



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE – UERN
CAMPUS AVANÇADO PROF^a. MARIA ELISA DE A. MAIA – CAMEAM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS
LINHA DE PESQUISA: DISCURSO, MEMÓRIA E IDENTIDADE.**

ANA AUGUSTA PINHEIRO PESSOA

**DO SAGRADO HORIZONTE DAS APARÊNCIAS À (DES)ORDEM DA SEDUÇÃO
EM “OS SAPATINHOS VERMELHOS”, DE CAIO FERNANDO ABREU, E
“OBSCENIDADES PARA UMA DONA DE CASA”, DE IGNÁCIO LOYOLA
BRANDÃO**

**PAU DOS FERROS
2014**

ANA AUGUSTA PINHEIRO PESSOA

**DO SAGRADO HORIZONTE DAS APARÊNCIAS À (DES)ORDEM DA SEDUÇÃO
EM “OS SAPATINHOS VERMELHOS”, DE CAIO FERNANDO ABREU, E
“OBSCENIDADES PARA UMA DONA DE CASA”, DE IGNÁCIO LOYOLA
BRANDÃO**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), *Campus* Avançado “Prof.^a Maria Elisa de Albuquerque Maia” (CAMEAM), no nível de Mestrado Acadêmico como requisito para entrega de título de MESTRE em Letras/Literatura.

Área de Concentração: Estudos do Discurso e do Texto.

Linha de Pesquisa: Discurso, Memória e Identidade.

Orientador: Roniê Rodrigues da Silva

PAU DOS FERROS

2014

Catálogo da Publicação na Fonte
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Pessoa, Ana Augusta Pinheiro.

Do sagrado horizonte das aparências à (des)ordem da sedução em “Os sapatinhos vermelhos”, de Caio Fernando Abreu, e “Obscenidades para uma dona de casa”, de Ignácio Loyola Brandão / Ana Augusta Pinheiro Pessoa. – Pau dos Ferros, RN, 2015.

107 f.

Orientador (a): Prof. Dr. Roniê Rodrigues da Silva

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Faculdade de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Abreu, Caio Fernando – Dissertação. 2. Brandão, Ignácio Loyola – Dissertação. 3. Identidade – Dissertação. 4. Sexualidade – Dissertação. I. Silva, Roniê Rodrigues da. II. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. III. Título.

UERN/SIB

CDD 401.41

ANA AUGUSTA PINHEIRO PESSOA

**DO SAGRADO HORIZONTE DAS APARÊNCIAS À (DES)ORDEM DA SEDUÇÃO
EM “OS SAPATINHOS VERMELHOS”, DE CAIO FERNANDO ABREU, E
“OBSCENIDADES PARA UMA DONA DE CASA”, DE IGNÁCIO LOYOLA
BRANDÃO**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Roniê Rodrigues da Silva

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)
Presidente da Banca

Prof.^a Dra. Lúbia de Medeiros Maia Sousa

Instituto Superior Presidente Kennedy
Instituto de Ensino Superior Natalense (IESN)
Examinadora

Prof. Dr. Manoel Freire Rodrigues

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)
Examinador

Prof.^a Dra. Maria Edileuza da Costa

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)
Suplente

PAU DOS FERROS

2014

Dedico aos meus pais, Damião e Ana Hélia, aos meus irmãos, Andréia e Davi, e a minha sobrinha Soraya, pelo amor de sempre.

Agradecimentos

Ao meu Deus, por tudo.

Aos meus pais, Damião e Ana Hélia, que da maneira mais simples me ensinaram valores que jamais esquecerei, além do amor e do apoio incondicional que foram decisivos em todos os momentos.

Aos meus irmãos, Andréia e Davi, que sempre se fizeram presentes, demonstrando amor e companheirismo.

À minha sobrinha, Soraya, pela pureza, inocência e alegria.

À minha família, em nome de minha prima Luana, por todo o carinho.

À todos os meus amigos, que torceram pelo meu sucesso.

Ao meu orientador, Roniê Rodrigues, que tanto contribuiu para a realização deste trabalho.

Aos meus colegas de classe, Kelly, Clediane, Gilmara, Wellington, Vanalúcia, Flávia, Aedson, Sebastião, Tássia e Risonelha, por todos os momentos vividos.

À todos os professores, que contribuíram de para o meu crescimento intelectual, em especial Marly Moura.

À CAPES, pelo financiamento dos meus
estudos.

À Marília e Ricardo, pela gentileza de sempre.

Muito Obrigada!

“Tudo posso naquele que me fortalece.”

Filipenses 4:13

RESUMO

A presente dissertação objetiva analisar a construção identitária da personagem Adelina, do conto “Os Sapatinhos Vermelhos”, de Caio Fernando Abreu, e da protagonista do conto “Obscenidades para uma dona de casa”, de Ignácio Loyola Brandão. Nas duas narrativas, encontramos mulheres submissas às regras sociais, mas que, pelo viés da sexualidade, acabam revelando uma personalidade para além das aparências, criando, assim, uma tensão entre o que se revela e o que é ocultado da alteridade. A fim de problematizarmos a nossa discussão, tomaremos como referencial teórico as considerações de autores como BAUMAN (2004), WOODWARD (2012) e HALL (2002), entre outros estudiosos que analisam a construção da identidade na pós-modernidade; além de estudiosos como LUCCHESI (2004) e BAUDRILLARD (1991), que debatem temas relacionados à sedução e à sexualidade, os quais são de fundamental importância para nosso trabalho. Os resultados obtidos apontam para a perspectiva de que a identidade das personagens em análise é construída a partir de suas experiências pessoais e sociais, isso porque o meio social exerce forte influência sobre elas, o que ocasiona um processo contínuo de (re) construção da identidade. Além disso, a sexualidade também sofre as influências do meio social, podendo ser reprimida ou não.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu. Ignácio Loyola Brandão. Identidade. Sexualidade. Representação.

ABSTRACT

The present dissertation aims to analyze the identity construction of the Adelina character, the story "The Red Shoes", of Caio Fernando Abreu and the protagonist of the story "Obscenity to a housewife", of Ignácio Loyola Brandão. In both narratives, women find submissive social rules, but on the view of sexuality, eventually revealing a personality beyond appearances, thus creating a tension between what is revealed and what should be hidden from the end of alterity. To analyze our discussion, we will take theoretical considerations of authors such as BAUMAN (2004), WOODWARD (2012) and HALL (2002), among others who analyze the construction of identity in postmodernity; besides scholars as LUCCHESI (2004) and BAUDRILLARD (1991), who discuss topics related to seduction and sexuality, which are of very important to our search. The results point to the view that the identity of characters in question is built from their personal experiences and social, that because the social environment exerts a strong influence on them, which leads to a continuous process of construction of identity, moreover, sexuality also suffers the influence of the social environment, may be suppressed or not.

Keyword: Caio Fernando Abreu. Ignácio Loyola Brandão. Identity. Sexuality. Representation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I - A ESCRITA COMO LUGAR DE IDENTIFICAÇÃO	18
1.1 – Um escritor irremediável.....	19
1.2 – Um escritor guardião do tempo e da memória	25
CAPÍTULO II – IDENTIDADE E SEXUALIDADE: A SEDUÇÃO PELA FACE ESCONDIDA.....	33
2.1 “Os sapatinhos vermelhos” em Andersen e Caio	35
2.1.1 Da experiência da depressão à transgressão da dor em “Preciosidade” e “Os Sapatinhos Vermelhos”	37
2.2 De submissa à dona do poder: as transformações de Adelina à Gilda.....	38
2.3 O princípio da sedução.....	45
2.4 O jogo da sedução	54
2.5 O prazer da vingança	59
CAPÍTULO III – CORRESPONDÊNCIAS OBSCENAS: A LEITURA E A ESCRITURA DO ESTRANGEIRO DE SI MESMA	67
3.1 Segredos de uma dona de casa.....	69
3.2 A carta do dia	75
3.3 A ilusão das aparências	81
3.4 O remetente	92
CONCLUSÃO	96
REFERÊNCIAS	
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

“Ninguém pode ser escravo de sua identidade: quando surge uma possibilidade de mudança é preciso mudar.”

Elliot Gould

Ao longo do século XX, o mundo passou por grandes transformações propiciadas pelo advento da industrialização e do sistema capitalista, responsáveis por manter bem separados a burguesia elitizada e o povo pobre. Nessa mesma época, as diferenças entre as nações cresciam e, em consequência, as desigualdades sociais, as guerras e o desenvolvimento de armas nucleares.

Nesse período, a urbanização da sociedade, a tecnologia com avanços constantes, a desagregação dos antigos moldes de relacionamento social, a supremacia da individualidade, as descobertas extraordinárias, como por exemplo, a dos isótopos, os primeiros congressos sobre psicanálise, as mudanças radicais nas artes, arquitetura e na literatura, além dos estudos sobre as causas e consequências da radioatividade entre outras, fizeram parte de uma teia de modificações que estilhaçou as certezas construídas pelo homem no decorrer da História. Foi um tempo caracterizado pela presença de novas ideias que também causaram fortes polêmicas, e o começo de uma era marcada pelo abandono de antigas crenças, valores e ideologias.

A sociedade europeia e americana dessa época passa a ser “urbanizada, industrializada, mecanizada, com toda sua vida moldada pela rotina da fábrica ou do comércio” (BULLOCK, 1989, p. 44), o que nos leva a pensar na expansão industrial e no trabalho dos operários que logo aprenderam a se organizar e protestar por seus direitos, deixando cada vez mais em evidência os problemas sociais de uma categoria, ou, até mesmo, de um povo que não tinha privilégio algum.

Segundo um dos estudiosos desse período, as

diferenças entre as classes ociosas e as classes trabalhadoras se expressava não só no vestuário, alimentação, moradia e instrução, mas também na mentalidade e na aparência física. Os pobres que se amontoavam nos bairros miseráveis superlotados das grandes cidades, constituíam uma ordem inferior da humanidade, e eram tratados como tal. (BULLOCK, 1989, p. 46).

Assim sendo, os operários das primeiras décadas dos anos de 1900 não eram valorizados com o respeito e a igualdade de direitos que todo trabalhador viria a reivindicar, mas apenas como sujeitos sem instrução, que para sobreviver vendiam seu trabalho por preços baixos, contribuindo para que a riqueza ficasse nas mãos de poucos, confirmando, assim, a ideia de que a economia estava focada na

exploração da mão-de-obra, e, conseqüentemente, no crescimento do capitalismo e na extensão do poder global.

Nesse mesmo centenário, outros acontecimentos, considerados como positivos, moldaram a sociedade para sempre, como a invenção da televisão, do primeiro computador e da pílula anticoncepcional, a descoberta da penicilina, a independência de países africanos, a chegada do homem à lua, a popularização do cinema, do automóvel, do avião, além das conquistas femininas, o crescimento da indústria farmacêutica, o desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação. Tudo isso fez com que o século XX seja considerado como um dos mais prósperos para a história da humanidade, embora tenha presenciado também duas grandes guerras mundiais que, juntamente com a Revolução Cubana, a Guerra do Vietnã alcançaram dimensões gigantescas e marcaram esse período.

Como consequência dessas mudanças, que aconteceram de forma tão aceleradas, o homem acabou sem tempo de digerir e adaptar todos esses eventos à vida cotidiana, produzindo conflitos interiores e exteriores que acometeram o sujeito moderno, mesmo aquele contemporâneo do final do século XX:

um tipo de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isto está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que no passado, nos tinha fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. (HALL, 2002, p. 9).

Desse modo, é possível perceber, como destaca o crítico, que as grandes transformações globais ocorridas nas estruturas políticas e econômicas do mundo moderno provocaram uma nova reflexão sobre as questões de identidade e as lutas pela afirmação e manutenção das mesmas são, na passagem do século XX para o XXI, bastante discutidas pelos estudiosos, pois as regras e os parâmetros que regiam as sociedades tradicionais já não são mais os mesmos, uma vez que as necessidades dos homens mudaram, bem como seus hábitos, convicções e percepções; seu modo de pensar e agir.

Assim, em meio a tantas modificações, o sujeito é levado a pensar que “as sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Esta é a principal distinção entre as sociedades ‘tradicionais’ e as ‘modernas’” (HALL, 2002, p. 14). Em consequência disso, a noção

de identidade passa por uma verdadeira crise, na qual o sujeito não consegue se encontrar, já que vive em constantes modificações, afinal “este é um período histórico caracterizado [...] pelo colapso das velhas certezas e pela produção de novas formas de posicionamentos” (WOODWARD, 2012, p. 25).

Nesse contexto, o sujeito fruto de uma modernidade tardia¹, aquela que se instaura principalmente na passagem das últimas décadas do século passado para este, distingue-se de todos os seus antepassados pelo fato de viver em meio às grandes mudanças ocorridas nas mais diversas áreas do conhecimento e a alta velocidade com que o mundo se move, algo nunca visto antes na história da humanidade. Além disso, o indivíduo contemporâneo, que transita da modernidade para a pós-modernidade, também se diferencia devido à sua desconfiança em relação à solidez e durabilidade das estruturas de referência para a construção de sua identidade, pois elas:

logo se mostrariam muito desconfortáveis e incontroláveis para acomodar todas as identidades novas, inexploradas e não-experimentadas que se encontram tentadoramente ao nosso alcance, cada qual oferecendo benefícios emocionantes, pois desconhecidos e promissores, pois até agora não-depreciados. Rígidas e pegajosas, também é difícil livrar essas estruturas dos velhos conteúdos quando chega sua “data de validade”. No admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam. (BAUMAN, 2005, p. 33).

Dessa maneira, não é mais oportuno ao sujeito pós-moderno ancorar-se em referências identitárias tradicionais, como em tempos passados foi possível, pois as velhas estruturas não sabem lidar com o novo estilo de vida que o homem adotou a partir das descobertas e mudanças realizadas desde o princípio dos tempos modernos. Isso porque:

As transformações sociais associadas à modernidade libertaram os indivíduos de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que essas eram divinamente estabelecidas; não

¹ Faz-se necessário explicar que tomaremos o conceito/ideia de “modernidade tardia” como sinônimo próximo de “pós-modernidade” ou “modernidade líquida”, de acordo com o pensamento teórico de determinados autores.

estavam sujeitas, portanto, as mudanças fundamentais (HALL, 2002, p. 25).

A identidade passou a ser (re)construída e transformada de acordo com as representações dos sistemas que nos envolvem e qualquer tentativa de solidez tornaria o sujeito frustrado e impotente diante das inúmeras possibilidades de mudanças que o cerca. Daí a importância de se refletir sobre a dificuldade e a complexidade que envolve o conceito ou mesmo a definição do que é identidade. Para Hall, “a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. [...] Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’” (2002, p. 38). Nesse sentido, não há identidades que permanecem sólidas e bem definidas durante toda a vida de um sujeito que está em contato com alteridades e exposto às mais diversas situações, além de estar inserido numa sociedade, pois diversas experiências são capazes de levá-lo a sucessivas reconstruções de sua identificação.

Dada a relevância atual das questões relativas à identidade para os estudos das Ciências Humanas e Sociais, a Literatura não tem ficado à parte dessa discussão. Tanto do ponto de vista da produção do texto ficcional, como da elaboração do discurso crítico, observamos uma profusão de trabalhos que giram em torno desse tema. Ele é, por exemplo, um dos motes a partir do qual o escritor brasileiro Caio Fernando Abreu vai escrever as suas narrativas, apresentando uma visão do conturbado mundo pós-moderno e, por conseguinte, da fragilidade dos sujeitos diante das transformações proporcionadas pela globalização, a qual é concebida, por um dos estudiosos do assunto, como um período de “grande transformação que afetou as estruturas estatais, as condições de trabalho, as relações entre os Estados, a subjetividade coletiva, a produção cultural, a vida cotidiana e as relações entre o eu e o outro” (BAUMAN, 2005, p.11).

São essas últimas relações as mais exploradas por Caio que, ao longo de sua carreira, publica textos que tematizam a solidão, o medo, o erotismo, a busca de uma identidade, a homossexualidade, o sexo, a AIDS e a morte, entre outros assuntos considerados polêmicos, ou, até mesmo tabus, mas que despontam como matérias importantes dentro da sociedade contemporânea. Algumas dessas questões são discutidas pelo escritor a partir da própria experiência, dos dilemas

internos com os quais ele mesmo se debate e que aparecem em suas narrativas por meio de alusões a sentimentos e momentos vividos durante a sua vida.

Por outro lado, vale ressaltar, a literatura de Caio tem um cunho de crítica social muito forte, enfatizando questionamentos sobre a conduta humana, a coibição, os sistemas totalitários, etc., os quais persistem no mundo pós-moderno, e que aparecem discutidos, por exemplo, em “Os sobreviventes”, narrativa que faz parte do livro *Morangos Mofados* (1982), como se percebe através da fala de uma das personagens: “a causa precisa dessa cabecinha privilegiada, teu potencial criativo, tua lucidez libertária, bababá bababá. As pessoas se transformavam em cadáveres decompostos à minha frente, [...] mas eu reagi” (ABREU, 1987, p. 18). No fragmento, é possível perceber uma voz política contestadora, que não se deixa dominar pelo meio opressor e luta por seus ideais. Há, portanto, uma preocupação do escritor em produzir uma literatura para fins democráticos, e por esse motivo

Caio afastou-se da veia idealizadora do gaúcho como mito para aproximar-se de uma temática mais introspectiva, dando a voz a sujeitos excluídos da hierarquia social. O foco principal de sua obra são os conflitos individuais, na medida em que esses se relacionam com a sociedade e com o próprio mundo (BIZELLO, 2006, p. 113).

Deste modo, Abreu cria personagens que representam os indivíduos recusados pela sociedade contemporânea, desconstruindo paradigmas vigentes e construindo oportunidades para novas leituras e reflexões acerca da identificação desses sujeitos, além de trabalhar com a subversão pessoal e sua relação com o social.

Neste trabalho, a obra de Caio Fernando Abreu será parte do nosso *corpora*, sendo tomada numa vertente crítica que considere essas questões a partir de uma abordagem metodológica interpretativa que toma a obra literária como texto primeiro, mas que não despreza o aparato crítico, interagindo com ele como fator de construção dos significados do estético. Composto ainda o objeto de nossa análise, a obra do escritor Ignácio Loyola Brandão será investigada a partir da leitura do conto “Obscenidades para uma dona de casa” do livro *Cabeças de segunda-feira*.

Face ao exposto, nosso objetivo geral é analisar como os aspectos relacionados à repressão da sexualidade, os valores sociais da (pós)modernidade e a imposição da moral influenciam na (re)construção da identidade das personagens

dos contos “Os sapatinhos vermelhos” de Caio Fernando Abreu e “Obscenidades para uma dona de casa” de Ignácio Loyola Brandão.

No que se refere à estrutura deste trabalho, faz-se necessário esclarecer que, além dessa introdução, o mesmo encontra-se dividido em três capítulos e que, no desenvolvimento deles, escolhemos por agregar o discurso literário ao teórico, pois assim temos a oportunidade de fazermos os posicionamentos críticos coerentes, tomando a literatura como questão primeira. No capítulo inicial, nossas reflexões se voltarão para aspectos mais gerais sobre a vida e a obra dos escritores supracitados, observando como eles acabam refletindo por meio dos textos que escrevem uma identificação do seu tempo. No segundo capítulo, faremos a análise do conto “Os Sapatinhos Vermelhos”, a partir do qual discutiremos alguns enfoques teóricos sobre a identidade nos tempos pós-modernos com a finalidade de compreendermos como se dá o processo de (re)construção da identidade de Adelina, personagem protagonista do enredo. Valer-nos-emos, ainda, de algumas discussões importantes sobre a sexualidade, a sedução e o erotismo para a leitura da personagem.

O terceiro capítulo analisará a protagonista do conto “Obscenidades para uma dona de casa”, de Ignácio Loyola Brandão, voltando-se para a questão da crise de identidade vivida pelo indivíduo fruto da sociedade contemporânea, crise essa que torna o sujeito fragmentado. Assim como no capítulo anterior, a identidade e a sexualidade também serão abordadas, partindo dos impasses vividos pela personagem educada para a família e para ter os desejos sexuais reprimidos em virtude da “boa moral”.

Por fim, faremos nossas considerações finais fazendo uma comparação entre as semelhanças e diferenças das personagens, analisando como ambas são vítimas dos valores impostos pela sociedade e, posteriormente, por essa crise de identidade propiciada pelos tempos pós-modernos, o que pode ocasionar, nas duas personagens, uma múltipla identidade, fator esse originado a partir de uma sexualidade reprimida por fatores sociais. Nossa leitura justifica-se pelo fato de contribuir para os estudos sobre as narrativas dos autores Caio Fernando Abreu e Ignácio Loyola Brandão, escritores contemporâneos com um rico acervo de produção, transitando entre assuntos que fazem parte da essência do ser humano, como amor e sexualidade, que sempre foram motivos de intensas discussões, colaborando para o crescimento e enriquecendo as investigações realizadas pelo

Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN

CAPÍTULO I

A ESCRITA COMO LUGAR DE IDENTIFICAÇÃO

“Talvez seja um sentimento, ou talvez, me traga um sentimento. Só sei que quando escrevo, sinto, e quando sinto, escrevo...”

Katarine Norbertino

1.1 Um escritor irremediável²

"Nada em mim foi covarde, nem mesmo as desistências: desistir, ainda que não pareça, foi meu grande gesto de coragem."

Caio Fernando Abreu

Filho de Zaél Menezes Abreu e Nair Ferreira Loureiro, Caio Fernando Abreu nasceu no dia 12 de setembro de 1948, em Santiago, no Rio Grande do Sul. Ainda na infância, demonstrava gosto pelas artes e, por causa disso, na escola, vivenciou situações desagradáveis por conta do preconceito dos colegas. Ao longo da vida escolar, foi cedendo mais espaço a esse gosto e, aos treze anos, participou de um concurso literário no colégio onde estudava, concorrendo com o pequeno romance *A maldição dos Saint-Marie*, que acabou vencendo. Essa seria a primeira narrativa de muitas que o tornaria um escritor consagrado e aquele seria o primeiro prêmio de tantos outros recebidos ao longo de uma carreira marcada por uma escrita que funde a experiência pessoal com outra coletiva e que se identifica com o tempo contemporâneo.

Inoculado pelo gosto literário e ainda muito jovem, Caio sente a necessidade de conhecer novos lugares e viver novas experiências. Em decorrência disso, muda-se para Porto Alegre para estudar. A partir daí, começam a surgir as oportunidades para ingressar no jornalismo, publicando, em 1966, o conto "O príncipe sapo", na revista *Cláudia*. No mesmo ano, ele escreve o livro *Limite branco*, inspirado em seu próprio comportamento, conflitos e angústias, refletindo, nas narrativas que compõem o volume, sobre o significado da existência, ao mesmo tempo em que debate questões de identificação, que passarão a ser recorrentes em sua obra.

Desde esses primeiros escritos de Caio Fernando Abreu, é possível perceber, por meio da atuação de seus personagens, que o autor concebe a identidade do

² Referimos-nos a Caio Fernando Abreu como escritor irremediável a partir da biografia feita pela jornalista Jeanne Callegari, cujo título da obra é **Caio Fernando Abreu – inventário de um escritor irremediável** (2008). O livro reconstitui a vida do autor desde sua infância até sua morte, causada pelo vírus da AIDS.

sujeito como algo que é construído e reconstruído pelas experiências que o homem vivencia e não pode ser tomado como algo simplesmente inato, que já está pronto desde o nascimento do ser e com ele se desenvolve por toda sua vida. Teoricamente falando, o escritor parece ter a percepção de que

a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais podemos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2002, p. 13).

Em *Limite Branco*, que apesar de pronto só fora publicado posteriormente, o autor ainda fala sobre a mudança relativa à moradia, a ruptura com a cidade pequena e seu ambiente familiar, cedendo lugar à vida na metrópole, cheia de desafios. Nessa passagem de um ambiente a outro, Caio Fernando, a pessoa física, passará pela experiência da vida moderna, o que acreditamos tenha um significado bastante relevante para o desenvolvimento do seu modo de pensar e refletir o mundo como escritor. Isso por que, como esclarece o estudioso:

diferentes contextos sociais faz com que nos envolvamos em diferentes significados sociais. [...] Podemos nos sentir, literalmente, como sendo a mesma pessoa, mas nós somos, na verdade, diferentemente posicionados pelas expectativas e restrições sociais envolvidas [...] em diferentes situações (WOODWARD, 2012, p. 31).

É sabido que até o século passado a vida em pequenas localidades era notadamente diferenciada da vida naquelas cidades que emergiam com *status* de metrópole. Por isso, essa transição, primeiro para a capital do Estado e, posteriormente, para o Rio de Janeiro, será fundamental na formação intelectual do autor, tanto é que no ano de 1967 ele começa a cursar Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS), mas acaba trancando o curso e passando a frequentar Arte Dramática. Mesmo já tendo escrito *Limite Branco*, apenas no ano de 1970 publica o seu primeiro livro, *Inventário do Irremediável*, que ganhou o Prêmio Fernando Chinaglia e colaborou para que ele se firmasse como escritor renomado. Nesta obra, percebe-se a influência de Clarice Lispector, de quem ele era fã,

principalmente pelo fato de, em algumas narrativas, Caio retomar a questão da epifania, bastante explorada pela prosa lispectoriana. No mesmo texto, há também a presença de temas como o amor, o espanto, a solidão e a morte, que serão recorrentes em sua literatura.

