

## A (des)construção do real no conto *O museu Darbot*, de Victor Giudice

The (de)construction of reality in the short story *O museu Darbot*, by Victor Giudice

**Luciana Muniz Ribeiro**

Universidade Federal de Uberlândia

**Camila Soares López**

Universidade Federal de Uberlândia

**Luciana Muniz Ribeiro**

Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGELIT) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Graduada em Letras: Francês e Literaturas de Língua Francesa pela UFU. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-8742-3481>

**Camila Soares López**

Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-7691-1613>

Recebido em:

14/02/2025

Aceito em:

20/04/2025

AGOSTO/2025

ISSN 2317-9945 (On-line)

ISSN 0103-6858

p. 243-253

### RESUMO

No conto *O Museu Darbot*, Victor Giudice apresenta uma narrativa que convida à reflexão sobre o valor da arte e a (des)construção do que pode ser considerado como verdade. Ao contar a história de um pintor chamado Darbot, o autor constrói um jogo narrativo que leva o leitor a questionar os limites e conceitos sobre realidade e ficção. Com base nas teorias de Roland Barthes, sobre o efeito de real, e de Jean Baudrillard, sobre os simulacros e a hiper-realidade, este artigo busca, portanto, explorar o processo de construção e desconstrução do real nesta narrativa pós-moderna. O conto aqui analisado, ao abordar tais mecanismos de produção discursiva, evidencia a impossibilidade de um discurso único ou de sistemas fixos de representação da realidade.

### PALAVRAS-CHAVE

O museu Darbot. Efeito de real. Simulacro. Narrativa pós-moderna.

### ABSTRACT

In the short story *The Darbot Museum*, Victor Giudice presents a narrative that invites reflection on the value of art and the (de)construction of what can be considered as truth. By telling the story of a painter named Darbot, the author constructs a narrative game that leads the reader to question the limits and concepts of reality and fiction. Based on the theories of Roland Barthes about the effect of the real, and Jean Baudrillard about simulacra and hyper-reality, this article seeks to explore the process of construction and deconstruction of the real in this postmodern narrative. The short story analyzed here, by addressing such mechanisms of discursive production, highlights the impossibility of a single discourse or fixed systems of representation of reality.

## KEYWORDS

*The Darbot Museum.* Reality effect. Simulacrum. Postmodern narrative.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

De tempos em tempos, o mundo passa por eventos que ocasionam profundas transformações sociais, econômicas, políticas e culturais. A II Guerra Mundial pode ser considerada como um dos maiores exemplos desses episódios: após uma catástrofe dessa dimensão, não é mais possível viver da mesma forma.

Junto a essas transformações, observa-se, nas décadas de 40 e 50 do século XX, o surgimento dos grandes avanços tecnológicos, ocupando, naquele momento, lugar de destaque, acompanhados por uma nova fase econômico-social nomeada por Jameson (1985) como *capitalismo tardio*. Além disso, a tecnologia trouxe consigo o aprimoramento industrial, a difusão das mídias eletrônicas e dos meios de comunicação de massa, conectando diferentes comunidades e promovendo o fenômeno que ficou conhecido como globalização. Outra importante característica dessa sociedade, que emerge em meio à expansão das mídias, é a sua relação com o consumo, visto ser esse a mola propulsora do capitalismo. Assim, presencia-se, neste período, o advento de produtos que se glamourizam e se transformam em objetos de desejo, impulsionados pelas propagandas, difundidas nos mais variados meios de comunicação.

É também nessa mesma época que o termo *pós-moderno*, cunhado pelo historiador inglês Joseph Arnold Toynbee, passa a ser adotado pelos críticos americanos para designar uma produção artística que já não se enquadrava mais dentro da estética modernista, visto que, neste panorama de pós-guerra, novos valores artísticos e culturais também emergiam (Sylvestre, 2003, p. 8). Entende-se, portanto, que aquilo que é nomeado como estética pós-moderna surge em um período intitulado por vários estudiosos como pós-modernidade, consequência de todo esse processo de globalização que, ao mesmo tempo em que aproxima diferentes comunidades, também fragmenta identidades e códigos culturais, que passam, inevitavelmente, a receber cada vez mais influências de outras culturas.

