nestes três dias quero que me digam que Cássio já morreu.” (SHAKESPEARE, 2017, p. 78).

¹⁰² “Não sei se devo lhes contar meus sonhos. São sonhos velhos, fora de moda, mais apropriados a um adolescente do que a um cidadão. São floreados e ao mesmo tempo precisos, meio lentos embora de grande colorido, como os que poderia ter uma fantástica mas no fundo simples, uma alma muito ordenada. São sonhos que acabam cansando um pouco, porque quem os sonha sempre acorda antes do seu desenlace, como se o impulso onírico se esgotasse na representação dos pormenores e se desinteressasse pelo resultado, como se a atividade de sonhar fosse a única ainda ideal e sem objetivo. Não conheço, assim, o final dos meus sonhos, e pode ser falta de consideração relatarlos sem estar em condições de oferecer uma conclusão ou um ensinamento. Mas a mim eles parecem imaginativos e muito intensos.” (MARÍAS, 2004, p. 11).

relacionamento adúltero, iniciado quatro anos antes do dia em que sonha, León de Nápoles decide contar, exatamente escrever, sua história – o que leva um dia – a qual fica inconclusa no sonho para logo continuar no ato de escritura com a realidade do narrador que a completa; o sonho, nessa perspectiva, funciona como ficção dentro da experiência real, e para o leitor ideal como uma ficção dentro da ficção total do romance (CUÑADO, 2001, p. 96). Dessa forma, marcam o romance três atos pragmáticos distintos: primeiramente, o presente, que é um ato de narração sobre o sonho, logo, o próprio sonho e, por fim, um nível temporal constituído pela história de amor no passado, que dura quatro anos (objeto do sonho), vivida pelo narrador.

A história em si é breve, como aludimos no início deste capítulo: León de Nápoles se apaixona por Natalia Manur que abandona o marido para viver uma nova história de amor mas, depois de quatro anos de relação e viagens pelo mundo, deixa o tenor no mesmo dia em que ele sonha sua história e se dispõe a escrevê-la, como nos conta o protagonista:

Esta mañana, al despertarme [...] ella no estaba y todavía no ha regresado a casa. Puede que no tenga nada de particular. [...] anoche mi pensamiento no fue vigilante y ella ciertamente no precisó de mí, por lo que es indudable que salió temprano sin que yo lo advirtiera [...] En el armario de las maletas faltan dos maletas flexibles y una gran bolsa, y han desaparecido la mayoría de sus pertenencias más íntimas [...]. Sin embargo se ha llevado lo que nunca se deja atrás: el cuarto de baño está despejado de casi todas sus cosas [...] y también existe la posibilidad de que Natalia Manur me haya abandonado sin decirme nada, como hace cuatro años abandonó a Manur, y su abandono lo he soñado también¹⁰³ (MARÍAS, 2006, 133-134).

A atividade onírica focada na atividade narrativa constitui um tema fundamental do romance, que é sobretudo uma apresentação de como a realidade do narrador é constituída por duas ficções: a do sonho e a de escrever; já que no sonho há uma série de divergências e posições vazias que o narrador tenta preencher ao longo da narrativa. O romance, dessa forma, ao questionar a distância entre realidade e ficção, acaba por tratar sobre como nasce uma ficção e, em particular, sobre como elaborar literariamente aquilo que os sonhos nos revelam, como reviver, experimentar, sentir, coletar fatos, experiências passadas e terminadas. Dada a sua extensão e relevância, portanto, o sonho é não só uma alegoria da ficção que alerta sobre o caráter também fictício do marco no qual se integra, mas também um reflexo do passado. Nesse

¹⁰³ “Esta manhã, ao acordar, ela não estava [...] e ainda não voltou pra casa. Pode ser que não seja nada de mais. [...] ontem à noite meu pensamento não foi vigilante e ela certamente não precisou de mim, de modo que é indubitável que tenha saído cedo sem que eu percebesse [...]. No armário das malas faltam duas e uma grande bolsa, e desapareceu a maior parte dos seus pertences mais íntimos [...]. Mas levou o que nunca se deixa para trás: o banheiro está esvaziado de quase todas as suas coisas [...] e também existe a possibilidade de que Natalia Manur tenha me abandonado sem me dizer nada, como quatro anos atrás abandonou Manur, e com seu abandono eu também sonhei” (MARÍAS, 2004, p. 128, 129).

jogo de reflexos indistinguíveis, o interessante é que as memórias do passado seguem os sonhos, cedendo ao sonho um interesse prioritário sobre o passado real (CUÑADO, 2001, p. 99).

Essa observação nos chama atenção para o fato de que, com base na chance privilegiada que torna presente o que foi vivido no passado, Marías coloca no centro de sua obra as obsessões de um narrador narcísico que é, no nível da história narrada, o principal objeto do romance, uma característica que, de outra forma, é compartilhada por narradores de outros romances, como o de *Corazón tan blanco*. León de Nápoles, a quem Natalia anuncia que vai abandonar, tem um sonho proléptico que resume e encerra um relacionamento há muito acabado pela rotina, desencanto e desgaste da convivência, repetindo quase verbal e pragmaticamente a situação entre Manur e Natalia, revelando um pessimismo e decepção crônica compartilhada por praticamente todos os narradores e personagens dos grandes romances de Marías. Nesse contexto, entendemos a força expressiva da afirmação da epígrafe da obra, “I think myself into love, and I dream myself out of it”¹⁰⁴, a qual anuncia o valor criativo da linguagem e prefigura a dupla dimensão narrativa que ocupa o protagonista.

A dimensão pragmática do sonho irrompe constantemente na narração do passado como um leitmotiv, lembrando ao leitor implícito que se trata de uma obra na qual o lembrado e o narrado são diluídos no momento da sua concretização no presente. No início, León de Nápoles nos conscientiza de que seus sonhos “son historiados y a la vez precisos”, “despaciosos aunque de gran colorido”, ou seja, nos revela sua dimensão ficcional (historiados), mas com um significado (precisos) e que sua estrutura e apresentação são lentas, minuciosas e recorrentes, mas atrativas no que diz respeito ao seu discurso florido e ao desenvolvimento e desenlace do triângulo amoroso. A descrição do sonho corresponde ao estilo do narrador e, por isso, a menção onírica é repetitiva (“lo que soñé esta mañana cuando era de día”; “en mi sueño de esta mañana”; “Yo, lo mismo en mi sueño”; “Y anoche soñé lo que me sucedió”) e começa a se transformar com as suas adições, como observamos no fragmento:

Pero todo esto no estaba en mi sueño de esta mañana, o al menos no con tanto orden como lo estoy contando, sino que en todo caso las sensaciones que he descrito lo circundan, del mismo modo que esas sensaciones estaban también presentes y me oprimían en la que en un tiempo había sido mi propia ciudad, Madrid [...] ¹⁰⁵ (MARÍAS, 2006, p. 39).

¹⁰⁴ Tradução minha: “Eu me considero apaixonado, e sonho com isso”.

¹⁰⁵ “Mas isso tudo não estava no meu sonho desta manhã, ou pelo menos não com tanta ordem como estou contando, em todo caso as sensações que descrevi circundam, do mesmo modo que essas sensações estavam também presentes e me oprimiam na que outrora havia sido minha própria cidade, Madri [...]” (MARÍAS, 2004, p. 31).

O processo onírico, cabe destacar, é literarizado de maneira consciente e cada vez mais explícita e diferenciada. Desse modo, o narrador relativiza o estado do sonho como a realidade exata, assim sustentada por ele, frente ao mero estado ficcional (imaginativo) da narrativa. Temos uma inversão dos parâmetros tradicionais em que o sonho tem uma qualidade imaginativa e a narrativa frente a ele adquire uma função de instância garantidora da realidade. Mas, por outro lado, essa inversão ontológica é relativizada, já que a narração relata o sonho comparando-o à realidade e o narrador constata que o sonho teve outra ordem diegética à da narração e da memória que influencia sua valorização e interpretação. Além disso, a necessidade do narrador de adicionar ao sonho partes e elementos que parecem fundamentais indica que ele está incompleto. É assim que a narração aparece como a única instância que garante a totalidade da experiência vivida. Dessa maneira, o narrador atua como seu próprio intérprete, ocupando o papel (ou a máscara) do leitor implícito, oferecendo assim várias possibilidades interpretativas, como indica o fragmento:

Y anoche soñé lo que me sucedió hace cuatro años en la realidad, si es que este término sirve de algo o puede contraponerse a nada. Claro que ha habido diferencias, pues aunque los hechos y mi visión de la historia se correspondan, soñé lo ocurrido en otro orden, con otro tiempo y con otros cortes o divisiones del tiempo, concentradamente, selectivamente, y - esto es lo decisivo y lo incongruente - sabiendo lo que había pasado [...] ¹⁰⁶ (MARÍAS, 2006, p. 43).

Outrossim, a história vivida e reclusa na memória do narrador passa a ser a realidade plausível na concretização de seus sonhos e, como nos revela, “[...] por eso tal vez esta historia o pasado o fragmento de vida me parece más verosímil una vez que ha dejado de ser solamente realidad y es un sueño también, a partir de hoy.” ¹⁰⁷ (MARÍAS, 2006, p. 109). Reviver a história no sonho é o que definitivamente a torna parte da realidade total do narrador; no entanto, completar o sonho, interpretar partes da história, dar-lhe uma ordem diegética, eternizá-lo por escrito, tornar o sonho e sua história literatura é o que lhe dá uma realidade perene e indelével.

A hesitação do narrador à frente da história nos chama a atenção, pois, como referido anteriormente, nem o sonho nem a narrativa garantem a verdade do relato. León de Nápoles, baseado na suposição de que os sonhos são contados com mais sinceridade antes do café da manhã, já que a vigília e com ela a racionalidade ainda não se impuseram, decidiu “[...] contar

¹⁰⁶ “E ontem à noite sonhei com o que aconteceu comigo quatro anos atrás na realidade, se é que esse termo serve para alguma coisa ou pode se contrapor a nada. Claro que houve diferenças, pois embora os fatos e minha visão da história correspondam, sonhei o sucedido em outra ordem, com outro tempo e com outros cortes ou divisões do tempo, concentradamente, seletivamente e – isso é o decisivo e o incongruente – já sabendo o que havia acontecido [...]” (MARÍAS, 2004, p. 35).

¹⁰⁷ “[...] por isso talvez esta história, ou passado, ou fragmento de vida me parece mais verossímil depois que deixou de ser somente realidade e passou também a ser um sonho, a partir de hoje.” (MARÍAS, 2004, p. 102).

ambas cosas, lo que sucedió y el sueño de lo sucedido, a base de no distinguirlas [...]”¹⁰⁸ (MARÍAS, 2006, p. 44). Assim, a história no passado não é contada com os verbos no pretérito imperfeito ou indefinido, mas no presente e de forma dialógica, como se estivesse ocorrendo ininterruptamente. A história do passado adquire a vida presente, salta do papel e da escrita em um ato simultâneo, como nos deixa ver o fragmento em que León de Nápoles afirma que “[...] de no ser porque esta mañana que avanza a la vez que yo escribo me parece estarlo reconociendo. En estas páginas que he ido llenando (sin haber desayunado aún) reconozco una voz fría”¹⁰⁹ (MARÍAS, 2006, p. 57).

Ao duvidar no romance da validade do termo realidade, León de Nápoles questiona se há algum outro capaz de substituí-lo ou contrapô-lo. Dessa forma explícita se problematiza o status do irreal e, assim, é sugerido que tudo o que ocorre é real, seja na experiência onírica, na literária ou na vida. O sonho, nessa perspectiva, não é menos real do que o passado em sua aparição no cenário nivelador da palavra. O passado, por sua vez, está fadado a perder sua qualidade de real se se distancia da memória quando não é evocado pela palavra, que o transforma e realiza no presente, como nos sugere o narrador em suas palavras: “[...] es el recuerdo y el tiempo lejano y la mezcla lo que más detesto y lo que siempre he intentado rebajar y negar, y enterrar a medida que se iban formando, a medida que cada presente estimado y enaltecido dejaba de serlo para ser pasado”¹¹⁰ (MARÍAS, 2006, p. 27).

Em síntese, a narrativa do sonho e a reflexão sobre a sua interação com a realidade começam a invadir, de maneira cada vez mais intensa, a narração, estabelecendo dois níveis narrativos claramente definidos os quais caracterizam igualmente outros romances marisianos como *Corazón tan blanco*: um nível metanarrativo, onde o narrador reflete constantemente sobre o próprio ato de escrever e um nível de objeto, no qual o narrador descreve sua história. O relato do sonho se transforma, desse modo, em outro objeto da narrativa, ou seja, não apenas a história do cantor ocupa o narrador e o leitor, mas a relação particular entre história e sonho. A narrativa nos é revelada como uma total introspecção e o narrador, com um mundo maníaco interior, narcísico e egocêntrico, chega inclusive à incapacidade de se comunicar. Os diálogos são, nesse contexto, “[...] una mera prolongación verbal de mi pensamiento a solas”¹¹¹

¹⁰⁸ “[...] contar ambas as coisas, o que sucedeu e o sonho do sucedido tendo como princípio não as distinguir” (MARÍAS, 2004, p. 36).

¹⁰⁹ “[...] se nesta manhã que avança enquanto escrevo não me parecesse estar reconhecendo-o. Nestas páginas que fui enchendo (sem ainda ter tomado meu café-da-manhã) reconheço uma voz fria [...]” (MARÍAS, 2004, p. 50).

¹¹⁰ “[...] a recordação, o tempo remoto e a mistura é o que mais detesto e o que sempre procurei rebaixar e negar, e enterrar à medida que se iam formando, à medida que cada presente estimado e enaltecido deixava de sê-lo para ser passado [...]” (MARÍAS, 2004, p. 19).

¹¹¹ “[...] um mero prolongamento verbal do meu pensamento a sós [...]” (MARÍAS, 2004, p. 51).