No ano seguinte, 1971, *Limite Branco* é finalmente publicado. Nessa época, Caio encontra-se no Rio de Janeiro totalmente envolvido pela cultura *hippie* e por tudo que se relacionava contra a ditadura militar. Nesse contexto, produz alguns dos contos que compõem o livro *O ovo apunhalado*, que só foi publicado em 1975, retratando os conflitos de uma geração que vivenciou as barbaridades do absolutismo militar. No prefácio dessa produção, Lygia Fagundes Telles chama a atenção para questões que serão caras ao escritor: “O medo, a perplexidade, a cólera, a ironia, o fervor – o sentimento do homem caça e caçador é redescoberto nesse corpo a corpo de criador e criação” (TELLES, L.F, 1975 apud ABREU, 2012, p. 13).

De acordo com uma de suas biógrafas, Jeanne Callegari (2008), nesse mesmo período, Caio tem um envolvimento amoroso com uma garota, o que o faz entrar em conflito com a sua sexualidade, até então definida pelo gosto por rapazes. Em meio a tantos dilemas, o escritor acaba ficando bastante deprimido, chegando a pensar em suicídio. Do lado profissional, enquanto sua carreira de escritor não se consagra, ele desempenha concomitantemente a função de jornalista, escrevendo para revistas e jornais famosos no país, a exemplo do jornal *Zero Hora*, do *Correio do Povo*, da *Folha da Manhã*, de *O Estado de São Paulo* e da *Folha de São Paulo*, além das revistas *Veja*, *POP*, *Nova* e *Manchete*, sempre apresentando uma dramática visão do mundo contemporâneo, as condições em que vive o homem, a realidade e a influência que as sociedades exercem na construção da identidade do sujeito.

Em 1973, devido às repressões militares, Caio e cinco amigos decidem viajar para o exterior, com o objetivo de fugir do clima conflituoso que tomava conta do país e conhecer novas culturas, lugares, pessoas, vivenciando novas experiências. Por conta dessa viagem, estiveram em Madri, Barcelona, Paris, Holanda, Bélgica, Londres e Suécia, desfrutando de todas as oportunidades que surgiram. Tais vivências contribuiriam para a produção literária de Caio, que sempre deixou vestígios de sua biografia em suas narrativas.

De volta ao Brasil, o autor sente dificuldades de se readaptar ao cenário brasileiro, sentindo-se incomodado, principalmente, com o clima gerado pelos falatórios a respeito de sua vida particular. Isso não o impede, contudo, de continuar escrevendo. No desenvolvimento de sua produção, lança, em 1977, o livro *Pedras de Calcutá*, demonstrando amadurecimento em sua escrita. Todavia, foi com *Morangos Mofados*, publicado em 1982, que ele consagrou sua literatura, abordando os seus temas preferidos (solidão, dor, estranhamento e amor), em uma obra dividida em narrativas que representam os conflitos da ditadura militar e suas mazelas, e outras que falam de esperança e vontade de viver. De acordo com Porto, o livro

configura-se como uma manifestação literária que representa anseios e perspectivas sociais de personagens que se deparam com a necessidade de fazer uma avaliação de seus próprios princípios político-ideológicos e projetos num período ainda marcado por repressão, embora a transição do regime militar para o democrático começassem a se firmar (PORTO, 2005, p. 47).

A obra também apresenta conteúdo que faz referência à relação afetiva entre sujeitos homossexuais, confrontando preconceitos e, conseqüentemente, evidenciando questionamentos a respeito dos valores do sistema social autoritário e da moral conservadora.

Tematizando essa questão, aparece o conto “Sargento Garcia”, um dos mais marcantes de *Morangos Mofados*, que foi inspirado na primeira relação homoafetiva vivida por Caio, como ele próprio declara em entrevista³. O conto relata a história de Hermes, rapaz inexperiente que, ao entrar para o Exército, conhece o Sargento Garcia, homem autoritário e arrogante. A convivência dos dois era bastante conturbada, caracterizada por gestos agressivos. Mas, tudo começa a mudar quando o Sargento Garcia descobre que Hermes deseja cursar filosofia, a partir daí, ele se certifica de que o garoto é diferente dos demais. Por essa razão, a dureza de antes cede lugar à afetividade, e, é nesse novo contexto que o envolvimento sexual se concretiza. Após a experiência de perder sua virgindade, o jovem Hermes sente-se encorajado em assumir as escolhas feitas para sua vida.

³ A declaração de Caio foi dada em entrevista à revista *Marie Claire*, em 1995, segundo as pesquisas feitas por Jeanne Callegari (2008, p. 97).

Embora admitisse a sua preferência por rapazes, Caio gostou de algumas garotas, porém nunca conseguiu ir adiante com nenhuma dessas relações, preferindo fugir dos rótulos sociais que buscavam identificar a sexualidade do sujeito, como constata uma das estudiosas da vida do autor: “Em muitas entrevistas, desde o início dos anos 70 até o final da vida, Caio sempre repetiu que não acreditava em homossexualidade ou em heterossexualidade: acreditava, isso sim, em sexualidade. Pessoas que se apaixonam por pessoas, não por rótulos” (CALLEGARI, 2008, p. 112).

Dando prosseguimento à sua intensa produção literária, o autor lança, em 1983, uma trilogia de novelas intitulada *Triângulo das Águas*, que lhe renderia, dois anos após, o Prêmio Jabuti. Neste livro, Caio nos apresenta três narrativas, sendo elas: “Dodecaedro”, “O marinheiro” e “Pela noite”. Nelas, o autor fala sobre música, amor, exageros, intensidades, fazendo sempre referência aos signos do zodíaco (uma das características da escrita de Caio), como peixes, escorpião e câncer. Em 1988, publicou *Mel & Girassóis* e o livro de contos *Os dragões não conhecem o paraíso* que, segundo o próprio escritor, na primeira nota da obra, é “um livro com 13 histórias independentes, girando em torno de um mesmo tema: o amor. Amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e medo, amor e loucura” (ABREU, 1991, p. 5). Ao trabalhar com a problemática do amor, elemento comum entre os contos, Caio “introduz uma série de reflexões sobre o tema na tentativa de rever os valores que oscilam entre a essência e aparência. Esta é uma obra marcada por preocupações da condição do homem do seu tempo” (MACHADO, 2006, p. 9).

Dessa maneira, o amor é o tema escolhido por Caio para induzir o leitor a perceber o comportamento humano, as diferentes formas de amar e o universo descrito em suas narrativas. A publicação de *Os dragões não conhecem o paraíso* repercute no exterior e faz o escritor despontar em sua carreira internacional. Entre as narrativas que compõem o volume está o conto “Os Sapatinhos Vermelhos”, que faz parte de nosso *corpora*, a fim de que possamos discutir questões relativas à afetividade e à construção da identidade dos sujeitos, em especial o feminino. Assunto, atualmente, intensamente debatido, sobretudo, pelas consequências advindas da pós-modernidade.

Na sequência, Caio Fernando Abreu publicou, ainda, *As frangas*, *A maldição do Vale Negro* e, em 1990, *Onde andaré Dulce Veiga?*. Pela intensa produção do autor, não restam dúvidas de sua paixão pela literatura, o que acaba por transformá-

lo numa espécie de “escritor irremediável”. Aliás, a paixão era um dos sentimentos que o acompanhava por onde ele fosse e, talvez, por esse motivo, apaixonou-se tantas vezes. De acordo com Callegari (2008, p. 111) foram muitos os casos amorosos do escritor, uns curtos e outros mais longos.

Em decorrência de uma vivência que proclamava a liberdade em todos os seus aspectos, por muito tempo, Caio viveu sob a dúvida se estaria ou não com o vírus da Aids, isso tudo, por medo de fazer o teste. Nesse ínterim, perdeu alguns amigos para a doença, entre eles, Cazuzza, e isso o deixava cada vez mais apavorado. Em 1994 decidiu tirar suas dúvidas, fazendo o teste que apresentou para o escritor a confirmação mais dura de sua vida. Mesmo com o diagnóstico positivo, deu continuidade aos seus trabalhos, publicando, em 1995, o livro *Ovelhas Negras*. No dia 25 de fevereiro de 1996, o escritor não resiste à doença, vindo a falecer: “Caio foi um guerreiro, e usou o espaço que tinha na mídia para tentar desmistificar a doença e diminuir o preconceito. Ele falou para o leitor sobre aids, sintomas, dificuldades com remédios, com tratamentos, dores e angústias de maneira natural” (SÁ, 2010, p. 27). No mesmo ano de sua morte é lançado o livro póstumo *Estranhos, Estrangeiros*, composto por narrativas que retratam a liberdade longe das normas de sua pátria, ou seja, a experiência de viver longe de sua terra natal envolvido pelas lembranças do passado, bem como da condição e da sensação de sentir-se estrangeiro em seu próprio país.

Segundo Luana Teixeira Porto (2005, p. 44), a obra produzida por Caio “problematiza a repressão política e sexual, o homoerotismo, a AIDS, entre outros temas, e constitui-se como uma manifestação de repúdio e contestação aos princípios autoritários e conservadores da sociedade.” Como se pode perceber, na produção literária de Abreu são apresentadas e discutidas questões acerca dos conflitos sociais e dos problemas humanos manifestados nos mais diferentes ambientes, com o propósito de levar o leitor a refletir sobre tais questões.

Uma série de outros trabalhos tem sido publicados em torno da obra do autor. Além do trabalho de Porto (2005), destacamos aqui o de Couto & Pimentel⁴, denominado *Caio Fernando Abreu e os novos limites do humano: Retratos de uma subjetividade esfacelada diante da pós-modernidade*, que apresenta uma breve

⁴ Artigo disponível em: <<http://www.mafua.ufsc.br/numero19/ensaios/bruno.html>>. Acesso em 11 set. 2013, 14h30min.

reflexão sobre a escrita de Caio, especificamente no que se refere à desintegração do “eu” presente nas obras do autor. Para esses estudiosos, as personagens construídas por Abreu podem ser analisadas como “adventícios”, pois, independente do contexto no qual estão inseridos, há sempre uma dificuldade de adequação ao meio. Isso ocorre devido ao escritor desenvolver em sua narração uma associação de atuações identitárias múltiplas, demonstrando a complexidade das identidades culturais na pós-modernidade. Nesse processo, não há como dizer que uma nova identidade surge para substituir uma velha, o que se pode dizer é que, em vez disso, surgem diversos fragmentos identitários capazes de levar os sujeitos a assumir diferentes identificações/subjetivações.

Envolvidos pelas mudanças decorrentes da pós-modernidade, assim como Caio, outros escritores passaram a escrever influenciados pelos novos tempos e estilos de vida do homem contemporâneo. Dentre eles, destaca-se Ignácio Loyola Brandão, por meio de uma escrita que representa as fragilidades e precariedades inerentes ao ser humano.

1.2 Um escritor guardião do tempo e da memória⁵

“Escreve-se para não ser solitário e por amor aos outros; se você não tiver essa solidariedade, é bobagem escrever.”

Ignácio Loyola Brandão

Nascido em Araraquara, interior de São Paulo, em 31 de julho de 1936, Ignácio Loyola Lopes Brandão é filho de Antônio Maria Brandão e de Maria do Rosário Lopes Brandão. Desde muito cedo, ainda na infância, demonstrou seu interesse pela leitura, trocando, com seus colegas, suas bolinhas de gude e

⁵ Referimo-nos a Ignácio Loyola Brandão como guardião do tempo e da memória em virtude de algumas leituras feitas, especificamente o trabalho de Vera Lúcia Silva Vieira (2011), pois nele Ignácio é apresentado como um escritor que produzia textos com o intuito de torná-lo um registro de seu tempo, uma espécie de literatura documental.

figurinhas por dicionários. Posteriormente, esse fato acabou se tornando um dos seus livros intitulado *O menino que vendia palavras*, lançado em 2007, com o qual ganhou o Prêmio Fundação Biblioteca Nacional como o Melhor Livro Infantil do ano⁶.

Embora tenha escrito durante sua vida infante, apenas no ano de 1952, o jornal *A Folha Ferroviária* publica o primeiro texto de Ignácio, uma crítica do filme Rodolfo Valentino. A partir daí, inicia-se sua carreira como jornalista, trabalhando como repórter, colunista e editor em diversos jornais, como *O Imparcial*, *Folha da Tarde* e *Última Hora*, além das revistas *Claudia*, *Realidade*, *Setenta* e *Vogue*.

Mesmo se dedicando a carreira de jornalista, Ignácio não confinou sua escrita apenas a esse gênero. Sentindo-se contagiado pela ficção literária, o autor passou a buscar inspirações para suas produções, que apresentam um anseio de suas recordações e lembranças. De acordo com as pesquisadoras Vera Lúcia Silva Vieira e Márcia Regina Capelari Naxara,

Loyola é um entesourador de informações. Diários, anotações, mapas e fotos [...]. Jornais eram lidos, recortados e armazenados para posterior utilização como matéria-prima na criação literária. [...] Entre os hábitos do escritor está de anotar tudo o que está a sua volta – experiências vividas ou observadas – como memórias que se entrelaçam constituindo elementos desencadeadores da criação literária, que, dessa maneira, guarda relação simultânea com o vivido, com o observado e com a ficção. (2011, p. 208).

Observamos, portanto, que Ignácio possui um estimado cuidado com sua documentação, que varia entre fotografias, jornais, anotações entre outros que, em seguida, serão usados como matéria-prima para sua criação literária, resultado de uma relação dialógica entre o jornalismo, suas memórias e a própria literatura.

Tomando como fonte de inspiração os elementos acima citados, Loyola dá início à carreira de escritor literário em 1965 com o lançamento do livro de contos *Depois do Sol*, em que faz, através de seus personagens, uma representação dos diversos tipos de personalidades que a noite paulistana acolhe, envolvendo sentimentos que vão desde a inocência de uma infante à ousadia de uma prostituta.

Segundo Leite (2013, p.102), “a grande maioria dos contos desse escritor são ambientados no contexto da cidade grande, tendo como personagem o sujeito

⁶ Pesquisa biográfica disponível em: <www.ignaciodeloyolabrandao.com>.

mediano, anônimo e sozinho, ainda que cercado pela multidão da metrópole”. Esse é o sujeito da modernidade, aquele que vive na cidade cercado pela multidão e ainda assim se sente sozinho, é um anônimo no meio de tanta gente. Um sujeito qualquer habitando a cidade grande, lugar onde as relações são instáveis, as preocupações giram em torno do capital, e geralmente não há espaço para a inocência.

Mas, a ascensão literária confirmou-se apenas em 1968, quando publica o livro *Bebel que a cidade comeu*, seu primeiro romance, que foi adaptado para o cinema: *Bebel*, garota-propaganda, filme dirigido por Maurice Capovilla.

O escritor viaja para a Itália em 1974, e lá encaminha seu romance *Zero*, que havia sido recusado por diversas editoras brasileiras, para a editora Feltrinelli, que publica o livro, o qual acabou sendo lançado no Brasil no ano seguinte. Segundo Loyola, os

elementos de *Zero* vieram de reportagens censuradas do jornal *Última Hora*, assim como das próprias ordens de censura que chegavam ao jornal. A censura é uma das motivações de fundo que Loyola percebe em seu próprio trabalho. Sua geração ‘acreditava que o jornalismo, era, no fundo, uma missão. O jornalista era a pessoa que tinha que mostrar o que estava acontecendo. No momento em que não se pôde mais fazer isso, começou a nossa revolta’. (RIBEIRO, 2012, p.91 *apud* BRANDÃO, 2001: p, 39).

Como se percebe, a censura e o contexto político da época que poderiam barrar a produção literária do autor serviram de motivação para o seu envolvimento com a literatura. Novamente o escritor entrelaça o gênero literário ao jornalístico, representando por meio da ficção aquilo que não podia ser dito ou escrito. Em 1976, essa obra recebe o Prêmio de Melhor Ficção, conferido pela Fundação Cultural do Distrito Federal. Posteriormente, em novembro do mesmo ano, o livro é censurado pelo fato de conter inúmeras observações feitas pelo escritor durante a ditadura militar, abordando, de maneira simbólica, as crueldades desse período histórico através de seus personagens, especialmente, José e Rosa, os protagonistas da obra, que depois só foi liberada pela censura em 1979. No enredo, José é um jovem matador de ratos em um cinema, e Rosa uma moça que trabalha em uma lanchonete. Depois de casados e diante das inúmeras dificuldades financeiras, a vida do casal fica cada vez mais medíocre. No desenrolar dos fatos, José passa a

integrar um grupo que tenta combater o regime militar, enquanto Rosa, cada dia mais desiludida nos seus sonhos de casa e família pequeno-burguesa, acaba sendo sacrificada em um ritual de magia negra. Com essa obra, Ignácio discute temáticas como a tortura, a prisão, os sequestros, os rituais, entre outros presentes no cenário social década de 1970.

Ainda em 1976, Ignácio publica três livros, *Dentes ao sol*, *Pega ele*, *Silêncio e Cadeiras Proibidas*, este último composto de vinte e três contos fantásticos em que o sujeito humano experiencia os paradoxos da pós-modernidade, conseguindo, dessa maneira, enganar a censura. Há, na obra de Loyola, um compromisso da sua produção literária com a veracidade e com a transcrição de seu tempo. Por esse motivo, o escritor traz à tona a questão da fragmentação do sujeito em meio ao medo causado pelas crueldades dos sistemas totalitários como o da ditadura militar. Por abordar esse contexto absolutista, *Cadeiras Proibidas* retrata a realidade de um período histórico caracterizado por sua repressão e, por isso, o autor utiliza-se do fantástico para falar de temas importantes e fazer a sua crítica aos acontecimentos da época.

De acordo com as pesquisas realizadas por Vera Lúcia Capelari Vieira,

Loyola Brandão diz que seus primeiros livros foram escritos para curar suas dores e angústias, como forma de expurgar inquietações de um passado sentido e vivido como problemático. Em algum momento percebeu que somente pela literatura conseguiria superar seus conflitos. Se no plano pessoal, acreditava no poder de cura da literatura, teve consciência que isso se daria também no plano social. (2011, p. 10).

Na realidade, diante do contexto político e social vivenciado durante o regime militar, a literatura se apresentou para o escritor como uma alternativa usada para relatar os acontecimentos, uma vez que o jornalismo estava impossibilitado de tal liberdade de expressão.

Vale destacar que, além da literatura, o cinema também foi outra grande paixão do autor e, em relação a esse interesse, alguns acontecimentos merecem destaque como, por exemplo, o fato de, já na adolescência, Loyola fazer uma leitura crítica dos filmes em exibição, em troca da entrada franca nos cinemas. Outro fato que chama a atenção é a participação de Ignácio como figurante de *O Pagador de*

Promessas em 1961. Em virtude desse desejo de trabalhar com o cinema, realiza algumas viagens para o exterior, com o intuito de seguir carreira de roteirista.

Enquanto esta não se confirma, seria necessário dar continuidade aos trabalhos como literato. Assim, em 1981, publica o livro *Não verás paraíso nenhum*. A respeito dessa obra, em entrevista, Ignácio diz:

eu contei a história do presente como se fosse o passado num futuro, e as pessoas leram como se fosse só o futuro, não liam como se fosse o presente. E hoje em dia as pessoas chegam e dizem: olha, tudo o que você previu aconteceu. Ao que respondo: mas eu não previ nada, eu só olhei e imaginei que podia acontecer pior, e esta acontecendo. É que as pessoas ficam preocupadas. Para nós, escritores, não existe absurdo, existe uma coisa que está aí. Se pensasse em absurdo ou em verossimilhança ninguém escrevia nada. (VIEIRA & NAXARA, 2011, p. 215)⁷.

O escritor apresenta em sua produção ficcional a situação do Brasil no futuro, o controle que os governantes impõem sobre os sujeitos e um alerta sobre as catástrofes ambientais em virtude dos avanços tecnológicos que progrediram sem respeitar a natureza, criticando, assim, a maneira atual de viver do homem.

No ano de 1983 lança o livro *Cabeças de Segunda-Feira*, composto por dezenove narrativas, organizadas em cinco capítulos: a criação, o desejo, o amor, o homem e a mente. A obra aborda temas como o amor, o deslumbramento, sempre com um pouco de sarcasmo, erotismo e fantasia. Entre as narrativas desse livro está o conto “Obscenidades para uma dona de casa” (integra o tópico O desejo), que faz parte do *corpora* de nossa pesquisa. O conto aborda questões voltadas para os valores impostos pela sociedade, a hipocrisia social e os desejos sexuais reprimidos por uma dona de casa em nome dos bons costumes, conforme detalharemos em nossa análise.

Ao deixar a carreira de jornalista, Ignácio passou a dedicar todo o seu tempo para a literatura. Segundo Vieira (2011, p. 72), por ser jornalista, Loyola Brandão “carrega para a arte literária atributos que são muito próprios do jornalismo: a economia, a concisão e a necessidade de pesquisar” em ruas e outros espaços o material necessário para construir suas narrativas.

⁷ VIEIRA, V.L.S & NAXARA, M. R. C. **Entre a literatura, a história e a memória:** entrevista com Ignácio Loyola Brandão. ArtCultura. Uberlândia, v. 13, n. 22. p. 207-224, Jan. 2011.

Ao longo da vida, o escritor realiza algumas viagens para o exterior para participar de conferências e palestras, a exemplo de Nova Iorque, Flórida, Nicarágua e Berlim, permanecendo nessa última cidade por mais tempo. Para relatar essa experiência alemã lança em 1984 *O verde violentou o muro*, livro que descreve as experiências vividas por um brasileiro antes e depois da queda do muro de Berlim. No prosseguimento da carreira de literato, muitos foram os livros publicados, como *O beijo não vem da boca* (1985), *O homem do furo na mão* (1987), tornando a produção literária de Loyola cada vez mais reconhecida e apreciada pelo público. Em algumas dessas publicações, encontramos narrativas que descrevem experiências da vida do escritor, a exemplo do livro *Veia bailarina* (1997) que relata o drama vivido por Ignácio em consequência de um aneurisma, que o afligiu e o fez submeter-se a uma cirurgia longa, mas bem sucedida.

Há, portanto, em sua produção, uma teia de

Fios entre diversas lembranças, deixando pistas, sinais e indícios de memórias que, mesmo fragmentadas, evocam um passado que se quer construir como imagem de uma época. Literatura que constrói memória; disputas simbólicas que fundam para a posteridade percepções e visões de mundo, valores, sensibilidades e desejos; lança para o futuro o legado de seu presente (momento da escrita) e do passado (reminiscências como matéria-prima para a escrita no presente). Arte como arma literária apontada para a ditadura, vista como a “inimiga a se combater”, mas também como faculdade que “provoca prazer e encantamento” a partir das histórias contadas. (VIEIRA, 2011, p. 75).

Como se pode perceber, Ignácio tenta transmitir, através de suas obras, uma verdade que represente os desafios e as lutas vividas não apenas por ele mesmo, mas por um período histórico, a fim de estabelecer uma representação de tal época, proporcionando às gerações futuras um material que retrata as angústias e fragilidades dos sujeitos de um determinado tempo. De acordo com Gonçalves Leite,

o processo de construção da identidade do sujeito, apresenta-se como tema recorrente na ficção de Brandão. A maioria de seus textos aborda a penosa luta do homem não só pela sobrevivência física, mas também, e principalmente, pela estabilidade psíquica num cenário inóspito para a constituição egoica. Nesse contexto, visualiza-se a angústia do sujeito moderno, largado à própria sorte. (2013, p. 104).

Deste modo, compreendemos que a literatura de Loyola apareceria, então, como uma espécie de arma para combater a tirania que dominava a classe socialmente menos favorecida, já que o discurso jornalístico era censurado. Além disso, sua escrita também buscaria representar o comportamento e os sentimentos inconstantes do indivíduo que se sente atribulado por não saber lidar com essa volubilidade.

Retomando a sua produção literária, em 1999, Brandão lança a obra *O homem que odiava a segunda-feira* que no ano seguinte recebe o Prêmio Jabuti de Melhor Livro de Contos. Seu último lançamento foi *Solidão no fundo da agulha* que segundo o próprio Loyola, trata-se de uma escrita para ele mesmo, um livro de memórias, de momentos vividos e embalados por canções que marcaram sua vida. Para o escritor, alguns trechos de músicas são verdadeiras lembranças.

Até então, Ignácio publicou cerca de 40 livros. Transitou entre diversos gêneros, desde o conto até a literatura infanto-juvenil, como exemplifica o livro *O menino que não teve medo do medo* (1995). Em consequência disso, ganhou alguns prêmios e se consagrou como um dos principais escritores contemporâneos brasileiros.

No que se refere à maneira de lidar com a escrita, é possível associar o universo de Brandão com o de Caio Fernando Abreu, visto que ambos trabalham com a

representação de experiências de violência social e repressão política e sexual, [...] pois em ambas as situações a força impositiva da ordem e da moral mostra-se avassaladora, o que expressa um olhar crítico profundo [...] acerca da miséria das relações entre Estado e sociedade civil. (PORTO, 2005, p. 49).

Deste modo, percebemos que há uma aproximação em relação às temáticas desenvolvidas pelos escritores, especialmente no que se refere à contestação das normas sociais, entre outras questões que afetam o homem contemporâneo, colocando-o muitas vezes em estado de perda (sonhos fracassados e liberdade individual suprimida) como vai ocorrer às personagens dos contos analisados em nossa pesquisa. Tanto em “Obscenidades para uma dona de casa”, de Ignácio Loyola Brandão, como em “Os Sapatinhos Vermelhos”, de Caio Fernando Abreu, encontramos personagens femininas em conflito com a sua identificação, valendo-se

muitas vezes de máscaras que não se sustentam para se enquadrar num modelo social pré-estabelecido, que já está, como veremos, falido. Ambas as narrativas conduzem a uma “reflexão sobre os valores morais socialmente legitimados [...] por uma sociedade que julga e reprime tudo e todos os contrários a uma ideologia ou a uma postura pré-estabelecida” (PORTO, 2005, p. 47/48).

