



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

VIRGINIA MAGDA ALEXANDRE MUNHOZ

NELSINHO, O VAMPIRO DE ALMAS FEMININAS

FORTALEZA

2008

VIRGINIA MAGDA ALEXANDRE MUNHOZ

NELSON, O VAMPIRO DE ALMAS FEMININAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a aprovação no curso e obtenção do título de Mestre em Literatura. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Fernanda Coutinho.

FORTALEZA

2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M933n Munhoz, Virginia Magda Alexandre.

Nelsinho, o vampiro de almas femininas / Virginia Magda Alexandre Munhoz. – 2016.
99 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2016.

Orientação: Profa. Dra. Fernanda Coutinho.

1. Dalton Trevisan. 2. O Vampiro de Curitiba. 3. Estilística. 4. Personagem. I. Título.

CDD 400

VIRGINIA MAGDA ALEXANDRE MUNHOZ

NELSINHO, O VAMPIRO DE ALMAS FEMININAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a aprovação no curso e obtenção do título de Mestre em Literatura. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em: 10 / 07 / 2008.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Fernanda Maria Abreu Coutinho (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Luiz Tadeu Feitosa
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Cid Otoni Bylaardt
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Para as pessoas que acreditam em mim:
Marcelo, Giovanna, João Filipe e Vinícius.

AGRADECIMENTOS

À Prof^ª. Dr^ª. Fernanda Coutinho, pelo apoio, confiança e paciência dedicada a mim durante a elaboração deste trabalho.

Ao Prof. Miguel Leocádio Araújo Neto, mais que um professor, um amigo de todas as horas.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar o protagonista da obra O vampiro de Curitiba do escritor Dalton Trevisan, o personagem Nelsinho, que pode ser encontrado nos quinze contos do livro. A análise será feita sob a perspectiva dos estudos de gênero, Estilística e história social, dividindo-se em três capítulos: Sendo o primeiro capítulo intitulado “Mulheres, homens e vampiros”, o segundo “Um vampiro em Curitiba” e o terceiro “A sedução em movimento”.

Palavras-chave: Dalton Trevisan. O Vampiro de Curitiba. Estilística. Personagem.

ABSTRACT

This study aims to examine the protagonist of the book *The vampire of Curitiba*, of the writer Dalton Trevisan, the character Nelsinho, which can be found in the fifteen stories of the book. The analysis will be made under the perspective of the studies of gender, Stylistic and social history, and is divided into three chapters: Being the first chapter entitled "Women, men and vampires," the second "A vampire in Curitiba" and the third "The seduction in movement."

Key-words: Dalton Trevisan. *The Vampire of Curitiba*. Stylistic. Character.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Mulher na cozinha	15
Figura 2	– Mulheres na fábrica	15
Figura 3	– Moda	17
Figura 4	– Propaganda de época	18
Figura 5	– Os Flintstones	20
Figura 6	– Leila Diniz	21
Figura 7	– Doca Street	22
Figura 8	– O Herói e o Anti-Herói	24
Figura 9	– O Super-Homem	25
Figura 10	– Fethry Duck/Peninha	26
Figura 11	– Revista Joaquim	35
Figura 12	– Dalton Trevisan	36
Figura 13	– Dalton Trevisan	38
Figura 14	– As mil e uma noites	38
Figura 15	– Obras de Andy Warhol	41
Figura 16	– <i>Hippies</i> nos anos 60	42
Figura 17	– <i>Hippies</i> nos anos 60	42
Figura 18	– Capas do livro O vampiro de Curitiba	46
Figura 19	– Adão e Eva no Paraíso	57
Figura 20	– Bilhete de amor	59
Figura 21	– Demonstrações de amor	60
Figura 22	– Coco Chanel	61
Figura 23	– Don Juan	65
Figura 24	– Chapeuzinho Vermelho	70
Figura 25	– A raposa e as uvas	74

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	07
2	MULHERES, HOMENS, VAMPIROS E HERÓIS	12
2.1	Homens e mulheres: uma relação em movimento	12
2.2	Do herói ao anti-herói	22
2.3	Vampiros: monstros sedutores	27
3	UM VAMPIRO EM CURITIBA	34
3.1	Dalton Trevisan: o pai do vampiro	34
3.2	A arte de contar	38
3.3	O conto de Dalton Trevisan	43
3.4	O vampiro de Curitiba	45
3.5	Nelsinho, o vampiro de Dalton Trevisan	46
4	A SEDUÇÃO EM MOVIMENTO	53
4.1	A Estilística	53
4.2	A Sedução	57
4.3	Nelsinho e a sedução	64
4.4	Nelsinho: dominado ou dominador?	76
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
	REFERÊNCIAS	82
	ANEXO – FIGURAÇÕES VAMPIRESCAS	87

1 INTRODUÇÃO

Ao primeiro contato com a obra de Dalton Trevisan, quando ainda pleiteávamos uma vaga na seleção do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, a exigência da leitura de uma de suas obras para análise na avaliação escrita gerou-nos uma interrogação: Por que um livrinho tão pequeno, com diversos contos acerca das estripulias de um rapaz suburbano, teria sido escolhido ao lado de ícones da literatura brasileira, como Antônio Sales, cearense que marcou seu espaço na literatura com o romance *Aves de arribação*, e ninguém menos que Castro Alves, com seu conhecido livro de poemas *Espumas flutuantes*?

Diante desse questionamento, resolvemos reler não só a obra em questão, *O vampiro de Curitiba* (TREVISAN, 2004c), como também a maioria das obras do autor, com o intuito de nos situarmos melhor dentro da ambiência daltoniana.

Já no Mestrado em Literatura Brasileira, na referida instituição, contrapusemos essas leituras aos estudos literários, principalmente os relacionados à fortuna crítica do autor, não muito alentada, embora Trevisan seja um nome que é citado nas mais recentes histórias literárias nacionais de vulto, a exemplo das de Massaud Moisés (2006), Alfredo Bosi (2002; 2004), Antonio Candido (2007) e Assis Brasil (1975), dentre outros. Ao mesmo tempo, dedicamo-nos a pesquisar o gênero cultivado pelo autor, o conto.

Munidos dessas leituras e havendo definido que pesquisariamos Trevisan, especificamente o personagem Nelsinho, protagonista de todos os contos do livro, fazia-se necessário a escolha da metodologia, na qual a bibliográfica ressalta pela associação entre história e teoria literárias, bem como estudos relacionados as questões de gênero e ao imaginário dos afetos.

Como um autêntico filho dos anos sessenta, que esboçava, no bojo de sua arquitetura de linguagem, toda uma revisão de costumes, quebra de paradigmas e desconstrução de valores, o livro *O vampiro de Curitiba* (TREVISAN, 2004c) trazia, em suas entranhas elípticas, inúmeras possibilidades de análise.

Constatando-se que o personagem Nelsinho é construído pedaço a pedaço com figuras de linguagem, e que toda a obra *O vampiro de Curitiba* (TREVISAN, 2004c) traz uma crítica de valores morais embalada em metáforas e ironias, escolhemos a Estilística (MONTEIRO, 2005), dentro do campo da Teoria da Literatura, para analisar a obra, ou, melhor dizendo, o próprio texto escolheu sua metodologia de análise.

Para dar suporte às nossas constatações acerca do personagem Nelsinho, como um vampiro de almas femininas, utilizamos como ferramenta de suporte o discurso do gênero, atentando-se que o vocábulo foi cunhado na década de 1980 e a nossa pesquisa dedica-se a uma obra literária surgida na década de 1960.

Dentro das linhas de pesquisa desenvolvidas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, encontramos acolhida no projeto de pesquisa “O imaginário dos afetos na literatura brasileira, do Romantismo à década de 70 - século XX” desenvolvido pelas professoras Fernanda Coutinho e Vera Moraes.

No primeiro capítulo, intitulado “Homens, mulheres, vampiros e heróis”, abordamos as questões de gênero, que nos remetem a um conjunto de fatores sociais e culturais que diferenciam homens e mulheres. Os movimentos que deram origem ao vocábulo “gênero”, tal como é entendido atualmente, iniciaram-se na década de 1960, e, de forma mais errática, porém não menos eficaz, até bem antes, como procuraremos demonstrar no decorrer da nossa pesquisa.

Em seguida, passamos para a evolução das relações entre homem e mulher e para o exame de como os ventos da organização e do estabelecimento do movimento feminista na década de 1960 e da revolução cultural de 1968, que questionou ou, mesmo, desconstruiu valores e papéis, dentre eles o da mulher na sociedade, soprou nas terras tupiniquins.

Assim, criou-se um descompasso: algumas mulheres adquiriram uma noção de novas posturas perante a vida. No entanto, poucos homens brasileiros sentiram-se sensibilizados e tocados por essas novas idéias, pelo menos naquele momento. Queriam namoradas e esposas tal qual suas mães, obedientes e castas. Afinal como desistir de ser o herói, o infalível, aquele que dá a última palavra?

Passamos a examinar, portanto, as idéias de herói e anti-herói, salientando-se que a figura deste último, embora sempre presente na criação artística, haja vista toda a literatura clássica greco-latina, que soube explorar o lado burlesco e grotesco do ser humano, aparece com outra máscara na modernidade, correspondendo justamente a essa humanização pela qual passou a literatura, que já não comportava somente aqueles personagens sublimes, mostrando haver espaço para a casualidade e a trivialidade.

Como o objeto de análise deste estudo é o onipresente personagem Nelsinho, o vampiro de Curitiba, nada mais justo que as figurações do mito vampírico fossem investigadas. E assim o fizemos. Desde a trágica lenda de Vlad Tepes, o príncipe da Wallachia, alcunhado de *Draculea*, filho do dragão, que empalava seus inimigos e bebia-lhes o sangue, passando pelo primeiro registro literário do vampiro na literatura com o conto de

John Polidori, *The vampyre*, a obra *Dracula*, de Bram Stoker, que consagrou o mito, os diversos registros cinematográficos, os *cartoons* e seriados televisivos, traçamos uma evolução que transformou um monstro em um ícone pop. Um anti-herói charmoso, belo, culto, porém sempre atormentado por sua condição, a exemplo dos vampiros da escritora Anne Rice em suas Crônicas vampirescas e do personagem dos quadrinhos *Batman*.

Em “Um vampiro em Curitiba”, o nosso segundo capítulo, oferecemos, inicialmente, uma breve biografia do pai do vampiro, Dalton Trevisan. Um cidadão pacato, pai e marido exemplar, que, movido por um profundo espírito de desconstrução de valores sociais eticamente esvaziados, escancara temáticas sexuais explicitamente em suas obras. Não poucas vezes identificado com o seu personagem mais famoso, Nelsinho, devido aos seus hábitos reclusos e sua total aversão à mídia, Trevisan continua escrevendo e “mordendo” com a sua acidez, a sociedade brasileira. Apesar de internacionalmente conhecido e traduzido em várias línguas, só possuímos notícia de uma única entrevista concedida em 1976 para a revista masculina Status.

Como a expressão que Trevisan escolheu foi o conto, abordamos uma feição mais teórica do gênero em questão, que, segundo alguns autores, é anterior à literatura, reportando-se à arte de contar ao redor da fogueira, enquanto outros identificam-no já nos registros literários das Mil e uma noites (GALLAND, 2004).

Independente dessa anterioridade, certo é que, na década de 1950, os autores movidos pela ligeireza do mundo moderno filiam-se ao conto. A linguagem rápida, os cortes que nos lembram o cinema, tudo traduz modernidade. O gênero conto é um dos que mais se adequam à era moderna com a premência de tempo da vida urbana.

O conto de Dalton Trevisan é bem peculiar, pois o autor não se perde da realidade nem quando apresenta desfechos recheados de *nonsense*. Sua principal característica é embalar estilisticamente suas ironias e críticas em um papel de presente risível e ligeiro, sendo necessário uma leitura arguta e reflexiva para apreender sua mensagem.

Trevisan não escreve sobre os grandes problemas que movem o mundo, mas sobre as minúcias dos homens que, juntos, movem o mundo, onde habitam suas fraquezas, seus desejos inconfessáveis, suas mentiras.

O livro *O vampiro de Curitiba* (TREVISAN, 2004c), que abriga o personagem Nelsinho em seus quinze contos, diferentemente de tantas outras obras lançadas após o ano de 1964, não sofreu o peso da censura, talvez por, já do título, ser encarado pelos censores da época como um apanhado de contos sobrenaturais.

Ainda no segundo capítulo, abordamos o personagem Nelsinho, que, conto após conto, se delineia como o típico *latin lover*, um cafajeste suburbano, feioso e inseguro que sai caçando mulheres pelas ruas curitibanas. Ao aproximar-se de qualquer mulher, seja ela feia, desdentada, prostituta ou idosa, o que importa é a conquista; a subsistência de Nelsinho como que depende disso, da sedução de uma mulher.

Tendo que investigar o nebuloso tema da sedução, dedicamos a ele o nosso terceiro capítulo, “A sedução em movimento”, e já no início utilizamo-nos da metodologia escolhida, no caso, a Estilística, que se define como o estudo científico dos procedimentos de estilo em uma obra literária (MONTEIRO, 2005). Ao proceder à leitura de um texto literário, os estudiosos compreendem que certos usos lingüísticos não se destinam somente à mera informação. A gramática não abrange os evocativos afetivos e emocionais, que não se enquadram em regras bem definidas, sendo responsáveis por desvios ou rupturas que, mal interpretadas, podem vir a ser compreendidas como erros, sendo, na verdade, um exercício criativo da linguagem. Dentro do campo da Estilística, abordaremos mais detidamente a metáfora e a ironia, visto serem elas as chaves de leitura para o entendimento do texto de Trevisan.

Como se trata de objeto de subsistência do personagem aqui analisado, não poderíamos deixar de sublinhar o tema da sedução e tentar conceituá-lo através dos tempos, tarefa espinhosa, pois, para garantir uma companheira, o homem das cavernas precisava apenas ter meios para subtraí-la violentamente de seu povo, e, na década de 1960, fase em que se situa o objeto de nosso trabalho, a sedução, além de ser ligeiramente mais elaborada, contava com a problemática do descompasso: Mulheres que enxergavam sua posição social no mundo de uma determinada maneira, visto terem sido bafejadas pelos ventos norte-americanos e europeus das revoluções comportamentais e culturais, e homens que queriam clones de suas mães castas e obedientes.

Configura-se uma autêntica crise na operacionalização da sedução dos machos brasileiros. E quem melhor para retratar essa problemática do que Dalton Trevisan?

No sub-item do terceiro capítulo, “Nelsinho e a sedução”, buscamos demonstrar, conto após conto, esse descompasso: esse lapso ético que Nelsinho tem faz dele alguém tão burlesco, tão exagerado, que se configura como uma caricatura de sedutor.

Em seguida nos confrontamos com a reflexão, Nelsinho é dominado por seus anseios ou é um dominador de mulheres? E, neste momento, demonstramos, através de considerações sobre alguns trechos da obra, a postura que o nosso Don Juan tupiniquim toma em face de uma mulher que não assume o papel de vítima ou de seduzida.

Por fim, construímos nossas considerações finais alicerçada em todos esses tópicos que analisamos de forma detida e reflexiva acerca da problemática do personagem Nelsinho, de Dalton Trevisan, e da crítica social, cultural e ética a que ele induz.

2 MULHERES, HOMENS, VAMPIROS E HERÓIS

*Woman is the nigger of the world
Yes she is...think about it
Do something about it
We make her paint her face and dance
If she won't be slave,
we say that she don't love us
If she's real,
we say she's trying to be a man
While putting her down
we pretend that she is above us
Woman is the nigger of the world
yes she is
If you don't believe me
take a look to the one you're with
(LENNON, 1998).¹*

2.1 Homens e mulheres: uma relação em movimento

Tomamos contato com a obra de Dalton Trevisan estudando para a seleção de mestrado, no primeiro semestre do ano de 2005, quando, dentre as obras selecionadas para análise, estava *O vampiro de Curitiba* (TREVISAN, 2004c). Ao iniciar a leitura, e ainda no primeiro conto, insinuou-se a dúvida: Nelsinho é ou não é vampiro? E, se não é vampiro, porque a alusão à criatura da noite? Seria este um subterfúgio para driblar a censura que se instaurava no período histórico do lançamento do livro face à temática sexualmente escancarada?

Na primeira leitura, ficou-nos o constrangimento provocado por Nelsinho, o personagem principal que enxerga as mulheres como se fossem objetos; quanto mais lhes tece elogios, mais as avilta, ao não apreendê-las enquanto seres humanos. Porém, mesclado ao mal-estar, ficava-nos a certeza de algo não compreendido, um eco apenas distinguido e não delineado em uma leitura superficial. Uma sensação instigante de que existe algo maior e mais consistente apenas divisado, frente ao estilo fragmentado do autor que exige um leitor ativo e uma leitura reflexiva.

Com reiteradas leituras, não só da obra em questão como também de outros de seus livros, contrapondo a essas leituras um estudo da sua biografia que, apesar de escassa, pelos seus hábitos reclusos e avessos à badalação literária, pode ser pinçada daqui e dali. Assim, construímos a imagem de um escritor casado por várias décadas com a mesma mulher, da qual se tornou viúvo inconsolável recentemente, pai de duas filhas, levando uma vida sob

¹ A música **Woman is the nigger of the world**, de autoria do compositor britânico John Lennon, versa sobre a situação social da mulher na década de 1970.

certos aspectos até pacata. Dalton Trevisan, ao se expressar literariamente, costuma resvalar para a problemática das relações entre homem e mulher de maneira irônica e cínica. Diante disso, perguntamo-nos: de que recônditos da imaginação e com quais propósitos teria sido criado o vampiro Nelsinho? Qual a intencionalidade do autor?

Ao final da Especialização em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Ceará, em junho de 2006, debruçamo-nos sobre essa questão pela primeira vez e fixamo-nos no estilo irônico do autor, no seu dizer “ao contrário”, que denota uma sutil zombaria. Ora, onde há ironia há crítica. Restava-nos especificar exatamente o que criticava tão acerbamente Dalton Trevisan: as mulheres, os homens, o amor?

No decorrer do curso de Pós-Graduação em Letras a questão foi se alumando com as leituras sobre a conturbada década de 1960, período em que foi lançada a obra em questão. Época essa que se revelou como o apogeu de uma escalada lenta, porém inexorável, de renovação do papel da mulher no mundo e, conseqüentemente, das reações advindas dessa convulsão social. Considerando este aspecto, a crítica de Dalton Trevisan torna-se clara, como também os traços de Nelsinho agora revelam o modelo que teve seus detalhes burlescos acentuados até o limite da caricatura: o protótipo do homem/machão brasileiro, o super-homem, o “rei das cantadas”, esta criatura angustiada, presa aos seus anseios primevos. Os criticados seriam os homens que não sabem lidar com o novo papel da mulher, as mulheres que continuavam marcando passo, confinadas a uma posição que já não lhes cabia mais, as famílias com seus segredinhos sórdidos, enfim, a sociedade brasileira da década de 1960 como um todo, com seus lugares-comuns ocupando a posição de valores morais e éticos.

Aí nos sobrevém a grande revelação: Nelsinho é um vampiro, sim, só que um vampiro ridículo, tal qual o fantasma de Canterville (WILDE, 2002), que apesar de fantasma não honra as características aterrorizadoras de outros de sua espécie. Também o vampiro Nelsinho, em vez de ansiar por sangue, como o fazem os seus pares vampirescos, anseia por mulheres, qualquer mulher, como se disso dependesse a sua subsistência.

Diante disso, parece-nos importante, para compreender mais detalhadamente a crítica entabulada por Trevisan e a constituição de seu personagem, aprofundar as questões de gênero como também a cronologia histórica das relações homem x mulher e, diante da confirmação de Nelsinho como um vampiro, investigar mais detalhadamente a criatura vampiresca, sua origem histórica, as lendas, suas representações artísticas.

Munidos dessas informações, buscaremos demonstrar como Dalton Trevisan construiu essa crítica social de maneira tão devassada e ao mesmo tempo tão sutil, valendo-se de um estilo que mescla metáforas raiando o pieguismo, de antíteses bruscas entre o chulo e o

poético, de ironias divertidas, porém com um profundo conteúdo crítico. Usando as ferramentas do estilo, o autor contou a história das relações entre homem e mulher, do Brasil da década de 1960, embutida em várias estorinhas ligeiras. Utilizando-nos dos recursos da Estilística, enfatizando a metáfora e a ironia, buscaremos trazer a claro a intenção do autor.

Perseguindo estes propósitos, começamos por tecer algumas considerações sobre o conceito de gênero.

Expressão cunhada na década de 1980 para propor especificidades relativas ao papel social tendo como base a diferenciação sexual, “gênero”, em sua origem, como qualquer agrupamento de indivíduos, objetos, fatos ou idéias que tenham caracteres, espécie, classe ou tipo em comum. Em termos mais específicos, são as características atribuídas a cada sexo pela sociedade e pela cultura.

O conceito de gênero é uma construção sociológica relativamente recente que responde à necessidade de diferenciar o sexo biológico de sua tradução cultural em papéis sociais e expectativas de comportamentos femininos e masculinos.

No tocante aos homens e mulheres, a partir do final da década de 1970, começou-se a usar esse conceito para designar a construção social da feminilidade e da masculinidade. Não há que se confundir o conceito de gênero com o conceito de sexo. O segundo refere-se aos aspectos físicos e biológicos do macho e da fêmea, as diferenças que estão nos corpos de homens e mulheres. O sexo determina o aparelho genital de cada um, a distribuição de pelos no corpo e a quantidade e o tipo de hormônio que circula em cada organismo. Resumindo, o sexo refere-se a um conjunto de fatores biológicos e o gênero a um conjunto de fatores sociais e culturais.

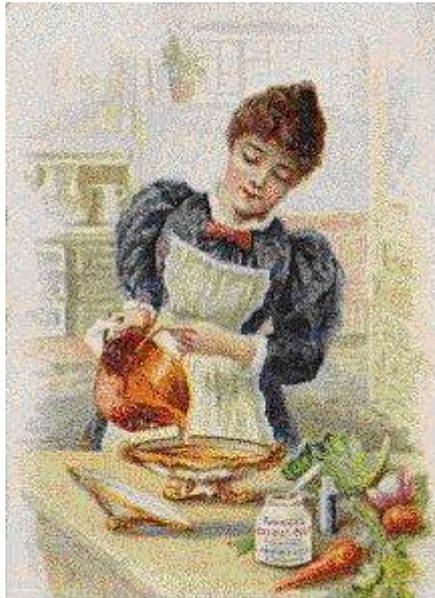
A construção dos gêneros se dá através da dinâmica das relações sociais, não se trata de perceber apenas corpos que entram em relação uns com os outros. O gênero é a totalidade formada pelo corpo, pelo intelecto, pela emoção, pelo caráter, que entra em relação com o outro, é a construção antropológica do "ser mulher" ou "ser homem" encarada como uma construção social. Assim sendo, como o gênero é estabelecido por convenções sociais, ele varia segundo a época e os padrões culturais podendo ser, portanto, modificado.

A relação entre homens e mulheres, enquanto categorias que existem como algo historicamente demarcado, sendo atribuídas a estas uma série de características que evoluíram na história, sofreu mutações através dos tempos, adaptando-se aos fenômenos históricos e às convulsões sociais que ditaram modismos, questionaram conceitos e esvaziaram verdades, exigindo de seus protagonistas uma capacidade de adaptação e espírito crítico notáveis, visto que algumas verdades professadas na infância já não encontravam mais respaldo na vida

adulta. O ser idealizado, fosse ele homem ou mulher, a partir do final da Segunda Guerra Mundial, no ano de 1945, passa a não ser não mais um conceito cristalizado face às lentas, porém contínuas e inexoráveis mudanças do papel de ambos na sociedade.

