

RELAÇÕES DIALÓGICAS NO CONTO ERÓTICO *CINCO SENTIDOS*, DE MANOEL LOBATO

Juscelino Pernambuco¹
Rosana Letícia Pugina²

[...]
*o corpo, encontrando o corpo
e por ele navegando,
atinge a paz de outro horto,
noutro mundo: paz de morto,
nirvana, sono do pênis.*

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar as relações dialógicas em um conto erótico e compreender os diferentes posicionamentos discursivos constitutivos da trama narrativa. A análise terá como fundamentação os conceitos de dialogismo de Bakhtin (1987; 1997; 1998; 2006) e estudos de pesquisadores da sua obra. Quanto ao erotismo, serão utilizados os estudos de Almeida (1980), Bataille (1980), Castello Branco (1984), Durigan (1985), Moraes e Lapeiz (1986), Paz (1993), dentre outros. Pretende-se comprovar com este artigo que a literatura erótica de alta qualidade tem potencial significativo para retratar comportamentos humanos naturais no acontecimento do existir.

Palavras-chave: Bakhtin, Relações dialógicas, Conto erótico brasileiro, *Cinco sentidos*.

Introdução

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

¹Doutor pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo – USP. Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista – Unesp – Araraquara. Docente do Mestrado em Linguística da Universidade de Franca – Unifran (juspnam@gmail.com).

²Mestre em Linguística pela Universidade de Franca – Unifran. Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista – Unesp – Araraquara (rosanapugina@gmail.com).

críticos de literatura. Por isso, é importante expandir os estudos acerca do erotismo e da pornografia 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. Esse fato prejudica os debates e as discussões acerca das questões concernentes a Eros e, dessa forma, tudo o que é erótico fica, continuamente, no patamar de interdito.

A escolha do gênero conto aconteceu porque essa narrativa literária, na atualidade, tem sido amplamente explorada e incentivada pelos escritores e 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. Não se trata de qualidade estética de maior nível para o romance ou o inverso, mas de opção dos próprios escritores. Alguns deles se consagram mais em um do que no outro gênero. Para a escolha do *corpus*, investigou-se a circulação de ambos os gêneros caracterizados como eróticos e optou-se pelo estudo do gênero discursivo conto na perspectiva do dialogismo bakhtiniano.

Com base nisto, o tema deste trabalho é o estudo do conto erótico *Cinco sentidos*, de Manoel Lobato, pertencente à coletânea *69/2 contos eróticos*, organizada por Ronald Claver (2006), à luz do dialogismo bakhtiniano.

O objetivo geral é compreender como se dão as relações dialógicas em uma materialidade discursiva erótica na perspectiva das reflexões de Bakhtin (1987; 1997; 1998; 2006). Como objetivos específicos, tem-se a preocupação de se verificar qual é a axiologia que preside o conto eleito como *corpus*; assim como observar como o erotismo se edifica no conto.

O estudo terá como fundamentação teórica o conceito de dialogismo de Bakhtin (1987; 1997; 1998; 2006) e os estudos de pesquisadores da sua obra, tais como Marchezan (2006) e Fiorin (2006a; 2006b). Quanto ao erotismo serão utilizados os estudos de Almeida (1980), Castello Branco (1984), Durigan (1985), Moraes e Lapeiz (1986), Alexandrian (1993), e Paz (1993).

O processo de pesquisa será realizado por meio de revisão bibliográfica das obras de Bakhtin sobre dialogismo e literatura; levantamento de pesquisa bibliográfica de trabalhos acadêmicos que relacionam os estudos bakhtinianos a obras eróticas

brasileiras do século XXI; e interpretação do conto escolhido como *corpus* à luz dos estudos bakhtinianos sobre dialogismo e relações dialógicas, estabelecendo uma relação com a concepção de erotismo.

Após a realização de todas as leituras e aplicação da teoria no *corpus* escolhido, como resultado, espera-se ter observado profundamente como as relações dialógicas se dão em uma materialidade discursiva erótica, a qual, como quaisquer outros textos literários, é sempre memória e eco de outros textos, pelo seu caráter intertextual e interdiscursivo.

O dialogismo e as 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 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 à 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, 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.

O primeiro conceito de dialogismo determina que todos os enunciados são dialógicos, ou seja, o dialogismo é a essência do enunciado, pois este se constitui a partir de outro enunciado, portanto, é uma réplica: “um enunciado é sempre

heterogêneo, pois ele revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual ele se constrói” (FIORIN, 2006b, p. 24). Dessa forma, todos os enunciados, para Bakhtin, são dialógicos por definição. Enfim, o dialogismo é constitutivo do discurso.

