

## VOZES DE EROS: RELAÇÕES DIALÓGICAS NO CONTO ERÓTICO NO MEIO DA PALHA, DE BRANCA MARIA DE PAULA

Rosana Letícia PUGINA  
(Universidade de Franca)  
rosanapugina@gmail.com

Juscelino PERNAMBUCO  
(Universidade de Franca)  
juspernam@gmail.com

**RESUMO:** Objetivou-se analisar a relação intertextual e paródica existente entre o conto erótico *No meio da palha* (De Paula, 2006) e o conto de fadas *Chapeuzinho Vermelho* (Perrault, 1987) sob o ponto de vista do dialogismo. Para Bakhtin, o diálogo é constitutivo do texto e acontece por meio de relações dialógicas com outros textos. A fundamentação teórica foram as reflexões deste filósofo sobre o dialogismo e a paródia. Como resultado, tem-se a confirmação de que o conto erótico é sempre memória de outros textos, pelo seu caráter intertextual e interdiscursivo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bakhtin; relações dialógicas; conto erótico; paródia.

**ABSTRACT:** *This study aimed to analyze the existing and parodic intertextual relationship between the erotic tale No meio da palha (De Paula, 2006) and the fairy tale Red Riding Hood (Perrault, 1987) from the point of view of dialogism. For Bakhtin, dialogue is constitutive of the text and happens through dialogical relations with other texts. The reflections of this philosopher about dialogism and parody were the theoretical foundation of this article. As a result, there is a confirmation which the erotic tale is always the memory of other texts by its intertextual and interdiscursive character.*

**KEYWORDS:** *Bakhtin; dialogic relations; erotic tale; parody.*

### 0. Introdução

Um conto é um enunciado e, como tal, propõe e enceta um diálogo que se abre a réplicas as mais díspares. A condição primeira de um enunciado literário é a dialogicidade, um certame de vozes que se fazem presentes e imaginadas na trama narrativa. A este fenômeno, Bakhtin deu o nome de dialogismo. Para este filósofo, o dialogismo é o fundamento de toda a discursividade, pois abarca um universo de vozes

sociais em inúmeras relações de harmonia e de conflito, de convergência e de divergência. A partir desse conceito, o conto será lido e compreendido como um entrecruzamento de vozes que dialogam com outros textos, sendo também eco de vozes do seu tempo, as quais evidenciam os valores e as crenças de uma determinada formação social.

Quanto aos gêneros discursivos, conforme o mesmo teórico, a língua se realiza em enunciados orais e escritos, os quais são concretos e únicos, usados em contextos sociais definidos de acordo com o campo da atividade humana. Esses enunciados se caracterizam pelo seu conteúdo temático, pelo seu estilo de linguagem e, principalmente, por sua construção composicional. Dessa forma, certas condições de comunicação discursiva, relativas a campos de atividade e esferas de utilização da língua, geram determinados gêneros, isto é, certos tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais "relativamente estáveis", os quais são denominados gêneros do discurso.

A escolha do gênero discursivo conto aconteceu porque essa narrativa literária, na atualidade, tem sido amplamente explorada pelos escritores e também pelos leitores por gosto e também devido à sua dimensão enxuta, o que está em conformidade com o ritmo acelerado da vida contemporânea. Tal fato se dá, nitidamente, devido ao aspecto de urgência proporcionado pelo gênero. Ao lado disso, o conto possui feições temáticas, estilísticas e composicionais relativas a enunciados individuais, o que permite a análise aqui proposta.

Com base nisto, este artigo tem como objetivo observar a relação paródica concretizada no diálogo intertextual entre gêneros discursivos independentes: conto erótico e conto de fadas. Como *corpus*, foram selecionados *No meio da palha* (De Paula, 2006), pertencente à coletânea *69/2 contos eróticos* (CLAVER, 2006), e *Chapeuzinho Vermelho* (Perrault, 1987).

Como justificativa, tem-se a necessidade de verificar se as vozes que se entrecruzam no conto ajudam a evidenciar algumas características das identidades do homem e da mulher na contemporaneidade. 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 e de pornográfico confundem-se no imaginário popular.

Além disso, é importante expandir os estudos acerca do erotismo e da pornografia, sobretudo no campo das ciências, para que as discussões sobre estes 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. Com o tempo, o velamento

passou a ser aceito como a sua característica absoluta. 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. Daí a necessidade de pesquisas sobre o tema, principalmente no que condiz aos estudos literários. Desta forma, procurar compreender a construção do erotismo na literatura é relevante.

A metodologia consistiu em levantamento bibliográfico das obras de Bakhtin (1993; 1997; 2003; 2004) sobre dialogismo e literatura, e de estudiosos de sua obra, tais como Brait (2005; 2010), Faraco (1996), Fiorin (2006a; 2006b), e Morson e Emerson (2008). Quanto ao erotismo, para a revisão histórica, foi utilizado Alexandrian (1994) e Durigan (1985). No que concerne à conceituação do vocabulário erótico, Almeida (1980). Nas distinções entre erótico e pornográfico, a base foi Bataille (1980), Castello Branco (1984), Moraes e Lapeiz (1986) e Paz (1993).

