

Relações dialógicas no conto erótico “O que passa antes na cabeça: homem e mulher”, de Ronald Claver

Rosana Letícia Pugina
Juscelino Pernambuco

Submetido em 09 de setembro de 2016.

Aceito para publicação em 25 de junho de 2017.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 54, outubro de 2017. p. 331-347

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>
Segunda-feira, 23 de outubro de 2017
20:59:59

RELAÇÕES DIALÓGICAS NO CONTO ERÓTICO “O QUE PASSA ANTES NA CABEÇA: HOMEM E MULHER”, DE RONALD CLAVER

DIALOGICAL RELATIONS IN THE EROTIC TALE “O QUE PASSA ANTES NA CABEÇA: HOMEM E MULHER”, BY RONALD CLAVER

Rosana Letícia Pugina¹
Juscelino Pernambuco²

RESUMO: O tema é o estudo das relações dialógicas no conto erótico “O que passa antes na cabeça: homem e mulher”, de Ronald Claver (2006b), à luz do pensamento bakhtiniano. O objetivo é analisar como se realizam as relações dialógicas em um enunciado literário. O arcabouço teórico são os conceitos de dialogismo de Bakhtin (1997; 1998; 2006) e os estudos de outros pesquisadores, como Fiorin (2006a; 2006b), e Morson e Emerson (2008). Quanto ao erotismo, foram utilizados os estudos de Bataille (2014), Castello Branco (1984) e Paz (1993). A metodologia consistiu em levantamento bibliográfico das obras de Bakhtin, e na análise do conto com base no conceito de relações dialógicas. Apurou-se que o corpus se constitui dialogicamente por meio do solilóquio.

PALAVRAS-CHAVE: Bakhtin; Dialogismo; Erotismo; “O que passa antes na cabeça: homem e mulher”.

ABSTRACT: The subject is the study of the dialogical relations in the tale “O que passa antes na cabeça: homem e mulher”, de Ronald Claver (2006b), according to Bakhtin's thoughts. Our objective is to analyze the concepts of the bakhtinian dialogism (1997; 1998; 2006) and the studies by other researchers, such as: Fiorin (2006a; 2006b), and Morson and Emerson (2008). Related to the erotic, studies by Bataille (2014), Castello Branco (1984) and Paz (1993) were followed. The methodology was based in a bibliographic search in Bakhtin's studies, and in the analyses of the tale based the concept of dialogical relations. It was concluded that the corpus is dialogically constituted by the soliloquy.

KEYWORDS: Dialogism; Bakhtin; Erotic; “O que passa antes na cabeça: homem e mulher”.

(O que se passa na cama
é segredo de quem ama.)

Carlos Drummond de Andrade

1. Introdução

O erotismo na literatura precisa ser mais investigado do que tem sido até agora, uma vez que seu valor artístico nem sempre tem sido reconhecido e explorado pelos

¹ Mestre em Linguística pela Universidade de Franca. Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista. Bolsista CNPq/CAPES. rosanapugina@gmail.com.

² Doutor pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista. Docente do Mestrado em Linguística da Universidade de Franca – Unifran. juspernam@gmail.com.

estudiosos. Buscar-se-á apoio nas reflexões de Bakhtin (1997; 1998; 2006) que estudou profundamente o romance, sem, contudo, aplicar as suas reflexões ao gênero conto.

Por isso, é importante expandir os estudos acerca do erotismo e da pornografia, sobretudo no campo das ciências, para que as discussões sobre esses temas cheguem ao grande público e, assim, deixem de ser tabu, pois o preconceito com a temática tratada em obras eróticas obrigou a sexualidade a refugiar-se no domínio do implícito, do não-dito, das entrelinhas, do sussurro. Esse fato prejudica os debates e as discussões acerca das questões concernentes a Eros e, dessa forma, tudo o que é erótico fica no patamar de interdito.

A escolha do gênero conto aconteceu porque essa narrativa literária, na atualidade, tem sido amplamente explorada e incentivada pelos editores dada a sua dimensão concisa, que está em conformidade com o ritmo da vida contemporânea, pois permite a leitura em um curto período, em oposição ao romance, que exige mais tempo.

Com base nisso, o tema deste trabalho é o estudo do conto erótico brasileiro “O que passa antes na cabeça: homem e mulher”, de Ronald Claver (2006b), pertencente à coletânea *69/2 contos eróticos* (CLAVÉR, 2006a), à luz do dialogismo bakhtiniano.

O objetivo deste artigo é analisar as relações dialógicas em um enunciado literário erótico do gênero conto. Como enunciado autoral, o conto está recoberto por entonações que agasalham emoções de cunho sexual e avaliações sociais, o que nos leva a concluir que um enunciado como este não pode ser analisado apenas como um jogo de relações entre palavras, mas como um construto de diferentes posicionamentos discursivos.

Ao lado dessa busca, será feito um estudo em torno do conceito de erotismo com vistas a colaborar para a distinção do que seja uma obra literária considerada erótica, uma vez que os conceitos de erótico, de obsceno e de pornográfico confundem-se no imaginário popular.

Após a realização de todas as leituras e a aplicação da teoria no *corpus* escolhido, como resultado, espera-se observar como as relações dialógicas se dão em um conto erótico, o qual, como qualquer outro texto, é sempre memória e eco de outros textos, pelo seu caráter intertextual e interdiscursivo.

2. Relações dialógicas

Bakhtin (1998, p. 153) assegura que na constituição de quase todo enunciado – “desde a curta réplica do diálogo familiar até as grandes obras verbo-ideológicas” – existe, implícita ou explicitamente, uma quantidade bastante razoável de palavras de outrem. Na formação de quase todo enunciado acontece um diálogo tenso entre a palavra de um e a palavra do outro, “num processo de delimitação ou de esclarecimento dialógico mútuo” (BAKHTIN, 1998, p. 153).

Sobre o diálogo,

para qualquer indivíduo ou entidade social, não podemos propriamente separar a existência do processo contínuo de comunicação. “Ser significa comunicar-se”. É, pois, inexato falar de encetar um diálogo, como se os componentes que o fazem existissem de algum outro modo. Na verdade, os diálogos particulares podem interromper-se (eles nunca terminam realmente), mas o próprio diálogo está sempre em andamento. Na sua obra linguística, Bakhtin empenha-se em descrever a linguagem de modo que o diálogo não

seja um ato subsequente de combinação, mas seja ele próprio o ponto de partida (MORSON; EMERSON, 2008, p. 68-69, grifo dos autores).

