

A ENCENAÇÃO DA PERVERSÃO POR MEIO DA ORALIDADE E DAS ESTRATÉGIAS CONVERSACIONAIS NO CONTO “O MESTRE E A ALUNA”, DE DALTON TREVISAN

THE STAGE OF PERVERSION THROUGH ORALITY AND CONVERSATIONAL STRATEGIES IN THE SHORT STORY “THE MASTER AND THE STUDENT”, BY DALTON TREVISAN

Luciana Santos Cerqueira¹

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP

Renan Gonçalves Locatelli²

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo analisar como o conceito psicanalítico de perversão é encenado no conto “O mestre e a aluna”, de Dalton Trevisan (2005). A partir do estudo da fortuna crítica do autor, constatou-se que requintes “sádicos caracterizam a maior parte da violência narrada.” (PONTIERO, 1980, p. 06). Por uma via, as noções de *recusa*, *lei*, *desafio* e *rito sacrificial* são desenvolvidas a partir da Psicanálise; por outra via, a oralidade na narração literária é pensada a partir da *macroanálise* e da *microanálise das variações linguísticas* (PRETI, 1999 E 2004). A utilização da oralidade e das estratégias conversacionais parecem ser um modo de provocação do leitor, de fazê-lo ver a miséria humana encerrada em um cerco autofágico de destruição e aniquilação do desejo do outro.

Palavras-chave: Dalton Trevisan. Perversão. Narração literária. Oralidade. Estratégias conversacionais.

ABSTRACT

This article aims to analyze how the psychoanalytic concept of perversion is enacted in the short story “The Master and the Student”, by Dalton Trevisan (2005). From the study of the author's critical fortune, it was found that “sadistic refinements characterize most of the violence narrated.” (PONTIERO, 1980, p. 06). In one way, the notions of refusal, law, defiance and sacrificial rite are developed from Psychoanalysis; on the other hand, orality in literary narration is considered based on macroanalysis and microanalysis of linguistic variations (PRETI, 1999 AND 2004). The use of orality and conversational strategies seem to be a way of provoking the reader, of making them see human misery enclosed in an autophagic siege of destruction and annihilation of the other's desire.

Keywords: Dalton Trevisan. Perversion. Literary narration. Orality. Conversational strategies.

¹ Endereço eletrônico: lusancer6@yahoo.com.br

² Endereço eletrônico: renanglocatelli@gmail.com

Sobre Dalton Trevisan e sua obra

Este artigo tem por objetivo analisar aspectos da oralidade presentes no conto “O mestre e a aluna”, de Dalton Trevisan, assim como examinar as estratégias conversacionais presentes no texto para, posteriormente, relacionar tais elementos com a encenação da perversão. A fim de alcançar tal objetivo, será traçado um breve histórico a respeito do autor e de sua fortuna crítica, para, em seguida, desenvolver o conceito de perversão, a partir da psicanálise, e o conceito de estratégias conversacionais, a partir dos estudos sobre a oralidade.

Dalton Trevisan, o *Vampiro de Curitiba*, tornou-se uma espécie de lenda urbana entre aqueles que se interessam por literatura. O escritor, de 98 anos, deu poucas entrevistas, tirou poucas fotos e quase nada sabemos sobre a sua vida: Trevisan construiu uma personagem que vive nas sombras. Em seu castelo mal-assombrado, vive junto ao escritor uma gama de personagens do submundo: bêbados, mulheres da vida, crianças abusadas, machões violentos e criminosos, donas de casa submissas, casais sadomasoquistas, moças desiludidas e outras figuras que habitam uma Curitiba ora urbana, ora provinciana, movendo-se por cenários que se repetem, como o espaço íntimo da casa e do quarto, onde tudo é permitido, ou o famoso Hotel Carioca, recorrente em seus contos, como também os bares, os bordéis e as praças à noite.

Outra característica marcante da obra de Dalton Trevisan é uma espécie de narrativa circular, em que a temática dos contos se torna usual, perpetuando uma continuidade, em determinada obra, e estabelecendo uma linha sequencial em relação aos livros antecedentes. Araújo (1981, orelhas) destaca esse tipo de narrativa como uma forma de “fotografar lances autofágicos da pequena burguesia submetida aos próprios ridículos”. Aliás, fotografia ou retrato são termos que normalmente se empregam para falar do estilo de Trevisan: observamos uma cena acontecer diante de nossos olhos, um recorte do cotidiano, o pedaço de uma história que se desenrola de maneira trágica. O uso contínuo de elipses gera uma escrita rápida e condensada, aproximando a linguagem do conto à linguagem do poema, produzindo metáforas, alusões e analogias, como bem observamos no conto “Onze Haicais”, do livro “Meu querido assassino”, de 1983.

Essa escrita cíclica fornece o conjunto de uma obra que, se observada à distância, revela personagens sempre iguais na aparência e diferentes na essência, pois detalhes e situações novas são acrescentadas em cada livro, formando um “amplo painel sociológico”, como salienta Araújo (1981, orelhas), capaz de revelar de maneira sórdida e mordaz o cotidiano da pequena classe média, formada por uma legião de anti-heróis envoltos em seus instintos mais primitivos e amorais, orquestrados por uma lei do crime e do pecado.

Nesse painel, a sexualidade aparece de maneira abrupta, violenta, instrumento de poder e dominação. Em um artigo escrito para o jornal *Estadão*, denominado “A sedução perversa de Dalton Trevisan”, de 2013, Berta Waldman³, pesquisadora do autor, discute “Novos Contos Eróticos”. Waldman (2013) enfatiza a temática dos contos regidos pela antologia da sexualidade como forma de abuso, o sexo forçado, realizado como uma forma de anular o outro por diferentes tipos de estupros.