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.

Para Fiorin (2006b, p. 32), o segundo conceito de dialogismo de Bakhtin diz respeito àquele que se revela diretamente no discurso, em outras palavras, o dialogismo que está além das vozes sociais constitutivas, o diálogo claro que o autor estabelece com outros discursos ditos em outros lugares: “trata-se da incorporação pelo enunciador da voz ou das vozes de outro (s) no enunciado” (FIORIN, 2006b, p. 32). É aquilo que Bakhtin chama de concepção estreita do dialogismo ou de formas externas ou visíveis do dialogismo.

De acordo com Fiorin (2006b, p. 58), “o mundo interior é a dialogização da heterogeneidade de vozes sociais”. Por conseguinte, os enunciados, produzidos pelo sujeito, são constitutivamente ideológicos, uma vez que respondem ativamente às vozes interiorizadas. Conseqüentemente, eles nunca são expressão de uma consciência individual, isolada da sociedade. Assim, “a história da constituição de sua consciência é singular. O sujeito é integralmente social e integralmente singular” (FIORIN, 2006b, p. 58).

Dessa forma, o terceiro conceito diz respeito à consciência individual, ideológica e social do indivíduo, isto é, nenhum enunciado produzido em um contexto definido pode ter existência sem abranger outros inúmeros enunciados já ditos em outros momentos e por outras pessoas. É devido a esse terceiro conceito que Bakhtin afirma que o sujeito não é individual, ao mesmo tempo em que não é totalmente assujeitado pelo meio em que vive. Em outras palavras, as pessoas são constituídas dialogicamente a partir de vivências e memórias edificadas com o passar do tempo: o indivíduo é um só, porém traz em si um leque de referências de outrem, tudo isso situado em um contexto histórico bem definido.

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 completamente assujeitado, pois é parte do diálogo dessas vozes.

Plurilinguismo

Conforme Bakhtin, a língua, enquanto meio concreto onde vive a consciência do artista da palavra, nunca é única:

ela é única somente como sistema gramatical abstrato de formas normativas, abstraída das percepções ideológicas concretas que a preenche e da contínua evolução histórica da linguagem viva. A vida social viva e a evolução histórica criam, nos limites de uma língua nacional abstratamente única, uma pluralidade de mundos concretos, de perspectivas literárias, ideológicas e sociais, fechadas; os elementos abstratos da língua, idênticos entre si, carregam-se de diferentes conteúdos semânticos e axiológicos, ressoando de diversas maneiras no interior destas diferentes perspectivas (BAKHTIN, 1998, p. 96).

A coexistência destes diversos contextos, pontos de vista, horizontes, sistemas de expressão e de acentuação, e de “falas” sociais em interação caracteriza o que Bakhtin chama de plurilinguismo ou heteroglossia (BAKHTIN, 1998).

Esse conceito é relativo à realidade heterogênea da linguagem e às línguas múltiplas que transitam no meio social: “a polifonia refere-se à equipolência das vozes. A plurivocalidade não implica a polifonia, embora a polifonia acarrete necessariamente a plurivocalidade” (FIORIN, 2006b, p. 82).

O plurilinguismo acontece porque “todas as palavras evocam uma profissão, um gênero, uma tendência, um partido, uma obra determinada, uma pessoa definida, uma geração, uma idade, um dia, uma hora”. Cada palavra é povoada de intenções e capaz de trazer um contexto, no qual ela viveu sua vida socialmente tensa (BAKHTIN, 1998, p. 100). Assim, “dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas” são exemplos de plurilinguismo (BAKHTIN, 1998, p. 74).

Na opinião do mesmo autor, a língua da literatura é uma das línguas do plurilinguismo. A tessitura da obra literária baseia-se na heteroglossia, isto é, nas interações dialógicas entre “línguas” distintas (BAKHTIN, 1998, p. 82). Tais interações acontecem por meio

da estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, *jargões profissionais*, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas, enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco (BAKHTIN, 1998, p. 74, grifo nosso).

Ainda nas palavras do mesmo pesquisador, a própria língua literária, a partir desta ótica, é somente “uma das línguas do plurilinguismo e ela mesma por sua vez estratifica-se em linguagens (de gêneros, de tendências, etc.) ” (BAKHTIN, 1998, p. 82). Enfim, a tecedura da obra literária, seja o romance ou o conto, tem como base o plurilinguismo, isto é, relações dialógicas entre “línguas” distintas: “o verdadeiro meio da enunciação, onde ela vive e se forma, é um plurilinguismo dialogizado, anônimo e social como linguagem, mas concreto, saturado de conteúdo e acentuado como enunciação individual” (BAKHTIN, 1998, p. 82).