Como resultado, espera-se constatar que a teorização de Bakhtin acerca do dialogismo, com ênfase na paródia, pode também ser aplicada a um *corpus* diverso como o proposto neste estudo.

## 1. Erotismo

Apresentaremos uma breve elucidação sobre a definição de erotismo com o objetivo de esclarecê-la ao leitor para que a compreensão da análise proposta neste artigo seja efetiva.

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: 30, grifos do autor).

Na atualidade, quanto ao vocábulo, 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<sup>1</sup> (Almeida, 1980:106).

A partir disso, é possível compreender que a palavra erotismo é proveniente do grego *Eros* (deus do desejo sexual num sentido mais

---

<sup>1</sup> s. Concupiscência, luxúria (Almeida, 1980:56).

amplo). Surgiu, conforme Moraes e Lapeiz (1986:7-8), no século XIX, a partir do adjetivo “erótico”, definido como “amor enfermo, paixão sexual insistente, busca excessiva da sensualidade”.

Mesmo com o apoio da etimologia, há muitas divergências na definição de erotismo e de pornografia porque o entendimento destes conceitos é extremamente diversificado na sociedade. Muitos autores separam as duas acepções, enquanto que outros preferem não delimitar as fronteiras entre elas. Como a pornografia não é escopo deste estudo, o seu conceito não será explanado.

Durigan (1985) diz que o que as diferencia é a participação do leitor no espetáculo sexual. Na pornografia, o leitor faz parte do espetáculo por meio da excitação sexual. O contrário acontece no erotismo, no qual, mesmo que haja o suscitar da vontade, não é o objetivo principal do material literário ou artístico, mas sim estimular uma cumplicidade no leitor e, com isso, levá-lo a um conhecimento do desejo que, no final, constitui uma forma de prazer.

A veracidade da dificuldade de definição é reiterada pelas palavras de Castello Branco (1984:7) quando diz que definir erotismo, “a linguagem cifrada de Eros”, conforme a lógica, é o mesmo que caminhar em direção contrária ao próprio impulso erótico, o qual transita pelo silêncio e pela fugacidade. Para a autora, “o caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas – os domínios de Eros são nebulosos e movediços” (Castello Branco, 1984:7).

Barthes, em sua obra *O prazer do texto*, concorda com a fugacidade do conceito e 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, 1996:16, grifos do autor).

Já Georges Bataille (1980) 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, ou seja, a individualidade. 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, 1980:36). 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.

Paz (1993:12) possui outra concepção, embora parta, assim como Bataille (1980), do caráter humano do erotismo em contraposição aos instintos animais. Ele diz que a linguagem, devido à sua capacidade de dar nome "ao mais fugaz e evanescente: a sensação", pode também nomear o processo de sedução, algo unicamente humano, como o erotismo, o qual "não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação" (Paz, 1993:12).

Dessa forma, para ele, o erotismo é sexo, porém sem a mera função sexual, ou seja, um "enfeite" para o sexo: "na sexualidade o prazer serve para a procriação; nos rituais eróticos o prazer é um fim em si mesmo ou tem finalidades diferentes da reprodução". O autor diz ainda que a chave do erotismo está na palavra "como", assim como é usada em uma metáfora, que compara, mas não afirma. Na sua opinião, "o erotismo não é uma simples imitação da sexualidade, é a sua metáfora" (Paz, 1993:13). Resumidamente, ele quer dizer que a metáfora sexual, nas suas incontáveis variações, "significa sempre *reprodução*"; a metáfora erótica, ao contrário, por ser indiferente à geração da vida, interrompe a reprodução (Paz, 1993:13, grifo do autor).

Consequentemente, o texto erótico monta textualmente tal espetáculo de inúmeras maneiras juntamente com as relações significativas que o constituem. Assim, é necessário que o erotismo seja traduzido em algum tipo de linguagem, mesmo que sugestiva, para que tenha sentido, daí o seu traço puramente humano, o que o distingue da mera sexualidade animal. Barthes confirma esse ponto de vista quando afirma que o erotismo

é apenas uma fala, porque as práticas eróticas só podem ser codificadas se conhecidas, isto é, faladas; ora, nossa sociedade jamais enuncia qualquer prática erótica, apenas desejos, preâmbulos, contextos, sugestões, sublimações ambíguas, de sorte que para nós o erotismo não pode ser definido a não ser por uma fala perpetuamente alusiva (Barthes, 1974, *apud* Durigan, 1985, p. 84).

Dessa forma, "o erotismo é um enriquecimento ao ato sexual e de tudo o que o rodeia graças à cultura, graças à forma estética. Consiste em enfeitar o ato sexual, uma teatralidade para alcançar ao prazer e ao

sexo, aludindo a uma dimensão artística” (Santos; Costa; Faria, 2012:155).

