

Imagens e textos como problema: Escrever a partir de imagens segundo Mario Vargas Llosa

Ellen Spielmann

1. O lançamento de *Elogio de la madrastra* (1988), do então candidato presidencial peruano “en ciernes”¹ Mario Vargas Llosa, foi acompanhado por um *crecendo* de elogios. Na origem do processo está a operação de Tusquets Editores: como aperitivo para a temporada de leitura de férias, publicaram-se extratos do livro em *Cambio 16*². Quase simultaneamente, uma conversa-reportagem –na edição internacional de *El País*– com Luis G. Belanga, Editor em Tusquets da coleção “La sonrisa vertical” (a mesma da publicidade da casa Chanel), sob o título de “No molesten, estamos hablando de sexo“, cumpriu dois objetivos. Por uma parte, fez recordar que o tão prazenteiro como tardio *destape* espanhol, amém do sexismo hirsuto *à la* Camilo José Cela, estava nas cabeças (e nos corpos) dos possíveis leitores. Por outra parte, a reportagem forneceu chaves de leitura mediante o ataque ao modo típico da “literatura erótica“ (“esto vuelve a las historias eróticas algo abstracto, una prefiguración intelectual con la que los lectores difícilmente pueden identificar su experiencia vital”³), seguidas dos juízos antológicos de Miguel García-Posada para caracterizar as personagens e o tema: Lucrecia é “encarnación de una sexualidad desbordante”, Alfonso é “pura fuerza erótica, Cupido redidivo y como tal algo demoníaco“. O tema, ele o resume com tom filosófico: “La perversión de que es capaz la inocencia“. Quanto ao final da reportagem, é marcada pelos lugares comuns da “obra prima” e do “profissionalismo” que interessam, portanto, aos romancistas espanhóis jovens: “una pequeña obra maestra”, “la profesionalidad de Vargas Llosa, tan ampliamente demostrada, lo lleva derecho al triunfo al abordar este género, sentenciou três meses depois Rafael Conte.⁴

2. Cabe notar a ausência completa de reflexões por parte da crítica jornalística sobre o tema imagem-texto na obra em questão, observação válida para a investigação acadêmica. Ana María Hernández de López fechava um artigo de 1994 com uma frase-resumo limitada à paráfrase dos dados presentes no romance, sobre os quadros utilizados pelo escritor: “Esta obra de Mario Vargas Llosa ha sido objeto de numerosas estudios pero, que sepamos, nadie hasta ahora se ha detenido en el tema de la pintura”.⁵ Os estudos de Martha I. Gonzáles⁶ y de Rafael Lampugnani⁷ –valham como exemplos– corroboram a afirmação: o problema não existe. No Brasil e em português, a atenção concentrou-se no escritor e na escrita. Tangencialmente, no entanto, aludiu-se à relação imagem-texto.⁸ Mas é sobretudo fora dos domínios da filologia e da língua espanhola, onde se pode detectar o interesse por uma problemática que tem inspirado a fundação de revistas como *Paragone* e *Word and Image*.

A questão imagem-texto foi objeto de dois Colóquios, em junho e em novembro de 1998, em Berlim, em língua alemã.⁹ Enquanto tendência entre os membros da nova

geração de pesquisadores, dá a impressão de que o interesse por esta relação vêm em revezamento da relação escrita-oralidade.

3. O artigo “Bild und Text in *Elogio de la madrastra*” (Imagem e texto em *Elogio de la madrastra*) de Titus Heydenreich, chamou a atenção para um “curto texto exemplar, *La Maison de Raquel Vega. Fiction d’après le tableau de Fernando Botero*, de Françoise Sagan.¹⁰, que apareceu em 1985, com o quadro de Botero (1975) na capa do livro. O pintor *antioquenho-colombiano* (Vargas Llosa escreveu várias vezes sobre sua obra), não cresceu em Bogotá, como diz o mini-texto sobre o menino “Fernandito” e sobre sua permanência na casa de encontros de Raquel Vega. No quadro de Botero, além disso, não aparece “Fernandito”, protagonista do conto de Sagan. O artigo de Heydenreich acertou ao frisar a intenção do mecanismo de transposição do quadro de Botero ao mini-conto de Sagan:

In unserem Zusammenhang interessiert ja nur, daß Françoise Sagan Imagination aus Boteros Gruppengemälde (...) eine Handlung herausholt, die vom Maler – sieht man ab vom animierenden Rotlicht-Interieur – weder vorgegeben noch intendiert war. Anders ausgedrückt: Françoise Sagan macht aus dem Bild anderes und mehr, als in der Augenblickssituation des Botero-Bildes drinsteckt.¹¹

(Neste contexto interessa somente o fato de que a imaginação de Françoise Sagan extrai do quadro de grupo de Botero (...) uma ação que o pintor – pondo de lado o animado interior dos bordéis –, não propunha, nem para a qual tendia. Em outras palavras: Françoise Sagan faz do quadro outra coisa, propõe “algo a mais” que aquilo contido na situação instantânea do quadro de Botero).