Também sobre o diálogo, Marchezan (2006, p. 116-118, grifos da autora) atesta que: “por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal. Cada réplica [...] possui um acabamento específico que expressa a *posição do locutor*, sendo possível tomar uma *posição responsiva*”. Assim, a palavra diálogo, no contexto bakhtiniano, é entendida como “reação do eu ao outro, uma reação da palavra a palavra de outrem”, é um ponto de tensão “entre círculos de valores, entre forças sociais” (MARCHEZAN, 2006, p. 123), isto é, uma forma de “reconhecimento da reciprocidade entre o eu e o outro o que determina o diálogo real, concreto” (MARCHEZAN, 2006, p. 123). Logo, para a autora, quaisquer desempenhos verbais constituem-se em relações de alternância de vozes. Como resultado dessa alternância de vozes, é entendido que os diálogos sociais não são fechados ou completamente novos, pois eles reafirmam acontecimentos históricos e sociais, que determinam as características de uma cultura ou de uma dada sociedade.

Portanto, enquanto linguagem usada por uma sociedade, a palavra é viva. Por isso, nenhuma palavra viva relaciona-se com o seu objeto de um modo particular: “entre a palavra e o seu objeto, entre a palavra e o sujeito falante, existe um ambiente elástico de outras palavras, de palavras estranhas sobre o mesmo objeto” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 70). É exatamente em meio à interação social com esse ambiente que a palavra pode ser individualizada e receber um tratamento estético, o que torna as relações lógicas e concreto-semânticas dialógicas, pois “ganham *autor*, criador de dado enunciado cuja posição ela expressa” (BAKHTIN, 1997, p. 184, grifo do autor).

Acerca disso, Bakhtin (1998) assegura que toda interação social é repleta de marcas de transmissões e de interpretações das palavras de outrem, ou seja, é possível, em todo momento, encontrar nos diálogos uma citação ou uma referência a algo que disse uma pessoa, ao que se diz ou àquilo que todos dizem, podendo ser também palavras referentes a conteúdos de “um jornal, um decreto, um documento, um livro, etc.” (BAKHTIN, 1998, p. 140).

Para que as relações dialógicas sejam percebidas, na opinião do filósofo, basta que tenhamos atenção nas palavras que ouvimos em todos os lugares: “no discurso cotidiano de qualquer pessoa que vive em sociedade (em média), pelo menos a metade de todas as palavras são de outrem reconhecidas como tais, transmissíveis em todos os graus possíveis de exatidão e imparcialidade” (BAKHTIN, 1998, p. 140).

Portanto, cada palavra acarreta “uma concepção singular do ouvinte, seu fundo aperceptivo, um certo grau de responsabilidade e uma certa distância” (BAKHTIN, 1998, p. 146). Tudo isso é muito importante para se entender a vida histórica da palavra. Ignorar estes aspectos e nuances conduz à reificação da palavra, à extinção de seu dialogismo natural.

Esse eco dialógico constitutivo dos enunciados, Bakhtin denominou dialogismo, que é a ordem do enunciado, seu mandamento. Assim sendo, Bakhtin pretende mostrar, com suas descobertas, que o dialogismo vai além das formas composicionais: “ele é o modo de funcionamento real da linguagem, é o próprio modo de constituição do enunciado” (FIORIN, 2006b, p. 33). Absorver o discurso alheio no próprio enunciado torna visível o dialogismo como princípio de funcionamento da linguagem na comunicação real.

Apesar da constituição dialógica do enunciado, podemos também verificar que, em inúmeras ocasiões, não é propósito do falante explicitar as fontes das suas palavras.

Com isso, aparentemente, o discurso é “palavra direta, não-mediada, não-citada” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 162), como se fosse dita sem aspas. Portanto, as vozes alheias e as aspas não são parte das tarefas do enunciado. Esse é o caso das palavras univocalizadas, que são aquelas que possuem o dialogismo interno (primeiro tipo).

Além desse dialogismo constitutivo, que não se mostra no fio do discurso, há outro que é nítido. O enunciador incorpora outras vozes no enunciado. Nesse caso, as relações dialógicas são uma forma composicional, ou seja, são maneiras externas e visíveis de mostrar as vozes que compõem o discurso.

Quanto ao segundo conceito, Morson e Emerson (2008) afirmam que o falante pode mostrar a fonte de suas palavras para o ouvinte, como se esse as falasse “com aspas”. Nesse caso, mostrar a origem das suas palavras faz parte da tarefa do enunciado. Tem-se, assim, o fenômeno da bivocalização.

Na palavra bivocalizada, o som de uma segunda voz é parte da construção do enunciado. Por alguma razão, o autor usa o “discurso de alguém mais para os seus próprios propósitos de inserir uma nova intenção semântica num discurso que já tem, e que já mantém, uma intenção própria” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 163).

A principal característica desses fatos “é que o discurso neles não apenas representa, mas é também representado, que a linguagem social [...] se torna objeto de reprodução livre e artisticamente orientada, de reestruturação, de reorganização literária” (BAKHTIN, 1998, p. 138). Diz respeito à intenção do autor em permitir que seja ouvida outra voz no discurso, isto é, as relações dialógicas são propositais e fazem parte da composição do enunciado de forma explícita.

Enfim, os enunciados produzidos pelo sujeito são constitutivamente ideológicos, uma vez que respondem ativamente às vozes interiorizadas. Consequentemente, eles nunca são expressão de uma consciência individual, isolada da sociedade. Ao mesmo tempo, todavia, o sujeito não é totalmente assujeitado, pois é parte do diálogo dessas vozes.

Na sequência, será apresentado o conceito de solilóquio, por meio do qual são exteriorizadas, ao leitor, as emoções das personagens. Tal mecanismo será analisado no *corpus* desta pesquisa.

3. Solilóquio

Moisés (1973) define diálogo ou monólogo interior como aquele que se passa dentro do mundo psíquico da personagem, ou seja, ela fala consigo mesma antes de se dirigir a outrem, por isso, as palavras contêm vários níveis de consciência antes de serem proferidas diretamente na fala.

Conforme Bakhtin (1997), o solilóquio é uma forma dramática ou literária na qual a personagem fala sozinha, como que se dialogasse consigo mesma com o objetivo de exteriorizar o que se passa em sua consciência. Essa conversa vai mostrar a personagem por dentro: seus pensamentos e suas discussões interiores. O objetivo é aprofundar as reflexões proporcionadas pelas obras de literatura.

Nas palavras do filósofo, solilóquio é o mesmo que monólogo, ou seja, é o enfoque dialógico de si:

[o solilóquio] baseia-se no gênero da descoberta do *homem interior* – de “si mesmo” – inacessível à auto-observação passiva e acessível apenas ao ativo

enfoque dialógico de si mesmo, que destrói a integridade ingênua dos conceitos sobre si mesmo, que serve de base às imagens lírica, épica e trágica do homem. O enfoque dialógico de si mesmo rasga as roupagens externas da imagem de si mesmo, que existem para outras pessoas, determinam a avaliação externa do homem (aos olhos dos outros) e turvam a nitidez da consciência-de-si (BAKHTIN, 1997, p. 120, grifos do autor).