(MARÍAS, 2006, p. 58), nos explica o narrador a ponto de esgotar-se emocionalmente e odiar a si mesmo. É possível vislumbrar, nesse contexto, não só uma perspectiva problemática, mas também a contribuição da paródia para a representação de um mundo ambíguo e contraditório em que o sujeito parece não ter outra saída senão aceitar a dicotomia do viver ou agarrar-se às formas instituídas.

2.6 Tragédias inacabadas: nem catarse nem heróis

No trabalho romanesco de Javier Marías, o leitor se depara com a aguda crise da modernidade: a vitória de expectativas frustrantes, prevaricação e lacunas intransponíveis na capacidade de viver o amor, e, para exemplificar essa condição, está Hierónimo Manur, um homem que acredita em um possível e feliz sucesso da união com Natalia, embora tenha consciência de que seu casamento é um enlace de conveniência. Nessa perspectiva, quando a esperança de ser amado finalmente acaba, a tentativa de cometer suicídio é a única solução possível e vislumbrada pelo homem desiludido. Teimoso e constante em seu sentimento, o banqueiro, segundo o narrador, voluntariamente não atinge um órgão vital com a arma:

La mano había vacilado y la bala destinada al corazón había ido al pulmón izquierdo sin dañar ningún órgano vital. O bien la mano se había mantenido firme y había herido donde quería herir, aunque corriendo en tal caso el riesgo de una desviación fatal. [...] se me ocurre que quizá Manur sí quisiera morir, pero no en el acto sino con Natalia a su lado —la encarnación de su vida— [...]. Murió, como he dicho, tres semanas después de la tentativa (que en aquel momento, supongo, dejó de serlo), y hasta el último instante estuvo a su lado Natalia Manur¹¹² (MARÍAS, 2006, p.148-149).

Manur, como Othello, não pode suportar a vida que está à frente sem a sua amada. Em *El hombre sentimental*, no entanto, Natalia não morre inocente como Desdêmona e Manur, cometendo suicídio, não repara uma injustiça como Othello, dado que, no romance de Marías, não há resgate possível para nenhum personagem. A morte de Manur, cabe destacar, não é catártica, mas lenta, e, pode-se dizer que é o resultado de uma tentativa desajeitada ou de um cálculo sábio: uma chantagem emocional para ter Natalia ao seu lado, e uma forma bem disfarçada de abuso, em outras palavras.

Até o narrador participa da mediocridade dos outros personagens e, para discutir esta tese, vale examinar o relacionamento que o liga a Cássio. Ambos são pegos cortejando uma

¹¹² “A mão havia vacilado e a bala destinada ao coração tinha ido parar no pulmão esquerdo sem danificar nenhum órgão vital. Ou então a mão tinha se mantido firme e havia ferido onde queria ferir, embora correndo nesse caso o risco de um desvio fatal. [...] ocorre-me também que talvez Manur quisesse de fato morrer, mas não no ato, e sim com Natalia ao seu lado – a encarnação da vida – [...]. Morreu, como disse, três semanas depois da tentativa (que naquele momento, suponho, deixou de sê-lo) e até o último instante Natalia Manur esteve ao seu lado.” (MARÍAS, 2004, p.143-144).

mulher casada, mesmo que seja Iago que faça o tenente parecer interessado em Desdêmona. Manur e Othello caem em armadilhas, ou melhor, nas redes de palavras de Dato e Iago, tornando-se enredados por seus discursos. No entanto, há uma diferença óbvia: Cássio é uma vítima inconsciente das maquinações, enquanto o tenor se deixa levar voluntariamente a um relacionamento clandestino. Finalmente, tanto o cantor quanto o tenente sobrevivem, de uma maneira diferente, aos trágicos eventos que afetam os outros personagens. Por um lado, Cássio, um homem de ação que, depois de testemunhar o suicídio de Othello, assume seu lugar nas batalhas; por outro lado, o tenor, que não age e se embala na memória e na narrativa.

A reação resignada com relação à fuga de Natalia sublinha uma profunda diferença entre o tenor e Manur, uma vez que, enquanto este não permite muito espaço para a projeção imaginativa do sentimento, aquele escolhe o caminho do irreal e nunca renuncia ao seu sonho. Segundo Mariás, Hierónimo é o verdadeiro “hombre sentimental” do romance visto que o banqueiro belga “[...] al perder un amor incumplido (y concebido como tal), se ve obligado a abandonar el verdadero reino del amor, el de la posibilidad y la imaginación. Y es esa pérdida, sobre todo, la que lleva a la desesperación”¹¹³ (MARIÁS, 2006, p. 161). Essas qualificações permitem perceber também, no âmbito do autor, o uso da ironia como mecanismo fundamental da paródia. O distanciamento irônico possibilita a exposição de um modo de avaliar o mundo com orientação ambivalente. Para León de Nápoles, ao contrário,

[...] el término de su amor no será excesivamente grave – como de hecho no lo es para casi nadie en la sociedad actual – porque desde el momento en que ha optado por lo real, o si se prefiere por lo cumplido, ha elegido ya el punto de vista de la memoria, que hace soportables todas las cosas¹¹⁴ (MARIÁS, 2006, p. 161)

Nas últimas frases do romance, o narrador chega a uma “escena imaginaria memorable” para se comparar com seu rival apaixonado. O processo de identificação é sugerido pelas linhas finais em que León de Nápoles declara “Manur se mira la mano en la penumbra. Así, sentado, vestido de calle, le vienen ganas de aniquilarse. Mi mano está en penumbra. Pero no debéis preocuparos, yo sería incapaz de seguir su ejemplo”¹¹⁵ (MARIÁS, 2006, p. 152) e acaba por

¹¹³ “[...] ao perder um amor não consumado (e concebido como al), vê-se obrigado a abandonar o verdadeiro reino do amor, o da possibilidade e da imaginação. E é essa perda, sobretudo, que leva ao desespero.” (MARIÁS, 2004, p. 157).

¹¹⁴ “[...] o fim do seu amor não será excessivamente grave – como de fato não é para quase ninguém na sociedade atual -, porque desde o momento em que optou pelo real ou, se preferirem, pelo consumado, já escolheu o pont de vista da memória, que torna as coisas suportáveis.” (MARIÁS, 2004, p. 157).

¹¹⁵ “Manur olha para sua mão na penumbra. Assim, sentado, vestido, sente vontade de se liquidar. Minha mão está na penumbra. Mas não se preocupem, eu seria incapaz de seguir o exemplo dele.” (MARIÁS, 2004, p. 147).

confirmar, com essa assertiva, não só sua incapacidade de agir como também a resignação em viver a memória do abandono.

Por tudo o que até aqui foi dito, reitera-se a ideia de que são vários os romances de Javier Marías que incorporam metaforicamente as histórias ou as citações das tragédias de Shakespeare para explorar os efeitos da linguagem sobre a realidade ou apresentar a linguagem como criadora de realidade. Em *Corazón tan blanco*, romance a que nos dedicaremos no capítulo que segue, é central a repetição, literal e interpretada, da cena de *Macbeth* em que a esposa do personagem homônimo, Lady Macbeth, se torna cúmplice do assassinado que seu marido comete pela simples atitude de ouvir sua confissão, e, a partir de então, saber do fato e encobri-lo. As reflexões do protagonista se dão em torno dessa situação para explorar a forma como a palavra pode apagar o limite que separa estados e feitos aparentemente distantes. As palavras de Shakespeare no romance em questão são extraídas de seu clássico contexto em que o trágico resulta da violação da ordem social e são ressituidas em um novo ângulo a partir do qual contribuem, desprovidas de implicações morais, para uma nova visão do trágico em relação à subordinação do sujeito à palavra.

CAPÍTULO 3: O INTERTEXTO SHAKESPERIANO EM *CORAZÓN TAN BLANCO*: *MACBETH* EM EVIDÊNCIA

3.1 “Shakespeare, o maior inspirador”

Macbeth corresponde, dentre as tragédias shakespearianas, à série das grandes obras do bardo; é uma das mais breves e também uma das mais sangrentas e cruéis que o dramaturgo produziu. Segundo Honan (2001), Shakespeare utilizou eventos que estavam ocorrendo na época para criar o seu *Macbeth*, um deles foi a ascensão do Rei James I após o falecimento da Rainha Elisabeth I, cujo reinado havia sido marcado por considerável glória e popularidade, pois, neste período, as artes e, principalmente, o teatro, fervilharam em toda a Inglaterra. A rainha, que não havia se casado nem tivera herdeiros, acabou por aprovar a nomeação de seu primo James VI, Rei da Escócia, como seu sucessor. Em 1603, James VI da Escócia se torna James I da Inglaterra e Irlanda e une as coroas.

É desconhecida a data exata da criação de *Macbeth*, mas Shakespeare certamente a escreveu pensando no novo rei e tendo como mote criador a tentativa de assassinato de James I por padres católicos que queriam que o catolicismo voltasse a ser a religião oficial da Inglaterra. Com o plano descoberto, os conspiradores foram julgados e, conseqüentemente, sentenciados à pena por enforcamento. Estes episódios determinarão a obra desde a sua concepção já que Shakespeare imprimirá em *Macbeth* muitas das obsessões favoritas de seu rei, como a relação intrínseca entre a figura real e a da divindade, a qual o liberta das adversidades terrenas, e os temas da adivinhação do futuro, do sobrenatural e da bruxaria, dado que estes se tornaram o principal alvo de todos os problemas enfrentados pelos ingleses naquela época, período em que se acreditava que tais práticas seriam responsáveis por determinar o destino dos homens (HONAN, 2001).

Em *Macbeth*, Shakespeare abordará a queda moral e social de um homem nobre que, em princípio, era bom, mas que se perde justamente por circunstâncias do destino, palavras alheias e feitos próprios e se converte em um monstro sanguinário. Temos, nesse contexto, o personagem *Macbeth*, general de guerra honrado com os títulos de *thane* de Glamis e de Cawdor, a quem é profetizado um futuro prometededor, ao qual sabe que só acederá matando o rei da Escócia, Duncan. É dessa forma que o valente guerreiro cometerá o pecado de matar um rei ancião em uma época em que este rei, figura quase divina, era visto como o pai de seus súditos. A traição silenciosa e inesperada fará de *Macbeth* o representante absoluto do mal ao qual será aplicada a justiça poética para que o mal seja castigado e o bem restabelecido.

Macbeth, no entanto, não está só na sua queda ao abismo moral já que o acompanha sua esposa, Lady Macbeth. Heliadora (2007) afirma que, entre Macbeth e Lady Macbeth, o mais rico em imaginação, ou seja, o mais apto à reflexão, é o general, justamente porque hesita em matar o rei, pois sabe que tal tarefa não é simples, nem para executar e nem para manter a consciência fria após o ato. Levando isso em consideração, cabe destacar que, após o regicídio, Macbeth seguirá cometendo atrocidades, não apenas para se manter no posto de rei da Escócia, mas para se auto definir como dono de si. O crítico defende que o drama vivido pelo personagem principal é interno, onde ele, ao dar ouvidos às palavras da esposa, é obrigado a encarar duas facetas de si mesmo: aquele que tem receio de matar e o que precisa fazê-lo para trazer para si a abundância futura. O drama mostra, nesta perspectiva, um dilema pessoal: o personagem lutando contra si mesmo. Trata-se, portanto, de uma questão de escolha e, ainda, de enfrentamento das consequências dessa escolha.

No romance de Javier Marías, serão explorados muitos aspectos da tragédia shakespeariana, aos quais nos referiremos com maior atenção nos subcapítulos a continuação. A princípio, a obra maríasiana tem por base a relação estabelecida entre o narrador-protagonista, Juan Ranz, e sua esposa, Luisa. No entanto, à medida que avança a narração, as situações que vivem ou poderiam ser vividas por esses personagens encontram eco nas ações de outros casais entre os quais se incluem o pai de Juan, Ranz, e suas três esposas (em particular, as duas primeiras), Berta, com quem Juan se relacionara na adolescência, e seu misterioso pretendente “Bill”, o casal adúltero formado pela mulata cubana Miriam e o espanhol Guillermo e, principalmente, os protagonistas do drama shakespeariano, Macbeth e Lady Macbeth. Estes personagens formarão vários microcosmos em triangulação nos quais o amor, a traição, o assassinato e o convencimento pela palavra moldarão o tecido da trama.

Marías explorará de *Macbeth*, em resumo, o desequilíbrio de poderes que se exerce dentro da relação amorosa, a figura do casal que dominará pelos atos e a que dominará pela palavra assim como quem será dominado e quem será considerado culpado ou inocente. Ademais, servirá ao escritor espanhol os temas do poder da linguagem, do que se diz e do que não se diz, a questão de como é dito e do porquê é dito algo, o efeito que as palavras têm em quem escuta e a distinta intenção do ouvinte e do falante. O mal e a violência contra o indefeso, a incitação ao assassinato, sua execução, suas consequências e, logo, o seu castigo também são evidenciados em *Corazón tan blanco*. No romance maríasiano, contudo, não encontraremos a representação do mal absoluto como em *Macbeth*, mas encontraremos seres humanos débeis e influenciáveis que são produtos de seu entorno (não da maldade interior).

A insistência de Javier Marías em adotar os textos de Shakespeare como referência para a criação de seus romances foi explicada pelo próprio escritor em artigo publicado em 16 de abril de 2014 no periódico online *El País* (Brasil), intitulado “Shakespeare, o maior inspirador”. Ao assumir que explora a “névoa de sentidos e possibilidades” deixadas pelo dramaturgo inglês, o escritor espanhol é enfático:

[...] Freqüento Shakespeare porque, para mim, é uma fonte de fertilidade, um autor estimulante. Longe de me desanimar, sua grandeza e seu mistério me convidam a escrever, me estimulam, inclusive me dão ideias: as que ele apenas esboçou e deixou de lado, as que se limitou a sugerir ou enunciar de passagem e decidiu não desenvolver nem mergulhar nelas. As que não estão expressas e alguém deve “adivinhar” [...] Shakespeare, entre tantas outras, tem uma característica estranha; ao lê-lo ou ouvi-lo é possível entendê-lo sem muita dificuldade, ou o encantamento com o qual nos envolve nos obriga a seguir em frente. Mas se alguém se detém para olhar melhor, ou para analisar frases entendidas em primeira instância, muitas vezes percebe que nem sempre as compreendeu, que se mostram enigmáticas, que contêm mais do que dizem, ou que, além de dizer o que dizem, deixam pairando no ar uma névoa de sentidos e possibilidades, de ressonâncias e ecos, de ambigüidades e contradições; que não se esgotam nem se acabam em sua própria formulação, nem, portanto, no escrito. (MARÍAS, 2014 s/p).