Voltando na história, de acordo com Voltaire, a mulher seria um ser mais frágil e menor do que o homem, sendo sua capacidade de trabalho também diminuída para as funções mais demoradas, estando apta somente para os pequenos trabalhos mais leves no interior de uma residência (VOLTAIRE, 2006, p. 395-396).

Figura 1 – Mulher na cozinha



Com o passar dos séculos, essa máxima esvaziou-se completamente. As guerras cooptaram força de trabalho organizado e, na ausência dos homens combatentes, voltaram-se para as mulheres. Este fenômeno é observado na Primeira Guerra Mundial e consolida-se na Segunda Guerra Mundial (HOBSBAWN, 2006, p. 51).

Figura 2 – Mulheres na fábrica



O fato de mulheres trabalharem fora de casa não era inédito. Trabalhos ditos femininos, como os existentes em escritórios, lojas, centrais telefônicas e alguns ofícios de cunho essencialmente assistencial eram socialmente aceitos a partir do fim do século XIX. A grande mudança foi a guinada em direção ao operariado, inclusive das mulheres casadas, ressaltando-se que estas mulheres operárias sofriam costumeiramente com o assédio dos chefes e patrões e com a maledicência da época que não aceitava bem essa situação (DEL PRIORE, 2006, p. 266-268).

Os movimentos feministas ganharam impulso a partir da década de 1960, com essa injeção de mulheres solteiras e casadas no mercado de trabalho. Em 1960 quase todas as mulheres do mundo já haviam adquirido o direito de votar (HOBSBAWN, 2006, p. 305).

Em 1968 os papéis sociais como um todo passam a ser questionados, as vanguardas culturais e políticas exigem a quebra das convenções e o rompimento das normas sociais pré-estabelecidas. Neste cenário, um dos papéis mais questionados é aquele tradicionalmente atribuído à mulher, simbolizado materialmente mesmo na indumentária feminina (PROST, 2006, p. 138):

A evolução das roupas traduz a diluição dos papéis e das posições sociais. O desaparecimento dos papéis sociais pode ser lido com clareza na diminuição do uso de saias: em 1965, é a primeira vez que a produção de calças de mulher supera a de saias. (id, 138).

A desconstrução do papel estético convencional adequado à mulher, ou seja, um modelo que transpira feminilidade e sedução recatada, começa a sofrer rupturas quando do aparecimento da indumentária unisex, em que homens e mulheres fazem uso de calças *jeans* e de batas que dissimulam as curvas femininas.

Figura 3 – Moda



Aquelas mulheres que não podiam esquivar-se do papel convencional que lhes era imposto, a exemplo de Jacqueline Lee Bouvier Kennedy, a elegante primeira dama dos Estados Unidos, no período de 1961 a 1964, lançavam outras modas a exemplo dos famosos e enormes “óculos Jackie O.”, copiado por estilistas do mundo inteiro.

O conceito de moda, como uma sequência de variações constantes, é utilizado pela sociologia e psicologia para abranger as transformações periódicas na atividade social, na política, na religião, na ciência e na estética, e, conforme concordam todos os sociólogos, encontra-se sempre em oposição aos costumes. (SOUZA, 1987, p. 9-20).

Como o momento era de convulsão social em todas as esferas – guerras, desconstrução de valores e papéis, descompasso nas relações familiares – a moda retrata esse inconformismo, até por parte das figuras públicas consideradas *chics*, aqui explicitado em um acessório comum como os óculos, só que de tamanho e forma nunca vistos, exagerado a ponto de praticamente cobrir todo o rosto.

Com o desenvolvimento industrial, ascendeu a popularização dos eletrodomésticos, “a dona de casa se tornou uma espécie de engenheira que comandava as máquinas de sua cozinha-fábrica” (SOUZA, 1987, p. 18).

² As imagens mostram o casal de artistas Cher e Sony, vestidos de maneira *unissex* e Jacqueline Kennedy em dois momentos com indumentárias diferentes. Informações obtidas no site: <http://www.gettyimages.com>. Acesso em 24 de junho de 2008.

Figura 4 – Propaganda de época



Conjugada a essa situação, as mulheres passaram a investir em uma educação superior, o que lhes daria acesso às profissões liberais. Como bem lembra Eric Hobsbawn:

As mulheres também entraram, e em número impressionantemente crescente, na educação superior, que era agora a mais óbvia porta de acesso às profissões liberais. Imediatamente após a Segunda Guerra, elas constituíam entre 15% a 20% de todos os estudantes na maioria de todos os países desenvolvidos, com exceção da Finlândia – um farol de emancipação feminina – onde já somavam quase 43%. Mesmo em 1960, em parte nenhuma da Europa e da América do Norte elas eram metade dos estudantes. (...) Contudo, em 1980 metade ou mais da metade de todos os estudantes eram mulheres, nos EUA, Canadá e seis países socialistas. (...) Numa palavra, o ensino superior era agora tão comum entre as moças quanto entre os rapazes. (HOBSBAWN, 2006, p. 305).

Como se pode observar pela linha cronológica oferecida por Hobsbawn, o progresso no âmbito da educação superior entre as mulheres foi inexorável, porém lento, levando vinte anos para assumir uma proporção de equidade mesmo entre países de primeiro mundo.

Na realidade, as garotinhas ainda eram educadas para serem jovens esposas e mães. Nas datas comemorativas, os brinquedos mais comuns ofertados a elas eram os fogõezinhos, panelinhas, mini-elerodomésticos “parecidos com os da mamãe”, bonecas cada vez mais realistas, que choravam e sujavam suas minúsculas fraldas imputando às mulheres já na primeira infância um espírito maternal e cuidador (PROST, 2006, p. 299-301).

Já os garotinhos, almejados desde antes da concepção até nas sociedades industriais mais avançadas, onde há o desejo por um primeiro filho varão com o fito de perpetuar a linhagem, têm exaltados a partir do berço os ideais de coragem, energia e

autodomínio. Os homens eram educados para serem líderes; as mulheres, apesar de todas essas implementações qualitativas ao seu *modus vivendi* pelas quais vêm passando no campo educacional e profissional, continuam a ser educadas para serem cordatas, ordeiras, maternais e puras.

Com a divulgação da pílula anticoncepcional, as mulheres puderam desvincular efetivamente o sexo da procriação, o que equivalia a dar à mulher a mesma liberdade sexual do homem pela primeira vez na história (KEHL, 1996, p. 341). Porém, dentro dos lares, as mudanças eram lentas; a virgindade das moças ainda consistia em assunto muito grave, de constante vigilância dos familiares e tema predileto dos desocupados de plantão (PROST, 2006, p. 274). No Brasil, os rapazes, ao final do curso superior, encarando um futuro financeiramente promissor, procuravam uma “moça direita” para casar.

De acordo com Ana Rita Fonteles Duarte (2005, p. 22), em sua obra *Carmen da Silva: o feminismo na imprensa brasileira*, em 1963, a Revista *Cláudia* conduziu uma pesquisa sobre sexualidade em cinco capitais brasileiras com questionamentos dirigidos aos homens. Os resultados apontaram que a grande maioria (75%) não tinha a intenção de casar-se com mulheres não-irgens, exigindo a “integridade física” de suas esposas. O fato foi celebrado pela revista. Porém, no mesmo ano, pressionada pelas leitoras, a revista repetiu a enquete, só que desta vez ouvindo as mulheres no item: “Como o homem e a mulher devem chegar ao casamento do ponto de vista sexual?”

E as mulheres tiveram muito o que dizer sobre o assunto: 38% das entrevistadas ainda estavam presas à idéia de que somente o homem deveria chegar ao matrimônio com experiência sexual, porém, 33% acreditavam que ambos deveriam ser sexualmente experientes antes de casar, além do que 13% acreditavam ser isso indiferente e 11% não souberam o que responder.

A pequena diferença entre os dois primeiros percentuais, como também os números que apontam a indiferença e a dúvida não contaram para a popular revista feminina, que preferiu interpretar os dados como uma vitória do ideal da virgindade feminina.

Ao constituir família, dentro do matrimônio civil, a mulher tinha uma função pálida, praticamente de assessoramento ao marido, este, sim, provedor e responsável aos olhos da lei. Os artigos 233 e 234 do Código Civil Brasileiro de 1916, com a redação da Lei nº 4.121, de 27.8.1962, que versa sobre os direitos e deveres do marido na sociedade conjugal é bem claro quando diz (1995):

Art. 233. O marido é o chefe da sociedade conjugal, função que exerce com a colaboração da mulher, no interesse comum do casal e dos filhos Compete-lhe:

- I - a representação legal da família;(Redação dada pela Lei nº 4.121, de 27.8.1962)
 - II - a administração dos bens comuns e dos particulares da mulher que ao marido incumbir administrar, em virtude do regime matrimonial adotado, ou de pacto antenupcial
 - III - o direito de fixar o domicílio da família, ressalvada a possibilidade de recorrer a mulher ao juiz, no caso de deliberação que a prejudique;
 - IV - prover a manutenção da família.
- Art. 234. A obrigação de sustentar a mulher cessa, para o marido, quando ela abandona sem justo motivo a habitação conjugal, e a esta recusa voltar. Neste caso, o juiz pode, segundo as circunstâncias, ordenar, em proveito do marido e dos filhos, o seqüestro temporário de parte dos rendimentos particulares da mulher. (Código Civil Brasileiro, Lei 3.071 de 01/01/1916, 1995).

O homem brasileiro da década de 1960 ainda era reconhecido como “chefe de família”, expressão utilizada no Antigo Testamento ao referir-se ao direito dos homens de punir suas filhas e esposa (THOMSON, 2002, p. 51).

Como se vê, as mudanças sobrevinham uma após a outra, no campo profissional, educacional e, conseqüentemente, econômico e social, nas relações homem e mulher. Porém, ao mesmo tempo, coexistiam valores conflitantes, oriundos da religião e das tradições familiares preservadas pelos seus representantes mais idosos que continuavam aferrados às suas verdades.

O trabalhador, que possuía uma esposa, também inserida no mercado de trabalho, chegava à sua residência esperando mimos, refeições elaboradas, um lar ordeiro e perfeito, bem ao exemplo do *cartoon* Os Flintstones, show televisivo bastante popular que foi exibido pela primeira vez na América do Norte em 1960, e, em seguida tornou-se um sucesso mundial que perdura até os dias de hoje (PROST, 2006, p. 300-305).

Figura 5 – Os Flintstones



Duas realidades contraditórias conviviam: mulheres ganhando espaços nos campos científico, acadêmico e profissional; e homens que não estavam prontos para essa nova mulher culta, independente e disposta a quebrar tabus.

Figura 6 – Leila Diniz³

No campo profissional, as relações entre homens e mulheres faziam-se ainda mais difíceis, principalmente se esse homem ocupasse uma posição de chefia, o que o levaria a encarar a mulher, sua subordinada, como “caça autorizada” (GAY, 1990, p. 350). Se a mulher cedesse, a ela seriam concedidos pequenos favores, um certo apadrinhamento informal, que, ao serem percebidos pela comunidade, terminavam por gerar boatos rotulando-a como “interesseira”. Se a mulher se recusava a seu chefe ou patrão, seria sumariamente demitida e, na maioria das vezes, também difamada, pois haveria que se ter um motivo para a demissão (GAY, 1990, p. 350-352).

Apesar das novas redações dadas às leis que regiam o matrimônio no Código Civil Brasileiro, conforme observado nas páginas anteriores deste estudo, a jurisprudência penal elencava “a legítima defesa da honra”, como excludente de ilicitude, ou seja, maridos que assassinavam suas esposas saíam ilesos de seus julgamentos alegando terem sido traídos, precisando, portanto, para encarar a sociedade, lavar a sua honra de “homem traído” no sangue da companheira assassinada (JESUS, 1999, p. 363).

Como exemplo citamos o caso do assassino Raul Fernandes do Amaral, “Doca” Street, que matou a namorada, a então socialite Ângela Diniz, com três tiros no rosto e um na nuca em 1976.

Levado a um primeiro julgamento em 1979, proferiu a célebre frase: “Matei por amor” e saiu do tribunal com uma sentença de dois anos com sursis, liberdade condicional, só vindo a ser condenado a quinze anos de cadeia em um segundo julgamento em 1985, condenação esta que se deve bastante aos movimentos feministas da época.

³ Em agosto de 1971 a atriz Leila Diniz scandalizou o país ao ser flagrada com uma barriga de seis meses de gravidez usando um biquíni na praia. Imagens pesquisadas junto ao site: www.revistapaisefilhos.com.br/htdocs/. Acesso em 20 de junho.

Figura 7 – Doca Street⁴

Baseando-nos nos ensinamentos de Ana Rita Fonteles Duarte, o fato da cultura impor ao gênero masculino o enquadramento em rótulos, ao mesmo tempo lhes tolheria a autenticidade e espontaneidade. Dentre esses pré-requisitos masculinos que reforçariam os papéis esperados pela sociedade, podemos citar a agressividade, o autoritarismo, a força constante e inabalável, a dureza de sentimentos. Essas exigências sócio-culturais buscavam a construção não de um homem e sim de um super-homem, um ideal inatingível, incapaz de errar, provedor nato e ambicioso e com respostas para todos os questionamentos e soluções (DUARTE, 2005 p. 158-159).

As mudanças acarretadas no perfil feminino ao longo do século XX podem ter demandado do homem, este super-herói erigido pela sociedade, novas estratégias de manutenção de sua força e poder numa sociedade em transformação.

Dentro deste universo crítico e de desconstrução de verdades, passaremos a examinar outra relação que também sofreu mudanças substanciais através dos tempos: a do herói e do anti-herói.

2.2 Do herói ao anti-herói

A palavra “herói” deriva do grego *hêros*, que significa filho ou descendente de deuses, fruto da união entre deuses e mortais. Deve-se acrescentar que esse conceito nasce

⁴ Informações e imagens pesquisadas na **Revista Manchete** nº. 1293, Ed. Abril de 22/01/1977.

com a própria mitologia, que estabelece uma hierarquia, no panteão divino da era clássica, entre deuses, semideuses e mortais (MOISÉS, 2004, p. 219).

Nessa hierarquia, o herói mitológico era um semideus ou um mortal com capacidades extraordinárias, destacando-se no campo bélico, na superação de adversidades e de tarefas consideradas impossíveis de serem cumpridas, tal como ocorre a Hércules (Idem).

O seu nascimento é precedido por eventos incomuns como profecias, sonhos e acompanha-se de prodígios. No entanto, geralmente, em seguida, iniciam-se os revezes do herói: abandono da família, ameaças, morte de pessoas queridas. Temperado por essa diversidade e portador de características divinas, chega então o momento de sua consagração, o combate com “o monstro” e posteriormente, sua vitória e confirmação como salvador de um povo (BRUNEL, 1988, p. 467-468).

Já o herói estritamente literário, despojado dos aspectos mitológicos, caracteriza-se genericamente como o protagonista ou personagem principal que denota bravura, superioridade física e correção moral. Flávio Kothe faz a seguinte diferenciação entre heróis épicos e trágicos:

Os heróis clássicos são heróis da classe alta, que procuram demonstrar a “classe” dessa classe. Classificar a tragédia e a epopéia como gêneros maiores e ver nos seus heróis apenas o elevado seria desconhecer uma diferença básica entre o herói épico e o herói trágico, bem como uma dinâmica estrutural que se manifesta nas “grandes obras”. Ainda que passe por grandes dificuldades e provações, e ainda que venha a constituir boa parte de sua grandeza através de uma série de “baixezas” (matar, mentir, tripudiar cadáveres, enganar), a narrativa épica clássica, adotando o ponto de vista do herói, trata de metamorfosear a negatividade em positividade, e o herói épico tem, por isso, um percurso fundamentalmente mais pelo elevado do que o herói trágico, cujo percurso é o da queda. Mas a queda do herói trágico é o que lhe possibilita resplandecer em sua grandeza, assim como as “baixezas” do herói épico é que o “elevam” (KOTHE, 1987, p. 12).

Na Antiguidade Clássica, o herói trágico era conduzido inexoravelmente pelos deuses a um ato falho que selava a sua sorte com a desgraça. Já o herói épico, ainda que em sua trajetória seja autor de atitudes pouco louváveis, terá sempre um final exitoso. Dessa forma, tem-se o modelo mais antigo de conformação de personalidades heróicas que abrirá caminhos na cultura e na literatura ocidental para as modificações na estrutura dos personagens-heróis a partir da Idade Média.

Figura 8 – O Herói e o Anti-Herói



5

Diz Pierre Brunel (1988, p. 467) que esse devaneio heróico, o desejo secreto de ser um deus, deu origem a uma considerável fatia das produções da “cultura de massa” em que proliferam heróis dos mais diversos modelos: dos *cowboys* dos filmes *western*, aos super-heróis das revistas em quadrinhos, que poderiam ser entendidos como uma repaginação dos antigos semideuses com seus poderes extraordinários.

À medida que a literatura populariza-se com o romance no século XVIII, todas as classes sociais passaram a ser representadas nas tramas e enredos das narrativas. O herói humaniza-se e desmistifica-se, surgindo então o anti-herói. A expressão anti-herói foi cunhada por Dostoiévsky na obra *Memórias do subsolo*, publicado em 1864 (Cf. MOISÉS, 2004, p. 28).

O anti-herói não precisa carregar em sua persona nenhum defeito ou anomalia evidente. O que o caracteriza como anti-herói é precisamente a descaracterização de herói. Enquanto o herói é sublime, o anti-herói é casual. Se as ações do herói são elevadas e espetaculares, as do anti-herói são triviais, fincando-se no cotidiano do indivíduo. Se um é ativo quanto aos dilemas éticos, o outro tende à passividade. Ensina Massaud Moisés sobre o surgimento do anti-herói:

(...) conquanto se possa encontrar o germe do anti-herói na ficção satírica do passado, como *Dom Quixote* (1605), ou nas *Viagens de Gulliver* (1726), de Swift,

⁵ As figuras acima representam três momentos dentro do cenário heróico: Hércules derrotando o guardião do inferno, Cérbero; o famoso ator de *westerns* John Wayne; e o Homem-Aranha, criação da Marvel Comics. Imagens pesquisadas junto ao site: <http://www.gettyimages.com>. Acesso em 24 de junho de 2008.

ou em *A Queda dum Anjo* (1866), de Camilo Castelo Branco, e embora a sua matriz possa estar nas *Confissões* (1782, 1789) de Rousseau (...), a sua presença configurou-se e avultou na literatura no século XX. Dois são os processos fundamentais empregados pelos ficcionistas para lhe acentuar o papel no interior da sociedade moderna: A sondagem irônica e parodística da classe média, como se encarna na figura de Leopold Bloom, de *Ulysses* (1922), de James Joyce; ou a denúncia de situações sócio-econômicas que acabam reduzindo o ser humano à condição de pária, animal irracional (...).(MOISÉS, 2004. p. 28 - 29).

Pincemos como exemplo a dualidade de personalidades na construção do personagem de histórias em quadrinho Super-Homem/Clark Kent: quando disfarçado de Clark Kent, o personagem usa óculos, roupas comuns, possui um emprego que não o distingue em nada, é confuso, deixa-se levar pelas situações e não captura a atenção de sua colega de trabalho Lois Lane; porém, ao transformar-se em Super-Homem, livra-se dos óculos, enverga roupas espetaculares, assume uma atitude confiante e de liderança e não raras vezes salva o mundo de alguma ameaça terrível, o que desperta a paixão da jornalista Lois Lane, dentre outras. Para camuflar a sua identidade, o herói Super-Homem se traveste do anti-herói Clark Kent.⁶

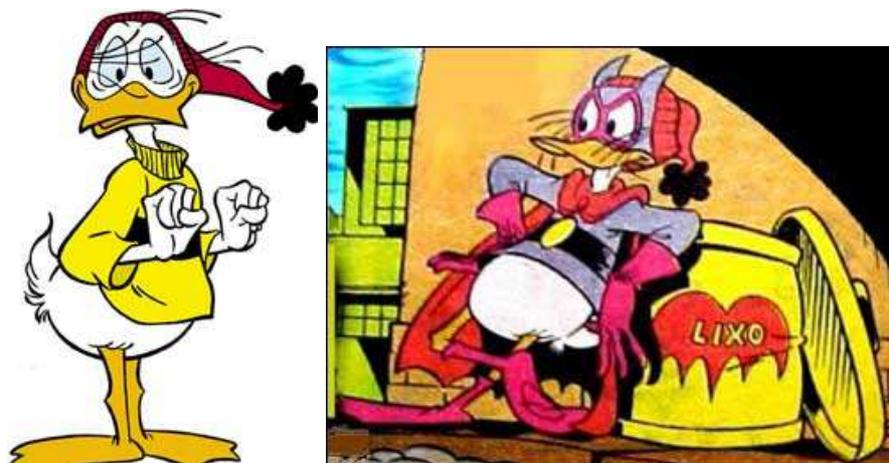
Figura 9 – O Super-Homem



Outro exemplo de anti-herói, também dos *cartoons*, este ressaltando a questão do regionalismo, configura-se no personagem Fethry Duck de Walt Disney, conhecido no Brasil como Peninha.

⁶ Super-Homem é um personagem da *DC Comics* criado em 1938 pela dupla de autores de quadrinhos Joe Shuster e Jerry Siegel. Utilizamos este personagem porque ele se adequa bem ao período em que surge a literatura de Dalton Trevisan, anos 50, quando a cultura de massa já tinha encontrado um lugar no panorama cultural. Utilizamos-lo por sintetizar com objetividade a dicotomia herói *versus* anti-herói, que vem sendo apresentada pelos criadores literários e sistematizada pelos estudiosos da literatura.

Figura 10 – Fethry Duck/Peninha⁷



O personagem, criado por Dick Kinney e Al Hubbard, apareceu pela primeira vez em 1964 como coadjuvante na estória *The health nut*, traduzida para o português como Fome para fortalecer. Apesar de não granjear fãs em terras norte-americanas, com seu tipo hippie e meio trapalhão, destoando completamente dos outros personagens certinhos com os quais contracenava, foi um grande sucesso no Brasil e na Itália, chegando a ganhar um alter-ego, o Morcego-Vermelho, o único super-anti-herói de que se tem notícia.⁸

Criado por Ivan Saidenberg, cartunista brasileiro, como um paladino da justiça repleto de boas intenções, sempre inventando maneiras lúdicas de solucionar os problemas, porém assaz desastrado e engraçado, o Morcego-Vermelho protagonizou almanaques, revistas e ganhou até fã-clube nas terras brasileiras e italianas, sendo praticamente desconhecido e considerado um personagem “fora de linha” pela matriz Disney norte-americana.⁹

Vemos, portanto, que a configuração do herói e do anti-herói constitui-se em maneiras que a cultura e as artes encontraram de simbolizar um homem historicamente demarcado, conforme fosse a época em que eram criados os personagens que encarnavam o espírito heróico ou anti-heróico.

