

O EROTISMO NA OBRA *ELOGIO DA MADRASTA* DE MÁRIO VARGAS LLOSA

Mirian dos Santos (Univás/FDSM)¹
Joelma Pereira de Faria (Univás/FEPI)²
Ludmila Maria Lino Costa (Univás)³

Resumo: *A partir de estudos sobre o erotismo (Bataille, Baudrillard e Maingueneau) e sobre o dialogismo explorado por Bakhtin, propusemo-nos a analisar o mecanismo dialógico parafrástico em que se detêm Fucs e Affonso Romano de Sant'Anna. Nosso objeto de pesquisa foi a obra Elogio da madraستا de Mário Vargas Llosa. Nessa obra verbal e visual conversam insistentemente, dado o fato de que cada dois capítulos são precedidos por uma pintura clássica que acaba sendo paráfrase resumidora e antecipadora do verbal desenrolado a seguir. A reiteração do mesmo – linguagens diferentes, mas com o mesmo sentido – é o eixo em que se desenvolve a obra.*

Palavras-chave: *erotismo; sedução; dialogismo; paráfrase.*

Introdução

O erotismo sempre esteve presente nas artes em geral e, na literatura em particular, desde a antiguidade até nossos dias. Mesmo nos períodos de forte repressão religiosa ou política, houve significativa manifestação erótica. Por exemplo,

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUCSP, professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Vale do Sapucaí (Univás)/Pouso Alegre, MG e professora de Estudos de Linguagem da Faculdade de Direito do Sul de Minas (FDSM)/Pouso Alegre/MG. E-mail: miriandossantos@hotmail.com.

² Doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela PUCSP, professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Vale do Sapucaí (Univás)/Pouso Alegre, MG e professora da Fundação de Ensino e Pesquisa de Itajubá, Itajubá/MG. E-mail: joelma.faria@uol.com.br.

³ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Vale do Sapucaí – Univás/Pouso Alegre, MG. E-mail: ludrpb@hotmail.com.

as cantigas de escárnio e maldizer portuguesas são alguns testemunhos de transgressão do moralismo dominante no período da Idade Média.

Na era da pós-modernidade, é fácil encontrar o predomínio do erótico em vários produtos midiáticos, mediados pelo dinheiro. A sociedade capitalista usa e abusa do erótico, encarado como desejo que nunca se satisfaz. Sempre se quer mais e mais, quer no sexo, quer na publicidade, quer na sociedade de consumo. Nessas circunstâncias nos perguntamos: como o erotismo se configura no campo da arte e, especialmente, no campo da literatura?

Tentando responder a esta pergunta e centrados nas concepções de Bataille, Maingueneau, Bakhtin e Baudrillard, o presente trabalho busca mostrar como a obra *Elogio da Madrasta* do peruano Mário Vargas Llosa apresenta aspectos eróticos, elementos profanos e sagrados, que se mesclam aos universais e atemporais conflitos que sempre existiram para o homem.

Em *Elogio da Madrasta*, Llosa utiliza um artifício da literatura que, além de propiciar uma visão mais ampla da obra, agrega um valor cultural maior a ela, a intertextualidade. Há em todo texto um diálogo constante entre pinturas clássicas e o texto. Isto se dá na novela de Vargas Llosa através de telas de pintores, dos quais cinco se qualificam como clássicos da pintura. A novela está dividida em doze capítulos e um epílogo. E a cada dois capítulos, temos uma tela que serve como premissa do desenrolar da história. Com esse procedimento instala-se no texto o dialogismo, preconizado por Bakhtin, como um dos princípios básicos da linguagem.

Para a realização deste trabalho será utilizado o método descritivo-analítico. Procuraremos, com esse método, verificar como funciona a intertextualidade, via paráfrase, no texto de Vargas Llosa, para construir um texto erótico.

A relevância desse trabalho se dá pelo fato de vivermos em uma sociedade em que a abordagem sexual pela mídia faz-se de maneira tão intensa que acabou por banalizar a temática do erotismo, tornando-a superficial e previsível. O erotismo se comercializou. Diante disto, acreditamos ser interessante a análise de obras que usam o erotismo não para vender, mas para produzir reflexão.

A arte do fazer erótico e a depreciação da pornografia

Quando se pensa na representação do erotismo na literatura contemporânea, percebe-se a retratação de uma sociedade que cria e apresenta uma estimulação extremamente erótica ou que está em constante contato com diversas formas de estímulo sexual. A literatura trabalha esse erotismo numa tentativa de apreensão e compreensão dessa sociedade.