CAPÍTULO II

IDENTIDADE E SEXUALIDADE: A SEDUÇÃO PELA FACE ESCONDIDA

“Quando não se tem mais nada a perder, só se tem a ganhar. Quando se pára de pedir, a gente está pronto para começar a receber”.

Caio Fernando Abreu

O livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu é composto por treze narrativas que giram em torno de uma mesma temática: o amor. Entre esses contos, temos “Os sapatinhos vermelhos” que se apresenta dividido em três momentos e relata a história de uma personagem quarentona, cognominada Adelina, que, já no início da narrativa, fala sobre o fim de um relacionamento de cinco anos com um homem casado. Na primeira parte do texto, vamos percebendo a caracterização de Adelina, a sua identificação enquanto mulher e amante, a partir de suas lamentações originadas pelo fato de o homem a ter preterido. O término do romance propicia à personagem feminina uma reflexão sobre todo o tempo, considerado agora perdido, que dedicou a alguém que dela fez pouco caso e que depois a abandonou. Tal meditação levou-a a atribuir novos sentidos à vida, na tentativa de preencher os vazios deixados pela ausência do amado.

Conforme a história vai sendo narrada, encontramos Adelina, as vésperas da noite de uma sexta-feira Santa, sozinha no apartamento em que mora, retomando as lembranças daquele sujeito que havia lhe deixado. Em determinado momento, ela acendeu um cigarro e, em frente ao espelho, indaga-se sobre a própria identidade, suas atitudes e obediência ao ex-amante. Como resultado dessas indagações, observa que nada restou desse relacionamento: nem casa, nem filhos, nem herança. Bebe um pouco. Esmaga o cigarro e decide não mais chorar. Ao baixar a cabeça, contempla seus pés nus, foi então que se lembrou de um belíssimo par de “sapatinhos vermelhos”, que tinha ganhado do antigo namorado. “Vermelhos - mais que vermelhos: rubros, escarlates, sanguíneos -, com finos saltos altíssimos, uma pulseira estreita na altura do tornozelo. Resplandeciam nas suas mãos. Quase cedeu ao impulso de calçá-los imediatamente” (ABREU, 1991, p. 72). É a partir dessa cena que Adelina vai inverter, nem que seja apenas por uma noite, sua situação de mulher desamparada, mudando radicalmente de atitude e procurando viver novos momentos, numa tentativa de recompor a sua vida, vingando-se do homem que a deixou.

Veremos em nossa análise que diante da visão dos sapatos, ela tem a atitude súbita de arrumar-se por inteira, realizando uma espécie de ritual. Adelina prepara sua banheira com sais e nela banha-se. Lava os orifícios e cabelos. Depois esmalta as unhas de vermelho, maquiagem e cabelos perfeitos, veste um vestido preto justo e, finalmente, calça os sapatos vermelhos.

É assim que a encontramos no segundo capítulo, revestida por uma nova identidade, pois, após uma mudança radical na forma de pensar e agir, Adelina torna-se uma figura ousada e atraente. A partir dessa transformação, a personagem sai, então, para curtir à noite nas boates, onde seduz três homens, amigos entre eles. Não se preocupa em saber o nome deles, os nomeia por suas características físicas: o negro, o tenista dourado e o mais baixo. Ao perguntarem seu nome, ela responde: Gil-da. Já no fim da noite, comportando-se como uma atriz, ela convida os rapazes para irem até seu apartamento, e, é nesse local que a personagem aparece no último momento do conto.

Ao chegarem a sua residência, Gilda impôs apenas uma regra: que não lhe tirassem seus sapatos vermelhos nem as meias de seda negra. Baseados nessa ordem, os três rapazes, de uma só vez, dão início a uma relação comprometida apenas com o prazer sexual, transando de todos os jeitos, na cama, no sofá, na cozinha, em frente ao espelho, até que a personagem feminina sintasse totalmente satisfeita. No dia seguinte, ainda vestida com os mesmos calçados, ela recebe a visita de seu ex “amante/esposo”, que lhe trazia flores e chocolates, mas ela o despreza, mandando-o ir embora para não mais voltar. Em seguida, arruma toda a bagunça e descansa para na segunda-feira voltar ao trabalho e a vida normal de mulher recatada, com seu traje marrom e cabelos amarrados.

2.1 “Os sapatinhos vermelhos” em Andersen e Caio

Embora o foco de nosso trabalho esteja na análise da identificação da protagonista do conto de Caio Fernando Abreu, é importante destacar que essa narrativa estabelece relações intertextuais com o texto de Hans Christian Andersen. Esse dialogismo é perceptível desde o título dos contos, que possuem a mesma cognominação. Além da retomada do título, é possível perceber outras relações, como é o caso da epígrafe retirada da narrativa de Andersen e apresentada pelo escritor brasileiro: “- Dançarás – disse o anjo. – Dançarás com teus sapatos vermelhos... Dançarás de porta em porta... Dançarás, dançarás sempre.” (ABREU, 1991, p. 69). Conforme veremos adiante, a epígrafe antecipa uma espécie de maldição que acometerá a protagonista. Fora essas semelhanças, há ainda outras

que merecem destaque, a começar pelos próprios sapatos vermelhos que, nas duas narrativas, são responsáveis pelo envolvimento das personagens em situações novas a partir da sedução que provocam tanto em Adelina, no conto de Caio, como em Karen, no texto de Hans Christian.

Ao analisarmos as duas histórias, compreenderemos que através do mesmo objeto são exploradas diferentes acepções. No texto de Andersen, o conteúdo tem o foco na moral-religiosa, tomando como base a ideia de que Deus pune aquele que faz escolhas erradas. Karen teve seus pés amputados porque optou pela vaidade em vez da modéstia, deixou de cuidar da velha senhora para ir ao baile, calçou os sapatos vermelhos para ir à missa aos domingos e não prestou atenção no discurso do sacerdote. No final do conto, a personagem se arrepende de seus pecados, e, por já ter pagado um preço por suas falhas, é dirigida até Deus, deixando clara a possibilidade de reintegração do pecador através de sua contrição, de seu arrependimento.

O texto de Caio, por outro lado, apresenta a moral sob a ótica do livre-arbítrio, na qual o sujeito tem o direito de escolher o que quer para si sem medo de ser julgado, sem culpas. Assim, conforme iremos mostrar, Adelina só soube o que era prazer e realização sexual quando infringiu determinados princípios, especificamente, os da Semana Santa, como não beber, não fumar e não praticar sexo de maneira imoral. Contrariando tais princípios, a protagonista busca a satisfação total de seus desejos, liberando seu corpo para o prazer. As suas vontades eram as suas verdades, e nada mais importava.

Deste modo, entendemos que os sapatos em Andersen é o símbolo do pecado que deve ser evitado pelo cristão, diferentemente dos sapatos de Caio, que desempenham a função de tornar o sujeito livre de quaisquer amarras as instituições.

Em outras palavras, a relevância dos sapatos se faz notar, nas duas narrativas, visto que provoca uma ruptura, a revelação de uma identidade que se mantinha em segredo em nome da ética e dos bons costumes ditados pela sociedade. Não conseguindo resistir à beleza do calçado, as duas personagens cedem aos encantos dos sapatos e, em consequência, dão uma reviravolta em suas vidas, mesmo que acabem pagando um preço, sofrendo uma espécie de punição.

2.1.1 Da experiência da depressão à transgressão da dor em “Preciosidade” e “Os Sapatinhos Vermelhos”

Além da narrativa de Andersen, faremos agora uma breve relação entre os contos “Preciosidade”, de Clarice Lispector, e “Os Sapatinhos Vermelhos”, de Caio Fernando Abreu. Como já foi mencionado anteriormente, segundo Jeanne Callegari (2008), Caio era fã de Clarice e, talvez, esse fato explique algumas características peculiares da literatura da escritora presentes nos textos de Caio, como a questão da epifania, além de temas como o amor, a solidão e a morte.

Ao analisarmos as duas narrativas, percebemos, logo no início de cada uma delas, uma semelhança no comportamento das personagens, pois ambas não gostam de chamar a atenção, optam por roupas discretas, desviam-se de qualquer situação que possa gerar comentários maldosos, prezam pela rotina e pela calma, nos levando a compreender que se dedicavam somente as atividades escolares, como faz a jovem do conto “Preciosidade” e, aos afazeres do trabalho, no caso de Adelina no conto “Os Sapatinhos Vermelhos”.

No desenrolar das histórias, descobrimos que as protagonistas guardam um segredo que, supostamente, justifique o comportamento apresentado por elas. No conto de Clarice, a estudante que, de acordo com a narração, é desprovida de beleza, tinha a sua virgindade como sua verdadeira preciosidade. Já Adelina, oculta um relacionamento duradouro com um homem casado que, para ela, era algo valioso. Há, portanto, uma identidade construída por cada uma das personagens a partir de uma verdade sobre determinada situação (ou condição) que elas preferem (ou são obrigadas) ocultar aos olhos da sociedade, evitando qualquer tipo de julgamento.

Além dessas afinidades, as protagonistas também vivenciam outras situações que podem ser consideradas como responsáveis pelo descobrimento de uma nova identidade. No caso da adolescente, a mudança acontece quando, supostamente, ela perde a virgindade, sua “preciosidade”, fato esse ocorrido na rua, no percurso que faz todas as manhãs para ir até a escola. Importante ressaltar que, de acordo com a narrativa, dois rapazes se aproveitaram da condição indefesa da jovem menina. Quanto à Adelina, a transformação é vivida quando ela decide não mais sofrer pelo abandono de seu amante e assume a identidade de Gilda. Em outras

palavras, as protagonistas transgrediram os valores morais, a rotina, a identidade e a sexualidade conservada até então. Transmudaram-se por exigência do contexto, das experiências vividas e dos sentimentos despertados.

Em meio a essas comparações sobre as personagens, há um fato que não pode deixar de ser mencionado, que é a presença e a importância dos sapatos para o desenvolvimento das histórias, visto que, é através de tal objeto que se desencadeia os acontecimentos referentes à transformação vivenciada pelas protagonistas. No conto de Caio, os sapatos despertam a identidade de Gilda, enquanto que no conto de Clarice eles chamam a atenção dos dois rapazes na rua e, em consequência disso, a jovem é violentada, passando a assumir uma identificação menos ingênua.

Portanto, mesmo em contextos completamente distintos, percebemos que há uma série de semelhanças entre as protagonistas dos contos, especialmente no que se refere a vivência de situações inesperadas, a transgressão de valores e ao descobrimento de uma nova identidade.

Feitas essas poucas considerações sobre a relação intertextual entre o conto “Os Sapatinhos Vermelhos” e as demais narrativas, deter-nos-emos doravante na leitura da personagem Adelina, protagonista do conto de Caio Fernando Abreu.

2.2 De submissa a dona do poder: as transformações de Adelina à Gilda

Conforme já mencionamos, a personagem central do conto de Caio Fernando Abreu é caracterizada como uma mulher madura com carreira profissional estabelecida, legalmente solteira e que preza por certa discrição, deixando transparecer para todos que era uma pessoa apenas dedicada ao trabalho: “[...] evitava cores, saltos, pinturas, decotes, dourados ou qualquer outro detalhe capaz sequer de sugerir sua secreta identidade de mulher-solteira-e-independente-que-tem-um-amante-casado.” (ABREU, 1991, p. 72). Caso passasse da ficção para a realidade, Adelina apareceria como uma mulher qualquer, tipicamente moderna, já que goza de certa independência, semelhante a tantas outras que podemos encontrar na sociedade contemporânea.

De acordo com Cândido, a personagem

deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. Para tanto, deve **lembrar** um ser vivo, isto é, manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos na vida (CÂNDIDO, 1976, p. 48).

Em consonância com o que explica o teórico, Abreu cria uma personagem que em tudo lembra a figura feminina dos tempos modernos para os pós-modernos, caracterizando-se como um sujeito que usufrui de algumas conquistas obtidas pelas mulheres ao longo desse período, especialmente no que se refere à independência financeira.

Todavia, contrariando as aparências, Adelina mantinha um relacionamento secreto que a influenciava em tudo que fazia, desde a forma de como vestir-se até a maneira de como comportar-se diante da sociedade, permanecendo sempre bem discreta para que seu romance não fosse descoberto.

Estabelecidas algumas das características da protagonista do conto e associando-as à citação do crítico, podemos dizer que há uma verossimilhança que nos faz acreditar, intuitivamente, que Adelina vive, ou pelo menos, representa todas as mulheres que vivem uma realidade semelhante à dela.

O amante da personagem principal, que não é cognominado no conto, também é representado como uma pessoa discreta:

[...] muito digno e tão comportadamente um-senhor-de-família-da-Vila-Mariana dentro do terno suavemente cinza, gravata pouco mais clara, no tom exato das meias, sapatos ligeiramente mais escuros. Absolutamente controlado. Nem um fio de cabelo fora do lugar (ABREU, 1991, p. 70-71).

É possível perceber, através do fragmento acima, que, assim como a mulher, o amante dispensa qualquer detalhe que possa revelar seu relacionamento proibido. Entretanto, por trás do terno de tons de cinza, escondia-se a identidade de adúltero, por isso não era conveniente despertar nenhuma suspeita para que não viesse à tona essa revelação, a qual poderia ser um escândalo para sua família, para a sua carreira profissional e para o seu prestígio diante da sociedade. Se a declaração de

adúltero acarretaria prejuízo para o homem, a imagem de uma mulher que mantém um relacionamento com um sujeito casado prejudicaria ainda mais a personagem feminina, visto que mesmo a sociedade moderna ainda não é complacente com esse tipo de comportamento.

Deste modo, vivenciar o papel da “outra” não é uma tarefa fácil, uma vez que essa condição é apontada como uma transgressão de valores morais, considerada pela igreja como pecado e, por isso, marcada por acusações e discriminações sociais. Esse tipo de tratamento torna-se mais agravante quando a mulher é amante (o homem amante não sofre esse tipo de preconceito, muito pelo contrário, ele é visto como um conquistador), pois a coletividade a rebaixa ao nível de prostituta, interessada muitas vezes apenas em dinheiro, mesmo quando há relações extraconjugais alimentadas por um envolvimento sentimental, afetivo. Quando isso acontece, a amante pode tornar-se um sujeito escanteado, como ocorre com Adelina, que sofre muito, já que não pode desfrutar da companhia do homem em determinados ambientes públicos, muito menos estar com ele em algumas datas comemorativas, a exemplo do Natal e Ano Novo.

Por viver numa situação clandestina, na maioria das vezes, o preço a ser pago é muito alto e o saldo da relação quase sempre negativo, como observa Adelina que perdeu quase cinco anos de sua vida e não “herdou” apartamento, nem carro, nem filhos. Apenas lamentações. Na realidade, a amante não passa de uma aventura que proporciona ao homem uma fuga da mesmice que pode ser a rotina de sua vida conjugal. Essa talvez seja a razão da personagem tentar, a todo custo, disfarçar a sua identificação de amante, prezando por uma aparência recatada, sempre com seus “[...] cabelos presos, vestida de marrom” (ABREU, 1991, p. 80).

Note-se como Adelina, a fim de manter uma representação baseada no recato, não investe nos mecanismos de sedução, que seriam próprios da mulher, optando por manter o cabelo preso e vestindo roupas com cores mais clássicas, já que “existe uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que uma pessoa usa” (WOODWARD, 2012, p. 10). Ao fazer isso, aposta numa aparência sisuda, de uma mulher circunspecta, da qual não se desconfiaria que vive uma relação marginal que, como veremos, não mais a satisfazia. Isso porque, na condição de amante, sobram a ela apenas as migalhas que o homem, já oficialmente comprometido com outra, pode lhe dispensar. Diante dessa situação, a personagem se vê cansada, fazendo, em decorrência disso, uma avaliação da

própria vida: “Cinco anos são alguma coisa quando se tem quase quarenta, e nem apartamento próprio, nem maridos, filhos, herança: nada. Ponto seco, ponto morto.” (ABREU, 1991, p. 70).

Conforme se vai percebendo, na primeira parte da narrativa, encontramos uma personagem que, por trás das aparências, apresenta-se tomada por uma série de aflições. Adelina constata ser uma mulher sozinha, solitária, excluída, que até então não amealhou bens, nem deu sequência à sua descendência. É ainda nessa parte do texto que se percebe que a relação que mantinha com o amante está fracassada, terminada, o que provocará uma crise de identidade na personagem, pois ela já não possui a estabilidade oferecida pelo antigo relacionamento, por mais que esse não fosse oficializado:

Tinha terminado então. Porque a gente, alguma coisa dentro da gente, sempre sabe exatamente quando termina -. [...] Com os dedos da mão esquerda, esticou também a pele do outro olho. Não, nem tanto, que assim parecia uma japonesa. Uma japa, uma gueixa, isso é que fui. A putinha submissa a coreografar jantares à luz de velas, [...] vertendo trêfega os sais [...] na água da banheira, preparando uísques – uma ou duas pedras hoje, meu bem? (ABREU, 1991, p. 69-70).

O fragmento supracitado revela reflexões significativas sobre a separação, demonstrando o sentimento de frustração, mas, ao mesmo instante, de alívio com o rompimento do relacionamento, uma vez que Adelina já não consegue se encontrar diante das muitas máscaras que usou para satisfazer o amante. Para Bauman (2004, p. 66), “não importam o horror e a repulsa com que recordamos ou evocamos os preços pagos e as perdas sofridas no passado – as perdas suportadas hoje e os preços a serem pagos amanhã são os que mais incomodam e magoam”. Assim, o fato de Adelina perder horas relembrando o que fez ou o que deixou de fazer talvez não mude a sua realidade de mulher abandonada, mas ajudará a reorganizar seus sentimentos. Afinal, repensar o “passado é parte do processo de construção da identidade que está ocorrendo neste exato momento e que, ao que parece, é caracterizado por um conflito, contestação e uma possível crise” (WOODWARD, 2012, p. 12). Ao vivenciar esse momento e depois de meditar sobre a situação, restará à personagem apenas a coragem para suportar as circunstâncias, traçando meios que possam aliviar o sofrimento vivenciado.

Ainda de acordo com Bauman (2004, p. 28), um relacionamento é, sem dúvidas, uma aquisição como todas as outras que os indivíduos fazem no transcorrer de sua vida, pois gasta-se tempo, imaginação, dinheiro e empenho que poderiam estar sendo empregados para outras finalidades com retorno garantido, mas que nesse caso torna-se um investimento de risco, uma vez que não sabemos se vamos ser correspondidos como queríamos:

[...] Você entrou com tempo, dinheiro, esforços que poderia empregar para outros fins, mas não empregou, esperando estar fazendo a coisa certa e esperando também que aquilo que perdeu ou deixou de desfrutar acabaria, de alguma forma, sendo-lhe devolvido – com lucro. (BAUMAN, 2004, p. 28).

Sem retornos positivos do investimento afetivo que tinha feito até então, e diante do fracasso de seu relacionamento, Adelina agora se encontra em meio ao vazio, sem sonhos ou ilusões amorosas. Nesse contexto, a identidade da personagem vai se revelando através de suas falas e de suas ações, influenciada pelo meio social no qual ela se encontra inserida, haja vista que é na sociedade que as identidades são constituídas. Segundo Woodward, em todas as situações,

podemos nos sentir, literalmente, como sendo a mesma pessoa, mas nós somos, na verdade, diferentemente posicionados pelas diferentes expectativas e restrições sociais envolvidas em cada uma dessas diferentes situações, representado-nos, diante dos outros, de forma diferente em cada um desses contextos. (2012, p. 31).

É em meio a essa diversidade de posturas que o sujeito pode assumir, ou não, que se realiza o processo de construção das identidades. Muitas vezes pode ser complicado constituir limite entre uma ou outra.

Retomando o texto literário, é possível perceber que a personagem, na condição de abandonada, passa por um momento em que busca se encontrar, pois já não sabe mais quem realmente é quando se lembra de tudo que tinha feito para manter o seu caso amoroso. Feitas algumas constatações, Adelina sente a necessidade de trilhar um novo caminho, isto é, de fazer novas escolhas: “Esmagou o cigarro, baixou a cabeça como quem vai chorar. Mas não choraria mais uma gota sequer, decidiu brava [...]” (ABREU, 1991, p. 71). Sobre situação semelhante à da

protagonista, referente a fazer novas escolhas, Bauman (2004, p. 44) observa que “ninguém poderá prever o que será a partir daquilo que é’ – mas ninguém pode suportar com leveza essa impossibilidade. No mar da incerteza, procura-se por salvação nas ilhotas de segurança”. Foi exatamente isso que Adelina resolveu fazer, buscar a autoconfiança que tinha perdido.

Hall (2002, p.75) relata que há momentos em nossas vidas em que somos confrontados por um leque de diferentes identidades, dentre as quais parece ser possível fazer uma escolha considerada como a melhor para a vida de cada sujeito que se dispõe a realizá-la. Em relação a isso, Bauman (2005, p. 19) observa que as identidades estão flutuando no ar, influenciando os sujeitos de todas as maneiras possíveis. Algumas dessas identidades são de nossa própria escolha após algum critério de análise, mas outras são simplesmente inflamadas e lançadas até nós pelas pessoas que estão em nossa volta.

Associando as considerações dos teóricos à análise literária, é possível compreender isso pelas ações da personagem que, inicialmente, usa a máscara de mulher recatada, mas depois resolve se desfazer dela, quando não mais lhe convém. Para Bauman “a identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação; uma ideia de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta a ser devorado...” (2005, p. 84). Isto é, sempre que se fala em identidade se deve pensar em batalhas, em questionamentos e em receios que o sujeito tem que enfrentar para então decidir o que deve ser para si mesmo ou para a sociedade, nem que seja por pouco tempo, isso porque a sociedade solicita o uso de máscaras, exigindo que o sujeito se conforme a determinadas expressões que são impostas por uma série de questões.

Sobre esse assunto, lembremos do conceito de *rostidade* desenvolvido pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari. De acordo com a reflexão que eles desenvolvem, o rosto é o primeiro traço aparente e superficial em que a identidade aparece refletida: “Você vê meu rosto quando eu converso com você..., olhe bem para mim”. (DELEUZE E GUATTARI, 1996, p. 32). Nessa interpretação, o rosto aparece como portador de um significado, mesmo que esse seja ilusório. Por essa razão, confrontar-se com o próprio rosto abre a possibilidade de uma especulação em torno da questão: “quem sou eu?” É essa a indagação que poderia ocorrer a Adelina, quando, já na condição de mulher abandonada, “Viu-se no espelho de má qualidade, meio deformada à distância, uma mulher descabelada

[...]” (ABREU, 1991, p. 71). Ao se olhar no espelho, a personagem se depara com uma imagem que carrega as marcas de um relacionamento asfixiante, o que proporciona uma autorreflexão.

Na literatura de Caio, o espelho, além dos sapatos, é um objeto que merece nossa atenção, isso porque ele está presente em alguns momentos importantes dentro da narrativa, refletindo tanto a aparência de Adelina quanto, depois da reviravolta, a de Gilda. Mas, “o que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 393). É por isso que o espelho torna-se um elemento relevante dentro do conto, ao ponto da personagem dialogar com a imagem que ele reflete, seja em seus instantes de decepção e abandono, como naqueles em que se resolve assumir a nova identificação, chamando-se Gil-da.

A respeito das significações na passagem do conto acima transcrita, a imagem refletida no espelho é aquela consequente do abalo que a mulher sofrera por conta do abandono. Nesse caso, pode-se dizer que a aparência reflete uma essência interior, uma possível tristeza que ela não faz questão de disfarçar pelo menos para si mesma.

Sobre as diferentes acepções semânticas evocadas pelo objeto-espelho em outras culturas, como por exemplo, na China, os estudiosos observam que ele é considerado “símbolo lunar e feminino. [...] O espelho *toma o fogo do sol*. [...] No Japão, [...] é um símbolo de pureza perfeita da alma, do espírito sem nódoa, da reflexão de si mesma na consciência” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 395). Dentro dessa linha de raciocínio, poderíamos argumentar que nenhum outro objeto poderia ser mais útil para Adelina do que o espelho, pois através de seu reflexo ela pode analisar sua aparência, sua solidão, sua vida nos últimos anos. Na verdade, o espelho é um confidente de suas angústias, como se a personagem pudesse, mesmo num contexto diferenciado, retomar a fala “espelho, espelho meu...”

Há, na literatura, uma relação íntima entre o espelho e as mulheres. A esse respeito, Ildney Cavalcanti argumenta que com “esse objeto elas olham ironicamente para os ditos papéis sociais; reinventam as relações de mãe e filha; renovam a si próprias; transcendem as imagens ‘pré-fabricadas’” (1995, p. 557). Diante de seu reflexo, assim como faz Adelina, as mulheres buscam a verdade de si mesmas numa tentativa de compreender seus gostos, sentimentos e afetos, seu verdadeiro

papel na sociedade, pois o espelho reflete apenas aquilo que se é realmente, sem máscaras sociais. Além disso, a imagem refletida também pode proporcionar ao sujeito uma transgressão dos padrões estabelecidos pelo meio social, como ocorre com Adelina/Gilda.