Ao nos debruçarmos sobre o personagem Nelsinho, de Dalton Trevisan, objeto de nosso estudo, torna-se inviável alocá-lo na categoria de herói, mesmo sendo o personagem o protagonista incontestante da obra *O vampiro de Curitiba*. Sequer o herói picaresco possui as características necessárias para vestir bem a personalidade aqui estudada, pois o herói picaresco seria:

⁷ *Aventuras Disney*. Nº 10. editora Abril, 2006.

⁸ <http://disney.go.com/characters/mickey/html/meet/index.html> . Acesso em 20/08/08.

⁹ www.universohq.com/. Acesso em 20/08/08.

(...) um moço nascido quase sempre de pais pobres e de baixa extração, raramente honrados, o qual, por causa de más companhias, ou por falta de instrução, ao ver-se lançado na confusão da vida e entregue a si mesmo, cai na vagabundagem, afasta-se do trabalho e luta pela vida como pode, com ousadia e falta de escrúpulos, com enganos, malícias e más artes, tramóias e furtos. Seu distintivo exterior é o aspecto andrajoso, mas não a deformação física. As suas ocupações são o pedir esmola, os baixos trabalhos de ocasião, o vagar prazerosamente de cidade em cidade, o trato com caminhantes, mascates, cômicos ambulantes e titereiros, adivinhos e ciganos, o jogo fraudulento das cartas, em suma, o exercício de toda classe de enganos e intrigas, e de brincadeiras graciosas ou de mau gosto. Mas não é de nenhum modo mulherengo, nem ébrio, nem muito menos briguento, porque lhe falta valor para isto (MOISÉS, 2004. p. 35).

Algumas destas características remetem a Nelsinho, porém, nem todas, configurando-se a menção de “herói”, que o autor faz reiteradas vezes nos contos de O vampiro de Curitiba ao referir-se ao personagem ora estudado, como uma ironia.

Jean-Michel Adam e Françoise Revaz (1997, p. 45), em Análise da narrativa, versam sobre essa contingência e a exemplificam quando citam uma apreciação feita ao romance *Monsieur*, de Jean-Phillipe Toussaint, publicado em 1986. O crítico inicia seu texto descrevendo o “herói” do romance, contudo não traça o seu perfil, e sim descreve as suas atividades cotidianas que se revelam banais e corriqueiras. Podemos inferir, partindo desse ensinamento, que Trevisan utilizou o mesmo recurso: refere-se ao personagem como “herói”, porém, ao narrar suas ações, apresenta-o, na verdade, como anti-herói.

O herói e o anti-herói, a partir da literatura do século XIX, chegando aos séculos XX e XXI, apresentam variedade e complexidade suficientes para pôr em dúvida as classificações estanques.

Como exemplo, tomemos um dos personagens que atravessa a literatura ocidental de meados do século XIX à contemporaneidade: a figura do vampiro, que ora é representado como sedutor, atraente, forte, ilimitadamente poderoso e ora é representado como repulsivo, aterrador, decrépito e fraco.

2.3 Vampiros: monstros sedutores

O mito do vampiro, dentre os vários gerados pela literatura, resiste impávido ao passar do tempo. Com outras designações, adaptado às mais diversas circunstâncias, sem ater-se aos conceitos de bom ou mau, a lenda tem gerado ao longo dos anos uma extensa bibliografia. De fato, este fenômeno não se verifica só na arte escrita. Outras formas de

expressão apoderaram-se do mito e deram-lhe novas formas e cores, como ocorre no cinema, nas histórias em quadrinhos, no teatro, nas artes visuais e mesmo na música.¹⁰

Apesar de mesmo em seu registro mais anterior já ser retratado como um personagem de época¹¹, o vampiro nunca esteve tão contextualizado como agora no século XXI. Em tempos de incerteza, de questionamento, de busca pelo subjetivo, de desconstrução de verdades e paradigmas, nada mais adequado do que uma figura sem contornos estritos. Mau, porém atormentado pela sua maldade, o que já denota consciência; mortífero, porém belo; eternamente jovem, porém morto. E a lista de atributos antitéticos não pára por aí. Podemos citar a sua nobreza, o infortúnio amoroso que culminou com a sua transformação em criatura maligna ou ainda a sedução que permeia as suas relações com o mundo.

Todas estas dualidades representam terreno fértil para a construção dos mais variados personagens, que têm como *pièce de résistance* carregar em si a marca do vampiro e, partindo da licença adquirida por esta condição, trafegar tranqüilamente entre o bem e o mal, sem perder o status de personagem sedutor; sedução essa que pode ser denotada pela expressa beleza, pelo refinamento, pela sua inteligência e cultivo, por sugestão hipnótica ou, ainda, por algum tipo de poder que subjuga psicologicamente mentes mais fracas que a sua.

Conceituando-o, de acordo com as lendas, o termo “vampiro” seria uma entidade imaginária que, segundo a crença do vulgo, sai das sepulturas para sugar o sangue dos vivos. Seria ainda imortal, tendo sua figura preservada tal qual o instante em que foi “transformado”, precisando de sangue para sobreviver, não ingerindo nenhum outro tipo de alimento e só podendo ser morto com uma estaca no coração. Além de viver eternamente, os vampiros podem transformar-se em lobos ou morcegos e possuem dons telepáticos. Sua pele é muito alva, seus lábios rubros, e os caninos tornam-se salientes ao atacar as vítimas. As histórias variam um pouco, porém todas mantêm basicamente esta mesma essência (MELTON, 1995, p. 29-30; 97-99; 796-797; BARTLETT; IDRICEANU, 2007, p. 13-16).

A figura demoníaca do Incubus, um demônio que surge à noite, mantém relações sexuais com mulheres, drenando a energia de suas vítimas e deixando-as exaustas, e cuja

¹⁰ A título de exemplo da representação da figura do vampiro na música, transcrevemos a composição de Jorge Mautner, gravada por Caetano Veloso: “Eu uso óculos escuros/ pras minhas lágrimas esconder/ E quando você vem para o meu lado/ ai, as lágrimas começam a correr/ E eu sinto aquela coisa no meu peito/ Eu sinto aquela grande confusão/ Eu sei que eu sou um vampiro/ que nunca vai ter paz no coração/ Às vezes eu fico pensando/ porque é que eu faço as coisas assim/ E a noite de verão ela vai passando,/com aquele seu cheiro louco de jasmim/ E eu fico embriagado de você/ Eu fico embriagado de paixão/ No meu corpo o sangue não corre/ não, corre fogo e lava de vulcão (...)”. **Vampiro**. Álbum: Cinema Transcendental – Caetano Veloso. 1979. Além desta composição, chamamos a atenção para a canção “Doce vampiro”, de Rita Lee, transcrita como epígrafe ao segundo capítulo deste trabalho.

¹¹ Na obra **Dracula**, de autoria do escritor irlandês Bram Stoker, a trama do príncipe romeno que posteriormente se transforma em vampiro inicia-se em 1462 (STOKER, 2002).

contra-parte feminina, é o Sucubus que mantém relações sexuais com homens, assemelha-se ao mito do vampiro no que se refere ao ataque noturno, com a diferença de não sugar o sangue, nem provocar a morte (MELTON, 1995, p. 397-399).

Sobre o mito do vampiro, diz Wayne Bartlett e Flávia Idriceanu:

Ao longo da história, o erotismo assumiu uma ampla gama de aparências, do ritual sagrado ao tabu imposto por alguma civilização. À medida que o mito do vampiro se desenvolvia na literatura da era cristã e a figura de além-túmulo representava um contraste profano à santidade do mundo criado por Deus, a criatura se tornava uma extensão da imagem do Demônio. O erotismo foi condenado pela Igreja como obra de Satã; sua dimensão vampiresca foi considerada a interface entre os vivos e o sobrenatural, a aparição infernal era tida como um ato contra as leis da natureza e, talvez até uma inversão diabólica e perversa da Imaculada Conceição. Sem o Cristianismo, o vampiro teria morrido. É a perversão essencial do fenômeno que o mantém vivo. (BARTLETT; IDRICEANU, 2007, p. 193).

O mito vampiresco tem sua origem histórica na Romênia na figura do príncipe Vlad Tepes (1431-1476). Ao nascer, o menino herdou a alcunha *Draculea*, que significa "filho de Dragão" de seu pai Vlad Dracul, que participava da Ordem do Dragão, uma irmandade cristã dedicada a lutar contra os turcos.

O príncipe Vlad, mais tarde alcunhado de Vlad Tepes ou Vlad, o Empalador, nasceu na Transilvânia, tornou-se, junto com seu irmão, refém dos turcos durante um longo período, só sendo libertado após a morte de seu pai. Com a sua libertação, tornou-se o primeiro na linha de sucessão do trono da *Wallachia*, que no entanto foi assumido por um primo. Aliando-se a outros ramos de sua extensa família, Vlad reconquistou o trono da *Wallachia* e reinou durante apenas seis anos. Sua crueldade tornou-se famosa ao promover centenas de empalamentos de seus inimigos ou mesmo, arbitrariamente, de indivíduos que ele considerava indesejáveis, os quais mandava matar e dizia beber de seu sangue (MELTON, 1995, p. 841-847).

Na literatura, John Polidori, com seu conto *The vampyre*, publicado em 1819, no periódico inglês *The New Monthly Magazine*, pode ser considerado o pai da criatura vampírica literária. É curioso o fato de que, na data de sua publicação, a autoria do conto foi atribuída a Lord Byron, que negou sua participação na confecção da obra, que só então foi atribuída a seu real autor (Ibid., p. 623-624).

Desde os tempos mais remotos, a humanidade tece lendas acerca destas criaturas, os vampiros, em suas diversas formas, de várias procedências, intrincando mitologia e história. Assim cada faceta deste mito assume os valores e os questionamentos de seu tempo e espaço. A representação do vampiro constitui-se em um interessante construto mental, que reúne o mito, a lenda, a história e a literatura.

Nunca um personagem foi tão atual. Enquanto outras entidades lendárias continuam estáticas, aprisionadas aos seus tempos, os vampiros tendem a adaptar-se aos modismos de todas as épocas. Por exemplo, quando *Lestat de Lioncourt*, personagem de Anne Rice, torna-se vampiro contam-se trinta anos antes da Revolução Francesa. O enredo recheia as páginas iniciais da obra *O vampiro Lestat*, para em seguida vermos o mesmo personagem, no decorrer da trama, em pleno século XX, como cantor de rock. E não qualquer cantor, mas sim um ícone midiático arregimentando hordas de fãs (RICE, 1999).

Devido a todas estas referências, com todos os pontos em comum que possuem, percebemos que, antes de ser um mito isolado, os vampiros representam uma faceta de nossa própria humanidade, de nossos próprios desejos e medos. Os mitos vampíricos acabaram por se tornar projeções do que desejamos ou tememos em nossa existência.

Na período *fin-de-siècle*, Bram Stoker, autor irlandês, imortalizou o personagem com sua obra *Drácula* (2002), narrando as desventuras do Conde Drácula, revivendo o que poderia ser chamado de narrativa gótica. O chamado romance gótico foi um tipo de literatura iniciado na Inglaterra do século XVIII, sendo uma manifestação essencialmente híbrida, que segundo as palavras de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2005) constitui-se em um elo entre o romanesco e o romance no qual uma atmosfera de mistério, aflição e terror prevalece. Chamados de “góticos” por retirarem sua inspiração de construções medievais; pode-se dizer que, em parte, tais romances representaram uma volta ao passado feudal, tendo o mistério, o sobrenatural e o horripilante como princípios de construção narrativa. (SILVA, 2005, p. 682).

Na obra de Bram Stoker, escrita como se fora o diário de vários dos integrantes da trama e as cartas que os mesmos trocam entre si, o personagem Jonathan Harker, um notário, empreende viagem até o país dos Cárpatos para regularizar os papéis da compra de um imóvel de um cliente misterioso, o Conde Drácula. Lá chegando, Harker é feito prisioneiro e, pouco a pouco, vai nos revelando, através dos seus escritos, os horrores do castelo de Drácula.

Neste meio tempo, em Londres, aparecem os outros integrantes da trama, Mina, a noiva de Jonathan Harker, Lucy sua amiga de colégio e uma das primeiras vítimas do Conde ao chegar à cidade; o médico Dr. Seward, pretendente de Lucy, que quando da morte brutal da amada, entra em contato com o cientista, Professor Van Helsing, que reconhece as práticas do vampiro e sabe como matá-lo. Jonathan Harker escapa e une-se a Van Helsing e ao Dr. Seward no intuito de matar o Conde, que retorna para a sua terra. Mina, apesar de contaminada com o sangue do vampiro, ainda não se “transformou” completamente e os acompanha nessa caçada até o castelo do Conde Drácula, quando então o vampiro é morto.

Através dos tempos, a imagem do vampiro tornou-se o personagem ideal, símbolo de tempos conturbados, de valores morais esvaziados e de questionamentos metafísicos. Observamos a trajetória que se inicia com as lendas antigas e assustadoras e evolui para a sedução na representação cinematográfica da obra de Bram Stoker, como expomos a seguir.

Na década de 1920, temos o filme alemão *Nosferatu*, uma sinfonia de horrores, um clássico do cinema mudo, dirigido por F. W. Murnau, em que um vampiro grotesco espreita e captura vítimas aterrorizadas. A criatura horrenda praticamente só emite grunhidos, traduzindo-nos uma idéia de ente inferior, malévolo e desprovido de inteligência. O enredo, apesar de baseado na obra de Bram Stoker, foi sensivelmente alterado no concernente à trama original do livro, visto que os herdeiros não concederam a Murnau a autorização para realizar este filme, que posteriormente foi retirado de circulação, apreendido após processo judicial movido pela viúva de Stoker. (MELTON, 1995, p. 561-566; MURNAU. F. W. *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*. 1922).

Porém, é com o ator húngaro Béla Lugosi que Drácula adquire alguns de seus traços mais marcantes. Devido ao forte sotaque que, mesmo com extensas aulas de dicção não conseguia ser mascarado, o Conde vampiro passou a ser associado a um inglês com acentuada pronúncia de aparência germânica. Também foi o ator que introduziu a famosa capa negra, acessório indispensável às criaturas da noite e introduziu os maneirismos sedutores e aristocráticos associados aos vampiros. Béla Lugosi começou sua carreira nos palcos ingleses, sempre interpretando Drácula, e fez tamanho sucesso que foi logo cooptado por Hollywood para estrear o filme *Dracula*, dirigido por Tod Browning, este sim, com o roteiro aprovado pelos herdeiros de Bram Stoker (MELTON, 1994, p. 68-70; BROWNING Tod. *Dracula*. 1931. Universal Studios).

Em 1992, novamente a obra é revisitada pelo cinema com o filme *Dracula de Bram Stoker* (COPPOLA, 1992). Observamos, desta feita, um romance gótico, repleto de terror, tornar-se um filme pleno de sensualidade, com um Dracula fashion que, por vezes, é a encarnação das forças do mal e, por vezes, ama de maneira sublime, a ponto de querer desistir de sua noiva ancestral, reencontrada na personagem Mina. A película nos dá a entender que a amada do Conde teria reencarnado na noiva de Jonathan Harker, Mina, dada a semelhança física entre as duas, apesar dos séculos que as separavam (STOKER, 2002). Como se vê, o mito vampírico evolui de ser animalesco ou brutal para símbolo de sedução e sensualidade.

Na literatura contemporânea, os belíssimos vampiros da autora Anne Rice distribuem seu tempo em divagações filosóficas, exercícios de música, de pintura e na espreita de pescos alheios.

A autora ficou mundialmente conhecida com a sua série de “crônicas vampirescas”, a qual é composta por dez livros que versam sobre o mundo dos vampiros e narram as peripécias de um grupo de imortais que compõem uma saga de viés filosófico acerca do bem, do mal, da religião, do divino, da história da humanidade e, como não poderia deixar de ser, sobre mortalidade e imortalidade.

O primeiro livro de Rice, *Entrevista com o vampiro*, foi publicado em 1976, sendo brilhantemente traduzido para a língua portuguesa por Clarice Lispector. (RICE, 1992).

Levado para as telas de cinema, *Entrevista com o Vampiro* (JORDAN, 1994) encanta por seus personagens Lestat e Louis, que são cultos, repletos de questionamentos filosóficos sobre o bem e o mal, partilham de uma amizade com certo tom de homoafetividade e repassam a idéia de que os vampiros seriam uma forma de vida superior por sentirem tudo com mais acuidade que os meros mortais.

O monstro, então, torna-se ícone pop. A imagem do vampiro, associada ao morcego gera até um super-herói, *Batman*, ou homem-morcego, criado para a *DC Comics*, em 1939, um defensor da lei tumultuado por conflitos existenciais, sempre atormentado e solitário.

O super-herói *Batman* torna-se um seriado infantil de televisão em 1966; e em 1989 é feito o primeiro longa-metragem do homem-morcego, agora com linguagem mais adulta, dosando o fabuloso e o sensual.

Hoje em dia, uma diversidade de vampiros surge a cada nova temporada de *sitcoms*, desde *Buffy the vampire slayer*, que estreou em 1997 e relata as peripécias de uma vampira adolescente que elimina monstros, até *Moonlight*, que estreou em 2007, tendo como personagem central um moderníssimo vampiro-detetive que, anda ao sol protegido por filtro solar desvendando crimes.

Durante a sua trajetória histórica, o mito do vampiro consolida-se como uma figura aristocrática. Oriundo da nobreza e possuidor de extensos bens materiais, sendo também culto, inteligente, belo e extremamente sedutor. O vampiro é mais que um homem, possui a imortalidade, a eterna juventude, o saber advindo de séculos de experiência e o poder de criar outros imortais. O vampiro é um herói, talvez não um herói convencional, mas ainda assim um herói. Nada em sua concepção é trivial. Nenhuma de suas atitudes beira a casualidade. O vampiro é antes de tudo um personagem requintado.

Dentro desta trajetória do mito vampírico, em uma forma de apresentação desconstruída, distante dos parâmetros canônicos e inserido em plena revolução militar

brasileira, surge o personagem aqui estudado, Nelsinho, o vampiro de Curitiba, um personagem de Dalton Trevisan.

3 UM VAMPIRO EM CURITIBA

Venha me beijar
 Meu doce vampiro
 Na luz do luar
 Venha sugar o calor
 De dentro do meu sangue vermelho
 Tão vivo, tão eterno veneno
 Que mata sua sede
 Que me bebe quente como um licor
 Brindando à morte e fazendo amor
 Meu doce vampiro
 Na luz do luar
 Me acostumei com você sempre reclamando da vida
 Me ferindo, me curando a ferida
 Mas nada disso importa
 Vou abrir a porta pra você entrar
 Beijar minha boca
 Até me matar de amor! (LEE, 1979).

3.1 Dalton Trevisan: o pai do vampiro

Para dissertarmos sobre o personagem Nelsinho, precisamos, antes de mais nada, conhecer um pouco de seu criador, o contista Dalton Trevisan, que, como veremos na seqüência, não poucas vezes é identificado como o próprio vampiro de Curitiba levando-se em conta seus hábitos reclusos.

Dalton Trevisan nasceu em 14 de junho de 1925, no município de Colombo, no Paraná, porém é curitibano por adoção e costuma ambientar suas narrativas na cidade de Curitiba, talvez demonstrando uma ligação visceral com esse espaço. Formado em Direito pela Universidade Federal do Paraná, pouco exerceu a profissão, trocando-a pelo jornalismo.¹²

Fundou, em Curitiba, a revista Joaquim, uma homenagem a todos os joaquins do Brasil, que circulou de 1946 a 1948, e tornou-se emblema de uma geração de escritores, críticos e poetas nacionais, reunindo ensaios assinados por Antonio Candido, Mário de Andrade, entre outros, como também poemas até então inéditos, a exemplo do conhecido “Caso do Vestido”, de Carlos Drummond de Andrade. A revista trazia também traduções originais de Joyce, Proust, Kafka e Sartre e ilustrações de artistas consagrados como Di

¹² As informações referentes à biografia do autor foram pesquisadas junto ao periódico *O Estado de São Paulo*, veiculado em data de 20 de julho de 1996, reportagens de autoria de José Paulo Paes, como também junto às obras: MOISÉS, Massaud. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.; BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2002; SANCHES NETO, Miguel. *Biblioteca Trevisan*. Paraná: UFPR, 1996.

Cavalcante e Poty. Na contracapa, um anunciante fiel, Fábrica de louças João Evaristo Trevisan.

Figura 11 – Revista Joaquim¹³



Antes de chegar ao grande público, quando ainda era estudante de Direito, Dalton Trevisan costumava lançar seus contos em modestos folhetos artesanais que distribuía entre amigos e conhecidos.

Em 1945, estreou com o livro *Sonata ao luar*, e, no ano seguinte, publicou *Sete anos de pastor*. Dalton renega as duas obras, declarando não possuir delas nenhum exemplar sequer, que foram publicadas por editores desconhecidos.

O autor curitibano agrega-se ao mundo literário do Ceará ao integrar a lista de representantes da Revista *Clã*, periódico cearense de cunho cultural que granjeou relevância literária em todo Brasil já a partir da publicação de seu número zero em 1946. Do terceiro fascículo em diante o nome de Dalton Trevisan figura como representante da revista no Estado do Paraná compondo uma lista formada pelo seu diretor, o romancista Fran Martins, o secretário, os redatores e os demais representantes dos outros Estados na contracapa do periódico. (MORAES, 2004, P. 41-43).

Em 1959, lançou o livro *Novelas nada exemplares*, que reunia uma produção de duas décadas, e recebeu o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro – conquistando o grande público. O escritor não foi buscar o prêmio, enviou um representante. Este fato curioso se repetiu a partir daí como uma constante em sua carreira.

¹³ Revista Joaquim nº1. Paraná: Edição fac-símile. Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 2000. Capa e contracapa.

Publicou também, entre outros, *Cemitério de elefantes*, em 1964, ganhador do Jabuti e do Prêmio Fernando Chinaglia, da União Brasileira dos Escritores, *Noites de amor em Granada* e *Morte na praça*, em 1964, que recebeu o prêmio Luís Cláudio de Sousa, do Pen Club do Brasil. Em 1975, *Guerra conjugal*, um de seus livros, foi transformado em filme, com o mesmo título.

Suas obras foram traduzidas para diversos idiomas: espanhol, inglês, alemão, italiano, polonês e sueco; e a crítica estrangeira não poupou adjetivos elogiosos ao referir-se ao autor:

Dalton Trevisan, assim como o mexicano Carlos Fuentes, o chileno José Donoso e o cubano Severo Sarduy, pertence ao movimento de total renovação que transformou a literatura latino-americana, até recentemente considerada marginal e provinciana, em uma das mais experimentais da atualidade.

Meticuloso, um tanto obsessivo, Dalton Trevisan persegue as sujas pegadas dos seus personagens. Suas histórias, como certas narrativas de Melville e Kafka, na interpretação de Borges, apresentam fantasias de conduta. (MONEGAL, 1998).

Como se vê, o renomado crítico Emir Rodriguez Monegal (1998) equipara Trevisan a luminares da literatura latino-americana, autores já consagrados, o que pressupõe, da parte do crítico, uma grande admiração pelo escritor curitibano aqui estudado.

Dalton Trevisan, até o momento, só teve um romance publicado, *A polaquinha*, e tornou-se um dos mestres brasileiros do conto na segunda metade do século XX. Em 1996, recebeu o Prêmio do Ministério da Cultura de Literatura pelo conjunto de sua obra, uma prova de reconhecimento por parte do poder público.