Afirmando, portanto, que a palavra e o estilo de Shakespeare abrem espaços pelos quais outros podem se atrever a espreitar, Marías reconhece que o escritor inglês aponta caminhos ocultos pelos quais se sente tentado a se aventurar e novamente enfatiza:

Talvez por isso continue sendo o clássico mais vivo, o qual se adapta e encena incessantemente; o que sobrevoa filmes e séries de televisão oceânicas, como *O senhor dos anéis*, *Família Soprano*, *The Godfather*, *Game of Thrones*, ou mais superficialmente *House of Cards*. A ele, sim, nos atrevemos a voltar. Não apenas eu, embora no meu caso não haja a menor ocultação. Se os outros autores reconhecem ou não, nos 450 anos de seu nascimento e 398 de sua morte, Shakespeare continua a ser o autor que mais corre em nossas veias e o maior inspirador de nossos balbucios. (MARÍAS, 2014, s/p).

Para exemplificar algumas das frases enigmáticas deixadas pelo seu “maior inspirador”, Marías recorre a um verso de *Macbeth*, que, cabe destacar, não só é transformado em título e epígrafe de *Corazón tan blanco*, mas principalmente constitui o leitmotiv das histórias secundárias a que Juan fará referência ao longo de todo o romance:

[...] Lady Macbeth, após embeber as mãos com o sangue do Rei Duncan assassinado por seu marido, volta-se a este e diz: “*My hands are of your color; but I shame to wear a heast so white*” (“Minhas mãos são de sua cor; mas me envergonho de ter um coração tão branco”). Não está muito claro o que significa neste caso “branco”, se inocente e imaculado, se pálido, assustado ou covarde. Por mais que ela queira compartilhar o destino de Macbeth, ensanguentando as mãos, o certo é que ela não foi a assassina, ou só por indução, instigação ou persuasão. Seu marido é o único que deveras manchou o coração. (MARÍAS, 2014, s/p).

A ambiguidade da linguagem shakespeariana explorada pelo escritor espanhol aparece em *Macbeth* já nas primeiras linhas do drama quando as bruxas, personificação do mal que se abaterá sobre o ambicioso personagem, dizem palavras confusas, de difícil interpretação e demasiado densas que o deixarão confuso:

First witch
All hail Macbeth, hail to thee, Thane of Glamis.
Second witch
All hail Macbeth, hail to thee, Thane of Cawdor.
Third witch
All hail Macbeth, that shalt be king herea-fter.
[...]
Macbeth
Stay, you imperfect speakers. Tell me more.
By Finel's dead, I know I am Thane of Glamis,
But how of Cawdor? The Thane of Cawdor lives
A prosperous gentleman, and to be king
Stands not within the prospect of belief,
No more than to be Cawdor. Say from whence
You owe this strange intelligence, or why
Upon this blasted heath you stop our way
With such prophetic greeting? Speak, I charge you.
Witches vanish
(SHAKESPEARE, 2016, p. 30-32)¹¹⁶

As três bruxas, ao utilizarem uma linguagem obscura e a se negarem a aclarar as dúvidas de Macbeth, catalisam as desgraças do personagem, quem entende em sentido literal o que elas lhe haviam dito. Macbeth não se atentará para o perigo nem desconfiará das profecias das bruxas, uma vez que o desejo de reinar a Escócia já dominava os seus pensamentos; por isso, se deixará convencer e o fato de não lograr ver além das palavras proferidas o fará cair.

O poder da linguagem marca, no drama shakespeariano, não só as falas das bruxas, mas também a dos personagens femininos, a quem não é possibilitado atuar prática e objetivamente. Lady Macbeth, instigadora, mas não assassina, utiliza a força resolutiva e efetiva das palavras para criar um discurso elevado capaz de envolver, convencer e empurrar o marido à execução do crime:

Lady Macbeth
[...]

¹¹⁶ “1ª bruxa. Salve, Macbeth! Salve, Tane de Glamis!

2ª bruxa. Salve, Macbeth! Salve, Tane de Cawdor!

3ª bruxa. Salve, Macbeth! Salve, que rei sereis um dia!

[...]

Macbeth: Ficai ainda e sede mais explícitas. Eis-me, morto Sinel, Tane de Glamis: como, porém de Cawdor? Vive, próspero, o atual Tane de Cawdor. A realeza não é mais crível do que a senhoria de Cawdor. Dizei pois, de onde tirastes informes tão sem cor? Ou por que vindes assim, no ermo desta árida charneca, nossos passos deter com tais proféticas palavras saudar? Dizei-me, exorto-vos! (*As bruxas desaparecem*)”.
(SHAKESPEARE, 1996, p. 14-15).

Glamis thou art, and Cawdor, and shalt be
 What thou art promised; yet do I fear thy nature,
 It is too full o'th'milk of human kindness
 To catch the nearest way. Thou wouldst be great,
 Art not without ambition, but without
 Thee illness should attend it. What thou wouldst highly,
 That wouldst thou holily; wouldst not play false,
 And yet wouldst wrongly win. Thou'dst have, great Glamis,
 That which cries, 'Thus thou must do' if thou have it;
 And that which rather thou dost fear to do,
 Than wishest should be undone. Hie thee hither,
 That I may pour my spirits in thine ear
 And chastise with the valour of my tongue
 All that impedes thee from the golden round,
 Which fate and metaphysical aid doth seem
 To have thee crowned withal.
 (SHAKESPEARE, 2016, p. 46)¹¹⁷.

A linguagem, portanto, é para Lady Macbeth o instrumento que a permite ver realizada não só a ambição do marido, mas também o seu desejo de se tornar rainha. Efetuado o crime, se envergonha de sua passividade e tenta concluir o que Macbeth deixa inacabado, como observamos no fragmento do drama:

Macbeth
 Still it cried, 'Sleep no more' to all the house
 'Glamis hath murdered sleep', and therefore
 Cawdor Shall sleep no more: Macbeth shall sleep no more.
 Lady Macbeth
 Who was it, that thus cried? Why, worthy thane,
 You do unbend your noble strength to think
 So brain-sickly of things. Go get some water
 And wash this filthy witness from your hand.
 Why did you bring these daggers from the place?
 They must lie there. Go carry them and smear
 The sleepy grooms with blood.
 Macbeth
 I'll go no more.
 I am afraid to think what I have done;
 Look on't again, I dare not.
 Lady Macbeth
 Infirm of purpose!
 Give me the daggers. The sleeping and the dead
 Are but as pictures; 'tis the eye of childhood
 That fears a painted devil. If he do bleed,
 I'll gild the faces of the grooms withal
 For it must seem their guilt.

¹¹⁷ “Lady Macbeth: [...] Glamis tu és e Cawdor; e hás de ser o que te prometeram. Mas receio a tua natureza, por demais cheia do leite da ternura humana para que tomes, resolutamente, o caminho mais curto. Quererias ser grande. És ambicioso. Mas te falta a malvez que deve secundar-te. A grandeza a que aspiras, desejaras obtê-lo santamente. Não quiseras trapacear, e entretanto gostarias de ganhar deslealmente. Ah, grande Glamis, querer o objeto que te grita “É assim que tens de agir”, caso cobices tê-lo. E a ação que temes de fazer, tu a temes mais do que quererás não vê-la feita. Vem depressa, que eu verta em teus ouvidos minha coragem, bata com o vigor de minha língua tudo o que te aparta do círculo dourado com que a sorte e a ajuda sobrenatural parecem querer te ver coroado.” (SHAKESPEARE, 1996, p. 22-23).

Exit
[Knock within]
 Macbeth
 Whence is that knocking?
 How is't with me, when every noise appals me?
 What hands are here? Ha: they pluck out mine eyes.
 Will all great Neptune's ocean wash this blood
 Clean from my hand? No: this my hand will rather
 The multitudinous seas incarnadine,
 Making the green one red.
Enter Lady Macbeth
 Lady Macbeth
 My hands are of your color, but I shame
 To wear a heart so white.
 (SHAKESPEARE, 2016, p. 72, 74)¹¹⁸.

Lady Macbeth mancha suas mãos com o sangue de Duncan para fazer o marido se sentir menos culpado. A culpa que ela carrega, no entanto, vem de sua língua que incitou e do segredo que partilha com o verdadeiro assassino, não de seu coração. Ela é culpada em aparência, na teoria, não na essência. A linguagem é a sua salvaguarda e, quando se converte em uma personagem frágil e destruída pela ação da culpa, já não é capaz de usar o poder da linguagem como escudo, não consegue atuar por meio dela e não logra convencer ninguém, nem a si mesma. É dessa forma que a audaciosa mulher perderá sua importância na obra e o único caminho que encontrará será o desaparecimento mediante o suicídio.

Em *Corazón tan blanco*, Juan fará uma série de reflexões sobre a cena em que se encontram Lady Macbeth e Macbeth depois de ele haver assassinado o rei Duncan. Essa cena é o coração gerador da obra de Javier Marías já que dela procedem todas as citações que o narrador desenvolverá ao longo do romance. *Corazón tan blanco*, em suma, traz uma série de personagens nos quais não encontramos claramente, como em *Macbeth*, os contrários. Marías, portanto, explorou as ideias e palavras que em Shakespeare haviam sido apenas esboçadas ou

¹¹⁸ “MACBETH. A voz clama a toda a casa. “Despertai! Glamis matou o sono, e Cawdor não dormirá mais nunca! Macbeth não dormirá mais nunca!”.

LADY MACBETH: Mas quem gritava assim? Querido Tane, não afrouxes destarte a tua nobre coragem a falar morbidamente destas coisas. Vai e lava as mãos. Por que trouxeste para cá esses punhais? Leva-os de novo para o quarto e suja de sangue os camareiros.

MACBETH. Não, não posso! De pensar no que fiz fico aterrado: não ousarei voltar a ver aquilo.

LADY MACBETH: Homem fraco! Dá-me os punhais. Aqueles que estão mortos ou dormem são pinturas apenas. As crianças é que temem ver o diabo pintado. Se ele sangra ainda, besuntarei de sangue as faces dos homens: é preciso que sobre eles recaia a culpa.

(Sai. Batem à porta)

MACBETH. Quem será que bate? O que há comigo, que qualquer ruído me sobressalta assim? Que mãos são estas? Oh, elas horrorizam-me! me arrancam os olhos! Lavaria o grande oceano de Netuno esta mão ensanguentada? Não! esta minha mão é que faria vermelho o verde mar de pólo a pólo!

(Volta Lady Macbeth)

LADY MACBETH. as minhas mãos estão da cor das tuas. mas me envergonho de guardar tão branco o coração.” (SHAKESPEARE, 1996/, p. 36).

condensadas, escolheu situações e sentimentos da tragédia e os aplicou a seus personagens que demonstram que o dramaturgo inglês não só é atemporal, mas que o homem e a sua essência, sua complexidade e seus múltiplos dilemas existenciais são sempre os mesmos.

3.2 As bases narrativas de *Macbeth* e *Corazón tan blanco*

A medula argumental de *Corazón tan blanco* é o processo de descoberta por parte de Juan Ranz, do segredo que, desde antes de seu nascimento, envolve a história de sua família, trajeto entrecortado e sinuoso a causa de seu desejo ambivalente de saber e não saber a respeito de sua pré-história. As primeiras palavras que, inclusive, diz Juan na abertura do romance são “No he querido saber, pero he sabido”¹¹⁹, as quais estabelecem a dialética entre as relações dizer/escutar, saber/não saber e falar/calar-se que vão desdobrando-se ao longo de toda a obra.

Até que tenha lugar na narração, e nos seja revelado, o segredo que envolve a vida da família de Juan, uma série de premonições e uma sufocante sensação de catástrofe se apoderam dele. Tais sintomas começam depois de seu casamento com Luisa, concretamente durante a viagem de núpcias em La Havana, Cuba. As histórias e os personagens que acompanham a narrativa principal e, sobretudo, as contínuas e densas digressões do narrador cumprem uma função essencial no discurso narrativo. Depois de saber o que já não era segredo para ele, o narrador sente uma necessidade de contar para assimilar os fatos. Depois de desenterrar definitivamente o passado, o narrador volta a concentrar-se no presente e no futuro abstrato, aparentemente livre de ataduras e com a sensação de que “[...] nada de lo que sucede sucede, de que todo ocurrió y a la vez no ocurrió [...]” (MARÍAS, 1999, p. 294), afirmação equivalente à fala de Macbeth em seu solilóquio do ato I, cena III, quando o regicida afirma: “[...] nothing is, but what is not.”¹²⁰ (SHAKESPEARE, 2016, p. 38). Por meio de ambas assertivas, chegamos a um questionamento acerca da psicologia humana, em que nada importa mais senão aquilo que está em nossa mente, o que ainda é um plano, uma ideia, uma conjectura, algo imaterial que passa a ser o centro da nossa existência.

O sétimo romance de Javier Marías, portanto, trata a história de Juan e sua família, especialmente seu pai, Ranz, quem se casa pela primeira vez, em Cuba, com uma mulher cubana, a quem assassina a causa de haver mal interpretado as palavras de sua então amante, Teresa – “Nuestra única posibilidad es que un día muriera ella y con eso no puede contarse”¹²¹ (MARÍAS, 1999, p. 351), –, por quem se havia loucamente apaixonado. Ao inteirar-se do crime

¹¹⁹ “Eu não quis saber, mas soube” (MARÍAS, 2008, p. 7).