Heydenreich cita no rodapé outros exemplos contemporâneos de “imagens-textos” (Bildtexte) ou “imagens-romances” (Bildnovellen) que “poderiam demonstrar” a existência da tradição de uma classe de textos (Textsorte). Cita, dentre os exemplos anteriores a 1984, a autora de romances triviais Schanz (1890) e Pozza (1970).

De minha parte, o interesse recai, quanto às literaturas contemporâneas, nos paradigmas e fluxos de inovação e de novidade *sul-norte*, *sul-sul*, e *norte-sul*.¹² Visto a partir do catálogo dos modelos de inovação, o rendimento da literatura latino-americana produz, na linha Borges – García Márquez, um “Stream of Cultural Capital” assumido pela meta-ficção pós-moderna e pela ficção pós-colonial.¹³ Vistos pelo viés da novidade em matéria de colaboração entre escritores e pintores – e entre aqueles e as artes tipográficas, ou o desenho, ou as edições de arte – os fluxos vão, em função das *possibilidades* do campo cultural e da tecnologia, na direção *norte-sul*. O título *Orion avengle* (1970), do Prêmio Nobel 1986, Claude Simon, corresponde ao de uma tela de Poussin que define sua temática e seu conteúdo. Não acontece o mesmo com as dezoito ilustrações adicionais, absorvidas como esponja pelo texto, no limite do livro de arte. Por isso, a novidade é, *ao contrário*, a partir do ponto de vista *texto-imagem*, o picto-romance erótico de Alain Robbe-Grillet/René Magritte que leva o título de *La Belle Captive* (1975); a *Construction d’un temple en ruines* (1976), também de Robbe-Grillet, sobre imagens eróticas de Paul Delvaux; e *Le Rêve de Paul Delvaux* (1975), meditação erótica de Michel Butor. Estes são os modelos transferíveis. Explicarei porque.

Há novidade imitável¹⁴ porque o paradigma do picto-romance (“le théâtre des operations”) arma (“opération textuel/sexuelle”) a relação *texto* (Robbe-Grillet)-*imagem* (Magritte) com *La Belle Captive*, a três níveis: 1) os quadros de Magritte (cerca de 80) são

narrados/descritos; 2) a narração/descrição mesma é posta em cena; 3) a encenação é ironizada na confrontação do narrador com os quadros oferecidos como testemunhos ou acontecimentos. O convívio alcançado entre os quadros e o texto faz referência inevitavelmente ao livro de arte, é certo; mas enquanto experimento estético, artes tipográficas, desenho e encenação poetológica do autor, *La Belle Captive* joga literal e metaforicamente com o ótico, a mimesis, os processos inconscientes e a vivificação dos quadros, para instituir-se como modelo.

Interessante, como projeto-modelo não realizado, é também *Construction d'un temple en ruines*. Apresenta um cenário pompeiano que explicita-se enquanto metáfora para o inconsciente, com jogos anagramático-freudianos ao redor da *Gradiva*, apoiados na mitologia erótica de Paul Delvaux. Robbe-Grillet estava convencido de que para obter “cette interpénétration du texte et de image” que ele perseguia, a fórmula mais lúdica e original seria a de «ce dialogue que j'ai proposé entre le peintre et l'écrivain ». Robbe-Grillet descreve o princípio operacional do diálogo desta maneira:

J'écris le premier texte, Delvaux me répond par un gravure (qué relance mes propres thèmes ou n' en renvoie d'autres), je réponde à mon tour par un second texte et ainsi de suite jusqu'à dix. Le dix nouvelles seraient comme les dix chapitres d'un récit continu.¹⁵

Italo Calvino propôs em *Il castello dei destini incrociati* (1972, mas em forma não definitiva, 1969) outro modelo anterior. O ponto de partida são as cartas do Tarô de Bonifácio Bembo (século XV) e o *Ancien Tarot de Marseille* (século XVIII). O modelo orienta-se pelo princípio combinatório e pela transformação metonímica de imagens em seqüências narrativas. Este modelo de romance “artificial”, construído pela “máquina” meta-narrativa como exercício intelectual, com um número (in) finito de permutações, aparenta-se com os de Thomas Pynchon, Robert Coover, John Barth.¹⁶ Ele interessara a Vargas Llosa unicamente enquanto esquema estrutural/vazio/serial. Por outro lado, as pinturas do monumental estudo sobre o nu e a nudez de Kenneth Clark, *The Nude* (1952), que fora motivo de deleite para a geração dos anos 50, haviam desempenhado, *mutatis mutandi*, enquanto pretexto excitante (narrativo), o mesmo papel que as cartas de tarô no livro de Calvino. Finalmente, sobre as utilizações conhecidas de Paul Claudel –bem como de Philippe Sollers em *Le Parc* (1961)–, de *Venere e Amore con un suonatore d'organo* (1548) de Tiziano, remeto às anotações de Michel Riffaterre. Encontram-se traduzidas na recopilação de Antonio Monegal *Literatura y Pintura*¹⁷. É claro, portanto, de onde vem a novidade e quais caminhos seguiu.