Figura 12 – Dalton Trevisan¹⁴



Até os dias de hoje, Trevisan continua avesso à fama. O autor cria uma atmosfera de suspense em torno de seu nome o que o transforma num personagem arredo e sombrio, o

¹⁴ Flagrante do escritor Dalton Trevisan nas ruas de Curitiba. Imagem adquirida no site: <http://www.cinevideo.com.br>. Acesso em 24 de junho de 2008.

que já lhe rendeu especulações sobre a sua suposta timidez não passar de um truque de marketing. Não cede o número do telefone, assina apenas “D. Trevis” e não recebe visitas – nem mesmo de artistas consagrados.

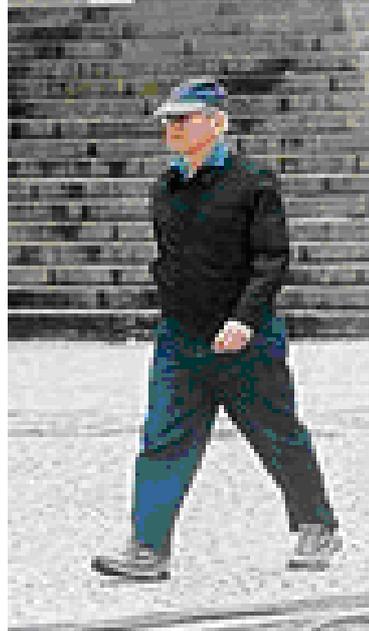
Em 2003, dividiu com o escritor Bernardo Carvalho o maior prêmio literário do país – o 1º Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira – com o livro *Pico na veia*, publicado em 2002.

Sobre Trevisan diz Fábio Lucas (1982):

A cada nova edição, a cada nova coleção de contos, Dalton Trevisan vai se concentrando em núcleos ficcionais, em trechos e diálogos de escolhido efeito literário, para retratar as miudezas abjetas carregadas de sentido. (LUCAS, 1982, P. 138).

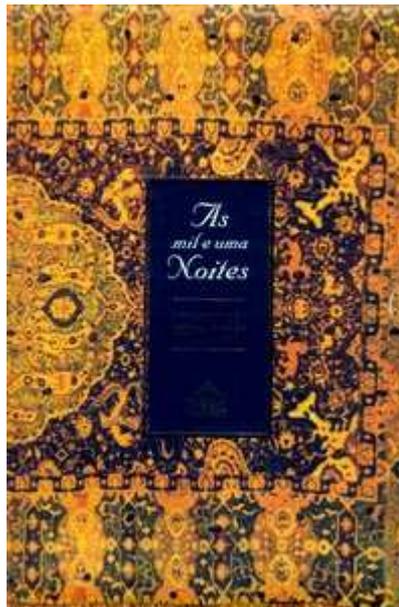
As revelações dos impulsos incontroláveis do desejo das fantasias humanas representam o eixo sobre o qual Trevisan urde suas críticas sociais através dos seus contos fazendo uso de um estilo sutilmente irônico e elíptico, em cujo âmbito o leitor atento pode captar extensa gama de referências e de significados.

Apesar de sua aversão à exposição pública e à mídia, o autor pode ser visto passeando despretensiosamente em Curitiba, freqüentando bancas de revista e gerindo a fábrica de vidros que herdou do pai e da qual, hoje em dia, é proprietário.

Figura 13 – Dalton Trevisan¹⁵

3.2 A arte de contar

De acordo com Massaud Moisés, o gênero conto remonta aos primórdios da própria arte literária, sendo localizado milhares de anos antes do nascimento de Cristo. Da Pérsia e Arábia, podemos citar as célebres 1001 Noites (GALLAND, 2004), da qual fazem parte os relatos de Aladim e Ali-Babá.

Figura 14 – As mil e uma noites¹⁶

¹⁵ Flagrante do escritor Dalton Trevisan andando nas ruas de Curitiba. Imagem adquirida no site: <http://revistaepoca.globo.com/> Acesso em 24 de junho de 2008.

¹⁶ GALLAND, Antoine. **As mil e uma noites**. Trad. Alberto Diniz. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2004. Capa.

Na Antiguidade Clássica excertos da *Odisséia*, de Homero, e das *Metamorfoses*, de Ovídio, e as fábulas de Esopo e Fedro são exemplos de textos com a estrutura de contos, como também na Bíblia os episódios de Salomé, Rute, Judite, Suzana, dentre outros (MOISÉS, 2004, p. 87).

Já Walnice Nogueira Galvão (1982, p. 167-168) defende que o conto, como a arte de contar, é imemorial e anterior à literatura, sendo seu percurso histórico percebido nas obras mais antigas a exemplo das fábulas de Esopo e Fedro.

Referenciando-nos em Fábio Lucas (1982, p. 139), podemos estabelecer que à medida em que a sociedade prosaica da vida burguesa industrial e urbana foi ocupando espaços da sociedade poética e mítica, as expressões líricas e épicas foram cedendo terreno aos discursos especulares de uma ordem pragmática. O conto, enquanto retira sua origem das várias formas de narrativa doméstica, da fábula, da anedota, do caso ou do provérbio adquiriu a sua construção a partir de enredos curtos com tons libertinos, piedosos ou moralizantes que supriram este *gap* literário-cultural.

A dimensão do conto e a particularização do seu conflito fizeram-no distinguir-se da outra grande forma narrativa, o romance. O conto tende a captar a individualidade, tratando-se da narrativa que acompanhou a evolução da imprensa e das comunicações periódicas. Podemos refletir que o conto está indiscutivelmente ligado ao surgimento da indústria cultural, à extensão do capitalismo ao campo da cultura com a ascensão dos noticiosos periódicos mantidos por anúncios.

Conceituando, resumidamente, com respaldo nos ensinamentos de Alfredo Bosi (2002, p. 388), podemos dizer que o conto é uma narrativa curta, com começo, meio e fim, um clímax, personagens bem delineados, com a estrutura centrada num efeito único e despojamento da expressão. Quando comparado às outras narrativas, o conto diferencia-se por condensar em seu tamanho reduzido todas as possibilidades de ficção, o que, conseqüentemente, as potencializa, ou seja, se em uma novela ou romance podemos dispor de vários capítulos para evidenciar o mau-caratismo de um personagem, na narrativa curta do tipo conto, isso deverá ser fabricado já nas primeiras linhas, e de maneira inequívoca. (Id., p. 8). O conto, como é identificado hoje em dia, se fixa na base da segunda revolução industrial, sendo seu eixo de origem americano-europeu, provindo daí suas primeiras teorizações.

Em *A filosofia da composição*, Edgar Allan Poe rumina suas inquietações sobre o ato de criar, tendo por base a narrativa. Assim, sugere um procedimento que conduza ao aparecimento do texto, organicamente delineado:

Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco e, depois um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom – com os incidentes habituais e o tom especial ou com o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes quanto do tom – depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito. (POE, 1997, p. 911).

Enquanto o conto relembra o romance, no que se refere aos seus aspectos narrativos, sua composição literária tinha algo a ver com o drama, pelo manifesto interesse de engendrar situações ou caracteres contrastivos e de conduzir ao desenlace de tensões construídas com um mínimo de palavras possível.

No cenário nacional, o primeiro marco do conto brasileiro foi o volume *Noites na taverna*, do poeta Álvares de Azevedo, seguido por Machado de Assis, que se estima tenha produzido duzentos textos a que se possa atribuir o nome de conto (LUCAS, 1982, p. 113-115).

Com o movimento modernista de 1922, o qual revolucionou todo o cenário cultural brasileiro, foi proposta uma nova linguagem ao conto. Esteticamente ele deveria ser mais moderno, a exemplo dos órgãos de comunicação, deveria buscar a linguagem telegráfica e os cortes cinematográficos (GALVÃO, 1982, p. 170).

De acordo com Bosi (2002, p. 388), despontam os nomes de Lima Barreto no período pré-modernista e o de Mário de Andrade no Modernismo. Na geração de trinta podemos citar Graciliano Ramos, e, na de quarenta e cinco, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Teles e Guimarães Rosa (MOISÉS, 2006, p. 117-119).

Ensina Alfredo Bosi sobre o conto contemporâneo:

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é quase documento folclórico, ora a quase crônica da vida urbana, ora o quase drama do cotidiano burguês, ora o quase poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem. (BOSI, 2002, p. 7).

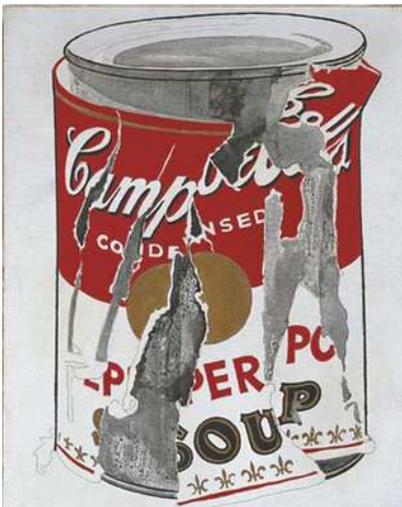
Podemos supor que a escolha de Dalton Trevisan pelo conto foi influenciada pela popularização que o gênero experimentou na década de sessenta, passando a ser sensivelmente mais freqüentado por autores e leitores. O gênero conto constitui um dos que mais se adequaram às exigências da era moderna. Diz Fábio Lucas sobre a era moderna e linguagem contística:

A linguagem, para transmitir a velocidade actancial com que os episódios se sucedem, se distribui no uso intensivo do falar carioca, nas breves citações de cultura dos povos, na arregimentação dos sinais da era eletrônica de que a matriz, os

Estados Unidos, oferece os exemplos pioneiros ou os mais significativos. Os diálogos transmitem coajustada equivalência ao nível de excitação e premência da vida urbana moderna. (LUCAS, 1982, p. 143).

Creditamos esta súbita popularidade ao próprio contexto social e histórico da época que sugeria manifestações artísticas com caráter de não permanência: a arte confundia-se com produtos comerciais, ícones políticos e ídolos cinematográficos nas telas e exposições de Andy Warhol, retratando as latas de sopa Campbell's e expondo caixas de sabão Brillo, com telas de Mao Tse Tung, exemplos de itens produzidos pela indústria, agora alçados à condição de arte.

Figura 15 – Obras de Andy Warhol



Os *happenings* e performances parecem ser eventos da vida em vez de objetos de arte, que seriam mais permanentes, já que tais manifestações são fugazes, obtendo apenas registro fotográfico ou filmico.

Figura 16 – *Hippies* nos anos 60¹⁷



A juventude começava a opor-se à sociedade de consumo vigente influenciada pelas idéias de liberdade da chamada geração *beatnik*, termo cunhado em 1958 pelo escritor Jack Kerouac, referindo-se a um movimento literário cuja filosofia anti-materialista e de busca do “eu” influenciou a maneira de expressão do homem da época no vestir, no uso de substâncias alucinógenas, na música e nas artes em geral. (PAES, 1992).

Os *hippies*, sucedendo a geração *beatnik* introduzem o bordão *love and peace*, paz e amor, que pregava o amor livre. A pílula anticoncepcional revolucionava costumes sociais e religiosos, como a prática do sexo visando só à procriação e o valor da virgindade feminina.

Figura 17 – *Hippies* nos anos 60¹⁸



¹⁷ Imagens adquiridas no site: <http://www.fashionbubbles.com/>. Acesso em 20 de junho de 2008.

¹⁸ Flagrante de anônimos no Festival de Música e Arte de Woodstock, realizado em uma fazenda em Bethel, Nova Iorque, Estados Unidos, em agosto de 1969. Imagens e informações adquiridas no site: <http://www.woodstock69.com/>. Acesso em 20 de junho de 2008.

Já as integrantes do *women's lib*, movimento de liberação das mulheres, ganhavam as manchetes ao queimar sutiãs em praça pública (PAES, 1992, p. 22-23).

A literatura, como expressão artística do homem, não poderia ficar imune a todas estas influências históricas e contextuais, a esta sugestão de velocidade e tecnologia traduzida pelo momento. A “narrativa curta” da categoria conto populariza-se. A esse respeito, citando Fábio Lucas “Da década de 50 em diante, o número de contistas no Brasil tornou-se uma legião” (1982, p. 160).

Destacam-se nessa época, como produtores de contos, Murilo Rubião, Rubem Fonseca e Dalton Trevisan.

3.3 O conto de Dalton Trevisan

Alfredo Bosi (2002, p. 388) colocou Dalton Trevisan ao lado de Guimarães Rosa, Moreira Campos, José J. Veiga, Bernardo Élis, Murilo Rubião, Otto Lara Resende, Lygia Fagundes Telles, Osman Lins, Nelida Piñon, Autran Dourado, Clarice Lispector, Rubem Fonseca, Luiz Vilela, Ricardo Ramos, João Antônio, Moacir Scliar e Samuel Rawett, como contista contemporâneo, sendo que todos estes autores surgiram na década de quarenta ou cinquenta, portanto, no período da Segunda Guerra Mundial ou no pós-guerra.

Fábio Lucas (1982, p. 119) equipara Trevisan a Rubem Fonseca e Luís Vilela quando se refere ao discurso límpido dos três, fruto da visão moderna do conto que se encarregou de despojar a narrativa curta de seu tratamento pomposo e prolixo.

A arte contemporânea prima pela liberdade de estilos e ausência de convenções. Especificamente na literatura pós-moderna, podemos apontar como características: a ausência de dimensão cronológica, a não-linearidade do texto, o espaço não-delineado, personagens fragmentados ou lacunosos (BOSI, 2002, p. 383-421)

Baseando-nos nestas assertivas acerca das posturas contemporâneas em literatura, podemos dizer que Trevisan empresta à sua produção literária uma série das características acima referidas. Apesar de situar seus contos sempre em Curitiba, muitas vezes a partir do próprio título das obras, o espaço, na verdade, não se encontra perfeitamente esboçado não sendo dada relevância à descrição dos ambientes. O tempo não transcorre de maneira linear, por vezes dando saltos que subentendem outros acontecimentos. Os personagens não têm dimensões definidas em sua caracterização, compondo-se no desenrolar das tramas com a co-autoria do leitor, podendo-se deles inferir atitudes e tipologias físicas e comportamentais.

Porém, inversamente a outros contistas de sua época, Trevisan não enveredou pelo caminho do experimentalismo formal radicalizado. Suas tramas guardam identificação com a realidade, e, embora algumas vezes beirando o absurdo, são perfeitamente factíveis. Seus personagens, que por vezes margeiam a caricatura, não se perdem da condição humana, mesmo em seus momentos mais vis (MOISÉS, 2006, p. 422-423; BRASIL, 1975, p. 55-65).

Miguel Sanches Neto (1996, p. 10), ao referir-se ao estilo do autor, diz que o mesmo faz uma bricolage, utilizando-se de discursos diversos como as linguagens estereotipadas, a exemplo das cartinhas sentimentais e documentos forenses, ambos presentes na obra em estudo, e de resquícios intertextuais de autores nacionais e internacionais. Todavia, ensina ainda o ensaísta, Trevisan transforma esse material de “segunda mão” e vai além do simples ofício do *bricoleur*.

Os contos da obra *O vampiro de Curitiba*, de Dalton Trevisan, caracterizam-se por apresentar um discurso bem peculiar: as elipses, as transgressões gramaticais, o discurso direto que sugere o tom coloquial da linguagem oral, as expressões chulas contrapostas às expressões poéticas, e, principalmente, o laconismo e a economia de palavras: essas são as suas marcas registradas. De forma deliberada, Trevisan se desvia da norma para criar uma multivalência significativa.

Porém, de acordo com Luiz Costa Lima (1982, p. 196-197), não devemos nos deixar enganar com o fato de Dalton Trevisan parecer estar à margem da literatura, ao repudiar a palavra literária no seu sentido mais convencional. Ele, de fato, nos mostra que a literatura é menos feita de certas combinações de palavras com magníficos nomes de retórica e mais de uma construção de uma estratégia textual que nos permite ler através dos diversos signos.

De acordo com Fábio Lucas (1982, p.138), a arte de ocultar palavras e idéias, como também a necessidade inevitável da colaboração do leitor para completar o significado de suas inúmeras situações tem sido uma das marcas da narrativa do contista.

O autor limita seus contos a um pormenor, um flagrante ocasional, aparentemente para não cair na linearidade do clássico esquema de começo, meio e fim (MOISÉS, 2006, p. 422-423; BRASIL, 1975, p. 55-65).

Podemos observar, que o estilo de Dalton Trevisan nos remete à literatura de massa com sua linguagem de “jogo-espetáculo” calcada na diversão e no entretenimento (SODRÉ, 1978, p. 86). Porém, o que separa Dalton Trevisan de muitos outros contistas que optaram pelo chiste e o anedótico, é que as situações criadas por ele são sérias, mas, ao mesmo tempo, irredutíveis à seriedade. (Ibid., p.139).

Qualquer leitor ou pesquisador da obra de Dalton Trevisan, ao proceder à leitura completa de sua obra, poderá constatar que, no decorrer dos anos, o autor se torna cada vez mais conciso. Enquanto que em *O vampiro de Curitiba*, de 1965, temos quinze contos em 111 páginas não ilustradas, em *111 Ais* (TREVISAN, 2000), temos cento e onze contos todos eles devidamente ilustrados, em 117 páginas.

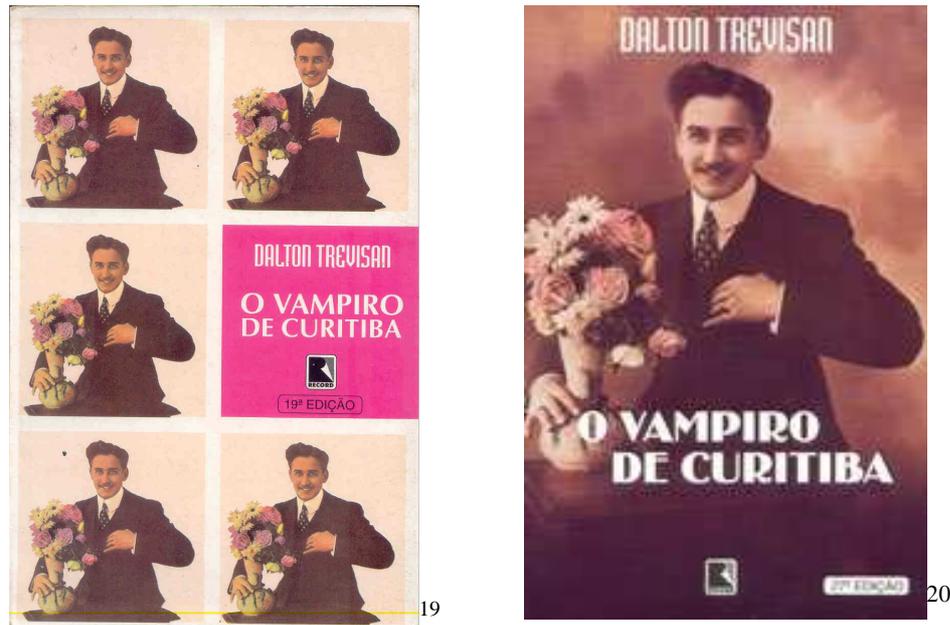
Dentro da extensa obra de Trevisan, vamos nos limitar ao estudo do personagem Nelsinho, protagonista do livro *O vampiro de Curitiba*, que, de acordo com Miguel Sanches Neto (1996, p. 33), pode ser considerada a obra-prima do autor.

3.4 O vampiro de Curitiba

O vampiro de Curitiba foi publicado em 1965, em pleno regime militar brasileiro. Algumas obras de outros autores, produzidas neste período, foram sumariamente censuradas, ao menor sinal de inconformismo em relação ao regime. O inconformismo de Dalton Trevisan ficou por conta da contestação do modelo artístico vigente, de forma específica, relativamente a uma sexualidade patente. Dalton, que chegou a sentir o peso da censura nos anos setenta com o romance *A polaquinha*, passou incólume pelos censores com a obra em análise.

O livro é composto por quinze contos, nos quais transita Nelsinho, o próprio vampiro, de acordo com a pesquisadora Berta Waldman (1999, p. 1) em uma busca incessante, referindo-se à idéia fixa do personagem protagonista em seduzir mulheres.

Figura 18 – Capas do livro O vampiro de Curitiba



Miguel Sanches Neto caracteriza a obra como um livro desmontável face às aparições sem cronologia do vampiro Nelsinho. Diz o ensaísta:

Estas várias aparições do vampiro não se dão em ordem cronológica, o que reforça a condição fragmentada do volume. Numa leitura ingênua, tomaríamos isso como um mero embaralhar aleatório dos episódios de uma vida. Mas, numa obra-prima (e este é incontestavelmente o caso do livro em questão), nada é gratuito, mesmo que não tenha sido fruto das intenções do autor. O acaso também faz a obra, enchendo de significados virtuais as entrelinhas. É neste sítio que deve o crítico cavar (SANCHES NETO, 1996, p. 33).

As diversas aparições do protagonista Nelsinho vão, de fragmento em fragmento, compondo a figura do vampiro ridículo, de seduzido anti-sedutor.

3.5 Nelsinho, o vampiro de Dalton Trevisan

Inserido no contexto destes tempos tão conturbados, a passagem dos anos cinquenta para os sessenta, surge o personagem aqui estudado. Não é belo, porém acha-se sedutor. De acordo com suas próprias palavras, “não sou bonito, mas sou simpático”, apresenta-se: “Por Deus do céu não lhe faça mal – o nome de guerra é Nelsinho, o Delicado” (TREVISAN, 2004c, p. 10).

¹⁹ TREVISAN, Dalton. **O vampiro de Curitiba**. 19ª Edição. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999. Capa.

²⁰ TREVISAN, Dalton. **O vampiro de Curitiba**. 27ª Edição. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2004. Capa.

A estréia do personagem se dá no livro *O vampiro de Curitiba*, em que Nelsinho assedia e caça normalistas, donas de casa, prostitutas, velhinhas, virgens e viúvas. Seu desejo de sugar carótidas deixa o leitor em constante suspense.²¹

De acordo com Miguel Sanches Neto, “o livro abre com uma profissão de fé, em que o herói revela sua maldição: é obcecado pelas fêmeas” (SANCHES NETO, 1996, p.29).

Explica Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2004, p. 699), em *Teoria da literatura*, que o universo das personagens de uma narrativa compreende um protagonista, ou personagem principal, e personagens secundárias com importância funcional variável.

Nas narrativas de *O vampiro de Curitiba*, o protagonista é sempre Nelsinho, em idades diferentes, desempenhando funções sociais diversas, ocupando diferenciadas camadas sociais, conforme o conto em que atua; é a mesma essência, o mesmo homem-vampiro, porém com roupagens diversas. A personagem secundária é sempre uma mulher, sua importância funcional é mínima, são várias mulheres e, ao mesmo tempo, só uma: a mulher, qualquer mulher, seja ela jovem, idosa, virgem, viúva, casada ou solteira.

Em *A personagem de ficção*, aprendemos que as personagens têm maior coerência, maior exemplaridade, maior significação e maior riqueza do que as pessoas reais não porque realmente sejam assim, e sim porque em uma narrativa os fatos dispersos da vida são reunidos de forma sistemática, formando um padrão uno que dá ensejo a uma criatura intencional. Diz Anatol Rosenfeld (2007):

Antes de tudo, porém, a ficção é o único lugar – em termos epistemológicos – em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações. E isso a tal ponto que os grandes autores, levando a ficção ficticiamente a suas últimas consequências, refazem o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real. É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso “olhar”, através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento - sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos – ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens – tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a “funcionar – é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a personagem de novo inesgotável e insondável”.(ROSENFELD, 2007, p. 35-36)

No caso específico do personagem aqui estudado, as zonas indeterminadas de que fala Rosenfeld se evidenciam quando há o conflito de idéias entre a suposta condição de Nelsinho como sedutor, ou, à medida que desnudamos o personagem e vislumbramos sua real condição, como anti-sedutor, conforme veremos a seguir.