No decorrer da narrativa, o mesmo espelho, que reflete a imagem sem graça e desinteressante de Adelina, também a ajuda a reverter a triste situação em que se encontra. Isso porque será no confronto com a própria imagem refletida no espelho que a personagem resolve se transformar numa mulher atraente e sedutora. Entretanto, essa metamorfose de uma identidade a outra só vai ocorrer, de fato, com o encontro da mulher com os sapatinhos vermelhos.

Depois do desengano afetivo, Adelina se lembra do presente que havia recebido de seu ex-amante, e que jamais teve coragem de usar porque, até então, acreditava que não combinava com seu jeito recatado de ser, já que os sapatos, além de vermelhos, eram bastante ornados. Diante dos fatos, a personagem sente a necessidade de mobilizar todos os seus recursos femininos até então escondidos, para “retornar ao jogo, ao puro jogo das aparências e de desfrutar daí, num instante, todos os sistemas de sentido e de poder” (BAUDRILLARD, 2008, p. 123), que há algum tempo foram coibidos pela presença do amante em sua vida.

2.3 O princípio da sedução

Baudrillard (2008, p. 131) observa que a natureza do sujeito sedutor “não é divina nem transcendente, mas irônica e diabólica; [...] não é superação da ética, mas desvio, inflexão, sedução, transfiguração, certamente”. A princípio, esses requisitos fundamentais para tornar-se sedutora não parecem fazer parte da natureza de Adelina, que parece aparentar uma conduta respeitosa e admirável. Todavia, ela perceberá que é preciso esquecer a melancolia, o sentimento de tristeza e a decepção para concentrar-se em atitudes que a levarão a romper com algumas regras sociais, transpondo muitos dos valores considerados éticos e morais para uma mulher de meia idade.

Então, para sentir-se uma mulher apaixonante e executar seu plano de vingança contra o ex-amante, a personagem resolve contar com a ajuda de seus

sapatos vermelhos, pois acredita que eles têm o poder de torná-la encantadora. Na possibilidade de usá-lo, a protagonista vê a oportunidade de transformar-se em uma nova mulher, aproveitar a Sexta-feira Santa e vingar-se de seu antigo companheiro, mesmo sabendo tratar-se de um dia sagrado em que se recomenda a abstinência de algumas práticas como “[...] não beba, não cante, não fale nome feio” (ABREU, 1991, p. 70), um dia destinado às orações. Importante enfatizar que o momento de tensão vivenciado por Adelina se inicia no período da Quinta Feira da Paixão para a Sexta-Feira Santa e Sábado de Aleluia, datas estas que representam, segundo o Cristianismo, a morte e a ressurreição de Cristo. “Ou seja, morte como término e ressurreição como renovação, reconstrução de vida” (MACHADO, 2006, p. 37). Esse fato da história da humanidade, simbolicamente, pode ser associado ao momento vivido pela personagem, pois ela experimentará uma espécie de “destruição” e, posteriormente, um “(re)nascimento”.

Teorizando sobre a natureza da sedução, Baudrillard (2008, p. 6) assegura que ela “sempre tenta destruir a ordem de Deus [...], uma magia negra de desvio de todas as verdades, uma conjuração de signos, uma exaltação dos signos no seu uso maléfico.” Portanto, por construir-se sobre as bases do engano e da ilusão, a sedução não apresenta ligação com o que é divino, pois nada há de nobre nesse processo de atração. Mesmo assim, isso não causa nenhum receio a Adelina, que usará seu corpo como matéria-prima para testar sua capacidade de ludibriar, enganar e enfraquecer as defesas do(s) outro(s), até que seu objetivo seja, finalmente, atingindo.

Contrariando os ensinamentos sacros relativos ao período supracitado, a personagem se mantém determinada em seu desígnio de não ficar sozinha em seu apartamento. Resolve então sair para beber e dançar, aspirações essas avessas aos princípios da Semana Santa.

Todavia, antes de partir para divertir-se na noite de feriado, Adelina precisa se sentir atraente. Por conta dessa decisão, procura por todo o quarto os sapatinhos vermelhos:

[...] jogando caixas e roupas para os lados até encontrar, na terceira gaveta do armário, o embrulho em papel seda azul-clarinho. Desembrulhou, cuidadosa. Uma súbita calma. Quase bailarina em gestos precisos, medidos, elegantes. O silêncio completo do apartamento vazio quebrado apenas pelo leve farfalhar do papel de

seda desdobrado sem pressa alguma. E eram lindos, mais lindos do que podia lembrar. Mais lindos do que quando tinha tentado expressar (ABREU, 1991, p. 71-72).

A partir dessa citação, é possível perceber, por meio do discurso indireto livre, a ênfase dada à beleza dos sapatos. O fato de a palavra “lindo” ser repetida três vezes não é um acaso, visto que eles não eram apenas um simples par de sapatos vermelhos. Eram muito mais que isso. Eram rubros, sanguíneos, com o poder de fascinar qualquer pessoa que os visse. Tinham salto muito fino e bastante alto, além disso, uma pulseira na altura do tornozelo, o que aumentava cada vez mais sua beleza. Eles ultrapassam a ideia de um simples artefato, pois passam a ser, na verdade, um elemento de veneração por parte da protagonista.

O silêncio do quarto dizia o quanto o momento era importante para a personagem, que vivia uma situação difícil com o fim de seu relacionamento. Nada, nenhum barulho poderia “quebrar o encanto” daquele instante, que se apresenta como o início de uma transformação na vida de Adelina que, para desempacotar a caixa assemelhou-se a uma bailarina de gestos delicados, com movimentos precisos e vigilantes.

O encontro de Adelina com o par de sapatos assemelha-se a um momento epifânico, que traz à tona, de maneira repentina, uma revelação interior, como podemos identificar a seguir: “Vermelhos [...], com finos saltos altíssimos, uma pulseira estreita na altura do tornozelo. Resplandeciam em suas mãos. Quase cedeu ao impulso de calçá-los imediatamente, mas sabia instintiva que teria primeiro de cumprir o ritual.” (ABREU, 1991, p. 72). Ao depara-se com os sapatos, a personagem é tomada, subitamente, pelo desejo de usá-los, mas controla seus instintos em virtude de uma cerimônia, que seria necessária realizar antes de inaugurá-los. Além disso, podemos inferir que, a partir desse encontro, a protagonista tem uma nova visão de sua realidade, e por isso, sente-se determinada em transformar sua fragilidade e desilusão em prazer.

Segundo Moraes⁸, o instante epifânico não deve ser algo formidável, mas precisa apresentar-se de modo revelador, decisivo para a personagem, no qual a

⁸ MORAES, R. M. A, de. Epifania e “Crise”: uma análise comparativa em obras de Clarice Lispector e Marguerite Duras. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufrn.br/index.php/odisseia/article/view/2056>>. Acesso em: 06 de setembro de 2013, 15h42min.

lucidez é completa, sem máscaras ou qualquer outro acobertamento. De origem grega, a palavra epifania (*epi* = sobre; *phaino* = aparecer, brilhar) pode ser definida como a narração de uma experiência modesta, mas com uma eficácia transformadora. Um súbito efeito de entendimento da essência de algo. Foi exatamente isso que a personagem sentiu ao se reencontrar com seus sapatos, pois ela compreendeu, finalmente, que era preciso viver uma nova história.

Importante ressaltar que, segundo Calligari (2008, p. 54), Caio Fernando Abreu era admirador de Clarice Lispector, em cuja obra a epifania é um elemento recorrente, um instante especial capaz de modificar a história das personagens. Esse fato pode, possivelmente, ter influenciado o escritor na construção de suas personagens, como ocorre a Adelina, para quem os sapatos tornam-se responsáveis por desencadear as sensações que impulsionarão a personagem em direção a novas experiências.

Observando-se a história da relação feminina com os diversos calçados, é possível afirmar que os sapatos ganharam grande importância na vida das mulheres, uma vez que essa peça está presente nos momentos mais importantes de suas vidas, podendo até ser veículo de mudanças comportamentais. Isso ocorre pelo fato de tal objeto ter a capacidade de fazer uma mulher se sentir poderosa ao ponto de mudar sua postura diante da situação em que se encontra envolvida.

De acordo com Novaes⁹, em seu artigo *Os sapatos da existência humana e sua contemporaneidade*, para cada época há um estilo diferente, e os calçados tornam-se cada vez mais irresistíveis aos olhos femininos. Ganham curvas sensuais, formatos surpreendentes e cores extremamente provocantes, aumentando o prazer de calçá-los: “As mulheres acharam nos sapatos meios de comunicar, beleza e destaque fizeram-nas, literalmente, cair de paixão iniciando uma relação de entrega e cumplicidade” (NOVAES, s.d). Essa idolatria acontece porque o sapato é considerado um dos adereços do universo feminino que mais tem capacidade de revelar as intenções de quem o usa. Nessa perspectiva, podem despertar em quem os vê diferentes interpretações, inclusive sobre a posição social e econômica de

⁹ NOVAES, G. C de C. Os sapatos da existência humana e sua contemporaneidade. Revista Digital do IBmoda. Disponível em: < <http://www.antennaweb.com.br/edicao2/artigos/pdf/artigo4.pdf>>. Acesso em: 27 Jun. 2013, 16h12min.

quem está usando, o que nos leva a acreditar numa linguagem própria. Portanto, “os calçados das mulheres são indicadores, têm alma e retrata desejos, intenções, personalidade, fetiches, sensualidade e até sexualidade” (Ibidem, s.d), isso porque “alguns intérpretes fizeram deste símbolo de identificação um símbolo sexual, ou, pelo menos, do desejo sexual despertado pelo pé” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 803).

Perpassando sua funcionalidade principal, que é a de proteger os pés, os sapatos, segundo Novaes, tornam-se um objeto de fetiche masculino, principalmente se ele for vermelho, haja vista que as cores são elementos que estão presentes na vida do homem desde a pré-história, fazendo parte das necessidades estéticas e até mesmo pessoais do ser humano, libertando a imaginação e a criatividade. Mas, além de proteger os pés, os sapatos também possuem uma linguagem particular, capaz de construir ideias, comunicar valores ou causar reações em quem os observa, como já mencionamos.

A reação humana à cor é algo instintivo, e, com o passar do tempo e das experiências vivenciadas, o sujeito atribuiu significados, sejam eles de origem particular ou coletiva, aos objetos e às cores, a exemplo do vermelho, que é “universalmente considerado como símbolo fundamental do princípio da vida” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 944), associando-se, simbolicamente, à guerra, ao sangue, ao perigo, ao fogo, ao rubi, e também, à mulher. Afetivamente simboliza força, coragem, violência, ação, agressividade, paixão, vulgaridade, entre outros afins, revelando uma vida intensa, impulso e liderança. No conto, o vermelho é uma cor que não se associa aos princípios da Semana Santa: “[...] não use vermelho, o diabo está solto, leva sua alma para o inferno.” (ABREU, 1991, p. 70). Portanto, não há nenhuma ligação de tal cor com Deus, mas sim, com a ideia de pecado e o Diabo.

Ao se deparar com os sapatos, Adelina sente uma enorme vontade de experimentá-los: “Quase cedeu ao impulso de calçá-los imediatamente, mas sabia instintiva que teria primeiro de cumprir um ritual.” (ABREU, 1991, p. 72). Para a realização dessa cerimônia, alguns elementos são indispensáveis, como, por exemplo, música, banho e sais. Pode-se compreender que os sapatos funcionam como um agente transformador, e que, antes de serem usados, era necessário o cumprimento de um ritual, como descreve o fragmento a seguir:

Perfeitamente: Adelina colocou um disco [...], deixou a banheira encher aos poucos de suave água morna, salpicou os sais antes de mergulhar, [...] e lavou todos os orifícios, e também os cabelos, todos os cabelos, enfrentou o chuveiro frio, secou o corpo e os cabelos enquanto esmaltava as unhas dos pés, das mãos, no mesmo tom de vermelho dos sapatos [...] (ABREU, 1991, p. 72).

Como numa espécie de purificação, a personagem realiza o ritual da ablução, cumprindo todos os pré-requisitos necessários para livrar-se das impurezas de seu antigo relacionamento. Para materializar o nascimento de uma nova mulher, é necessário realizar algumas mudanças e “o corpo é o primeiro grande suporte desse gigantesco projeto de sedução” (BAUDRILLARD, 2008, p.104). Como podemos observar no fragmento acima, Adelina inicia sua transformação imergindo na água e lavando bem o corpo para que ele volte a ser “original”, pronto para uma nova história. Simbolicamente falando, a água cumpre um papel fundamental, aludindo a uma espécie de cosmogonia experimentada pela mulher que primeiro submerge para depois emergir como uma nova pessoa.

Guardadas as devidas proporções, a água na banheira relaciona-se à água primordial, a uma identificação entre os processos de nascimento humano e cósmico, ao útero da mãe. Assim também aconteceu com a Terra na geração de Noé, “[...] a imersão total da Terra nas Águas ou sua destruição pelo fogo, seguida de uma Terra virgem, simbolizam a regressão ao Caos e à cosmogonia” (ELIADE, 2007, p. 54). Tal dilúvio proporcionou uma nova criação do mundo e uma possível regeneração do homem. Deste modo, “a cosmogonia constitui o modelo exemplar de toda situação criadora: tudo que o homem faz repete, de certa forma, o ‘feito’ por excelência, o gesto arquetípico do Deus criador” (Ibidem, 2007, 34). Ao refletirmos sobre a submersão de Adelina, compreendemos que ela reproduz a mesma ação divina, pois foi preciso “naufragar” para surgir renovada. Portanto, a água exerce o papel de refinadora, pois nela

tudo se “dissolve”, toda a “forma” se desintegra, toda a “história” é abolida; nada do que anteriormente existiu subsiste após uma imersão na água, nenhum perfil, nenhum “sinal”, nenhum “acontecimento”. [...] Desintegrando toda a forma e abolindo toda a história, as águas possuem essa virtude de purificação, de regeneração e de renascimento, porque o que é mergulhado nela “morre” e, erguendo-se das águas, é semelhante a uma criança sem pecados e sem “história”, capaz de receber uma nova revelação e de começar uma nova vida “limpa” (ELIADE, 2008, p. 158).

O imergir da protagonista em sua banheira com água e sais representa a limpeza, não apenas de seu corpo, mas também de sua alma e de seu coração, que estavam adulterados pelas mágoas em virtude das decepções vividas, com o ex-amante. Nesse contexto, a água aparece como um elemento categórico para que a personagem inicie seu processo de transformação, de renascimento, sem submissão ou desenganos.

Raciocinando sobre essa questão com Chevalier & Gheerbrant, pode-se analisar que

Mergulhar nas águas, para dela sair sem dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar as origens, carregar-se, de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência (2009, p. 15).

Deste modo, compreendemos que a protagonista do conto vivencia essa morte simbólica, deixando nas águas todas as suas amarguras e os seus medos, num processo de desintegração, para que, posteriormente, carregada de novas energias, possa condicionar uma nova fase de sua vida, num processo de reintegração que lhe fará viver novas subjetivações.

Dado o renascimento das águas, seria preciso completar o ritual da transformação, para que a partir dele todos os temores e frustrações da personagem fossem abandonados, pois só assim conseguiria assumir uma nova identidade representada por Gil-da:

[...] desenhou melhor a boca, já dentro do vestido preto justo, drapeado de crepe, preso ao ombro por um pequeno broche de brilhantes, escorregando pelo colo para revelar o início dos seios, [...] sublinhou os olhos de negro, escureceu os cílios, espalhou perfume no rego dos seios, nos pulsos, na jugular, atrás das orelhas, para exalar (ABREU, 1991, p. 72-73).

Conforme se pode notar, a personagem investe numa caracterização que passa pelo jogo dos signos vestimentares e pelo artifício da maquiagem que consegue encobrir as imperfeições, realçar a beleza da boca e provocar o desaparecimento do próprio rosto, fazendo dele um precipício pelo qual o sujeito pode se sentir seduzido. Referindo-se à pintura negra feita nos olhos, Baudrillard diz

que ela é capaz de tornar “o olhar mais profundo e singular, confere ao olho uma aparência decidida de janela aberta para o infinito” (2008, p. 107).

Portanto, ao se maquiar, Adelina compõe uma espécie de máscara que ajuda a compor o projeto de construção de uma nova identidade. Segundo Maffesoli, “cada um pode ser ele mesmo e outra pessoa. Errante, vai revestir-se de uma aparência e desempenhar um papel de acordo com essa aparência [...] na vasta teatralidade social” (2001, p. 90). É exatamente isso que a personagem faz, quando camufla sua aparência, seu verdadeiro ser, e converte-se em fingimento, em engano, para dar vida a Gilda.

Acompanhando a composição do rosto aparece “o vestido preto e justo”, marcando possivelmente o corpo da personagem que, provavelmente, escolheu tal indumentária com o intuito de chamar a atenção, provocando sensações e desejos naqueles que a vissem. Segundo Fagerlande, “no vestido cabem o corpo feminino, o desejo masculino, [...] a traição, o segredo, a confiança, a dor... Torna-se, assim, um signo repleto de significações ampliando o âmbito da palavra para muito além de suas previsíveis acepções” (2011, p. 23). Deste modo, compreendemos que a roupa de Gilda não só escondia as decepções e os mistérios de Adelina, mas, também, revelava um apelo sexual, um desejo de vingança. Importante ressaltar que o vestido é uma peça exclusiva do guarda-roupa feminino, e está presente nos momentos mais importantes da vida de qualquer mulher, seja no baile de debutante, formatura ou casamento, ele se apresenta fiel a todos os acontecimentos, inclusive, ao que a protagonista vivencia.

Além da maquiagem e do vestido, o perfume apresenta-se como mais um elemento que ajuda a compor a nova identidade da personagem que espalha a fragrância pelo corpo, escolhendo minuciosamente as partes que deveriam ser perfumadas: “regio dos seios, pulsos, jugular e atrás das orelhas”. Quanto à escolha da fragrância, supomos que foi selecionada com o objetivo de chamar atenção, de atrair. De acordo com Ramos,

o perfume escolhido ‘combina’, seja com a pessoa ou com a ocasião. Ao dizerem que ele ‘combina’, admitem de alguma forma que o cheiro exala informações sobre a personalidade de quem o usa ou sobre o clima da ocasião. A escolha por um certo perfume pode dizer muito sobre quem o usa, seu humor e até a imagem que se quer passar de si. (2006, p. 10).

Além de dizer muito sobre a pessoa que está usando, o aroma não sabe o que é demarcações, pois rapidamente alcança as pessoas e invade os lugares sem que se possa ter muito autoridade sobre ele. Há quem mude de perfume de acordo com o contexto em que esteja inserido, pois o cheiro pode ser sensual demais para determinada situação ou pode ser suave demais para outra. No que se refere à protagonista, acreditamos que, ela tenha optado por uma fragrância envolvente e sedutora.

Depois de arrumada, para que se finalizasse o ritual, faltava, enfim, colocar o calçado em seus pés. Assim, desejando se concentrar unicamente no que iria fazer, “[...] desligara o toca-discos, porque eles exigiam silêncio” (ABREU, 1991, p. 73). A observação do narrador chama a atenção para a importância da ação. Não se trata de um simples ato de calçar qualquer sapato, mas de um instante especial, que assinala uma mudança de perspectiva na vida da personagem.

Finalmente, a personagem está pronta. “Apagou a luz do quarto, olhou-se no espelho de corpo inteiro do corredor. Gostou do que viu.” (ABREU, 1991, p. 73). Mais uma vez a protagonista se depara frente ao espelho, mas dessa vez, parece não se decepcionar, apenas aprecia sua exterioridade. Segundo Baudrillard, os espelhos “são os cães da aparência. [...] sua fidelidade é capciosa, e eles só fazem esperar que se prendam ao seu reflexo” (2008, p. 121). Por ser escravo da fisionomia alheia, esse objeto só consegue refletir o que nele coloca-se defronte, e, mesmo que sua constância seja duvidosa, a força de atração que exerce sobre o sujeito é forte o suficiente para tê-lo sempre por perto. Quanto à personagem, ao descobrir-se numa nova imagem, prende-se a essa representação de seu ser e aos novos valores agregados a essa transformação, sentindo-se, finalmente, preparada para entrar no jogo da sedução.

Como se pode perceber, há uma diferença na relação que a protagonista mantém com o espelho, pois enquanto Adelina lamenta-se diante de seu reflexo pelo fim de seu relacionamento e pela aparência desgastada, Gilda sente-se bonita e atraente, capaz de seduzir qualquer homem, sem se preocupar com valores sociais. Essa nova postura é potencializada graças aos sapatos vermelhos, que lhes deram a sensação de poder que tanto precisava, tornando-a uma mulher fascinante, muito diferente da imagem que há anos passava para a sociedade. Desse modo, tal objeto desempenha a função de mediador da transformação da protagonista, além

disso, também assume o papel de fetiche no jogo de sedução que Gilda colocará em curso com os três homens que vai encontrar na boate.

2.4 O jogo da sedução

Nesse ponto de nossa leitura, desejamos abrir um parêntese a fim de refletirmos sobre o processo de construção das identidades, a partir do que acontece com Gilda numa espécie de jogo da sedução. Começamos observando que mesmo que a mulher assuma uma nova identificação, esta ainda não está completamente estabelecida, isso por que

a construção da identidade assumiu a forma de experimentação infundável. Os experimentos jamais terminam. [...] Você nunca saberá ao certo se a identidade que agora exhibe é a melhor que pode obter e a que provavelmente lhe trará maior satisfação (BAUMAN, 2005, p. 91/92).

Visto que a constituição identitária assume essa forma interminável, faz-se necessário testá-la, colocá-la à prova, pois só assim o indivíduo conseguirá distinguir o que é bom e o que é ruim, o que deve permanecer e o que deve ser passageiro em sua vida.

Deste modo, podemos considerar Gilda como um experimento, uma prótese a ser testada, tendo como objetivo suprir as carências e necessidades da protagonista que, para compor sua nova identidade, também se valerá de uma maquiagem forte e marcante, um vestido preto e os sapatos vermelhos, objetos esses, nunca antes usados por ela. Em consequência disso, ela passará a noite numa casa noturna, onde colocará em prática o jogo da sedução e o sexo sem compromisso.

Numa tentativa de ratificar a nova identificação, ao perguntarem seu nome, Adelina responde: “Eu? Gil-da, ela mentiu retocando o batom. Mas mentia só em parte, contou para o espelhinho, porque de certa forma sempre fui inteiramente Gilda, Escorpião, e nisso dizia a verdade, atriz, e novamente mentia, só de certa forma” (ABREU, 1991, p. 76). É nesse momento que se concretiza a mudança de

identidade, reforçada pela modificação de nome, pois a personagem nega a personalidade de Adelina e sua história, iniciando uma situação imaginada, talvez até, idealizada, e, reforçando a ideia de máscara, de prótese, trabalhada anteriormente com a questão da maquiagem e das vestimentas.

Como se pode perceber no fragmento do conto, a protagonista assume que sempre foi um pouco Gilda, pois a encenação que faz era só mais uma entre tantas que já realizou, visto que, anteriormente, teve que fingir gostar de coisas e situações só para agradar seu amante. “Ela mesma acendeu, com o isqueiro de prata. Depois jogou a cabeça para trás – a marcação era perfeita [...]” (ABREU, 1991, p. 73). Como vamos percebendo, a sensação de representar não era algo novo ou estranho. “[...] falava como a dublagem de um filme. Uma mulher movia o corpo e a boca: ela falava. Um filme preto e branco, bem contrastado, um filme que não tinha visto, embora conhecesse bem a história.” (ABREU, 1991, p. 75). A cada palavra pronunciada e atitude tomada, se confirma cada vez mais o comportamento teatralizado pela personagem.

Nesse jogo de sedução idealizado pela personagem, “nada poderia deixar de se cumprir; todavia tudo guarda a leveza do acaso, do gesto furtivo, do encontro accidental, do signo ilegível.” (BAUDRILLARD, 2008, p. 84). E assim, Gilda se comporta cumprindo acenos delicados e, também, exuberantes, dignos de uma mulher sedutora.

Ao observamos a conduta da protagonista, compreendemos que ela consegue transgredir a ideia de mulher, de gênero e de sexo, objetivando o que Baudrillard chama de “destino artificial”. Nas palavras do pesquisador,

Esse destino é a transexualidade. Transexual não no sentido anatômico, mas no sentido mais geral do travestido, de jogo de comunicação de signos do sexo, e, por oposição ao jogo anterior da diferença sexual, de *jogo da indiferença sexual*, indiferenciação dos pólos sexuais e indiferença ao sexo como gozo. O sexual tem por objetivo o gozo [...], o transexual tem por objetivo o artifício, seja ele o de mudar de sexo ou o jogo dos signos vestimentares, morfológicos, gestuais, característicos dos travestis. (1990, p. 27).

Deste modo, a identificação não passa apenas por uma indicação de gênero, mas por uma série de outros artifícios, como por exemplo, a encenação, a movimentação, o uso dos signos vestimentares e sexuais, entre outros. Por sua

maneira de vestir-se, maquiar-se e, principalmente, de pensar e agir, Adelina não transgrediu uma identidade apenas sexual, com o objetivo focado no gozo. Agora, ela comporta-se tal qual um travesti, usando todos os artifícios que tem à sua disposição, inclusive os gestuais, tornando seu corpo uma prótese a serviço da sedução.