Diante de tanta informação e estimulação acerca do sexual, muitas vezes não se distingue o erótico do pornográfico. Vejamos os pontos de divergência e convergência entre eles.

Na tentativa de uma concepção de erotismo, buscamos entendê-lo ligado aos instintos que regem o homem na sua busca de realização e, por conseguinte, à atividade sexual como meio de reprodução. Portanto, a atividade erótica humana não está fechada em si mesma e visa ao prazer de forma singular.

A origem do erotismo, segundo Platão em *O Banquete*, vem-nos da mitologia grega. Para o autor, na antiguidade, havia três gêneros: masculino, feminino e os denominados andróginos. Estes últimos eram poderosos porque possuíam quatro pernas, quatro braços, quatro ouvidos, quatro olhos. Cientes de seu poder em relação aos demais, os andróginos começaram a desafiar os deuses. Então Zeus, o deus dos deuses, corta-os ao meio. O que resta dessa punição dada por Zeus é um grande sentimento de incompletude e insatisfação. Uma parte sempre quer a outra. Às vezes a tem. Mas nunca está satisfeita porque o que procura é a unidade; querem se fundir novamente num novo ser.

O autor explica que todos somos seres descontínuos na medida em que somos individuais, diferentes e sós. Essa diferença jamais poderá ser suprimida, apesar de todos os esforços de comunicação. Bataille afirma que, entre um ser e outro, há um abismo de descontinuidade. A completude às vezes se realiza por meio do ato sexual, mas é momentânea, ou seja, o desejo sexual nunca se satisfaz duradouramente. Há sempre necessidade de novos atos. Estamos sempre em busca de mais e mais. Embora o erotismo oponha-se à reprodução, ela é o seu fundamento:

O espermatozoide e o óvulo estão ao estado elementar dos seres descontínuos, mas se unem e, em consequência disso, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser, a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. O novo ser é, ele mesmo, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, à fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres (Bataille 1988: 12).

Somos descontínuos, morremos isoladamente, mas trazemos em nós o que Bataille (1988) chama de “nostalgia da continuidade perdida”. Desse modo, o sentimento de continuidade em uma espécie de pequena morte causa fascínio ao homem. Quando o objeto amado não pode ser possuído, restringindo o anseio do amante, este pode pensar no suicídio ou na morte do amado, preferindo a morte real à sua descontinuidade.

Mas, se o erotismo tem toda esta carga filosófica em sua conceituação, qual seria a concepção de pornografia?

A palavra “pornografia” é derivada do termo *porné* que em grego antigo, designa a prostituição. Com o passar do tempo a associação à prostituição desapareceu e “pornografia” passou a nomear tudo aquilo que está associado à obscenidade. *Pornographos*, em grego antigo, além de designar um autor que escrevia sobre a prostituição, também aludia à pintura que expunha cenas de sexo.

Em seu livro *Da Sedução* (2008), Jean Baudrillard, define o pornográfico como algo que acrescenta uma dimensão a mais ao espaço do sexo. É a representação mais real que o real, o que causa a ausência da sedução e do erotismo. O pornô é o *zoom* anatômico que mostra o sexo em um estado puro e tão próximo que se confunde com sua própria representação. É o fim do espaço imaginário e fantasmagórico. É o fim da ilusão.

Baudrillard (2008) utiliza o exemplo da *trompe-l'oeil*, técnica artística que subtraindo uma dimensão é capaz de proporcionar uma ilusão completa da realidade, para afirmar que o pornô, acrescentando mais uma dimensão à realidade,

a torna falsa. Para o autor, essa técnica, economizando dimensões, cria ilusões ópticas. A pornografia, acrescentando dimensões, mostrando o excesso, o mais real que o real do sexo, acaba levando-o à degradação. Nas palavras do autor temos que

O pornô acrescenta uma terceira e uma quarta pista ao ato sexual. Reina a alucinação de detalhe. A ciência já nos fez habituar a essa microscopia, a esse excesso de real em seu detalhe microscópico, a esse *voyeurismo* da exatidão, do grande plano sobre as estruturas invisíveis das células, a essa noção de uma verdade inexorável não mais mensurável pelo jogo das aparências e que apenas a sofisticação de um aparelho técnico pode revelar. Fim do segredo (Baudrillard 2008: 39).

Maingueneau (2010) explora também o tema da pornografia, estabelecendo três níveis: canônico, tolerado e interdito.