Dessa forma, o solilóquio tem como base um discurso interno, no qual a personagem busca o seu “eu” interior. Por meio deste diálogo, o leitor é levado até a mente da personagem. É, então, por esse recurso linguístico que o leitor se aproxima do ponto de vista da personagem com relação à vida, porém não existe uma forma de o leitor descobrir se tal concepção é verdadeira ou não. Isso acontece, segundo Bakhtin (1997), porque os solilóquios são diálogos de cunho retórico em que o ouvinte é anulado, em que o “eu” está conversando com o “eu-interior”.

De acordo com Moisés (1973), no solilóquio,

a personagem fala, e fala sempre a uma audiência imediata para comunicar emoções e ideias relacionadas com o enredo e uma ação. [...] o solilóquio, por ser a oralização dum conteúdo consciente, é sempre coerente, lógico, ainda que duma lógica psicológica e não-razional. Ainda mais: considera-se inexistente a intervenção do escritor; a personagem comunica suas ideias e emoções diretamente ao leitor. [...] O solilóquio faz-se na primeira pessoa e dirige-se ao leitor como se a personagem dialogasse com uma interlocutora calada. Com uma diferença: por meio do solilóquio, é possível dizer tudo quanto passa pela mente, enquanto o diálogo constitui sempre uma diminuição visto ser uma relação (MOISÉS, 1973, p. 241).

Devido ao fato de o conteúdo transmitido ser consciente, a sua profundidade fica limitada. Em decorrência disso, o emprego do solilóquio é reduzido aos momentos em que o narrador quer que a personagem expresse, de maneira pessoal, o que passa em sua consciência, o que completa as outras formas de narratividade adotadas pelo escritor. Por isso, os conteúdos revelados e os planos de narração estão em constante interrelação (MOISÉS, 1973).

O mesmo autor destaca que o ponto de vista em que o escritor coloca o narrador constitui um elemento de especial importância dentro da estrutura narrativa. Assim, cada um dos focos apresenta ao mesmo tempo vantagens e desvantagens para o ficcionista e, conseqüentemente, para o leitor, “pois favorecem ou limitam a possibilidade de examinar o panorama em que a história transcorre” (MOISÉS, 1973, p. 132). Portanto, ao definir um foco de visão, nenhum deles pode ser perfeito ou completo. Conforme o autor, o importante é o escritor, quando opta por um deles, “conseguir realizar o seu intento fundamental: contar-nos uma história que nos convença” (MOISÉS, 1973, p. 133).

No caso do solilóquio, a visão de mundo de uma personagem é priorizada, pois é centrada em um “eu” individual. É importante destacar que não há como o leitor ter acesso a outras formas de pensamento dentro da obra, isso quer dizer que o julgamento que ela fará da outra personagem nem sempre pode ser correto ou neutro (BAKHTIN, 1997).

É preciso lembrar que os solilóquios ajudam o leitor a entender certos pontos de vista das personagens. Enfim, é um recurso linguístico e literário bastante interessante porque serve como “ponte” entre a obra e o leitor. O diálogo interno da personagem

permite a exteriorização de sentimentos e de sensações, o que seria impossibilitado em um diálogo comum.

Passaremos ao estudo das definições acerca da literatura erótica. Tal apanhado se faz necessário devido à natureza do *corpus* elencado nesta pesquisa.

4. Literatura erótica

Castello Branco (1984) atesta que, lado a lado com a chamada “literatura oficial”, a qual forma o cânone clássico, desenvolveu-se e ainda se desenvolve, com igual sofisticação, a literatura do erotismo, a qual se constrói com base no despir do corpo e na exploração dos detalhes sexuais. Talvez devido à correspondência que se faz normalmente entre erotismo e pornografia, esse tipo de produção tenha sido, geralmente, rotulada de menor valor.

Essas obras, além de convulsionar as normas literárias oficiais, “propõem a perenização do gozo erótico, a fusão amor/humor, o exercício do prazer pelo prazer, ideias que vão frontalmente de encontro às regras da sociedade repressora em que vivemos” (CASTELLO BRANCO, 1984, p. 56-57). Nesse contexto, a marginalidade a que essas obras foram e são ainda condenadas não é resultado apenas da rotulação que receberam, mas, sobretudo, à ameaça que representam para a ordem social:

é evidente que o ideal defendido por tais obras não corresponde aos valores da pornografia, que [...] repete e legitima os valores dominantes no contexto social em que se insere. Essa literatura erótica, que em contraposição à produção pornográfica poderia ser batizada de *erografia* (a escrita de Eros), vai funcionar sobretudo como elemento questionador e denunciador da hipocrisia, da tirania e da miséria social (e sexual) em que vivemos (CASTELLO BRANCO, 1984, p. 57, grifo da autora).

Nas palavras da mesma autora, ao juntar amor e humor e ao revelar abertamente a sua intenção de “eternalização” do prazer, em contraposição ao ato sexual com o objetivo exclusivo de procriação, essas obras inauguram “a festa, o carnaval, a utopia, enfim”. Por isso, são ameaças para a civilização, “que tem na festa o seu momento de exceção e onde a utopia é o espaço dos loucos, a terra de ninguém” (CASTELLO BRANCO, 1984, p. 68).

Já para Durigan (1985), é difícil conceituar literatura erótica porque os critérios são bastante subjetivos e pessoais. Isso se dá devido ao caráter transitório das representações sociais, as quais nunca estão prontas e acabadas, elas evoluem e se diversificam com o passar da história.

Barthes (1996), em sua obra *O prazer do texto*, afirma que o erotismo está entre a cultura e a destruição, ou seja, é o meio, a fenda da sedução e da sugestão que fica entre os dois, e não naquilo que se mostra às claras:

o lugar mais erótico de um corpo não é *lá onde o vestuário se entreabre*? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento (BARTHES, 1996, p. 16, grifos do autor).

Já Georges Bataille (2014) conceitua erotismo como um impulso resultante de duas forças divergentes: a vida e a morte, isto é, a busca de continuidade em contraposição ao caráter mortal dos seres humanos. Para o autor, os indivíduos se lançam em uma busca absurda de permanência porque sentem uma espécie de nostalgia da continuidade perdida. Assim, o que move os indivíduos no erotismo é a vontade de viver por meio da fusão com o outro. Contudo, essa fusão com o outro é tênue e fugidia, porque indivíduos só podem existir enquanto seres distintos: “a fusão total, duradoura, eterna só seria possível na morte dos indivíduos. Eros é movido, portanto, por um desejo extremo de vida, [...] que fatalmente desemboca [...] no abismo da morte” (BATAILLE, 2014, p. 36). Portanto, Eros é entendido como uma forma de recompor a natureza antiga, conforme a qual os seres humanos eram constituídos a partir de uma integração com o outro.