De acordo com Lucchesi, “quem seduz sabe que precisa negar a realidade das coisas para, por intermédio da ilusão, atingir o objetivo. Na outra ponta, está o seduzido, para quem a realidade só é percebida pelo olhar turvo da ilusão” (2004, p. 65). Em relação à personagem, pode-se compreender que ela nega uma realidade e oculta uma personalidade (a de Adelina) que, possivelmente, não despertaria o interesse de nenhum homem numa casa noturna, pois a aparência anterior não correspondia às expectativas de quem frequenta tal ambiente. Em contrapartida, mesmo construindo sua identidade sobre as bases de um (des)engano, Gilda apresenta-se totalmente revestida de ilusão e de encanto, pronta para “convencer pela promessa de uma aventura libertária e prazerosa” (LUCCHESI, 2004, p. 66). Todavia, há sempre uma reversibilidade no jogo da sedução, pois no mesmo instante que o indivíduo seduz, também se deixa seduzir, e para isso, ambos se utilizam de seus atributos para atrair a pessoa desejada.

Nesse jogo, pode entrar em cena a dominação, entendida como uma característica que marca fortemente o sujeito que alicia, pois “o sedutor sempre quer o poder. Envolve o outro para dominá-lo. O sedutor precisa dominar, por saber-se frágil” (LUCCHESI, 2004, p. 68). Deste modo, na boate, Gilda atua como uma sedutora implacável e, em consequência, deseja o poder: “[...] bebam algum drinque mais estimulante, vocês vão precisar, rapazes” (ABREU, 1991, p. 75). Gilda tem a necessidade de sentir-se dona da situação, diferentemente de Adelina, que sempre foi subordinada ao seu amante. Além disso, dominar é importante para que a personagem possa se sentir forte e consiga levar adiante o seu plano de vingança, pois do contrário, suas fraquezas e fragilidades poderiam se sobressair, impedindo-a de vivenciar novas experiências.

Gilda sabe que, para seduzir, seus gestos devem ser medidos e precisos: “Mas preferiu cruzar as pernas, estudada.” (ABREU, 1991, p. 74). Segundo Baudrillard, “a sedução calculada é o espelho da sedução natural, alimenta-se dela como de uma fonte, mas é para melhor exterminá-la” (2008, p. 113).

De acordo com Bauman, chega um momento no jogo da sedução em que os envolvidos sentem sensações tão fortes que podem ser comparadas com a “vontade de consumir. Absorver, devorar, ingerir e digerir – aniquilar” (2004, p. 22), como parece ocorrer à Gilda quando decide levar os três homens para o seu apartamento.

Um fato importante a ser mencionado, referente à identificação dos rapazes, é que estes em nenhum momento do conto são tratados por seu nome. “Adelina caracteriza os rapazes a partir da aparência física deles. Na percepção dos três personagens apresentados, faz com que eles sejam vistos como parte integrante do anonimato” (MACHADO, 2006, p. 42). Com o fragmento abaixo se pode observar esse fato:

Que o negro era Áries, jogador de futebol, mês que vem passo ao primeiro escalão, ganhando uma grana. Sergio ou Silvio, qualquer coisa assim. O tenista dourado, Ricardo, Roberto, ou seria Rogério? um bancário sagitariano, fazia musculação [...]. Do mais baixo só conseguiu arrancar o signo, Leão, isso mesmo porque adivinhou (ABREU, 1991, p. 76).

Nota-se que os jovens são identificados por características de sua aparência, pois um é o *negro*, o outro é o *tenista dourado* e o último é o *mais baixo*, desconsiderando suas identidades nominais. Interessante ressaltar que essa ausência de identificação legítima em relação aos moços não afeta em nada as intenções de Gilda, que não demonstra nenhuma preocupação em relação a isso. É possível supor que, o mesmo não aconteceria com Adelina, pois sua maneira de pensar e agir jamais lhe permitiria ter algum tipo de envolvimento com um homem (na ocasião são três) sem ao menos saber seu nome.

Outro aspecto que merece ser enfatizado é a presença dos signos do zodíaco no discurso da personagem, pois enquanto ela é de Escorpião, eles são de Áries, Sagitário e Leão. De acordo com a astrologia, o signo de Áries

simboliza antes de mais nada o desabrochar da primavera – portanto, o impulso, a virilidade, [...] a independência e a coragem. [...] Com sua vitalidade incandescente, seu ardor de viver à rédea solta [...], no tumulto e na intensidade, nas emoções fortes, nas sensações violentas, nos perigos, nas proezas, nos choques de uma

existência superativada. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 190).

O *negro ariano* foi o primeiro rapaz que se envolveu com Gilda, o despertar de uma investida da consciência individual, dando início a um acontecimento que marcaria a vida da protagonista, ajudando-a nesse momento de construção de uma nova identidade, isto é, contribuindo para um desabrochar dessa nova mulher, que procurava exatamente o que o ariano poderia oferecer: as emoções e sensações fortes, um estilo de vida seduzido pelo perigo.

Enquanto isso, o *tenista dourado* é de sagitário. As pessoas regidas por esse signo apresentam “um Eu em expansão ou em intensidade, que busca os seus próprios limites e aspira ultrapassá-los, sob a pressão de uma espécie de instinto de força e de grandeza” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 796-797). Além disso, tal signo é o “símbolo do movimento, dos instintos nômades, da independência e dos reflexos rápidos” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 796). Portanto, esse rapaz, astrológicamente, apresenta todas as características incorporadas por Adelina na pessoa de Gilda que também deseja ultrapassar seus próprios limites, sem nenhum comprometimento fixo, seja ele social ou pessoal.

Temos ainda, o *mais baixo*, que por sua vez pertence ao signo de leão, “representado pela majestosa criatura do rei dos animais, emblema do poder soberano, da força nobre, e ele é acoplado ao Sol, o signo e o astro simbolizando a vida em seus aspectos de calor, luz, esplendor, poder” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 540). Portanto, o último rapaz também tem as peculiaridades que a personagem procura, afinal, era necessário ter um temperamento forte e ardente para representar-se com a nova identidade de Gilda, exibindo poder e mostrando-se como dona da situação.

O fogo é o elemento que, segundo a astrologia, os três signos têm em comum. Os homens são “concebidos como arquétipos astrológicos do elemento fogo, símbolos que representam vigor sexual, uma espécie de ode do desejo” (MACHADO, 2006, p. 44). Assim, eles oferecem a personagem exatamente o que ela procura para sua noite, para a realização de suas aspirações sexuais.

Há também, e não menos importante, escorpião, o signo da protagonista que, segundo a astrologia, caracteriza as mulheres conduzidas por esse signo como tendo a sexualidade a florada, ao mesmo tempo, perturbadoras e fascinantes. Pelo

fato de escorpião ser colocado sob a regência de Marte e de Plutão, “vemos estabelecer-se uma dialética de destruição e de criação, de morte e de renascimento, de condenação e de redenção” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 384). Relacionando essas dicotomias com a personagem, entendemos que Adelina vivenciou a destruição, a condenação e a morte, mas com Gilda experimentou a criação, a redenção e o renascimento.

Recorremos a outras culturas, a exemplo da tradição grega, para melhor compreender a simbologia do escorpião, que nela é apresentada como “o vingador de Ártemis [...], a virgem caçadora, eternamente jovem [...]. Ofendida por Orião, que tentou violentá-la, a deusa fez com que este fosse picado no calcanhar por um escorpião” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 384). A vingança, portanto, é uma característica pertencente tanto ao animal, símbolo do signo da protagonista, como também a própria Adelina, que, motivada por essa vontade, consegue planejar e executar uma espécie de reviravolta na própria vida, punindo o antigo amante com seu desprezo, conforme veremos.

2.5 O prazer da vingança

Uma das principais finalidades da vingança, sem dúvidas, é retribuir ao outro o sofrimento que nos causou e, por isso, ela pode ser considerada como algo destrutivo. Quem busca por vingança, na maioria das vezes, só é capaz de pensar na enorme sensação de prazer que tal ação poderá proporcionar, pois ao ver o outro sofrendo, o indivíduo é levado, supostamente, a acreditar que suas dores e mágoas serão amenizadas, ou simplesmente, destruídas. Ao vingar-se, o sujeito deseja forçar o outro a sentir o que ele sentiu e, assim, garantir que ele nunca mais repita o ato que tanto lhe amargurou.

Deste modo, podemos supor que a personagem em análise tenha pensado em vingança como uma forma de aliviar suas dores, como uma maneira de retribuir o mal que lhe foi feito, ou apenas, como um modo de assegurar para si mesma que não mais se submeteria aos caprichos de seu ex-amante. Pensando assim e completamente decidida, Gilda, leva os três rapazes para seu apartamento, “espaço em que as ações adquirem uma conotação simbólica, como um vazio originado na

ausência do objeto amoroso” (MACHADO, 2006, p. 44/45). Nesse ambiente, agora se instala os prazeres carnavais, o ordinário, a orgia, o amor apenas pelo corpo.

Envolvida por esse contexto erótico, a única ordem estipulada pela personagem é “Que tirasse tudo, menos os sapatos - [...] Menos as meias de seda negra, com costura atrás” (ABREU, 1991, p. 77). Teorizando a respeito do erotismo do corpo, Bataille (1987, p. 17) observa que

toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo. (...) Mas desde já, insisto no fato de que o parceiro feminino do erotismo apareceria como vítima, o masculino como o sacrificador, um e outro, durante a consumação, se perdendo na continuidade estabelecida por um ato inicial de destruição.

Ao relacionarmos o pensamento do teórico com a situação vivenciada pela personagem, percebemos que há, primeiramente, um aniquilamento de quaisquer princípios morais capazes de minimizar os prazeres a serem sentidos e, em consequência disso, o sujeito se dispõe ao ato sexual, destruindo a ideia de um ser impenetrável, pois liberta seus desejos e acolhe os de seus companheiros, como fez a protagonista.

Importante salientar que, não corresponde à desenvoltura de Gilda o papel de vítima destinado ao ser feminino, conforme nos fala Bataille, pois em nenhum momento ela é passiva, submissa. Pelo contrário, é a personagem que dá início à relação impondo suas regras, como podemos perceber na passagem do conto acima, na qual relata que toda sua vestimenta poderia ser retirada, menos as meias e os sapatos vermelhos.

Bataille discute ainda que os humanos se caracterizam por serem sujeitos descontínuos, solitários, que objetivam recuperar a continuidade por meio da violência do erotismo, como faz Gilda e os três rapazes:

[...] e o tenista dourado vinha por trás ao mesmo tempo que o mais baixo introduzia-se em sua boca, e o negro metido dentro dela conseguia transformar os gemidos em gritos cada vez mais altos [...]. De outros jeitos, de todos os jeitos: quatro, cinco vezes. Em pé, no banheiro, tentando aplacar-se embaixo da água fria do chuveiro. Na sala, de quatro nas almofadas de cetim, sobre o sofá, depois no chão. Na cozinha, procurando engov e passando café, debruçada na

pia. Em frente ao espelho de corpo inteiro do corredor (ABREU, 1991, p. 78).

Conforme o fragmento, a personagem e seus companheiros se entregam totalmente aos prazeres que o sexo pode oferecer e, por isso, transam de todos os jeitos e em todos os lugares do apartamento. Foi uma madrugada inteira de sexo em diferentes posições, de gemidos, de gritos e de uma vontade absurda de devorar, de deixar-se consumir pelo desejo, numa verdadeira orgia.

Gilda, de maneira muito intensa, experimentou tudo o que os homens podem lhe oferecer, realizando, assim, todas as suas fantasias sexuais. Para o sociólogo francês Michel Maffesoli, “numerosas são as ocasiões de todo tipo em que se ‘soltam as amarras’, em que a pessoa se exila ou foge a fim de restituir o sabor àquilo que, sob pesados golpes da rotina, perdeu-o quase que totalmente” (2001, p. 77). É o que ocorre com a personagem quando abandona a identidade de Adelina e compõe-se como Gilda, livrando-se de todas as normas sociais, sentimentos ou qualquer outra coisa que lhe impedisse de vivenciar a experiência descrita no fragmento acima, experimentando sensações nunca vividas.

Fazendo ainda referência à relação sexual, Bauman diz que “o sexo devia ser um ato racional, calculado com sobriedade, realizado considerando todos os riscos e regras, e acima de tudo, totalmente desmistificado e desprovido de ilusão” (2004, p. 56). Na relação de Gilda, não há vestígios de temperança ou sensatez, nem preocupação com perigos e preceitos existentes durante o envolvimento que, vale destacar, é de natureza apenas carnal, não se registrando nenhum apelo sentimental.

A respeito dessas relações casuais, Bauman (2004, p.68) diz ainda que “[...] os parceiros do ‘encontro puramente sexual’ podem se sentir seguros, conscientes de que a inexistência de ‘restrições’ compensa a perturbadora fragilidade de seu engajamento.” Em outras palavras, o que interessa para eles são as carícias, as realizações de suas fantasias e a quebra de todos os regulamentos que possam existir, como faz a protagonista e os rapazes na passagem do texto literário acima descrita. O corpo de Gilda ficou totalmente disponível aos seus parceiros, uma vez que ela transou com os três “De outros jeitos, de todos os jeitos: quatro, cinco vezes.” (ABREU, 1991, p. 78). Sobre tal disponibilidade, Bauman discorre que

O equipamento sexual de seu corpo é exatamente um desses recursos à disposição que, como todos os outros, pode ser usado para todo tipo de propósito e colocado a serviço de uma ampla gama de objetivos. O desafio, ao que parece, é esticar ao máximo o potencial de geração de prazer de “equipamento natural” – testando, uma por uma, todas as formas conhecidas de “identidade sexual” e talvez inventando outras mais no caminho (2005, p. 92).

Considerando as palavras do sociólogo, compreendemos que o corpo da protagonista tornou-se um território a ser experimentado no ato do sexo, para que através dele fossem alcançados os objetivos e superadas as decepções.

Com o intuito de alcançarem o auge dos prazeres corporais, eles transam de todas as formas e em todas as partes do apartamento, sem pausa, nem descanso, a fim de obter a satisfação total de seus desejos. De acordo com Foucault, “o prazer contrai o corpo todo, crispa-o até atingir sobressaltos e, fazendo-o passar por todas as cores, todas as gesticulações e todos os ofegos possíveis, produz uma superexcitação geral com gritos de perdição” (1984, p. 115), como ocorre a Gilda que vivencia todos os estímulos e vontades cabíveis, até que se sentisse totalmente saciada e vingada, como demonstra a citação abaixo:

[...] não era mais Gilda, nem Adelina nem nada. Era um corpo sem nome, varado de prazer, coberto de marcas de dentes e unhas, lanhado dos tocos das barbas amanhecidas, lambuzada do leite sem dono dos machos das ruas. Completamente satisfeita. E vingada. (ABREU, 1991, p. 79).

Finda a prática sexual, acontece mais uma transformação da protagonista, pois no contexto em que está envolvida não era mais Adelina, nem mesmo Gilda, era apenas um corpo sem nome, mas totalmente satisfeito sexualmente. A personagem deixou que seu corpo fosse usado das mais variadas formas para que seu prazer fosse completo e a sua vingança concluída. Segundo Baudrillard, a mulher deve exigir o gozo “pela tomada de consciência da racionalidade de seu próprio desejo’ ou que se ofereça ao gozo num estado de prostituição total – que o feminino seja sujeito ou objeto, liberado ou prostituído” (2008, p. 33). Foi precisamente isso que a personagem fez, entregou seu corpo por inteiro, recebendo e dando prazer, em uma situação de entrega total.

Ao analisarmos o comportamento de Gilda a partir do fragmento acima, evidenciamos, mais uma vez, o quanto a protagonista é transgressora, pois não é dado à mulher o direito de gozar, mas apenas, o de gerar filhos. No que se refere aos direitos femininos, mesmo diante das radicais transformações sociais, no que “tange ao papel da mulher, muito ainda tem-se discutido [...], não só em relação ao sexo, mas também em relação ao casamento, ao amor, a maternidade e ao trabalho” (SILVA, 2012, p. 18), visto que, socialmente e historicamente, para a companheira do homem foi reservado apenas um papel secundário, com características marcantes, como a fragilidade, simplicidade e a obediência, além da dedicação ao lar, esposo e filhos.

Em seus estudos sobre a representação literária da mulher, Silva diz que

As discussões em torno do ser mulher são realizadas com uma linguagem que se caracteriza como masculina e por uma sociedade regida pelo sexo masculino, uma sociedade patriarcal. Tal fato torna o debate mais complexo, pois ao olharmos para a mulher não nos despimos de nossas convicções, razões, de nossas idiossincrasias marcadas pelos traços de nossa sociedade, portanto, nosso próprio olhar já é contaminado, dirigido. (2012, p. 19).

Deste modo, podemos dizer que a construção da imagem feminina é feita a partir da masculina, e com isso, evidencia-se o poder patriarcal presente na sociedade. Talvez isso explique o fato de que ao homem são dados todos os direitos, enquanto que para as mulheres são dados apenas os que são apropriados para sua condição social. No aspecto sexual, por exemplo, muitas mulheres não se sentem à vontade para viverem sua sexualidade conforme manda seus desejos e, por isso, não sabem o que é sentir-se sexualmente satisfeitas. Mas, há aquelas que não se prendem aos valores moralistas, como é o caso de Gilda que, o que realmente deseja é sentir seu corpo totalmente explorado e que o sexo lhe apareça desprovido de uma obrigação. Nesse caso, não cabe à mulher servir de objeto ao homem, mas ser sujeita da ação sexual. Para discutirmos essa questão, recorreremos novamente a Baudrillard. Segundo ele,

a loucura que se apodera do casal [...] leva-o a extremos em que o sentido já não é sentido, em que o exercício dos sentidos nada tem de sensual. Tampouco é místico ou metafísico. É a lógica do desafio, cujo impulso nasce de um lance maior entre os parceiros. Mas,

precisamente, a trama essencial é a passagem de uma lógica de prazer, a do início, na qual o homem conduz o jogo, a uma lógica do desafio e da morte feita ao impulso da mulher – que se torna dona do jogo, enquanto que no começo era apenas um objeto sexual. (2008, p. 54-55).

Considerando o pensamento do filósofo francês e o comportamento da protagonista durante a relação casual que teve com os rapazes, podemos dizer que ela contraria determinada lógica que submete a mulher ao desejo do homem, pois o que realmente importa naquele momento é a sua satisfação. Não considera nada que possa lhe privar de sentir-se desejada e vingada. Além disso nada mais tem importância. Nem mesmo as normas e os padrões sociais que tanto exerceram influência sobre a mesma e que, com certeza, condenam o fato de uma mulher sair com três homens ao mesmo tempo.

Importante ressaltar que para Adelina o sexo deveria existir apenas num relacionamento com estabilidade e confiança, mesmo que ela estivesse na condição de amante. Enquanto isso, para Gilda o encontro sexual pode ser um acontecimento único, isolado de sentimentos e dos demais propósitos de vida, um ato sem compromisso, com o objetivo apenas de alcançar o orgasmo. Bauman (2004, p.70) lembra ainda que a união sexual é um ato de curta duração, e, porque não dizer, é apenas um episódio na vida dos sujeitos ativos em uma sociedade. O que não se pode garantir é que, algo supostamente episódico não contemple em si uma força maior, capaz de transformar-se na causa de consequências futuras, uma vez que toda ação é advinda de uma reação.

Transcorrida essa experiência, acreditamos que Adelina já não era a mesma, pois Gilda lhe deixou mais forte, experiente, centrada e, principalmente, mais independente. Mas isso tudo só foi possível porque a vingança foi executada com excelência. Em relação a esse fato, há um questionamento importante a ser feito: de quem a personagem se vingou? No primeiro momento, podemos dizer que foi de seu ex-amante, usando, inclusive, os sapatos que ganhou dele para realizar suas fantasias e satisfazer seus desejos com três homens desconhecidos no mesmo momento. Vale ressaltar que ela nunca havia usado tais sapatos, nem mesmo quando ele pediu. Mas também podemos dizer que Gilda se vinga de Adelina, isto é, de sua identificação anterior, revoltando-se por ela ter se deixado iludir por um homem casado, tornando-se uma mulher submissa durante tanto tempo e aceitando

todas as condições impostas para manter um relacionamento sem nenhuma expectativa.

Após assumir uma nova identidade e vivenciar todas as experiências que essa subjetivação lhe proporcionou, a personagem está pronta para romper definitivamente com o ex-amante, não lhe permitindo fazer novas investidas, como veremos a seguir:

Acordou no Sábado de Aleluia, manhã cedo, campainha furando a cabeça dolorida. Ele estava parado no corredor, dúzia de rosas vermelhas e um ovo de Páscoa nas mãos, sorriso nos lábios pálidos. Não era preciso dizer nada. Só sorrir também. Mas ela não sorria quando disse: - Vai embora. Acabou. Ele ainda tentou dizer alguma coisa, aquele ridículo terno cinza. Chegou mesmo a entrar um pouco na sala antes que ela o empurrasse aos gritos para fora, quase inteiramente nua, a não ser pelas meias de seda e os sapatos vermelhos de saltos altíssimos. (ABREU, 1991, p. 79).

Percebemos no fragmento acima, a firmeza nas palavras da personagem, “– Vai embora. Acabou.”, que com uma frase objetiva, clara e confiante acabou com qualquer esperança de uma reconciliação. Depois de ouvir tais palavras, o “ex-amante” olhou para o apartamento e imaginou o que havia acontecido na noite anterior. “Havia um cheiro de cigarro e bebida e gozo entranhados [...], a cara de ressaca dela, manchas roxas de chupões no colo.” (ABREU, 1991, p 79). Chamou-lhe de puta por várias vezes, acrescentando em algumas delas os adjetivos de pervertida e depravada, e foi embora. Nesse ponto de nossa análise, é importante ressaltar que os sapatos não estiveram presentes apenas durante o jogo de sedução, mas também, no momento em que a personagem despreza seu ex e qualquer tentativa de reconciliação.

Travestir-se de Gilda causou uma verdadeira transformação identitária em Adelina, pois o homem que antes a aprisionava em um relacionamento sem perspectivas futuras, agora sai de sua vida sem que a mesma sofra por isso.

Finalmente, chega o momento de a personagem tirar os calçados. “Na carne dos tornozelos inchados, as pulseiras tinham deixado lanhos fundos. Havia ferimentos espalhados sobre os dedos.” (ABREU, 1991, p. 79). Apesar das dores causadas por essas lesões, nada superava os orgasmos, os prazeres e as sensações de bem-estar causadas pelos últimos acontecimentos.

A segunda-feira chegou e Adelina volta a usar suas roupas discretas, de cores neutras para não chamar a atenção. Já “[...] no escritório, quando a viram caminhando com dificuldade, cabelos presos, vestida de marrom, gola fechada, e quiseram saber o que era – um sapato novo, ela explica muito simples, apertado demais, não é nada.” (ABREU, 1991, p. 80). A partir da frieza da protagonista ao mentir para seus colegas de trabalho, compreendemos o quanto ela sabe, perfeitamente, passar de uma identificação a outra, esquecendo agora Gilda e retornando a máscara de mulher virtuosa, íntegra e honrada. Portanto, pode-se dizer que a personagem analisada constitui sua identidade a partir de suas falas e ações como qualquer sujeito social que se constrói e reconstrói nas mais variadas situações do cotidiano.

E assim, constatamos que a protagonista se sentiu desafiada a viver outra personalidade e, por isso, replicou a tal provocação. Segundo Baudrillard, “nada existe por natureza, tudo existe apenas devido ao desafio que se lhe lança e ao qual é obrigado a responder.” (2008, p. 104). Há momentos na vida em que os sujeitos são surpreendidos por situações que realmente desafiam e os levam a duvidar da capacidade de superação. Em consequência disso, o indivíduo sente a necessidade de fazer escolhas e, a partir delas, apresentar as respostas que lhes foram cobradas, exigidas.

No caso de Adelina, era necessário comprovar o seu potencial de sedução e rebater a afronta de seu ex-amante para que os sentimentos de fracasso e abandono não a dominassem. Para isso, Gilda ganhou vida e proporcionou a Adelina uma vivência que jamais seria esquecida, pois a partir dela muitas outras poderão ser experimentadas durante o seu processo de construção identitária, isso porque “as identidades são fluídas, que elas não são essências fixas, que elas não estão presas a diferenças que seriam permanentes e valeriam para todas as épocas” (WEEKS, 1994 *apud* WOODWARD, 2012, p. 36).

Conforme diz Bauman (2005, p 91), a construção da identidade é feita a partir de experimentações que assumiram forma inacabável. O indivíduo assume uma identidade em um momento, mas há muitas outras a ser provadas e selecionadas, além das identidades imaginadas e das que ainda estão por ser idealizadas e ambicionadas por toda a vida.

CAPÍTULO III

CORRESPONDÊNCIAS OBSCENAS: A LEITURA E A ESCRITURA DO ESTRANGEIRO DE SI MESMA

“Porque quando a gente quer acreditar, a maior mentira torna-se verdade.”

Ignácio Loyola Brandão

O livro *Cabeças de Segunda-Feira* de Ignácio Loyola Brandão é composto por dezenove narrativas. Entre elas, encontramos o conto “Obscenidades para uma dona de casa” que nos apresenta a rotina de uma personagem de meia idade, não cognominada, aparentemente puritana, consagrada ao lar, esposo e filhos. Por conta disso, os vizinhos a elogiavam de excelente dona de casa, maravilhosa mãe e exemplar esposa. Durante o dia, seus filhos se ocupavam na escola e seu marido no trabalho, o que contribuía para manter a organização da casa. Nela, os objetos estavam sempre em perfeita ordem, pois a mulher fiscalizava cada detalhe do ambiente para que nada saísse de seu controle. O que ninguém poderia imaginar é que essa mulher obediente às regras sociais e admirada por todos recebia cartas eróticas e anônimas: “Apanho a carta, como quem não quer nada, olho distraidamente o destinatário, agora mudou o envelope, enfio no bolso com naturalidade” (BRANDÃO, 2008, p. 31).