4. Carlos Monsiváis é o grande tratadista latino-americano da passagem, no âmbito do processo de modernização, do mau gosto ao *kitsch*. Um livro de crônicas como *Escenas de pudor y liviandad* (1977) é “un verdadero tratado sobre el gusto y sobre la formación de identidades culturales en el fluctuante panorama transnacional”, como escreveu Jean Franco.¹⁸ Existem evidentemente variações de acordo com a história nacional, com personagens e manifestações próprias. É sabido que em Flórida se pode visitar um Museu particular, com ampla coleção de Kitsch socialista cubano.

Enquanto ao vocabulário vinculado ao processo mau gosto-kitsch cabe assinalar, na região andina e no Caribe, uma palavra de origem aparentemente quíchua: “*huachafa*”,

“*guachafa*”, ou “*guachafita*”. A indagação plena das veladuras sociolinguísticas e do campo semântico a ela associado continua em curso, ainda que as primeiras incursões nesse sentido já tenham sido realizadas.¹⁹ Minha hipótese é que devem distinguir-se duas esferas na aplicação e uso do termo. A primeira, ilustra-a Luis Rafael Sánchez numa conferência que fez sobre *La guaracha del Macho Camacho*, “por estricto deber profundo y con actitud de opositor”, em resposta ao convite de professores de Puerto Rico. Ele fala assim de essa tarefa:

La relectura tuvo mucho de voyeurismo. Hurgué en los pasajes que le valieron a la crítica para asediarla como parodia, como muestrario de guachafitas, como experimento lingüístico, como actualizada *crónica de un mundo enfermo*. La trampa, la aventura y la improvisación se alteraron en la relectura.²⁰

“*Muestrario de guachafitas*”, o romance magistral de Luis Rafael Sánchez é sobre tudo figuração metafórica do amor de seu autor pelo mundo do caribe popular, pelas personagens e a linguagem do livro que lemos. Sobre tudo pela linguagem.

No *Diccionario de peruanismos* de Juan Alvarez Vita encontramos os termos: *huachafear*, *huachafiería*, *huachafo*, *huachafieri*, *huachafismo*, *huachafo-a*, *huachafita*, *huachafón-a*, *huachafoso-a*.²¹ Esta proliferação etimológica corresponde à segunda esfera de uso, a socio-culturalmente conotada, esfera particularmente forte tratando-se do Peru, um dos países mais pobres e contraditórios de América Latina na atualidade. Segundo Charles Boland e Mirko Lauer,²² a definição da cultura cotidiana é um aspecto significante da confrontação entre grupos dominantes e classes subalternas, num país com pouquíssima mobilidade social como o Peru. Desde Lima, *formas e estilos* de vida em si mesmos arbitrários têm sido mostrados tradicionalmente como a única forma legítima de vida. A qualificação com o termo depreciativo de *huachafo* é uma marca de classe discriminatória, que oscila entre o *aberto* e o *velado*, que serve a quem faz uso do termo para proclamar *abertamente* sua “distinção” perante os “inferiores”, num sentido degradado do conceito de Pierre Bourdieu. A *huachafiería* é um “conjunto articulado, en el tiempo y/o en el espacio, de asuntos o cosas cursi-kitsch”, segundo Raúl Bueno, em nota correio electrónico em 2000.

5. *Elogio de la madrastra* utiliza essa acepção peruana discriminatória de *huachafa/huachafiería* em dois sentidos, e acaba caindo na própria armadilha que constrói. O primeiro sentido pertence ao nível dos lugares comuns sociológicos: o capital cultural acumulado (por Rigoberto) não tem porque ser tomado como sinônimo de “competência cultural”, isto é, como indicação de tratar-se de alguém culturalmente competente por dominar – “realmente” – os conhecimentos especializados de um campo de saber cultural socialmente valorizado. O segundo sentido consiste em fazer da *huachafiería*, no ato romanesco, a matriz de uma estratégia discursiva ambígua, irônico-satírica, ao mesmo tempo assimétrica e unidirecional, que deve, como se fosse pouco, desdobrar-se em (auto)alegorização do romancista ângel/demônio. A tentativa de fazer da *huachafiería* um “gênero” fracassa pela coincidência involuntária, mas “perfeita”, entre os narradores do texto e o autor real, Vargas Llosa, em relação a questões “chave” dentro do relato.