Pode-se inferir, então, que, à medida em que a tecnologia eletrônica e os meios de comunicação de massa invadem o cotidiano social, saturando-o de informações e incentivo ao consumo, o indivíduo passa a lidar com signos e com representações da realidade, muito mais do que com o próprio real. A partir de tal conjuntura, surgem conceitos como *simulacro* e *hiper-real*, abordados por Baudrillard (1991), ao explicar a influência das mídias na percepção e na dinâmica social contemporâneas. Em sua obra intitulada *Simulacros e Simulação*, o autor argumenta que a representação passou por quatro estágios na história, até chegar à condição de pura simulação. Assim, nesse último estágio, o signo não guardaria nenhuma relação com a realidade, correspondendo ao simulacro puro, ou seja, à incessante produção de imagens sem nenhuma tentativa de fundamentá-las na realidade.

No que concerne ao conceito de hiper-real, Baudrillard discute o poder das informações e imagens veiculadas pela mídia da era pós-moderna, que, muitas vezes, são produzidas de forma a parecerem mais atraentes que o real, constituindo-se, portanto, em uma espécie de hiper-realidade. Dessa forma, ferramentas como cores, iluminação, volume e montagens são manipuladas e intensificadas de forma a fazer com que as imagens produzidas artificialmente pareçam mais perfeitas que as imagens reais e, em última instância, mais atraentes para o consumo. Portanto, nesse cenário, já não é mais possível se pensar em um real absoluto, mas em simulações da realidade que se traduzem, paradoxalmente, em visões parciais e fragmentadas de um mundo que agora é globalizado.

Nos textos literários pós-modernos, observam-se como características a fragmentação e a polissemia, refletindo o contexto da contemporaneidade em que vivemos. Outro aspecto importante a ser pontuado é a importância atribuída ao leitor na recepção e na produção de sentidos das narrativas. Assim, considera-se que, em um texto literário pós-moderno, o autor cria fragmentos abertos que deverão ser recombinações pelo leitor para que façam sentido, evidenciando, dessa forma, a impossibilidade de um discurso único ou de sistemas fixos de representação do real. O que se observa, portanto, são versões de uma possível realidade ou, até mesmo, simulacros (Sylvestre, 2003, p. 44).

Por fim, como exposto por Yudice (1990, p. 51), é importante compreender que as expressões artísticas pós-modernas não necessariamente descartam os procedimentos utilizados pelos modernistas, já que não se configuram como uma reação ao modernismo, mas sim uma resposta ao amplo contexto pós-moderno. Da mesma forma, a estética pós-moderna não encontra problemas na utilização de formas clássicas, podendo, sobretudo, misturar diferentes estilos, o que vai ao encontro de seu entendimento de que não há uma verdade única a ser defendida. Entretanto, esse passado de outras correntes estéticas, como o próprio modernismo, o realismo e o classicismo, costuma ser revisitado de forma a subverter seus princípios básicos, possibilitando novas leituras e produções de sentidos.

Tal revisão de formas e estilos do passado, com frequência marcada pela subversão de seus princípios originários, pode ser compreendida à luz do que Hal Foster (2014) discute em sua obra *O retorno do real*. Para o autor, a produção artística pós-moderna e contemporânea não se limita a um modelo único e excludente de representação; ao contrário, ela incorpora simultaneamente o modelo referencial, no qual há ainda um vínculo entre signo e referente, e o modelo simulacral, em que a imagem remete apenas a outras imagens, sem ancoragem no real (Foster, 2014, p. 166).

Essa lógica ambígua, que oscila entre o referencial e o simulacral, também pode ser observada na literatura, especialmente nas narrativas que tensionam os limites entre realidade e ficção. Em consonância com tais características está o conto de Victor Giudice, intitulado *O Museu Darbot*, objeto de análise deste artigo. Na primeira parte do conto, o autor emprega recursos literários característicos do movimento realista, como a descrição minuciosa e o uso de detalhes excessivos, com o objetivo de trazer verossimilhança à narrativa. Porém, em seguida, toda a *verdade* construída até então é subvertida

e fragmentada e o autor passa a fazer uso de recursos de hiper-realidade para evidenciar a construção dos simulacros.