²¹ Logo no início do primeiro conto do livro Nelsinho anuncia: “Hei de chupar a carótida de uma por uma, até lá enxugo meus conhaques”. (TREVISAN, 2004, p.10).

Pouco afeito às descrições, Trevisan desenha, em traços esparsos, através de vários contos, um vampiro jovem, de bigodinho, que usa óculos e que rói as unhas até sangrar. Ao deparar-se consigo mesmo no espelho, acha-se irresistível:

De repente viu-se no espelho, pálido de susto. Umedeceu o cabelo, penteou-se devagar: o cabelo fabuloso de Nelsinho. Sorriu entre surpreso e satisfeito, baixou a cabeça e murmurou: obrigado Senhor (TREVISAN, 2004c, p. 21).

Para se abrigar da chuva, o herói entrou no botequim e, entre dois conhaques, admirava-se de relance no espelho. (Ibid, p. 22).

Diz a lenda que os vampiros não produzem reflexo no espelho, o nosso vampiro produz um reflexo distorcido, sem consonância com a realidade. Ou seja, ele, e somente ele, Nelsinho, acha-se belo e sedutor; e, na sua visão pessoal, as mulheres que não consegue seduzir são, na verdade, interesseiras ou estão fazendo papel de difícil para tornarem-se ainda mais desejadas: “Estava para o amor, não fosse a humilhação da carteira vazia – até a última das mulheres tem seu preço” (ibid, p. 16).

Ensina Massaud Moisés (2004, p. 347) sobre a ironia: “(...) resulta de a personagem estar serenamente despreocupada de que a situação como esta lhe parece, é o contrário da situação real”.

Quão mais Nelsinho segue impávido na sua certeza de ser belo e sedutor, sugerindo sempre este ou aquele motivo para a sua sedução não se completar, quão mais irônico revela-se o autor.

De requintado e sedutor, o nosso Nelsinho não tem o menor traço, a sua descrição física, mesmo lacunosa, sugere ao leitor um tipo vulgar, até mesmo feioso, enquanto as tramas vão dosando aqui e ali, em porções pequenas, porém eficazes, a sugestão de um “sujeitinho” inseguro, como no trecho a seguir, em que Nelsinho vê-se em situação vexatória apenas para pedir ao chefe para chegar um pouco mais tarde ao expediente:

Por que não fala com o homem?
O herói mordida o canto da unha e, de instante a instante, sugava uma gota de sangue.
- O bruto me deixa aflito (TREVISAN, 2004c, p. 15).

A insegurança também surge avassaladora na hora de abordar uma mocinha desconhecida na rua:

Como não roer unha? Por ti serei maior que o motociclista do Globo da Morte. Deixe estar, quer bonitão de bigodinho. Ora, bigodinho eu tenho. Não sou bonito, mas sou simpático, isso não vale nada? (Ibid., p.13).

E novamente podemos observar a aflição patética do personagem, quando, escondido, esperando uma de suas “musas”, corre o risco de ser descoberto ou, ainda de outra feita, simplesmente por não saber o que dizer a uma de suas seduzidas em potencial:

Nem um reflexo bulia no óculo, agachou-se no canto escuro, chorou baixinho – ah, com essa eu não contava. Deus do céu, foi a última vez: gotas de vergonha escorriam do queixo na preciosa gravata de bolinha (Ibid. p.25-26).

Voltara a sua timidez, uma vontade de chorar, como agir em face das damas? Não queria chegar tarde, podia perguntar a hora (Ibid. p. 21).

O descontrole de Nelsinho transparece nesse choro à flor da pele, atitude esta em desacordo com sua postura de conquistador.

Ou mesmo quando vincula sua pressuposição de bem-sucedido ao estado de embriaguez: “Sem beber, voltava ao que era: cão lazarento”. (ibid, p. 19). Fica implícito que o personagem, quando sóbrio, tinha a verdadeira dimensão da sua pessoa, que ele mesmo compara a um “cão lazarento”.

Fica-nos óbvio que Nelsinho também não prima pelos atributos físicos, como vemos nos excertos a seguir:

Ava Gardner, não havia reparado em Nelsinho. Antes que pudesse olhar através dele – folha de papel, nuvem, gota d’água - , cumprimentou-a risonho e cuidadoso de não revelar o dentinho preto (ibid, p. 17).

Ó, Senhor, não tens piedade; cometera o primeiro erro, voltando para a menina a orelha boba. Escapou-lhe o nome, já não teria coragem de repetir a pergunta (ibid, p. 18).

Entre outras características, é revelado ao leitor, que o suposto sedutor tem um “dentinho preto” que se expõe indiscretamente ao sorrir, e uma orelha “boba”, ou seja, deficiente.

Os óculos, o dinheirinho curto, o hábito de roer unhas e a performance desastrada terminam de compor o quadro pouco agradável do pretense Don Juan, que se revela, na realidade, um indivíduo destituído de quaisquer encantos:

Como também usava óculo, constringido a retirar o seu, que rolou fora do leito e quase deu um grito no susto de quebrá-lo (ibid, p. 20).

Em desespero o herói roía as unhas (ibid, p. 24).

Mordeu a língua, arrependido: pouco dinheiro, não podia gastar com a professora. (ibid, p. 39).

Esta justaposição de dissonâncias percorre toda a obra e revela-se a espinha dorsal no entendimento do estilo do autor. Ao deciframos as ironias e contradições, passamos então a ler a história por trás da estorinha.

No que se refere à lingüística, a ironia foi colocada ao lado dos “tropos primários” (metonímia, sinédoque e hipérbole). Diz Roberto de Oliveira Brandão (1989):

Os tropos eram descritos como figuras que implicavam uma nova significação das palavras e recebiam diferentes denominações de acordo com o modo de relação entre a considerada primeira significação (a própria) e a segunda (a figurada). Resultavam assim quatro formas de tropos:

Relações = Tropos

Semelhança = Metáfora

Correspondência = Metonímia

Conexão = Sinédoque

Contrariedade = Ironia.(BRANDÃO, 1989, p. 19)

Nelsinho nos é apresentado como um *latin lover* despreocupado e sem conflitos existenciais. Seu objetivo é simples: espreitar, conquistar e deleitar-se com mulheres da forma mais indiscriminada possível. Em dado momento, Nelsinho é um jovem, oriundo do interior e visitando a capital; em outros é um médico; mais à frente, um adolescente, um advogado, um namoradinho de portão; são vários personagens, porém um só, uno quanto à maneira de ser e conduzir-se. Não sabemos o posicionamento político de Nelsinho, suas convicções, suas posturas filosóficas, nada que não resvale pelo universo feminino. Neste aspecto, Nelsinho é um grande vazio, o que nos deixa a impressão de que toda a sua existência é direcionada para a conquista da mulher, como se fora uma necessidade básica, de subsistência, um instinto.

Diante destas características, intuímos que a figura ora em estudo define-se como um personagem plano, aquele que, segundo Antonio Candido (2007), constrói-se em torno de uma única idéia ou qualidade. Diz o autor:

As personagens planas eram chamadas temperamentos (humours) no século XVII, e são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única idéia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos o começo de uma curva em direção à esfera. (...) Tais personagens são facilmente reconhecíveis sempre que surgem; são, em seguida, facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteradas no espírito porque não mudam com as circunstâncias.(CANDIDO, 2007, p. 62-63).

De acordo com o que nos explica Antonio Candido, depreendemos que Nelsinho é uma caricatura, sua conduta de cobiçar mulheres não muda em nenhum momento. Nelsinho é um “usuário” de mulheres. Em todos os contos, com idades diferentes, classes sócio-econômicas diversas, namorando, cobiçando a mulher dos outros, perseguindo escolares ou viúvas, Nelsinho mantém-se inalterado enquanto vampiro de almas femininas.

Podemos questionar se a escolha do nome Nelson, ou Nelsinho, não seria uma menção ao escritor Nelson Rodrigues, assaz popular à época da publicação desta obra, e, que, ao contrário de Trevisan, com sua sexualidade temática patente, abordava o sexo em suas obras de uma maneira menos contundente.

De todas as criações do contista paranaense, a mais famosa é Nelsinho. Atormentado pelo sexo – que é visto ao mesmo tempo como possibilidade de desmesurado prazer e como maldição que o obriga a peregrinar pelas ruas curitibanas – o jovem anti-galã espregueira as mulheres. Todas as mulheres.

Trata-se, portanto, do próprio cafajeste suburbano. Porém, a sua riqueza como personagem vem menos do seu tipo convencional, e sim da exasperação erótica à qual é submetido. Algo como uma fatalidade psicológica o condena a buscar incessantemente a realização dos instintos carniais. Dalton Trevisan, usando a técnica do discurso indireto livre, que permite a completa revelação da consciência do personagem frente aos acontecimentos, consegue fixar admiravelmente a sexualidade atormentada de Nelsinho, como se pode observar neste fragmento do conto-título do livro:

Ai, me dá vontade até de morrer. Veja só a boquinha dela como está pedindo beijo – beijo de virgem é mordida de taturana. Você grita vinte e quatro horas e desmaia feliz. É das que molham os lábios com a ponta da língua para ficar mais excitante. Por que Deus fez tão boas as mulheres? Não é justo para um pecador como eu. Ai, se eu morro só de olhar para ela, imagine então se... Não imagine, arara bêbada (TREVISAN, 2004c, p. 9-10).

Vemos o tormento de Nelsinho quando compara um beijo de virgem com uma mordida de taturana; o que deveria ser doce é comparado a algo venenoso ou até asqueroso: em outro trecho, Nelsinho assume o papel de vítima do gênero feminino:

Estão sempre se enfeitando, se pintando, se adorando no espelhinho da bolsa. Se não é para deixar assanhado um pobre cristão por que é então? Essa é uma das lascivas que gostam de se coçar. Ouço daqui o raspar das unhas na meia de seda. Que ela me arranhasse o corpo inteiro, pingando sangue do peito. Enxergo tudo vermelho à minha frente. Diz-me, gênio do espelho, existe em Curitiba alguém mais aflito do que eu (...) No entanto, repare-se na saia bem curta. A fim de atormentar um pobre rapaz, distrai-se a repuxá-la nos joelhos. Diz-me, gênio do espelho, existe em Curitiba alguém mais aflito do que eu (TREVISAN, 2004c, p. 13).

O enfeitar-se, na concepção do personagem, seria um ato de lascívia deliberado e direcionado a ele, uma tentativa de sedução avaliada como atormentadora. Atitudes banais como coçar a perna vestida na meia de seda, ou repuxar a saia nos joelhos, seriam, do ponto de vista do vampiro curitibano, intencionalmente sedutoras e desavergonhadas. Ele é subjugado, porque não resiste à suposta sedução que elas tramam contra ele, mas, a exemplo

de Don Juan, as despreza por não serem castas. Ainda, de acordo com Nelsinho, a responsabilidade pelos desatinos cometidos por essa sujeição partiria das despudoradas sedutoras e não dele, que é apenas uma vítima. E aqui reside a crítica: mulheres “direitas” não se enfeitam, não usam meias de seda, e, principalmente, não saem às ruas onde podem ser mal interpretadas, ficam guardadas no recesso do lar e só arriscam sair para o mundo lá fora devidamente acompanhadas de seus pais, noivos ou maridos, senão correm o risco de topar com um vampiro pelo caminho. E a responsabilidade do que acontecer será toda delas que fizeram essa temerária escolha.

Como se percebe nos trechos citados e comentados, a dualidade desejo-desprezo é uma constante. A antítese que se observa entre o desejo do personagem, a necessidade de seduzir a figura da mulher, a sua condição de eterno seduzido, e, ao mesmo tempo, a crueza e o desdém com que se refere às mulheres gera uma situação ambivalente: que sedução é esta?

4 A SEDUÇÃO EM MOVIMENTO

Open up your mind
and let me step inside
Rest your weary head
and let your heart decide
It's so easy
when you know the rules
It's so easy
all you have to do
Is fall in love
Play the game,
Everybody play the game
of love
(MERCURY, 1980)²².

4.1 A Estilística

Um dos maiores obstáculos à delimitação da Estilística é a diversidade de acepções que o termo “estilo” compreende. De acordo com Murry, citado por José Lemos Monteiro (2005, p. 43), estilo poderia assim ser definido:

- * conjunto de traços característicos da personalidade de um escritor (estilo como idiosincrasia);
- * tudo aquilo que contribui para tornar reconhecível o que alguém escreve (estilo como técnica de exposição);
- * realização plena de uma significação universal em uma expressão pessoal e particular (estilo como realização literária).

Este recorte feito pelo pesquisador restringe o vocábulo estilo ao uso individual da linguagem para fins literários, a peculiaridade de linguagem apresentada por este ou aquele escritor.

Charles Bally foi o criador e sistematizador da Estilística, introduzindo o termo em 1909 em seu *Traité de stylistique française* que surgiu primordialmente à época da Primeira Guerra (1914-1918) à margem das tendências críticas e com elas mesclando-se por vezes. (MOISÉS, 2004, p. 105).

Ao analisar um texto literário, os estudiosos percebem que certos usos lingüísticos não se destinam somente à mera informação, crescendo-se de uma intenção expressiva, eivada de valores afetivos e evocatórios. A gramática abrange as possibilidades que o sistema lingüístico oferece, porém não abarca a explicação dos aspectos relacionados aos componentes emotivos que, por vezes, são responsáveis por freqüentes rupturas ou desvios,

²² A música **Play the game**, de autoria do compositor britânico Freddy Mercury, versa sobre a sedução, como se a mesma fora um jogo.

que por não se enquadrarem em regras bem definidas, podem vir a ser interpretados como erros ou construções viciosas quando, na realidade, representam o exercício criativo da linguagem, o pleno domínio da expressão. (MONTEIRO, 2005, p. 9-14).

Ao conceituarmos estilo como uma forma peculiar de encarar a linguagem com uma finalidade expressiva, podemos definir Estilística como o estudo científico dos procedimentos de estilo em uma obra literária.

Desde que adquiriu o status de disciplina, a Estilística vem buscando afirmar-se perante outras áreas que lhe disputam o objeto. Neste processo sua trajetória trilhou dois caminhos: uma mais centrada nos componentes do discurso, qualificada de descritiva, e outra intitulada de genética ou idealista por alinhar-se mais ao lado da intuição. A Estilística descritiva estuda as relações da forma com o conteúdo, não avançando além do fato lingüístico em si, e a Estilística idealista é direcionada para as causas do fenômeno da expressividade, analisando o universo psicológico do autor. (Ibid., p. 15).

Herculano de Carvalho, citado por José Lemos Monteiro (2005, p. 47) explicita sobre o estilo de um autor: “trata-se de um conjunto objetivo de características formais presentes em um texto como resultado da adequação do instrumento lingüístico aos propósitos específicos do ato em que foi produzido”. Dessa forma, entendemos que o estilo de um autor pode evidenciar-se através de um conjunto de escolhas lingüísticas ou de um afastamento em relação à norma, ou seja, o uso de construções que, embora previstas no sistema, causam estranheza por não serem vigentes na norma e representarem um desvio intencional que redunde em um efeito expressivo.

Contextualizando a teoria estilística na obra aqui estudada, divisamos que toda a intencionalidade de Dalton Trevisan nos surge embrulhada em ironias, metáforas, elipses, infrações sintáticas, pontuação rítmica ou psicológica, frases agramaticais e metalogismos, dentre outros. O simples dizer é desprezado em prol de uma construção textual sutil que se esconde atrás da explicitude da linguagem chula e da própria temática sexual escancarada.

Como o autor em estudo cadencia o seu texto primordialmente fazendo uso de metáforas e ironias, iremos nos deter principalmente nesses dois recursos de estilo.

De acordo com Robert Schiff, a metáfora seria um meio de passar do imediatismo individual da vida a um mundo público e conhecido, que seria o da arte.

Na esfera da literatura, as primeiras observações acerca do conceito de metáfora devem-se à Poética de Aristóteles, que enuncia:

Metáfora é a transferência dum nome alheio ao gênero para a espécie, da espécie para o gênero, duma espécie para outra, ou por via de analogia. (ARISTÓTELES, 1990, p. 42).

A metáfora consiste, pois, na justaposição de dois ou mais vocábulos ou frases, resultando daí o nascimento de um sentido novo.

Examinando-se a sua estrutura, constatamos que a metáfora pode construir-se em torno de uma comparação explícita ou em torno de uma comparação implícita. A comparação explícita revela o processo todo ou em parte, que proporcionou a instauração do sentido original, ao passo que a implícita apenas expõe o resultado da operação e a condensação de um sentido decorrente. Obviamente a metáfora de comparação implícita é mais utilizada pelos poetas ou por aqueles autores que lutam por condensar numa síntese a sua visão das coisas. (MOISÉS, 2004, p. 287-288)

As metáforas de Dalton Trevisan podem ser consideradas de comparação implícita visto que raíam a poesia com sua linguagem sintética, como também com seu subjetivismo, como exemplo citamos: “arara bêbada”, “sarampo da viuvez em flor”, “não cheirou na rosa o cinza de coração de andorinha”, “cão sequioso, a língua de sol resfolegava-lhe no pescoço”, “a bruta fera que, embora domesticada, lambendo a mão ferida do dono, não resiste ao grito do sangue”, “o herói, sem sair do lugar, descreveu duplo salto mortal”, “filhotes famintos roubando alimento um da boca do outro”(TREVISAN, 2004c, p. 10, 13, 16, 23, 28, 53)

De acordo com o dicionário, o termo ironia é proveniente do grego eironeia, que significa interrogação, e do latim ironia, com o mesmo sentido. Significa o modo de exprimir-se que consiste em dizer o contrário daquilo que se está pensando ou sentindo, ou por pudor em relação a si próprio ou com intenção depreciativa e sarcástica em relação a outrem. Contraste fortuito que parece um escárnio, sarcasmo, zombaria.(FERREIRA, 1986, p. 785).

O conceito de ironia surge a partir de Sócrates, que costumava iniciar uma conversação fazendo perguntas e obtendo, dessa forma, opiniões do interlocutor, que ele aparentemente aceitava. Depois, por meio de um interrogatório hábil, desenvolvia as idéias originais de tal interlocutor, demonstrando os absurdos das mesmas, através das conseqüências contraditórias destas mesmas opiniões. É a chamada maiêutica. A primeira parte do método de Sócrates, destinada a levar o indivíduo à convicção do erro, é a ironia. Diz Massaud Moisés (2004, p. 247):

De onde a chamada Ironia Socrática, que consistia em propor questões dissimuladamente simples e ingênuas ao interlocutor dogmático, a fim de confundi-

lo e mostrar-lhe a fraqueza das opiniões e dos raciocínios. Como processo acabava irritando e ridicularizando o arrogante adversário, a palavra entrou a adquirir conotação satírica. Entretanto, utilizada pelo filósofo no contato com seus discípulos moços, sensatos e amantes da verdade, a ironia resultava no alargamento progressivo das consciências.

Literariamente falando, vemos que a ironia é uma alegoria que não quer ser acreditada, e, sim, compreendida, interpretada. Estabelece um contraste entre o modo de enunciar o pensamento e o seu conteúdo, vindo a depender do contexto. A ironia pode ser percebida a partir de diversas características, sendo o "falar pelo avesso" o seu modo mais comum, uma das marcas lingüísticas mais evidentes da intenção irônica de um discurso. Um dos momentos da decodificação da ironia consiste em apreender o lado direito desse avesso.

Fazendo-se uma distinção simplista entre ironia e metáfora, podemos dizer que no primeiro caso o pensamento está submerso, subentendido, enquanto que no segundo está explícito.

A metáfora “nosso herói”, como costumeiramente Dalton Trevisan refere-se a Nelsinho, designa alguém dotado das características superiores do herói. Se o mesmo símile for empregado como sinal trocado, de modo que a expressão “nosso herói” esconda o seu inverso ou a sua negativa, temos um efeito contrário, ou seja, irônico.

A ironia, de fato, faz conviver possibilidades de compreensão e de interpretação contraditórias, no mesmo ato lingüístico, mas alimenta a esperança de que o leitor não se equivoque. Em casos-limite, o ironista pode estar esperando que o leitor conclua a partir da absoluta incongruência entre o sentido literal de seu texto e o testemunho de seu comportamento humano. A evidência lhe parece tal que o leitor não pode deixar de concluir que uma determinada afirmação não pode ser tomada literalmente, provindo de quem provém. A habilidade do ironista consiste, portanto, em sua engenhosidade, em estar atento ao tratamento da linguagem.

A ironia é uma forma de olhar e criticar o mundo. É uma perspectiva projetada a partir de emoções as mais diversas. O bom ironista traduz sua idéia com nitidez apesar das sinuosidades do discurso irônico.

Ironia não se confunde com comicidade. O cômico é banal, descobre o que todos já sabem. Mas o irônico pode não ser banal, ele descobre ou expõe o ignorado.

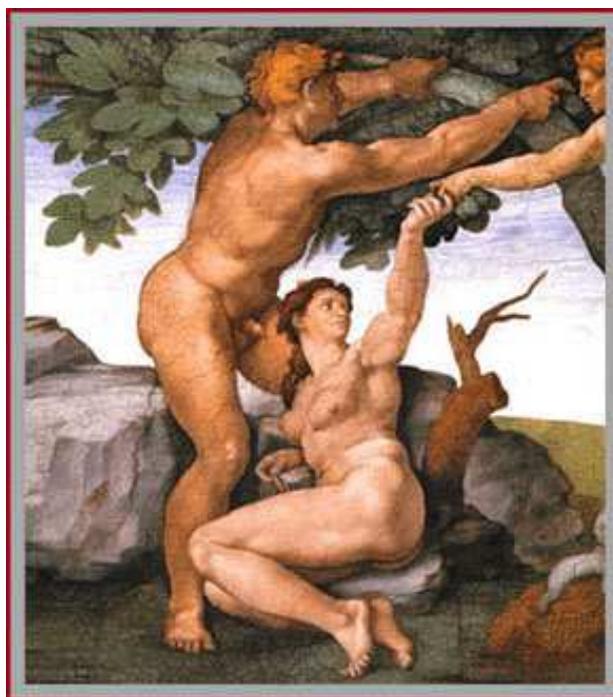
4.2 A Sedução

Cantada em prosa e verso através dos tempos, a sedução²³ se configura como um conceito complexo e variado, podendo ser entendida como uma série de práticas utilizadas para atingir desde objetivos materiais concretos, até tocar o coração da pessoa amada.

Conceituando o termo sedução, pode-se dizer que seria o ato de seduzir ou ser seduzido. Do latim *seductio*, de *seducere*, seduzir, em sua origem, significa ludibriar, enganar, fazer uso de manobras e ardis para atingir um objetivo; é convencer com arte e manha, a fim de que, sob influência desse convencimento, obtenha-se de alguém a prática de atos que não se faria sem a prévia sedução (SILVA, 2000, p. 737).