“Assim, os textos de Dalton Trevisan organizam-se como um jogo de espelhos, que montam e desmontam paralelismos, citações” (Waldman, 2013), esclarece a pesquisadora, reforçando o caráter perturbador que adquirem as cenas de sexo nos contos de Dalton, como a figura da criança que é forçada ao ato sexual precocemente, revelando o ápice da desigualdade, uma vez que não há parceria nesse tipo de jogo sexual, mas um mistério experimentado pela criança, um enigma sobre o sexo que ainda não pode ser desvendado. Essa desigualdade também aparece em outros contextos de outros contos, como o professor que seduz a aluna, a professora que seduz o aluno, o perverso que força a moça ao sadismo e “o padrasto [que] estupra a enteada, juntando tara, sofrimento e alienação, sintomas que se estendem à classe média, média-baixa, curitibana”.

Dessa forma, afirma Waldman (2013), o que o autor pretende é mostrar a face humana em estado bruto, nos limites com a civilização, e, portanto, com a linguagem e a cultura. “A repetição temática anuncia que não há saída e o modo de tratá-la literariamente confirma o beco sem saída”, sentencia Berta (2013). O sofrimento, a frustração, a amargura e a alienação, assim como o erotismo, são a matéria prima dos contos de Trevisan, que, em constante retomada e revisão para as novas edições, são reconstruídos em linguagem cada vez mais concisa, beirando o silêncio, afirma Berta (2013). Quanto ao erotismo presente dos “Novos Contos Eróticos”, “o autor transforma o leitor em coparticipante da peleja amorosa. Ele é o frestador, o que assiste à cena erótica baseada no desejo de um e na redução do outro ao objeto”, finaliza Berta Waldman (2013). No ano de 2014, em uma entrevista para *Teresa*, revista de Literatura Brasileira, Berta faz uma importante observação sobre a sexualidade na obra de Trevisan:

[a] gênese do erotismo está ligada à constituição dos traços definidores do ser humano, ao transformar a sexualidade em erotismo. Através do trabalho, da compreensão e consciência da morte, e da passagem da sexualidade livre à sexualidade envergonhada, da qual nasce o erotismo, o homem desvencilha-se da animalidade, segundo Georges Bataille. Nessa perspectiva, a gênese do

³ Os artigos de Waldman (2013), Conti (2001) e Coelho (1994) estão disponíveis em formato eletrônico, e, por isso, não apresentam número de página. Tais trabalhos se encontram referenciados ao final, com seus respectivos links de acesso.

erotismo estaria vinculada à constituição dos traços definidores do humano, que se afasta da animalidade ao transformar a sexualidade em erotismo. O divisor de águas estaria nessa zona. (WALDMAN, 2014, p. 204).

Mario Sergio Conti, em 2001, escreveu para a Folha de S. Paulo o artigo “Dalton Trevisan solta a sua retórica da perversão”, destacando outros traços do autor-vampiro. No processo de retomada dos contos, realizando constantes cortes para reduzir os seus textos, “o que sobressai é o grotesco de velhos e crianças, a crueldade dos adultos, a solidão e o ridículo inapelável de todos”, destaca Conti (2001). No conto “Cantares de Sulamita”, a personagem implora amor e morte. Nele, encontramos o que Conti (2001) denomina de “o estilo maníaco de Dalton”, utilizando “diminutivos que embasam perversões: ‘Me agarrar todinha’, ‘me sugar o biquinho dos seios’, ‘me lambar o mindinho’.”. Há também metáforas grosseiras, típicas de um cafajeste, para designar os órgãos sexuais, como “‘Pérola de concha bivalve’ no lugar de clitóris” e “‘ferrão de fogo’ e ‘flauta de mel’ para pênis”, observa Conti (2001). Sulamita, a personagem central do livro, ecoa no “Cântico dos Cânticos⁴” bíblico, ressalta o jornalista, com a diferença que a Sulamita de Dalton está em pleno acesso de dor e excitação.

No artigo de 1980, “As obsessões sexuais na ficção de Dalton Trevisan”, de Giovanni Pontiero – tradutor de Trevisan e de outros importantes autores brasileiros para a língua inglesa –, é realizada uma comparação entre a narrativa do vampiro curitibano e a teoria psicanalítica. O autor se vale de conceitos fundamentais da Psicanálise, como pulsão, zonas erógenas do corpo, autoerotismo, satisfação de desejos inconscientes recalcados, narcisismo e sadomasoquismo para fundamentar sua análise. Pontiero (1980) revisita importantes obras de Trevisan, destacando contos que exploram de maneira exemplar a problemática do sujeito psicanalítico. Ele observa, por exemplo, que grande parte das personagens masculinas construídas por Trevisan são dominadas pela luxúria, constituindo “estórias [em] que [essas personagens] são levadas aos atos mais brutais de agressão, amiúde assistidos e testemunhados avidamente por outros, e transformando-se até - num episódio pelo menos - em ritual orgiástico” (PONTIERO, 1980, p. 05-06). Acrescenta que requintes

sádicos caracterizam a maior parte da violência narrada. Este sadismo explica-se de um lado por reações primitivas aos instintos humanos elementares e por outro pela necessidade de liberar frustrações sexuais que tais personagens não podem dominar, por falta de inteligência ou de autocontrole. Amantes que se beijam a ponto de arrancar sangue um do outro, ou queimando a carne com

⁴ Aqui a referência se faz em relação à personagem bíblica Sulamita, noiva do rei Salomão, descrita como a mais formosa entre todas as mulheres, modelo de esposa companheira e amorosa.

pontas de cigarro ou se espetando com agulhas dificilmente poderiam sugerir relacionamentos emocionais estáveis. (PONTIERO, 1980, p. 06).

No levantamento realizado por Pontiero (1980), é possível encontrar frequentes descrições dos denominados “desvios sexuais”, como uso de pornografia, referência às posições do Kama Sutra, orgias, chicoteamentos, travestismo, exibicionismo e estupros, inclusive de crianças, como já mencionado. Há também uma interessante análise do conto “A Noite de Paixão”, do livro “O Vampiro de Curitiba”, em que a paixão de Cristo é objeto de identificação do personagem Nelsinho, que vive a angústia do ato da cópula e sua inerente culpa, visto que, no desenrolar do conto, como não encontrou uma prostituta para saciar seus desejos nos bordeis costumeiros, o personagem vai até uma igreja e depara-se com uma mulher que corresponde às suas investidas. Os símbolos da Paixão de Cristo estão presentes nesse conto, expressando o ato sexual como uma espécie de sacrifício, fazendo com que o sagrado e o profano se sobreponham numa mesma cena.