Mediante essa contextualização, conforme diz Paz, a literatura erótica:

[não há] nada mais natural que o desejo sexual; nada menos natural que as formas em que se manifesta e se satisfaz. Na linguagem e na vida erótica de todos os dias, os participantes imitam os rugidos, relinchos, arrulhos e gemidos de toda espécie humana. A imitação não pretende simplificar, mas complicar o jogo erótico e assim acentuar seu caráter de *representação*. O erotismo não imita a sexualidade, é sua metáfora. O texto erótico é a representação textual dessa metáfora (PAZ, 1993, p. 13, grifo do autor).

É importante também que se compreenda o espaço ocupado pelo desejo na vida social das pessoas. O público em geral procura conhecimento sobre as representações eróticas para que tenha retorno com relação às suas expectativas e até mesmo para que possa saciar as suas necessidades nesta área. Por isso, a literatura erótica sempre terá espaço no mercado editorial. Mesmo diante da dificuldade de se definir “o que é um texto erótico”, as expectativas do público continuam crescendo, o que permite a manipulação e a canalização, por parte da indústria cultural, acerca da criação de outros desejos no imaginário popular (DURIGAN, 1985).

Segundo Durigan (1985, p. 9), a partir da metade do século XVIII, a literatura erótica passou por sérias restrições. No final do século XIX e no início do século XX, os trabalhos foram retomados para que a demanda do público fosse atendida. Nesse momento, a sociedade passava por inúmeras mudanças, as quais exigiam outra postura diante da temática do erotismo e, aliada a isso, tem-se a questão da dificuldade de controle sobre uma sociedade mais desenvolvida e livre, ao contrário do que acontecia nos séculos anteriores.

O autor afirma ainda que, mesmo em meio a tanta evolução, a literatura erótica continuou sendo considerada de menor valor. Por isso, ocupa ainda um lugar no nível das manifestações pouco morais, sem relevância e alienadas. Daí a necessidade de estudos e pesquisas nessa área. Esse preconceito “obrigou o erótico a refugiar-se no domínio do implícito, que, com o tempo, passaram a ser aceitos quase como as suas características absolutas” (DURIGAN, 1985, p. 11). Infelizmente, esses fatores externos ao texto fazem com que a reflexão sobre ele não chegue ao conhecimento do grande público, o qual consome erotismo simplesmente para sanar algumas necessidades imediatas. Esse fato prejudica os debates e as discussões acerca dos temas concernentes ao erotismo, dessa forma, tudo o que é erótico fica, continuamente, no patamar de tabu.

Assim, as representações eróticas, ao invés de envolver o leitor no espetáculo sexual – como acontece nos textos pornográficos – pedem uma cumplicidade longínqua

do leitor e visam o saber do querer e um conhecimento do desejo que, em seus limites, também são formas de prazer (DURIGAN, 1985).

Desse modo, Durigan conceitua que

enquanto as relações vividas durante o dia (claro) destroem as vontades inerentes ao sujeito humano e anulam, pressupostamente, as exigências sexuais do corpo, a realização do querer refugiar-se em outro nível que o regido por Eros – no texto, esse processo se organiza a partir de uma representação alegórica, metafórica (DURIGAN, 1985, p. 86-87).

Nas décadas finais do século XX, percebe-se um *boom* de erotismo: concursos de contos, coletâneas dedicadas ao assunto, publicação de novos periódicos, etc. Esse fenômeno, conforme Durigan (1985), talvez esteja relacionado a uma necessidade doentia pelo amor do outro, aos interesses particulares da indústria cultural e editorial, à solidão e ao individualismo das pessoas, ou, simplesmente, porque é um tema que encanta uma enorme quantidade de pessoas.

Moraes (1997), em seu artigo “Eros bem-comportado”, faz uma projeção acerca das representações literárias consideradas eróticas na atualidade. Os textos de autores “brasileiros contemporâneos tendem a representar o órgão sexual feminino por intermédio de metáforas um tanto castas, que compõem imagens de um erotismo bem comportado” quando comparados a textos de outros autores expoentes da literatura erótica. Para ela, existe uma grande preferência pela alusão em detrimento da nomeação do ato sexual em si ou das partes do corpo. Assim, invariavelmente, os escritores dessa linha de literatura primam “falar sobre em vez de falar de” (MORAES, 1997, grifos da autora).

Como consequência da grande exploração do sexo e do prazer em obras desse tipo, tem-se a banalização do erotismo, o qual foi, conforme Moraes (2008), “condenado à plena visibilidade”, o que mostra o trabalho da indústria cultural (repressora e reprodutora de valores vigentes) “no sentido de neutralizar a vocação subversiva da sexualidade que, poucos anos antes, havia sido uma bandeira da contracultura”. Vulgarizado em seu limite pela cultura de massa, o erotismo “tornou-se objeto de suspeita por parte dos circuitos literários mais cultos, atraindo apenas alguns escritores pouco assimilados pelo sistema cultural do país” (MORAES, 2008, p. 414).

Encerramos, assim, o apanhado geral acerca da conceituação de literatura erótica. É possível perceber a escassez de referências bibliográficas nessa área. Daí a necessidade de estudos e reflexões acadêmicas sobre a temática, a qual está ainda na condição de tabu em nossa sociedade.

5. Leitura bakhtiniana: “O que passa antes na cabeça: homem e mulher” (CLAVER, 2006b)

Conforme Bakhtin (1997), as relações dialógicas podem ser encontradas nos diálogos do falante com sua própria fala ou pensamento, que se chama solilóquio. É exatamente desse fenômeno composicional que trataremos aqui.

Em “O que passa antes na cabeça: homem e mulher” (CLAVER, 2006b), as relações dialógicas acontecem pela decorrência do mecanismo linguístico e composicional chamado por Bakhtin de solilóquio. Portanto, a composição dialógica do conto dá-se por meio da interação entre o discurso direto das personagens e os seus

respectivos fluxos de consciência, em uma rede de pensamentos que se mistura aos diálogos entre as personagens.

As passagens marcadas pelo solilóquio foram destacadas pelo autor em *itálico*, o que facilita a sua identificação. Há ainda a voz do narrador onisciente, a qual também se mescla ao discurso e, em conjunto com as demais vozes, constitui o conto a partir do plurilinguismo, ou seja, uma tecelagem de múltiplas vozes dentro de um mesmo texto.