Para compreendermos melhor os recursos utilizados por Giudice na primeira parte do conto, especialmente no que se refere à criação de um efeito de realidade, recorreremos às premissas de Roland Barthes, em seu ensaio *O Efeito de Real*. Barthes observa que, no romance realista, os detalhes descritivos que parecem gratuitos ou insignificantes passam a operar como marcadores de autenticidade. Esses elementos, desprovidos de função narrativa, acabam por se tornar signos do real, produzindo o que ele chama de “efeito de real”. Tal conceito é fundamental para entendermos como a narrativa de *O Museu Darbot* constrói inicialmente uma aparência de realidade apenas para, mais adiante, questionar e desconstruir essa própria aparência (Barthes, 2004, p. 43).

Complementando essa perspectiva, Mônica Beatriz Guidi (2022, p. 71) ressalta que a verossimilhança literária depende não apenas da presença de elementos reconhecíveis do mundo real, mas também de uma coerência interna que permita ao leitor aceitar o funcionamento da obra. Guidi enfatiza que essa verossimilhança pode ser alcançada por meio de uma “verdade psicológica”, construída por personagens cujas atitudes façam sentido diante das situações vividas. Ao aplicarmos esse olhar ao conto de Giudice, percebemos como, ao lado do detalhismo descritivo, há um cuidado em construir uma narrativa que, à primeira vista, se apresenta como possível e coerente, mas que será progressivamente desmontada.

Assim, ao reunirmos as contribuições de autores como Barthes, Foster, Baudrillard e Guidi, é possível delinear um arcabouço teórico que nos permite refletir sobre como a arte pós-moderna, sobretudo a literatura, opera em um espaço ambíguo, oscilando entre o real, o hiper-real e o simulacro, entre a representação e a sua desestabilização. Partindo dessas considerações, procuramos compreender como se dá o efeito de construção e desconstrução do real no conto *O Museu Darbot*, do escritor brasileiro Victor Giudice. Para tanto, analisaremos os aspectos que, nessa narrativa, contribuíram para a produção deste efeito e, ulteriormente, para a sua desagregação. Porém, antes de dar início à análise e à discussão, apresentaremos brevemente o enredo do conto a ser analisado.

## A FABRICAÇÃO DE DARBOT: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

No conto aqui analisado, deparamo-nos com um narrador-personagem não nomeado e que conta a história de como descobriu as obras de arte de Darbot, um pintor francês, inicialmente desconhecido, mas que, pelas mãos e pelo empenho deste narrador, viria a se tornar célebre, conhecido, inclusive, como o precursor da arte moderna. Ele relata que, aos 11 anos, encontrou, no porão da casa de seu avô, inúmeros quadros que por lá estavam esquecidos e danificados. O pintor morreria, portanto, sem ter o reconhecimento de sua arte. A suposta paixão do narrador pelas obras de Darbot e pela pintura leva-o a cursar Belas Artes e a se tornar um restaurador de telas, dando-lhe a oportunidade de restaurar as obras do referido pintor e, finalmente, apresentá-las ao

mundo, enriquecendo-se financeiramente e tornando o artista uma celebridade póstuma. Observa-se que a narrativa, repleta de detalhes, dá um tom quase documental ao conto ao descrever como Darbot saiu do anonimato e alcançou a consagração por meio dos artifícios do narrador.

Porém, à medida que a trama avança, o leitor é surpreendido por uma sequência de revelações que o leva a concluir que toda a história contada até este momento constitui uma grande mentira criada pelo narrador com propósitos, sobretudo, mercadológicos. Assim, ao fim do conto, compreendemos que Darbot não passava de uma criação do personagem-narrador e que os quadros encontrados por ele no porão eram, na verdade, obras de um baiano de nome Darci Botelho, que trabalhava na farmácia de seu avô e que, em seu tempo livre, pintava marinhas, cujas partes figurativas o narrador cortara, transformando-as em abstrações. Portanto, por meio desse enredo, o autor constrói inicialmente uma narrativa verossímil para, em seguida, subvertê-la, expondo seus simulacros e simulações, escancarando, assim, a fragilidade desse “real”. Dessa forma, como já mencionado, é possível notar que o conto, embora seja considerado pós-moderno, utiliza-se de procedimentos do romance realista para garantir a legitimidade e a verossimilhança da história contada e, assim, em um primeiro momento, “convencer” o leitor a respeito da veracidade da narrativa apresentada.