A partir de tais constatações, Bakhtin conceitua:

o plurilinguismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução), é o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra bivocal especial. Ela serve simultaneamente a dois interlocutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como que se conhecessem uma à outra (como se duas réplicas de um diálogo se conhecessem e fossem construídas sobre esse conhecimento mútuo), como se conversassem entre si. O discurso bivocal sempre é internamente dialogizado (BAKHTIN, 1998, p. 127-128).

Assim são os discursos plurilíngues: todos são bivocais e internamente dialogizados. Neles se encontra um diálogo potencial, não desenvolvido, um diálogo concentrado de duas vozes, duas visões de mundo, duas linguagens (BAKHTIN, 1998).

Portanto, todas as formas de composição do plurilinguismo são enfoques sobre o mundo, maneiras de interpretá-lo verbalmente, por meio de óticas semânticas e axiológicas. Por isso, elas podem ser debatidas, acareadas, ou servirem de complementos entre si em interações dialógicas, tanto convergentes como divergentes.

Pluriestilismo

O estilo, para Bakhtin (1998, p. 92), abarca “organicamente em si as indicações externas, a correlação de seus elementos próprios com aqueles do contexto de outrem”. Conforme tal preceito, a política interna do estilo (combinação dos elementos) modela a sua política exterior (em relação ao discurso de outrem), ou seja, o discurso “vive na fronteira do seu próprio contexto e daquele de outrem” (BAKHTIN, 1998, p. 113). Assim, podem existir relações dialógicas também entre os estilos de linguagem (os dialetos sociais, etc.), para isso, eles devem ser entendidos como posições semânticas e como formas de “cosmovisão da linguagem”, em outras palavras, sob um enfoque não mais puramente linguístico (BAKHTIN, 1997, p. 184). Portanto, é exatamente o seu caráter plurilíngue (e não a unidade de uma linguagem comum normativa) que representa a raiz do estilo.

A constituição estilística da linguagem literária é definida “por aquela unidade estilística subordinada na qual ela se integra diretamente”, isto é, “o discurso estilisticamente individualizado da personagem, por uma narração familiar do narrador, por uma carta, etc.” (BAKHTIN, 1998, p. 74). Como afirma Bakhtin (1998), o elemento lexical, semântico ou sintático é determinado pelo aspecto estilístico e linguístico. Simultaneamente, este elemento “participa juntamente com a sua unidade linguística mais próxima do estilo do todo, carrega o acento desse todo, toma parte na estrutura e na revelação do sentido único do todo” (BAKHTIN, 1998, p. 74).

Nas palavras de Fiorin (2006a, p. 48): “o estilo é um dos componentes do gênero. Há, assim, um estilo do gênero e, dentro do gênero, podem aparecer os estilos que criam os efeitos de sentido de individualidade”.

O mesmo estudioso diz ainda que:

estilo é o conjunto de procedimentos de acabamento de um enunciado. Portanto, são os recursos empregados para elaborá-lo, que resultam de uma seleção de recursos linguísticos à disposição do enunciador. Isso significa que o estilo é o conjunto de traços fônicos, morfológicos, sintáticos, semânticos, lexicais, enunciativos, discursivos, etc., que definem a especificidade de um enunciado e, por isso, criam um efeito de sentido de individualidade. [...] O estilo é o conjunto de particularidades discursivas e textuais que cria uma imagem do autor, que é o que denominamos efeito de individualidade (FIORIN, 2006a, p. 46).

Todavia, segundo Bakhtin (2006), nem todos os gêneros são uniformemente abertos aos reflexos da individualidade. Os gêneros que mais favorecem o estilo são os literários. Nesse caso, o estilo individual é a essência da construção do enunciado.

Literatura erótica

Devido ao *corpus* de análise, é cabível que se faça uma leitura da origem do vocábulo “erótico” de suas definições. O *Dicionário erótico da língua portuguesa* traz algumas acepções interessantes:

Eros – s. 1. Nome do deus grego do amor. 2. Simboliza todas as atividades humanas ligadas ao sexo. 3. Instinto total de vida em contraposição ao instinto total de morte ou autodestruição. Erótico – adj. Relativo ao amor, sensual, lascivo. Erotismo – s. Amor lúbrico. Cabritismo (concupiscência, luxúria) (ALMEIDA, 1980, p. 106).