O fenômeno do solilóquio é confirmado na narrativa durante a conversa das personagens. Pode-se também observar tal procedimento na forma como o autor dividiu o conto: são quatro partes, separadas por algarismos romanos, em que os acontecimentos se desenrolam. Na primeira parte, ouvimos os pensamentos da personagem feminina; na segunda, os da personagem masculina; na terceira e na quarta, as ações são narradas, sem a interferência das personagens, ou seja, o narrador toma a frente e leva o conto até o desfecho.

A narrativa se passa na casa de uma mulher. Ela recebe a visita de um homem para o qual deve explicar um mapa. Os fatos vão acontecendo conforme a conversa entre eles se desenvolve. No desfecho, há referência ao ato sexual.

O título do texto dá ao leitor pistas sobre o desenvolvimento da narrativa: aos poucos, os intuitos das personagens vão sendo revelados pelos seus monólogos interiores, os quais se mesclam às atitudes delas próprias. Isso legitima a constituição dialógica do conto, juntamente com os diálogos (discurso direto) vêm os pensamentos das personagens (solilóquio):

– É você? (*Que bom, estou sozinha, os tios viajaram. Sou louca por este cara, será que a recíproca é verdadeira?*)

[...]

– É você? – falou num misto de surpresa e contentamento. (*Acho que ela gosta de mim, se não tiver ninguém em casa, acho que pode rolar um clima.*)

(CLAVER, 2006b, p. 127 e 130, grifos do autor).

A narrativa se passa durante o diálogo das duas personagens ao mesmo tempo em que elas dialogam consigo mesmas, dentro de seus fluxos de consciência. Dessa forma, há um emaranhado de diálogos que compõem a narrativa: mulher conversando com homem face a face, e, simultaneamente, mulher conversando com mulher em um monólogo interior que mostra as suas intenções com relação à outra personagem. O mesmo acontece com o homem:

– Ah! Ele está lá dentro, espere que vou buscá-lo. (*será que mudo de roupa? Que tal uma blusa mostrando os seios. Ah, vou pôr minha minissaia. Homem gosta de joelhos. Depois sento mostrando o início das coxas, depois ele vai querer mais, não vai resistir.*)

[...]

– A gente toma amor e depois não consegue viver longe delas. (*Nem de você.*)

[...]

– Vim buscar o mapa – falou o homem tentando justificar sua presença. (*Na verdade, vim para te ver e quem sabe te ver por inteiro.*)

[...]

– A gente toma amor e depois não consegue viver longe delas. (*O que não me falta é tesão.*) (CLAVER, 2006b, p. 127-130, grifos do autor).

Com relação à estrutura narrativa, como já foi escrito anteriormente, ela tem como baliza o diálogo face a face entre as personagens. Com o relato dos pensamentos da personagem em discurso direto, o narrador delimita claramente a voz dessa personagem, o que dá ao texto efeito de sentido de verdade. Com esse tipo de discurso, o narrador mostra que os fatos não estão de acordo com o ponto de vista dele, mas sim conforme o olhar da personagem que os revelou (FIORIN, 2006b).

Sobre isso, Moisés (1973, p. 238) explica: “afigura-se-nos desnecessário lembrar da importância [do diálogo] enquanto veículo transmissor de dramas e conflitos. Dotado das funções de mola mestra expressiva, certamente o diálogo não é conversa de todos os dias”. Para o autor, o diálogo é o fio de expressividade do conto. Aqui, é possível notar a presença ínfima do narrador, o qual sai de cena e deixa que os fatos ocorram conforme as personagens vão conversando:

- Meus tios viajaram. E o sobrinho dorme.
- Viajaram?
- Voltam amanhã.
- Só amanhã.
- De tarde (CLAVER, 2006b, p. 128-129).

Quanto aos elementos, o foco narrativo está em terceira pessoa em quase todo o texto. O narrador é onisciente e conta o que sabe de acordo com o suceder das ações das personagens. A escolha desse foco não é aleatória: caso o conto fosse narrado em primeira pessoa, o leitor perderia a visão dos fatos da outra personagem e teria, assim, somente uma concepção parcial de acordo com o olhar da personagem narradora. Como efeito, haveria a perda da voz da outra personagem e a do próprio narrador, as quais constituem o discurso. No exemplo abaixo, há a presença do narrador nas duas primeiras partes do conto. Nesses trechos, ele conta exatamente o que vê, porém nas perspectivas das duas personagens, por isso há diferença na maneira de narrar: “O homem bateu a campainha e esperou. A portinhola foi aberta e a mulher se surpreendeu [...]” (CLAVER, 2006b, p. 127), e “A mulher acabara de colocar o menino na cama, quando a campainha tocou” (CLAVER, 2006b, p. 130).

O espaço onde a unidade de ação acontece também deve ser examinado. Nas palavras de Moisés (1973, p. 125), “o lugar geográfico, por onde as personagens circulam, é sempre de âmbito restrito [no conto]”. Tal afirmação se faz verdadeira no conto analisado porque a casa da personagem feminina é o único espaço em que as ações vão se sucedendo: “O homem observou os cômodos. Havia portas. Três portas – os quartos e um corredor. Uma outra porta: o banheiro” (CLAVER, 2006b, p. 127).

Depois do espaço, observaremos a noção de tempo. Conforme as constatações de Moisés (1973, p. 125), há também neste quesito igual unidade: “como efeito, os acontecimentos narrados no conto podem dar-se em curto lapso de tempo; já que não interessam o passado e o futuro, as coisas se passam em horas, ou dias”. No caso da narrativa escolhida, com relação ao tempo cronológico, algumas horas se passam do início até o seu desfecho.

Em vista disso, o conto estrutura-se em torno de uma só ideia, por isso despreza os acessórios e, geralmente, considera as personagens apenas como instrumentos da ação. Assim, poucas são as personagens que participam do conto: “as unidades de ação, tempo e lugar só podem estabelecer-se com reduzida população no palco dos acontecimentos” (MOISÉS, 1973, p. 125-127). Como exemplo, no conto em questão, são apresentadas somente duas personagens (as outras são meramente citadas e não

participam da história), as quais não são nomeadas (simplesmente são chamadas de homem e mulher) nem amplamente caracterizadas: “O homem seguiu a mulher reticente. Ela queria aquele homem. Ele não sabia de nada” (CLAVER, 2006b, p. 131, grifos nossos).

Com relação ao apelo erótico, no conto há um velamento do desejo sexual, o qual é traduzido nas entrelinhas em forma de metáforas mentais. Elas vêm mescladas aos solilóquios das personagens e têm seu ápice ao final da narrativa, quando o ato sexual é de fato concretizado.

Nos solilóquios, é possível perceber tais constatações:

(Encosto meus seios nele. Sinto um estremecimento.)

[...]

(Por que não volta nua? Ou com os seios aparecendo? Uma minissaia? Estou louco. Louco de paixão. Ela adivinhou meu pensamento. Blusa com botão, minissaia e batom vermelho. Gostosura pura. Será que resisto?)