Já na criação do mundo, Eva é levada à tentação por “um galante sedutor de fala floreada, que pela adulação de sua interlocutora, obtém a aquiescência a seus desígnios” (BRUNEL, 1988, p.32), e, tendo aprendido com a serpente, Eva, no intuito de seduzir o companheiro “desmancha-se em lágrimas e coqueteria” convencendo-o a pecar. (Ibid., p. 301).

Figura 19 – Adão e Eva no Paraíso²⁴



²³ A título de exemplo, citamos a obra *Relações perigosas*, de Choderlos de Laclos, em que a Marquesa de Merteuil e o Conde de Valmont, no decorrer da trama, exercem a sedução como um jogo de poder que chega a ser levado às últimas conseqüências (LACLOS, 2002). Outro exemplo, este ainda mais contextualizado, face ao estudo aqui desenvolvido, pode ser observado no livro *Dracula*, de Bram Stoker, quando a personagem Mina anuncia a sua total rendição ao vampiro: “Eu não ignoro que, se Dracula me chamar, terei de ir ao encontro dele. Se me pedir que vá em segredo, recorrerei a toda a minha astúcia para atendê-lo e encontrarei algum artifício para atingir esse objetivo. Usarei até mesmo Jonathan”. (STOKER, 2002, p. 317).

²⁴ <http://faculty.cua.edu/pennington/Law508/NaturalLaw.htm> Acesso em 20 de junho de 2008.

Vemos, portanto, que, para constituir-se, a sedução necessita de um sujeito, o sedutor, este, sim, responsável pelos meios pelos quais a sedução irá efetuar-se. De acordo com Kierkegaard, o sedutor seria aquele indivíduo que vive o momento, o instante fugaz, buscando sempre a máxima satisfação e fugindo da monotonia, procurando tornar inimitável e único cada segundo da sua vida (NICOLA, 2005, p. 383).

No romance *Dracula*, de Bram Stoker, vemos, no desenrolar da trama, que a personagem Lucy, depois de transformada em vampiro, passa a atacar as criancinhas pequenas para sugar-lhes o sangue, e que estas, uma vez recolhidas ao hospital para tratamento, e após acordar, logo pedem para sair e brincar com a “Dama dos Ardis”²⁵. Ou seja, a vampira Lucy seduz as criancinhas de tal modo, com mimos e brincadeiras, que as leva a desobedecerem aos pais que as proibem de sair à noite e brincar com desconhecidos.

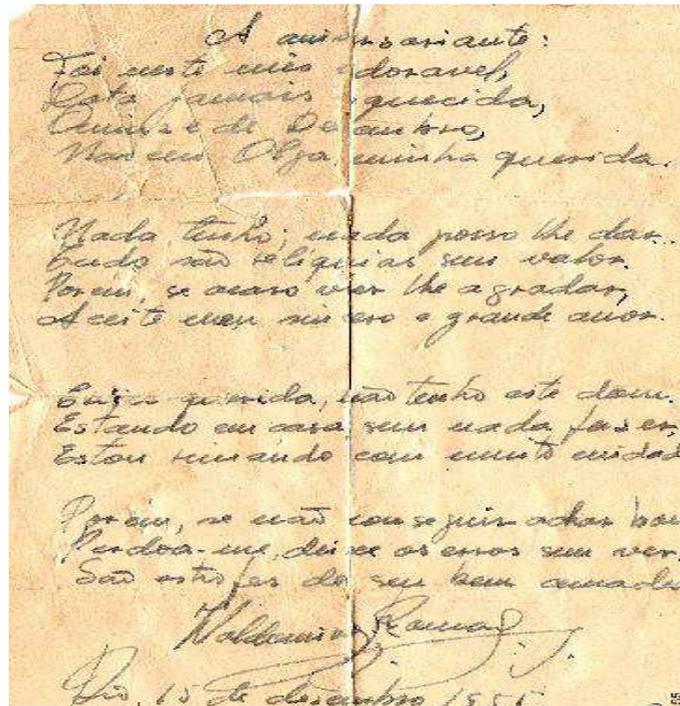
Podemos elencar ainda o conceito de sedução utilizado no Direito Penal Brasileiro, em seu artigo 217, que compreende a indução de mulher menor de dezoito anos, e maior de quatorze, virgem, a praticar o ato sexual, levando-se em consideração a sua comprovada inexperiência ou confiança (JESUS, 1999, p. 693).

Segundo Mary Del Priore (2006, p. 45-47), já nos tempos do Brasil Colônia havia relatos acerca de mulheres grávidas que diziam terem sido convencidas ao ato sexual por presentes, lisonjas e promessas. Quando levados à justiça, os casos eram plenamente compreendidos, principalmente ao se fazerem menção aos artifícios de sedução utilizados pelo Don Juan tupiniquim em questão, ou seja, o sedutor, que, então, era obrigado pelo juiz a casar-se para “reparar” a honra da pobre vítima seduzida (DEL PRIORE, 2006, p. 45-47).

Ainda com base em Mary Del Priore (2006, p. 45-47), na História do amor no Brasil: “a sedução fabrica-se com a palavra, o gesto e o escrito”.

Por gesto, podemos entender o teatro da sedução, a coqueteria, a troca de presentinhos; por palavras, as promessas, os epítetos carinhosos e lisonjeiros: e, por escrito, compreendemos as cartinhas e bilhetes, com seus enunciados por vezes saturados de doçura ou lascívia (idem).

²⁵ “Mesmo esse pingão de gente, tão logo acordou, pediu à enfermeira para sair do hospital. Quando esta lhe perguntou onde queria ir, o menino respondeu que queria brincar com a Dama dos Ardis” (STOKER, 2002, p. 195).

Figura 20 – Bilhete de amor²⁶

Nas relações entre homens e mulheres, a sedução representa papel importante, não só na conquista do outro, como também na manutenção da bem-aventurança cotidiana a dois. Balzac, em sua *Physiologie du mariage*, citado por Peter Gay (1990, p. 68-69) já prevê que a falta de cuidados na vida conjugal poderá ter conseqüências funestas:

Numa bela manhã de primavera, na manhã seguinte a um baile, ou no dia anterior a uma excursão no campo. (...) Sua mulher está entediada e o prazer legítimo já não a atrai mais. Seus sentidos, sua imaginação, talvez o capricho da natureza, clamam por um amante. É pouco provável que ela embarque de imediato num caso amoroso; seu marido continua a ter algum mérito aos seus olhos, e os riscos de um envolvimento ilícito são grandes. Mas a imaginação da mulher foi espicada justamente porque perdeu suas ilusões. Agora o adultério é apenas questão de tempo e oportunidade. Só precisa de um homem solteiro, alerta e sequioso que saiba, por experiência ler os sinais de problemas no casamento

Os companheiros, mesmo recém-casados, já dão como certos os mimos e cuidados da esposa, negligenciando os enlevos eróticos e a aura de lua de mel dos primeiros dias; os maridos pouco observadores não notam quando a crítica vinda da mulher preenche os espaços antes destinados à admiração da cônjuge. De herói, o companheiro passa a medíocre, imperfeito: a mulher, insatisfeita, enceta a busca a outros heróis (GAY, 1990, p. 68-69).

²⁶ Bilhete de amor da década de 1950. Imagem obtida no site: <http://encantosdaalmaem poesia.blogspot.com>. Acesso em 24 de junho de 2008.

Como tudo na história da humanidade, a sedução é histórica, cultural e socialmente demarcada. Se, na época das cavernas, para conquistar uma companheira, o macho só precisava ter força física suficiente para retirar a fêmea almejada do bando a que pertencia, e incorporá-la ao seu; nos tempos modernos, uma boa dose de complexidade está envolvida no processo de um homem ou uma mulher elegerem um par para desfrutar de intimidades afetivas.

Figura 21 – Demonstrações de amor



27



28

Se os beliscões, tosses, pigarros e pisadelas eram movimentos sedutores assaz populares à época do Brasil colônia, nada deste teor nos dias atuais seria encarado como lisonjeiro ou galante (DEL PRIORE, 2006, p. 44-45).

Um item, porém, continua imutável no cenário da sedução: a aparência. Os modismos evoluem: cores, formas e até a perspectiva de gordura ou magreza ficam à mercê dos valores políticos e culturais ²⁹ (Id., p.149). Um exemplo disso é o fato de no Brasil, o uso de cabeleiras postiças, aposentadas na Europa, ter entrado na ordem do dia para esconder o cabelo pixaim (PROST, 2006, p. 310-311). As mulheres migram das mantilhas, laços, nós e

²⁷ O marinheiro americano Glenn McDuffie é flagrado pelo fotógrafo Alfred Eisenstaedt na Times Square (Nova Iorque/Estados Unidos) ao ser anunciado o final da Segunda Guerra. Informações e imagem obtidas no site: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/>. Acesso em 24 de junho de 2008.

²⁸ KAY, Sarah. **Álbum Bem me quer**. São Paulo: Ed. RGE, 1982.

²⁹ Se na Idade Média *popolo magro* designava a plebe, e, *popolo grasso* designava a classe dominante, com a luta de classes, a obesidade, ou gordura, passa a ser identificada com vulgaridade. (PROST, 2006, p. 310-311).

botões, que protegiam seus corpos do conhecimento delas mesmas e dos outros, para roupas mais adequadas aos exercícios físicos.³⁰

A silhueta feminina almejada ganha contornos de sílfide, deixando a figura da “mulher-ampulheta” para trás (Ibid., p. 243-246). O cabelo longo passa a ter o corte *à la garçonne* influência da estilista francesa Coco Chanel, que introduziu também o uso dos *tailleurs*.

Figura 22 – Coco Chanel³¹



A contextualização temporal, social, espacial e cultural revela-se viés imprescindível em todas as situações. Partindo do paralelo que o ensaísta Miguel Sanches Neto traça entre o fantasma de *Canterville* e *Nelsinho*, teríamos que, “assim como o fantasma de *Canterville* (Oscar Wilde), esse vampiro é um monstro que já não nos assusta, apenas causa comoção” (SANCHES NETO, 1996, p. 32). Quando Sir Simon, o fantasma de Oscar Wilde, é confrontado pela gentil oferta da Sra. Otis de um remédio para dispepsia, após um de seus célebres urros que já haviam aterrorizado gerações de britânicos, ele reflete:

A vulgaridade dos gêmeos, o materialismo tosco da Sra. Otis, eram com certeza irritantes por demais. (...) Tivera a esperança de que mesmo americanos modernos seriam afetados pela visão de um Espectro em Armadura, se não por alguma razão sensata, ao menos por respeito ao seu poeta Longfellow (WILDE, 2002, p. 68).

³⁰ As quadras de tênis e as bicicletas são recomendadas como o grande remédio contra a melancolia feminina. (DEL PRIORE, 2006, p. 243-244).

³¹ Imagem da estilista francesa Coco Chanel pesquisada no site: <http://diariodedesigner.blogspot.com>. Acesso em 20 de junho de 2008.

O que havia sido apavorante durante séculos para os tradicionais britânicos revela-se no máximo curioso para os modernos e objetivos americanos com seus elixires miraculosos.

O bem apessoado, ressaltando que esta condição deverá estar contextualizada dentro de seu tempo e espaço, conforme explicitado anteriormente, sempre contou com larga vantagem nos exercícios de sedução.

Porém, quando a qualidade estética é apenas imaginária, ou seja, o sedutor acha-se galante, faceiro, agradável aos olhos, todavia, essa convicção não corresponde à realidade, o conquistador pode, por vezes, revoltar-se com as pretensas seduzidas e, em vez de encarar a realidade, considerar-se injustiçado, como acontece com Nelsinho neste trecho da obra em análise:

Aqui, diante dela, pode (sic) que se encante com meu bigodinho. Desgraçada! Fez que não me enxergou: eis uma borboleta acima de minha cabecinha doida. Olha através de mim e lê o cartaz de cinema no muro. Sou eu nuvem ou folha seca ao vento? Maldita feiticeira, queimá-la viva, em fogo lento (TREVISAN, 2004c, p.10).

O nosso vampiro Nelsinho, já no primeiro conto de *O vampiro de Curitiba*, brinda-nos com sua *performance* de pretenso sedutor, que, ao ser ignorado, reage com uma hostilidade que se repete em quase todas as tramas que compõem a obra: “Se não quer, porque é que exhibe as graças em vez de esconder?” (idem.). E, diante do insucesso repete para si mesmo fórmulas de sedução:

Olhos velados que suplicam e fogem ao surpreender no óculo o lampejo do crime?
Com elas usar de agradinho e doçura. Ser gentilíssimo. (Ibid., p.11).

Com certeza, até os dias de hoje, a gentileza consiste em peça importante no maquinismo da sedução, porém, não é apenas com esse recurso que se há de completar o processo, ou “crime”, como metaforiza o autor ao referir-se às intimidades afetivas.

Como observamos, o vampiro de Curitiba culpa as mulheres por sua sede de fêmeas:

Ali vai uma normalista. Será normalista ou uma das tais disfarçada? (...) E essa, com cara de anjinho do pau oco, será que se diverte a ler no dicionário o sentido das palavras chulas? (Ibid., p. 12).

O simples fato de as mulheres existirem representa para Nelsinho um artifício de sedução impetrado contra ele. Os menores gestos, os vestuários mais simplórios, do uniforme

de colégio ao luto, servem de justificativa para devaneios libidinosos. Nelsinho responsabiliza as mulheres por seus arroubos, como conferimos a seguir:

Culpa minha não é. Elas fizeram o que sou – oco de pau podre, onde floresce aranha, cobra, escorpião. Sempre se enfeitando, se pintando, se adorando no espelinho da bolsa (ibid, p.11).

Don Juan, de acordo com Pierre Brunel, imaginava-se incumbido por Deus de punir as mulheres pela facilidade com que se entregavam aos prazeres do corpo fora do casamento, e, afirma o autor, o grito de prazer do notório sedutor seria antes não o da saciedade, e sim o de triunfo por mais uma vez obter provas da leviandade das mulheres (BRUNEL, 1988, p. 257).

A exemplo de Don Juan, Nelsinho também crê na impudicícia das mulheres. Porém, o seu grito apesar de também não ser o da saciedade, visto que sua sedução é ineficaz, torna-se um grito de revolta contra as mulheres.

O nosso vampiro é subjugado por seu desejo pelo sexo oposto. Desejosos, somos todos nós, diz Marilena Chauí. Porém, esse desejo está sujeito à ética, que intervém e o modifica, dirigindo-o através da virtude, alternando sua direção, velocidade e finalidade (CHAUÍ, 1990, p. 33), mas esse desejo “domesticado” não é o de Nelsinho. O desejo do personagem aqui estudado é o da sujeição, o da perda da razão.

As civilizações, de acordo com Maria Rita Kehl (1988, p. 471), são construídas sobre a matéria bruta das paixões, são o resultado do domínio da razão em detrimento das paixões (KEHL, 1988, p. 471), Nelsinho, ser racional e urbano, é primitivizado por seus anseios sexuais; tal qual um animal no cio, o personagem não respeita sentimentos, convenções, sequer o bom gosto na hora de saciar suas vontades, configurando-se como a negação do homem civilizado.

Conforme ressaltamos no capítulo anterior, na década de 1960, época em que foi lançada a obra em estudo (em 1965), a inclusão da mulher no mercado de trabalho e, posteriormente, seu aperfeiçoamento cultural crescente nas universidades, havia criado um descompasso nas relações sociais. A família e, em alguns casos, o homem, face aos valores aprendidos na infância, mesmo sendo contemporâneo da mulher em questão, poderia continuar esperando delas um comportamento dócil e submisso, tendendo para o ingênuo, com exacerbação do atributo da pureza, a exemplo de suas mães e avós.

Este homem descontextualizado não estaria preparado para a nova mulher, culta, politizada e economicamente ativa, o que poderia gerar, no momento da sedução

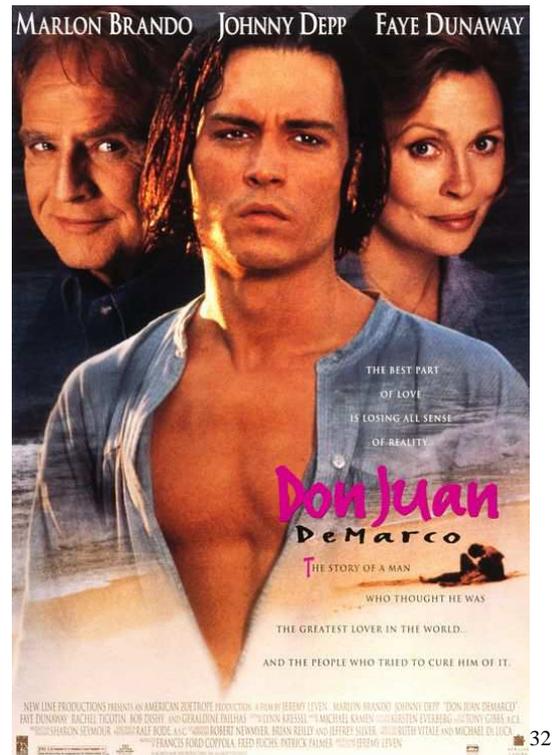
protagonizada por ele, uma situação controvertida. Munido de um discurso esvaziado, adotando estratégias ingênuas ou agressivas em demasia, o pressuposto galanteador estaria fadado a ser ignorado ou ridicularizado, o que poderia acarretar uma incrementação em seu teatro de sedução para fazer-se notado ou lograr êxito, levando-o, conseqüentemente, a uma caricatura da sedução ou sedução descontextualizada, como, por vezes, observamos nas situações levadas a cabo por Nelsinho.

4.3 Nelsinho e a sedução

A jovem mulher pára o carro no semáforo, para logo em seguida, ouvir uma insistente buzina. Ao olhar para o emissor dos sinais, preocupada se está sendo avisada acerca de algum pneu furado, ou coisa do gênero, é surpreendida por sorrisos, acenos e piscadelas de um motorista desconhecido. Aborrecida, desvia a vista. Não satisfeito, o indivíduo aumenta o volume do potente som do seu carro ao máximo. Os acordes estridentes do último hit do pop nordestino enchem o ar com estribilhos de duplo sentido. A motorista sente o sangue subir-lhe ao rosto. Nunca um sinal fechado demorou tanto.

A cena relatada seria um flagrante de sedução urbano? Com certeza uma “tentativa” de sedução, orquestrada de forma desastrada e invasiva, assumindo contornos satíricos. A motorista assediada, no futuro, poderá relatar o fato ocorrido fazendo uso de adjetivos que reduzam o suposto sedutor a uma figura cômica.

Figura 23 – Don Juan



Como se trata de uma situação subjetiva, ou seja, econômico-histórica e socialmente demarcada, a premissa do ridículo não somente se observa ao inserir-se a contingência dentro do tempo e do espaço, como também da condição sócio-cultural das pessoas envolvidas. Podemos pressupor, portanto, que a sedução é eficaz quando implantada dentro de um contexto. Caberá ao pretense Don Juan avaliar a questão antes de lançar-se ao jogo sedutor para não incorrer no risco da tentativa de sedução gerar uma situação de anti-sedução.

Como se percebe pelo uso do prefixo anti, que traduz ação contrária, oposição, contrariedade, a anti-sedução produz o resultado oposto da sedução. Se os jogos sedutores, quando levados a cabo de maneira adequada, criam uma atração entre dois indivíduos, levando-os a quererem se conhecer melhor; a anti-sedução leva ao constrangimento, à situação vexatória. O objeto de desejo passa a vítima de uma situação cômica ou insultuosa. Ressaltamos que, para definir o que é ou não ridículo, partimos do ponto de vista do senso

³² O personagem Don Juan retratado em dois momentos diversos: na pintura de Delacroix *La Barque de don Juan* (1841) no filme *Don Juan de Marco* que estreou em 1995. Informações e imagens obtidas no site: <http://ssad.bowdoin.edu:9780/snipsnap/eng242-s05/spa>. Acesso em 24 de junho de 2008.

comum da mulher do século XX apontada no primeiro capítulo deste trabalho, uma mulher culta, politizada e buscando fazer valer a sua recém adquirida posição na sociedade.

A caricatura consiste em um desenho que pelo traço, pela escolha dos detalhes, acentua ou revela certos aspectos burlescos de pessoa ou fato. É a representação deformada de algo em que se arremeda ou satiriza comicamente indivíduos e situações. Se falarmos em caricatura de sedução, reportamo-nos a um tipo de sedução que tem alguns de seus aspectos mais pitorescos deformados ao ponto do ridículo.

Miguel Sanches Neto, em Biblioteca Trevisan, refere-se a Nelsinho como uma paródia da imagem vampiresca, e diz que o mesmo desconstrói o mito vampírico através da apropriação e deformação dos seus atributos (SANCHES NETO, 1996, p. 29). Ou seja, Nelsinho apropria-se da conduta sedutora do mito do vampiro, porém a altera, e é esta sedução modificada, levada ao limite da caricatura e descontextualizada, que se constitui a anti-sedução.

O ensaísta ainda o compara ao fantasma de Canterville, de Oscar Wilde, conforme citado no início deste capítulo, ressaltando que os dois são monstros que não assustam, são patéticos em suas tentativas de incorporarem um personagem. Sir Simon, o fantasma, preso em seu castelo ancestral, reduzido às lágrimas após suas diversas tentativas de assustar a família americana e Nelsinho, o vampiro, fadado a percorrer as ruas de Curitiba exercitando a sua sedução ridícula e ineficaz (Ibid, p. 32).

Em um passeio pela obra em estudo, podemos perceber as diversas contingências em que Nelsinho tenta se travestir do papel de sedutor, com diferentes fantasias e em ocasiões diversas, porém sempre criando situações equivocadas.

O primeiro conto, “O vampiro de Curitiba”, uma divagação de Nelsinho sobre as mais diversas mulheres, traduz todo o tom do livro e como que nos prepara, ao nos confrontar com trechos como “Perdoe a indiscrição, querida, deixa o recheio do sonho para as formigas?” (TREVISAN, 2004c, p. 10), para as peripécias deste galã-cafajeste que tão somente objetiva saciar seu desejo, ao mesmo tempo em que nutre pelas suas musas uma espécie de profundo desprezo.

A desconfiança e o desdém de Nelsinho transparecem em tom de agudo escárnio e por vezes beiram o cômico e o rude, como nos trechos seguintes do conto que dá título ao livro:

É das tais que se divertem a seduzir o adolescente. Toda de preto, meia preta, upa, lá,lá. Órfã ou viúva? Marido enterrado, o véu esconde as espinhas que noite para dia irrompem no rosto – o sarampo da viuvez em flor. Furiosa, recolhe o leiteiro e o

padeiro. Muita noite revolve-se na cama de casal, abana-se com leque recendendo a valeriana. Outra, com a roupa da cozinheira, à caça de soldado pela rua (Ibid., p. 11).

No trecho acima captamos a desmesurada fascinação de Nelsinho pelas mulheres. O seu encanto convive com a cínica certeza de que todas as mulheres estão se oferecendo para o amor lascivo, até as enlutadas, que, de acordo com o senso comum, deveriam estar melancólicas com as perdas sofridas.

Mas, para Nelsinho, não só a viúva, como a aluna, exibem-se na rua para provocar o desejo:

Ali vai uma normalista. Será normalista ou uma das tais disfarçada? Se eu desse com o famoso bordel das normalistas. Todas de azul e branco – ó mãe do céu – em combinação de seda escarlate, desfilando com meias pretas e ligas roxas pelo salão de espelhos (Ibid., p. 12).