Por caráter canônico, são entendidas as atividades compatíveis com os princípios gerais da sociedade. É o sexo considerado normal. “O relato pornográfico se desenvolve, dessa forma, em um mundo no qual todo desejo é legítimo e recebe regularmente a resposta de um desejo correspondente” (Maingueneau 2010: 42).

A pornografia “tolerada” é aquela que contravém ao princípio da satisfação compartilhada, que mostra práticas julgadas anormais. Enquanto a pornografia canônica é assunto para comunidades abertas, a pornografia tolerada é difundida em meios fechados, tribos, comunidades unidas por algo em comum.

Já em relação à pornografia “interdita”, é toda aquela que viola o princípio de prazer compartilhado ou que infringe a Lei. Essas práticas são repugnadas pela sociedade que, além de não aprová-las, julga e discrimina quem as pratica. É o caso da pedofilia, estupro. Interessante notar que zoofilia e incesto não são crimes julgados por lei.

A distinção da pornografia canônica e a pornografia não canônica é bem clara para o cinema pornográfico desde sua origem. A produção canônica parece como uma forma de compromisso com as restrições impostas pela sociedade, enquanto a não canônica é disfarçada e restrita a seus adeptos. Desse modo, a pornografia canônica pretende representar a vida sexual “normal” da sociedade e a pornografia interdita entra em conflito com as normas sociais dominantes.

Comparando erotismo com pornografia Maingueneau afirma:

Enquanto as passagens eróticas fazem os véus proliferarem, no sentido próprio e figurado (metonímias, metáforas...) e multiplicam as mediações [...] o pornográfico inclina-se aqui para a eficácia máxima: aceleração progressiva do ritmo, transparência e representação (Maingueneau 2010: 36).

Logo, pode-se dizer que, enquanto o erotismo é a filosofia da sexualidade humana, a pornografia é a transparência sexual do homem.

Também Vargas Llosa (2009) discute o erotismo e a pornografia. Para ele, a fronteira entre o erotismo e a pornografia só se pode definir em termos estéticos. E toda literatura que se refere ao prazer sexual e que alcança um determinado

coeficiente estético pode ser chamada de erótica. Se não alcança o mínimo de estética para ser considerada uma obra artística, é pornográfica. Se a matéria importa mais que a expressão, um texto poderá ser clínico ou sociológico, mas não terá valor literário. O erotismo é um enriquecimento ao ato sexual e de tudo o que o rodeia graças à cultura, graças à forma estética. O erotismo consiste em enfeitar o ato sexual, dar a ele uma teatralidade para representar o prazer e o sexo.

Isso posto, resta-nos ver o mecanismo da intertextualidade, explorado por Bakhtin (1988, 1992), na medida em que é esse preceito que funda o diálogo entre texto verbal e texto visual na obra *Elogio da Madrasta*.

A intertextualidade na forma parafrástica

O conceito que permeia toda a obra de Bakhtin é o dialogismo. Bakhtin (1988) afirma que não somos proprietários do que falamos ou do que produzimos em outra forma de linguagem. Não somos Adão falando as coisas pela primeira vez. Em todo discurso existem outras vozes, quer sejam anônimas, impessoais, perceptíveis ou não, próximas ou distantes. Nessa lógica, a noção do eu nunca é individual, mas social. As palavras de um falante são necessariamente perpassadas pelas palavras do outro e o discurso se estabelece nessa teia, nesse entrecruzamento de vozes-vidas.

O diálogo se instala nos múltiplos textos da cultura, havendo entre eles uma trama tecida com fios de diferentes textos. Esses fios ora se completam, ora se polemizam, ora respondem um fio a outro. Dessa forma, a linguagem migra de um texto para outro e ao mesmo tempo liga um texto outro. Instala-se a intertextualidade.

Várias são as formas de intertextualidade – epígrafe, citação, paráfrase, paródia, referência, pastiche. Dessas formas, a que toca de perto o nosso trabalho é a paráfrase e é nela que nos deteremos agora.

O termo *para-phrasis* vem do grego e significa continuidade ou repetição de uma sentença. Ela ocorre quando existe uma proximidade entre o texto original – ou de base – e o que dele se apropriou sem qualquer traição do significado contido no original. Segundo Sant’Ana (2001, p. 27), a paráfrase repousa sobre “o idêntico e o semelhante, pouco faz evoluir a linguagem. Ela se oculta atrás de algo já estabelecido, de um velho paradigma”.