Levando em conta tais considerações, interessa-nos, pois, compreender quais são os artefatos utilizados pelo autor para dar à narrativa o efeito de real, engajando o leitor na história para, posteriormente desconstruir essa realidade, expondo a vulnerabilidade do que é tido como verdade. Para tanto, passaremos, a seguir, a analisar e discutir os elementos que operam nessa dinâmica.

## DARBOT E A (DES)CONSTRUÇÃO DO REAL

Em *O Museu Darbot*, identifica-se, desde o início da narrativa, a abundância de detalhes e informações objetivas, como datas, nomes, endereços, que imprimem no texto um estilo quase jornalístico (Somer, 2013). Tais elementos funcionam como artefatos responsáveis por conferir crédito e fidedignidade à história, em um procedimento que Barthes (2004) descreve como uma estratégia de verossimilhança, e que pode ser observado na seguinte passagem do conto:

Jean-Baptiste Darbot nasceu em dezembro de 1872, no sul da França, em um vilarejo de dois mil habitantes entre Arles e Avignon. Filho natural de camponeses, foi criado pelo pároco do local, Padre François Dominic Darbeaux. Na certidão de nascimento, datada de 5 de julho de 1873, o sobrenome aparecia modificado para Darbot. Mas é certo que o religioso quis dar seu nome ao filho de criação (Giudice, 1999, p. 110).

Dessa forma, é possível perceber que os detalhes e informações utilizados para apresentar Darbot conferem um aspecto biográfico, até mesmo enciclopédico ao texto, atribuindo-lhe elementos de confiabilidade e aproximando desde já esse personagem do real.

Assim como Barthes, Guidi (2022, p. 70), ao discutir sobre os elementos que conferem verossimilhança e efeito de real à ficção, considera que além dos detalhes e das descrições, é também a coerência interna da narrativa um elemento importante dessa equação. A mesma autora elenca como um dos principais elementos dessa coerência a lógica na progressão dos acontecimentos. Acrescenta, ainda, que se os aspectos incomuns da narrativa fazem sentido ou são justificados no quadro geral da história, não são contestados pelos leitores, pois são vistos como coerentes em relação ao restante do texto. Dessa maneira, será possível manter a confiança e a aceitação do leitor, ou seja, sua suspensão voluntária da descrença, mesmo que a obra trate de elementos ficcionais.

Na obra aqui analisada, observa-se que os elementos de progressão dos acontecimentos são dispostos de forma a não deixar dúvidas de que esta é uma história real. Assim, o narrador inicia o conto pela exposição da biografia de um pintor que, no momento em que a história é contada, já é considerado consagrado, tendo inclusive suas obras expostas no famoso museu Guggenheim, em Nova York. Percebe-se, ainda, que a referência a este museu, tão conhecido e glamourizado, também se configura como um elemento adicional de autoridade e credibilidade, reforçando a importância, o valor e a visibilidade de Darbot no cenário das artes plásticas e visuais.

Logo em seguida, o narrador faz uma nova descrição, essa também bastante detalhada, para contar como descobriu os quadros de Darbot. Essa narrativa acrescenta outras informações pessoais do narrador, sobretudo do seu passado (sua infância, sua família, a localização da casa do avô) e de seus sentimentos ao entrar em contato com as obras esquecidas no porão, como expressa este trecho:

Nesse ponto, eu descrevo a festa do Natal de 1945, logo depois da Segunda Guerra, na casa de Tia Zuzu. Eu e um primo descemos ao porão e vimos as telas, amontoadas num salão escuro. Meu primo não deu a mínima importância, mas eu fui dominado por uma impressão tão intensa quanto solitária. Sete dias depois, no 31 de dezembro, fomos festejar o Ano Novo com Tia Zuzu. Assim que chegamos, desci ao porão munido de um candelabro de duas velas e examinei os quadros com uma atenção inesperada numa criança de onze anos (Giudice, 1999, p. 116).<sup>1</sup>