Como já foi dito, os temas concernentes ao erotismo estão ainda na condição de tabu. Entretanto, essa “proibição” gera, em nossa sociedade, uma enorme necessidade de compreensão do fenômeno erótico traduzido na linguagem do desejo. Daí a proliferação da literatura dita erótica, aqui representada pelo *corpus* de análise.

## 2. Conceitos bakhtinianos

Apresentaremos, na sequência, um apanhado geral sobre a conceituação de dialogismo proposta por Bakhtin com vistas a clarear ao leitor a base teórica utilizada na leitura do *corpus*.

Marchezan (2006:116, grifos da autora), sobre o diálogo, assegura 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*”. Dessa forma, a palavra diálogo, no contexto bakhtiniano, é entendida como “reação do eu ao outro”, isto é, uma “reação da palavra à palavra de outrem”, é um ponto de tensão “entre círculos de valores, entre forças sociais” (Marchezan, 2006:123).

Segundo Bakhtin (2003), a vida do texto não está nas regras do sistema linguístico, mas nas relações dialógicas que ele estabelece e no diálogo que ele provoca, diálogo que não tem fim.

Assim, para o filósofo russo,

a orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa (Bakhtin, 1988, *apud* Fiorin, 2006b:17).

A esse eco dialógico inerente aos enunciados, Bakhtin denominou dialogismo. O dialogismo é a ordem do enunciado, sua natureza, 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”. Absorver o discurso alheio no próprio enunciado torna visível o dialogismo como princípio de funcionamento da linguagem na comunicação real (Fiorin, 2006b:33).

Para Bakhtin,

a linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro

campo da *vida* da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.) está impregnada de relações dialógicas (Bakhtin, 1997:183, grifo do autor).

O primeiro conceito de dialogismo, segundo o filósofo russo, diz que todos os enunciados são dialógicos, ou seja, o dialogismo é a base essencial do enunciado, pois este constitui-se a partir de outro enunciado, portanto, é uma réplica. Dessa forma, “um enunciado é sempre heterogêneo, pois ele revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual ele se constrói” (Fiorin, 2006b:24).

Conforme Fiorin (2006b:32), o segundo conceito de dialogismo de Bakhtin diz respeito àquele que se revela diretamente no discurso, ou seja, o dialogismo que está além das vozes sociais constitutivas, o diálogo claro que o autor estabelece com outros textos ditos em outros lugares: “trata-se da incorporação pelo enunciador da voz ou das vozes de outro(s) no enunciado”. Dizemos que, nesse caso, o dialogismo é uma forma composicional. É aquilo que Bakhtin chamará “concepção estreita do dialogismo” ou “formas externas, visíveis”, do dialogismo (Fiorin, 2006b:173).

O que é chamado de intertextualidade, nas palavras de Fiorin (2006b, p. 52-53), é um tipo de concepção estreita ou composicional de dialogismo: “aquele em que há no interior do texto o encontro de duas materialidades linguísticas, de dois textos”. Para que isso aconteça, é necessário que um texto seja independente do outro com o qual dialoga.

De acordo com tais preceitos, Fiorin diz que há duas maneiras básicas de incorporar distintas vozes no enunciado:

- a) aquela em que o discurso do outro é abertamente citado e nitidamente separado;
- b) aquela em que o enunciado é bivocal, ou seja, internamente dialogizado. Na primeira categoria, entram formas composicionais como o discurso direto e o discurso indireto, as aspas, a negação; na segunda, aparecem formas composicionais como a *paródia*, a estilização, a polêmica velada ou clara; o discurso indireto livre (Fiorin, 2006b:174).

Enfim, para o estudioso russo, todos os enunciados são constitutivamente dialógicos. Em alguns casos, somado a este dialogismo constitutivo, os discursos apresentam marcas explícitas destes diálogos, as quais Bakhtin chama de formas composicionais. O discurso é duplamente dialógico, ou seja, bivocal. Mostraremos, na continuidade do artigo, um dos exemplos de bivocalidade propostos por Bakhtin: a *paródia*.

### 3. A *paródia*

O nome de Bakhtin é imprescindível quando tratamos do conceito de paródia, pois é esse autor quem excede os estudos sobre ela, por meio dos princípios básicos da teoria da carnavalização por ele formulada (Oliveira; Pinheiro-Mariz, 2012).

Para ele, todos os enunciados são, por definição, dialógicos. Na sua construção, o autor ou o falante elenca algumas tarefas, as quais os enunciados deverão cumprir, ou seja, determina o seu enunciado a partir de propósitos que quer que ele desempenhe (Morson; Emerson, 2008:161).

Apesar da sua constituição dialógica, podemos mostrar ou não a voz do outro em nosso enunciado. Isso acontece conforme a intenção do autor ou do falante e das tarefas que tal enunciado deve cumprir.