Affonso Romano de Sant’Anna considera a paráfrase como reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de um outro enunciado. Para esse autor (Sant’Anna 2001: 29), “falar de paráfrases é falar de intertextualidade das semelhanças”. Ainda relacionando paráfrase a um jogo, Sant’Anna (2001: 30) afirma que “na paráfrase não há tensão entre os jogadores, é como se estivessem jogando o mesmo jogo do mesmo lado”.

Para o autor, diferente da paródia que já existia na Grécia em Roma e na idade Média, a paráfrase não tem uma história. O autor explica isto da seguinte maneira:

Ao contrário da paródia, não encontramos uma história para o termo *para-phrasis*(..). Se a paráfrase está do lado da imitação e da cópia, compreende-se a não-história do termo, porque a história geralmente se

interessa por aqueles que provocam ruptura e corte, trazendo alguma invenção e descontinuidade. Em geral a história é a história da diferença, do acréscimo, e não da repetição (Sant'anna 2001: 17).

Segundo Fuchs (1994, 1995), a palavra é uma atividade de reformulação que estabelece um deslocamento de sentido em relação ao texto-origem. Mantém uma relação de equivalência semântica em diferentes graus, sem jamais alcançar um grau absoluto. Cabe à paráfrase retomar o dito e, ao agir desse modo, ela não apenas fixa sentidos, mas permite que sentidos sejam abertos, permitindo que o texto avance numa dada direção. A paráfrase é um efeito ideológico de continuidade de pensamento. Nas paráfrases, apesar de situação e interlocutores serem distintos, há um retorno ao mesmo espaço do dizer.

As relações parafrásticas, ao retomarem um outro texto, ressignificam o dizer, ampliando, restringindo ou intensificando o sentido, num desdobramento do que se quer afirmar ou melhor, do que o dito afirma.

Nesse sentido as paráfrases não podem ser vistas apenas como espaço de partilha, mas sim, como elemento de controle de sentidos, como filiação, ou seja, como lugar de onde provém o sentido de um e de outro texto.

As paráfrases, recorrências ao já dito, não estão apenas ligadas aos enunciados que os antecedem, mas também a enunciados futuros, já que todo enunciado, desde o seu início, elabora-se sempre em função de outro.

A obra *Elogio da madraستا*

A obra pertence ao gênero novela, desenrola-se de forma cronológica e seu foco é a análise psicológica das personagens. O enredo gira em torno de três personagens principais: Rigoberto, Lucrecia – marido e mulher - e Alfonso, apelido Fonchito, filho do primeiro casamento de Dom Rigoberto.

O menino, enteado de Lucrecia, que poderia ser um empecilho para a felicidade conjugal do casal, acaba sendo um ser sedutor. Ele capta Lucrecia nas malhas do desejo sexual. Há um perfeito processo de sedução da madraستا pelo adolescente. E instaura-se um paradoxo entre paixão e inocência.

A madraستا cai nas artimanhas do enteado. Com isso podemos dizer que não há incesto. Se houvesse incesto estaríamos muito próximos da pornografia interdita, aquela repudiada pela sociedade de que nos falou Maingueneau (2010). O que há é apenas um adolescente conquistando uma mulher de 40 anos para vingar-se dela, pois no final, quando tudo se desvela, ficamos sabendo que o adolescente queria na verdade punir a mulher que roubou o lugar de sua mãe.

A sexualidade é frequentemente explorada, quer com o menino como agente, quer com o marido. Mas como Rigoberto é um homem alimentado pela cultura clássica (livros, pinturas, músicas), ele só se apropria da sexualidade, quando projeta, em sua mulher, as paixões intelectuais que ele tinha. Desta forma são os produtos da cultura clássica que acionam o desejo e lançam Lucrecia e Rigoberto nas artimanhas do sexo.

Um ponto importante a salientar é que Lucrecia funciona como um palco onde se desenrolam as fantasias de Rigoberto. Vale também observar o machismo evidente na trama, pois tanto Dom Rigoberto quanto Alfonso usam Lucrécia como bem querem. Os caprichos do esposo são ordens para a mulher submissa. No capítulo em que a mulher aparece transformada em Vênus, Amor, comenta:

Trata-se, pois, de uma dama dócil à vontade do seu dono, como deve ser uma esposa cristã, de maneira que, se há pecado nesses ágapes sensuais, é de se supor que só irá enegrecer a alma de quem, para seu deleite, os concebe e os comanda (Llosa 2009: 81).