Mesmo temendo que algum vizinho percebesse a frequência das correspondências, e, em consequência disso, pudessem surgir alguns boatos maldosos a seu respeito, o que poderia acabar com sua reputação, a protagonista não hesita em recebê-las, pois sabe do conteúdo das cartas e como este a atrai.

Após receber a carta do dia, a protagonista se dirige até seu quarto, lugar tranquilo e privado, para lê-la com todo entusiasmo e ansiedade: “Corto o envelope com a tesoura, cuidadosamente. Amo estas cartas, necessito, se elas pararem vou morrer.” (BRANDÃO, 2008, p. 31/32).

É dessa necessidade, expressa pela personagem, que nasce o conflito do conto. Diariamente, ela realiza uma espécie de ritual, o qual gira em torno dessas correspondências. Note-se pelas ações e pela declaração como as cartas se tornam “o pão nosso obrigatório de cada dia”, sem o qual a mulher não consegue mais viver. Veremos que são essas cartas que desestabilizam a rotina da dona de casa, levando-a a revelar para o leitor da narrativa uma identidade latente, como destacaremos em nossa análise.

3.1 Segredos de uma dona de casa

Ao longo do conto “Obscenidades para uma dona de casa”, a protagonista vai sendo caracterizada como uma mulher pequeno-burguesa. Em sua zona de conforto, ela conta com “[...] um bom marido, filhos na escola, uma casa num prédio excelente, dois carros.” (BRANDÃO, 2008, p. 31), isto é, uma estabilidade financeira e familiar que lhe permite certo bem-estar e segurança, uma vida que, segundo ela própria, era admirada por todos os seus vizinhos: “Sou uma das mulheres que as famílias admiram neste prédio. Uma casa confortável, bem decorada, qualquer uma dessas revistas de onde tiro as ideias podia vir aqui e fotografar, não faria vergonha.” (BRANDÃO, 2008, p. 30).

Conforme se percebe na citação, a personagem constrói em torno de si uma identidade simulada, como se fosse possível decorá-la da mesma maneira que faz com o ambiente que habita, retirando as ideias das revistas que lhe servem de modelo. Com uma vida aparentemente organizada, nada escapa ao seu olhar, tudo deve estar em perfeita ordem: “Abria gavetas, arrumava calcinhas e sutiãs arrumados. Fiscalizava as meias do marido, nenhuma precisando remendar. Jamais havia meias em mau estado.” (BRANDÃO, 2008, p. 23).

Submergida em seus afazeres, a protagonista desempenha com excelência o seu papel de dona de casa, dedicando todo o seu tempo à família. Por esses motivos, ela apresenta um gosto pela rotina, como é possível perceber na passagem do conto a seguir:

Ela não gostava de coisas fora do normal, instituiu sua vida dentro de um esquema nunca desobedecido, pautara o cotidiano dentro da rotina sem sobressaltos. Senão, seria muito difícil viver. Cada vez que rotina saía da linha, era um sofrimento, ela mergulhava na depressão. Inconsolável, nem pulseiras e brincos, presentes que o marido trazia, atenuavam. (BRANDÃO, 2008, p. 24).

Conforme vamos verificando pelos fragmentos da narrativa, podemos imaginar a protagonista do conto como uma pessoa que não se permite experimentar novas experiências. Talvez isso aconteça pelo fato dela estar acostumada com uma vida muito simples e sem aventuras ou, ainda, pelo medo do

novo, pois estabelece em sua vida um conjunto de regras que não admite fugas em relação aos padrões que a sociedade exige de “uma boa mulher”. Algo bastante interessante a se observar é o fato de que, por menor que fosse o motivo, quando perde o controle de sua vida, rotina ou sentimentos, fica inconsolada e com uma sensação terrível de fracasso, a ponto de nada mais agradá-la, nem mesmo os mimos do marido.

Dessa maneira, pode-se dizer que a personagem tem uma vida pessoal e social aparentemente bem consolidada, como se tivesse sido recompensada em virtude de seu bom comportamento e obediência aos padrões impostos pela sociedade, já que foi educada para dedicar-se à família, tarefa essa, bem desempenhada até então.

Lembremos que ao longo de muitos séculos a mulher foi educada, de modo geral, para uma situação de dependência e submissão ao pai ou ao marido. Dentro de casa, recebia as instruções de suas mães, tias e governantas para aprender a bordar, costurar, cozinhar, entre outros afazeres atrelados ao dia a dia doméstico. Deste modo, a educação da mulher não se preocupava em contribuir para os avanços das artes, nem tampouco da ciência, mas apenas, em valorizar o papel de esposa e mãe, caracterizando, assim, sua identidade de “rainha do lar”.

Assim sendo, a mulher não se apoderava da autoria de sua própria história, não lutava para modificar o que não lhe agradava e não tinha determinação para alcançar novos objetivos, uma vez que só podia agir de acordo com as condições criadas por outros e que lhes foram dadas historicamente, condições essas que, de um período histórico para outro, já não eram capazes de suprir com todas as suas necessidades. Foi partindo desses anseios, que o feminismo invadiu o cenário social da década de sessenta, politizou a subjetividade e a identificação, contribuindo para a reformulação da identidade e das novas formas de vida que o indivíduo moderno almeja usufruir.

A respeito desse movimento, a estudiosa Julia Paiva Zanetti diz que o feminismo tem sua origem na diferença. Por isso,

A reivindicação não é só por equidade de direitos, mas também pelo direito de ser diferente, de ter reconhecida uma forma diferente de perceber a realidade, de se relacionar com o(a) outro(a) e com o mundo. Ao falar de diferença, as mulheres não falam apenas de si,

mas de toda a sociedade, de uma lógica onde a diferença que dizer poder, relações de dominação. (2009, p. 24).

Deste modo, o feminismo trouxe para o centro das questões a ideia de que o homem e a mulher são sujeitos que não podem ser tratados com distinções, pois ambos fazem parte da mesma espécie, na qual um não pode existir sem o outro, por isso o ideal de igualdade e as tantas lutas enfrentadas para que muitos preconceitos e tabus deixassem de existir.

Atualmente, depois de muitas conquistas alcançadas, a mulher passou a assumir diferentes cargos no mercado de trabalho, inclusive aqueles de administração e liderança, acessíveis apenas para quem usava paletós e gravatas. Portanto, há na sociedade moderna uma crescente participação da mulher na construção da identidade nacional, e, em consequência disso, uma mudança no seu papel social, o que reflete, diretamente, numa crise de identidade do homem, pois o mesmo foi “obrigado” a dividir o espaço no qual seu reinado era absoluto.

Mas, mesmo estando inserida em um contexto moderno, favorável ao sucesso pessoal e ao alcance de diferentes objetivos na carreira profissional, a personagem em análise se mantém ancorada na educação recebida, que tem como principal finalidade governar a casa, educar os filhos e cuidar do marido. Aparentemente ela encarnou o “modelo de Mulher submissa, devotada ao seu Homem e à família, destinada à procriação. [...], essa mulher tem a dimensão exata de sua grandeza; a grandeza de **dar a vida**, de perpetuar a espécie. É a mulher sagrada.” (JATOBÁ, 1995, p. 577).

Todavia, baseando-se no que diz Maffesoli a respeito de determinadas controvérsias que envolvem a vida do ser humano, “mesmo com tudo organizado é possível perder-se também” (2001, p. 91). Ou seja, mesmo que o sujeito esteja inserido em um contexto disciplinador, com a forte sensação de estabilidade e harmonia entre os sonhos, os sentimentos e a realidade, há, ainda, a possibilidade desse indivíduo perder o equilíbrio e querer exilar-se, fugir de tudo que o cerca, o que acaba por acontecer com a personagem quando recebe cartas anônimas cheias de conteúdo erótico, capaz de provocar uma fissura naquela identidade simulada.

Mesmo que se torne uma prática rotineira, o recebimento das cartas era mantido em segredo, pois ameaça a tranquilidade, estabilidade e o renome conquistado com o casamento e a família. Por ser uma situação que foge do que se

espera de seu cotidiano, as cartas provocam um sentimento ambíguo na personagem, fazendo com que ela não se reconheça em determinados momentos da narrativa, e passe a travar uma luta diária contra desejos até então recalcados, evitando se deixar seduzir por aquele conteúdo.

A respeito da sedução, Baudrillard diz que diante de uma ameaça que possivelmente nos atrai “lutamos para nos fortalecer em nossa verdade, lutamos contra aquilo que nos quer seduzir. Renunciamos a seduzir por medo de ser seduzido” (1991, p. 136). Deste modo, as cartas representam esse perigo descrito pelo teórico, pois elas conseguem atrair a atenção da mulher e despertar nela vontades antes desconhecidas. Diante dessa situação, a personagem poderia optar por uma solução imediata, fugindo das cartas e dando continuidade à sua vida de mulher bem casada, mãe dedicada e dona de casa aparentemente feliz. Mas, logo a protagonista constata que viver sem elas não é mais possível, restando apenas deixar-se seduzir por essa misteriosa fantasia. Assim, grandes são as expectativas que a personagem alimenta ao esperar a chegada de uma nova carta, que é recebida com entusiasmo e aspiração, como podemos perceber a seguir:

Três da tarde ainda, ficava ansiosa. Andava para lá, entrava na cozinha, preparava Nescafé. Ligava a televisão, desligava, abria o livro. Regava a planta já regada, girava a agenda telefônica, à procura de uma amiga a quem chamar. Apanhava o litro de martine, desistia, é estranho beber sozinha às três e meia da tarde. Podem achar que você é alcoólatra. [...] Quatro horas, vontade de descer, perguntar se o carteiro chegou, às vezes vem mais cedo. Por que há de vir? Melhor esperar, pode despertar desconfiança. Porteiros sempre se metem na vida dos outros, qualquer situação que não pareça normal, ficam de orelha em pé. (BRANDÃO, 2008, p. 23).

Enquanto aguarda a chegada da nova correspondência, a protagonista fica extremamente inquieta ao ponto de iniciar diversas atividades, mas não obtém resultados satisfatórios, pois não consegue concentrar-se em nenhuma delas, mesmo as mais simples. Por ficar muito nervosa, pensa em beber para aliviar a tensão, mas logo desiste, em virtude do horário e dos possíveis comentários que poderiam surgir. Interessante observar o quanto essas cartas abalam o psicológico da protagonista que chega a sentir vontade de consumir bebida alcoólica, fato esse não considerado adequado a uma dona de casa que tem uma educação pautada

nos “bons valores” morais. Se a personagem não tivesse desistido, possivelmente, teria tomado uma ou mais doses de Martine com o intuito de diminuir a tensão.

Na tentativa de estabelecer uma relação entre o momento vivido pela personagem, na expectativa de receber as cartas, e a ingestão de bebida alcoólica, lembremos, inicialmente, do vinho (uma das bebidas mais antigas da história da humanidade) que “[...] é um líquido que propicia o delírio e o amor, pois sua coloração avermelhada simboliza a pulsão da vida” (MOURA, 2009, p. 30). Dessa maneira, seria possível aproximar, pela coloração e seus possíveis efeitos, o Martine e o vinho, explicando, talvez, a escolha da personagem que, se tivesse consumido a bebida, provavelmente, iria se sentir uma mulher sedutora, visto que o álcool poderia proporcionar à protagonista, conforme diz o teórico, o “pulsar da vida”, das novas emoções, dos novos desejos. Mas, essa vontade repentina de beber também poderia estar associada a outros fatores, como o desajuste no casamento (fato que ela insiste em camuflar, mas que, no decorrer do conto vai sendo revelado), sentimentos de solidão ou, ainda, as vontades reprimidas.

Ainda sobre a passagem do conto acima descrita, percebemos o receio que a personagem tem em relação ao porteiro, sujeito este que tem como função recepcionar e controlar o movimento de entrada e saída das pessoas, zelando pelo patrimônio e segurança dos moradores, assegurando, assim, uma certa ordem no condomínio. Além disso, ele também é responsável pelas correspondências enviadas aos moradores do edifício, recebendo e encaminhando-as até seus destinatários.

Por essas atribuições, a protagonista vê o porteiro como uma ameaça, pois para ela, além dos afazeres inerentes a tal função, ele pode fazer comentários desnecessários acerca de qualquer acontecimento que fuja da rotina do prédio, como é o caso da chegada frequente de cartas anônimas para uma dona de casa, fato que poderia ser visto como algo atípico, despertando, no mínimo, curiosidade. Sendo assim, em virtude de se utilizar de uma espécie de olhar panóptico, o porteiro poderia desconfiar do segredo da personagem, o que a deixa extremamente preocupada, com um medo absurdo do que as pessoas poderiam falar a seu respeito.

Para esclarecer a ideia do panóptico, recorreremos aos estudos feitos por Renato Nunes Bittencourt¹⁰, pesquisador do controle social, da vigilância exercida sobre a identidade do sujeito. Para o estudioso,

O panóptico representa analogicamente a manifestação social do olhar onisciente de Deus, que conhece de antemão o íntimo de todas as coisas. Trata-se da manifestação mais pura do controle exercido pela sociedade disciplinar, regulamentando intimamente as ações, determinando padrões de gosto e modelos de conduta que devem ser guiados pela massa social. (BITTENCOURT, s/d).

Podemos, portanto, assemelhar a visão do porteiro ao olhar de Deus que tudo vê, inclusive o que não é do conhecimento de todos, o que pode causar um verdadeiro desassossego naqueles que, por algum motivo, sentem sua integridade moral ameaçada, como é o caso da protagonista. Porém, mesmo apresentando determinada apreensão em relação ao porteiro e ao temor dos possíveis falatórios dos vizinhos, a personagem não desiste das cartas, enfatizando cada vez mais a ideia de que o prazer em recebê-la é maior do que o receio de que seu segredo possa ser descoberto, conforme podemos observar: “Quem sabe ela possa descer, dar uma olhadela na vitrine da butique da esquina, voltar como quem não quer nada, ver se a carta chegou.” (BRANDÃO, 2008, p. 24).

Note-se que diante do medo de ser flagrada e não contendo a expectativa diária em torno das correspondências, a personagem começa a criar estratégias para ir ao encontro desses escritos sem provocar determinadas suspeitas. Assim é que inventa pequenos passeios, na circunvizinhança, com o objetivo apenas de transitar por entre a portaria e indagar sobre a chegada da carta. Mas o que de fato dizem essas epístolas? O que revela o teor de suas mensagens?

¹⁰ BITTENCOURT, R.N. As utopias negativas e a normatividade da disciplina social. Disponível em: < http://www.achegas.net/numero/43/renato_43.pdf>. Acesso em: 06 de outubro de 2014, às 22:59min.

3.2 A carta do dia

A fim de responder as perguntas feitas no final do tópico anterior, iniciaremos este apresentando o momento em que a personagem se depara com a carta do dia:

Apanho a carta, como quem não quer nada, olho distraidamente o destinatário, [...] enfio no bolso, com naturalidade, e caminho até a rua [...] sem poder andar direito, perna toda molhada. Fico tão ansiosa, deve ser uma doença, me molho toda, o suco desce pelas pernas, tenho medo que escorra pelas canelas e vejam. Preciso voltar, desesperada para ler a carta. O que está dizendo [...]? [...] *Queria te ver numa suruba, ia te pôr de pé no meio do salão e enfiar minha pica dura como pedra bem no meio de tua racha melada, te fodendo muito, fazendo você gritar* (BRANDÃO, 2008, p. 31-30).

O encontro da mulher com a carta se assemelha, a princípio, a uma cena ensaiada, na qual a personagem deve agir espontaneamente para que nada fuja ao seu controle e ninguém desconfie de seu segredo. Ao apresentar tal comportamento, a protagonista nos dá espaço para supor que nem tudo em sua vida é o que aparenta ser, pois do mesmo modo que ela encena o seu encontro com a carta, pode, também, estar teatralizando a estabilidade amorosa e familiar de que tanto se orgulha em exibir.

Observe, porém, que no advento do encontro com a correspondência nem tudo está sob o domínio dessa possível encenação. A personagem perde o controle do próprio corpo, cedendo aos prazeres do gozo, o que lhe dificulta andar com naturalidade. Ao discutir sobre o gozo, Arthur Figer diz que ele é “aquilo que está para além do princípio do prazer, que é da ordem do excesso, da transgressão” (2013, p. 92). Isso explicaria em parte o gozo fácil que a protagonista obtém diante da situação, visto que, na posição de mulher casada, estaria cometendo uma espécie de violação as normas sociais ao receber cartas com um teor pornográfico de um sujeito anônimo.

No convívio com o marido, poderíamos supor que não seria tão fácil para a personagem alcançar esse prazer extremo, visto que o mesmo só será atingido se o sujeito se despir de qualquer princípio regulador, de qualquer norma capaz de inibi-lo. Ademais, não é normalmente dado à mulher o direito ao gozo, essa é uma regalia cedida somente aos homens. Segundo Baudrillard, essa negação é “um dos traços

aventados da opressão das mulheres” (1991, p. 23) e deve ser considerado como algo injusto e desleal, merecedor de discussão e reavaliação.

Deste modo, proibir a mulher de gozar foi uma determinação baseada no egoísmo e no machismo de uma sociedade dominada pelo poder masculino, e isso, até os dias atuais, ainda exerce fortes influências sobre a conduta feminina, a exemplo da personagem em análise, que investe num comportamento dissimulado, baseado nas regras sociais. Todavia, quando se entrega a transgressão dos valores e das crenças que sempre cultivou, ela sai completamente da rotina de seu dia a dia, deixando efervescer emoções e prazeres jamais vivenciados

Quanto ao conteúdo das correspondências recebidas, agora revelado, notemos o seu teor pornográfico em cada palavra expressa. O interlocutor não se intimida de se dirigir a uma mulher casada usando uma linguagem que poderia ser considerada obscena e que coloca a prática sexual no campo da violação às normas sociais. Vale destacar que a suruba, a penetração e o gozo, referidos no fragmento, devem acontecer, segundo o autor das cartas, publicamente, “*no meio do salão*”, o que serviria para expor a figura feminina, as suas possíveis taras, deslocando-a de um espaço onde a atividade sexual se constitui como uma ação recatada, vivida entre cônjuges, para outra assinalada pelo signo da suruba “[...] *quero tudo, quero que todo mundo nesta sala me enterre o cacete.*” (BRANDÃO, 2008, p. 30).

Chama a atenção da personagem a linguagem usada pelo interlocutor das cartas, pois segundo ela tal indivíduo “[...] era alguém que escrevia bem, sabia colocar as coisas.” (BRANDÃO, 2008, p. 24). Todavia, mesmo admirando a escrita desse desconhecido, o que de fato lhe causa assombro é o conteúdo pornográfico, os vocábulos empregados, as expressões consideradas imorais: “Por que mandavam tais cartas, cheias de palavras que ela não ousava pensar, preferia não conhecer, quanto mais dizer?” (BRANDÃO, 2008, p. 25).

A falsa indignação da personagem diante dos manuscritos apareceria como resultado de uma educação conservadora, que jamais permitiria o emprego de uma linguagem de natureza vulgar, obscena. No que se refere a essa questão, Baudrillard destaca que, “A obscenidade tradicional ainda tem um conteúdo sexual de transgressão, de provocação, de perversão. Age sobre o recalque com uma violência fantasmática própria.” (1991, p. 37). Deste modo, o conteúdo das cartas pode ser considerado como o responsável pelo desrecalque dos desejos da protagonista que, até então, nunca tinha libertado suas fantasias de maneira tão

exacerbada: “Eu. Seria a rainha, miss, me chamariam para todas as festas. Simplesmente para me ver fodendo, não pela amizade, carinho que possam ter por mim, mas porque eu satisfaria os caprichos e as fantasias deles.” (BRANDÃO, 2008, p. 30/31). Entregue a esses delírios sexuais, a personagem pode ser vista como uma mulher transgressora, que não se detém aos padrões ou modelos sociais, mas somente às suscitações de seu interlocutor, bem como aos desejos de seu corpo, revelando um comportamento completamente diferente daquele que conservou ao longo dos anos.

Conforme dissemos anteriormente, as correspondências buscam deslocar a personagem de sua zona de conforto. Isso porque a relação sexual que mantém com o marido parece ter por finalidade apenas a reprodução, como convém a uma “boa esposa”, que se indignaria diante do cônjuge se este lhe fizesse propostas semelhantes às das cartas: “Se o marido, algum dia, tivesse proposto um décimo daquilo, teria pulado da cama, vestido a roupa e voltado para a casa da mãe. Que era o único lugar para onde poderia voltar, saíra de casa para se casar.” (BRANDÃO, 2008, p. 24). Agindo assim, ela não desmistificaria a imagem que transmite a todos, inclusive, aos de maior convívio, como seu esposo, filhos e pais, pois para eles, ela foi uma moça educada para a família, com princípios pautados na ética, saindo da casa de seus progenitores apenas por conta do matrimônio, que lhe garantiria manter a dignidade e a honra.

Mas, mesmo tentando manter-se firme em sua identidade, em seu papel de esposa exemplar, a personagem, inevitavelmente, deixa-se seduzir pelo sujeito (até então desconhecido) que, através das cartas, lhe faz propostas obscenas: “E aquela carta em que ele tinha proposto que se encontrassem uma tarde no motel? Num quarto cheio de espelhos, *para que você veja como trepo gostoso em você, enfiando meu pau bem fundo.*” (BRANDÃO, 2008, p. 26). A vontade de levá-la até a um ambiente cheio de espelhos pode ser explicado pelo fato de que, esse sujeito que escreve, deseja que a protagonista se veja, literalmente, como uma traidora, uma mulher que rompe com a educação patriarcal que recebeu, com as juras do casamento e com o modelo de mulher pura, conservado até então.

Ao discutir sobre traição, Rebouças diz que além de romper com determinados padrões, de alguma forma ela

coloca traidor e traído diante de uma verdade que devem enfrentar, quer seja sobre si mesmo, sobre o outro ou sobre o veículo, podendo não apenas aniquilar, mas pode-se vislumbrar a possibilidade de recriar, abrir mão de crenças, redimensionar valores antigos e novos e o encontro com a liberdade de transcendência (2005, p. 16).

No caso da personagem e de seu esposo, a verdade que deve ser enfrentada, como diz o estudioso, é o fato de que a obediência à rotina, aos bons costumes, a forma como conduzem o relacionamento e, especialmente, as restrições que submetem os seus desejos não são mais capazes de sustentar a relação e, por isso, a infidelidade torna-se, praticamente, inevitável.

Nesse contexto, o fato de estar no papel de adúltera é motivo de grandes aflições, pois ela sabe o quanto é julgada aquela que cometer uma transgressão dessa natureza. Segundo Rebouças, “em nossa sociedade patriarcal, a condição da mulher não é a mesma quando comete o adultério. É submetida a severas consequências emocionais, morais, éticas e religiosas.” (2005, p. 15). Importante lembrar que o mesmo não acontece com o homem que apresenta tal comportamento, pois o mesmo será reconhecido, simplesmente, como um conquistador e, por isso, não será alvo de julgamentos ou condenações.

Mesmo sabendo do preço alto que poderá pagar caso seu segredo seja descoberto, a protagonista não consegue resistir às cartas, não consegue colocar um ponto final nessa situação, o que nos faz entender o quanto ela gosta dessas correspondências. Vale ressaltar que há momentos (talvez aqueles em que as normas sociais conseguem realmente dominá-la) em que a personagem chega a interpretar as sugestões feitas nas correspondências como ofensa: “Perdeu completamente a vergonha, dizer isso na minha cara, que mulher casada não se sentiria pisada, [...] um desconhecido a julgá-la puta, sem nada para fazer em casa, pronta para sair rumo aos motéis de beira de estrada. Para que lado ficam?” (BRANDÃO, 2008, p. 26). O convite para levá-la ao motel é entendido como um insulto, como uma afronta, visto que a personagem é uma mulher muito bem casada e com uma reputação a zelar. Para a mesma, tal ambiente é propício, apenas, para encontros casuais, encontros “clandestinos” e, por isso, não deve ser frequentado por senhoras que tem um matrimônio conforme manda as leis sociais e religiosas, dignas de respeito e honra. Quando ela diz “Para que lado ficam?” nos leva a

entender que nunca frequentou nenhum motel, nem ao menos sabe a localização de algum.

De fato, “A cada dia as cartas ficavam mais abusadas, entronas, [...]” (BRANDÃO, 2008, p. 24) e, em consequência disso, a personagem sente-se cada vez mais envolvida por essas epístolas que são capazes de retirá-la de um contexto tranquilo e sossegado e levá-la a outro tumultuoso, porém, sedutor. Ao percebermos isso, reafirmamos a ideia de que tais escrituras têm a função de transformar a rotina da protagonista, de fazer com que ela vivencie momentos talvez até imaginados, porém jamais experimentados.

Deste modo, alguns detalhes dessas correspondências merecem ser destacados, como por exemplo, o horário em que elas costumam ser entregues, pois o carteiro sempre chega por volta das cinco horas da tarde: “Quase cinco. E se o carteiro atrasar? Meu deus, faltam dez minutos.” (BRANDÃO, 2008, p. 24). A respeito desse número, Chevalier & Gheerbrant diz que o “cinco é o número da Terra. É a soma das quatro regiões cardeais e do centro, o **universo manifestado**. [...] É, também, o número fundamental das sociedades secretas. [...] Cinco é, ainda, o número do coração” (2009, p. 242). Ao relacionar essa simbologia com o contexto da personagem, podemos dizer que o número cinco pode ter sido escolhido pelo escritor para representar essa situação sigilosa que a personagem vivencia, algo que não pode ser do conhecimento de todos.