Fiorin (2006b) assegura que há duas maneiras de inserir o discurso do outro no enunciado: a primeira cita claramente o discurso alheio, separando-o do discurso citante. Bakhtin o chama de discurso objetivado. Nesse caso, usam-se o discurso direto, o discurso indireto, as aspas e a negação. Na segunda maneira, não há indicação direta ou nítida do enunciado citante e do citado, assim, o discurso é bivocal.

Em certos casos, as vozes alheias e as aspas não são parte das tarefas do enunciado, por isso não são explicitadas. Esse é o caso das palavras univocalizadas, que são aquelas que possuem o dialogismo interno (primeiro tipo) (Morson; Emerson, 2008).

Contrariamente a isso, o falante pode mostrar a fonte de suas palavras para o ouvinte, como se esse as escutasse "com aspas". Nesse caso, elas fazem parte da tarefa do enunciado, ou seja, são bivocalizadas. Dessa forma, ambos os enunciados são dialógicos no primeiro sentido. Mas só o segundo é dialógico no segundo sentido.

Assim sendo, 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". É válido avaliar o quanto o nosso discurso diário faz referência às palavras dos outros e as absorvem, por isso, claramente verificamos que as formas do discurso bivocalizadas são tão numerosas e diversas (Bakhtin, 1984:189, *apud* Morson; Emerson, 2008:165).

Na modalidade passiva, o autor ou o falante mantém o controle. Essa "passividade" é acarretada pela incorporação da "palavra do outro", a qual persiste como um instrumento nas mãos do autor ou do falante. Já na modalidade ativa, a palavra do outro não se submete com tanta facilidade. Ela luta ativamente contra os propósitos de seu uso e discute as suas intenções, recriando assim o significado e o perfil estilístico do enunciado (Morson; Emerson, 2008:166).

Portanto, para Bakhtin,

podemos chamar a essa terceira e última variedade de *variedade ativa*, distinguindo-a das variedades anteriores, *passivas*. Efetivamente, na estilização, na narração e na paródia a palavra do outro é absolutamente passiva nas mãos do autor que opera com ela. Ele toma, por assim dizer, a palavra indefesa e sem reciprocidade do outro e a reveste da significação que ele, autor, deseja, obrigando-a a servir aos seus novos fins. Na polêmica velada e no diálogo, ao contrário, a palavra do outro influencia ativamente o discurso do autor, forçando-o a mudar adequadamente sob o efeito de sua influência e envolvimento (Bakhtin, 1997:198, grifos do autor).

Esse estudioso está inteiramente interessado na categoria das palavras bivocalizadas ativas, porque tal discurso exhibe os tipos mais complexos de dialogização interna (Morson; Emerson, 2008:163).

Há, ainda, mais uma subdivisão dentro da classificação de discurso bivocalizado: ele pode ser também "unidirecional" ou "varidirecional".

Essa distinção relaciona-se aos propósitos do falante e os do outro. No discurso unidirecional as funções dos dois são essencialmente a mesma, como exemplo, tem-se a estilização.

Morson e Emerson (2008:166 e 168) atestam que, no discurso varidirecional, as funções são diferentes e opostas: nas palavras de Bakhtin, o autor e o outro querem ir em "direções" diferentes. Em oposição às palavras bivocalizadas passivas unidirecionais, as palavras bivocalizadas passivas varidirecionais tratam o discurso do outro de um modo crítico ou hostil. A paródia é um caso típico desse fenômeno.

Conforme Bakhtin,

[...] na paródia [...] o autor fala a linguagem do outro, porém, diferentemente da estilização, reveste essa linguagem de orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. [...] Por isso é impossível a fusão de vozes na paródia [...]. Por isso a deliberada perceptibilidade da palavra do outro na paródia deve ser especialmente patente e precisa. Já as ideias do autor devem ser mais individualizadas e plenas de conteúdo (Bakhtin, 1997:194).

O mesmo autor assevera que, à semelhança da estilização, as palavras bivocalizadas passivas varidirecionais fazem com que percebamos o discurso do outro. Entretanto, contrariamente à estilização, a paródia dá para essas palavras um tratamento rigoroso, pois "introduz nesse discurso uma intenção semântica que se opõe diretamente à intenção original". Consequentemente, o discurso

parodístico torna-se “um campo de batalha entre duas vozes” (Bakhtin, 1984:193, apud Morson; Emerson, 2008:168).

Conforme as palavras de Bakhtin:

é possível discordar de algo por múltiplas razões, e por isso o parodista incluirá os motivos de sua discordância tornando o aspecto objeccionável do discurso do seu alvo deliberadamente “palpável”. Se não o fizer, deixa-se de perceber o ponto fundamental da paródia. [...] o delineamento estilístico da voz do outro provavelmente será sentido mais agudamente [...] e as intenções do autor com relação ao original serão provavelmente mais “individualizadas” (Bakhtin, 1984:193, apud Morson; Emerson, 2008:168, grifos dos autores).