Outro importante ponto sublinhado por Pontiero (1980) são as experiências de culpa e remorso vivenciadas por algumas personagens, experiências essas não tão facilmente identificáveis pelo leitor menos familiarizado com a temática das perversões. Ele cita contos em que as personagens sentem náuseas, nojo e vertigem, provocados pelos órgãos dos sentidos, “tais como o piche mole e grudento na estrada, mãos suadas, uma partícula de sangue na gema de ovo, o inconfundível cheiro da morte, saliva humana, vozes roucas ou estridentes e certas cores agressivas como ‘verde nauseoso’” (PONTIERO, 1980, p. 16). Essas manifestações de culpa ocorrem, segundo Pontiero (1980), quando a atração sexual se transforma em luxúria, e, o que antes atiçava o desejo, torna-se repugnante, levando à violência e a demais atos degradantes em relação ao outro. Por fim, Pontiero (1980) não deixa de comentar sobre o quanto a senilidade e a decadência do homem estão em posição de igualdade com o sentimento de náusea causado pela luxúria obscena.

A perversão, segundo a psicanálise

A revisão bibliográfica sobre a temática da perversão na obra freudiana conduz a investigação por alguns caminhos. Janine Chasseguet-Smirgel (1991) distingue três momentos essenciais na teorização sobre esse assunto. O primeiro deles, baseado no axioma a *neurose é o negativo da perversão*, encontra-se formulado nos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, de 1905. O segundo momento está relacionado com a teoria do complexo de

Édipo, núcleo não apenas das neuroses, mas também das perversões. Esse modelo está presente no artigo “Uma criança é espancada: uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais”, de 1919, e nos artigos “A organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade”, de 1923, e “A dissolução do complexo de Édipo”, de 1924. O terceiro momento foi formulado no artigo “Fetichismo”, de 1927, quando a figura da *recusa* (ou desmentido) da castração ganha a cena, associando-se à noção de *clivagem* do ego.

Antes de adentrar as nuances da abordagem psicanalítica da perversão, é interessante notar a história do uso de tal palavra em sua aventura semântica pré-psicanalítica. Segundo Ferraz (2000), o termo perversão, que tem origem no latim *perversione*, designa o ato ou efeito de perverter-se, isto é, tornar-se perverso ou mau, corromper, depravar, desmoralizar. Pode designar ainda a alteração ou o transtorno de uma função. Na tradição da medicina, esse termo foi reservado para designar o desvio ou perturbação de uma função normal, sobretudo no terreno psíquico, e, mais propriamente, no terreno da sexualidade.

Vejamos a definição de Laplanche & Pontalis (2001) ao termo perversão, definição que exprime essa concepção inicial de Freud sobre o conceito:

Desvio em relação ao ato sexual “normal”, definido este como coito que visa a obtenção do orgasmo por penetração genital, com uma pessoa do sexo oposto. Diz-se que existe perversão quando o orgasmo é obtido com outros objetos sexuais (homossexualidade, pedofilia, bestialidade, etc.), ou por outras zonas corporais (coito anal, por exemplo) e quando o orgasmo é subordinado de forma imperiosa a certas condições extrínsecas (fetichismo, travestismo, voyeurismo e exibicionismo, sadomasoquismo); estas podem mesmo proporcionar, por si sós, o prazer sexual. De forma mais englobante, designa-se por perversão o conjunto do comportamento psicosexual que acompanha tais atípicas na obtenção do prazer sexual. (LAPLANCHE E PONTALIS, 2001, p. 341).

Em 1967, a publicação do artigo “A perversão como estrutura”, de Piera Aulagnier-Spairani, produziu importante marco na noção psicanalítica de estrutura perversa. Fruto de um seminário oferecido pela autora em 1966, cujo tema foi, justamente, a matéria em questão, Aulagnier-Spairani ([2003]1967) apresenta as três noções fundamentais da perversão como estrutura clínica: *Recusa*, *Lei* e *Desafio*. É por meio desses três mecanismos que o perverso responde ao horror da castração. O sujeito perverso torna-se fascinado pela visão da “mãe castrada” e a diferença dos sexos “se apresenta como a confirmação de estar condenado a perder o objeto do desejo (a Mãe) e o instrumento do prazer (o pênis)” ao invés de “ter podido reconhecer a Lei que, apenas ela, poderia ter-lhe garantido seu estatuto de sujeito desejante” (AULAGNIER-SPAIRANI, 2003[1967], p. 44). Esse artigo é considerado tão importante no

meio psicanalítico – principalmente para aqueles que seguem uma vertente de natureza lacaniana – que foi republicado diversas vezes, como é o caso da edição aqui consultada, de 2003. O texto de Aulagnier-Spairani (2003[1967]) é profundamente notável, visto que apresenta ideias fundamentais sobre a noção de estrutura perversa em poucas páginas, exigindo um grande trabalho de leitura, raciocínio e articulação com outros conceitos-chaves psicanalíticos, como as noções de *complexo de Édipo*, *complexo de castração*, *fantasma* e *Nome-do-Pai*.

O que define um sujeito estruturalmente perverso – e não psicótico ou neurótico – é a causa da sua escolha. Diferentemente do que o perverso acredita, a escolha por uma liberdade magnífica não é mais do que um engodo, sendo essa escolha o que o prende implacavelmente ao único acesso que ele pode desfrutar no registro do desejo, do mesmo modo que o seu afrontamento é a exclusiva maneira que ele tem de restabelecer “a ordem da Lei, de não ser foracluído⁵” (AULAGNIER-SPAIRANI, 2003[1967], p.47). Sendo assim, seja qual for o catálogo de sintomas que o sujeito perverso exiba, Aulagnier-Spairani (2003[1967]) reconhece como essenciais dois pontos definidores do conceito de estrutura perversa: *recusa* e *desafio*.