¹²⁰ “[...] nada mais existe senão aquilo que não existe.” (SHAKESPEARE, 1996, p. 18)

¹²¹ “Nossa única possibilidade é que um dia ela morra e com isso não se pode contar.” (MARÍAS, 2008, p. 248).

a que, indireta e involuntariamente, havia provocado, Teresa – agora na posição de esposa de Ranz – se suicida com um tiro no coração e ele, depois de enviuar pela segunda vez, se casa finalmente com a mulher que vai ser a mãe de Juan, Juana, irmã de Teresa. As três mulheres que passaram pela vida de Ranz serão metaforicamente representadas por Juan no episódio em que narra o desespero de seu pai para salvar um quadro de Rembrandt, de 1634, alocado no Museu do Prado, intitulado *Artemisa* (no qual apareciam três mulheres pintadas), de um ato de rebeldia do funcionário Mateu que, irritado com o fato de ter que aceitar a imagem imprecisa das mulheres tal qual elas se apresentavam, apenas retratos [“los dormidos y los muertos son como pinturas”, dijo nuestro Shakespeare¹²² (*Ibidem*, p. 95)], enigmas, “[...] que fue pintado así para siempre y ahora nos quedamos sin saber qué pasa [...]”¹²³ (*Ibidem*, p. 152), tenta incendiá-lo. A dúvida da identificação e do papel que cabe a cada uma das figuras femininas da história da pintura se assemelha ao mistério que ronda as mulheres da vida de Ranz. Estas associações narrativas, é necessário mencioná-lo, só são reveladas ao leitor nas últimas páginas do romance, quando por fim é resolvida toda a intriga acumulada.

A cena do suicídio de Teresa é a narrativa que inaugura *Corazón tan blanco*. “No he querido saber, pero he sabido que una de las niñas, cuando ya no era niña [...], entró en el cuarto de baño y se buscó el corazón con la punta de la pistola de su propio padre [...]”¹²⁴ (*Ibidem*, p. 11). Depois de seu casamento, Juan realizará certo papel detetivesco em suas investigações na busca pela verdade, mas não para fazer justiça, e sim para conhecer suas origens, já que seus pais sempre lhe ocultaram tudo o que se referia à vida de sua tia suicida. No entanto, quando as conhece, se dá conta de que, na realidade, não aceita conhecê-las, dado que não quer ser filho de um assassino. Ao fim e ao cabo, Juan compreende que não é possível desfazer o que foi feito, escutado ou sabido, o que virá a ser outro tema do romance, proveniente do verso “I have done the deed” (he hecho el hecho), que Marías toma da obra de Shakespeare e que explica, ademais, o significado do título da obra.

No momento da narração, Juan está casado há apenas um ano com Luisa, a quem conheceu durante um encontro laboral e quem tinha como obrigação verificar si ele cumpria seu dever como tradutor-intérprete de traduzir com exatidão o diálogo entre uma ministra britânica e o presidente do governo espanhol. Como nos conta Juan, “[...] por alguna razón fue

¹²² ““Os adormecidos e os mortos são apenas como pinturas’, disse nosso Shakespeare [...]” (MARÍAS, 2008, p. 65).

¹²³ “[...] foi pintado assim para sempre e agora ficamos sem saber o que acontece [...]” (MARÍAS, 2008, p. 105).

¹²⁴ “Eu não quis saber, mas soube que uma das meninas, quando já não era menina [...] entrou no banheiro, pôs-se diante do espelho, abriu a blusa, tirou o sutiã e procurou o coração com a ponta da pistola do próprio pai [...]” (MARÍAS, 2008, p. 7).

considerada más seria, fiable y leal que yo y elegida como intérprete de guardia [...] para ratificar o desautorizar mis palabras durante los encuentros personales de muy alto nivel habidos en nuestro país [...]”¹²⁵ (*Ibidem*, p. 81-82). Contudo, ao dar-se conta de que ele subvertia o rumo da conversa, Luisa não interveio em nenhum momento. Já no seu primeiro encontro, portanto, os futuros cônjuges deixam ver a capacidade de um e outro calar e enterrar a verdade mediante o silêncio.

À trama principal, que envolve a relação de Ranz com seu filho e a maneira como este se relaciona com os fatos que vai descobrindo, são somadas tramas secundárias. A primeira é a história que Juan conta sobre sua viagem de núpcias a Cuba. Enquanto Luisa está enferma na cama do hotel, ele se aproxima da varanda do quarto de onde vê, uma mulher, Miriam, que o confunde com seu amante espanhol, Guillermo, que está hospedado no quarto ao lado. Juan escuta a conversa entre os amantes e percebe que Miriam incita Guillermo a matar a sua esposa para poderem ficar juntos. É interessante notar que o narrador conta isso antes de saber que Ranz assassinou a sua primeira esposa. As tramas secundárias, nessa perspectiva, estabelecem paralelismos com a trama principal que o leitor só consegue saber ao final do romance, depois de unir os fios narrativos às digressões que Juan vai semeando desde as primeiras linhas da obra.

Dá-se outra remissão à trama principal quando Juan conta a história de sua amiga Berta, com quem convive por pouco tempo durante uma estadia de trabalho em sua casa de Nova Iorque. Ela, que estava tentando encontrar um parceiro através de um anúncio, aceita submeter-se a situações degradantes a pedido de um homem, Bill, com quem havia intercambiado algumas cartas e vídeos. As duas tramas secundárias se relacionam quando pensamos que tanto Guillermo como Bill compartilham a identidade misteriosa e o fato de insistirem em manter oculta a relação com as mulheres que deles esperavam reciprocidade amorosa, ao mesmo tempo em que nos remetem diretamente à trama principal: Miriam tenta empurrar Guillermo ao assassinato de sua mulher, do mesmo modo que Bill incita Berta a fazer os vídeos que ele deseja e Ranz induz Teresa, Juan e Luisa a manterem-se calados.

A relação intertextual com o texto *Macbeth* é a mais visível e extensa do romance *Corazón tan blanco* e é ela que responde à insistência do tema da indução à ação indigna na obra mariasiana. Na tragédia shakespeariana, a cumplicidade e a instigação ao crime se materializam através da ação do protagonista homônimo Macbeth e de sua esposa, Lady

¹²⁵ “[...] por alguma razão foi considerada mais séria, fiável e leal do que eu e escolhida com intérprete de guarda [...] para ratificar ou desautorizar minhas palavras durante os encontros pessoais de altíssimo nível realizados em nosso país [...]” (MARIAS, 2008, p. 55).

Macbeth, casal unido no amor e na morte que engendra o assassinado do rei Duncan para apressar a profecia anunciada pelas três bruxas que lhe apareceram na floresta, no calor da batalha: “All hail Macbeth, that shalt be king herea-fter.”¹²⁶ (SHAKESPEARE, 2016, p. 30). Depois de haver assassinado o rei a quem acolhera em sua casa por uma noite, Macbeth relata o crime, arrependido, à sua esposa e se recusa a voltar ao quarto do rei para ocultar as evidências que o incriminariam. O valente guerreiro, poderoso e honrado pelos títulos conquistados em suas façanhas nas batalhas pela Escócia – *thane* de Glamis e de Cawdor, leva a cabo a execução do rei evidenciando a mudança de seu caráter ocasionada pela ambição incitada na profecia das bruxas e, principalmente, pelas palavras da mulher a quem amava. Percebemos que o discurso ambíguo está presente a todo o momento no que é dito pelas bruxas, e é essa ambiguidade que tange toda a tragédia, de forma que nos questionamos a todo o instante sobre como as palavras são perigosas, quanto têm poder e como é possível convertê-las a nosso favor quando queremos.

Tendo os filhos de Duncan fugido, tornando-se suspeitos do assassinato, conforme a ordem de sucessão, é aclamado rei. Durante seu reinado, longe da felicidade do sonho realizado de alcançar o poder máximo, Macbeth governará oprimido pelo terror de que seus pares desconfiem de seu ato traiçoeiro e passa a perseguir e matar a todos os suspeitos de conspirarem contra ele. Os mortos se acumulam e passam a atormentá-lo com suas presenças fantasmagóricas e silenciosas. Lady Macbeth, por sua vez, enlouquece e passa os últimos dias de sua vida, até o seu suicídio, a lavar as mãos na tentativa de retirar as manchas imaginárias de sangue que só ela vê. No ato final do drama, os filhos do rei Duncan marcham sobre o castelo e executam Macbeth comprovando a destituição profetizada pelas bruxas.

Em *Corazón tan blanco*, o castigo dado por Shakespeare a seu anti-herói é posto em segundo plano e outros temas e situações emergem do drama para dominar o fio argumental do narrador-protagonista. Levando isso em consideração, passamos a examinar a ação que tais temas e situações operam na gênese do referido romance, discutindo como a relação intertextual se materializa na obra mariasiana.

3.3 Não pense nas coisas “con tan enfermizo cerebro”: o tema da cumplicidade e da culpa

A cumplicidade incondicional entre Macbeth e Lady Macbeth, estabelecida nas confidências, nos projetos em comum, nos ganhos, no amor e até no desejo de compartilhar o

¹²⁶ “Salve Macbeth, Salve, que rei sereis um dia!” (SHAKESPEARE, 1996, p. 14)

ato criminoso, sobressai-se como tema em relevo. O narrador do romance, Juan Ranz, evoca a ação regicida e a conseguinte cobertura moral de Lady Macbeth em um capítulo no qual versa sobre a cena fazendo referência à atitude da mulher que, depois de “[...] haber regresado de untar los rostros de los sirvientes con la sangre del muerto para acusarlos [...]”¹²⁷, diz a seu marido “Mis manos son de tu color; pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco [...]”¹²⁸ (MARÍAS, 1999, p. 101). A exigência da competência do leitor para identificar a intertextualidade no título e na epígrafe “My hands are your colour; but I shame to wear a heart so white o bien Mis manos son de tu color; pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco” é resolvida com a citação: é na fala de Lady Macbeth que está contida a expressão “corazón tan blanco”. Com isso, Marías lança mão, logo na entrada do romance, do que Genette (1982) define como paratexto. Esse tipo de marcador intertextual fornece ao leitor a possibilidade imediata de acessar, em uma obra, elementos de outra com a qual estabelece relações, e serve, dessa forma, como uma chave de leitura, ao permitir que se concretize a alusão a uma fonte previamente escolhida.

O comportamento de Lady Macbeth a coloca numa relação de cumplicidade em relação à confissão do marido que, atordoado por haver acabado de assassinar o rei, cai em prostração. Lady Macbeth lamenta ter tido pouca participação no crime uma vez que não executou o ato e, por isso, se envergonha de estar com o “corazón tan blanco”. Para injetar ânimo ao abatido marido sujará suas mãos com o sangue já derramado, no entanto, nem por isso terá sua inocência toldada. Poderia o leitor pensar que a assertiva de Lady Macbeth significasse ou representasse um símbolo de inocência, um “corazón blanco” porque a mulher está livre da ação do crime, ou talvez fosse uma referência à covardia, um “corazón blanco” como a palidez do medo. Juan, ao referir-se à citação, tampouco chega a uma conclusão: “[...] como si intentara contagiarte su despreocupación a cambio de contagiarse ella de la sangre vertida de Duncan, a no ser que ‘blanco’ quiera decir ‘pálido y temeroso’ o ‘acobardado’.”¹²⁹ (MARÍAS, 1999, p. 101).

Lady Macbeth, nos confirma Juan, é cúmplice do marido não por instigá-lo ou haver colaborado na ocultação do crime, mas sim por saber do ato e de seu cumprimento:

No es solo que Lady Macbeth induzca a Macbeth, es que sobre todo está al tanto de que se ha asesinado, ha oído de los propios labios de su marido ‘I have done the deed’

¹²⁷ “[...] ter saído decidida e voltado de untar os rostos dos serviçais com sangue do morto para acusá-los [...]” (MARÍAS, 2008, p. 69).

¹²⁸ “‘Minhas mãos são de tua cor’, anuncia a Macbeth, ‘mas me envergonha trazer um coração tão branco’” (MARÍAS, 2008, p. 69).

¹²⁹ “[...] como se tentasse contagiá-lo com sua despreocupação em troca de ela se contagiar com sangue derramado de Duncan, a não ser que ‘branco’ queira dizer aqui ‘pálido e temeroso’ ou ‘acovardado’.” (MARÍAS, 2008, p. 69).

cuando ha vuelto, ‘He hecho el hecho’, o ‘He cometido el acto’, aunque la palabra ‘deed’ se entiende hoy en día más como ‘hazaña’. Ella oye la confesión de ese acto o hecho o hazaña, y lo que la 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.¹³⁰ (MARÍAS, 1999, p. 100-101, grifo nosso).

Na perspectiva de Genette (1987), a construção textual com uso de diferentes citações ou de versos amplia as referências e possíveis interpretações do texto, e as relações estabelecidas devem ser explícitas, para que o jogo de sentido aconteça em termos hermenêuticos. Como observa o teórico, os autores buscam indicar as relações em índices paratextuais e assim garantem a ambiguidade textual. Todo hipertexto, portanto, pode ser lido por si mesmo e comporta uma significação autônoma, porém ele apresenta uma ambiguidade na medida em que permite que seja lido também na relação com seu hipotexto (GENETTE, 1989, p. 494). É levando isso em consideração que Genette relaciona a hipertextualidade com a bricolagem na medida em que é composto pela diversidade e não objetiva apagar as marcas da composição e da criação precedente:

Digamos solamente que el arte de ‘hacer lo nuevo con lo viejo’ tiene la ventaja de producir objetos más complejos y más sabrosos que los productos ‘hechos ex profeso’: una función nueva se superpone y se encabalga a una estructura antigua, y la disonancia entre estos dos elementos copresentes da su sabor al conjunto.¹³¹ (GENETTE, 1989, p. 495).