De acordo com a etimologia, “Erótico” vem de *erotikós* (relativo ao amor) e deriva de *Eros*, o deus grego do amor. Posteriormente, a psicanálise classificou o erotismo como força, princípio da ação, o que é proveniente da libido. Logo, erotismo é o resultado da junção entre “erot(o)” + “ismo” e significa paixão amorosa (DURIGAN, 1985, p. 30, grifos do autor).

A partir disso, é possível compreender que a palavra erotismo é proveniente do grego *Eros* (deus do desejo sexual num sentido mais amplo). Surgiu, conforme Moraes e Lapeiz (1986, p. 7-8), no século XIX, oriunda do adjetivo “erótico”, definido como “amor enfermo, paixão sexual insistente, busca excessiva da sensualidade”.

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.

No dizer de Durigan (1985, p. 21), a ordem de um país está relacionada à “organização produtiva da [sua] sociedade” nos moldes do sistema capitalista, o que dá a determinado grupo a capacidade de se manter sempre no poder (manutenção do poder). Dessa forma, manter o controle depende da repressão a tudo aquilo que coloque em risco a ordem estabelecida.

O sistema segue se equilibrando entre esses dois lados: manter o erotismo “controlado” para que não agrida a moral e os bons costumes, e, por outro lado, aceitar tais manifestações porque geram renda. Assim, as representações eróticas somente são aceitas quando inseridas em um processo de comercialização do sexo com lucro certo.

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.

Mediante uma contextualização histórica e espacial, 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).

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.

No meio de todo esse jogo de coerção e repúdio, encontra-se o interesse do público (muitas vezes, velado), o qual faz com que publicações ditas eróticas não parem de ser lançadas e consumidas socialmente (DURIGAN, 1985).

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) 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, do não-dito, das entrelinhas, do sussurro, 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 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 ou, simplesmente, porque é um tema que encanta uma enorme quantidade de pessoas.

Relações dialógicas em *Cinco sentidos*

A apreensão do sentido de um enunciado é realizada quando se descobrem as relações dialógicas que ele trava com outros enunciados. O diálogo é o grande tema de Bakhtin. Pode-se dizer que é a marca de sua filosofia. Quem buscar nele uma teoria centrada na essência da vida vai se surpreender com um conjunto de reflexões, nem sempre bem organizadas, sobre o ato de existir humano. Bakhtin nunca esteve preocupado em criar uma teoria sobre o que é a essência do ser, mas, sim, sobre o que é

o existir do homem. Para ele, nós nascemos uma vez na natureza e outra vez na cultura. Viver para ele é participar de um grande jogo de valores. Vivemos em um universo axiológico.

O conto narra os delírios passionais de um alfaiate por uma enfermeira. Ele é casado, porém sustenta pensamentos libidinosos em relação a outra mulher. O conflito instaura-se quando ele encontra um botão caído no chão e começa a ter devaneios com a enfermeira. O ápice se dá no momento em que o alfaiate não mais consegue discernir ilusão de realidade, tudo relacionado aos ímpetos eróticos que tem ao se lembrar da jovem enfermeira. No desfecho, o alfaiate questiona-se sobre a sua sanidade mental.

O título do conto é citado no meio da narrativa: “alinhava os pensamentos em mistura com reações dos *cinco sentidos*” (LOBATO, 2006a, p. 60, grifo nosso). Nesse momento, as ações do alfaiate organizam-se a partir dos sentidos humanos, isto é, olfato, audição, paladar, tato e visão, em uma escala crescente de erotismo, como está explicitado no trecho a seguir:

Existiria o sexto sentido? Ele escova os dentes e vai dormir. Sente *cheiro* de sabonete porque sua mulher tomou banho antes de se deitar. *Ouve* sons de melodia muito longe, vindos da casa do vizinho, pois o médico gosta de música. O gosto do dentifrício excita o *paladar*. O homem *tateia* o corpo da mulher que não acorda, acende o abajur para mudar de roupa, veste o pijama. *Vê* o corpo magro da esposa encolhida debaixo do cobertor (LOBATO, 2006a, p. 60, grifos nossos).

Os sentidos estão fortemente relacionados ao erotismo, pois, a partir deles, a excitação física é possível, ponto do qual nasce o ímpeto sexual. E, ao citar todos os sentidos, o narrador está também proporcionando muitas formas de prazer: ora físico, ora pela visão, ora pelo olfato, e assim por diante. Isso acontece porque o sexo não acontece na realidade e usar os sentidos pode tornar as sensações mais fortes, apesar de imaginárias.