Nesse trecho, é possível observar o que é proposto por Somer (2013) em seu ensaio a respeito deste conto, ao afirmar que, apesar de o estilo jornalístico apoiar-se na autoridade das fontes, é o relato pessoal que ajuda o leitor a identificar-se mais profundamente com o narrador-protagonista. Nesse sentido, no conto em questão, nos deparamos com um narrador que expõe suas sensações, bem como sua curiosidade em relação às obras de Darbot desde o seu primeiro contato com os quadros, aos 11 anos de idade, incitando, assim, a empatia do leitor com relação a essa criança curiosa e tão impactada pela arte.

Ainda no que se refere à progressão dos acontecimentos, nota-se que a narrativa é construída de forma a ir escalando a confiança do leitor na história contada. Assim, após apresentar Darbot por meio de elementos biográficos, o narrador nos cativa, trazendo relatos de sua própria infância e de sua relação sentimental com as obras do pintor desde essa época. Por fim, irá acrescentar



ao enredo figuras de autoridade, ao nos apresentar Marianne Bogardus, a *marchand* austríaca proprietária da maior galeria de arte da Zona Sul, que se encantou pela luminosidade das obras de Darbot. Segundo o próprio narrador: “Os erros de concordância e sotaque de Marianne Bogardus tinham o poder de sublinhar a verdade contida em suas palavras” (Giudice, 1999, p. 122).

Ressalta-se, ainda, que a própria Marianne incorpora elementos de autoridade ao seu discurso, a fim legitimá-lo e legitimar-se como alguém muito íntima do mundo da arte. Segundo o narrador, Marianne lhe contara sobre a convivência com pessoas importantes do mundo das artes, citando seus respectivos nomes, bem como registros deixados por seu avô, como um desenho de Gustav Klimt, que vinha acompanhado de uma dedicatória, e uma foto em que estaria ao lado do compositor austríaco Arnold Schoenberg (Giudice, 1999, p. 124).

De acordo com Somer (2013), assim como os outros aspectos já discutidos, a referência a grandes personalidades do meio artístico serve como recurso de legitimidade à narrativa, bem como a citação de instituições e o uso de termos técnicos, como: *marchand*, curador, exegese, entre outros.

Destacam-se ainda outras importantes ferramentas utilizadas para trazer credibilidade à história contada: as mídias e os meios de comunicação de massa. Em *O Museu Darbot*, o narrador faz referência a vários jornais nos quais ele, o pintor e suas obras foram assunto de destaque, como *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, *o Globo*; ou mesmo a TV, como fica explícito na seguinte passagem:

Na manhã do *vernissage*, um jornal dedicou quase uma página do segundo caderno a Jean-Baptiste Darbot. Foi a primeira vez que vi minha foto num jornal. É desnecessário dizer que nas seções São Januário e Escobar houve ameaças de festa. Pelo menos, a travessa de salgadinhos não faltou. Às nove horas, as equipes da TV Tupi e da TV Rio invadiram a Bogardus, levando a legitimação em cada câmera, em cada refletor, em cada tomada (Giudice, 1999, p. 125).

Como mencionado, entre as principais características da era pós-moderna encontra-se a grande difusão das mídias e dos meios de comunicação de massa. Assim, dentro das obras literárias consideradas pós-modernas, como no caso de *O Museu Darbot*, a crítica, reflexão e o debate em relação ao poder e à influência dessas instituições perante as atitudes e os comportamentos sociais tornam-se temas comuns e necessários.

Ademais, constata-se que, com esse enredo, o autor aborda a questão da arte como mercadoria e, ao nos apresentar à personagem Marianne Bogardus, nos convida a refletir sobre o fato do valor de uma obra ser constituído muito mais pelos interesses particulares e financeiros das instâncias legitimadoras, do que pelos seus reais valores estético e artístico.