Por essa razão, na opinião de Bakhtin, em geral, a discordância pode parecer mais interessante do que a concordância, por isso, seus estudos dão mais atenção crítica à paródia do que à estilização.

No caso do conto escolhido, *No meio da palha*, de Branca Maria de Paula (2006:109-110), tem-se o conceito de paródia, uma vez que, nele, o dialogismo é uma forma composicional. É uma maneira de mostrar as vozes que compõem o discurso.

*No meio da palha* (De Paula, 2006) possui uma relação bem próxima com um conto de fadas, pertencente ao cânone clássico, amplamente difundido, *Chapeuzinho Vermelho* (Perrault, 1987), em que há, assim como no conto analisado, uma personagem feminina que conversa com um personagem masculino, chamado de “lobo”.

O texto literário joga com a polissemia, ou seja, com a construção de outros sentidos, daí o seu caráter de obra de arte. Essa possibilidade de inovação faz da paródia a morada da polissemia, sobretudo pelos seus traços de imprevisibilidade e de inversão (Oliveira; Pinheiro-Mariz, 2012).

No conto escolhido, há inversão de papéis, o que configura as vozes da irreverência e da divergência com o texto original, o que caracteriza, conforme Bakhtin:

a paródia é uma imitação de um texto ou de um estilo que procura desqualificar o que está sendo imitado, ridicularizá-lo, negá-lo. No próprio processo imitativo dá-se uma direção diversa ao sentido do que está sendo parodiado. Nesse caso, imita-se para acentuar diferenças. Para perceber o texto ou o estilo parodiado, o leitor precisa valer-se de sua memória textual, isto é, de seus conhecimentos a respeito dos textos produzidos ou de maneiras de escrever (Fiorin, 2006b:42).

O caminho traçado pela autora na paródia leva o leitor ao encontro do novo. Isso acontece porque, para Bakhtin, a paródia é bivocal: “o autor fala da linguagem do outro [...] como diametralmente oposta à

orientação do outro". O discurso torna-se um duelo entre duas vozes (Fiorin, 2006b:42).

Conforme Genette (1982, *apud* Oliveira; Pinheiro-Mariz, 2012), a paródia objetiva desconstruir e recriar, nos sentidos já existentes, sentidos contrários que irão, numa luta de vozes infinita, significar. Dessa forma, para existir, a paródia precisa do texto do outro, por isso não quer apagá-lo ou destruí-lo, quer apenas invertê-lo para recriá-lo.

No conto aqui analisado, a autora quer perverter os sentidos da voz do outro, no caso, *Chapeuzinho Vermelho*, de Charles Perrault (1987), para renovar, às avessas, os seus sentidos. Para isso, recria a personagem principal nos moldes da mulher do século XXI e se distancia dos contos de fadas do cânone clássico, o que tem, como consequência, a refração da sociedade pós-moderna em que vivemos.

Sant'anna observa que

há um distanciamento da significação e uma inversão absoluta do sentido ali [na paródia] inaugurado, porém essa "tradução às avessas" do intertexto não tem como objetivo primordial ridicularizá-lo, na verdade, a paródia pretende desmascarar as ideias já recalcadas de determinada sociedade, estando localizada do lado da contra-ideologia, pois a paródia é um ruído, a tentação, a quebra da norma (Sant'Anna, 1987, *apud* Oliveira; Pinheiro-Mariz, 2012, grifo dos autores).

O enunciador na paródia pretende fazer uma denúncia das relações desiguais entre os "seres". O objetivo, assim, é apresentar "as vontades de verdade de um tempo em que é preciso mudar padrões de comportamento" (OLIVEIRA; PINHEIRO-MARIZ, 2012).

Utilizaremos, como base para a leitura do *corpus*, a teorização de Bakhtin acerca da paródia, a qual é entendida como um mecanismo linguístico bivocal porque nela são ouvidas duas vozes: aquela que parodia e aquela que é parodiada. No caso, o conto erótico *No meio da palha* (De Paula, 2006) e o conto de fadas *Chapeuzinho vermelho* (Perrault, 1987), respectivamente.

#### 4. Leitura bakhtiniana do conto *No meio da palha*

Como o conto analisado parodia um conto de fadas, faremos aqui uma breve explicação sobre este gênero, o qual é tipicamente de tradição oral e pertencente à tipologia narrativa.

Conforme as palavras de D'Onofrio (2007), o conto de fadas, desdobramento do conto maravilhoso ou popular, é uma forma universal de transmissão da cultura de um povo. É também "expressão da psicologia coletiva, e tem como disposição mental a moral natural: as coisas se passam como nós gostaríamos que se passassem, sempre com o triunfo do bem sobre o mal" (D'onofrio, 2006:92). O conto de fadas

distingue-se das demais formas de narrativa devido ao seu caráter de universalidade, no sentido de internacionalidade, isto é, as mesmas histórias maravilhosas são ouvidas em países distintos, com traços regionais específicos, porém com a mesma lógica e intencionalidade (D'onofrio, 2006:94). Enfim, por possuírem fundo moral e didático, os contos de fadas são amplamente difundidos às crianças desde a mais tenra idade.