[...]

(Hum, parece que estava adivinhando minha sede, minha fome, veio como no pensamento. Os peitinhos esbarrando em meus ombros, não, não, tenho que controlar.)

[...]

(Adoraria molhar seus cabelos. Você de cabelos molhados deve ser uma delícia.) (CLAVER, 2006b, p. 128-131, grifos do autor).

O solilóquio mostra também que os pensamentos das personagens nem sempre são convergentes com as suas falas ou ações, pois as regras sociais delimitam os comportamentos e censuram certas vozes. Na narrativa, esse hiato entre pensar e falar mostra exatamente como é preciso filtrar os pensamentos para que eles não sejam traduzidos de forma inadequada com relação ao contexto vivido. A literatura, como não possui essa preocupação, traz o solilóquio como uma maneira de representar alguns valores presentes na sociedade em que vivemos, na qual, para sermos aceitos, muitas vezes, precisamos cercear o que somos ou o que sentimos.

Nas palavras de Fiorin,

o recurso do discurso direto faz com que acompanhem o desenrolar de seus pensamentos [das personagens]. [...] Mas aí o narrador vai mostrar que há um abismo entre o espírito e o coração, entre a consciência, onde estão os valores morais aprendidos, e os sentimentos (FIORIN, 2006b, p. 35).

Dessa forma, a personagem é dividida em dois pontos de vista divergentes, os quais são explicitados pelas vozes notadamente delimitadas no texto por meio do recurso do solilóquio: “a do coração e a do espírito” (FIORIN, 2006b, p. 35).

Tal procedimento fica nítido, ao leitor, nas passagens: “– Fique à vontade. *(Pode tirar a roupa se quiser.)*” (CLAVER, 2006b, p. 128) e “– Fique à vontade. *(Queria mesmo é ficar a favor do amor, sem roupa.)*” (CLAVER, 2006b, p. 131): ação e pensamento são divergentes, apesar da vontade.

Como já foi citado, o preconceito com a literatura considerada erótica fez com que ela se refugiasse nas entrelinhas, no campo daquilo que não é dito, mas sussurrado. Um dos fatores que levaram a isso é a banalização do sexo ocorrida no século XX, o que fez com que bons escritores, inconformados com essa trivialidade, buscassem outros caminhos para a criação artística da literatura erótica do século XXI no Brasil.

Portanto, o uso de metáforas é quase que uma exigência na construção do erotismo nas narrativas, já que essa figura de linguagem não diz, apenas sugere. As metáforas dão ao texto o acabamento estético necessário para que ele seja considerado literário e, como efeito da sugestão, erótico.

O autor brinca com a palavra “mapa”, transformando-a em uma metáfora geográfica, durante todo o conto. Esse vocábulo aparece em seu sentido literal e denotativo quando a personagem masculina diz: “– Vim buscar o mapa” (CLAVER, 2006b, p. 127). Na sequência dos fatos, o mesmo vocábulo aparece carregado de sentido conotativo quando a personagem feminina explicita em seu solilóquio: “*(Quero é mostrar o mapa do meu corpo, seu bobo.)*” (CLAVER, 2006b, p. 129). Ou então em outra passagem em que o homem reflete a respeito: “*(Quero é decifrar o mapa do seu corpo, pensou o homem.)*” (CLAVER, 2006b, 132).

Outras metáforas relacionadas à geografia vão aparecendo, o que confirma a intenção da personagem masculina em causar certas sensações na personagem feminina, em uma gradação ascendente: “Choveu dentro da mulher. [...] Ela continuou chovendo. Chuva miúda, úmida” (CLAVER, 2006b, p. 129, grifo nosso), aqui o fenômeno natural da chuva é comparado à excitação da mulher com os estímulos que recebe. Na sequência, a chuva fica mais forte: “Tempestade em seu corpo. Quase um tremor. Uma avalanche” (CLAVER, 2006b, p. 129, grifos nossos), e os prodígios da natureza continuam sendo comparados aos fenômenos de excitação física da mulher. Por fim, o parágrafo traz o uso de mais dois termos pertencentes ao campo das ciências da natureza, agora com relação ao relevo: “[...] o tesouro se escondia sob o monte de Vênus. Vulcão de delícias” (CLAVER, 2006b, p. 130, grifos nossos).

Surgem, ainda, outras comparações enquanto acontece o jogo de sedução entre as personagens: “*(Adoraria tê-lo em minha gaiola.)*” (CLAVER, 2006b, p. 128), nesse trecho, a personagem dá novo sentido à palavra “gaiola” fazendo uma referência sutil ao órgão sexual feminino.

Na sequência, ela pensa: “*(Quero cuidar de você, agora, seu bobo.)*” (CLAVER, 2006b, p. 128), agora a metáfora é com o verbo “cuidar”, o qual já não tem mais relação com plantas e animais, mas sim com o ato sexual.

Ou ainda, quando o narrador diz: “Se enovelaram mesmo de pé” (CLAVER, 2006b, p. 129), ou seja, os dois viraram um, como um novelo de lã. E, por último, a personagem feminina é tachada como “uma cadela no cio” (CLAVER, 2006b, p. 129) quando responde positivamente aos apelos sexuais do homem.

Sem ter consciência dos desejos e das vontades um do outro, as personagens vão criando um “caminho” do prazer, o qual vai sendo explorado rapidamente:

A mão do homem foi de encontro ao rosto da mulher. [...] A mão do homem acariciou as orelhas da mulher. [...] A boca do homem foi de encontro à boca da mulher [...] Corpo a corpo. [...] Os seios voaram para fora. A língua do homem percorreu o umbigo da mulher. [...] O homem ajoelhou. Começou lambendo os joelhos. Passou o queixo áspero nas coxas firmes da mulher (CLAVER, 2006b, p. 129-130, grifos nossos).

A primeira parte do conto é narrada em terceira pessoa, com a presença do narrador e das duas personagens. No final dessa parte, o narrador traça um “mapa do corpo” conforme a personagem masculina “avança”:

Ela ficou passiva. [...] Ela tremeu. [...] Se enovelaram mesmo de pé. [...] Brilhando, os olhos. O homem desabotoou a blusa da mulher. [...] O homem

beijou os seios da mulher com pressa. [...] A mulher sentiu o sexo do homem estufando sua barriga. [...] O homem abaixou lentamente a saia da mulher, mas sua língua continuou esquadrinhando cada centímetro do corpo da mulher. [...] Levantou os olhos. [...] A mulher delirava. Quando ameaçou puxar a calcinha, a mulher segurou suas mãos. Fogueira de São João (CLAVER, 2006b, p. 130).