6. O escritor explicou aos leitores de *El País* qual era, segundo ele, o projeto estético realizado no livro, do seguinte modo:

Hace mucho tiempo que me tentaba la idea de un relato utilizado como punto de partida algunos cuadros que por una razón que para mí no estaba del todo clara –estas cosas nunca están claras, y en realidad eso es lo hechicero que tienen– llevaba siempre presentes en la memoria.²³

A fim de exemplificar minha tese sobre a *huachafaría* e as imagens pictóricas, examino o que acontece com o quadro de François Boucher. Ele aparece no romance com dois marcos. O primeiro marco é temático: trata-se da descrição feita no capítulo quatro, *Ojos como luciérnagas*, do banho de Lucrecia enquanto parte de uma posta em cena de sedução, para o voyeur adolescente Alfonso. O segundo é paratextual: trata-se de uma página com o título: 5 *Diana después de su baño*.²⁴ Imediatamente depois da reprodução a cor vem a descrição/vivificação do quadro por Diana Lucrecia (pp.69-76). Essa operação incluía uma “coincidente” alusão a Sade, a Justiniana (Justine) - (“Acabamos de bañarnos y vamos a hacer el amor”), e a outro protagonista:

El personaje principal no está en el cuadro. Mejor dicho, no se le ve. Anda por allí detrás, oculto en la arboleda, espíándonos. Con sus bellos ojos color de amanecer meridional muy abiertos y la redonda faz acalorada por el ansia, allí estará, acuclillado y en trance, adorándome. Con sus bucles rubios enredados en la enramada y su pequeño miembro de tez pálida enhiesto como un pendón, sorbiéndonos y devorándonos con su fantasía de infante puro, allí estará. (70)

Na interpolação sexual da “personagem principal”, os qualificativos dos olhos, da cara, da pele, do membro de “Foncín” em “boca” de Diana Lucrecia querem ser próprios do estilo *huachafa*, do estilo *impróprio* da *huachafaría* erótico-limenha, segundo Vargas Llosa. O estilo “próprio” do erotismo, que não consegue comparecer no romance, seria hipoteticamente o que não é possível para Vargas Llosa, motivo pelo qual desvia-se para outros assuntos (higiene, limpeza, fisiologia).

7. O problema com respeito à inclusão da obra prima de Boucher não reside na estilização *huachafa* exibida na descrição/vivificação, que corresponderia ao “próprio” da *huachafaría* de Vargas Llosa. O problema encontra-se na passagem do título do capítulo ao quadro, e do quadro ao texto: na passagem paratexto-quadro-texto durante a leitura. O mecanismo de leitura antecipação-recapitulação, anúncio-visão-memória visual atuante na leitura vivificante do visto-textualizado, apresenta uma série de hiatos.

Porque esta dificuldade? Em primeiro lugar: de acordo com o que Vargas Llosa disse na conversa citada, o quadro de Boucher fazia parte dos que “llevaba siempre presentes en la memoria”. Este levar “sempre presentes” do Museu imaginário, pertence ao que mostrou Hans Ulrich Gumbrecht na análise de *Los cuadernos* (não os de Malte Laurids Brigge, de Rilke, mas sim os de *Rigoberto/Mario*), como “cultura” de uma classe média abundantemente “cult”.²⁵ Por isso é que em *Elogio de la madrastra* se confunde até o título do quadro. Qualquer um que se tenha ocupado de Boucher sabe o que se repete e se repete: o que observaria Renoir sobre esta “ouvre admirable”; o que o Catálogo da exposição das Galeries nationales du Grand Palais (Paris, 1987), levada a Detroit e ao Metropolitan Museum of Art de New York, repete, porque os catálogos, a princípio, são feitos para que

se consulte o saber estabelecido: “Diana n’est pas ici en train de sortir de bain”.²⁶ Um antigo inventário nomeia um quadro de Boucher intitulado *Diana au bain*. O quadro do Louvre (1742, 56x73) mostra, a quem o olhe pelo menos uma vez com cuidado e detenção mínimos, o *Repos de Diane*, em afazeres de caça.

Em segundo lugar: se não é verdade o que Diana Lucrecia diz das figuras mitológicas representadas no quadro (“Acabamos de banharnos”), fato clareado com dados de dicionário enciclopédico (Os gregos chamam-me Artemisa. Estou parentada etc., etc.), o que é que isso tem a ver com isso de “Vamos a hacer el amor” e o prato forte de “homossexualidade feminina + voyeurismo”? A sexualidade e o erotismo são feitos históricos. Boucher marca uma mudança decisiva de discurso nesse sentido, como integrante – e para ressonância – da nova economia dos prazeres libidinais da corte de Louis XV.²⁷ Corroborou-o fartamente a grande exposição de 2002-03 em homenagem a Jeanne Antoinette Poisson Marquise de Pompadour, que soube fazer seus os interesses da Ilustração e das altas finanças.²⁸ Nas pinturas que a Marquesa lhe encomendou, Boucher pintou corpos femininos estudados com grande atenção para modelá-los pincelada a pincelada, *reconhecendo um espectador feminino*. O olhar que propõe a tela não é o do espectador masculino habitual da pintura mitológica e pastoral de nus femininos.