Ao final da passagem, o alfaiate: “*Imagina* a nudez da enfermeira, meio gordota, mas elegante e convidativa” (LOBATO, 2006a, p. 60, grifo nosso). Para ele, a imaginação é o sexto sentido porque todo o conto narra os delírios erótico-amorosos que tem com a enfermeira, os quais fogem da realidade e, por isso, não podem ser verdadeiramente experimentados.

O foco narrativo está em terceira pessoa e o narrador é onisciente. A escolha do tipo de narrador não é aleatória. Nesse caso, devido ao fato da narrativa se desenrolar a partir dos delírios voluptuosos do alfaiate para com a enfermeira, a capacidade de conhecer a personagem profundamente proporciona ao narrador o poder de revelar tais desejos, o que leva o conto adiante, uma vez que os acontecimentos se dão muito mais no campo psicológico do que no cronológico. Além disso, esta proximidade faz com que as vozes da personagem e do narrador se misturem por meio do uso do discurso indireto livre: a personagem revela os seus pensamentos enquanto que o narrador conta os fatos: nessa forma de citação, misturam-se duas vozes.

Podemos constatar esse fenômeno linguístico na passagem: “Enquanto retira a linha embaralhada, alinhava os pensamentos em mistura com reações dos cinco sentidos. *Existiria o sexto sentido?*” (LOBATO, 2006a, p. 60, grifo nosso). Aqui é possível perceber dois tons: a voz do narrador, tranquila, que simplesmente relata o que acontece; e a voz interior do alfaiate, inquieta e questionadora, a qual se auto questiona.

Na sequência, tem-se: “A moça – *quase uma menina* – sorriu com ares de oferecida” (LOBATO, 2006a, p. 61, grifo nosso). Nesse exemplo, como no trecho anterior, novamente são ouvidas duas vozes: a do narrador, que unicamente conta os fatos; e a da personagem, que insere uma opinião pessoal no meio da narrativa. Dessa maneira, há nos excertos duas vozes mescladas, o que caracteriza o discurso bivocal.

O discurso direto também é explorado: as vozes das personagens são nitidamente marcadas pelo uso das aspas. Quando o narrador permite que a personagem fale por si só, dá ao texto o sentido de verdade. Nesse tipo de discurso, o narrador deixa claro que o que está sendo dito não pertence a ele, mas sim à personagem. Como exemplos, seguem as passagens:

Caso seu vizinho não fosse médico, nem se quer lhe teria dito, semana passada, que a mulher está magra: “Mande-a ao posto para uma consulta”. Ela foi. No regresso, mostrou ao marido amostra grátis de fortificante e lhe mentiu: “A enfermeira me disse que você é bem-apegoado. Fiquei com ciúme” (LOBATO, 2006a, p. 60).

A moça lhe diz: “Foi bom você ter vindo. Preciso de um botão igual a estes três”. E lhe mostra o jaleco com a falha. A peça é de quatro botões. O alfaiate fala num tom enigmático: “Tenho um botão igual” (LOBATO, 2006a, p. 61-62).

As personagens são quatro, sendo o alfaiate a personagem central, seguido pela enfermeira, depois pela sua esposa e pelo médico, em ordem decrescente de importância na narrativa. Não há muita caracterização, tampouco as personagens são nomeadas. O alfaiate é descrito como “recém-casado” (LOBATO, 2006a, p. 59); a enfermeira é vista como “meio gordota, mas elegante e convidativa” (LOBATO, 2006a, p. 61); a sua mulher é “moça despachada, cuja magreza lembra *modelo* em *desfile de moda*” (LOBATO, 2006a, p. 59, grifos nossos); e o médico é “solteiro, já beirando meio século de vida” (LOBATO, 2006a, p. 59).

Com relação às categorias de tempo e de espaço, também são pouco determinadas. A narrativa se passa em uma “Cidade pequena no interior do Estado, sem hospital” (LOBATO, 2006a, p. 59) e dentro da casa do alfaiate: “O alfaiate se senta no sofá da sala” (LOBATO, 2006a, p. 62). Quanto ao tempo, há uma mistura de acontecimentos cronológicos: “Início de noite fria” (LOBATO, 2006a, p. 59) e “Amanhece, é novo dia” (LOBATO, 2006, p. 61); e psicológicos, os quais são maioria:

Imagina a nudez da enfermeira [...]
o plano de sua mente agitada [...]
O alfaiate fica em companhia da imagem da adolescente [...]
fecha os olhos para melhor distinguir as visões recorrentes e pálidas [...]
[...] (LOBATO, 2006a, p. 60-62).