A novela é dividida em doze capítulos e um epílogo, que apresentam os monólogos interiores das personagens. Há sempre uma relação de antecipação dada pela tela que antecede a cada dois capítulos. As telas, em sua maioria de artistas clássicos, são retomadas pelas próprias personagens que, através da observação dos quadros que serviram de inspiração para o autor, imaginam histórias que servem como premissas do desenrolar da trama.

Com isso fica evidente que o texto verbal é paráfrase do texto visual que o antecedeu. A paráfrase é responsável pela produtividade. E isso se configura na obra em estudo da seguinte forma: o desenvolvimento de capítulos da novela se dá como desdobramento da tela que é parafraseada. Elas ressignificam o dizer erótico já apontado na pintura e conduzem o texto verbal na direção do erótico. Podemos dizer que cada conjunto de dois capítulos é variação sobre o mesmo tema. São sedimentações do mesmo dizer que apelam para o erotismo.

As telas e o texto verbal, regidos pela paráfrase - permanência do sentido, pelo uso do diferente no mesmo - podem ser considerados como metáforas um do outro, ou seja, as telas seriam metáforas do texto verbal: um signo é trocado por outro, porque é de alguma forma semelhante a ele, na definição de Eagleton (2006). Pela metáfora, as mediações se intensificam e os véus se fazem presentes, como nos afirmou Maingueneau (2010).

As paráfrases, no texto de Llosa também adquirem um caráter de engajamento do autor da obra com o seu dizer. Isto nos leva a firmar que o uso da paráfrase na obra *Elogio da Madrasta* é uma paráfrase modeladora. Mas destacam-se ainda outras atividades parafrásticas que se valem de diversos recursos expressivos para garantir a eficácia do erotismo no texto, tais como: paráfrase sintetizadora, paráfrase explicativa, paráfrase referenciadora, paráfrase exemplificativa, paráfrase intensificadora,

Ora, como nos avisou Bataille (1988) e Platão, o erotismo é desejo e não ação. O erotismo faz parte de um processo de sedução. Após o processo de sedução pode-se ter ação. E a sedução age pela sensibilidade dos sentidos. E isso está bem presente na obra de Llosa, pois as imagens visuais, auditivas, táteis, olfativas e gustativas se multiplicam no decorrer da história, como podemos observar na seguinte citação:

Essa noite não vou fazer amor, vou ouvir amor, decidiu. Era possível, tinha conseguido outras vezes e Lucrecia também se divertia, pelo menos como preliminar. Deixe eu ouvir seus seios, murmuraria e,

ajeitando amorosamente, primeiro um, depois o outro, os bicos dos peitos da esposa na hipersensível gruta de seus ouvidos – encaixavam um na outra como um pé num mocassim - , escutaria de olhos fechados, reverente e enlevado, concentrando como na elevação da hóstia, até ouvir que chegavam à aspereza terrosa de cada botão, provenientes de subterrâneas profundidades carnis, certas cadencias sufocadas, talvez o arfar dos poros se abrindo, talvez o fervor do sangue convulsionando pela excitação (Llosa 2009: 35).

Outro excelente exemplo da sensação auditiva é a cena que marca a ansiedade da espera antes que as palavras de Fonchito revelem o triângulo amoroso ao seu pai:

Alfonso riu às gargalhadas, batendo palmas, e dom Rigoberto imitou-o, divertindo com a explosão de bom humor do filho. Um gato miou ao longe. Passou na rua um carro com o rádio a todo volume e durante alguns segundos ouviram-se os trompetes e maracas de uma melodia tropical. Depois surgiu a voz de Justiniana, cantarolando na copa enquanto ligava a maquina de lavar (Llosa 2009: 135).

Mas vejamos com mais vagar a intertextualidade via paráfrase se configurando no texto por meio de três telas: *Vênus, cupido e a loucura* de Agnolo Bronzino; *Candaules, rei da Lídia* de Jacob Jordaens; *A Anunciação* de Fran Angélico.

Em sua primeira edição, *Elogio da Madrasta* trazia na capa o óleo sobre tela de Agnolo Bronzino, *Vênus, cupido e a loucura*, também conhecido como *A descoberta da luxúria* que introduz o leitor à trama que desenrola na novela de Vargas Llosa.



Figura 1

Agnolo Bronzino (Italiano, 1503-1572), Alegoria
Vênus, cupido e a loucura, 1546 - 146x116cm. National Gallery, Londres.

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bronzino-an-allegory-with-venus-and-cupid>

Nesta tela temos um ser duplo: o rosto é angelical da forma como os anjos se figuram no nosso imaginário social, mas o corpo é de jovem. Além do mais esse menino-jovem apresenta asa de anjo, elemento também do nosso imaginário.