Sobre o conto analisado, resumidamente, a narrativa acontece durante o encontro da "Chapeuzinho" com o lobo, a poucos metros da casa da avó da personagem feminina. O diálogo começa e o conflito aparece: a "Chapeuzinho" desafia o lobo em um nítido jogo de sedução. No clímax, quando a personagem feminina avança, o lobo, amedrontado, afasta-se, o que provoca a última reação de "Chapeuzinho" no desfecho: ela ataca e "come" o lobo no meio da palha.

*No meio da palha* (De Paula, 2006) pertence ao gênero discursivo conto e é uma paródia do conto de fadas *Chapeuzinho Vermelho* (Perrault, 1987). Tal relação se dá por meio do diálogo que é estabelecido entre os dois textos, o que garante à obra erótica constituição dialógica. As relações intertextuais podem ser confirmadas pela existência de marcas do outro texto que lhe foram agregadas às avessas. Essas marcas sustentam os seus sentidos, o que permite que o leitor perceba a paródia.

A narrativa desenrola-se de forma cronológica. Já no início do conto começam a aparecer, na caracterização das personagens, os primeiros indícios da paródia. O enredo gira em torno de duas personagens: a personagem principal, "Chapeuzinho", a qual é também a narradora da história. É uma mulher decidida e de desejos próprios: "Quero ver de perto, respondi, sempre caminhando na direção dele" (De Paula, 2006:109). No cânone clássico, a personagem é inocente, passiva e casta: "[...] a pobrezinha, que não sabia que é perigoso parar para escutar um Lobo [...]" (Perrault, 1987:8), ou seja, o contrário dessa "nova Chapeuzinho".

A outra personagem é o "lobo", o qual é apresentado também às avessas: no conto original, ele é esperto, ardiloso e trapaceiro: "[o lobo] que logo teve vontade de comer a menina. Mas não teve coragem por causa de alguns lenhadores que estavam na floresta" (Perrault, 1987:7), ou ainda: "O Lobo pôs-se a correr com toda a sua força pelo caminho mais curto" (Perrault, 1987:10). Em *No meio da palha* (De Paula, 2006), ele é ingênuo, submisso e medroso: "[o Lobo] Deu foi um discreto passo pra trás, parecendo assustado" (De Paula, 2006, p. 110). Mais ao final do conto, o "lobo" é chamado de "cordeirinho", o que evidencia a presença de uma voz social no trecho, a qual dialoga com a narrativa por meio de um ditado popular: "é um lobo em pele de

cordeiro". Essa alteração de condutas mostra que, em no *Meio da palha* (De Paula, 2006), o cordeiro se fantasiou de lobo, mais um indicativo de paródia na história.

Temos, assim, um paradoxo: as duas personagens têm as suas caracterizações invertidas com relação ao texto-base, e representam agora, respectivamente, a paixão e a pureza.

A trama desenvolve-se durante o diálogo entre as duas personagens. O "lobo" fala com a "Chapeuzinho", assim como na história original: "Quando atravessava o bosque ela [Chapeuzinho] encontrou o compadre Lobo [...]. [O Lobo] Perguntou aonde ela ia [...]" (Perrault, 1987:7-8).

Entretanto, aqui ele é provocado e desafiado por ela, ao contrário do texto-base, o que mostra inversão de papéis: "Então ele me disse muito sério eu sou o lobo, mas eu não acreditei e fui logo chegando perto, chegando perto" (De Paula, 2006: 109). "Chapeuzinho" agora é uma mulher livre, não mais uma menina indefesa e manipulável, incapaz de mudar a sua realidade. O seu comportamento ousado e sedutor reflete o contexto histórico da atualidade, o que lhe permite buscar formas de conquistar o "lobo".

A partir daí, a narradora controla toda a situação, o que gera um conflito: "E ele gritou não se aproxime, é perigoso e eu disse quem sabe sou eu, tem muito lobo falso por aí, deixa ver" (De Paula, 2006:109). O erotismo está no domínio que a "Chapeuzinho" exerce sobre o "lobo" e se expressa nos diálogos como parte do processo de sedução.

Quanto ao erotismo, entrelaçado ao texto, tem-se o seu entendimento como dimensão artística. O conto por nós analisado possui caráter literário no que condiz à sua composição, pois se constitui a partir de um entrecruzamento de vozes, concretizado na paródia, que lhe dá acabamento estético. Além disso, *No meio da palha* (De Paula, 2006) é considerado um conto erótico porque, nele, o apelo carnal é velado, vem emaranhado aos diálogos das personagens, e o ato sexual em si não é representado diretamente, apenas sugerido no final.