No conto, os vocábulos usados no ofício de costurar são naturalmente empregados pelo alfaiate quando trata de seus problemas pessoais e familiares, como se ele costurasse os fatos assim como costura os tecidos. Temos como exemplos os seguintes trechos:

Rua estreita imita *passarela* [...]
Enquanto retira a *linha* embaralhada [...]
Durante o trajeto vem *costurando* as ideias [...]
Novas imagens embolam seu raciocínio, *linhas* de uma *carretilha* enguiçada [...]
Sua mulher ficou em companhia da enfermeira. São amigas. *Retalhos retrospectivos* [...]
Ele é o doutor agora. Faz a busca do *botão* perdido. Está diante da *máquina*. Abre a gaveta [...] (LOBATO, 2006a, p. 59-62, grifos nossos).

Ao mesmo tempo em que a linguagem profissional mistura-se à linguagem cotidiana na composição do conto, elas implicam determinadas formas de orientação intencional. Isso acontece porque cada palavra traz consigo um contexto.

Com relação ao erotismo, há o uso expressivo e decorrente de metáforas alusivas ao ato sexual, entretanto, devido à mistura de campos semânticos, o apelo erótico é também sussurrado por meio de vocábulos pertencentes à esfera de atividade da costura, como pode ser percebido nos trechos a seguir em que a velocidade e o movimento da máquina de costura são comparados aos movimentos sexuais do homem: “as mãos dirigem, obedecendo ao *jato* luminoso do *cabeçote*. A agulha deixa o rastro, a velocidade vence a *volúpia*” (LOBATO, 2006a, p. 59, grifos nossos); e “Ela dorme. Ele se lembra da agulha que não *mais entra e sai* dele para continuar a *ânsia fálica*” (LOBATO, 2006a, p. 60, grifos nossos).

Há também metáforas construídas fora do campo semântico da costura, por meio das quais a enfermeira é descrita conforme os delírios do alfaiate, tais como aparecem no trecho:

O alfaiate fica em companhia da imagem da adolescente. Bem mais nova que a esposa dele, a enfermeira se torna mistério para o homem que estaria sozinho no tálamo, caso não houvesse a presença miraculosa do *anjo fêmeo, tentador, súcubo*: vestes brancas e *inconsúteis* (LOBATO, 2006a, p. 61, grifos nossos).

Quando chama a enfermeira de “anjo fêmeo”, o alfaiate mostra uma grande confusão de conceitos, como se os sentimentos que ele cativa por ela o fizessem perder o juízo. É sabido que anjos não têm sexo. E a palavra “fêmea” é usada normalmente para definir o sexo dos animais. Portanto, ao mesmo tempo em que o alfaiate coloca a enfermeira na posição de imaculada e angelical, ele transgride esse conceito e a coloca na posição de animal. As suas fantasias são oscilantes entre a admiração e o desejo carnal.

Na sequência, outras passagens eróticas surgem, todavia, são mais palpáveis, pois os nomes das partes do corpo humano (tanto masculino quanto feminino) são citados – membro, vulva, clitóris, traseiro – como se o homem criasse em seus

pensamentos um caminho do prazer, o qual ele percorreria de verdade caso tivesse oportunidade:

Ele a *abraçaria por trás*, a fim de sentir o *traseiro* dela que cobrirá por completo o regaço dele. E o alfaiate quer tirar a calça do pijama por causa da *erectilidade súbita*.

[...] Pega os *seios* da mulher que acorda de costas para o marido. O *membro* reproduz o plano de sua mente agitada ao encontrar o *calor vulvário*, atritando a quietude do *clitóris*.

[...] O alfaiate volta a pensar na enfermeira. O belo *corpo desnudo rebola*, acenando com o lenço. Ele se levanta, sacode a cabeça como se o gesto fizesse cair o *corpo nu* que dança em sua mente (LOBATO, 2006a, p. 60-61, grifos nossos).

Mais adiante, o percurso do sexo continua:

A jovem de branco volta a visitá-lo em fantasia, como personagem fictícia, embora mais forte que a verdade. Figura alucinatória rasga o uniforme branco. Surge o *corpo desnudo*, de *seios firmes e pontudos*, aura dourada em redor dos *mamilos*, *ventre* trêmulo, delírio *elitrolabial* (LOBATO, 2006a, p. 62, grifos nossos).

No trecho acima, além de nomear as partes da anatomia feminina (seios, mamilos, ventre), o autor criou um neologismo – o vocábulo “elitrolabial” –, o qual resume em si o ofício do alfaiate e o seu desejo sexual pela enfermeira. Nas palavras de Lobato (2006b): “‘Élitro’, em grego, é estojo, corresponde à bainha em latim, vagina. Elitrolabial é um adjetivo”. Em outras palavras, a vagina é também resultado do ofício de costurar, assim como a bainha.