Tanto a imagem da bricolagem quanto do palimpsesto caracterizam bem as relações textuais que deixam em descoberto as sobreposições e transparências, e é nestas relações que Marías imprimirá a sua voz autoral explorando “[...] as ideias que Shakespeare apenas esboçou e deixou de lado, as que se limitou a sugerir ou enunciar de passagem e decidiu não desenvolver nem mergulhar nelas.” (MARÍAS, 2014, s/p). O episódio de Lady Macbeth permite essa leitura palimpsestuosa, tornando possíveis as interconexões entre os autores inglês e espanhol. É, inclusive, a fala de Lady Macbeth e outras passagens do drama shakespeariano, que serão para o protagonista a via de reflexão sobre situações em que a incitação à ação indigna vem da palavra ouvida daquele que é mais próximo, como relata Juan:

¹³⁰ “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, “Fiz o fato” ou “Cometi o ato”, embora a palavra “deed” se entenda hoje em dia mais como “façanha”. Ela ouve a confissão desse ato ou fato ou façanha, 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, 2008, p. 69)

¹³¹ Tradução minha: “Digamos apenas que a arte de ‘fazer o novo com o antigo’ tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e de maior deleite do que os produtos ‘feitos ex professo’: uma nova função se sobrepõe a uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos copresentes dá seu sabor ao conjunto.”.

Ahora que sé que esa cita venía de Macbeth no puedo evitar darme cuenta (o quizá es recordar) de que está a nuestra espalda quien nos instiga, también ese nos susurra al oído sin que lo veamos acaso, la lengua es su arma y 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 penetrado y hacerse agujero y tal vez conducto [...] ¹³² (MARÍAS, 1999, p. 99).

Em *Corazón tan blanco*, portanto, a evocação de *Macbeth* também se dá em torno do tema da confiança entre casais, que alimenta o desejo de dividir com o outro segredos há muito guardados. O resultado, no entanto, nem sempre é o mesmo do drama shakespeariano já que o outro nem sempre está preparado para ouvir “I have done the deed” e suportar a culpa que lhe é imposta pela confissão à qual não pode escapar, como comprovamos nas reflexões de Juan:

La lengua en la oreja es también el beso que más convence a quien se muestra reacio a ser besado, a veces no son los ojos ni los dedos ni labios los que vencen la resistencia, sino sólo la lengua que indaga y desarma, la que susurra y besa, la que casi obliga. Escuchar es lo más peligroso, es saber, es estar al tanto, los oídos carecen de párpados que puedan cerrarse instintivamente a lo pronunciado, no pueden guardarse de lo que se presente que va a escucharse, siempre es demasiado tarde. ¹³³ (MARÍAS, 1999, p. 100).

A culpa tem no romance uma presença massiva e ubíqua, que flutua densamente em torno dos eventos alimentando a intriga e sustentando-a em grande medida. A insistência do narrador em assinalar a culpa daquele que cometeu “el hecho” “[...] ‘I have done the deed’, y nunca hay duda de quién es ‘yo’ [...]” ¹³⁴ (*Ibidem*, p.101)] enquanto nega gravidade à instigação, indução ou desejo de ver “el hecho” cumprido encontraria explicação em sua interpretação do drama shakespeariano, como tenta nos convencer através do comentário da cena de *Macbeth*:

Ella sabe, ella está enterada y esa es su falta, pero no ha cometido el crimen por mucho que lo lamente o asegure lamentarlo, mancharse las manos con la sangre del muerto es un juego, es un fingimiento, un falso maridaje suyo, con el que mata, porque no se puede matar dos veces, y ya está hecho el hecho: [...] aunque Lady Macbeth hubiera vuelto a clavar los puñales en el pecho de Duncan asesinado, no por eso lo habría matado ni habría contribuido a ello, ya estaba hecho. [...] Se asimila a él y así intenta que él se asimile a ella, a su corazón tan blanco: no es tanto que ella comparta su culpa

¹³² “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 eventualmente no ouvido 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 e talvez um conduto [...]” (MARÍAS, 2008, p. 68).

¹³³ “A língua no ouvido também é o beijo que mais convence quem se mostra reticente a ser beijado, às vezes não são os olhos nem os dedos nem os lábios que vencem a resistência, mas apenas a língua que indaga e desarma, a língua que sussurra e beija, a língua que quase obriga. 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, 2008, p. 68-69).

¹³⁴ “‘I have done the deed’, e nunca há dúvida de quem é ‘eu [...]’” (MARÍAS, 2008, p. 69-70).

en ese momento cuanto que procura que él comparta su irremediable inocencia, o su cobardía. Una instigación no es nada más que palabras [...]”¹³⁵ (MARÍAS, 1999, p. 101-102).

A cumplicidade de Lady Macbeth encontra equivalência no romance mariasiano na atitude de Luisa que, em um destacado evento político, aceita (com)passivamente a subversão impressa por Juan à conversa entre uma ministra inglesa e o presidente espanhol que, indo além do que a sua função o permitia, utiliza sua voz como tradutor para perguntar à mulher, como se a resposta interessasse ao presidente, se, em sua vida amorosa, já havia obrigado alguém a amá-la:

Comprendí en el acto que la pregunta era demasiado atrevimiento, sobre todo para hacérsela a una inglesa, y estuve convencido de que esta vez Luisa no iba a pasarlo por alto, es más, iba a hacer funcionar su red, a denunciarme y a expulsarme de la habitación, a poner el grito en el cielo, cómo es posible, hasta aquí hemos llegado, falseamiento y farsa, esto no es un juego. Mi carrera se vería arruinada. Observé con atención y temor las piernas brillantes y no pendientes de su falda [...] Pero las benditas piernas no se movieron, siguieron cruzadas aunque quizá se balancearon: sólo noté que se erguía un poco más todavía en su silla homicida, como si contuviera el aliento, acaso más asustada por la posible respuesta que por la indiscreción ya irremediable/ o quizá, pensé, también a ella le interesaba saber, una vez que la pregunta la estaba hecha. No me delató, no me desmintió, no intervino, permaneció calada, 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.¹³⁶ (MARÍAS, 1999, p. 93-94).

Nesse evento, Luisa decide encobrir a correção das traduções feitas por Juan e acaba por aderir à falsidade ideológica do protagonista que, deliberadamente, altera o código, por cuja equivalência na decodificação e recodificação em outra língua, seria responsável. Desse ato de subversão, nasce a união entre os dois personagens que decidem, um ano depois dessa aliança silenciosa, contrair matrimônio.

¹³⁵ “Ela sabe, ela está a par e esse é seu erro, mas não cometeu o crime por mais que o lamente ou garanta lamentá-lo; manchar as mãos com o sangue do morto é um jogo, um fingimento, um falso entendimento seu com o que mata, porque não se pode matar duas vezes, e já está feito o fato: [...] embora Lady Macbeth tivesse voltado a cravar os punhais no peito de Duncan assassinado, nem por isso o teria matado ou contribuído para isso, já estava feito. [...] Assimila-se a ele e pretende assim que ele se assimile a ela, a seu coração tão branco: não é tanto que ela compartilhe sua culpa nesse momento quanto que procure fazê-lo compartilhar sua irremediável inocência, ou sua covardia. Uma instigação nada mais é que palavras [...]” (MARÍAS, 2008, p. 69-70).

¹³⁶ “Compreendi no ato que a pergunta era atrevimento demais, sobretudo para fazê-la a uma inglesa, e fiquei convencido de que desta vez Luisa não ia deixar passar, mas ainda, ia pôr em funcionamento sua rede, me denunciar e me expulsar da sala, fazer um escarcéu, como é possível, a que ponto chegamos, deturpação e farsa, isto aqui não é brincadeira. Minha carreira estaria arruinada. Observei com atenção e temor as pernas brilhantes e não pendentes de sua saia [...]. Mas as benditas pernas de Luisa não se mexeram, continuaram cruzadas, embora talvez tenham balançado: só notei que se erguia um pouco mais ainda em sua cadeira homicida, como se contivesse a respiração, talvez mais assustada pela possível resposta do que pela indiscrição já irremediável; ou talvez, pensei, também a ela interessasse a resposta, uma vez que a pergunta estava feita. 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 vida ainda não vivida.” (MARÍAS, 2008, p. 64).

A cumplicidade se intensifica quando a conversa inventada pelo protagonista resulta em uma larga reflexão da ministra inglesa sobre a natureza das relações humanas que servirá de porta de entrada à tradução do verso “The sleeping, and the dead, are but as pictures”, proveniente de *Macbeth*, o qual fará referência às pessoas que passivamente são convencidas pelo poder da palavra a gostar ou não gostar de alguém. Segundo a representante inglesa, os cidadãos de uma nação são, de maneira geral, estáticos e só se põe em movimento por causa das ações de seus governantes. O sentido metafórico que os versos assumem na fala da mulher contrasta com o sentido que têm no drama shakespeariano, onde são tomados de forma literal: Macbeth, que se esquecera de deixar junto ao cadáver de Duncan o punhal com o qual o havia assassinado e se vê incapaz de voltar à cena do crime para ocultar o seu ato, ouve como recriminação de Lady Macbeth por sua covardia que os mortos não são reais, são apenas imagens, pinturas, às quais só as crianças deveriam temer.

O narrador, ao traduzir os versos da ministra inglesa, duvida, vacila e reconsidera a sua interpretação e tradução demonstrando a insegurança advinda do não reconhecimento imediato da citação: “The sleeping, and the dead, are but as pictures’, había dicho, y yo había dudado si decir ‘durmientes’ y si decir ‘retratos’ en el momento de oír la salir de sus pintados labios.”¹³⁷ (MARÍAS, 1999, p. 97). Ao dar-se conta de que o verso provinha da tragédia shakespeariana, mais especificamente da segunda cena do ato dois, o narrador passa a associá-lo a outras passagens da mesma cena e vai refletindo sobre a sua tradução e interpretação: “I have done the deed”, por exemplo, é uma citação que, segundo o narrador, “[...] puede ser he cometido el hecho, la hazaña, el acto [...]” (*Ibidem*, p. 100). Segundo Gomes (2005),

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. (GOMES, 2005, p. 49).

Na trama do romance mariasiano, um crime ocorrido no passado, instigado pela palavra dita na intimidade, liga Lady Macbeth, ainda, a Teresa Aguilera e a outras personagens do romance que estarão igualmente sob a suspeita de usarem seu poder de influência sobre a figura masculina convencendo-a a cometer ações indignas ou que não pensariam em cometer caso não

¹³⁷ “The sleeping, and the dead, are but as pictures”, dissera, e eu hesitara sobre se diria “adormecidos” e se diria “retratos” no momento em que ouvi essas palavras saírem de seus pintados lábios.” (MARÍAS, 2008, p. 66).

houvesse essa voz feminina persuasiva. Lady Macbeth, portanto, paira como uma sombra, um presságio sobre as personagens do romance: Teresa, Luisa, Berta e Miriam.

3.4 “Mis manos son de tu color”: a repetição por triangulação

A primeira vez que Juan reconhece que a culpa não guarda qualquer relação com o que a voz feminina diz ou revela objetivamente a quem a escuta ou atende é quando, estando Luisa acamada no quarto do hotel em La Havana, ele se aproxima da varanda para olhar a rua e Miriam, depois de confundí-lo com seu amante, o interpela agressivamente desde o lugar em que estava: “- Eh! ¿Pero qué tú haces ahí?”¹³⁸ (MARIAS, 1999, p. 29), “- Tú estás idiota o qué te pasa? ¿Encima te has quedado mudo? ¿Pero por qué no me contestas?”¹³⁹ (*Ibidem*, p. 31) e “¡Yo te mato, hijo de puta! ¡Te lo juro que yo te mato aquí mismo!”¹⁴⁰ (*Ibidem*, p. 32). As interpretações imediatas dadas pelo protagonista após a mulher cubana reconhecer que o havia confundido com outra pessoa são as de que o equívoco se devia, provavelmente, à sua miopia ou ao fato de que estivessem sujas as suas lentes de contato: “[...] Escrutó como si fuera míope o llevara lentillas sucias y miró desconcertada, fijando la vista en mí y apartándola un poco y guiñando los ojos para ver mejor y de nuevo fijándola y apartándola.”¹⁴¹ (*Ibidem*, p. 27). No entanto, embora houvesse levantado tais argumentos, os mesmos não são suficientes para dissipar de Juan a estranheza do ocorrido, a causa da confusão e culpa que nele são suscitadas, indicando que havia algo fora de seu controle que não se devia à fala da mulher, mas ao fato de ele ter se deixado abalar pelo desespero da espera dela.

No fragmento transcrito a continuação, vê-se que, como reconhece o narrador, a culpa guarda mais relação com os ouvidos que se deixam contaminar do que com a voz que instiga:

Me sentí culpable hacia ella, por la espera y por su caída y por mi silencio, y también culpable hacia Luisa, mi mujer recién contraída que me estaba necesitando por primera vez desde la ceremonia [...], cómo era posible, notaba con fuerza las dos presencias que casi me paralizaban y enmudecían, una fuera y otra dentro, ante mis ojos y ante mi espalda, cómo era posible, me sentía obligado hacia ambas, allí tenía que haber un error, no podía sentirme culpable hacia mi mujer por nada, por una demora mínima en la hora de atenderla y calmarla, y menos aún hacia una desconocida ofendida.¹⁴² (MARIAS, 1999, p. 33).

¹³⁸ “- Ei! Você o que faz aqui?” (MARIAS, 2008, p. 19).

¹³⁹ “- Você está abobalhado ou o que foi? Inda por cima ficou mudo? Mas por que você não me responde?” (MARIAS, 2008, p.20).

¹⁴⁰ “- Eu te mato, filho-da-puta! Juro que eu te mato aqui mesmo!” (MARIAS, 2008, p. 21).