Esta pintura antecipa o jogo entre a tríade que se apresenta no texto verbal. Senão vejamos: há uma mulher e uma criança-jovem ou jovem criança, vivendo uma situação pornográfica na medida em que se configura um *zoom* anatômico (Baudrillard: 2008) que nos apresenta a mulher sendo acariciada nos seios pela criança. Mas só neste aspecto há, digamos, pornografia; o que domina é a excitação, a exploração dos desejos, pois as bocas de ambos quase se tocam. Os olhares estão magnetizados um pelo outro. Ambos estão nus. Nem a mulher se dá conta que está vivendo uma situação sexual, visto que em dado momento da obra Lucrecia afirma:

Ele não é meu amante. Como poderia ser, na sua idade? O que era então? Meu cupido, pensou. Meu *spintria*. Era o menino que os pintores renascentistas acrescentavam às cenas de alcova para que, no contraste com sua pureza, o combate amoroso parecesse mais ardente (Llosa 2009: 116).

Mais ao fundo se situa um homem mais velho, que, com olhar ameaçador, procura se impor na pintura, pelo espaço que ocupa e pelo braço musculoso que demonstra força e poder. Ele é Dom Rigoberto que no final da narrativa, quando descobre o relacionamento entre sua mulher e seu filho expulsa a esposa de casa e se recolhe em profundo desgosto. O “deus” queda-se e seu reino desmorona pela ação sádica de seu próprio filho.

Dizemos acima “deus” porque durante a narrativa, Dom Rigoberto é uma espécie de “quase deus” a quem servem os súditos, escravos de suas paixões carnis, de suas fantasias sexuais.

O sensual dessa pintura remete ao erotismo que, nas palavras de Georges Bataille (1988) é um ponto sublime que remete à morte. Os jogos sedutores e a paixão desenfreada conduzem aos limites da existência humana, já anunciada na pintura que, além de estar na capa do livro, dá nome ao primeiro capítulo. De início fica então declarada a intertextualidade proposta pelo autor.

A mulher que se configura no fundo é a empregada da casa, Justiniana, que durante toda a trama tenta alertar Lucrecia sobre os perigos de sua relação com Alfonso.

Os outros anjinhos vivem a brincadeira da inocência, mas há um ser assustado que com as mãos crispadas, segura sua cabeça, como se anteviesse a desgraça. Com esses elementos temos de modo sintético configurado o enredo da novela.

No segundo capítulo intitulado *Candaules, rei da Lídia*, indiscutivelmente o intertexto nos transporta a situações da literatura clássica universal. O narrador conta suas fantasias sexuais, articuladas com o passado épico. A pintura de Jacob Jordaens, óleo sobre tela do Museu Nacional de Estocolmo, tem o nome similar ao do capítulo.



Figura 2

Jacob Jordaens (Belga, 1593-1678), óleo sobre tela *Candaules, rei da Lídia, mostra sua mulher ao primeiro-ministro Giges* (1648), 150x120cm Museu Nacional de Estocolmo.

<http://www.nationalmuseum.se/sv/English-startpage/Exhibitions/Barockt1/>

Nesta tela, o erotismo impera. Constrói o erotismo uma mulher madura, nua, de costas e na parte superior direita do quadro, na sombra, dois homens; um deles está contemplando a mulher com expressão de incredulidade e o outro mantém um ar de indiferença. Llosa o descreve:

Sou Candaules, rei da Lídia, pequeno país situado entre a Jordania e a Cária [...] O que mais me orgulha em meu reino não são as montanhas [...] nem os pastores de cabras... mas sim a garupa de Lucrecia, minha mulher. Digo e repito: garupa [...] Porque quando eu a cavalgo, a sensação que me arrebatava é essa: a de estar sobre uma égua musculosa (Llosa 2009: 23).

A citação acima é centrada nas sensações e as alusões à égua musculosa e à garupa casam bem com o quadro, pois nele temos em destaque a “garupa” de uma mulher. Não há indícios de ato sexual, mas apenas homens capturados pelo desejo. Podemos dizer que até o cachorrinho fica magnetizado com a nudez da mulher. E a mulher tem ciência de seu poder de sedução, pois parece saber da presença de outras pessoas nos seus aposentos e sua fisionomia apresenta um ar de malícia e astúcia.