A esta altura, o conto encaminha-se para o desfecho, no qual o alfaiate se autodiagnostica, por meio do discurso indireto livre, como portador de um leve distúrbio emocional ocasionado exatamente pelo desejo retraído que sente pela enfermeira. Neste trecho, o alfaiate confunde-se com o médico:

Paroxismo imaginário. [...] O alfaiate não entende as síndromes de seus *distúrbios*, faz *autodiagnose*, valendo-se da anamnese empírica. O *transtorno emocional* inebria o espírito. Ele é o doutor agora. Faz a busca do botão perdido. Está diante da máquina. Abre a gaveta (LOBATO, 2006a, p. 62, grifos nossos).

Após examinar a si próprio, o alfaiate conclui que: “Amor demais *chuleia* a lucidez” (LOBATO, 2006a, p. 62, grifo nosso), ou seja, sentimento em excesso faz a razão desfiar a ponto de precisar ser costurada. Temos, nesse trecho, novamente uma metáfora com a costura. E continua: “Almas *cerzidas*, *fios* de doideira. Mulher e seu marido, médico e enfermeira, *botões fora da casa esgarçam* vida alheia, existências *tecidas* de prazer e dor” (LOBATO, 2006a, p. 62, grifos nossos). Nessa passagem, pode-se compreender que não houve a realização do ato sexual porque os impulsos eróticos sentidos pelo alfaiate são “fios de doideira”, ou seja, pertencem ao campo da imaginação e da fantasia, do sexto sentido, e, por isso, não podem ser realmente vividos.

Outra constatação é com relação à forma como o alfaiate define, em pensamentos, as demais personagens do conto: “botões fora da casa”, isto é, pessoas avulsas e desencontradas, capazes de estragar a vida alheia, pois, ao mesmo tempo em que provocam o prazer da excitação física, causam dor por não permitirem que o desejo se concretize na realidade.

A percepção de mundo da personagem principal vem de sua experiência social e psicológica como alfaiate, daí a sua linguagem ser resultado de uma mistura entre campos semânticos. Enfim, sobre a linguagem usada no conto, pôde-se observar que a unidade da linguagem literária é profundamente peculiar, pois se forma a partir das linguagens que entram em contato no cotidiano das pessoas.

Devido ao fato de a costura ser parte importante do seu existir, o alfaiate tece as suas vontades também como se fossem peças de roupas, daí a relação entre linguagens concretizada no diálogo de campos semânticos. No conto aqui analisado, há o que Bakhtin chama de plurilinguismo, isto é, o discurso do campo de atividade profissional se mescla com o campo de atividade erótico-amorosa.

Considerações finais

O conto *Cinco sentidos* (LOBATO, 2006a) é constituído dialogicamente por meio da interação entre campos semânticos distintos, em um diálogo plurilíngue. Isso acontece devido ao fato de a personagem principal ser um alfaiate, o que faz com que toda a história seja contada pelo uso de metáforas alusivas à costura ou ao ofício de costurar. É criado, assim, um diálogo entre linguagens – campo semântico da vida

peçoal e do campo semântico do trabalho – isto é, o jargão profissional. Assim, temos vocábulos empregados de forma dúbia, tanto no campo semântico da costura quanto no campo semântico do erotismo, o que confirma a constituição metafórica das vozes de Eros, conforme Paz (1993).

A axiologia que predomina no conto é que o homem, apesar de casado, tem necessidades sexuais e desejos libidinosos por outras mulheres, sobretudo pelas mais jovens. Temos, a partir desta constatação, um indício da ideologia machista que rege a sociedade em que vivemos: ao mesmo tempo em que há dogmas religiosos e regras sociais a serem seguidos, há também a justificativa de que, para os homens, algumas dessas imposições são somente superficiais, como se a condição de ser homem fosse uma *habeas corpus* para certas subversões. O que, obviamente, não acontece com as mulheres, as quais são criadas para aceitar e reproduzir essas obrigações como algo inquestionável. Além disso, há a presença de algumas vozes sociais na narrativa, as quais se entrecruzam com as vozes individuais: os homens, em sua maioria, preferem as mulheres com curvas às muito magras, cujo padrão físico lembra uma modelo de passarela.