¹⁴¹ “Espiou como se fosse míope ou estivesse com lentes de contato sujas e olhou desconcertada, fixando a vista em mim e desviando-a um pouco e piscando os olhos para ver melhor e de novo fixando-a e desviando-a.” (MARIAS, 2008, p. 18).

¹⁴² “Senti-me culpado para com ela, pela espera, por sua queda e por meu silêncio, e também culpado para com Luísa, minha mulher recém-contraída que estava precisando de mim pela primeira vez desde a cerimônia, [...] como era possível notava com força as duas presenças que quase me paralisavam e emudeciam, uma fora e outra

Em um dado momento da narração, as imagens femininas, que apareciam dualizadas em Luisa, vítima e ameaçada pela enfermidade, e Miriam, vitimada e ameaçadora ao protagonista (“voy por ti”, “eres mío”, “yo te mato”, “conmigo al infierno”), serão assemelhadas – “[...] Caminaba un poco como había caminado Luisa después de sentirse mal, al entrar en el cuarto para dejarse caer en la cama [...]”¹⁴³ (*Ibidem*, p. 28), “[...] pude fijarme mejor en el rostro [...] más visible en los labios gruesos y en la nariz algo roma que en el color, no muy distinto del de Luisa en la cama, que llevaba varios días bronceándose en las playas para recién casados [...]”¹⁴⁴ (*Ibidem*, p. 30); “[...] se sacudió el polvo como se sacudía Luisa la arena en las playas [...]”¹⁴⁵ (*Ibidem*, p. 34) – assim como serão comparados Juan e o outro homem de quem não vê o rosto – “[...] los brazos velludos, tanto o más que los míos [...]. En el dedo anular de su mano derecha el hombre llevaba una alianza como la mía, sólo que yo la llevaba en la izquierda [...]. También el reloj, negro y de gran tamaño, se lo ponía ese hombre en la muñeca del mismo brazo y yo en la del otro, en cambio.”¹⁴⁶ (*Ibidem*, p. 36) – evidenciando as duas figuras triangulares que se armam e desarmam fugazmente no segundo capítulo do romance: uma composta por Miriam, momentaneamente indecisa entre os dois homens na varanda do hotel e outra que tem como vértice Juan e as duas mulheres pelas quais se sente solicitado.

A simetria entre os casais fará com que Juan projete em Miriam e Guillermo a representação de uma possibilidade de futuro, a temida possibilidade de que a sua relação com Luisa se desgaste como a do casal adúltero, cuja figura feminina exige do parceiro o assassinato da esposa. A presença do espelho sobre a parede que separa Juan e Luisa do quarto dos amantes intensificará a sugestão de que Guillermo e Miriam são uma prolongação do reflexo especular do seu casamento, como nos conta Juan:

dentro, diante de meus olhos e diante das minhas costas, como era possível, sentia-me obrigado para com ambas, tinha de haver um erro ali, eu não podia me sentir culpado para com minha mulher por nada, por uma demora mínima na hora de atendê-la e acalmá-la, e menos ainda para com uma desconhecida ultrajada.” (MARÍAS, 2008, p. 21-22).

¹⁴³ “Caminhava um pouco como Luisa tinha caminhado depois de sentir-se mal, ao entrar no quarto para deixar-se cair na cama [...]” (MARÍAS, 2008, p. 18)

¹⁴⁴ “[...] pude observar melhor o rosto [...] mais visível nos lábios grossos e no nariz um tanto achatado do que na cor, não muito distinta da cor de Luisa na cama, que passara vários dias bronzendo-se nas praias para recém-casados.” (MARÍAS, 2008, p. 20).

¹⁴⁵ “[...] sacudi a poeira como Luisa sacudia a areia seca nas praias [...]” (MARÍAS, 2008, p. 22).

¹⁴⁶ “[...] os braços peludos, tanto ou mais do que os meus [...]. No anular da sua mão direita o homem trazia uma aliança como a minha, só que eu já usava na esquerda [...]. Também o relógio, preto e grande, aquele homem usava no pulso do mesmo braço e eu, em compensação, no do outro.” (MARÍAS, 2008, p. 24)

Lo que estaba oyendo al otro lado de la pared no contribuía a tranquilizarme, o a despejar mis malestares que, bajo diferentes formas, como ya he dicho, me rondaban desde la ceremonia. Aquella conversación espiada estaba agudizando mi sensación de desastre, y de pronto me miré a propósito en el espejo mal iluminado que tenía adelante [...] un hombre aún joven si se me miraba con benevolencia o retrospectivamente, con voluntad de reconocer al que había ido siendo, pero casi de mediana edad si se me miraba con anticipación o con pesimismo, adivinándome para dentro de muy poco más tiempo. Al otro lado, más allá del ensombrecido espejo había otro hombre con quien la mujer me había confundido desde la calle y que tal vez, por tanto, guardaba conmigo una 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.¹⁴⁷ (MÁRIAS, 1999, p. 55-56).

Essa triangulação encontrará equivalente na história de Ranz, sua primeira esposa cubana e Teresa Aguilera e, logo, na relação de Ranz com Juana e Teresa, quem marcada e insistentemente vive nas lembranças do homem requisitado, porém falho nas relações com as mulheres com as quais se envolve. As coincidências entre o amor adúltero de Miriam e Guillermo e o amor impossível de Ranz e Teresa são evidenciadas na figura do homem espanhol em Cuba, na esposa ameaçada de morte pela indução a um crime, no suicídio anunciado, porém não consumado, de Miriam (““Si no la matas me mato yo. Tendrás una muerta, o ella o yo””¹⁴⁸ [*Ibidem*, p. 62]) e ainda nos elementos trocados: a esposa de Guillermo é espanhola e a amante é cubana ao passo que a esposa de Ranz é cubana; no caso deste, a indução ao crime se deu por uma sugestão involuntária, “Nuestra única posibilidad es que un día muriera ella y con eso no puede contarse.”¹⁴⁹ (*Ibidem*, p. 351), enquanto para aquele a instigação foi expressa e objetiva, “Se está muriendo pero no se muere desde hace un año. Mátala tú de una vez, tienes que sacarme de aquí”¹⁵⁰ (*Ibidem*, p. 49) ou “Tienes que matarla.”¹⁵¹ (*Ibidem*, p. 60).

¹⁴⁷ “O que eu estava ouvindo do outro lado da parede não contribuía para me tranquilizar, ou para pôr fim àquele meu mal-estar que, sob diferentes formas, como já disse, me rondava desde a cerimônia. Aquela conversa espreitada estava aguçando minha sensação de desastre, e de repente fitei-me de propósito no espelho mal iluminado que tinha em frente, [...] um homem ainda jovem, se eu me olhasse com benevolência ou retrospectivamente, com vontade de reconhecer aquele que eu vinha sendo, mas quase de meia-idade se me olhasse com antecipação ou com pessimismo, adivinhando-me dali a muito pouco tempo. Do outro lado, além do espelho ensombrecido, havia outro homem com quem uma mulher me confundira da 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 até ela, como dissera.” (MARÍAS, 2008, p. 37-38).

¹⁴⁸ “Se você não a matar me mato eu. Você vai ter uma morta, ou ela ou eu.” (MARÍAS, 2008, p. 42).

¹⁴⁹ “Nossa única possibilidade é que um dia ela morra”, disse-me, ‘e com isso não se pode contar.’ (MARÍAS, 2008, p. 248).

¹⁵⁰ “Está morrendo mas não morre faz um ano. Mate-a você de uma vez, tem de me tirar daqui.” (MARÍAS, 2008, p. 33).

¹⁵¹ “Você tem de matá-la.” (MARÍAS, 2008, p. 41).

Cabe aqui um adendo para destacar que Guillermo, diferentemente de Macbeth, não cede à petição da amante e não nos dá indícios de que pretende levar a cabo a intenção da mulher, como indicam suas palavras:

[...] yo no puedo hacer más de lo que estoy haciendo, ya es bastante. La estoy dejando morir. No estoy haciendo nada por ayudarla. La estoy empujando. No le doy algunas de las medicinas que le manda el médico, no le hago caso, la trato sin el menor afecto, le doy disgustos y motivos de sospecha, le quito las pocas ganas de vivir que le queden. ¿No te parece suficiente?¹⁵² (MARÍAS, 1999, p. 49).

Ele a escuta, mas não está predisposto ao crime como estava Macbeth, e, ainda que se atrevesse a matar a esposa enferma, sua relação com Miriam, como especula Juan, estava estancada na repetição viciosa:

Lo primero que por fin oí nítidamente fue el tono de exasperación, como quien repite por enésima vez algo que no cree o no comprende o no acepta quien lo ha escuchado todas las veces. Era una exasperación mitigada y consuetudinaria [...] Aquella conversación era casi rutinaria, debía de variar solamente en los detalles, Miriam y el hombre la habrían mantenido un millar de veces.¹⁵³ (MARÍAS, 1999, p. 48-50).

Ao tratar do fracasso da relação de Ranz com sua primeira esposa, Juan introduz na narração alguns incisivos reflexivos que recuperam a relação adúltera de Miriam e Guillermo e concluem, ao final do romance, a suposição iniciada no segundo capítulo de que o casal estaria construindo uma tragédia anunciada, como é comentado por Ranz:

Yo estaba retraído y distante desde que conocí a Teresa, pero sobre todo desde su marcha, se me iba yendo la posible lástima y me aumentaba el rencor hacia ella, hacia ella [...]. Tenía esa irritación que no se controla, cuando se deja de querer a alguien y ese alguien nos sigue queriendo a toda costa y no se rinde, quisiéramos que todo acabara siempre cuando lo damos por concluido. Cuanto más distante me sentía, más pegajosa se mostraba ella, más me atosigaba, más me reclamaba ('No te librarás de mí', pensé, 'o tú ven acá, o eres mío, o estás en deuda, o conmigo al infierno, quizá con el gesto de asimiento, uña de león, una zarpa'). Estaba harto y estaba impaciente, quería romper ese vínculo y volver a España, pero volver yo solo ('Ya no me fio de tí', pensé, 'o tienes que sacarme de aquí, o yo no he estado en España, o eres un hijo de puta, o voy por tí, o yo te mato')¹⁵⁴ (MARÍAS, 1999, p. 356-357).

¹⁵² [...] Não posso fazer mais do que estou fazendo, já é bastante. Estou deixando ela morrer Não estou fazendo nada para ajudá-la. Estou empurrando ela. Não lhe dou alguns daqueles remédios que o médico receita, não lhe dou atenção, trato-a sem o menor afeto, dou-lhe desgostos e motivos de suspeita, tiro-lhe a pouca vontade de viver que lhe sobra. Não acha suficiente? [...] (MARÍAS, 2008, p. 33).

¹⁵³ “A primeira coisa que por fim ouvi foi em tom de exasperação, como quem repete pela enésima vez uma coisa a qual quem a ouviu todas as vezes não acredita ou não compreende ou não aceita. Era uma exasperação mitigada, costumeira [...]. Aquela conversa era quase rotineira, devia variar apenas nos detalhes, Miriam e o homem a teriam mantido um milhar de vezes.” (MARÍAS, 2008, p. 33-34).

¹⁵⁴ “Eu estava retraído e distante desde que conheci Teresa, mas sobretudo desde que ela foi embora, eu ia perdendo a possível pena e aumentava meu rancor por ela, por ela. [...] Tinha aquela irritação que não se controla quando se deixa de gostar de alguém e esse alguém continua gostando da gente a todo custo e não se rende, gostaríamos que tudo sempre acabasse quando déssemos por concluído. Quanto mais distante eu me sentia, mais pegajosa ela se mostrava, mais me enchia, mais me exigia. ('Você não vai se livrar de mim', pensei, 'ou venha cá, ou você é meu,

Evidencia-se, dessa forma, a construção de um mecanismo de imbricação das histórias que as converte em vasos comunicantes. Nas triangulações amorosas de Miriam, Guillermo e sua esposa espanhola e na de Ranz com suas esposas, o drama *Macbeth* cobra sua importância se consideramos que nelas aparecem um terceiro elemento que, desde a perspectiva da amante, cúmplice e instigadora do crime, é um obstáculo a ser removido, como o era o rei Duncan, para tornar concreta a possibilidade de felicidade futura.

Ao final do romance, a associação da tragédia shakespeariana com a história de Ranz se fará ainda mais evidente quando ao leitor é revelado que ele, assim como Macbeth, já estava predisposto ao assassinato e só necessitava que seus desejos se verbalizassem, ainda que por boca de outra pessoa, como reconhece: “[...] no fue una insinuación [...] estoy seguro, he pensado mucho en cómo fue dicha esa frase, aunque hubo un tiempo en que la tomé por otra cosa. Era una frase de renuncia y no de inducción, era la frase de quien se retira y se da por vencido [...]”¹⁵⁵ (*Ibidem*, p. 351). O narrador, neste momento, começa a glosar mentalmente as palavras que escuta de seu pai sobre o fato de ele haver mal interpretado as palavras de Teresa: “[...] (‘No pienses en las cosas, padre’, pensé, ‘no pienses en ellas con tan enfermizo cerebro. Los dormidos, y los muertos, no son sino como pinturas, padre. No se debe pensar de esta manera en estos hechos: así, nos hará volver locos’)”¹⁵⁶ (*Ibidem*, p. 352). A respeito do assassinato cometido por Ranz e da evidente comunhão estabelecida entre Lady Macbeth e Teresa, cúmplices mas não responsáveis pelo crime, Juan afirma:

(‘Ella [Teresa] oye la confesión de ese acto o hecho o hazaña, y lo que la hace verdadera cómplice no es haberlo instigado, sino saber de ese acto y de su cumplimiento. Ella sabe, ella está enterada y esa es su falta, pero no ha cometido el crimen por mucho que lo lamente o asegure lamentarlo, mancharse las manos con la sangre del muerto es un juego, es un fingimiento, un falso maridaje con el que mata, porque no se puede matar dos veces y nunca hay duda de quién es “yo”, y ya está hecho el hecho. Sólo se es culpable de oír las palabras, lo que no es evitable, y aunque la ley no exculpa a quien habló, a quien habla, éste sabe que en realidad no ha hecho nada, incluso si ha obligado con su lengua al oído, con su pecho a la espalda, con la

ou está em débito, ou vai comigo para o inferno, talvez com o gesto preênsil, garra de leão, uma pata de fera.’) Estava farto e estava impaciente, queria romper aquele vínculo e voltar à Espanha, mas voltar sozinho. (‘Não tenho confiança em você’, pensei, ‘ou tem de me tirar daqui, ou não estive na Espanha, ou você é um filho-da-puta, ou vou te pegar, ou eu te mato.’)” (MARÍAS, 2008, p. 251-252).