Já ao final da parte dois, o narrador sai de cena e permite que a personagem feminina narre os acontecimentos. Com efeito, temos outro foco de visão sobre os mesmos fatos porque o narrador define a personagem conforme a ótica pela qual entende a realidade. Obviamente, devido ao fato de a personagem estar narrando algo que se passa com ela mesma, outras sensações são acrescentadas, o que justifica a escolha do tipo de narrador e permite que a personagem mostre ao leitor as suas reações físicas:

A mão dele em meu rosto me deixou arrepada. Depois mexeu em minhas orelhas, tremi toda. A boca e o beijo de língua, percorrendo o céu da minha boca, o céu do meu êxtase. Ficamos como novelos. Corpo a corpo. Ele se desvencilhou dos botões da blusa sem muita pressa, meus peitos pularam para fora, mordiscou meus mamilos, choveu dentro de mim, estava úmida, elétrica. Quando senti o sexo dele estufando minha barriga, a chuva continuou fina e constante. Ainda de pé, virei a cabeça para trás. Eu era toda dele. Agora não chovia, eu era pura tempestade. Suas mãos abaixando minha saia e ele tirando a roupa, coxa a coxa, os pelos do corpo fazendo cócegas em meu corpo. Era um arrepio só. Sua língua continuou esquadrinhando todo o meu corpo. Começou pelos pés. Depois foi a vez do joelho. Era uma cadela no cio, querendo mais e mais. Senti seu queixo áspero em minhas coxas, quase desabei. Uma avalanche. Puro vulcão. Vulcão de delícias. Delirava. Ia tirar minha calcinha. Segurei suas mãos (CLAVER, 2006b, p. 133, grifos nossos).

Temos, assim, relações dialógicas também entre tipos de narrador: quando o narrador é modificado, a narrativa, como efeito, também o é. Nesse caso, há interdiscursividade, isto é, o entrecruzamento de vozes dentro do próprio texto, sem a interferência de vozes de outra materialidade discursiva, o que confirma as palavras de Fiorin: “o discurso literário não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies textuais*, um diálogo de várias escrituras” (FIORIN, 2006a, p. 163, grifo do autor). Com base nisso, pode-se concluir que todo texto é um emaranhado de citações de outros discursos, isto é, absorção e refração das palavras de outrem.

Na parte três, a narrativa continua a se desenvolver acoplada aos diálogos diretos das personagens. Nesta passagem, o apelo erótico é mais latente. A partir deste ponto, não há mais solilóquios. A visão passada ao leitor é a do narrador:

– Preciso explicar algo – disse a mulher. O homem não quis ouvir, mergulhou sua boca na boca da mulher.
 – Não sei se devo. – O homem nos olhos da mulher e as mãos acariciando os peitos.
 – Eu... – Os cabelos da mulher nas mãos do homem.
 – Isto é... – as mãos do homem acariciando o vulcão de delícias, por cima da calcinha.
 – Para – gritou a mulher. O homem não deu trégua. – É que... – continuou a mulher. O homem desceu lentamente a calcinha da mulher. O paraíso esperava por ele (CLAVER, 2006b, p. 133).

A personagem masculina, após a negação da personagem feminina, toma o controle e define os fatos. Aqui as atitudes do homem são mais ríspidas e violentas, entretanto o prazer causado por essas mesmas atitudes qualifica, conforme Paz (1993), o erotismo na narrativa, pois, para o autor, o deleite inaugura os domínios de Eros, o que distancia o ato sexual da mera função reprodutiva. Nessa parte, o narrador conduz o leitor para o desfecho da narrativa: “Homem e mulher imobilizados pelo poder do silêncio e do abismo do éden, reolharam. Entreolharam. Desafiaram a carne. Sorveram as raízes e mergulharam no escuro” (CLAVER, 2006b, p. 134).

Na sequência, a representação do sexo continua por meio de algumas comparações que mostram que a tensão aumenta rumo ao clímax: “O homem dentro da mulher. A mulher dentro do homem. Mudando a matemática, onde dois é a soma de um. E o homem no dentro da mulher refazia o paraíso” (CLAVER, 2006b, p. 134, grifo nosso). Nesse excerto, é importante destacar a vontade do casal em estar junto e formar uma só pessoa. Tal atitude confirma notoriamente as palavras de Bataille (2014) sobre a nostalgia que o ser humano sente da sua parte perdida, ou seja, a sua necessidade de fusão com o outro realizável somente na morte, o que é típico do impulso erótico. Há, ainda, vinculado aos diálogos (face a face e solilóquios), um processo claro de sedução, que é unicamente humano, o que diferencia a sexualidade humana do instinto animal.

E, assim, o conto termina:

E amorosamente chegaram juntos ao jardim de delícias. E foi um ham, hum... ui, ai, ai, ai, ah, ah... Estavam salvos e refeitos para o mundo de novo. O que restou? Nada, era preciso repetir, repetir, repetir... até os olhos vidrados repetir (CLAVER, 2006b, p. 134, grifo nosso).

Temos, no trecho acima, o uso de algumas interjeições que representam metaforicamente o ato sexual. Nesse conto, há referência explícita ao sexo e às partes do corpo. Essa observação confirma o conto em discussão como erótico, pois é uma forma de representação da sexualidade feita a partir de metáforas e de sugestão, conforme os estudos já apresentados, sobretudo no que concerne à necessidade de completude do ser humano aliada às manifestações do desejo pelo próprio desejo, sem fins reprodutivos.

Na narrativa, pode-se reparar algumas características das identidades da mulher e do homem durante o momento da conquista amorosa. Um dos valores defendidos pelo autor-criador é de que a mulher tem poder de persuasão no sexo, assim como o homem: ambos estão equiparados no momento do jogo da sedução. A mulher não é retratada como mera coadjuvante, mas sim como uma pessoa ativa e cheia de desejos, os quais vão sendo revelados pelos solilóquios e pelas suas atitudes, principalmente no início da narrativa, em que fica claro que ela planejou tudo para que o encontro entre eles pudesse efetuar-se sem interrupções. O homem não trilha os fatos sozinho, ao contrário: o sexo somente acontece porque a vontade é compartilhada. Para o autor-criador, o sexo é natural e faz parte do existir humano, por isso deve ser encarado como um valor. Só assim deixará de ser visto socialmente como um tema indiscutível.

No que condiz às relações dialógicas, estão calcadas em diferentes formas de diálogo: face a face e solilóquio, além da troca de narradores, o que faz com que a narrativa apresente vários pontos de vista sobre a mesma situação retratada. Ademais, a utilização do recurso linguístico do solilóquio mostra um viés das personagens que não é revelado em outros tipos de discurso, principalmente a respeito do impulso erótico, eixo de análise aqui proposto.