Para tratar da recusa, a autora volta-se, inicialmente, às noções freudianas sobre o complexo de Édipo e sua posterior dissolução, mediante o complexo de castração. A recusa⁶ é o termo que Freud utiliza para designar a defesa específica da organização perversa⁷. Nesse sentido, a autora destaca a noção da *castração vivida como rito sacrificial*. O rito conduz diretamente ao cerimonial e ao ritual, dimensão desempenhada essencialmente na perversão. Para Piera Aulagnier-Spairani (2003[1967]), o ritual é constituído por peças fundamentais, a saber, o *contrato*, a *lei* e o *gozo*. Sobre o contrato, sua formulação ocorre em nome da lei – e não do amor –, postulando minúcias na relação com o parceiro. Nas palavras da autora:

[e]stá aí, penso, uma primeira chave para compreender a relação particular e específica que vem ligar a lei e o desejo para o perverso. Ora, de que lei se trata? Ela está claramente explicitada no próprio contexto do contrato: o

⁵ Se a defesa própria do perverso frente à castração é a recusa, quando se trata do psicótico, ocorre a chamada foraclusão. Em linhas gerais, é o não reconhecimento da lei – e, logo, do outro – pela criança, ocasionando sua ausência no campo da linguagem.

⁶ O termo *Verleugnung*, originalmente proposto por Freud, em alemão, recebeu algumas traduções para o português: além de recusa, *Verleugnung* foi traduzido por *negação*, *renegação*, *denegação*, *rejeição* e *desmentido*.

⁷ Ela surge no momento em que o sujeito deveria “admitir a castração”. Para que essa admissão se torne definitiva, é exigido que o sujeito encontre, na função paterna e no saber de que ela se torna mensageira, a promessa de que, para além da abdicação que é solicitada ao sujeito, a porta do desejo lhe será aberta em um tempo futuro. Esse é o caminho da dissolução do complexo de Édipo na neurose. É nesse momento que ocorre o abandono de tudo o que é da ordem da identificação pré-genital (a sexualidade perversa-polimorfa, definida por Freud em 1905), possibilitado pela representação que o Nome-do-Pai faz da razão e da interdição como o bom alicerce e a legitimidade do desejo humano. O Nome-do-Pai, ao impedir a continuidade do desejo do filho pela mãe (objeto de amor), deve assegurar que, embora o menino não tenha mais acesso a ela, outras mulheres poderão substituí-la.

imperativo imposto ao sujeito não é outro senão que o gozo, o gozo não conhecido como um direito ou como uma um extremo prazer, não como efeito de uma escolha, mas sim como um dever, como uma dívida sacrificial oferecida a um Outro de quem teremos de dizer qual ponto de vazio na cadeia significativa ele vem preencher. (AULAGNIER-SPAIRANI, 2003[1967], p. 56).

Ela observa que, na maioria dos casos, o contrato é obra do parceiro masoquista: é ele quem fornece as regras do jogo, quem dita e anuncia os caminhos do sofrimento pelos quais ele irá percorrer para atingir o triunfante gozo, gozo esse que é imposto ao parceiro sádico. O que está em jogo na encenação desse ritual é o despontamento de um tipo de repetição fantasmática da cena de castração. No jogo sadomasoquista, um dos parceiros sempre será o pecador, e o outro, o mestre, o juiz, o punidor. Entre os dois parceiros, um embate dramático será encenado, em que a marca deixada sobre o corpo do outro, a marca que irá profanar a superfície corpórea será a reprodução da mutilação original que simbolizou, para o perverso, a ausência do pênis na mãe.

Dessa forma, a repetição da cena em que a mãe teria sido castrada é uma tentativa de dominar o horror primário. A recusa, nesse cenário, representa justamente a recusa ao horror primeiro, sendo transformado em via única e favorecida de acesso ao gozo. Nesse movimento circular entre carrasco e vítima, flagelante e flagelado que mudam de posição reciprocamente em um circuito fechado, o que o perverso ambiciona manifestar, em sua própria carne, é o seu corpo como instrumento da castração ou objeto castrado: duas posições contraditórias a serviço do gozo.

Em outras palavras, o perverso remaneja sua relação com o outro a fim de anulá-lo como sujeito desejante. O desafio perverso – desafio à lei – está assegurado pela motivação inconsciente de desafiar o real. Isso se dá porque a lei, em nome do saber, significa e codifica a realidade. Toda lei, seja ética ou penal, ancora-se sobre a premissa de um saber que se quer verdade. O perverso dirige seu desafio à castração, à mulher, colocando seu corpo à prova, mutilando-o, fazendo o gozo tomar o lugar do desejo, transmutando dor em prazer, fascinação em horror, jogando com o crime e a culpabilidade, invertendo os signos e colocando a questão do bom fundamento de toda estrutura ética.

Ainda sobre o caráter sadomasoquista que o perverso impõe em sua relação com o outro, Piera Aulagnier-Spairani (2003[1967]) examina o papel daquele que assume a cumplicidade de parceiro do perverso. Esse parceiro, normalmente, é o corpo que se oferece à expiação, é o sujeito que sofre porque pecou: o depositário da expiação de culpa. A punição recebida pelo parceiro é sempre justificada pelo seu pecado, indo da expiação à purificação. É por essa via

que o perverso expõe o seu saber sobre o outro, ocupando o papel de iniciador e desmistificador, revelando o não-sabido do gozo do parceiro.