A luz recai sobre o corpo nu. O fundo do quadro é escuro. Esse claro/escuro se relaciona à posição da personagem de Llosa, Lucrecia, que, a princípio, tinha atitude servil, mas, quando toma conhecimento que seu enteado a observa às escondidas, durante o banho, é tomada por um misto de raiva e excitação e faz questão de se mostrar ao menino como nunca havia feito antes, nem mesmo para seu marido:

Ela se ergueu empinando-se, abrindo-se e, antes de sair da banheira, se espreguiçou, mostrando-se com desenvoltura e obscenidade, enquanto tirava a touca de plástico e sacudia o cabelo. E, quando saiu da banheira, em vez de vestir o roupão, permaneceu nua, com o corpo brilhante de gotinhas de água, tenso, audaz, colérico. Então se enxugou bem devagar, membro por membro, passando e repassando a toalha pela pele uma e outra vez, ficando de lado, inclinando-se às vezes parando, como distraída por uma ideia repentina, numa posição de indecente abandono ou se contemplando minuciosamente no espelho. Com a mesma meticulosidade maníaca, depois esfregou cremes umectantes no corpo. E, enquanto posava dessa maneira para o invisível observador, seu coração vibrava de ira. O que você está fazendo, Lucrecia? Que descontroles são esses, Lucrecia? Mas continuou se exibindo como nunca fizera antes para ninguém, nem para dom Rigoberto, passando de um lado para o outro do banheiro, nua, enquanto penteava o cabelo, escovava os dentes e borrifava colônia no corpo com o vaporizador. Enquanto protagonizava esse improvisado espetáculo, tinha o palpite de que aquilo que fazia era também uma sutil maneira de castigar o precoce libertino escondido na noite, lá em cima, com imagens de uma intimidade que destruiriam de uma vez por todas a inocência que servia de álibi para as suas audácias (Llosa 2009: 49).

Diferentemente de outras vezes, Lucrecia assume seu corpo e o faz objeto de desejo do outro que a espia ou que ela julga que a espia. A mulher que antes se subjugava aos desejos eróticos do marido, agora se vê como mulher que pode livremente despertar o desejo do outro (s). Instalado o complexo do desejo, instala-se também o processo de sedução.

Lucrecia se transforma em agente ativo na dinâmica erótica. Com esta atitude a protagonista feminina começa a exercer domínio sobre seu corpo. O ato exibicionista da rainha de Candaules é igual ao de Lucrecia em seu banho, encontrando a possibilidade de regular o grau de exposição de seu corpo para os expectadores. Paralelo ao relatado, Lucrecia, ao experimentar livremente aquilo que outrora parecia um escândalo, escapa da imaginação controladora do marido para exercer por si mesma o erotismo. De certa maneira, a rainha da Lídia representa um espelho imaginário de Lucrecia que encontrará em seu corpo erógeno, em seu narcisismo, uma aproximação com sua sexualidade.

Por fim, a sexta e última pintura a aparecer no livro é um afresco do século XV de Fra Angélico, *A Anunciação*, Museu Nacional de São Marcos, Florença.



Figura 3

Fra Angelico (Italiano, 1395- 1455), afresco *A anunciação* (c. 1437), afresco, 230 x 321 cm, Museu de San Marco, Florença.

http://www.museumsinflorence.com/musei/museum_of_san_marco.html

Essa pintura nos leva ao mundo sagrado. Representa a anunciação do anjo a Nossa Senhora e se contrapõe severamente as telas que escolhemos para analisar o mecanismo parafrástico como elemento que põe o erotismo em funcionamento.

Com ela se instala na novela o jogo entre o sagrado e o profano. Este dominando nas telas que compõem a narrativa; aquele se insinuando no fim como elemento de purificação, de um novo porvir, de uma certa santidade. Por outro lado, insinua-se também uma gravidez para Lucrecia. Estaria ela grávida? Seria Alfonso o pai ou seria Dom Rogoberto?

Se o anjo louva Maria por ser a mãe do Salvador do Mundo, Alfonso louva a mulher a quem dizia amar. Ressoam na citação abaixo palavras do anjo para Nossa Senhora quando anunciou que ela seria mãe de Deus, tais como “a escolhida, que, entre todas as mulheres, eu fui a indicada”; “que eu seria abençoada, eu e o fruto do meu ventre”.

A verdade é que eu nunca tinha visto um ser tão harmonioso e suave, com formas tão perfeitas e uma voz tão sutil [...] Mas o jovem rosado dizia que eu sou a escolhida, que, entre todas as mulheres, eu fui a indicada [...] O jovem dizia coisas absurdas, mas de maneira tão melodiosa e cândida que não me atrevi a rir. Que eu seria abençoada, eu e o fruto do meu ventre (Llosa 2009: 149).