A Arcádia de Boucher é feminina. A nova economia dos prazeres libidinais na corte reconheceu explicitamente nas mulheres desejos sexuais próprios (próprios sem aspas). Nos seus quadros há, em algumas ocasiões, referência ao lesbianismo, é óbvio, mas o que não vêem Diana Lucrecia como narradora, nem Vargas Llosa como autor, é que a questão em Boucher não é a homossexualidade feminina. Suas deusas e suas ninfas podem aceder a seus próprios prazeres; a presença masculina, como no quadro de *Pan et Syrinx*, é rude, pesada. A transformação que define a pintura de Boucher depende, por conseguinte, daquilo que é a grande questão nos seus quadros: a sexualidade feminina, *fascinosum* que se desconhece, se busca controlar, pôr sob cautela, manejar, submetendo-o ao poder *masculino*, mesmo que seja por via do voyeurismo, como forma de poder-prazer *masculino*.²⁹

Por último: se o título do quadro está errado e se o relato, nem mesmo sendo posto em boca de um narrador feminino consegue reconhecer o fato essencial da pintura na tela de Boucher, a descrição sucumbe ao imperativo incontornável de introduzir um “personaje principal masculino”. (Seria esta uma suprema ironia do autor da *huachafería* limenha?)

8. O capítulo treze: *Las malas palabras*, começa assim:

—¿No está la madrastra? - preguntó Fonchito, decepcionado.

—Ya no tardará —repuso don Rigoberto, cerrando apresuradamente *The Nude*, de sir Kenneth Clark, que tenía sobre las rodillas. Con brusco sobresalto, retornaba a Lima, su casa, a su escritorio, desde los vapores húmedos y femeninos del atestado *Baño turco* del pintor Ingres, en el que había estado inmerso—, Ha ido a jugar bridge con sus amigas. Pasa, pasa Fonchito. Conversemos un rato. (165)

Para que a menção ao título da monografia monumental de Clark, cujo subtítulo é *A Study in Ideal Form*? Que chaves dá ao leitor? Explica-se, num abrir e fechar de olhos, pela presença de nus no livro, descritos desde a perspectiva de Lucrecia, Rigoberto, Alfonso? A referência a Jean-Auguste-Dominique Ingres é homenagem a uma arte que, quando olha-

da, produz uma concentração não no ato de “mirar/olhar” mas no ato de “escuchar/escutar”³⁰ Penso que é aqui onde o interesse da personagem e o saber do autor Vargas Llosa coincidem por completo conscientemente.

9. A cultura de Rigoberto/Mario faz com que eles saibam que no *Symposion* de Platão, a intervenção de Aristófanes propõe a figura do andrógino primordial: a) duas metades de uma esfera, uma feminina e a outra masculina, que se pertencem; b) foram separados por Zeus; c) motivo pelo qual se buscam entre si pelo resto de suas vidas. A cultura de Rigoberto pôde ou não ter incluído o conceito do andrógino da vanguarda histórica? Penso que não. Definido graças ao clássico artigo de André Beguin e à catalogação surrealista de Pierre Mabille como “a alma irmã”, e incluído no conjunto de mitos sobreviventes em cruzamento e em formação de André Breton (*De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation*; 1942), este andrógino moderno está fora do horizonte da cultura de Rigoberto/Mario. Mais ainda, no texto se dão provas de repulsão contra o andrógino:

(...) en una mansión de las afueras (en el –E.S.) promiscuo baile de disfraces (...) una bella zagala, sentada en las rodillas de un vejete rijoso y barrigón, se quita de pronto el antifaz. ¿Y quién resulta ser? Uno de los mocitos del establo! O el bobo andrógino de la aldea con verga de hombre y ubres de mujer! (100).

Não há dúvida que nesta escrita andrógino equivale limitadamente a hermafrodita. Da cultura de Vargas Llosa-autor não podem formar parte, definitivamente, os debates das décadas 1970 e 1980 sobre gênero e sexualidades impulsados por outro clássico –mais século XX– da discussão: *Toward a recognition of Androgyny* (1973) e a esteira de trabalhos que o seguiram, de *Androgyn* de June Singer a *Open Form and Feminine Imagination* de Paul Martin.