Há, ainda, outra interpretação feita pelos antigos mexicanos a respeito de tal número. Para eles, o cinco “simboliza o **fogo**, mas sob sua dupla acepção, de uma parte, solar, logo ligado ao dia, à luz, à vida triunfante; de outra, sob sua forma interna, terrestre, catoniana, associada à noite e ao curso noturno do sol *negro* nos infernos” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 245). É possível afirmar que as cartas também apresentam um duplo sentido, pois ora despertam desejos tão ardentes quanto o fogo, ora causam sensações consideradas tão negativas quanto à escuridão noturna que desperta os medos mais tenebrosos. Para a personagem, elas traziam luz pelo fato de que, através delas, novas emoções foram despertadas. “Amo estas cartas, necessito, se elas pararem vou morrer”. (BRANDÃO, 2008, p. 31/32). Mas, essas mesmas cartas também remetem às trevas, pois as emoções que satisfazem à protagonista são as mesmas que a angustiam em virtude de seu estado civil e das regras sociais em que foi educada para ser considerada uma mulher de respeito. “Fico louca, nem sei o que digo, tudo delírio, por favor não

prestem atenção, nem liguem, não quero trepar com ninguém, adoro meu marido [...]” (BRANDÃO, 2008, p. 31).

Há, ainda, outro detalhe em relação às cartas, que é a cor do envelope. "Dia sim, dia não, o carteiro trazia o envelope amarelo, com tarja marrom, papel fino, de bom gosto." (BRANDÃO, 2008, p. 24). Sabemos que as cores são elementos ricos em significados como, por exemplo, o amarelo que para Chevalier & Gheerbrant é

intenso, violento, agudo até a estridência, ou amplo e cegante como um fluxo de metal em fusão, o amarelo é a mais quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores, difícil de atenuar e que extravasava sempre dos limites em que o artista desejou encerrá-la (2009, p. 40).

Deste modo, a cor do envelope representa exatamente a mensagem trazida pelas cartas, uma vez que elas apresentam uma escrita com conteúdo intenso, repleto de apelos sexuais, despertando na personagem desejos ardentes, talvez até, nunca sentidos antes. Para ela, a linguagem das cartas violenta sua realidade, sua rotina de pequeno-burguesa: “Não é coisa para mulher ler, não é coisa decente que se possa falar a uma mulher como eu.” (BRANDÃO, 2008, p. 32). Interessante observar que, ao longo do conto a personagem faz questão de enfatizar que é uma mulher digna e, por isso, merece ser respeitada, como mostra o fragmento acima, quando ela diz que o conteúdo das cartas é uma afronta à sua pessoa.

Há, também, outros significados sobre a cor amarela e que se enquadra perfeitamente na situação vivida pela personagem, isso porque “o amarelo está ligado ao adultério, quando se desfazem os laços sagrados do casamento, à imagem dos laços sagrados rompidos por Lúcifer” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 41). Sendo assim, o envelope tem a cor que melhor representa o contexto que envolve a protagonista, pois, mesmo que seu envolvimento seja apenas por cartas, há um rompimento dos juramentos sagrados feitos no ato do casamento, conforme já foi dito anteriormente, o que a torna uma adúltera, mesmo que seja só por pensamento e palavras.

Feitas essas considerações, compreendemos o quanto as cartas são importantes para a personagem, pois mesmo sabendo da reprovação social em relação à mulher que trai, ela não hesita em recebê-las. Por mais que em determinados momentos fique dividida entre as sensações de prazer e repulsa,

ainda assim, opta pela “carta do dia”, confirmando a ideia de que os escritos de um desconhecido são mais significantes que a família e o lar que socialmente estabilizou sua vida.

3.3 A ilusão das aparências

É nítida a preocupação que a protagonista apresenta em relação à imagem que deve transmitir para a sociedade e, por esse motivo, vive um conflito entre a aparência e a essência, entre o ser e o dever-ser, entre o que se pode revelar e o que se deve ocultar. Isso ocorre porque a personagem acredita que seu comportamento deve obedecer às regras sociais e não aos seus desejos, pois assim não perde o controle de sua vida. “Como se pode ir a público e falar desse jeito, sem constrangimento, com a cara lavada, deixando todo mundo saber como somos, sem nenhum respeito?” (BRANDÃO, 2008, p. 29). Falando dessa maneira, a protagonista nos faz acreditar que sua conduta tem como referência a ordem social, uma vez que esta “é uma espécie de compulsão de repetição que, uma vez estabelecida, resolve quando, onde e como algo deve ser feito, de modo a evitar oscilações” (FREUD, 2011, p. 38). Em outras palavras, pode-se dizer que a norma, ordem ou moral social nada mais é que um conjunto de regras, forçadamente imposto, a fim de evitar desvios. No caso da protagonista, a educação que lhe foi dada tem a finalidade de mantê-la dentro dessa ordem, servindo de subsídio para que ela não perca os princípios que a fazem ser uma mulher tão admirada por todos.

A respeito da moral social, Maffesoli diz que ela “decreta um certo número de comportamentos, que determina os caminhos de um indivíduo ou de uma sociedade, que, em uma palavra, funciona com a lógica do *dever-ser*” (2005, p. 16). Assim sendo, a norma é um agrupamento de preceitos capazes de nortear as ações de cada sujeito, reprimendo seus pensamentos, opiniões e sentimentos, gerando um conflito entre o ser e o *dever-ser* (expressão usada pelo teórico), como ocorre com a personagem que, no desenrolar da narrativa, revela que a moral social é algo superficial, capaz de se firmar apenas no campo das aparências. Essas, por sinal, têm a capacidade de enganar, de esconder a verdade, como podemos observar a seguir:

Ligo a televisão, porque o programa do Sílvio Santos tem quadros muito engraçados. Como o dos casais que respondem a perguntas, mostrando que se conhecem. O Sílvio Santos perguntou aos casais se havia alguma coisa que o homem tivesse tentado fazer e a mulher não topou. Dois responderam que elas topavam tudo. Dois disseram que não, que a mulher não aceitava sugestões nem achava legal novidade. A que não topava era morena, rosto bonito, lábio cheio e dentes brancos, sorridente, tinha cara de quem topava tudo e era exatamente a que não. A mulher franzina, de cabelos escorridos, boca murcha, abriu os olhos desse tamanho e respondeu que não havia nada que ele quisesse que ela não fizesse e a cara dele mostrava que realmente estavam numa boa. Parece que iam sair do programa e se comer. (BRANDÃO, 2008, p. 29).

Nesse fragmento do conto, a protagonista valendo-se de um programa de televisão observa como as aparências podem enganar, visto que nem sempre traduzem a essência dos sujeitos. A imagem que cada uma das mulheres transmite para a sociedade não representa o que elas realmente são em sua intimidade e, a partir disso, podemos supor que a personagem do conto relata essa experiência para revelar algo sobre a sua identidade, demonstrando que em seu íntimo os anseios podem ser completamente diferentes daqueles que deixa transparecer.

Como prova desse fato, o gosto musical da personagem é um elemento que merece ser destacado, pois pode funcionar como um indício de sua verdadeira subjetividade: “Tirou o disco da Bethânia, comprou um LP só por causa de uma música, ‘Negue’. Ouvia até o disco rachar, adorava aquela frase, *a boca molhada, ainda marcada pelo beijo seu.*” (BRANDÃO, 2008, p. 27). O verbo negar, empregado no modo imperativo, certamente traduz o jeito de ser da personagem que parece esforçar-se diariamente para ser uma pessoa diferente daquilo que é, negando para si mesma a infelicidade no casamento, a atração pelo conteúdo das cartas que recebe com frequência, assim como o desejo de se entregar a uma relação extraconjugal. Entretanto, assim como na letra da música de sua predileção, seria possível encontrar sinais, como aquele da boca “*ainda marcada pelo beijo seu*”, responsáveis por demonstrar essa falsa subjetivação.

Tais sinais poderiam ser apreendidos pela análise do comportamento da personagem diante das cartas que a transferem para a territorialidade da desordem dos afetos: “Fico transtornada com estas cartas que chegam religiosamente, é até pecado falar em religião, misturar com um assunto desse, escabroso.” (BRANDÃO, 2008, p.26). Para Maffesoli “a desordem dos afetos é, antes de qualquer coisa,

pagã, tanto em sua origem quanto em seu funcionamento” (2005, p. 133), talvez por isso a mulher considere pecaminoso relacionar aquela situação que lhe perturba ao universo religioso. Em consequência daquelas correspondências, é possível observar o agravamento do desequilíbrio da protagonista que acaba perdendo o controle de seu comportamento, apresentando atitudes de uma pessoa atormentada: “Disse que faz três meses que recebo as cartas? Se disse, me desculpem, ando transtornada com elas, não sei mais o que fazer de minha vida, penso que numa hora acabo me desquitando, indo embora [...]” (BRANDÃO, 2008, p. 30). Ao interrogar sobre seu próprio discurso, a personagem reafirma seu estado de descontrole e, por isso, pede desculpa pelo que diz. Todavia, esse pedido de perdão pode ser uma forma de retratar o que ela revelou espontaneamente: “[...] faz três meses que recebo as cartas [...]”. Ao fazer isso, ela desfaz a imagem de mulher casada que há meses recebe cartas anônimas (desapontada por alguns instantes) e que ainda não buscou uma solução para dar um basta nessa situação. Na verdade, conforme mostra o fragmento, a saída encontrada pela protagonista seria o divórcio e não fim das correspondências, o que nos leva a acreditar que o papel que desempenha diante da sociedade não a faz feliz, não a satisfaz verdadeiramente. Nesse contexto, essa nova mulher despertada pelas cartas, até então, supostamente, era uma desconhecida da personagem e, por esse motivo, é vista como uma estrangeira.

A respeito da condição de sermos estrangeiros para nós mesmos, Julia Kristeva, destaca que:

estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta de nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. O estrangeiro [...] é um curioso incorrigível, ávido por encontros: alimenta-se deles e os atravessa, eterno e insatisfeito, eterno farrista também. [...] Um deprimido extravagante. (1994, p. 9/18).

Há, portanto, um estranho no psíquico de cada ser humano, que não deve ser tratado como uma patologia, mas como uma parte essencial na composição da identidade de cada sujeito. Esse “estrangeiro que habita em nós” pode causar aflições e sofrimentos, se for visto como uma ameaça à integridade e à estabilidade da vida afetiva, social e espiritual. Porém, se tomado numa perspectiva diferenciada

que possa contribuir para a formação de novas subjetivações, gostos e formulações de opiniões, poderá até causar a tão temida desestabilização, mas, em consequência disso, o indivíduo terá mais conhecimento de si e será um reconhecedor de que sua identidade não é algo pronto e modelado.

Particularizando essa questão à personagem em análise, podemos dizer que ela encara o estrangeiro/diversidade como um inimigo e, por esse motivo, vivencia dias de tormentos, pois ele é uma ameaça à imagem de uma boa mulher, esposa, mãe e dona de casa: “Não é coisa para mulher ler, não é coisa decente que se possa falar a uma mulher como eu.” (BRANDÃO, 2008, p.32). Em virtude disso, a perturbação identitária se intensifica ao ponto da mulher pensar em atentar contra a própria vida: “[...] não me sobraria muito na vida. Era enfiar a cabeça no forno e ligar o gás. [...], ele tem de parar, acabo louca, acabo mentecapta, me atiro deste nono andar.” (BRANDÃO, 2008, pp. 30/32).

Compreendemos que esse desejo de morte que assola a personagem aparece como consequência da vontade de recalcar essa alteridade que a habita e ameaça a estabilidade de sua vida pequeno-burguesa. Desse modo, em cada um desses prenúncios de suicídio, a mulher revelaria uma espécie de desespero na tentativa de se livrar do estrangeiro que cede aos apelos da carta e que também constitui o seu ser.

De acordo com Kristeva, o estrangeiro

é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o “nós” precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros. (1994, p. 09).

Na concepção da teórica, a noção de estrangeiro ultrapassa aquela ideia de sujeito pertencente a outras nações, isso porque o estranho primeiramente habita em cada um de nós, porém só temos conhecimento dessa existência quando, por algum motivo, ele se manifesta em contraste com a identidade que acreditávamos está bem construída e bem definida, levando o indivíduo a um conflito em torno da própria identificação:

para não fixá-lo como tal, para não *nos* fixarmos como tal. Mas, para analisá-lo, analisando-nos. Para descobrir a nossa perturbadora alteridade, pois é mesmo ela que irrompe face a esse “demônio”, a essa ameaça, a essa aflição que engendra o aparecimento produtivo do Outro no seio daquilo que persistimos em manter como um “nós” próprio e sólido. (KRISTEVA, 1994, p. 201)

Segundo Bauman, “onde há dois não há certeza. [...] o outro é reconhecido como um ‘segundo’ plenamente independente, *soberano* – e não uma simples extensão, eco, ferramenta ou empregado trabalhando para mim” (2004, p. 35). No contexto da personagem, o outro despertado pelas cartas é, como descreve o teórico, inteiramente autônomo, livre das amarras sociais, de tudo aquilo que aprisiona seus desejos, de tudo que lhe sufoca ou lhe reprime, uma identidade completamente diferente daquela apresentada e cultivada pela protagonista em forma de máscara. Por esse motivo, a personagem sente a falsa solidez de sua identidade ser substituída pela instabilidade das incertezas, dos pensamentos e dos sentimentos confusos, estes, responsáveis por levá-la a vivenciar uma verdadeira crise identitária.

Ao discutir sobre essa questão, Hall diz que o “próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático.” (2002, p. 12). Em consequência disso, o sujeito que vive em sociedade é impossibilitado de manter-se firme em uma identidade estável e unificada. No contexto da personagem, a identificação que ela considera como imutável, fica completamente abalada com a chegada das cartas, uma vez que as mesmas contestam todos os princípios conservados até então e, por causa disso, surge um possível conflito identitário.

Deste modo, em virtude das correspondências recebidas, a identidade da mulher feliz pelas escolhas feitas (esposa, dona de casa e mãe) e pela estabilidade de sua vida, agora, cede espaço para outra que nada tem de semelhante, uma vez que esta faz a personagem sentir vontade de aventurar-se com esse homem que lhe escreve e não lhe garante nenhuma segurança: “[...] basta ele tocar este telefone e dizer: ‘Venha, te espero no supermercado, perto da gôndola do puropurê.’ Desço correndo, nem faço as malas, nem deixo bilhete. Vamos embora levando uma garrafa de champanhe, [...].” (BRANDÃO, 2008, p. 31). Ao pensar na possibilidade de abandonar sua família e seu lar, a protagonista deixa evidente que a identidade

conservadora não é mais capaz de lhe satisfazer, pois tudo o que ela acredita como certo passa a ser questionado pelas sensações despertadas pelas epístolas, gerando, assim, uma “crise de identidade”.

Deste modo, não há dúvidas de que as complicações da vida contemporânea ordena que

assumamos diferentes identidades, mas essas diferentes identidades podem estar em conflito. Podemos viver, em nossas vidas pessoais, tensões entre nossas diferentes identidades quando aquilo que é exigido por uma identidade interfere com as exigências de uma outra. [...] Outros conflitos surgem nas tensões entre expectativas e normas sociais. (SILVA, 2012, p. 32).

Deste modo, quando se fala em sociedade moderna não se deve pensar em sujeito dono de seus valores, costumes e subjetivações, pois ela produz no indivíduo uma identidade incerta, que sofre constantemente mudanças influenciadas pelo meio social e cultural em que o mesmo se encontra inserido. No caso da personagem, a identidade que preservou ao longo dos anos, de mulher recatada, dedicada ao lar e à família em nada se assemelha com a que irrompe no momento em que lê as cartas, gerando um confronto entre ambas as identificações.

Em meio a esse conflito identitário e numa tentativa de afirmar-se na identidade construída com base na educação que teve, a personagem faz questão de mencionar que é uma mulher com qualidades admiráveis em qualquer aspecto, inclusive no que se refere à higiene corporal: “[...] sou mulher limpa, de banho diário, dois ou três no calor. Fresquinha, cheia de desodorante, lavanda, colônia. Coisa que sempre gostei foi cheirar bem, estar de banho tomado. Sou mulher limpa.” (BRANDÃO, 2008, p. 27). Nesse fragmento, percebemos o quanto a protagonista preocupa-se com sua higiene corporal, pois em sua fala faz questão de enfatizar que é ‘mulher limpa’. Ao afirmar que toma banho várias vezes ao dia, a personagem nos dá a entender que ela está sempre com boa aparência e, por isso, alguns adjetivos lhe podem ser atribuídos como, por exemplo, o de mulher cheirosa, visto que a colônia é tão importante quanto o banho. Contudo, esse gosto por estar sempre perfumada pode ser analisado como uma forma escolhida pela protagonista para chamar a atenção, para se sentir interessante e desejada, uma vez que o perfume pode causar sensações agradabilíssimas naqueles que o sentem.

Importante ressaltar que a limpeza é um ato realizado com o intuito de retirar a sujeira, seja de um corpo, objeto ou local. Porém, esse ato não se restringe apenas ao aspecto físico, uma vez que é também necessário que se tire as impurezas da mente e do espírito. No caso da personagem, a limpeza que ela realiza é a do corpo e, para isso, o banho é a atividade adequada, desempenhando o papel purificador.

De acordo com Chevalier & Gheerbrant,

A virtude purificadora e regeneradora do banho é bem conhecida e atestada, tanto no âmbito do profano como no do sagrado, pelos seus evidentes usos entre todos os povos, em todos os lugares e todos os tempos. Pode-se dizer que o banho é, universalmente, o primeiro dos ritos que sancionam as grandes etapas da vida, em especial o nascimento, a puberdade e a morte. A simbólica do banho associa as significações do *ato de imersão* e do *elemento água* (2009, p. 118).

O banho é um ato realizado com o intuito de eliminar as impurezas do corpo, porém sua significação pode ser mais abrangente, sendo tomado também como um ato purificador, uma vez que se utiliza da água, elemento que desempenha entre tantas culturas e tradições o papel de expurgar, limpar, regenerar o que está sujo. Nesse sentido, ele pode ser visto, no caso da personagem, para além de uma leitura literal. O fato de a mulher repetir a ação de se banhar várias vezes durante o dia pode ser interpretado como uma tentativa de renegar aqueles desejos e pensamentos considerados por ela como imorais. Assim, a água funcionaria simbolicamente como substância que abole as formas de comportamento consideradas pela protagonista como inaceitáveis.

Portanto, o ato de banhar-se, cotidianamente, é a ação realizada pela personagem para se sentir livre de qualquer culpa ou julgamento, afinal, é com o banho que ela busca se regenerar e se sentir limpa diante de todos. “Talvez por isso me lavo tanto, para me igualar, juro que conservo a mesma pureza de menina encantada com a vida.” (BRANDÃO, 2008, p. 29). Consideramos, todavia, que essa insistência em torno desse ritual da ablução aparece como mais um artifício da protagonista para se reafirmar numa identificação que lhe outorga o status de “mulher direita”, que não se deixa contaminar pelo conteúdo das cartas, o que é falso, visto ser preciso realizar a mesma ação durante o dia como forma de

convencer, inicialmente, a si mesma. Em outras palavras, a cada banho, a personagem procuraria se livrar dos pensamentos perversos e retomar aquela mesma inocência de quando era criança, mas é preciso perceber que, possivelmente, o conteúdo das correspondências permanece em forma de resíduos que forçam o confronto entre as identificações e obrigam a mulher a retomar o cerimonial da limpeza por meio da água.

Além de se preocupar com a limpeza do corpo, a protagonista demonstra determinada preocupação com o vocabulário que utiliza, pois em nome do que considera ético evita falar qualquer palavra que não estivesse de acordo com sua identidade de mulher bem educada, como podemos ver abaixo:

Repete essa palavra que não uso. Nem pau, nem pinto, cacete, caralho, mandioca, pica, piça, piaba, pincel, pimba, pila, careca, bibola, banana, vara, trouxa, trabuco, traíra, teca, sulapa, sarsarugo, seringa, manjuba. Nenhuma. Expressões baixas. (BRANDÃO, 2008, p. 27).

Ao observarmos esse fragmento do conto, entendemos que a protagonista apresenta um excessivo cuidado para não falar palavras de baixo calão, pois são consideradas impróprias para uma mulher de boa educação, casada e mãe. Porém, essa vigilância em torno de sua própria linguagem pode ser analisada como uma forma de materializar, verbalmente, a identidade que exhibe, mas que não se sustenta diante das cartas cheias de conteúdos pornográficos, que tanto seduzem a personagem. “Preciso voltar, desesperada para ler a carta. O que estará dizendo hoje?” (BRANDÃO, 2008, p. 31). Assim, no mesmo instante em que se declara desesperada para ler a carta, a personagem parece desmentir aquela aversão por um vocabulário considerado por ela mesma, em outros contextos, como indecoroso. Entretanto, essa antipatia da mulher por expressões consideradas indecentes não é de todo falsa e é por conta disso que as cartas lhe provocam um desconforto, tirando-a de sua zona de estabilidade, revelando uma sexualidade reprimida.

Para Baudrillard, “a sexualidade tal como nos ensinam, tal como ela se afirma, é sem dúvida, como a economia política, apenas uma montagem, um simulacro que as práticas sempre frustraram, contrariaram, excederam, como qualquer sistema.” (1991, p. 50). Em outras palavras, podemos dizer que os ensinamentos a respeito da sexualidade fazem parte de uma farsa, um fingimento

pautado nas normas estabelecidas pela sociedade e que sempre corrompem com boa parte dos sonhos e das experiências de vida dos sujeitos. Quanto à personagem do conto, percebemos que assim como diz o teórico, ela aparentemente obedece a todos os ensinamentos que lhes foram transmitidos, mandamentos esses que funcionam como uma colagem a fim de evitar decepções, mas que, na realidade, não alcança esse objetivo e, pouco a pouco, a protagonista vai deixando escapar os desejos, as vontades domadas e as frustrações camufladas na sua essência em nome de um “sistema” falido.

Ao apresentar tal comportamento, somos levados a acreditar que em sua relação conjugal, a personagem cumpre o seu papel de “boa esposa”, baseando-se, nos padrões sociais e isso deve servir de âncora para que a mesma não ceda aos desejos pervertidos de seu marido: “Não posso esquecer um dia que os pelinhos do bigode me raspam, ele estava com a cabeça entre minhas pernas, brincando. Vinha subindo, fechei as pernas, não vou deixar fazer porcarias desse tipo.” (BRANDÃO, 2008, p. 28). Assim sendo, a protagonista deixa transparecer que em seu relacionamento não há espaço para a realização do desejo sexual de seu parceiro (nem os seus) e, por mais que ele tente algo diferente, logo será contido por ela, que não aceita nenhuma extravagância. No entanto, essa não é a mesma conduta apresentada diante do indivíduo que lhe escreve coisas do tipo: “[...]te virar de costas, abrir sua bundinha dura, o buraquinho rosa, cuspir no meu pau e te enfiar de uma vez só, para ouvir você gritar.” (BRANDÃO, 2008, p. 32). Diante desse e de tantos outros fragmentos, percebemos o quanto a personagem sente-se excitada e muito à vontade em sua “relação extraconjugal”, numa atitude completamente aversa ao que demonstra com seu marido.

Segundo Bauman, “quando o sexo se apresenta como um evento fisiológico do corpo e a palavra ‘sensualidade’ pouco evoca senão uma prazerosa sensação física, ele não está liberado dos fardos supérfluos avulsos, inúteis, incômodos e restritos” (2004, p. 64/65). Por não estar livre de seus fardos, como o medo do que as pessoas pensam a seu respeito, as regras sociais, os ensinamentos, os “bons costumes” entre outros, a personagem não consegue vivenciar com seu marido os prazeres e as realizações pessoais que o sexo é capaz de proporcionar. Para ela, há limites na relação matrimonial que não podem ser ultrapassados, especialmente, por acreditar que não são apropriadas para uma mulher casada determinadas condutas.

De acordo com Maffesoli, a “obstinação em policiar o corpo, em integrá-lo numa ordem [...], mostra que o desvio ou os desvios persistem” (2005, p. 32). Pensando assim, podemos associar a relutância da personagem em manter-se dentro de uma rotina, até mesmo de natureza sexual, como essa tentativa de policiamento, de que nos fala o teórico, que visa lutar diariamente contra os desejos desvirtuados que insistem, no caso da mulher do conto, em tirá-la da disciplina que estabeleceu em sua vida, levando-a ao que ela poderia chamar de desordem.

Na ilusão das aparências, aquilo que poderia ser interpretado como pertencente ao universo da ordem encobre desvios de conduta que a personagem busca disfarçar. Assim, a dissimulação passa a fazer parte do cotidiano da protagonista, conforme podemos observar no fragmento a seguir: “Cada vez que desço para apanhar a carta, vou ao supermercado e apanho uma lata de puropurê. [...] Se o marido entrar na dispensa e enxergar esse carregamento de puropurê vai querer saber o que significa. E quem é que sabe?” (BRANDÃO, 2008, p. 31). Com o intuito de disfarçar o verdadeiro motivo que a faz ir até a rua, a personagem vai sempre ao comércio, pois é comum uma dona de casa frequentar tal ambiente. Importante ressaltar que sucessivamente ela compra o mesmo alimento e, talvez, isso ocorra porque a ansiedade em ler a carta é tão grande que, para não perder tempo, não se dá ao trabalho de escolher diferentes mantimentos, agindo de maneira mecânica: “O gesto é automático, nem tenho imaginação de ir para outro lado. Por que não compro ervilhas? Todo mundo adora ervilhas em casa.” (BRANDÃO, 2008, p. 31).