O tom deste primeiro conto repousa nesta dualidade que irá perpassar todo o livro. Os enredos dos outros contos constroem-se com esta condição subjacente: o ódio-amor de Nelsinho por todo o gênero feminino e as tentativas de sedução, envoltas em um tom tragicômico, que o protagonista irá realizar para saciar esta condição obsessiva. Ao nos deixar entrever esse desejo descarado e por vezes mal direcionado do protagonista, o autor intencionalmente elabora uma crítica ao homem brasileiro que assume o papel de eterno conquistador, um homem tão destituído de bom senso que sequer mira seus arroubos sedutores para uma direção mais provável de êxito.

E o nosso vampiro continua obcecado no segundo conto, “Incidente na loja”, em que tenta encetar uma sedução, inicialmente na forma de uma conversa casual, para então, ao ver que não está sendo bem sucedido com seus lugares-comuns, alternar para a força bruta:

A moça, ainda sem entender – meu Deus, terei de fazer uma carnificina? – bulia na segunda porta. Chegando-se por trás, mãos em concha empolgou-lhe o busto. Sua longa busca recompensada. Surpreendida, sem largar a tranca, inocente do que lhe acontecia:
Nojento ... seu nojento!
Ao ouvido bom do herói, queixume de amor (ibid, p. 19-20).

Apesar do epíteto “nojento”, ao qual se segue uma verdadeira luta corporal com chutes, mordidas e golpes de bolsa, a qual Nelsinho conceitua como um “embate de amor” (ibid., p. 20), o anti-sedutor persevera até consumir a conjunção carnal, não com a sedução, mas sim com a força bruta. O texto nos brinda com uma sutil dualidade: enquanto Nelsinho reflete que a moça está retribuindo um de seus beijos, o narrador mostra que ela está com a

boca fechada e que o suposto sedutor precisa imobilizar seu rosto para alcançar-lhe a boca em um arremedo de beijo.

No terceiro conto, “Encontro com Elisa”, a narrativa inicia-se com o presumido sedutor admirando-se no espelho de um bar, quando revê uma antiga conhecida que ali trabalha. Imediatamente, o nosso vampiro lança a sua rede sedutora. A suposta vítima, pelo desenrolar da trama, surge-nos como uma mulher desesperada para sair da cidade na qual se encontra, para tentar a vida em Curitiba, a capital, como se observa no trecho a seguir: “Quem dera alguém a levasse para Curitiba. Nem carecia levar, bastava pagar a passagem, dela e da filha” (Ibid., p. 25).

E, mesmo em face da seduzida em potencial estar em uma condição tão fragilizada, Nelsinho não logra êxito, visto que, no curto espaço de tempo em que ficou sozinho nos fundos do bar, esperando a moça desvencilhar-se de seus afazeres, viu-se reduzido às lágrimas, apavorado com receio de ser visto por alguém nessa espera. Quando do retorno da moça, Nelsinho só indaga pela porta de saída e evade-se.

Tal qual o fantasma de Canterville, que passa a lubrificar suas correntes enquanto se desempenha de suas obrigações fantasmagóricas para não ser pego de surpresa pela família americana de quem tinha pavor, Nelsinho também se desespera ao imaginar-se sendo surpreendido protagonizando um flagrante de sedução.

As contradições desta trama se acumulam: o vampiro, que não deveria produzir reflexo no espelho, regozija-se envaidecido com a sua boa aparência, que na realidade não existe; e, ao tentar desempenhar-se bem em uma sedução, ao menor contratempo, debulha-se em lágrimas. E aqui Trevisan deixa o seu recado: Nelsinho não é convincente como vampiro, não é eficaz como sedutor, revela-se fraco e inseguro como o seriam no íntimo os eternos sedutores que disfarçam a insegurança com bravatas de sedução.

Em “Último aviso”, Nelsinho tenta seduzir Odete, contando-lhe que o marido dela tem uma amante. Ele intercala declarações com frases indignadas sobre a “outra” do marido de Odete:

- Sei que ele pouco demora em casa. Trata você aos gritos quando lhe pede dinheiro. Foi seduzido por essa típa. Me dói o coração ver você desprezada. É a única de quem gostei na vida (ibid., p. 31)

Não encontrando reciprocidade amorosa em sua musa, Nelsinho liga para o marido dela, avisa-o de que está sendo traído e ainda escreve-lhe uma carta anônima, dando o nome de um senhor, que o nosso anti-herói presume receber favores amorosos de Odete. Ao

não conseguir seduzir a mulher almejada, vingando-se dela em uma atitude mesquinha e infantil, destruindo-lhe a paz do casamento.

Encontramos analogia na atitude do nosso vampiro com a da crônica policial da época e até a dos dias de hoje, em que o homem, ao não conseguir encetar ou reatar um relacionamento, atenta contra a sua amada, chegando a pôr-lhe a vida em risco ou mesmo eliminando-a.

Em “Chapeuzinho Vermelho”, Trevisan organiza o conto de maneira a caracterizar os ambientes com riqueza de detalhes, fato incomum em sua poética, porém, neste caso específico, julgado necessário pelo autor para fazer emergir o entendimento almejado. São mencionadas as bonecas que adornam o quarto, o matiz rosa da decoração, um persistente odor adocicado e uma meiga senhora trajada em seda vermelha, degustando bombons.

O autor faz questão de nos remeter ao universo infantil ao citar brinquedos, a tonalidade rósea dos ambientes e o próprio odor de bombons que perpassa a narrativa. Face a estes signos infantis contrapõe-se uma trama adulta. No início do conto, Nelsinho está no quarto com a amante. Brigam, e ele procura a saída, entrando, por acaso, no quarto da mãe da sua namorada. Porém, a senhora deixa de lado qualquer semelhança com a vovó da literatura infantil, ao assumir atitudes brejeiras e sexualmente explícitas para com o namorado da filha. Nelsinho sucumbe aos encantos da senhora, e a namorada, ao adivinhá-los em colóquio amoroso, esmurra a porta aos gritos e em lágrimas.

Já a partir do próprio título, vemos o simbolismo infantil, visto nos remeter ao fabuloso conto Chapeuzinho Vermelho, eivado de valores morais tradicionais, encerrando uma mensagem, um alerta direcionado às mulheres, às mocinhas que ousam ir além “do caminho traçado”, ou seja, das convenções, estas com certeza encontrarão obstáculos terríficos.

A história literária de Chapeuzinho Vermelho começa com Perrault e tem um tom bem mais sóbrio do que o usualmente conhecido. Também neste enredo a garotinha vai visitar a avó e, em lá chegando, depara-se com o lobo, o qual já comeu sua avó e bebeu seu sangue. O vilão então ordena que a garotinha desfaça-se de suas roupas e a devora sem dó nem piedade. O estranho é que durante a interlocução com o lobo, o qual estava sem nenhum disfarce, Chapeuzinho pensa ainda tratar-se de sua avó e faz reiteradas perguntas de por que ela está tão diferente. O relato original de Perrault ainda finaliza com um poema que propõe uma moral a ser deduzida: que meninas bonitinhas não deveriam dar ouvidos a todo tipo de gente. (BETTELHEIM, 2003, p.203-204).

A versão dos irmãos Grimm é bem mais palatável e talvez por esse motivo tenha se popularizado tanto. Desta feita, é inserido um final feliz e são suprimidos alguns dos detalhes escabrosos que constam na versão de Perrault. Mas o aviso implícito continua: Cuidado, meninas e moças, porque os caminhos estão repletos de lobos-maus.(DARNTON, 1996, p. 21-25).

Figura 24 – Chapeuzinho Vermelho³³



Na década de 1960 permanecer com o namorado em intimidades dentro do quarto era absolutamente fora do contexto convencional. A namorada de Nelsinho decididamente estava trilhando caminhos bem além dos permitidos pelo armistício social e, como não poderia deixar de ser, acaba encontrando o seu “lobo mau” na figura da própria mãe.

Detectamos aqui o estilo irônico e crítico de Trevisan desta vez temperado com uma certa pitada de *nonsense*: Já que Perrault utilizou-se da imagem da terna avozinha, Trevisan lança mão da meiga mamãe. A crítica e o *nonsense* ficam por conta do absurdo da situação. Será a figura do macho tão inundada de testosterona e tão desprovida de inteligência que, tendo resolvido copular satisfaz-se com a primeira mulher disponível que encontra, a despeito de todos os obstáculos sociais, afetivos e estéticos que apresentam-se? Ao findar a leitura do risível conto, o autor nos deixa essa reflexão.

Ao primeiro sinal de flerte, Nelsinho conjectura se a senhora no quimono de seda seria a avozinha ou o próprio lobo. Ao leitor fica a questão um tanto que em aberto, visto que o próprio Nelsinho não só é receptivo ao flerte inicial, como dá ensejo aos avanços da

³³ <http://www.gpdesenhos.com.br/paginas/disney> Acesso em 24 de junho de 2008.

senhora. E faz, ele mesmo, movimentos de sedução inequívocos. Resta-nos localizar no enredo a personagem do chapeuzinho vermelho, a encarnação de pureza e inocência, conceituação esta que não veste bem nenhum dos personagens de trama tão adulta.

De acordo com Roberto de Oliveira Brandão (1989, p. 21), a ironia surge com a oposição de idéias. É precisamente na oposição de idéias que se revela toda a argúcia do autor. Os signos nos remetem à infância, o enredo à idade adulta. A construção do ideário infantil através dos signos citados e sua posterior desconstrução, através de uma trama pulverizadora de valores, erótica e até vulgar, geram a antítese que evidencia a ironia. Neste caso em particular, Trevisan critica a instituição familiar, que tentava preservar os valores arcaicos da pureza feminina. Quando a namorada “adivinha” que o namorado está sendo seduzido por sua própria mãe, fica implícito que esse fato já é um hábito, visto ser presumível. A moralidade defendida pelas famílias seria então uma mera fachada, no íntimo não são respeitados nem os valores mais básicos.

Em “Arara Bêbada”, a trama consiste em um diálogo entre dois personagens, um homem e uma jovem mulher. Não são citados nomes, nem é preciso: o modus operandi de Nelsinho deixa claro que se trata dele mesmo, aqui com o título de “doutor”, mantendo uma palestra absurda no intuito de “ganhar a confiança de sua bela” (TREVISAN, 2004c, p. 62). O tom da palestra beira o cômico:

A religião moderna não faz, assim, da virgindade um cavalo de batalha. A moça, sendo direita, pode ter experiência. Autorizada pelo pastor a conhecer os prazeres da vida.

...

Sabia que os turistas acham uma graça em nosso conceito de virgindade?

- Nunca soube. (ibid, p.63).

A escolha de expressões vazias, porém socialmente referendadas, como “moça sendo direita”, transmite uma crítica social e de valores inequívoca. Os silêncios da jovem na conversa são compensados pelos seus pensamentos desabonadores em relação ao “doutor”:

Não é perseguida na rua? Tão apeti...bonitinha, como é que se defende dos piratas?
Ora essa, pirata é gíria do meu pai (Ibid., p.64).

Ao final, a personagem feminina, farta do diálogo meio absurdo, encerra as investidas de Nelsinho:

-É tarde. Preciso ir. Até amanhã doutor.
Assustei a bichinha, fugiu pela porta aberta. Ai de mim, quem ouve, quem atende o soluço da arara bêbada? (Ibid., p.65).

Como advogado, ultimando as providências para a separação conjugal de D. Olga, em “Menino caçando passarinho”, o nosso vampiro aproveita a situação difícil da cliente, acusada pelo marido de adultério, e dá início ao seu jogo de sedução:

- É fato científico. Não se acanhe. Advogado em serviço não tem sexo.
- Eu sei doutor.
- Aqui no escritório muita interrupção. Levo os papéis a um lugar sossegado. No hotel da estação está bem?
- Sim.
- (...)
- D. Olga, por que não foi?
- Eu fui. O senhor não estava mais lá.
- Negaceava, a bichinha, sem dizer que não.
- (...)
- O doutor era um ídolo. Pensa que mulher separada não é honesta?
- Um beijinho só.
- Olha que eu grito (Ibid., p. 84).

Porém, desta feita, com o desenrolar dos acontecimentos, Nelsinho tem mais uma oportunidade com D. Olga, a “mulher separada”:

- Que o senhor quer de mim? O homem só faz as coisas por interesse. É esse o preço do homem.
- (...)
- O doutor era influente – não sabia de uma vaga de professora?
- Já se considere nomeada D. Olga (ibid, p. 86).

Face à promessa do futuro emprego, Nelsinho logra êxito, achando, porém, que o seu sucesso deveu-se a uma sedução eficaz, quando, na realidade, foi usado e manipulado por sua musa do momento, embora não se dê conta disso.

O personagem Nelsinho não admira as mulheres; ele as espreita, furtivamente, como um vampiro preparando-se para capturar sua vítima. Por que vítima? Porque o personagem não prevê um relacionamento, um momento de prazer mútuo sequer, e sim uma utilização, uma apropriação das mulheres. Somente a luxúria o move, jamais a admiração ou desejo do conhecimento, de estabelecer laços afetivos. Quão maior é o desejo carnal, maior é o desdém, o ódio pela condição feminina. Quão maior é sua exasperação de seduzido, maior é a sua revolta por, apesar de já seduzido, ainda ter que seduzir:

Se não me querem, por que exibem as graças em vez de esconder? Hei de chupar a carótida de uma por uma. Até lá enxugo os meus conhaques. Por causa de uma cadelinha como essa que aí vai, rebolando-se inteira. Eu estava quieto no meu canto, foi ela que começou. Ninguém diga que sou taradinho (Ibid., p. 10).

Até mesmo Platão via o desejo como legítimo, ainda que o categorizasse como o amor mais baixo na escala hierárquica dos amores, visto que logo esse desejo estender-se-ia a

outros corpos. No entanto esse momento passional, poderia ser justificado com o início de um possível percurso de crescimento espiritual, ou seja, um relacionamento que transcendesse o momento inicial de concupiscência (NICOLA, 2005, p. 80-91). Todavia, no caso de Nelsinho, o desejo momentâneo, precisando ser saciado a todo custo, é tudo que há.

Nelsinho deseja não uma só mulher, não um tipo específico, um ideal de beleza ou muito menos de caráter, mas qualquer mulher, bastando, para ser desejada, e, por conseguinte, ser vítima de sua anti-sedução, pertencer ao gênero feminino.

Enquanto vampiro, Nelsinho seria um sedutor, só que na realidade trata-se de um eterno seduzido, já de pronto sucumbido ao simples confronto com uma fêmea, e, enquanto se pretende sedutor, torna-se cada vez mais ridículo e protagonista da anti-sedução, ou sedução equivocada, aquela que, em vez de aproximar os protagonistas do jogo afetivo, os distancia.

Investido do seu papel de caçador, Nelsinho não se sente à vontade quando é explicitamente “caçado”, como podemos observar nos contos “As uvas” e “Sexta-feira da paixão”.

Em “As Uvas”, percebemos uma menção à fábula “A Raposa e as uvas”, de La Fontaine, não só no título, como também na trama. Nelsinho é recebido por uma sua conhecida, que lhe confessa que o marido é homossexual, tendo sido flagrado aos beijos com o filho do porteiro. Segundo ela, o esposo, Vivi, é “um amor de marido” (Ibid., p. 93), tirante o mero detalhe da homossexualidade:

Bem que noivo diferente. Pobre de mim, chorei de alegria. Moço prendado, falava línguas. Só beijinho de muito respeito. Uma educação inglesa. Depois você sabe.....
(idem)

Figura 25 – A raposa e as uvas



34

O nome de um personagem, de acordo com Yves Reuter (1997, p.101-102), é um fator designante que desempenha várias funções essenciais de fundamentação da identidade: remete a uma época, a um gênero e a uma área geográfica. O uso do apelido “Vivi” para referir-se ao personagem, já traz em si todo um universo irônico e depreciativo, sendo “Vivi” um nome ambíguo no que se refere ao gênero, servindo melhor ao sexo feminino que ao masculino. A nota de sarcasmo repete-se na própria forma supostamente carinhosa que não passa de depreciação.

Em seguida, a exclamação “um amor de marido” torna-se incongruente com a informação conferida anteriormente de que o cônjuge, além de homossexual, provocou um escândalo, ao ser flagrado, e aqui atente-se para o vocábulo “flagrado”, que traduz visto por outros, aos beijos com o filho do porteiro.

Dando seguimento à narrativa, a anfitriã oferece uvas a Nelsinho, e a esta altura do conto fica claro ao leitor, pelo desenrolar da trama, que Nelsinho, desta feita, é o seduzido. Em seguida, os dois iniciam o ato sexual. Somente iniciam, pois Nelsinho vê-se impotente, incapaz de desempenhar suas funções viris. O nosso vampiro entra em pânico, tenta novamente, disfarça e nada acontece. Ao perceber a situação, a parceira compara jocosamente

³⁴ [http:// www.parlata.org/parlata](http://www.parlata.org/parlata). Acesso em 20 de junho de 2008.

o amante ao marido - “igualzinho ao Vivi” (Ibid., p. 97) – com suposto bom humor. Em seguida, sugere que os dois terminem de degustar as uvas. Nelsinho, de tão desconsolado, engole as sementes e as cascas:

- Pois é. Acontece a qualquer um – com amargura medonha na alma.
- Bem quietinho – as palavras untuosas de doçura – como eu e o meu marido.
- (...)
- Primeira vez?
- Não queria conversa, preocupado em não se distrair.
- Nunca me aconteceu.
- Será que das uvas? – os seios sacolejando com o riso de pouco caso (Ibid., p.97-98).

Com esta narrativa, o autor dá um tratamento jocosos à figura do “macho brasileiro”, pai de família, marido tratado amorosamente por sua família e, ao mesmo tempo, ridicularizado, enquanto incapaz de desempenhar o papel designado socialmente para ele. Se não for heterossexual ou, no caso, se não mantiver as aparências, não será digno de respeito.

Em “Noite da Paixão”, vemos a inusitada situação de Nelsinho à procura de uma prostituta na noite de sexta-feira da paixão. Devido ao feriado religioso, as ruas estão desertas. Nelsinho, contudo, parte para o extremo e vai “caçar” a sua “dama da noite” no interior de uma igreja, onde acaba achando uma profissional do sexo, vestida de couro negro e vermelho, escandalizando os fiéis com a sua figura.

Já no quartinho, o desejo extremado de Nelsinho arrefece substancialmente ao perceber que a prostituta é desdentada, só possuindo os caninos (Ibid., p. 93). E aqui se invertem os papéis: quão mais hesitante torna-se Nelsinho, mais agressiva sexualmente torna-se a mariposa noturna. Ela, com seus caninos, personifica o vampiro, Nelsinho, a vítima indefesa, invertendo os papéis. O leitor vê-se preso em um crescendo, enquanto Nelsinho descreve os avanços da prostituta, expondo a sua própria repugnância ao aspecto da mulher. Ao final, Nelsinho, agora vítima, sucumbe ao apelo das carícias ousadas da prostituta, apesar do asco pela aparência dela.

Como vemos, o personagem em estudo tem um leque variadíssimo de artifícios de sedução, todos almejando o mesmo objetivo, a conjunção carnal com uma mulher. Porém, seus estratagemas, na maioria das vezes, não são eficazes. As mulheres ou o ignoram, ou o rechaçam.

Quando Alfredo Bosi (2002, p.8) diz que “o conto tem exercido, ainda e sempre, o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem

contemporâneo”³⁵, tomamos essa reflexão como respaldo para intuir que o autor, ao narrar os insucessos de Nelsinho, faz uma crítica sutil aos valores sociais vigentes no Brasil da década de 1960. Os clichês abundam no texto, a exemplo de “moça direita” (TREVISAN, 2004c, p.63), “mulher separada” (Ibid., p. 84), “amor de marido” (Ibid., p. 93), “dar-se ao respeito” (Ibid., p. 38), nas falas dos personagens, sempre referindo-se às posturas sociais que eram esperadas das pessoas, homens e mulheres, pela sociedade da época.

4.4 Nelsinho: dominado ou dominador?

O vocábulo dominar é oriundo do latim *dominare*, que significa ter autoridade, poder sobre, exercer influência, conter, reprimir, ser ou estar sobranceiro, tendo ainda relação com o vocábulo latino *dominus*, que traduz-se por dono ou senhor.

Segundo a teologia bíblica, as dominações compunham um dos nove coros de anjo, que eram em sua totalidade formados pelos anjos, arcanjos, principados, tronos, querubins, serafins, poderes, potestades e dominações.

As dominações são assim chamadas por serem soberanas sobre todas as ordens angelicais, encarregadas de executar a vontade de Deus, distribuindo as funções dos anjos inferiores e seus ministérios. Movidas por excesso de vaidade, as dominações rebelaram-se contra o Criador e desgraçaram-se, tornando-se anjos decaídos.

Quem domina algo ou alguém, é senhor dos anseios do dominado, o subjogado passa a ser um indivíduo sem vontade própria, tendo a sua felicidade, ou infelicidade, atrelada aos caprichos do seu dominador. A relação de dominação é antes de tudo uma relação de poder.

De acordo com Freud, apenas um mínimo espaço separa o amor da hipnose, estado de sujeição e domínio absoluto do indivíduo por outrem; ainda, segundo o pensador, nos dois casos, amor e hipnose, há uma submissão absoluta para com o objeto amado, o mesmo debilitamento da iniciativa própria do sujeito, sendo a devoção ilimitada do hipnotizado semelhante à do enamorado (FREUD, 1976, p.143-145).

Dentre as várias práticas de sedução do vampiro, uma das mais relatadas é a hipnose. A vítima, hipnotizada, tem a sua mente mortal completamente dominada pela mente imortal e superior do vampiro, deixando, então, submissamente, que seu sangue, seiva vital da

³⁵ BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2002. p. 8.

sua existência, seja sugado, caracterizando-se esse momento como o apogeu, o clímax entre vítima e predador, que extraem prazer da experiência (MELTON, 1995, p. 98; 704-709).

Podemos entender por domínio toda a soma de poder ou direito que se tem sobre uma coisa ou pessoa (SILVA, 2000, p. 289). E entendemos que, ao se dissertar sobre dominação, faz-se necessário analisar a questão de como essa dominação, esse poder sobre o outro será exercido.

O tema da dominação, na obra em estudo, surge claramente no decorrer da leitura; Nelsinho é completamente dominado pelos apelos do sexo. A mulher, para ele, está sempre querendo subjugar-lo através de artimanhas de sedução. Porém, o leitor compreende que as supostas tentativas de dominação através da sedução estão apenas na mente de Nelsinho, visto que algumas dessas supostas sedutoras sequer o enxergam ou tomam conhecimento dele, que dirá almejem possuir algum tipo de poder sobre sua pessoa:

Tarde demais, já vi a loira: milharal ondulante ao peso das espigas maduras. Oxigenada, a sobancelha preta – como não roer unha? A própria égua de Átila – onde pisa a grama já não cresce. Desdenhosa, o passo resolutivo espirra faísca das pedras. (...) No braço não sente a baba do meu olho? Vai longe. Não cheirou na rosa a cinza do coração de andorinha. (...) Eu vos desprezo virgens cruéis (TREVISAN, 2004c, p. 13).

A loura transeunte, como pudemos observar, sequer reparou no nosso vampiro que a espreitava. No entanto Nelsinho, já de pronto subjugado, seduzido, e tomado de ira por ter sido ignorado, compara-a a uma figura mitológica de força e poder que simboliza a devastação.