10. O livro de Kenneth Clark, monumento do formalismo na história de arte, parte de uma oposição (*Nakedness/Nudity*) e de um par de equações: estar despido/a= Nakedness; *Nudity*=categoria da representação artística; *Nakedness*, portanto, implica “some sort of embarrassment”; ao passo que *Nudity*, em seu uso erudito, não traz consigo nenhum “uncomfortable overtone”. Em outras palavras, a desnudez é fato da realidade corrente, enquanto o nu é uma manifestação estética que, como representação, está separada daquela.³¹ A crítica a essa posição começou a ser feita há mais de um quarto de século: 1) Clark errou ao pretender “universalizar” o corpo como entidade não problemática, estranho a qualquer história que não fosse a da (do fazer) arte; 2) ignorou a questão do porque do nu, sua motivação específica; 3) ignorou os atos de ver e olhar; 4) separou inconscientemente o nu dos discursos de poder e das políticas de diferenças de gênero; 5) pretendeu fazer do prazer de olhar corpos descobertos algo contemplativo, não físico. Anne Hollander sublinha, além disso, que tornar acessível a contemplação de corpos desnudos em arte responde a uma necessidade socio-cultural, que não tem outro modo de satisfazer-se na experiência vivida. Dessa forma, a pergunta é: de que necessidades se trata e como elas são representadas?³²

Todas as críticas à posição de Clark, típica do período anterior a qualquer *pos*, podem se fazer extensivas a Vargas Llosa-autor, junto com mais uma suplementar. Tratando-

se de *The Nude*, para Clark existiu pelo menos uma história das formas artísticas. Para Vargas Llosa não existe sequer isso. A prova mais flagrante é o que faz com um quadro de Tiziano. A premissa beata, na qual Rigoberto acredita com fé de carbonário, seria a da existência de um classicismo generalizado das obras primas. Seria por isso que a *huachafería* limenha escolhe pinturas tão conhecidas, obras primas que desafiariam a passagem do tempo. Porque escolhe o quadro de Tiziano o autor Vargas Llosa? No vivificar que ele realiza de Alfonso-Cupido não há a mais mínima margem que permita incluir os processos de produção, circulação, recepção e interpretação das estéticas aos quais o quadro deve sua existência. Tudo se reduz a um plano temático, no qual o que seria o tema do quadro, submete-se à subjetivação associativa, dependente do esquema edipiano triangular.

Infelizmente, esta *conta* é feita sem levar em *conta* o que é o quadro de Tiziano. Desconhece seu poder de fazer imediatamente sensível (e consciente, em sua auto-reflexividade), a possibilidade de reintegrar um passado, vivificando-o em sua alteridade. As perguntas das quais partiu Carlo Ginzburg ao estudar as figurações do erótico no século de Tiziano se situam a quatro níveis. As duas primeiras questões são: como atua uma imagem erótica (feminina) e que formas adota o processo psicológico da visão deste tipo de imagem. A terceira e a quarta perguntas podem ser assim resumidas: quais são os estratos dos códigos adotados pela figuração erótica em função de seus espectadores? (questões de encomenda, clientela, presente, comércio, etc.), e —a *grande questão* relativa à eficácia—, qual é o comum denominador das imagens sacras e das imagens eróticas?. Dessa forma, eram elucidadas e recolocadas as questões da política das imagens.³³

A descrição/vivificação segundo o esquema Venus = mãe, Cupido = filho, com vínculos incestuosos, em *Elogio de la madrastra*, começa assim:

Ella es Venus, la italiana, la hija de Júpiter, la hermana de Afrodita la griega. El tañedor del órgano le da lecciones de música. Yo me llamo Amor. Pequeñín, blando, rosáceo y alado, tengo mil años de edad y soy casto como una libélula. (97)

Os métodos renovados do trabalho sobre imagens permitiram a Charles Hope descrever a série completa, produzida durante cerca de uma década para clientes dentro e fora de Veneza, das “Venus” *reclinadas* de Tiziano. O fato de que elas são *série* é o mais importante: baseiam-se num protótipo, que passou de um quadro a outro, com modificações em função do pedido e da clientela.

Ajustada às diretivas dos estudos das “Venus” *reclinadas* de Tiziano, marcadas desde meados de século por Studdert-Kennedy, a inovação maior de Hope, válida para toda a série, incluindo o quadro do Prado que Vargas Llosa-Alfonso-Cupido textualiza, consiste “in the rejection of the theory that the woman is Venus and this has the effect of bringing the subjects rather firmly down to earth”.³⁴ O cavaleiro tão espanhol que toca o órgão é isto: um cavaleiro espanhol. O que Cupido aconselha à dama é isto: ceder aos desejos do cavaleiro. Assim de terrenal.

11. Francis Bacon pintou em 1947 *Six Heads*, que exibiu no ano seguinte. Por esses anos Breton negou-se a expor uma pintura de Bacon. Considerou-a pouco —ou não— surrealista. Tinha razão: Bacon já era então, para bem da cultura contemporânea, outra coisa. *Six Heads* não são retratos, não são rostos. A metáfora do encerramento/clausura

especial põe num quarto *sem* espelhos/janelas *cabeças* que, a princípio, excluem o olhar/o espectador. Como as cabeças de decapitados de Géricault, marcam um ponto limite, mais além de convenções técnicas, traços ideais, estereótipos faciais, posse, posição, expressividade, para instaurar uma metáfora (é o ano 1947) da condição humana.