Oralidade e estratégias conversacionais no conto “O mestre e a aluna”

Realizada a exploração psicanalítica do conceito de perversão, que partiu da leitura oferecida pela fortuna crítica da obra de Dalton Trevisan, surge-nos um questionamento: como analisar a encenação da perversão na materialidade linguística do texto? Sabemos que a análise de um texto literário pode se dar por muitas vias no campo dos estudos linguísticos, munindo-se, inclusive de conceitos e teorias de diferentes áreas do conhecimento. Contudo, chamou-nos a atenção o fato dos contos de Dalton Trevisan possuírem muitos traços de oralidade. A partir de tal constatação, delimitamos um caminho de análise a partir dos estudos de Dino Preti (1999 e 2004) a respeito da oralidade na literatura, sem, com isso, excluir outras leituras que possam ser realizadas sobre o discurso de Trevisan.

Preti (1999), no texto “Oralidade e narração literária”, demonstra como alguns aspectos da oralidade podem ser transferidos para o texto literário. O autor admite a existência de fatores típicos da oralidade na literatura, como a repetição, os marcadores conversacionais, as estruturas sintáticas, o léxico e as redes semânticas populares. Posteriormente, Preti (2004, p. 138) afirma que é possível voltar-se “a alguns aspectos da transposição da língua falada para a literatura, por meio da fala das personagens e dos narradores de primeira pessoa”. Para tanto, o autor pauta sua argumentação nos princípios da *Análise da Conversação* e da *Sociolinguística Interacional*, constituindo as denominadas *Macroanálise e Microanálise das variações linguísticas*.⁸

Além disso, os textos literários apresentam estratégias conversacionais, revelando aspectos que resultam “das intenções que precedem o ato conversacional ou de alterações ocorridas durante o seu andamento” (PRETI, 2004, p. 151), ou seja, uma instância pragmática, destacada pelo narrador ou pelos interlocutores. Assim, é possível “mostrar caminhos para descobrir, no diálogo literário, possíveis esquemas conversacionais (...) e os modelos de

⁸ A primeira compreende às variáveis sociais, como faixa etária, sexo (gênero), profissão, escolaridade, origem geográfica e variáveis psicológicas, associadas à situação de comunicação; a segunda considera os atos de fala, as estruturas de expectativa, os esquemas de conhecimento e a atitude linguística, destacando aspectos como “intensidade de voz, tom irônico, vocábulos adequados ou aparentemente impróprios”, que formatam diferentes frames (enquadramentos) “para dar ideia de ofensa, pouco caso, humor” (PRETI, 2004, p. 144). No texto ficcional, “a prosa literária retrata os problemas linguísticos dos personagens” (PRETI, 2004, p. 142), representando tipos sociais.

competência comunicativa que interiorizam e atribuem a suas personagens” (PRETI, 2004, p. 152). A teoria da conversação literária não prioriza as discussões sobre verossimilhança e também não afirma que os diálogos ficcionais “representam a conversação natural”, mas parte do princípio de que “as personagens literárias poderiam revelar em seu diálogo estratégias comunicativas ideais” (PRETI, 2004, p. 153). Dessa forma, é concebível analisar os comportamentos linguísticos considerando as *variáveis sociais*, as *variáveis psicológicas* e a *situação de comunicação*. “O diálogo de ficção se presta a uma análise das relações entre os propósitos iniciais do falante na interação e as estratégias que escolhe para desenvolvê-las, porque podemos servir-nos das informações do narrador e do contexto.” (PRETI, 2004, p. 159).

Em “O mestre e a aluna”, Trevisan relata o encontro entre essas duas conhecidas figuras do mundo acadêmico. A narrativa se desenvolve quando o mestre recebe a aluna em seu apartamento para discutir sua tese. A história apresenta intertextualidade direta com uma das maiores obras da literatura nacional, “Dom Casmurro”, de Machado de Assis, visto que a tese da aluna apresenta uma “*Capitu sem enigma. Esfinge sem segredo*” (TREVISAN, 2005, p. 31), posicionando-se a favor da traição da personagem. No decorrer do conto, observamos que as atitudes da aluna estão pautadas em sua tese, ou seja, a personagem identifica-se com a imagem da Capitu traidora e entrega-se ao mestre, sendo por ele abusada sexualmente, sacrificando-se.

O conto é narrado em primeira pessoa: é por meio da voz da aluna que adentramos na trama. Logo de início, começam a se delinear os traços característicos das personagens. A figura da aluna chega a ser estereotipada, como podemos observar na descrição do seu preparo para o encontro com o professor: “Ducha ligeira, blusa vermelha, saia xadrez plissada, meia preta três-quartos, bota de saltinho” (TREVISAN, 2005, p. 31).

A constituição da vestimenta, assinalada pela escolha lexical realizada pelo autor, produz uma imagem típica de uma jovem estudante, que, além de denotar sua condição de aluna – marcadamente infantilizada, diga-se de passagem –, pode, inclusive, indiciar a fetichização da personagem, visto que a figura de colegiais em trajes escolares é um popular objeto de desejo, sugerindo o que está por vir no desenvolvimento da narrativa. Na sequência, descobrimos que a aluna está indo ao encontro no professor em seu apartamento: “Não devo entregá-la na Faculdade. Mas no seu apê. Segundo ele, oferece mais sossego – a mulher está viajando.” (TREVISAN, 2005, p. 31).

Nesse ponto, observamos, por meio de uma marca de oralidade – “apê” – que a história que desdobrará segue um velho e previsível roteiro. A utilização do termo “apê” substituindo o vocábulo “apartamento” produz um efeito de intimidade, que é reforçado com a informação seguinte – a mulher está viajando, e, portanto, o professor pode receber a aluna com mais

tranquilidade. Por essa via, uma popular rede semântica se constitui: o que fará uma aluna no apartamento do professor justamente quando sua mulher está viajando? A resposta não tarda a chegar, acentuando a teia de significações por meio da seleção lexical: “O Mestre me introduz no escritório. Instala-se atrás da grande escrivaninha, inchada de papéis e livros. Indica uma cadeira à sua frente. Folheia o trabalho. Duas ou três perguntas. Apruma-se na poltrona e me concede um sorriso.” (TREVISAN, 2005, p. 31).