Pode-se também observar uma excessiva necessidade de contato do alfaiate com relação à enfermeira, que nem sabe das intenções dele. A impressão é de que para ser feliz o alfaiate precise fundir-se corporalmente com ela para o êxtase completo. Ademais, devido ao fato de a narrativa se passar quase toda no campo da imaginação, o protagonista lança mão da fantasia para criar os encontros amorosos com a enfermeira nos seus pensamentos: a personagem principal consegue ter prazer e “erectibilidade súbita” apenas fantasiando com a outra personagem. A sugestão ao sexo é a marca mais latente da literatura erótica.

Quanto ao erotismo, a construção metafórica decorrente na narrativa e criada a partir do uso dúbio de alguns vocábulos, como já foi mostrado, bem como pela edificação do desejo do alfaiate pela enfermeira a cada delírio, fazem do conto um excelente exemplo de literatura erótica conforme as palavras de Paz (1993) e Durigan (1985), ou seja, a provocação do prazer independe do ato sexual, o qual não acontece na narrativa. Toda a excitação física experimentada pelo alfaiate vem dos seus delírios com a enfermeira, sem nunca ter havido entre eles contato amoroso.

A apreciação do conto leva o leitor a refletir sobre os limites do erotismo. A impressão que se tem, após a leitura, é a de que o autor-criador edifica a narrativa a partir de metáforas alusivas ao sexo, descrevendo de forma sugestiva, porém, bem delineada, o 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.

Sobre isso, confirmou-se a notável qualidade da literatura erótica brasileira do século XXI representada pelo *corpus* escolhido. Tal constatação vem da rica utilização de recursos e de manobras linguísticas e literárias na tessitura 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. Tem-se, como resultado, a criação de uma atmosfera insinuante, o que caracteriza de forma acentuada a literatura erótica.

Na perspectiva do dialogismo bakhtiniano, apurou-se que o conto erótico constitui-se dialogicamente pelo seu caráter plurilíngue 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. O que a análise que se fez dele comprova, em um plano mais elevado, é que a literatura erótica de alta qualidade tem potencial significativo para retratar comportamentos humanos naturais no acontecimento do existir.

Referências

ALEXANDRIAN, S. *História da literatura erótica*. 2. ed. Trad. Ana Maria Scherere e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ALMEIDA, H. de. *Dicionário erótico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1980.

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*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

_____. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BATAILLE, G. *O erotismo*. 2. ed. Lisboa: Moraes, 1980.

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, 2006.

DURIGAN, J. A. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

FARACO, C. A. Autor e autoria. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2007. p. 37-60.

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.

HUNT, L. (Org.). *A invenção da pornografia: obscenidades e as origens da modernidade – 1500-1800*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999. p. 9-46.

IDE. Revista de Psicanálise e Cultura. Erotismo. n. 41, jul. 2005. Editorial.

LOBATO, M. Cinco sentidos. In: CLAVER, R. (Org.). *69/2 contos eróticos*. Belo Horizonte: Leitura, 2006a. p. 59-62.

_____. Velhote e sua jovem namorada. Literatura: fatos recriados. *O Tempo*, Belo Horizonte, 3 de julho de 2006b. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/opini%C3%A3o/manoel-lobato/manoel-lobato-literatura-fatos-recriados-1.212478>>. Acesso em: 2 de junho de 2014.

MARCHEZAN, R. C. Diálogo. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 115-131.

MORAES, E. R.; LAPEIZ, S. M. *O que é pornografia*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos, 128).

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.

MORAES, R.; MORAES, E. R. *A estética da sacanagem na literatura brasileira*. 16 jun. 2013. Disponível em: <<http://www.ovale.com.br/viver/a-estetica-da-sacanagem-na-literatura-brasileira-1.414478>>. Acesso em: 2 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*. São Paulo: Siciliano, 1993.

DIALOGICAL RELATIONS IN THE EROTIC TALE *CINCO SENTIDOS*, BY MANOEL LOBATO

ABSTRACT

The objective of this paper is to analyze the dialogical relations in an erotic tale and understand the different discursive constitutive positions in a narrative plot. The analysis will be based in the Bakhtinian concepts of dialogism (1987; 1997; 1998; 2006) and in studies of researchers of his writings. Related to eroticism, it will be used Almeida's (1980), Bataille's (1980), Castelo Branco's (1984), Durigan's (1985) Moraes and Lapeiz's (1986), Paz's (1993) studies, among others. It's intended to prove with this article that the high quality erotic literature has a significative potential to show natural human being behaviors in the happening of the existence.

Keywords: Bakhtin, Dialogical relations, Brazilian erotic tale, *Cinco sentidos*.

Recebido em 31/01/2017.
Aprovado em 29/04/2017.