Segundo Almeida (2016, p. 52), o próprio autor Victor Giudice poderia ser considerado um exemplo dessa arbitrariedade nos processos de canonização de obras, visto que, de acordo com a autora, embora Giudice tenha, durante sua vida, conquistado leitores assíduos e apaixonados pela perfeição técnica de suas narrativas, a sua obra ainda permanece pouco reconhecida. A autora atribui esse fenômeno ao fato de o autor não pertencer a grupos, revistas e

movimentos literários, mantendo a sua obra longe da visibilidade do mercado literário.

Voltando ao enredo e à progressão dos acontecimentos no conto, finalmente, chega-se ao momento em que passamos a perceber o início da desconstrução da narrativa, até então elaborada com vistas a produzir efeitos de verossimilhança e realidade. Assim, a partir de determinado ponto, o narrador começa a trazer informações que nos fazem concluir que toda a história tecida anteriormente não passa de uma grande invenção produzida por ele. É, portanto, neste instante, que se processa o rompimento com o que parecia ser um conto realista, o qual é subvertido, incorporando traços que revelam, de fato, se tratar de uma narrativa pós-moderna.

Nesse contexto, ganham relevância as reflexões de Hal Foster (2014, p. 166) sobre a coexistência dos modelos referencial e simulacro na produção artística contemporânea. Como se observa, a primeira parte do conto ancora-se no modelo referencial, investindo na descrição minuciosa e no detalhamento típico do realismo, o que gera uma impressão de fidelidade a um mundo possível. Contudo, essa construção é progressivamente desfeita à medida em que a narrativa se revela como um jogo de simulacros, operando, assim, dentro da lógica ambígua apontada por Foster.

Essa transição do referencial para o simulacro, que subverte a ilusão de realidade construída inicialmente, encontra um exemplo claro na figura de Marianne Bogardus. A primeira desconstrução da verdade diz respeito a ela. Após sua morte, em uma conversa com o narrador, sua amiga Odete irá lhe confidenciar a legítima origem da galerista: na verdade, Marianne era brasileira, neta de um pintor de botequins alemão; por isso, “os olhos azuis, o conhecimento razoável da língua alemã e o amor pela pintura”. Chamava-se, em realidade, Mariana da Veneração dos Santos Borgerth, e simulava nacionalidade estrangeira para se estabelecer como *marchand*. Forjava um sotaque, que teria se incorporado “definitivamente à sua realidade”, assim como o “desenho de Klimt e a fotografia da loja vienense eram falsificações inofensivas” (Giudice, 1999, p. 135).

Em seguida, nos é revelada a verdadeira origem dos quadros e a forma como o narrador procedeu para transformá-los em pinturas abstratas. Ele explica que as já mencionadas telas descobertas na infância representavam, sem exceção, ambientes marinhos em que os mares, os portos e os barcos, na maioria veleiros, só apareciam na parte de baixo das pinturas, em uma faixa horizontal. O resto eram nuvens, sol poente, sol nascente e cores. Confidenciamos ainda que, em todos os quadros, percebia haver um erro a ser corrigido, e acrescenta:

Foram necessários sete anos para que o acaso me mostrasse a falha de Darbot. Uma tarde, quando eu já estava na Escola Nacional de Belas Artes, ao examinar uma das telas dei de cara com outra, encostada na parede, com a parte inferior, a faixa dos mares, portos e barcos, encoberta por um travessão de madeira. Por uma coincidência definitiva, um raio do sol poente atingiu o quadro. As nuvens, a luz dos astros e todos esses efeitos puramente objetivos desapareceram, só dando espaço à intensa luminosidade sugerida pela pintura, sem a parte de baixo, é claro. O erro era a faixa inferior. Foi o momento mais secreto e mais emocionante de toda a existência. Procurei um



alicate, um serrote e uma tesoura, desprendi a tela e cortei uma fatia de mais ou menos quinze centímetros, o necessário para dar sumiço ao mar, ao porto e aos barcos. Depois serrei o caixilho já meio apodrecido e refiz o quadro. A última luz da tarde me revelou a grande maravilha: o Darbot sem mar, sem porto e sem barcos era uma obra-prima. A verdade estética de Jean-Baptiste Darbot começou com aquela tesoura (Giudice, 1994, p. 141-42).