Além do mais o anjo do início (primeiro quadro) dialoga com esse anjo e nos remete a Alfonso que muitas vezes foi denominado anjo. O anjo possuía “longas pestanas” (Llosa 2009: 147) como Foncho e o menino “parecia circundado por um halo radiante” (Llosa 2009: 134) como um anjo.

Sagrado e profano se misturam para expressar a experiência humana. E a arte cumpre o papel de - além de mostrar o lado maldito das experiências - ser um exercício de purificação das aberrações que o ser humano leva dentro de si. E deixa em aberto a possível purificação do menino (anjo) e da esposa traidora.

Enfim as pinturas, que constituíram para o texto de Llosa, não têm na obra a mera função de ilustrar, mas de estabelecer um diálogo entre o verbal e o visual, entre a criança e o adulto, entre o sagrado e o profano. E o texto de Llosa acaba sendo um texto em que ecoa a voz alheia e a repete: mera paráfrase.

Considerações finais

Ao fim e ao cabo, observamos que, apesar da exaustiva comercialização do corpo pela mídia, poucos são os trabalhos que realmente abordam o erotismo em sua essência. O erotismo é a busca incessante pela completude humana que nunca se dá por inteira. A sensação de totalidade é passageira e logo o ser humano é tomado novamente pelo desejo de preencher-se, de se tornar perfeito. Georges Bataille denomina o homem como um ser descontínuo na medida em que é individual, diferente e só e na busca pela sua continuidade é que se revela EROS, o desejo de ser eterno e completo.

A novela *Elogio da Madrasta* explora o erotismo que nos leva a repensar as relações entre homem e mulher ou as relações homoafetivas tão em evidência hoje. Não houve pornografia porque não houve a exposição exagerada da sexualidade.

As telas, que Vargas Llosa traz para sua obra, conversam com o texto pelo mecanismo da paráfrase de tal forma que não haveria tanto reconhecimento e valorização da novela se o artifício da intertextualidade não fosse empregado por Llosa.

Desta forma *Elogio da Madrasta*, apesar de abordar um tema polêmico e incômodo para grande parte da sociedade, consegue fazê-lo com maestria, adicionando uma boa dose de humor e delicadeza em sua obra. Não é à toa que Mário Vargas Llosa é considerado um dos maiores autores contemporâneos latino-americanos.

THE EROTISM IN MÁRIO VARGAS LLOSA'S *ELOGIO DA MADRASTA*

Abstract: Using studies about erotism (Bataille, Baudrillard and Maingueneau) and the dialogism explored by Bakhtin, we proposed an analysis about the paraphrastic dialogic mechanism focused by Fuchs and Affonso Romano de Sant'Anna in this article. The analysis was focused on the novel *Elogio da mdrasta*, by Mário Vargas Llosa. In this book verbal and visual talk to each other insistently, due to the fact that each two chapters are preceded by a classical painting that ends up being a summarizing and predicting paraphrase of the verbal developed so forth. The confirming of the same - different languages but with the same sense - is the axes on which the book goes on.

Keywords: erotism; seduction; dialogism; paraphrase.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. Trad. Tânia Pelegrini. 7 ed. Campinas: Papyrus Editora, 2008.

CAMPOY, Concha García. Entrevista a Mario Vargas Llosa. Disponível em: <<http://www.sololiteratura.com/var/repo1.html>>, acesso em 07 dez 2011.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FUCS, Catherine. *La paraphrase et enunciation*. Paris: Orphrys, 1994.

_____. A paráfrase linguística: equivalência, sinonímia ou reformulação. In: *Cadernos de Estudos linguísticos*, n. 8. UNICAMP/IEL. Trad. João Vanderley Geraldi, 1995.

LLOSA, Mário Vargas. *Elogio da Madrastra*. Trad. Ari Roitiman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. *O Discurso Pornográfico*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editora, 2010.

PLATÃO. *O Banquete*. Disponível em: <<http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/banquete.pdf>>, acesso em 07 dez 2011.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 2001.

SÁNCHEZ, Hernán. Erotismo, cultura y poder em el *Elogio de la Madrastra*, de Mário Vargas Llosa. *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 23, Complutense, 1994.

ARTIGO RECEBIDO EM 30/03/2014 E APROVADO EM 27/04/2014