A seleção das palavras “introduz”, “inchada” e “Apruma-se”, longe de ser aleatória, antecipa o que está por vir: o ato sexual. O contexto em que as palavras são utilizadas favorece a apropriação de um novo sentido para os termos, conotando uma aproximação ao ato sexual – “introduzir” e “aprumar-se” – e ao estado de excitação do corpo – “inchada”, palavra que será utilizada posteriormente para indicar o modo como se encontra a vagina da personagem.

O que ocorre a seguir é uma cena de sexo, conduzida, do começo ao fim, pelo “Mestre e Orientador” (TREVISAN, 2005, p. 31). O termo “Orientador”, aliás, além de representar a função do professor em relação à aluna no contexto universitário, explicita a função do personagem no ato sexual, indicando aquele que guia a cena, como podemos observar em suas falas, marcadas pelo uso do imperativo: “– Tire a blusinha.” (TREVISAN, 2005, p. 33), “– Levante a sainha, amor.” (TREVISAN, 2005, p. 34), “– Rebole essa bundinha.” (TREVISAN, 2005, p. 35), “– Tire a sainha, querida.” (TREVISAN, 2005, p. 34) e “– Agora venha aqui. Não. De Joelho.” (TREVISAN, 2005, p. 34).

Além do reiterado uso do imperativo, outras duas importantes repetições são constantes no texto: o uso de termos baixos para referir-se ao ato sexual e o intenso emprego do diminutivo. Os termos obscenos “putinha”, “bucetinha”, “foda”, “xotinha melada”, “vadia” (TREVISAN, 2005, p. 35), “eguinha”, “cuzinho” (TREVISAN, 2005, p. 36), “rabo”, “vagabunda” e “cofrinho arrombado” (TREVISAN, 2005, p. 37) representam uma clara recuperação do léxico típico da oralidade, carregado de gírias. Tal recurso proporciona um maior índice de envolvimento do leitor com o texto, uma vez que reproduz as características de uma conversa específica da oralidade. Sobre a repetição do diminutivo, veremos adiante como esse recurso se enquadra na atitude linguística do professor em relação à aluna.

Macroanálise e microanálise das variações linguísticas e o uso das estratégias conversacionais

O conto apresenta dois personagens sem nome, revestidos, apenas, de suas *personas* sociais: o Mestre (grafado, em alguns momentos, com letra maiúscula) e a aluna. Tal modo de caracterização dos personagens impossibilita o leitor de uma apropriação de outras de suas variáveis sociais (como faixa etária e origem geográfica), o que confere certo valor universal à obra: não se trata de uma história particular, circunscrita em determinado tempo espaço, mas daquela história de roteiro previsível, em que todos, inclusive os personagens, sabem o final. As variáveis psicológicas, associadas à situação de comunicação, reforçam a assimetria do encontro, em que o Mestre manda e a aluna obedece, acuada, como podemos observar no seguinte trecho: “Dou volta à mesa, subo os degraus do meu cadafalso. Me encolho na cadeira próxima. Escondo o tremor das mãos. Joelho apertado, olhinho baixo.” (TREVISAN, 2005, p. 32).

A postura do Mestre é de dominação, quase como uma fera preparada para dar o bote na presa: “Voz grossa e rouca. Já engolindo ruidoso em seco. Inclina-se e, sem mais introito, passa de leve o indicador em volta dos meus lábios. Devagar, devagarinho.” (TREVISAN, 2005, p. 32).

Dessa forma, é a voz da narradora-personagem que fornece os índices dos estados psicológicos dos personagens, conduzindo o olhar do leitor para a conversa que se desenrola. Percebemos, por meio dessa perspectiva, a discrepância entre as intensidades de voz do Mestre e da aluna: o primeiro controla a cena, conduzindo as ações da aluna, ora conferindo-lhe ordens, como em “– Levante a sainha, amor.” (TREVISAN, 2005, p. 34), ora elogiando-a, quase que de maneira eufórica, como em “– Que peitinho mais lindo!” (TREVISAN, 2005, p. 33). Já a aluna, quando tem direito à voz, aparece assustada, hesitante, como podemos observar nos trechos em que há reiterado uso de reticências, indicando sua inconstância: “– Você é virgem? – Assim... meio... quase... (...). – Só peço... tudo que é sagrado... seja paciente e delicado...” (TREVISAN, 2005, p. 35).

Temos, então, alguns possíveis enquadramentos formatando a cena. Há uma associação metafórica das atitudes e sensações da aluna, assim como do ato sexual, com características naturalistas, por vezes produzindo um efeito irônico à situação – visto tratar-se de um abuso sexual – e por vezes animalizando a personagem, como podemos observar nos seguintes trechos: “Eis que enfia todo o dedo na minha boca. Chupo e lambo, gozosa. Já viu beija-flor no pote de água com açúcar? Aquela asinha frenética o meu coração. Todinha presa pela língua – não fosse ela, desferia vôo.” (TREVISAN, 2005, p. 32-33); “A minha língua na dele. A dele na minha, enroscadas. Sou peixinho fora do aquário, estalando o bico de aflição, sem ar para beber, sem água para respirar.” (TREVISAN, 2005, p. 33); “Rodeia a língua babosa no meu mamilo

duro. Primeiro um, depois outro. Bacorinho mamando, suga o leite mais doce.” (TREVISAN, 2005, p. 33); “– Fique de costas. Mostre o teu rabinho. (...) Peticinha arisca, refugo mas atendo: empino o volteio o lombinho indócil, que nenhum cavaleiro já montou. (...). Sou o néctar da flor carnívora que suga o bico do colibri gigante.” (TREVISAN, 2005, p. 34); “– Vou te foder sim, cadelinha.” (TREVISAN, 2005, p. 35); “Ai, minha calcinha orvalhada!” (TREVISAN, 2005, p. 33); “Sinto a bundinha pulsando e latindo de puro tesão.” (TREVISAN, 2005, p. 37).