Tal fato é confirmado pelo uso decorrente de metáforas, as quais são marcantes na literatura erótica devido ao seu poder de sugerir sem revelar. Conforme Maingueneau (2010, apud Santos; Costa; Faria, 2012:155), "[...] as passagens eróticas fazem os véus proliferarem, o sentido próprio e figurado (metonímias, metáforas...) e multiplicam as mediações [...]". Esta afirmação se faz presente nas passagens: "[...] Que me esperasse atrás da moita e de mim fizesse gato e sapato, sem apelação", ou ainda: "Um lobo [...] que me colocasse na palma da mão" (De Paula, 2006:109). As metáforas sublinhadas nos excertos mostram a sugestão feita pela "Chapeuzinho" sobre o que ela gostaria que o "lobo" lhe fizesse.

“Chapeuzinho” segue orientando o leitor no percurso da narrativa rumo ao clímax, dando pistas, conforme o conto original, sobre os acontecimentos futuros. A sedução corporifica-se na narrativa por meio de uma escala em ascensão de imagens visuais, auditivas, táteis, olfativas e gustativas, no decorrer da história:

deixa ver se é de verdade, eu queria tanto encontrar um lobo – sabe como? – daquele que me comesse de roupa e tudo, de repente, entende? Assim, sem eu esperar. E que tivesse uns olhos grandes pra me enxergar de verdade, umas orelhas grandes pra me escutar de verdade e uma boca que pudesse me engolir inteira e uma língua que me lambesse toda como se eu fosse assim um pirulito e me derretesse como se eu fosse um sorvete até me deixar quentinha, molinha, sem conseguir fazer nada, nem mesmo gritar pedindo socorro, só gemesse baixinho na hora do susto (De Paula, 2006:109).

Nesse trecho, o diálogo intertextual, corporificado na paródia, fica claro, pois a narradora subverte as falas do conto de fadas:

- Minha avó, como você tem braços grandes!
- É pra te abraçar melhor, minha filha.
- Minha avó, como você tem pernas grandes!
- É pra correr melhor, minha menina.
- Minha avó, como você tem orelhas grandes!
- É pra escutar melhor, minha menina.
- Minha avó, como você tem olhos grandes!
- É pra ver melhor minha menina (Perrault, 1987:19-21).

Conforme as reflexões de Bakhtin, “é um caso de paródia de estilo, pois o narrador desqualifica o estilo imitado no próprio movimento de imitação” (Fiorin, 2006b:187).

Nesta altura, o leitor já está familiarizado com a narrativa por meio da interação intertextual que possui com um conto já conhecido, e já pode, sozinho, traçar os próximos acontecimentos:

- Avó, que dentes grandes você tem!
  - É para te comer.
- E, ao dizer estas palavras, o Lobo malvado atirou-se sobre Chapeuzinho Vermelho e comeu-a (Perrault, 1987:22).

Entretanto, a inversão de condutas marcada pelas relações dialógicas com o texto-base vai ficando mais intensa, o que surpreende o leitor:

Um lobo de braços grandes, pernas fortes, enorme, e que me colocasse na palma da mão. E que me mordesse sem dó, que me comesse sem piedade.

Que me comesse aos bocados, soltando grunhidos de prazer pra floresta toda escutar e estremecer de inveja (De Paula, 2006:110).

Dessa forma, apesar de tecer o conto a partir de vozes já conhecidas, a autora-criadora consegue surpreender o leitor com o desfecho:

Fui falando assim, falando e me aproximando e notei que as orelhas dele tremiam, que o rabo murchou de repente e que baixou o focinho quando parei na frente dele. E também baixou as pálpebras, envergonhado, quando insisti em olhar ele nos olhos. [...]

Então resolvi mudar de tática. Estendi a mão e num gesto rápido arranquei-lhe as patas, as orelhas e o rabo.

Comi aquele cordeirinho ali mesmo, no meio da palha, a poucos passos da casa da vovó (De Paula, 2006:110).

Quanto ao contexto, a paródia mostra que a mulher do século XXI busca sair da posição de menina ou de princesa, ou seja, aquela que espera alguém para mudar a sua vida (seja um lobo que vai devorá-la, ou um príncipe que irá desposá-la); para ocupar uma posição mais ativa e produtiva em seu próprio destino, mesmo que seja sozinha, porém, feliz e realizada. Dessa maneira, o diálogo com a contemporaneidade é extremamente importante para a compreensão da paródia enquanto recriação de sentidos. A "Chapeuzinho" pertence à sociedade pós-moderna e o papel da mulher é imprescindível na construção dessa mesma sociedade (Oliveira; Pinheiro-Mariz, 2012).

*No meio da palha* (De Paula, 2006) termina com a personagem feminina "comendo" o "lobo", ou seja, o desfecho é a síntese da ideia de paródia apresentada na obra: a direção tomada pelos fatos é oposta àquela seguida no conto clássico original. O erotismo, como já foi dito, está emaranhado ao texto, o que pode ser percebido no trecho final: o verbo "comer" está carregado de conotação sexual, entretanto, a ação não é colocada na obra, é apenas sugerida.