Ao final do conto, o narrador nos surpreende com o anúncio da verdadeira identidade de Darbot. Na exposição do museu Guggenheim, ao admirar o autorretrato do pintor, única obra tida como figurativa, ele relata que, em conversa com Tia Zuzu, ainda na véspera do Natal de 1945, ela havia lhe contado que o autor “daquelas maluquices do porão” seria um “caboclinho serelepe”, que trabalhara na farmácia de seu avô. E complementa o relato explicando a origem do nome Darbot:

E, refletida no cristal da vitrine, Tia Zuzu me contou pela segunda vez, quarenta e nove anos depois, a história do rapaz que chegou de Salvador, ou de Arles, tanto faz, para gastar o pouco tempo de vida que lhe restava pintando quatrocentas e quarenta e nove marinhas. A paixão pela França fez o caboclinho serelepe inventar aquela assinatura, DAR sobre BOT, um anagrama afrancesado para substituir o nome de batismo: Darcy Botelho. Talvez ele tivesse a mesma sabedoria de Marianne Bogardus e pensasse: carioca não acredita em pintor baiano (Giudice, 1999, p. 144).

Por meio dos trechos aqui apresentados, pode-se entender que Giudice, ao proceder de forma a construir uma verdade narrativa para depois desconstruí-la, faz uma crítica à maneira que a realidade, muitas vezes, é manipulada, para criar um espetáculo ou uma verdade fabricada, assim como ponderado por Baudrillard (1991). Ademais, em *O Museu Darbot*, podemos considerar que o narrador, ao adulterar os quadros e replicar essa adulteração de forma contínua, produz simulacros, pois replica uma arte sem original, nos remetendo às representações da realidade que, na sociedade contemporânea, passam a ter mais importância do que a realidade em si (Baudrillard, 1991).

Por fim, ressalta-se que os quadros de Darbot só adquirem valor no momento em que tal personagem é criada pelo narrador e suas obras legitimadas por Marianne e pela mídia. Ao criar essa ilusão de autenticidade, Giudice nos faz refletir sobre como, de maneira constante, somos facilmente levados a acreditar em falsas realidades.

No que concerne ao conceito de hiper-real, que também se apresenta como uma característica da pós-modernidade, Baudrillard reflete que

A produção hiper-real conserva todas as características da produção tradicional, mas não é mais que sua fração desmultiplicada (assim, os hiper-realistas fixam numa verossimilhança alucinante um real onde fugiu todo o sentido e todo o *charme*, toda a profundidade e a energia da representação). Assim, em toda parte o hiper-realismo da simulação traduz-se pela alucinante semelhança do real consigo próprio (Baudrillard, 1991, p. 34).

Dessa forma, no conto em questão, podemos entender o exagero de dados e informações, aliados a uma overdose de luminosidade e cores das telas de Darbot, como mecanismos de criação de um hiper-real que inunda nossos olhos com os excessos, criando um efeito de real e nos cegando para qualquer

outra realidade, como a que é exposta ao fim do conto. Esse mecanismo de produção do hiper-real fica evidente na passagem em que o narrador, ao se deparar com a primeira tela, declara que “a pintura não representava coisa alguma nenhuma”, mas era como se houvesse uma luz (realidade) por baixo da outra (realidade), porém, o excesso de cores o impedia de enxergar claramente, como se vêm em:

Arrastei-a para fora e, sob um sol de verão às quatro da tarde, fiquei deslumbrado. Para mim, a pintura não representava coisa alguma nenhuma. No entanto, as cores me feriam os olhos, como se estivessem acesas, concorrendo com o sol que as iluminava. Era uma luz por baixo de outra. Levei um susto. Recoloquei a tela no mesmo lugar e voltei para a sala de visitas (Giudice, 1999, p. 116).

É importante notar, ainda, que, no início do conto, ao construir o efeito do real, o narrador já nos fornece pistas de que aquela realidade que nos está sendo apresentada possui incongruências ou, ao menos, lacunas que deveriam causar algum grau de desconfiança. Como exemplo dessas pistas, podemos citar a modificação, sem maiores explicações plausíveis, do sobrenome Darbeaux para Darbot, feito pelo pároco que adotou o pintor, bem como o retrato amarelado com “silhuetas escuras”, as quais, uma delas Marianne Bogardus garante ser de Arnold Schoenberg, porém não há nenhuma prova disso.