Constatamos, ao longo do conto, as diferentes estratégias conversacionais adotadas pelas personagens. A aluna, identificada com a figura da Capitu traidora, assume uma postura de entrega ao Mestre-carrasco, responsável por seu “estupro múltiplo” (TREVISAN, 2005, p. 34). É interessante notar o processo de entrega da personagem que, sem ter muita clareza das suas ações, cumpre o papel de vítima condescendente com o algoz. Algumas passagens explicitam as intenções – não totalmente conscientes – da aluna:

Ai de mim, bem o que eu temia. O que, na minha vez, faria Capitu? Não se sacrificou ao marido e senhor para sua ascensão social? Devo o mesmo a esse asno pomposo e pançudo? Se não vou, já sei: nota insuficiente, reprovação, a carreira truncada. (...). Assim perdida quanto a amiga da Sanchinha – amiga ou, mais certo, amante? (TREVISAN, 2005, p. 32)

Os seguintes trechos também são reveladores: “Olho estupefata e aturdida, quem sou eu? qual o meu nome? o que estou fazendo?” (TREVISAN, 2005, p. 34); “– Ai, sim. Me foda, sim. Não reconheço a voz. Juro, minha não é.” (TREVISAN, 2005, p. 35).

Percebemos, portanto, que a aluna vivencia, na pele, o papel de Capitu traidora. A entrega da tese ao Mestre cumpre-se no ato sexual, como que corroborando sua atitude traidora, digna de ser punida. A expectativa da punição aparece em alguns trechos do conto: “Mas qual prazer maior é esse, ó mãezinha? Que nasce da entrega exultante ao teu martírio? Mais forte que a própria dor?” (TREVISAN, 2005, p. 36); “Esse é o Zeus trovejante de raios sobre o solecismo bárbaro? Esse é implacável Robespierre, carrasco e guilhotina, no encaço da crase humilhante?” (TREVISAN, 2005, p. 37).

Tal busca pela punição, inclusive, anula a voz da personagem ao longo do conto, sendo que, nos momentos em que aparece, não pode ser reconhecida, confundindo-se com a voz da Capitu profana. Já a estratégia adotada pelo Mestre segue outro viés. O convite à aluna para o comparecimento ao seu apartamento na ausência da esposa já manifesta as intenções do Orientador. Após folhear a tese, diz à aluna: “– Agora podemos conversar.” (TREVISAN, 2005, p. 31).

O termo conversa, no contexto em que é emprego, ganha contorno irônico, dado que o que se passa a seguir não é uma conversa, mas um ato sexual. O uso do diminutivo, presente em praticamente todas as falas do Mestre, traduz a ironia da cena: “– Levante a sainha, amor. (...) – Tira a sainha, querida.” (TREVISAN, 2005, p. 34); “– Vou foder, sim, cadelinha. Foder essa buceta de puta. Essa xotinha melada de vadia.” (TREVISAN, 2005, p. 35); “– Sabe o que pede uma eguinha como você? (...). É tomar bem dentro do cuzinho.” (TREVISAN, 2005, p. 36).

O uso do diminutivo que, de maneira geral, expressa carinho, no contexto do conto infantiliza a personagem e tem pretensões ofensivas. Como salienta Coelho (1994), ao “apequenamento” provocado por Trevisan no uso do diminutivo, somam-se outras estratégias de redução, como a própria dimensão do conto, a economia da sintaxe e a elipse verbal, transformando a história “numa verdadeira violência narrativa”. Coelho (1994) também observa que a linguagem curta, esquemática e truncada de Trevisan expressa uma “espécie de deslocamento da violência”, em que crimes, assassinatos e estupros irrompem na história de maneira súbita, inexplicável, fútil.

Não se trata, assim, apenas de uma crônica realista do cotidiano em Curitiba. É como se as misérias do cotidiano se cristalizassem num objeto, num fetiche, num sinal. Dotados daquilo que caracteriza o cotidiano, ou seja, a repetição, a insistência, esses objetos têm forçosamente de ser vencidos: seja pela posse sexual, nas histórias de amor, seja pela violência, nos desastres e crimes de Curitiba. (COELHO, 1994).

A retórica do perverso

Na peleja sexual travada entre o mestre e a aluna, o par sadomasoquista encena o rito sacrificial da castração: “O que, na minha vez, faria Capitu? Não se sacrificou ao marido e senhor para sua ascensão social? Devo fazer o mesmo a esse asno pomposo e pançudo?” (TREVISAN, 2005, p. 32); “Dou volta à mesa, subo os degraus do meu cadafalso. Me encolho na cadeira próxima. Escondo o tremor das mãos. Joelho apertado, olho baixo. Assim perdida quanto a amiga da Sanchinha – amiga ou, mais certo, amante?” (TREVISAN, 2005, p. 32). O que está em jogo nesse ato é a execução da tese da aluna, que, identificada com a posição da Capitu traidora, corresponde à demanda do mestre em ser punida. O cenário é criado de modo a intimidar a aluna, uma vez que fica sem saída nas mãos do carrasco. Nesta descida aos infernos, por parte do orientador, não há dúvidas ou questionamentos – apenas a recusa e o desafio à lei, no sentido de que o mestre é quem dita uma nova ordem: em uma espécie de

retórica deturpada, Capitu é a traidora, e, portanto, deve ser punida; a culpa de traição se dá pelo fato de ser Capitu uma mulher, oblíqua e dissimulada, assim como Eva, Pandora e todas as mulheres. O castigo se dará de modo ritualizado: aos olhos do leitor, a aluna se despe, peça por peça, para enfim entregar-se, sem saída, ao carrasco.