Essa pintura, que se inclui na lógica da sensação detectada por Gilles Deleuze,³⁵ é des-historizada para transformar-se no retrato de um monstro que diz coisas confidenciais sobre sua sexualidade. O capítulo anterior acabava com um jogo erótico de identificação de Rigoberto como “un monstruo”, “inalcanzable en el vuelo de su fantasía”. O mecanismo já é conhecido a essa altura pelo leitor, que sabe que, definitivamente, se defrontará outra vez com uma pintura e logo em seguida com uma textualização. Ela não tem muito a ver com a pintura enquanto tal, mas com o que o autor supõe ser o tema do quadro, submetido à estilização *huachafa*. Aqui esse esquema, entretanto, não funciona. O capítulo sobre Bacon está escrito “en serio”. É a estilização do que Vargas Llosa crê que é um erotismo da abjeção. A “falsificação” desta tese é fácil. Basta ler –por dever profissional–, o final de *La fiesta del chivo*.³⁶ Os dois textos são Vargas Llosa “puro”.

12. O “petit Dieu” de Vicente Huidobro tinha “mau gosto”. Esse poeta como “pequeno Deus” cedeu lugar a uma figura do Kitsch puro: o romancista “deicida”. No mais tardar, nos anos setenta Vargas Llosa deve ter se dado conta do infrutífero e do Kitsch de semelhante herói nietzscheano *huachafa*. Em *La Belle Captive* de Robbe-Grillet/Magritte, encenou-se em termos poetológicos a condição de “autor”. A busca de Vargas Llosa de uma mudança e a vontade expressa de alegorizar, fazem do adolescente Alfonso um ângel e um demônio, com os quais o “autor” se auto-alegoriza. São três pessoas distintas e uma só divindade verdadeira: o romancista que escreve a *Huachafaría*. Também por esse tipo de pretensão é que *Elogio de la madrastra* resulta tão anacrônico.

Enquanto à relação imagem-texto, cabe concluir que o autor *nega* a imagem, que a transforma em pre-texto estimulante de um discurso mais ensaístico –submetido ao pretenso esquema do edipiano–, que ficcional. Adotando essa prática vai na contracorrente da reflexividade e da atividade crítica contemporânea sobre imagens, ampliadas para fazer da cultura visual seu domínio. A ampliação dessa zona de pensamento, observa Hans Belting, implica o “conceito de imagem, até que se torna política”.³⁷ É assim que teria chegado hoje ao centro do interesse social.

Notas

¹ Cf. Carlos Ivan Degregori 1991, “El estudio del otro: cambios en los analisis sobre etnicidad”, em: Cotler, Julio (ed.): *Peru Economía, sociedad y política (1964-1994)*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1995, pp. 303-32.

² Madrid, 20-VI-1988.

³ Em: *El País* Madrid, 18-VI-1988.

⁴ Em: *El País*, Madrid, 5-IX-1988.

⁵ Ana María Hernández de López, “Mario Vargas Llosa: Elogio de la madrastra y de la pintura”. *Cuadernos para la Investigación de la Literatura hispana*, 19, 1994, p. 283.

⁶ Martha I. González, “Lo sagrado y lo profano en *La orgía perpetua* y en *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa”. *Revista de Estudios Colombianos y Latinoamericanos*, 12, 1994, pp.34-38.

⁷ Rafael Lampugnani, “Erotic Parricida in Vargas Llosa’s *Elogio de la madrastra*“. *Antipodas*, 1, 1988, pp. 209-218.

⁸ Angela Maria Rossas Mota de Gutiérrez (1990) “Elogio do escritor e da escritura: uma leitura de *Elogio de la madrastra*“. *Anais 2º Congresso ABRALIC*, Vol. III, Belo Horizonte: ABRALIC, 1991, pp. 128-133.

⁹ O presente artigo baseia-se na conferência proferida no “Coloquio interdisciplinario: Nuevos caminos de investigación sobre América Latina“, semestre de verão 1998 no Lateinamerika-Institut da Freie Universität de Berlim. Uma versão parcial foi publicada em castelhano na *Revista de crítica literaria latinoamericana*, No. 56, 2002, pp.53-67. Durante o seminário do verão 2001 no Lateinamerika-Institut da Freie Universität Berlim, “Il Paragone: imagen-palabra en América-Latina (1950-2000)”, Gustavo Piegas Marsiglia fez uma exposição resumida sobre “*Elogio de la madrastra vs la pintura*“.

¹⁰ Titus Heydenreich 1998: “Bild und Text in *Elogio de la madrastra*“. José Morales Saravia (ed.), *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa*. Akten des Colloquiums im Ibero-Amerikanischen Institut Berlin 5.-7- November 1998, Frankfurt am Main: Vervuert, 2000, pp. 338-39

¹¹ Heydenreich 1998, p. 340.