¹⁵⁵ “[...] não foi uma insinuação [...] tenho certeza, pensei muito sobre como foi dita essa frase, embora tenha havido um tempo em que a tomei por outra coisa. Era uma frase de renúncia e não de indução, era a frase de quem se retira e se dá por vencido.” (MARÍAS, 2008, p. 248).

¹⁵⁶ “[...] (‘Não pense nas coisas, pai’, pensei, ‘não pense nelas com cérebro tão doentio. Os adormecidos e os mortos são como pinturas, pai. Não se deve pensar dessa maneira nesses fatos; isso nos deixará loucos.’)” (MARÍAS, 2008, p. 248).

respiración agitada, con su mano en el hombro y el incomprensible susurro que nos persuade’¹⁵⁷ (MARÍAS, 1999, p. 352).

Teresa, portanto, é completamente inocente e vive feliz até conhecer as consequências de suas palavras. Se iguala a Lady Macbeth não pelo que diz, mas pelo que ouve e isso a faz perder a sua inocência e se sentir culpada, embora não seja, como lembra Juan ao repetir as palavras que enunciou acerca de Lady Macbeth:

[...] hay reiteración y retractación, repetición y rectificación para las palabras, pueden ser desmentidas y nos desdecimos, puede haber deformación y olvido. Sólo se es culpable de oír las palabras, lo que no es evitable, y aunque la ley no excusa a quien habló, a quien habla, éste sabe que en realidad no ha hecho nada incluso si ha obligado con su lengua al oído [...] ¹⁵⁸ (MARÍAS, 1999, p.102).

Quase depois de serem estabelecidas as convergências entre Teresa e Lady Macbeth, a frase do título é aplicada ao próprio narrador e a Luisa quando acabam de inteirar-se do assassinato cometido por Ranz: “[...] (‘Ahora ya sabemos, y puede que eso manche nuestros corazones tan blancos, o quizá son pálidos y temerosos, o acobardados.’)”¹⁵⁹ (*Ibidem*, p. 346). Talvez essa mancha possa ser o sinal de um aprendizado necessário à vida adulta: o reconhecimento de que o mal, parte inevitável da própria vida e da vida de todos, é inerente à condição humana, como sugerem as reflexões de Juan: “[...] Quién no ha tenido sospechas, quién no ha dudado de su mejor amigo, quién no se ha visto traicionado y delatado en su infancia, en el colegio se encuentra ya uno cuanto le espera después en el codiciado mundo, los impedimentos y las deslealtades, el silencio y la trampa, la emboscada [...]”¹⁶⁰ (*Ibidem*, p. 279) ou quando afirma “[...] es mejor a veces no saber ni el inicio, ni oír las voces que cuentan ante las cuales se está tan inerme, esas voces narrativas que todos tenemos, [...] no se puede confiar

¹⁵⁷ “(‘Ela ouve a confissão desse ato ou fato ou façanha, e o que a torna verdadeira cúmplice não é tê-lo instigado, mas saber desse ato e de sua consumação. Ela sabe, ela está a par e esse é seu erro, mas não cometeu o crime por mais que o lamente ou garanta lamentá-lo, manchar as mãos com o sangue do morto é um jogo, um fingimento, um falso entendimento seu com o que mata, porque não se pode matar duas vezes e nunca há dúvida de quem é ‘eu’, e já está feito o fato. Só se é culpado de ouvi-las, o que não é evitável e, ainda que a lei não isente de culpa quem falou, quem fala, este sabe que na realidade não se fez nada, mesmo que tenha obrigado com sua língua no ouvido, com seu peito às costas, com a respiração agitada, com sua mão no ombro e o incomprensível sussurro que nos persuade.’)” (MARÍAS, 2008, p. 248-249).

¹⁵⁸ “[...] há reiteração e retratação, repetição e retificação, elas podem ser desmentidas e nos desdizemos, pode haver deformação e esquecimento. Só se é culpado de ouvi-las, o que não é evitável, e, ainda que a lei não isente de culpa quem falou, quem fala, este sabe que na realidade não fez nada, mesmo que tenha obrigado com sua língua no ouvido [...]” (MARÍAS, 2008, p. 70).

¹⁵⁹ “(‘Agora já sabemos, e pode ser que isso manche nossos corações tão brancos, ou talvez sejam pálidos e temerosos, ou acovardados.’)” (MARÍAS, 2008, p. 244).

¹⁶⁰ “Quem não teve suspeitas, quem não duvidou de seu melhor amigo, quem não se viu traído e deletado em sua infância, no colégio você já encontra o que o espera mais tarde no cobiçado mundo, os obstáculos e as deslealdades, o silêncio e a cilada, a emboscada [...]” (MARÍAS, 2008, p. 196).

en nadie después de escucharlas, es todo posible, el mayor horror y la mayor vileza en las personas que conocemos y en nosotros mismos.”¹⁶¹ (MARÍAS, 1999, p. 280-281).

A última situação triangular de que é interessante fazer registro é a estabelecida entre Berta, Juan e Bill. Durante a estadia de Juan em Nova Iorque, o protagonista atuará como mediador da relação brevemente travada entre os personagens secundários. No começo, contra a sua vontade, Juan é convencido por Berta de que é a pessoa adequada para filmá-la seguindo o roteiro estabelecido por Bill, como relata a mulher desvalida:

‘Tengo que hacerme este 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.’¹⁶² (MARÍAS, 1999, p. 245-246).

Uma vez mais, ouve-se a voz de Lady Macbeth, agora através de Berta, que incita seu hóspede à ação indigna dado que no vídeo aparecerá desnecessariamente objetificada. A tematização da cumplicidade também volta a narrativa do romance mariasiano ao drama shakespeariano: instigar ou forçar alguém a fazer algo que não faria por vontade própria, no caso de Juan, por temer se ver imbricado numa rede de situações duvidosas que seriam difíceis de explicar a Luisa. A coação de que é objeto e os favores que Berta lhe pede levam-no a recordar as assertivas da ministra inglesa segundo a qual “[...] cualquier relación entre las personas es siempre un cúmulo de problemas, de forcejeos, también de ofensas y humillaciones [...]”¹⁶³ (*Ibidem*, p. 241). No entanto, vale destacar que a maneira como ele se implica na relação condiz mais com o que a representante de estado afirma a continuação: “[...] Todo el mundo obliga a todo el mundo, no tanto a hacer lo que no quiere, sino más bien lo que no sabe si quiere, porque casi nadie sabe lo que no quiere, y menos aún lo que quiere [...]”¹⁶⁴ (*Ibidem*, p. 241), já que o protagonista deixa de executar ordens para tomar iniciativa identificando-se

¹⁶¹ “[...] é melhor às vezes não saber nem o início, nem ouvir as vozes que contam, diante das quais se fica tão inerte, essas vozes narrativas que todos temos [...] não se pode confiar em ninguém depois de escutá-las, tudo é possível, o maior horror e a maior vileza nas pessoas que conhecemos, como em nós mesmos.” (MARÍAS, 2008, p. 197).

¹⁶² “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 em compensação 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 soubessem. Tem de me ajudar.” (marías, 2008, p.172).

¹⁶³ “[...] qualquer relação entre as pessoas é sempre um acúmulo de problemas, de forçamentos, também de ofensas e humilhações [...]” (MARÍAS, 2008, p.169).

¹⁶⁴ “[...] Todo mundo obriga todo mundo, não tanto a fazer o que o que não quer, mas antes o que não sabe se quer, porque quase ninguém sabe o que não quer e menos ainda o que quer” (MARÍAS, 2008, p.169).

com o homem a quem não conhecia: “[...] yo miraba más cada vez con los ojos de ‘Bill’ [...] no eran los míos sino los suyos [...]”¹⁶⁵ (*Ibidem*, p. 251), “[...] entonces llegué a decírselo o se lo dijo ‘Bill’ o se lo dijo Guillermo con nuestra voz de sierra. ‘La pierna’, le dijimos, le dije.”¹⁶⁶ (*Ibidem*, p. 252).

Juan procura ocultar-se atrás dos olhos de Bill utilizando uma primeira pessoa do plural que não o exime da culpa de estar vendo e deleitando-se com o desnudamento de Berta. Ao final da filmagem, será ele quem lembrará a mulher de que certas partes do corpo devem ser enfatizadas no vídeo para atender às exigências solicitadas pelo homem desconhecido:

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 faltaba algo de lo que “Bill”, “Jack” o “Nick” nos había exigido, nos faltaba la pierna. [...] “Nos falta la pierna”, dijimos, “recuerda que Bill quiera verla.”¹⁶⁷ (MARÍAS, 1999, p. 251-252).

Os muitos ecos, a insistência em situações paralelas (as instigações por parte das mulheres) e a repetição de intertextos comentados pelo narrador através das citações shakespearianas da segunda cena do segundo ato de *Macbeth* que vão intensificando-se à medida que avançamos no romance evidenciam em *Corazón tan blanco* a metatextualidade de Genette, que obriga o leitor a refletir criticamente sobre o texto exatamente da maneira como Juan quer que façamos, como uma referência à ação orquestrada por Lady Macbeth no drama shakespeariano: a palavra que incita ao crime, a língua no ouvido, não se torna a extensão da mão que a comete. Esta subcategoria da transtextualidade e a paratextualidade, comentada no subcapítulo anterior, constituem as relações intertextuais mais importantes para este capítulo, porque estudam as relações estruturais entre textos em diferentes níveis – diegese, personagens,

¹⁶⁵ “[...] eu olhava cada vez mais com os olhos de “Bill” [...] não eram os meus, mas os seus [...]” (MARÍAS, 2008, p. 176).

¹⁶⁶ “[...] então consegui dizê-lo, ou disse-o “Bill” ou disse-o Guillermo com nossa voz de serra. ‘A perna’, dissemos-lhe, disse-lhe.” (MARÍAS, 2008, p.176).

¹⁶⁷ “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. ‘Falto-nos 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 posterioridade efêmera, [...] ainda tinha de lhe dizer alguma coisa, ainda não tínhamos terminado, ainda nos faltava algo do que ‘Bill’, ‘Jack’ ou ‘Nick’ nos exigira, faltava-nos a perna. [...] ‘Falta-nos a perna’, dissemos, ‘lembre-se de que Bill quer vê-la’.” (MARÍAS, 2008, p. 176).

entre outros, o que permite analisar a maneira como o romance de Javier Marías incorporou os temas, motivos e formas de seu hipotexto.

Por ora, no que tange ao intertexto realizado pelo escritor espanhol, pode-se constatar que este não representa uma simples transposição do referente shakespeariano para um tempo (finais do século XX) ou lugar diferenciado (Espanha pós-franquista). Isso porque, como gostaríamos de evidenciar, tal processo pressupôs uma escolha por parte do autor espanhol, que obviamente precisou, antes de tudo, adquirir exímio domínio sobre os elementos da matriz escolhida, para que dessa forma pudesse escolher aqueles que seriam mantidos e quais seriam desconsiderados, de modo a permitir que a alusão se realizasse de modo mais efetivo e inovador. Como apropriadamente pontuaram Conte e Barchiesi (2010):

[...] convém de pronto admitir que a alusão literária – o escritor que cita um predecessor – é um fato de paixão e sentimento. Os poetas tendem a se apresentar como amantes da poesia que leram e de que se recordam. Recordar-se de um modelo, no sentido de citá-lo, serve para reproduzir na escrita a paixão, o apelo, produzidos pela leitura. (CONTE e BARCHIESI, 2010, p. 87).

A relevância do texto *Macbeth* repercute em todo o romance *Corazón tan blanco*: está no título, na epígrafe, nas reflexões sobre a cumplicidade forçada entre os casais, que é contínua ao longo de toda a obra, e é a narrativa paradigma que o narrador utiliza para comparar os casos particulares que relata. Ademais, o drama shakespeariano ancora 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 de Shakespeare, em síntese, que Marías absorve as referências e busca estímulo para o formato ficcional empreendido em seu romance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a morte do ditador Francisco Franco, quase ninguém sabia muito bem quais seriam os rumos da narrativa espanhola no período democrático, mas alguns dos escritores que assumiam o protagonismo literário no final dos anos sessenta, entre os quais se incluíam Juan Benet, tinham certeza do que ela deveria deixar de ser: escritura caracterizada por seu compromisso com a mudança social e a denúncia política. Nesse contexto, os círculos intelectuais e literários mais jovens simpatizaram com a ideia de Benet segundo a qual o discurso como tecido verbal (e não como uma intenção sociopolítica do autor) deveria ter primazia na escrita literária.

Javier Marías, que sempre reconheceu a influência de Benet em sua concepção artística e literária, não apenas menosprezou, como fez seu mentor e amigo, a tradição literária peninsular, como também incentivou a renovação do horizonte criativo dos novos romancistas espanhóis através de modelos narrativos tomados, principalmente, da literatura anglo-saxã. Consciente da necessidade de urdir novas estratégias que dotassem o romance espanhol de uma significativa originalidade, Marías buscou inspiração no trabalho como tradutor de autores de língua inglesa, que, sem dúvida, reafirmou e intensificou a propensão à digressividade narrativa que os textos de Juan Benet já o haviam estimulado a adotar para seus romances.