O mestre, portanto, atribui à aluna a manipulação da sedução sobre o homem, como na citação que faz à obra de Victor Hugo, “O corcunda de Notre-Dame”: “Entre as pernas eu sinto o badalo de um Quasímodo cego e surdo – os sinos dobram por você, Esmeralda.” (TREVISAN, 2005, p. 35). Assim, o reconhecimento da castração na mulher, sob a ótica perversa, impõe-se como desmentido, isto é, como recusa à castração – defendendo-se da própria falência do falo, absoluto e inquebrantável em seu aspecto fantasmático e infantil, o mestre constrói um saber que se impõe como verdade. Impossibilitado de lidar com as próprias limitações, e, ao mesmo tempo, com a alteridade primeira – a mulher –, direciona seu rancor àquela que, em tese, seria a culpada: “Ai, que rabo mais gostoso. Grande vagabunda. Era isso o que você queria. Capitu porra nenhuma. Veio aqui só pra dar. Prova é a tua calcinha roxa... de rendinha preta...” (TREVISAN, 2005, p. 37). Por parte do mestre, não há, em nenhum momento, um questionamento sobre as diferenças hierárquicas entre ele e a aluna, o que, por si só, revela uma ausência de percepção sobre as relações de poder. Ao contrário, o mestre confunde a aluna, a ponto de fazê-la pensar que merece tal sofrimento: “Começo a chorar, de tanta dor. Mal qual prazer maior é esse, ó mãezinha? Que nasce da entrega exultante ao teu martírio? Mais forte que a própria dor?” (TREVISAN, 2005, p. 36); “Devo rir ou chorar? Oh, dor. Ai, delícia.” (TREVISAN, 2005, p. 37).

O gozo, no sentido da obtenção do prazer pela dor, toma o lugar do desejo. A aluna, em meio à violência do mestre, goza, cedendo à perversão:

– Se eu tivesse dó, você ia gostar menos!

Trêmula e suplicante:

– Só peço... tudo que é sagrado... seja paciente e delicado...

Ah, é? Qual dó. Qual delicado e paciente. Qual meio bastante quase: o bruto vem com tudo.

Enterra o picão na pequena bucinha entreaberta. Tão úmida, ansiosa, inchada, que ela geme:

– Ai, sim. Me foda, sim.

Não reconheço a voz. Juro, minha não é. Ele empolga as rédeas no queixo, aos brados:

– Vou foder, sim, cadelinha. Foder essa buceta de puta. Essa xotinha melada de vadia.

É o sinal: gozo no corpo inteiro, suspensa entre o céu e a terra. (TREVISAN, 2005, p. 35).

Nesse ponto, vale uma reflexão: além das personagens e da história, o quanto a escrita de Dalton Trevisan pode ser perversa? Não seria a utilização da oralidade e das estratégias conversacionais um modo de provocação do leitor, de fazê-lo ver a miséria humana encerrada em um cerco autofágico de destruição e aniquilação do desejo do outro? Em que medida a encenação de um enredo – estereotipado – sobre a violência sexual entre um homem e uma mulher não nos dá notícias de um sintoma do progresso, da modernidade? Sim, pois apesar dos avanços históricos e sociais, algo persiste, algo se perverte – e esse algo parece falar de um lugar de resto, abjeto, atrasado. O espaço privado constituinte da família nuclear burguesa gera uma série de sintomas, como a violência, que ocorre da porta para dentro. Nesse sentido, encarnar a escrita perversa parece ser um modo de crítica e comentário sobre a condição humana: será que não obtemos prazer em olhar pelo buraco da fechadura, e, assim, expiar a nossa própria culpa recalçada, resultante dos processos civilizatórios? “Me leva até a porta. Essa, não. Um ósculo furtivo em cada face.” (TREVISAN, 2005, p. 380).

Referências

ARAÚJO, Jorge de Souza. Apresentação. In: TREVISAN, Dalton. *A trombeta do anjo vingador*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1981. Orelhas.

AULAGNIER-SPAIRANI, Piera. A perversão como estrutura. *Revista latino-americana de psicopatologia fundamental*, ano VI, n. 3, p. 43-69, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rlpf/a/Byqm5K559pfn9pBHZJCWsWQ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 02 out. 2023.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine. *Ética e estética da perversão*. Tradução Vera Jacques. Porto Alegre, RS: Artes Médicas, 1991.

COELHO, Marcelo. Trevisan apequena grandes obsessões. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 01 jul. 1994. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/7/01/ilustrada/44.html>. Acesso em: 06 set. 2023.

CONTI, Mario Sergio. Dalton Trevisan solta a sua retórica da perversão. *Folha de S. Paulo*. Rio de Janeiro, 20 dez. 2001. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u19954.shtml>. Acesso em: 02 out. 2023.

FERRAZ, Flávio Carvalho. *Perversão*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000 (Coleção clínica psicanalítica 1).

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. Uma criança é espancada: uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 14: história de uma neurose infantil* (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. A dissolução do complexo de Édipo. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 16: o eu e o id, “Autobiografia” e outros textos* (1923-1925). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. Fetichismo. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 17: inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos* (1923-1929). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. Perversão. In: LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário de psicanálise*. Sob a direção de Daniel Lagache. 4ª edição. Tradução Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PONTIERO, Giovanni. As obsessões sexuais na ficção de Dalton Trevisan. *Revista Marco*, n. 2, São Paulo, 1980.

PRETI, Dino (Org.). A língua falada e o diálogo literário. In: PRETI, Dino. *Análise de textos orais*. 4ª edição. São Paulo: Humanitas/ Publicações FFLCH/USP, 1999, p. 215-236.

PRETI, Dino. *Estudos de língua oral e escrita*. São Paulo: Lucerna, 2004.

TREVISAN, Dalton. Onze Haicais. In: TREVISAN, Dalton. *Meu querido assassino*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

TREVISAN, Dalton. *A gorda do Tiki Bar*. São Paulo: L&PM, 2005.

WALDMAN, Berta. A sedução perversa de Dalton Trevisan. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 15 nov. 2013. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/a-seducao-perversa-de-dalton-trevisan/>. Acesso em: 10 nov. 2023.

WALDMAN, Berta. Sobre vampiros, cafajestes e outros malditos: entrevista com Berta Waldman, por Augusto Massi, Eliane Robert Moraes e Yudith Rosenbaum. *Teresa*, (15), p. 200-213, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/98610>. Acesso em: 14 out. 2023.