E pululam na narrativa as situações em que Nelsinho repassa ao leitor toda a sua condição de completamente vencido pelas mulheres e seus supostos artifícios sedutores: “Ai, o sapato que machuca o pé. E, sapato, ser esmagado pela dona do pezinho e morrer gemendo” (Ibid., p. 11).

No conto “Na pontinha da orelha”, vemos Nelsinho em uma situação *sui generis*: aqui o nosso vampiro é um namoradinho suburbano, que tenta driblar a vigilância da avó da namorada, que mesmo cega, o incomoda com a sua presença. O nosso vampiro, face à cegueira da personagem atribui a ela poderes de adivinha, e acha que a velha “vê” os acontecimentos. O que diferencia a narrativa é o predomínio absoluto de Nelsinho sobre a sua namorada, como podemos observar no modo como se refere a ela: “A virgem há que fazê-la rastejar. Lavar meu pé, enxugá-lo no cabelo perfumado” (Ibid., p. 48). Ou, na situação que transcrevemos a seguir:

- Não pára de chupar bala de hortelã.
 - Quer que eu jogue?
 - Mania essa!
 (...)
 - Não fique bravo meu bem.
 Com os olhos procurou um lugar: o vaso de violetas? A janela, fechada.
 Fitou-o chorosa:
 - Que eu engula?
 - Se gosta de mim engole.
 Deglutiou a bala inteirinha. Doeu, uma lágrima saltou de cada olho. Esta não me escapa – é minha (Ibid., p. 52).

Com o fito de demonstrar seu amor, a namorada de Nelsinho apresenta-se como completamente subjugada aos caprichos dele, mesmo os mais sem sentido, o que faz o homem refletir que em breve levará a cabo a completa conjunção carnal com a namorada virgem, mesmo com a constante vigilância da avó. O nosso vampiro, ao assumir o papel de namoradinho que frequenta a casa de namorada virgem, destila todo o seu rancor por ter que cumprir esse verdadeiro “ritual de acasalamento” nessas pequenas maldades, que vai inserindo no dia-a-dia com a namorada. E a moçoila ingênua, de prova em prova de amor, tendo seu espírito e auto-estima pouco a pouco alquebrado, acabará por presenteá-lo com a única prova que realmente lhe interessa: a conjunção carnal. A avó cega, tal qual as pitonisas gregas que tinham seus olhos furados para “ver melhor o destino”, compreende toda a engenhosa estrutura da situação e mantém-se apaziguada com pequenos subornos, porém jamais deixando que Nelsinho alcance o prêmio almejado, pois então a neta perderia sua maior qualidade enquanto mulher, a virgindade; e ela, a avó, perderia os pequenos presentinhos de Nelsinho.

O nosso vampiro, em “O herói perdido”, narra a um interlocutor uma aventura sua, já acabada, com uma mulher de nome Lili. E ao apontar Lili na rua, comenta as loucuras que a antiga namorada fazia para agradá-lo e como exercia um completo domínio sobre ela: “Não suporta tomate, queria comer, entre engulhos, só porque eu gosto” (Ibid., p. 69). E termina a preleção aconselhando o ouvinte:

- Toda bicha gosta de ser castigada. Não tapinha leve, bofetão de cinco dedos. Deixe-a se lastimar que, cara inchada, não pode ganhar para você. Deixe estar, nunca se desculpe. Se ela perde o respeito, meu velho, está acabado como gostosão (Ibid., p. 70).

Como o evento resume-se a uma narrativa de Nelsinho feita a outra pessoa e, como a esta altura do livro o leitor já está ciente de como o nosso anti-herói entende as coisas em desacordo com a realidade, fica-nos a impressão de que Nelsinho estava sendo presunçoso, aumentando ou mesmo mentindo sobre o acontecido. Mesmo assim, a brutalidade

apontada tão despidoradamente, inclusive fazendo menção a maus-tratos físicos em uma conversa amena entre dois amigos ou conhecidos, expõe de maneira clara que, dentre os vários pré-requisitos para se construir uma relação de respeito entre um homem e uma mulher, a agressão física constitui-se fator imprescindível e totalmente aceito pela sociedade. O homem há que garantir sua preponderância de “gostosão”, mesmo que a tapas na cara.

Em outras situações, vemos o anseio que Nelsinho acalenta de avassalar suas musas, já que ele é dominado, gostaria de poder dominá-las:

Maldita feiticeira, queimá-la viva, em fogo lento. Piedade não tem no coração negro de pedra. Não sabe o que é gemer de amor. Bom seria pendurá-la de cabeça para baixo, esvaída em sangue. (...) Hei de chupar a carótida de uma por uma (Ibid., p. 10).

Nesse anseio de dominação, vemos que Nelsinho busca não o ser correspondido, amado, até desejado, e sim almeja uma punição para as mulheres, uma vingança cruel por elas o submeterem a uma exasperação sexual tal, que toda a sua vida gira em torno disso. Enquanto que para Don Juan a punição feminina era provar que elas eram infiéis aos seus parceiros, para Nelsinho a punição seria a submissão das mulheres, mesmo que através da tortura física e da morte.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em face da pesquisa que empreendemos com relação ao personagem Nelsinho, do autor paranaense Dalton Trevisan, podemos elaborar as seguintes ponderações:

O percurso explicativo traçou, de início, considerações acerca das relações entre homens e mulheres, sem esquecer o conceito de gênero. Pontuamos o descompasso que foi se criando entre o masculino e o feminino, a partir das conquistas sócio-econômicas-culturais que a mulher experimentou, sem que o homem, ainda investido de super-homem, estivesse preparado para acolher essa nova mulher.

Ato contínuo, exploramos os conceitos de herói e anti-herói demonstrando como o homem é um ser histórico, social e culturalmente demarcado e, além disso, o herói de ontem, com seus feitos extraordinários, não nos representa tão bem quanto o anti-herói de hoje, nesses tempos de desconstrução de paradigmas e esvaziamento de certezas.

No que concerne ao mito do vampiro, traçamos a sua trajetória desde a longínqua Wallachia até os vampiros *fashion* da escritora Anne Rice, evidenciando que o monstro de outrora hoje é um anti-herói reflexivo acerca da sua condição de morto-vivo, mas nem por isso deixa de ser belo e culto, transitando livremente entre o bem e o mal.

Ao nos determos na biografia do autor, que por vezes é identificado como o próprio vampiro de Curitiba, face a seus hábitos reclusos, constatamos que a vida do homem em nada reflete a vida retratada nos seus contos atormentados e acerbamente críticos.

Sobre o gênero conto, dissertamos e colhemos amparo científico em estudiosos e pesquisadores nacionais e concluímos que o mesmo ascendeu de forma vertiginosa atendendo a uma contingência histórico-social, os tempos modernos – a velocidade expressa neles exigia uma literatura que “falasse rápido”. Os autores nacionais não ficaram imunes a esse apelo e os contistas proliferaram, dentre eles, o autor aqui estudado, Dalton Trevisan, que, com seu estilo único de retratar situações e pessoas do cotidiano, logo chamou a atenção da crítica especializada.

Acerca do personagem Nelsinho, finalmente entendemos que ele é, sim, um vampiro, só que de almas femininas. Assim como o vampiro precisa de sangue para continuar vivo, Nelsinho precisa usufruir mulheres para subsistir. Não há em nenhum momento a mais remota possibilidade de estabelecimento de um relacionamento, de afeto ou ternura, somente o mero usufruto parasitário, o que o identifica, mesmo sendo fraco e ridículo, com uma criatura vampiresca. Isso é utilizado por Dalton Trevisan como um instrumento, ao fazê-lo protagonizar situações que dêem a deixa para a crítica social, moral e ética do povo brasileiro.

Partindo de considerações de pesquisadores e estudiosos da literatura adentramos o campo de estudos da Estilística para concluirmos que o autor utiliza-se dos recursos da metáfora implícita e da ironia para embalar as suas acerbas considerações sobre a sociedade nacional da época, embutindo em seus contos alfinetadas ácidas sobre os relacionamentos homem e mulher, os valores familiares vazios, a postura do machão de 1960, o posicionamento passivo das mulheres face ao seu papel na sociedade.

Como os relacionamentos homem e mulher, tão ridicularizados por Trevisan, passam em um primeiro momento pelo estágio da sedução e como Nelsinho se propõe um sedutor, pesquisamos os campos da sedução e da dominação traçando paralelos com trechos dos contos de *O vampiro de Curitiba*. Partindo da concepção advinda do senso comum, interpretamos que, a exemplo dos machões brasileiros da década de 1960, o conceito de sedução de Nelsinho está em descompasso com a realidade. Não só o seu conceito de sedução, mas também a imagem que o personagem idealiza de si mesmo não corresponde ao traço do escritor. Diante da ineficácia dos seus jogos pressupostamente sedutores, Nelsinho revolta-se contra a figura da mulher, achando-se por ela dominado e querendo a todo custo dominá-la.

Finalizamos constatando que, mesmo tendo sido publicada em 1964, a obra *O vampiro de Curitiba* continua atual em sua crítica, retratando situações e personagens factíveis e presentes no cotidiano brasileiro: homens que se exigem super-homens, caricaturas de conquistadores, mulheres travestidas de ingênuas e, como não poderia deixar de ser, vampiros de almas femininas. A sociedade brasileira ainda cabe nas palavras do nosso vampiro: “No fundo de cada filho de família dorme um vampiro – não sinta gosto de sangue” (TREVISAN, 2004c, p.10)

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ADAM, Jean-Michel; REVAZ, Françoise. A análise da narrativa. Lisboa: Gradiva, 1997.

ARISTÓTELES e outros. A poética clássica. São Paulo: Ed. Cultrix, 1990.

Aventuras Disney. Nº 10. Ed. Abril, 2006.

BARTLETT, Wayne; IDRICEANU, Flávia. Lendas de sangue: o vampiro na história e no mito. Trad. Sílvia Spada. São Paulo: Madras, 2007.

BETTELHEIM, Bruno. A psicanálise dos contos de fadas. Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Ed. Paz e terra, 2003

BOSI, Alfredo. O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo: Cultrix, 2002.

_____. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 2004.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira de. As figuras de linguagem. São Paulo: Ática, 1989.

BRASIL, Assis. A nova literatura: O conto. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.

BRUNEL, Pierre. Dicionário de mitos literários. Trad. Carlos Sussekind e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: CANDIDO Antônio e outros. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARDOSO, Sérgio. Os sentidos da paixão. São Paulo: Schwarcz, 1988.

CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. O desejo. São Paulo: Companhia das letras, p. 19-66, 1990.

Código Civil Brasileiro, Lei 3.071 de 01/01/1916. São Paulo: Saraiva. 1995.

CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário etimológico da língua portuguesa. 3ª edição. Rio de Janeiro: Lexikon Digital, 2007.

DARNTON, Robert. O grande massacre dos gatos. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Ed. Graal Ltda. 1996.

DEL PRIORE, Mary. História do amor no Brasil. São Paulo: Contexto, 2006.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. Carmem da Silva: o feminismo na imprensa brasileira. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Nadiá P. A teoria do amor na Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas: vol. XVIII – 1920/1922. Trad. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GALLAND, Antoine. As mil e uma noites. 2 v. Trad. Alberto Diniz. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Cinco teses sobre o conto”. In: PROENÇA FILHO, Domício.. Livro do Seminário de Literatura Brasileira. 1ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: L&R Editores Ltda., 1982.

GAY, Peter. A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HOBBSAWN, Eric. A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991. Trad. Marcos Santa Ritta. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JESUS, Damásio de. Código penal anotado. São Paulo: Saraiva, 1999.

KAY, Sarah. Álbum Bem me quer. São Paulo: Ed. RGE, 1982.

KEHL, Maria Rita. Masculino / Feminino: o olhar da sedução. In: NOVAES, A. (org.) O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. A mínima diferença: masculino e feminino na cultura. Imago, 1996.

KOTHE, Flávio. Herói. São Paulo: Ática, 1987.

LACLOS, Choderlos de. As relações perigosas. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

LIMA, Luiz Costa. “O conto na modernidade brasileira”. In: PROENÇA FILHO, Domício.. Livro do Seminário de Literatura Brasileira. 1ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: L&R Editores Ltda., 1982.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil Moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício.. Livro do Seminário de Literatura Brasileira. 1ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: L&R Editores Ltda., 1982.

MELTON, J. Gordon. O livro dos vampiros: a enciclopédia dos mortos-vivos. Trad. James F. Sunderlank Cook, São Paulo: Makron Books, 1995.

MIRABETE, Júlio Fabrini. Manual de direito penal. São Paulo: Atlas, 2000.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. Pequeno dicionário de literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 2006.

MONEGAL, E. Rodriguez, The New York Times Book Review in TREVISAN, Dalton. O vampiro de Curitiba. Rio de Janeiro: Record, 1998. Verso da capa e nas páginas iniciais do livro.

MONTEIRO, José Lemos. A Estilística. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. Clã: Trajetórias do modernismo em revista. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004.

NICOLA, Ubaldo. Antologia ilustrada de filosofia: das origens à idade moderna. São Paulo: Globo, 2005.

NOVAES, Aduino. Libertinos libertários. São Paulo: Cia. das letras. 1996.

_____. O desejo. São Paulo: Cia. das letras. 1990.

PAES, Maria Helena Simões. A década de 60. São Paulo: Ática, 1992.

POE, Edgar Allan. A Filosofia da Composição. I: Ficção Completa, Poesia & ensaios. Organização, tradução e notas de Oscar Mendes com a colaboração de Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1997.

PROENÇA FILHO, Domício. Livro do seminário de literatura brasileira. 1ª Bienal Nestlé de literatura brasileira. São Paulo: LR Editora Ltda., 1982.

PROST, Antoine; VICENTE, G. Corg. História da vida privada: da primeira guerra a nossos dias. V. 5. São Paulo: Cia. das letras, 2006.

REUTER, Yves. A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração. Trad. Maria Adelaide Coelho da Silva e Maria de Fátima Aguiar. Rio de Janeiro: Difel, 1997.

Revista Joaquim nº1. Paraná: Edição fac-símile. Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 2000.

Revista Manchete nº. 1293, Ed. Abril de 22/01/1977.

RICE, Anne. Entrevista com o vampiro. Trad. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____. O vampiro Lestat. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. Sangue e ouro: as crônicas vampirescas. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

ROSENFELD Anatol. "Literatura e personagem". In: CANDIDO, Antonio e outros. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ROUGEMONT, Denis de. A história do amor no ocidente. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

SANCHES NETO, Miguel. Biblioteca Trevisan. Paraná: UFPR, 1996.

SILVA, de Plácido e. Vocabulário jurídico. Rio de Janeiro: Forense, 2000.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. Teoria da literatura. Coimbra: Almedina, 2005.

SODRÉ, Muniz. Teoria da literatura de massa. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro. 1978.

SOUZA, Gilda de Melo e. O espírito das roupas: a moda no século XIX. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

STOKER, Bram. Dracula. Trad. Vera M. Renoldi. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

THOMSON, Olivier. A assustadora história da maldade. Trad. Mauro Silva. São Paulo: Ediouro, 2002.

TREVISAN, Dalton. 111 Ais. Rio de Janeiro: Record, 2005a.

_____. A gorda do Tiki Bar. Porto Alegre: L&PM, 2005b.

_____. A polaquinha. Rio de Janeiro: Record, 2004a.

_____. Arara bêbada. Rio de Janeiro: Record, 2004b.

_____. O vampiro de Curitiba. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. O vampiro de Curitiba. Rio de Janeiro: Record, 2004c.

_____. Pão e sangue. Rio de Janeiro: Record, 1996.

VOLTAIRE. Dicionário filosófico. São Paulo: Martin Claret, 2006.

WALDMAN, Berta. Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. São Paulo: Hucitec. Ed. UNICAMP, 1999.

WILDE, Oscar. O fantasma de Canterville. Trad. Beatriz Viégas-Faria et. al. Porto Alegre: LP&M, 2002.

Cinematográficas

BROWNING, Tod. Drácula. Universal Studios. EUA. 1931.

COPPOLA, Francis Ford. Dracula de Bram Stoker. Columbia Pictures. EUA. 1992.

JORDAN, Neil. Entrevista com o vampiro. Warner Bros. EUA. 1994.

LEVEN, Jeremy. Don Juan de Marco. New Line Cinema. EUA. 1994.

MURNAU, F. W. Nosferatu, eine symphonie des grauens. Prana-Film. 1922.

Fonográficas

LEE, Rita. Rita Lee. São Paulo. Gravadora Som Livre. 1979.

LENNON, John. Anthology. London. Recorder EMI UK. 1998.

MERCURY, Freddy. The Game-Queen. London. Recorder EMI UK. 1980.

VELOSO, Caetano. Cinema Transcendental. Rio de Janeiro. Gravadora Polygram. 1979.

Internet

[http:// www.parlata.org/parlata](http://www.parlata.org/parlata). Acesso em 20 de junho de 2008.

<http://diariodedesigner.blogspot.com>. Acesso em 20 de junho de 2008.

<http://disney.go.com/characters/mickey/html/>. Acesso em 19 de junho de 2008.

<http://encantosdaalmaem poesia.blogspot.com>. Acesso em 24 de junho de 2008.

<http://faculty.cua.edu/pennington/Law508/NaturalLaw.htm> Acesso em 20 de junho de 2008.

<http://revistaepoca.globo.com/> Acesso em 24 de junho de 2008.

<http://ssad.bowdoin.edu:9780/snipsnap/eng242-s05/spa>. Acesso em 24 de junho de 2008.

<http://www.cinevideo.com.br> Acesso em 24 de junho de 2008.

<http://www.cozinharaisesecia.blogspot.com/>. Acesso em 20 de junho de 2008.

<http://www.dcomics.com/>. Acesso em 28 de junho de 2008.

<http://www.fashionbubbles.com/>. Acesso em 20 de junho de 2008.

<http://www.gettyimages.com>. acesso em 24 de junho de 2008.

<http://www.gpdesenhos.com.br/paginas/disney> Acesso em 24 de junho de 2008.

<http://www.movimentonatura.wordpress.com>. Acesso em 20 de junho de 2008.

http://www.planetcomics.com.br/?gclid=CLC1npukhpECFQdZHgod7ggs_w. Acesso em 20 de janeiro de 2008.

<http://www.revistapaisefilhos.com.br/htdocs/> Acesso em 24 de junho de 2008.

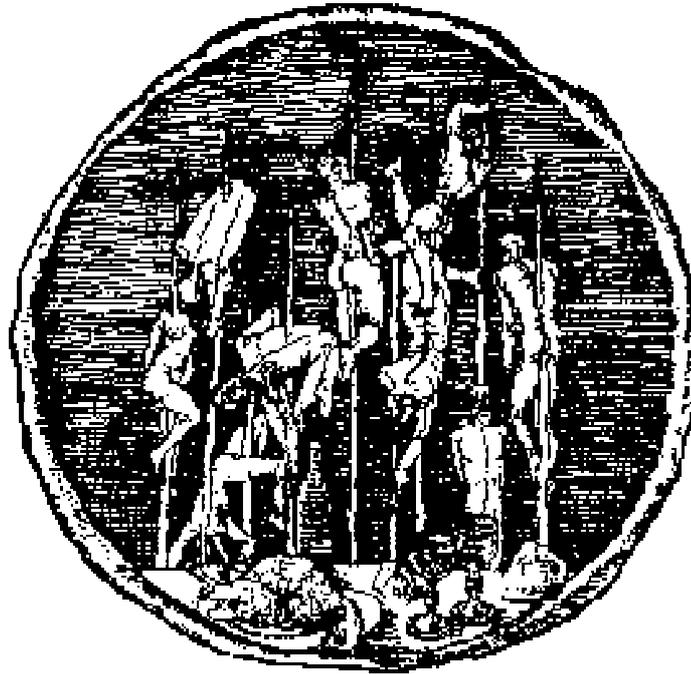
<http://www.universohq.com/>. Acesso em 20 de junho de 2008.

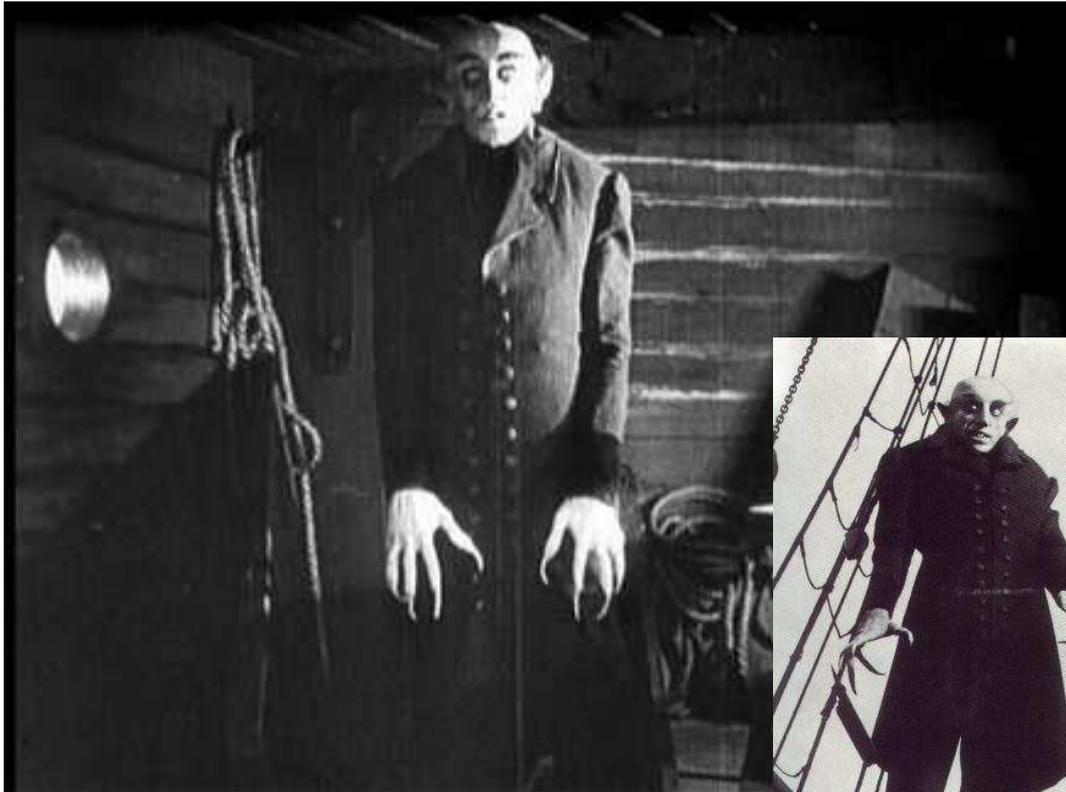
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/>. Acesso em 24 de junho de 2008.

ANEXO – FIGURAÇÕES VAMPIRESCAS**Vlad Tepes**



Vlad Teps





**Cenas do filme
*Nosferatu, eine
symphonie des
grauens.***



**O ator Bela
Lugosi
protagonizando
Drácula.**



O ator Bela Lugosi em vários momentos interpretando Drácula no cinema e no teatro.



**Pinturas do
argentino Boris
Vallejo retratando
o mito do vampiro
em duas
concepções
diferentes.**





**Batman, o homem-
morcego, nos
quadrinhos e no
cinema.**





**Cenas do filme
Drácula de Bram
Stoker.**





Cenas do filme
Entrevista com
o Vampiro.