Além de Benet, a dívida mais imperiosa de Marías é, como defendido ao longo deste trabalho, com o teatro de Shakespeare, do qual o escritor extraiu os temas recorrentes em seus romances, como a morte, a mentira, o silêncio, o segredo, o fingimento e o engano, fios condutores das relações dizer e escutar, saber e não saber, falar e permanecer calado que caracterizam as narrativas de *El hombre sentimental* e *Corazón tan blanco*. Nesse sentido, as interpretações aqui apresentadas tentaram capturar o sistema de ecos temáticos e estruturais advindos das obras *Othello* e *Macbeth* nos referidos romances. Por esse motivo, o leitmotiv das leituras críticas perseguiu a ideia da intertextualidade como instrumento de coesão e conexão, uma vez que o texto shakespeariano funciona nas obras maríasianas não apenas como um comentário ou alusão, mas principalmente como um espelho, já que oferece o reflexo mais ou menos fiel da conduta literária do escritor espanhol.

A intertextualidade com as obras de Shakespeare não ocorre apenas entre as obras de Marías e as de Shakespeare aqui apresentadas, mas é interna ao microcosmo literário criado pelo autor madrilenho. A seleção dos dois romances permitiu vislumbrar o amadurecimento do processo de apropriação intertextual experimentado pelo escritor espanhol que, em *El hombre sentimental*, obra chave na sua trajetória literária dado que, depois de sua publicação, é definido

o projeto romanesco mariasiano (NAVARRO GIL, 2003), constrói um texto sobre relações intertextuais para fazer com que distintos planos de realidade se cruzem entre si. No segundo capítulo, vimos como a intertextualidade com o drama *Othello* abre novas vias de exploração à relação entre literatura e vida. A nível diegético, o texto operístico prefigura os temas do amor, da infidelidade, dos ciúmes e do suicídio, que vão ser reapropriados do teatro shakespeariano com distância paródica. O libreto, nesse sentido, atua de maneira crítica sobre o texto marco ao colocar em evidência a sua artificiosidade e advertir sobre o caráter de construção linguística que implica toda obra de ficção.

Em *Corazón tan blanco*, obra que consagra Javier Marías, segundo Gracia e Ródenas (2011, p. 849), como um romancista com um mundo complexo próprio e um projeto literário imerso na corrente mais inovadora da ficção ocidental, é estabelecida uma relação intertextual com *Macbeth* muito mais estreita que a estabelecida entre *El hombre sentimental* e o drama *Othello*. Particularmente, em *Corazón tan blanco* é central a repetição, literal e interpretada, da cena de *Macbeth* em que Lady Macbeth se torna cúmplice do assassinato que o marido acabara de cometer depois de ouvir sua confissão. As reflexões do protagonista Juan giram em torno dessa situação para explorar o poder da palavra de apagar o limite que separa eventos aparentemente tão distantes, como ouvir passiva e involuntariamente a confissão de um assassinato cometido décadas antes por seu pai.

Ambos os romances incorporam metaforicamente citações das tragédias de Shakespeare para explorar os efeitos da linguagem na realidade ou apresentar a linguagem como criadora da realidade. As palavras e os personagens de Shakespeare, nesse sentido, são extraídos de seu contexto clássico, no qual o trágico resulta da violação da ordem social, e são realocadas em um novo ângulo a partir do qual fornecem, já desprovidas de implicações morais, uma nova visão do trágico em relação à subordinação do sujeito à palavra. Dessa forma, nas obras mariasianas, as referências intertextuais, as associações entre os personagens e as constantes referências entre realidade e ficção, destacam a banalidade e finitude do ser humano. A repetição da temática shakespeariana é, provavelmente, uma das razões de os narradores se adaptarem aos mecanismos alienantes e cíclicos do mundo. Nessa perspectiva, nada é surpreendente: tudo já aconteceu e continuará se repetindo. Consequentemente, as vozes narrativas parecem indolentes e aceitam o mal sem tentar contê-lo. Em *Corazón tan blanco*, e em romances posteriores do autor como *Los enamoramientos* e *Así empieza lo malo*, a investigação empreendida pelos protagonistas para expor os culpados de terríveis crimes é esvaziada de significado: Ranz, Javier e Van Vechten ficam impunes e a busca dos narradores

pela verdade torna-se um mero exercício de estilo, cheio de contradições, citações e repetições, mas sem mensagens tranquilizadoras. A verdade se torna, assim, inacessível e, mesmo que estivesse ao alcance do narrador (ou do leitor), seria prejudicada pelas distorções do tempo e pela amnésia humana.

Nesse contexto, a literatura desempenha uma tarefa ingrata, mas fundamental: revelar-nos o que gostaríamos de ignorar e demonstrar a facilidade com que tendemos, ou nos obrigamos, a esquecer o passado. A esse respeito, vale mencionar as palavras significativas de Mariás, que lembra uma imagem sugestiva criada por Faulkner:

Me gustan los libros que son algo más que divertidos, o ingeniosos, prefiero los que dejan una resonancia, un ambiente tras de sí. Eso es lo que yo siento al leer a Shakespeare y a Proust. Se producen iluminaciones, destellos de cosas, que transmiten una forma de pensar completamente distinta. Recorro a palabras que tienen que ver con la luz porque a veces, como dijo Faulkner, me parece, encender una cerilla en plena noche en mitad del campo no te permite ver nada con más claridad, pero sí ver la oscuridad que te rodea. Eso es lo que hace la literatura, por encima de todo. No es que ilumine las cosas, pero al igual que la cerilla, te permite ver cuánta oscuridad hay¹⁶⁸ (MARÍAS, 2011, p. 390-391).

A partir da lição de Faulkner, Shakespeare se torna uma ferramenta poética de conhecimento e pessimismo, o exemplo de uma ironia que desarma e torna vulnerável, a epifania que revela anseios, instintos e medos ancestrais. Como exemplo, é possível observar, em *El hombre sentimental*, o paradoxo vital em que se situa o personagem em comparação com Othello; em *Corazón tan blanco*, os tormentos de Juan emergindo em consonância com os de Lady Macbeth; em *Mañana, en la batalla piensa en mí*, Victor dá voz ao seu sentimento de culpa com as maldições dos fantasmas de *Ricardo III*; em *Así empieza lo malo*, o narrador aprende, graças aos versos de *Henrique IV*, que a verdade é a face perpetuamente sombria da história. Citações e alusões a diferentes intertextos invadem, portanto, a diegese, pois fazem parte da vida do autor, e, conseqüentemente, de seus personagens: são um alfabeto emocional com incrível valor criativo. Uma observação que revela a osmose entre ficção e vida e, portanto, cria um elo indubitável entre intertextualidade e realidade.

Em suma, tratamos ao longo deste trabalho de um escritor profundamente inserido em seu tempo cuja riqueza de fontes, pluralidade de estímulos artísticos alheios à própria tradição

¹⁶⁸ Tradução minha: “Gosto de livros que são mais do que engraçados ou engenhosos, prefiro aqueles que deixam uma ressonância, um ambiente para trás. É isso que sinto ao ler Shakespeare e Proust. Ocorrem iluminações, lampejos de coisas que transmitem uma maneira completamente diferente de pensar. Recorro a palavras que têm a ver com luz, porque, às vezes, como Faulkner disse, parece que acender um fósforo em plena noite no meio do campo não permite ver nada com mais claramente, mas sim a escuridão que o cerca. É isso que a literatura faz, acima de tudo. Não que ilumine as coisas, mas como a partida, permite que você veja quanta escuridão há.”

literária espanhola e adoção do romance como experimentação temática e formal lhe permitiram construir um estilo pessoal e inconfundível dentro das letras espanholas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. Trad.: Jorge de Almeida. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003, p. 55-63.
- ALLEN, Graham. **Intertextuality**. London: Routledge, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso em Dostoiévski. In: **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad.: Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 181-272.
- BASANTA, Ángel. Los enamoramientos. **El cultural (ABC)**. 8 de abril de 2011. Disponível em: <<https://elcultural.com/Los-enamoramientos>>. Acesso em: 10 maio 2019.
- BENET, Juan. La seriedad del estilo. In: **La inspiración y el estilo**. Madrid: Alfaguara, 1996. p. 196-223.
- BÉRTOLO CADENAS, Constantino. Introducción a la narrativa española actual. **Revista de Occidente**, n. 98-99, p. 29-60, 1989.
- CARVALHO, Bernardo de. Os vivos e os mortos. **Folha de São Paulo**. 15 de maio de 1999. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq15059910.htm>>. Acesso em: 22 abr. 2019.
- CONTE, G. B.; BARCHIESI, A. Imitação e arte alusiva- modos e funções da intertextualidade. In CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. **O espaço literário da Roma antiga**. Vol. I- a produção do texto. Trad.: Daniel P. Carrara e Fernanda M. Moura. Belo Horizonte: Tessitura, p. 87-121, 2010.
- CUÑADO, Isabel. Realidad y ficción en el hombre sentimental. In: Foro hispánico 20. **El pensamiento literario de Javier Marías**. Amsterdam - New York: Rodopi, 2001, p. 95-124.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.
- GALÁN LORÉS, Carlos. Los más jóvenes de los jóvenes. **Ínsula**, n. 512-513, p. 14, ago./sep. 1989.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão: Extratos**. Belo Horizonte: FALE/UFMG: 2006.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: la literatura en segundo grado**. Madrid: Taurus, 1989.
- GOMES, Sandra Maria. **O incompreensível ruído que nos persuade: imagens do passado e da mídia no romance contemporâneo** Corazón tan blanco. 2005. 155 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras. Universidade Federal da Bahia, Bahia.
- GRACIA, Jordi. La fragua de una forma: novela y democracia. In: **Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia**. Barcelona: Edhasa, 2001, p. 175-218.
- GRACIA, Jordi; RÓDENAS, Domingo. **Historia de la literatura española 7. Derrota y constitución de la modernidad**. Madrid: Crítica, 2011.
- GROHMANN, Alexis. **Literatura y errabundia** (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero). Amsterdam: Rodopi, 2011.

HANNOOSH, Michele. **Parody and decadence**: Laforgue's Moralités légendaires. Columbus: Ohio State University Press, 1989.

HELIODORA, Bárbara. **Falando de Shakespeare**. 2 ed. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2007.

HONAN, Park. **Shakespeare**: uma vida. Trad.: Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad.: Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique**: Revista de Teoria e Análise Literárias – Intertextualidades, Coimbra, 1979.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: _____. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: _____. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 47-99.

MARÍAS, Javier. **Negra espalda del tiempo**. Madrid: Alfaguara, 1998.

_____. Javier Marías publica “Negra espalda del tiempo”, una obra de recuerdos personales. *El País*. 4 de maio de 1998. Disponível em: <https://elpais.com/diario/1998/05/05/cultura/894319203_850215.html>. Acesso em: 11 maio 2020.

_____. **Corazón tan blanco**. Madrid: Alfaguara, 1999.

_____. **O homem sentimental**. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **El Hombre Sentimental**. Barcelona: Debolsillo, 2007.

_____. **Literatura y fantasma**. Barcelona: Debolsillo, 2007.

_____. **Coração tão branco**. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. La pérdida paulatina de la irresponsabilidad. **Fundación Juan March**. 30 de setembro de 2008. Disponível em: <<https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22538&l=1>>. Acesso em: 23 abr. 2019.

_____. **Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás**. Barcelona: Debolsillo, 2011.

_____. Shakespeare, el mayor inspirador. *El País*. 16 de abril de 2014. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2014/04/15/actualidad/1397581546_684565.html>. Acesso em: 23 abr. 2019.

_____. Shakespeare, o maior inspirador. *El País*. 16 de abril de 2014. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2014/04/15/cultura/1397581546_684565.html>. Acesso em: 13 maio 2019.

_____. ‘Así empieza lo malo’, de Javier Marías, libro del año de Babelia. **El País**. 20 de dezembro de 2014. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2014/12/18/babelia/1418914031_580202.html>. Acesso em: 22 abr. 2019.

_____. 20 años de Reino de Redonda, el sello de Javier Marías. **El Mundo**. 28 de janeiro de 2019. Disponível em: <<https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2019/01/28/5c4d096a21efa07c558b45c0.html>>. Acesso em: 19 maio 2019.

_____. **Biografía de Javier Marías**. Disponível em: <<http://www.javiermarias.es/biografia/nuevabiografia.html>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

NAVARRO GIL, Sandra. La voz del narrador de las novelas de Javier Marías. **Revista de literatura**, v. 65, n. 129, p. 199-210, 2003.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: Edusp, 1997.

PAES, José Paulo. Introdução a A vida e as opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy. In: STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy**. Trad.: José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma Teoria Literária: imagologia, imaginário, polissistemas. In: MARINHO, M.; SILVA, D. A.; UMBACH, R. K. (Orgs.). **Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada**. São Paulo: Hucitec, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Texto, Escrita, Escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

REICH-RANICKI, Marcel et al. **Das Literarische Quartett** (El Cuarteto Literario). Disponível em: <<http://www.javiermarias.es/ESPECIALCTB/dasliterarischequartett.html>>. Acesso em 30 maio 2019.

ROSE, Margaret. **Parody / meta-fiction: an analysis of parody as a critical mirror of the writing and the reception of fiction**. Londres: Croom Helm, 1979.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Trad.: Manuel Bandeira. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. **Othello**. Minnesota: EMC/Paradigm Publishing, 2005. ISBN 0-8219-2956-9. Disponível em: <<https://www.emcp.com/previews/AccessEditions/ACCESS%20EDITIONS/Othello.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2020.

_____. **The tragedy of Macbeth**. Trad.: Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016. ISBN 978-85-328-0784-7. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/187471/A%20trag%C3%A9dia%20de%20Macbeth%20e-book.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 20 fev. 2020.

_____. **Otelo**. Trad.: Carlos Alberto Nunes. 1ª ed. São Paulo, 2017. Livro Digital nº 901. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=89144>>. Acesso em: 12 fev. 2020.