¹² Cf. David Palumbo-Liu/Hans Ulrich Gumbrecht (eds.), *Streams of Cultural Capital. Transnational Cultural Studies*. Stanford, Stanford University Press, 1997.

¹³ Larry McCaffery, *The Metafictional Muse. The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William Gass*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1982; Carlos Rincón, *Mapas y plieges. Ensayos de cartografía cultural, y de lectura del neobarroco*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1996, pp. 3-68.

¹⁴ Jean Pierre Vidal, « Remise à jour d’un polyptique insoupçonné de Magritte. *La Belle Captive. Obliques*, 17-18, 1978, pp. 213-224.

¹⁵ Cf. Bruce Morissette, *Intertextual assemblage in Robbe-Grillet from Topology to the Golden Triangel*. Fredericton, NB, 1979, p.17.

¹⁶ Renato Barilli, *Tra presenza e assenza-due ipotesi per l’età postmoderna*. Milano, Bompiani, 2a. ed., 1981, 253ss.

¹⁷ Cf. Antonio Monegal (ed.), *Literatura y Pintura*. Madrid, Arco/Libros S.L., 2000.

¹⁸ Jean Franco, “El ocaso de la vanguardia y el ascenso de la crítica”, em: Carlos Rincón/Petra Schumm (eds.), *Crítica literaria hoy. Nuevo Texto crítico*, 14/15, 1994-95, p. 20.

¹⁹ Dentro do marco de uma investigação sobre a instrumentalização da categoria grammatical “Imperativo”, Brigitte Königs agregou um “Exkurs zur huachafería”, que considera como “Phänomen von Schriftlichkeit” (fenômeno do escrito), cf. “Ama et Impera! Linguistische (und andere) Betrachtungen zum erotischen Imperativ bei Mario Vargas Llosa“. J. Morales Saravia (ed.). *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa*, cit., pp. 305-36.

²⁰ Luis Rafael Sánchez, “Reencuentro con un texto próprio”; *No llores por nosotros, Puerto Rico*. Hanover, NH. Ediciones del Norte, 1997², p. 118.

²¹ Nas páginas 272 e 73. A edição é da Editorial Studium, de Lima, mas não tem data de publicação.

²² Cf. Charles Boland, *Mario Vargas Llosa: Oedipus and the ‘Papa’ State* Madrid, Editorial Voz, 1988; Mirko Lauer, “El liberal imaginario; Mario Vargas Llosa político en los años 80”. *El sitio de la literatura. Escritores políticos en el Perú del siglo XX*, Lima, Mosca Azul, 1989, pp. 97-119.

²³ Em: *El País*, Madrid, 18-VI-1988.

²⁴ Mario Vargas llosa, *Elogio de la madrastra*, Madrid, Tusquets Editores, 1988, p. 67.

²⁵ Vide a crítica de Hans Ulrich Gumbrecht, “Reich, gebildet, ziemlich lange Nase. Mario Vargas Llosa als Verführer“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt am Main, 30-X-1997.

²⁶ *François Boucher 1703-1770*, Paris, Editions de la Réunion des Musée nationaux, 1987, p. 201.

²⁷ Cf. Georges Brunel, *Boucher*, Paris, Flammarion, 1990.

²⁸ De passagem fez, por exemplo, ao autor que definiu o gênero dos “contes licencieux” - não é uma grande ironia? - titular do cargo de “Censor de libros del Rey“. Vide o catálogo *Madame de Pompadour – l’art et l’amour* da exposição exibido em Versailles e Munique em 2002.

²⁹ Cf. Griselda Pollock, “Feminism/Foucault - Surveillance/Sexuality”. Norman Bryson/Michael Ann Holly/Keith Money (eds.), *Visual Culture. Images and Interpretation*, Hanover, NH.-London, Wesleyan University Press/University Press of New England, 1984, pp. 1-41.

³⁰ Cf. Robert Rosenblum, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, New York, Harry N. Abrams, 1985, p. 78; Eldon N. Van Liere, “Solutions and Dissolutions: The Bather in Nineteenth Century French Painting”. *Arts Magazine*, 54, 1980, p. 104-05.

³¹ Kenneth Clark, *The Nude. A Study in Ideal Form*, New York, Doubleday, 1959, p.1.

³² Cf. Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, New York, Penguin Books 1978, p. 84ss.

³³ Carlo Ginzburg, “Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento”. *Paragone*, 29, 1978, 339, pp. 3-24.

³⁴ Charles Hope, “Problems of Interpretation in Titian’s erotic Paintings”. *Tiziano e Venezia*, Vicenza, 1980, p. 123.

³⁵ Cf. Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981.

³⁶ Vide minha resenha em: *Der Freitag*, Berlim, 13-IV-2001.

³⁷ Cf. Klaus Ungerer, „Ut pictura genesis“, em: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt am Main, 27-IV-2002.