6. Considerações finais

No conto erótico “O que passa antes na cabeça: homem e mulher” (CLAVER, 2006b), as relações dialógicas acontecem pelo uso do mecanismo linguístico e composicional chamado por Bakhtin de solilóquio. Dessa forma, a composição dialógica do conto dá-se por meio da interação entre o discurso direto das personagens e o fluxo de consciência. Temos também relações dialógicas entre tipos de narrador. Nesse caso, há interdiscursividade, isto é, o entrecruzamento de vozes dentro do próprio texto.

No tocante à temática erótica, esse conto mostrou um apelo sexual mais forte por parte das personagens. O desejo sexual foi sendo revelado nos solilóquios e, posteriormente, nas atitudes do casal. Aqui também houve menção à necessidade de junção carnal com o outro, tudo isso metaforicamente construído. Rumo ao desfecho, o velamento é substituído pela explicitação do ato sexual, sobretudo na criação de um “mapa do prazer”, o qual é percorrido pela personagem masculina até o clímax.

Ao chegar ao fim do percurso de análise do *corpus*, pode-se observar a importância das reflexões de Bakhtin no entendimento do modo como as relações dialógicas se dão em uma materialidade discursiva erótica: tal como qualquer texto literário, o conto erótico é sempre constituído dialogicamente a partir de ecos de outros textos. Cabe ao leitor observar e recuperar essas vozes ao longo da tecitura do fio discursivo por meio da ativação dos seus conhecimentos prévios e da sua memória textual.

Além disso, a aplicação das reflexões de Bakhtin sobre o romance ao conto aconteceu naturalmente, pois a narratividade inerente a esse gênero permite a análise proposta. Tal fato deixa clara a contribuição desse filósofo aos estudos literários de maneira geral, o que facilita o aprofundamento das pesquisas na área da literatura erótica, campo este em que os trabalhos científicos são escassos. Juntamente, foi possível analisar e compreender qual foi o mecanismo linguístico adotado de forma mais latente na constituição dialógica da narrativa: o solilóquio. Tais fios discursivos, corporificados no solilóquio, mostram a capacidade da literatura de se ressignificar, criando expectativas originais e inaugurando efeitos de sentido, mesmo a partir de vozes já conhecidas.

Assim, ao utilizar discursos familiares, o enunciador propõe a ativação da memória coletiva do enunciatário, o que embasará toda a interpretação advinda dessas relações de diálogo com outras referências. Além desses diálogos, são estabelecidas ainda relações de sentido entre os discursos do enunciador, do interlocutor e da sociedade na qual estão inseridos, ou seja, o diálogo continua, diálogo esse que não tem fim.

A apreciação do conto que compõe o *corpus* leva o leitor a refletir sobre os limites entre o erotismo e a pornografia. A impressão que se tem, após a leitura, é a de que a narrativa se edifica a partir de metáforas alusivas ao sexo, descritas de forma sugestiva, porém, bem delineada, embasadas no jogo de sedução que antecede o ato sexual. Ao fundo, percebe-se a intenção de se fazer uma correlação entre a literatura erótica e as identidades da mulher e do homem na narrativa, situando-os no contexto brasileiro do século XXI.

Como já foi explicitado, os temas relativos ao erotismo estão, mesmo na pós-modernidade, na condição de tabu. Em consequência desse caráter de interdito, é gerada, na sociedade, uma enorme necessidade de compreensão do fenômeno erótico traduzido na linguagem do desejo. O efeito é uma grande proliferação da literatura erótica.

Sobre isso, confirmou-se a notável qualidade da literatura erótica brasileira do século XXI. Tal constatação vem da rica utilização de recursos e de manobras linguísticas e literárias na tecedura da narrativa, principalmente quanto à construção das metáforas que compõem o viés erótico do texto, o que dá ao conto acabamento estético e artístico. Esse clima de desejo preso à excitação física que vem dos devaneios metafóricos caracteriza o erotismo, que é independente do ato sexual. Dessa forma, o erotismo é um enriquecimento ao sexo e de tudo o que o rodeia. Consiste em “enfeitar” o ato por meio do jogo da sedução para alcançar o prazer do sexo, sem fins reprodutivos, aludindo a uma dimensão artística. O resultado foi a criação de uma atmosfera insinuante, o que caracteriza de forma acentuada a literatura erótica.

Enfim, após a leitura do conto, na perspectiva do dialogismo bakhtiniano, apurou-se que o conto erótico constitui-se dialogicamente pelo seu caráter intertextual e interdiscursivo e tem na sua forma arquitetônica a preocupação com uma axiologia fundamentada em valores éticos e cognitivos necessários à responsividade do ato de existir humano. Sob esta ótica, o que deve ser salientado é o conjunto de valores impresso na obra. A análise aqui apresentada comprova, em um plano mais elevado, que a literatura erótica de alta qualidade tem potencial significativo para retratar comportamentos humanos naturais no acontecimento do existir.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais. Trad. Iara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- _____. Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. Questões de literatura e de estética. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- _____. Estética da criação verbal. 6. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, R. O prazer o texto. 4. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BATAILLE, G. O erotismo. Trad. Fernando Sheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- BRAIT, B. (Org.). Bakhtin: conceitos-chave. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2006a.
- _____. Bakhtin: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006b.
- _____. Bakhtin, dialogismo e polifonia. São Paulo: Contexto, 2009.
- CASTELLO BRANCO, L. O que é erotismo. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Col. Primeiros Passos).
- CLAVER, R. (Org.). 69/2 contos eróticos. Belo Horizonte: Leitura, 2006a.
- _____. O que passa antes na cabeça: homem e mulher. In: _____. (Org.). 69/2 contos eróticos. Belo Horizonte: Leitura, 2006b. p. 127-134.
- DRUMMOND DE ANDRADE, C. Poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

- DURIGAN, J. A. Erotismo e literatura. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).
- FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.). Bakhtin: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006a. p. 161-193.
- _____. Introdução ao pensamento de Bakhtin. São Paulo: Ática, 2006b.
- MARCHEZAN, R. C. Diálogo. In: BRAIT, B. (Org.). Bakhtin: outros conceitos-chave. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 115-131.
- MOISÉS, M. A criação literária: introdução à problemática da literatura. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- MORAES, E. R. Eros bem-comportado. Folha de São Paulo, São Paulo, Caderno Mais, 24 de agosto de 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/8/24/mais!/31.html>>. Acesso em: 2 dez. 2013.
- _____. Topografia do risco – o erotismo literário no Brasil contemporâneo. Cadernos Pagu, n. 31, p. 399-418, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n31/n31a17.pdf>>. Acesso em: 5 dez. 2013.
- MORSON, G. S.; EMERSON, C. Bakhtin: criação de uma prosaística. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- PAZ, O. A dupla chama amor e erotismo. Tradução Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.