Além disso, os papéis foram trocados: a personagem feminina desafia a personagem masculina a agir como um lobo (do cânone clássico), porém, isso não acontece. A imagem do "lobo" é desconstruída, fato esse que tem como ápice a descoberta de que se tratava de um farsante: "Fui falando assim, falando e me aproximando e notei que as orelhas dele tremiam, que o rabo murchou de repente e que baixou o focinho [...]. Estendi a mão e num gesto rápido arranquei-lhe as patas, as orelhas e o rabo" (De Paula, 2006:110). O "lobo" é submisso às atitudes da "mocinha" e sucumbe, ao final da narrativa, aos seus desejos: é atacado ao invés de atacar.

No decorrer da história, a personagem feminina fala: "Ah, isso anda tão difícil, nem sei se ainda acontece nos dias de hoje. O mundo mudou muito mesmo" (De Paula, 2006:110), o que deixa mais evidente

a permuta de atores e de condutas sociais, mais um indício de relações dialógicas de cunho paródico na obra.

## 5. Considerações finais

Verificamos, após a leitura concluída, que o conto *No meio da palha* (De Paula, 2006) parodia *Chapeuzinho Vermelho* (Perrault, 1987) quando inverte os papéis sociais das personagens envolvidas a partir da desconstrução de um tema infantil. A sua finalidade é construir um olhar inédito sob a ótica do erotismo, o qual, nessa obra especificamente, refere-se ao velamento e à provocação do desejo sem a exposição dos órgãos sexuais. Assim, acontece a desmistificação do conto de fadas e, com isso, tem-se a criação de uma atmosfera que sugere mais do que revela.

As relações dialógicas se dão por meio da paródia com o conto clássico *Chapeuzinho Vermelho*, de Perrault (1987), mescladas nos diálogos, de maneira mais explícita, e nas ações das personagens, de maneira mais implícita. Como é um conto de fadas mundialmente conhecido, a identificação do leitor é imediata, o que lhe permite perceber as relações intertextuais e, a partir delas, criar uma expectativa no decorrer da leitura, a qual é quebrada, com maestria, pela autora-criadora.

Foi possível, ainda, confirmar que as reflexões bakhtinianas acerca do dialogismo valem também para o conto erótico: devido ao seu caráter intertextual e interdiscursivo, tal como qualquer texto literário, é sempre constituído dialogicamente a partir de ecos de outros textos. As vozes do cânone clássico se entrecruzam com as vozes da pós-modernidade e, assim, tem-se a inversão de condutas, sobretudo quanto à posição da mulher. Cabe ao leitor observar e recuperar essas vozes ao longo da tecitura do fio discursivo.

## REFERÊNCIAS

- ALEXANDRIAN, S. *História da literatura erótica*. 2. ed. Trad. Ana Maria Scherere e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ALMEIDA, H. de. *Dicionário erótico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1980.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11. ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004.

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

BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2005.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010.

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.

DE PAULA, B. M. No meio da palha. In: CLAVER, R. (Org.). *69/2 contos eróticos*. Belo Horizonte: Leitura, 2006. p. 109-110.

D'ONOFRIO, S. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.

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

FARACO, C. A.; CASTRO, G. (Orgs.) *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 1996.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo Aurélio do século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (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.

LUCAS, F. *O caráter social da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

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

MACHADO, I. Gêneros discursivos. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

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.

MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Bakhtin: criação de uma prosaística*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, M. A. de; PINHEIRO-MARIZ, J. A Cinderela mudou de ideia na ordem do dialogismo. *XIII Encontro da ABRALIC*. UEPB/UFCG – Campina

Pugina, Rosana Letícia; Pernambuco, Juscelino. Vozes de Eros: relações dialógicas no conto erótico *No Meio da Palha*, de Branca Maria de Paula. *Revista Intercâmbio*, v. XXIX: 218-235, 2014. São Paulo: LAEL/PUCSP. ISSN 2237-759x

Grande, PB. 10, 11 e 12 out. 2012. Disponível em:

<http://eventosabralic.com.br/>. Acesso em: 4 set. 2013.

PAZ, O. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

PERRAULT, C. *O chapeuzinho vermelho*. Trad. Francisco Balthar Peixoto. Porto Alegre: Kuarup, 1987. (Coleção Era uma vez, 3).

PRETI, D. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: T. A Queiroz, 1983.

SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase e companhia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios, 1).

SANTOS, M. dos; COSTA, L. M. L.; FARIA, J. P. de. O erotismo dialógico na obra "Elogio da madrasta", de Mário Vargas Llosa. *Línguas e Letras*, vol. 13, n. 25, 2012. p. 149-168.

SOARES, A. *Gêneros literários*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993. (Série Princípios, 166).