Diante desse contexto, podemos entender que tais lacunas podem passar despercebidas pelos olhos dos leitores, visto que são encobertas pelas cores luminosas da hiper-realidade. Fernandes (2018, p. 441), ao discutir estes aspectos na obra de Giudice, reforça essa ideia e destaca o paradoxo de que quanto mais simulacros forem mobilizados em um relato, quanto mais energia for investida na elaboração de imagens e na composição da trama, maior será a chance de se apresentar uma mentira como sendo verdadeira.

Portanto, a partir do que foi aqui exposto, podemos compreender que o procedimento de construção e destruição simultânea de uma história, utilizado por Giudice no conto *O Museu Darbot*, expõe os vieses e as parcialidades das narrativas construídas, corroborando, assim, com os princípios da pós-modernidade e expondo os perigos de se acreditar em uma verdade única.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pela análise aqui apresentada, procuramos evidenciar como, no conto de Giudice, os procedimentos literários são mobilizados para produzir o efeito de real e, em seguida, promover sua desconstrução. Ao narrar uma história marcada pela precisão de detalhes, o autor nos conduz à percepção de que a realidade, tal como nos é apresentada, pode ser manipulada e construída. Assim como Barthes afirma que o *real* é uma construção, Giudice nos lembra que a *verdade* narrativa é frequentemente fabricada, mesmo quando disfarçada de realidade, com intuito, muitas vezes, comerciais e mercadológicos.

Na obra analisada, o jogo entre real, hiper-real e simulacro; entre o verdadeiro e o falso, configura-se como uma crítica à sociedade contemporânea, na qual as representações da realidade tendem a se sobrepor à própria realidade. Alinhado aos princípios do pós-modernismo, o conto *O Museu Darbot* nos

instiga a refletir sobre os modos pelos quais as narrativas são construídas e moldadas, sobretudo quando consideramos o papel da tecnologia e dos meios de comunicação de massa nesse processo.

Consideramos, portanto, que a literatura pós-moderna, ao nos permitir acessar os mecanismos de produção discursiva, amplia nossa consciência sobre a impossibilidade de um discurso único ou de sistemas fixos de representação do real. Ao evidenciar as estratégias de manipulação simbólica, esse tipo de literatura nos convida a uma postura mais crítica diante dos discursos que nos cercam, tornando-nos, assim, leitores e cidadãos menos vulneráveis às forças políticas, sociais e culturais que operam por meio deles.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, T. V. Victor Giudice e o ritmo irresistível. **Organon**, Porto Alegre, v. 31, n. 61, 2016. DOI: 10.22456/2238-8915.65520. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/65520>. Acesso em: 15 abr. 2025.
- BARTHES, R. O efeito de real. In: BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 181-190.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Tradução: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1991, p. 208.
- FERNANDES, M. L. O. As sutilezas da verossimilhança e as variações da realidade. **Revista de Estudos Literários**, v. 8, p. 437-62, 2018.
- FOSTER, H. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução: Célia Euvaldo. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2014, p. 224.
- GIUDICE, V. O Museu Darbot. In: GIUDICE, V. **O museu Darbot e outros mistérios**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 114-151.
- GUIDI, M. B. **Coleridge e a Willing Suspension of Disbelief**: história, análise e usos. Campinas: Asa da Palavra, 2022, p. 108.
- JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos**. São Paulo, CEBRAP, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.
- SOMER, S. As mentiras e as mentiras em O Museu Darbot, de Victor Giudice. **Mafuá**, Florianópolis, n. 19, 2013. Disponível em: <https://mafua.ufsc.br/2013/as-mentiras-e-as-mentiras-em-o-museu-darbot-de-victor-giudice/>. Acesso em 15 abr. 2025.
- SYLVESTRE, F. A. **Originalidade e transformação**: a mágica da criação na metaficção de Robert Coover. 2003. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2003.
- YUDICE, G. O pós-moderno em debate. Entrevista. **Ciência Hoje**. São Paulo: SBPC, v. 11, n. 62, p. 46-57, mar. 1990.