Nesse contexto, ao pensar na possibilidade de um dia seu esposo perceber a grande quantidade do mesmo alimento na despensa e querer saber o que isso significa, desponta para a personagem como uma espécie de flagrante, como um momento em que ela, possivelmente, não saberá como reagir, nem tampouco, conseguirá apresentar uma explicação coerente, convincente, visto que, nem ela mesma sabe por quê sempre compra a mesma mercadoria. A situação, caso acontecesse, seria menos complicada se ela comprasse ervilhas (todos na sua casa gostam de ervilhas) e, conseqüentemente, seria mais fácil apresentar uma justificativa capaz de convencer o marido e não causar nenhuma desconfiança.

Todavia, mesmo correndo o risco de ser flagrada e ter a imagem de “mulher exemplar” substituída por “mulher dissimulada”, a personagem não consegue abdicar dos prazeres que as cartas lhe causam, evidenciando, assim, o quanto está

seduzida por elas. Segundo Baudrillard, a “sedução é algo que se apodera de todos os prazeres, de todos os afetos e representações, que se apodera dos próprios sonhos para convertê-los em algo diferente de seu desenrolar primário” (1991, p. 142). Ao sentir-se atraída, a protagonista também se sente angustiada, pois sabe que o indivíduo seduzido pode perder o domínio de si, passando a ser aquilo que o sujeito que seduz quer que ele seja e, como consequência disso, os princípios e ideais que sempre fizeram parte de sua vida, podem ganhar outros significados. O sonho idealizado desde criança, de viver de forma recatada, ao lado do marido e filhos, é substituído pelo desejo de uma vida de aventuras, sem rumos definidos, mas com orgasmos alcançados: “[...] penso que numa hora acabo me desquitando, indo embora, não suporto esta casa, [...] esses filhos com patins, skates, enchendo álbuns de figurinhas e comendo como loucos.” (BRANDÃO, 2008, p. 30). O divórcio, que antes era algo inaceitável, agora é uma ideia com fortes indícios de concretização, graças a esse sujeito que escreve de maneira tão obscena. A casa que era o porto seguro, agora se torna um ambiente insuportável, e, os filhos não representam mais o amor incondicional. Na verdade, conforme diz o filósofo Friedrich Nietzsche, “tudo o que até agora valia como limite, como determinação de medida, mostrou-se aqui como uma aparência artificial” (2005, p. 23). Para a personagem, os valores sociais e morais ganharam novos significados e nitidamente ela demonstra que eles não conseguem se sustentar diante dos verdadeiros sentimentos e desejos. Na realidade, a vida da protagonista é baseada nas ilusões causadas pelas aparências, no engano que estas podem ocasionar.

Mas, afinal, quem é esse desconhecido que escreve cartas tão obscenas? Quem é esse que consegue roubar a paz e, ao mesmo instante, despertar os desejos mais secretos da protagonista?

3.4 O remetente

É de conhecimento comum que o remetente é o sujeito que envia a correspondência para outra pessoa que, nesse contexto, é chamado de destinatário. Ambos, normalmente, são identificados no envelope que contém a carta. Porém, no caso das epístolas recebidas pela personagem do conto em questão não há remetente expresso e isso aparece como um dos conflitos do texto, já que o anonimato do interlocutor vai sendo mantido em suspense tanto para a personagem como para o leitor, o qual acaba por ser surpreendido ao final do enredo. Isto porque será no encerramento do conto que se revelará a identidade do sujeito que escrevia as cartas e as enviava à mulher.

Deslocando-se da terceira para a primeira pessoa narrativa e do discurso direto para o indireto livre, o texto vai descortinando aquele que desponta como um de seus grandes segredos e o faz por meio das ações da própria protagonista, a qual é flagrada em casa, sozinha, num momento revelador de sua intimidade:

A casa fica tranquila, [...]. Adoro as segundas, quartas e sextas, ninguém em casa, nunca sei onde estão às crianças, nem me interessa. Porque assim me deito na cama [...] e posso escrever outra carta para mim mesma. Colocando amanhã, ela me será entregue segunda. O carteiro das cinco traz. Começarei a ficar ansiosa de manhã, esperando o momento de ele chegar e imaginando o que vai ser de minha vida se parar de receber estas cartas. (BRANDÃO, 2008, p.32).

Surpreendentemente, a personagem finalmente revela quem é o misterioso autor das tão esperadas cartas, o sujeito que lhe convoca por meio da escrita a experimentar as vontades reprimidas. O leitor fica sabendo que locutor e interlocutor são, na verdade, a mesma pessoa. Nesse sentido, reforça-se ainda mais o ritual criado pela mulher em torno das mensagens que recebe. Isso porque além de todo o jogo teatral, outrora já mencionado, que a colocava na condição de destinatária daqueles textos de caráter obsceno, observa-se outro que a coloca agora na condição de escritora. Note-se como a personagem feminina aproveita o fato de encontrar-se solitária em alguns dias da semana para dar vazão aos seus desejos mais secretos por meio dos manuscritos. Aproveitando-se da ocasião, ela se tranca no próprio quarto, deita-se na cama, lugar no qual possivelmente desejasse viver

parte dos relatos que descreve, e deixa fluir uma identidade que ganha vida através da grafia, alimentando, assim, um ciclo vicioso de escrever, enviar, receber e se satisfazer por meio da leitura.

Nesse contexto, o quarto é o espaço onde a personagem, quase sempre, conflitua os vários “eus” que constitui sua identidade. Como dormitório do casal, no primeiro momento, associamos a este ambiente os sentimentos de união, carinho, respeito, lealdade e, principalmente, de amor. Mas, ao descobriremos que a protagonista é a escritora das cartas e, mais que isso, que o quarto é o cômodo da casa escolhido por ela para escrevê-las, passamos então, a atribuir outras características que em nada se assemelham as já mencionadas, pois este recinto passa a ser testemunha da infidelidade, da desordem, do rompimento das juras feitas, da errância e, como consequência disso, impulsiona a revelação de uma nova identidade.

Segundo Silva, “Na poética do espaço, o mundo exterior é o mundo da casa para o mundo interior da gaveta, que, se abre se abre utilizando uma fechadura, é um mundo que desvela outro mundo, o mundo interior do sujeito.” (SILVA, 2013, p. 235). Em outras palavras, podemos dizer que o quarto da personagem é esse mundo exterior citado pela estudiosa. É nesse espaço que ela se sente segura para desfrutar de sua imaginação e revelar para si mesma (e para o leitor) a identidade que não pode ser vista por todos, pois se manifestam nesse espaço os mais variados desejos e fantasias que se concretizam em uma folha de papel que será enviada para ela mesma, o que lhe causará muita ansiedade e, até mesmo, um conflito de sentimentos.

De acordo com Silva,

Determinam a formação da identidade do sujeito pós-moderno elementos contraditórios, posicionamentos conflitantes, imagens dissonantes. Se, além de pertencer a um contexto pós-modernos, esse sujeito [...] está em desconformidade com o espaço social no qual habita, a construção de sua subjetividade trona-se ainda mais complexa. (2010, p. 2017).

Ao associarmos o texto teórico com o que vive a personagem, entendemos o quanto ela se sente dividida entre identidade de mulher educada para casar e a identidade da mulher que deseja experimentar novas emoções, como quando, por

exemplo, está em seu próprio quarto, o único lugar que lhe aprisiona aos seus “deveres” de esposa e lhe liberta aos prazeres extraconjugais.

Despida dos valores moralistas da sociedade e segura de que não há ninguém a vigiando, a personagem sente-se muito a vontade sozinha em seu quarto e, por isso, não apresenta nenhum indício de preocupação ou de culpa ao realizar essa espécie de ritual que envolve a escrita das cartas que lhe causa tanta satisfação. É como se nesse momento a protagonista conseguisse se desgarrar de determinadas imposições, numa fuga da mesmice de si mesma. Talvez essa calma esteja associada ao fato de que a protagonista acredita que ninguém desconfiará dos sentimentos, das sensações, da identidade e das correspondências que ela esconde, como um segredo que não pode ser revelado por medo do julgamento alheio.

De acordo com Baudrillard (1991, p. 89) é “o segredo que se ata a sedução, nessa lenta ou brutal extenuação do sentido que embasa uma cumplicidade dos signos entre si; é aí, mais que num ser físico ou na qualidade de um desejo, que ela se inventa”. Pensando com o estudioso, poderíamos supor que a protagonista do conto mantém o anonimato do remetente como forma de potencializar o jogo da sedução em torno das cartas. Na verdade, é este segredo que cria parte da atração da mulher, que fantasiosamente imagina receber cartas de caráter indecoroso de um sujeito desconhecido.

Mais do que isso, dada a impossibilidade de realização do que se descreve naquelas correspondências, visto tratar-se remetente e destinatário da mesma pessoa, a sedução se opera mesmo é através da linguagem, por meio de cada uma daquelas palavras minuciosamente selecionadas por ela e para ela. Nesse sentido, não seria a possibilidade de concretização do ato sexual descrito naquelas mensagens que provoca a sedução, mas a sua circulação por meio de um discurso, semelhante ao que observa Baudrillard:

A chave dessa história, se ela tivesse uma, seria o sexo; mas justamente não a tem. Lá onde deveria ocorrer o sentido, lá onde deveria ocorrer o sexo, lá onde as palavras o designam, lá onde os outros pensam, lá não existe nada. E esse nada do segredo, esse não-significado da sedução, circula, corre sob as palavras, corre sob o sentido e mais depressa que o sentido; [...] Sedução sob o discurso, invisível, de signo em signo, circulação secreta (1991, p. 90-91).

No contexto da história, o ato sexual com o sujeito que lhe escreve não se torna concreto, visto ser ela mesma a autora das cartas. Todavia, de maneira delirante a sedução acontece e esta se realiza por meio das palavras que são escolhidas com o objetivo de violar, de transgredir as normas, ou muito mais que isso, de desvelar os desejos que a mulher não tem coragem de experimentar no matrimônio. Em outras palavras, podemos dizer que ao escrever as correspondências a protagonista tenta viver tudo aquilo que sua identidade conservadora condena, uma vez que o conteúdo apresentado pode ser considerado de outra natureza, inadmissível para uma mulher que visa conservar uma postura social.

Deste modo, podemos dizer que através da personagem a obra faz uma (re) leitura da vida real de muitas mulheres, pois a narrativa traz um exemplo de submissão aos padrões sociais que lhe foram ensinados e, por não sentir liberdade de vivenciar suas fantasias sexuais e seus desejos eróticos com seu marido, a protagonista busca uma forma de desfrutar de sua sexualidade. A saída encontrada foi bastante diferente do convencional, pois, numa tentativa de saciar suas vontades mais íntimas, a protagonista encontra nas cartas que ela mesma escreve a solução para seus anseios.

Na realidade, o que ocorre é que a personagem retrai suas vontades para manter-se segura com a identidade que construiu até então, ancorada no marido, casa e filhos, evitando, de todas as formas sua fragmentação, que ocorreria se ela tentasse viver tudo que escreve. Mesmo contida por seus medos, ela deixa vir à tona as emoções, os desejos e sentimentos escondidos pela outra face que sua consciência social insiste em mascarar, nos levando a compreender que a identidade construída e conservada por tantos anos, considerada erroneamente como única e estável, nada mais é que uma forma de defender-se das influências e manter-se aparentemente bem diante da sociedade, e assim, consegue evitar qualquer tipo de julgamento.

CONCLUSÃO

*“Há pessoas desagradáveis apesar das suas qualidades e outras encantadoras
apesar dos seus defeitos.”*

François La Rochefoucauld

Realizadas as leituras dos contos “Os Sapatinhos Vermelhos” e “Obscenidades para uma dona de casa”, seria possível agora, para fins de conclusão de nossa análise, indagar: que imagem do feminino se edifica a partir das experiências vividas em torno da sexualidade por cada uma das protagonistas?

É sabido que as formações sociais cooperam para um modo de poder que rebaixa a vida, que separa a vida do que ela pode, reduzindo-a a uma regulação. Nesse sentido, o Estado, a igreja, a família, as instituições de modo geral atuam para que o sujeito se conforme a um modelo pré-estabelecido. Aquele que a protagonista do conto de Ignácio Loyola insistentemente busca aparentar, o mesmo com o qual Adelina, personagem do conto de Caio Fernando, parece, inicialmente se identificar.

No conto “Os sapatinhos vermelhos”, Adelina relaciona-se há quase cinco anos com um homem casado, mas o faz por meio de um comportamento discreto com o intuito de não chamar atenção. Comporta-se, dessa maneira, como se ela própria fosse a esposa, como se sua vida estivesse dentro de uma ordem estabelecida, aquela exigida pela sociedade.

Quando à personagem assume a identidade de Gilda, decisão tomada somente após seu amante romper o relacionamento, ela viola o *modus vivente*, que lhe impedia a expansão da subjetividade. Diferente de Adelina, Gilda transforma o corpo naquilo que os filósofos Deleuze e Guattari (1996) chamam de campo de imanência do desejo, liberando-o para o prazer sem medo. Os filósofos franceses trabalham a noção de “Corpo sem órgãos”, que seria aquele que escapa à noção de organismo, no sentido de não se deixar moldar a uma estratificação. O “Corpo sem órgão” não se opõe aos órgãos, mas sim ao organismo e às organizações de poder que lançam sobre o corpo aquilo que Foucault chama de “olhar panóptico”, conceito mencionado anteriormente, e que seria responsável por vigiar o sujeito, regulando os seus comportamentos e suas vontades. Libertado desse olhar, o indivíduo pode se sentir à vontade para deixar aflorar subjetivações singulares e “marginais”, como ocorre a Adelina quando não é mais controlada pelo amante e se transforma em Gilda.

Seria possível falar, avaliando as atitudes de Gilda, numa política para o corpo em que ele se libera dos regimes e se desterritorializa, dando vazão aos desejos relacionados à libertinagem, à orgia e àquilo que poderia ser considerado perversão sexual:

O negro veio por trás, que gostava assim, tão apertadinho. Ela nunca tinha feito, mas ele jurou no ouvido que seria cuidadoso, depois mordeu-a nos ombros, enquanto a virava de perfil, muito suavemente, molhando-a de saliva com o dedo, para que o mais baixo pudesse continuar a lambê-la entre a coxas, enquanto o tenista-dourado, de joelhos, esfregava o pau pelo rosto dela, até encontrar a boca. (ABREU, 1991, p. 77/78).

Na transformação de Adelina em Gilda, Caio Fernando Abreu, de certa maneira, desvela através dessa personagem a natureza complexa do ser, retirando as máscaras do pré-conceito e a vestimenta da boa moral. Pensando a prática do sexo a partir da orgia, observa-se a personagem experienciando uma explosão de desejos dentro de uma lógica das intensidades. Aquela em que Deleuze e Guatarri afirmam ser possível a emergência das multiplicidades, dos agenciamentos, das conexões. Deste modo, ao vivenciar esse momento de pura libertinagem a personagem rompe com toda a submissão representada na figura de Adelina, deixando aparecer uma nova identificação.

Do mesmo modo, Ignácio Loyola Brandão nos apresenta uma personagem (não cognominada) também com características de subordinação, mas nesse caso à família e, conseqüentemente, aos valores morais. Sua identidade aparente reflete o modelo de mulher exemplar, um retrato perfeito de como deve ser uma esposa, mãe e dona de casa que segue as regras sociais. Porém, no decorrer do conto, a protagonista surpreende o interlocutor ao revelar que recebe cartas obscenas e anônimas: “Dia sim, dia não, o carteiro trazia o envelope amarelo, [...]. O que dirá hoje? *Os bicos dos teus seios saltam desses mamilos marrons procurando a minha boca enlouquecida.*” (BRANDÃO, 2008, p. 24). Completamente envolvida pelas correspondências, a personagem tenta a qualquer preço manter-se firme na identidade que construiu pautada nos bons costumes, isso porque ela não sente mais a mesma firmeza e segurança em relação aos seus sentimentos e aos projetos a serem realizados com sua família. Evidenciamos, então, que a mulher passa a vivenciar um conflito entre a domesticação do próprio corpo e a liberação do desejo. Na condição de leitora das cartas que ela mesma escreve, vai desvelando as suas vontades mais secretas, tendências sexuais que vão do encantador ao que poderia ser considerado como bestial.

Conforme profere Hall, “embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e ‘resolvida’, ou

unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma ‘pessoa’ unificada” (2002, p. 38). Da mesma forma ocorre com a protagonista que, ao sentir sua identidade fragmentando-se diante de cada carta recebida (esse é um dos conflitos que a aflige durante toda a narrativa), passa a buscar referências na boa educação que recebeu para não deixar evadir-se da subjetivação que sempre cultivou, considerada por ela como uniformizada e bem definida.

Nesse sentido, as correspondências aparecem como elementos responsáveis por desestabilizar os projetos que a personagem sempre idealizou (e concretizou) para sua vida como, por exemplo, o casamento, a família: “[...] numa hora acabo me desquitando, indo embora, não suporto esta casa [...]” (BRANDÃO, 2008, p. 30). Ao agir dessa forma, a protagonista revela para o leitor o quanto as aparências são ilusórias, o quanto os padrões sociais são superficiais e, por serem assim, eles não se mantêm.

De fato, não há como conter o surgimento de novas identificações, pois

à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2002, p. 13).

Em outras palavras, podemos dizer que as cartas proporcionam à personagem uma pluralidade de sensações capaz de colocá-la em confronto consigo mesma, fazendo emergir uma subjetivação que rompe, primeiramente, com aquela que sempre acreditou ser a melhor a ser exibida para a sociedade e, também, com a ordem estabelecida socialmente. Assim sendo, compreendemos que há na escritora das cartas (e também em Gilda) uma mulher de personalidade transgressora, desvinculada dos padrões sociais e dos modelos pré-estabelecidos.

Mesmo momentaneamente, cada uma das protagonistas consegue vivenciar uma identidade que está fora da “ordem do discurso”, expressão usada por Foucault. Para o teórico, “ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo.” (1996, p. 37). Neste caso, verificamos que a identidade apresentada inicialmente por cada uma das protagonistas corresponde às requisições feitas pela sociedade. Exibindo um comportamento discreto, pautado nos bons modos, ambas tentam demonstrar que

estão preparadas para manterem-se estabelecidas dentro da ordem. Particularizando essa questão para a personagem do conto de Ignácio, percebemos, mais nitidamente, os requisitos de uma mulher que está de acordo com os padrões socialmente impostos, pois ela é esposa, dona de casa e mãe: “Sou uma das mulheres que as famílias mais admiram neste prédio.” (BRANDÃO, 2008, p. 30).

A respeito da “ordem do discurso”, Foucault diz que

em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório (1996, p. 08/09).

Assim sendo, é possível assegurar que a sociedade promove uma espécie de controle sobre o comportamento de cada sujeito, moldando sua identidade com a finalidade de manter o controle sobre suas ações, conforme acontece com as personagens. Mas, esse domínio se desfaz quando as duas protagonistas se deixam conduzir por uma identificação até certo ponto estrangeira, mas que habita o interior de cada uma delas.

Compreendemos, portanto, que no decorrer das duas narrativas é revelada a dupla personalidade que foi camuflada por cada uma das personagens durante anos, como uma máscara que não se manteve e deixou a amostra a face oculta, os verdadeiros sentimentos, as vontades mais íntimas e os sonhos aprisionados por um casamento, por um relacionamento “fora da lei” e, principalmente, pela própria sociedade. Importante ressaltar que nesse processo, a sexualidade foi a força motora de que cada uma delas necessitava para se desfazer do descontentamento vivenciado em virtude da imobilidade que as regras sociais lhes causaram.

Feitas essas considerações acerca das duas personagens, pôde-se constatar que por mais que o contexto aprisione, sufoque ou reprima os sentimentos e desejos de um sujeito, a vida pode proporcionar um momento em que tudo isso seja liberado e o novo (que também pode ser visto como o “desejado”, “idealizado”) aparecer a fim de que possa ser experimentado com muita intensidade, seja criando uma nova identidade, como fez Adelina ao dar vida a Gilda, seja escrevendo cartas para si mesma, como fez a personagem do conto de Ignácio Loyola Brandão.

É inegável, portanto, que as personagens se constituíram a partir de suas falas e ações como qualquer sujeito social e que a identidade é construída a partir desses fatores, deixando de ser algo supostamente unificado e passando a ser algo construído nas mais diversas situações do cotidiano. Sobre essa questão, Bauman (2005) diz que a construção da identidade é feita a partir de experimentações que assumiram forma infundável, pois o indivíduo pode assumir uma identidade em um momento, mas há muitas outras a serem testadas e escolhidas, assim como fez as personagens, além das identidades sonhadas e das que ainda estão por serem inventadas e cobiçadas por toda a vida.

REFERÊNCIAS

OBRAS DOS AUTORES

ABREU, C. F. **Os dragões não conhecem o paraíso**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1991.

_____. **Morangos Mofados**. 8ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. **O ovo apunhalado**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

BRANDÃO, I. L. **Cabeças de segunda-feira**. 5. Ed. São Paulo: Global, 2008.

_____. **Cadeiras proibidas**. 5. Ed. São Paulo: Global, 1988.

OBRAS SOBRE OS AUTORES

BIZELLO, A. A. **Caio Fernando Abreu e Jack Kerouac: diálogos que atravessam as Américas**. 2006. 137f. (Dissertação de Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

CALLEGARI, J. **Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável**. São Paulo: Seoman, 2008.

COUTO, B. O & PIMENTEL, A. **Caio Fernando Abreu e os novos limites do humano: retratos de uma subjetividade esfacelada diante da pós-modernidade**.

FILHO, J. H. T. **Eles têm asas e querem voar: a experiência urbana dos dragões de Caio Fernando Abreu**. 2011. 109f. (Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

LEITE, F. E. G. **O duplo como manifestação do insólito em contos de Lygia Fagundes Telles e Ignácio Loyola Brandão**. 2013. 177f. (Dissertação de Mestrado). Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Pau dos Ferros, 2013.

MACHADO, D. M. **O amor como falta em Caio Fernando Abreu**. 2006. 103f. (Dissertação de Mestrado em Letras). Fundação Universidade do Rio Grande, Rio Grande, 2006.

PORTO, L. T. **Morangos Mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social**. 2005. 162f. (Dissertação de Mestrado). Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

VIEIRA, V. L. S. **Ignácio Loyola Brandão: memória e literatura, a escrita como exercício da indignação**. Franca, 2011. 234f. (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2011.

REFERÊNCIAS GERAIS

ANDERSEN, H. C. “Os Sapatinhos Vermelhos.” Disponível em: <<http://aguasdeprata.blogspot.com.br/2012/11/os-sapatinhos-vermelhos-por-hans.html#!/2012/11/os-sapatinhos-vermelhos-por-hans.html>>. Acesso em: 28 jun. 2013, às 16h10min.

ANDRADE, M. M de. **Introdução à metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Atlas, 1993.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Tradução de Antônio Carlos Vianna. Porto Alegre: L&M, 1987.

BAUMAN, Z. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BAUDRILLARD, J. **A Transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos**. Tradução de Estrela dos Santos Abreu. 10ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 1990.

_____. **Da sedução**. Tradução de Tânia Pellegrini. 7. ed. Campinas, SP: Papirus Editora, 2008.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: A aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BITTENCOURT, R.N. As utopias negativas e a normatividade da disciplina social. Disponível em: < http://www.achegas.net/numero/43/renato_43.pdf>. Acesso em: 06 de outubro de 2014, às 22h59min.

BULLOCK, A. “A dupla imagem”. In: BRADBURY, M. MCFARLANE, J. **Modernismo: guia geral 1890-1930**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANDIDO, A; ROSENFELD, A; PRADO, D. de A. P. & GOMES, P. E. S. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, 5ª edição.

CATONNÉ, J. P. **A sexualidade, ontem e hoje**. Tradução de Michèle Iris Koralek. 2. ed. São Paulo: Editora Cortez, 2001.

CAVALCANTI, I. Mulheres e espelhos: buscando os reflexos no espelho/texto de escritoras contemporâneas. In: **Anais do 5º Seminário Nacional Mulher e Literatura**. Natal, 1 a 3 de setembro de 1993. Natal: Ed. Universitária, 1995. p. 551 a 558.

Disponível em: <<http://www.mafua.ufsc.br/numero19/ensaios/bruno.html>> Acesso em 11 de setembro de 2013, 14h30min.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympo, 2009.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 34. ed. vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: 1996.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. M. **Tratado de história das religiões**. Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FAGERLANDE, J. P. **Desafiando o “Caso do vestido”, um poema drummondiano**. 2011. 87f. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

FIGER, A. **Entre gozo, angústia e desejo: articulações e paradoxos**. 2013. 160f. (Dissertação de Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; revisão técnica de José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FREUD, S. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics & Companhia das Letras, 2011.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz T. da Silva E Guacira L. Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

KRISTEVA, J. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JATOBÁ, T. Mulheres de Chico. In: DUARTE, C.L. (Org). **Seminário Nacional Mulher e Literatura**. Anais do 5º Seminário Nacional Mulher e Literatura. Natal: UFRN. Ed. Universitária, 1995.

LISPECTOR, C. “Preciosidade”. Disponível em: <https://mscamp.wordpress.com/2008/11/21/preciosidade-%E2%80%93-clarice-lispector/>. Acesso em 18 de Fevereiro de 2015.

LUCCHESI, I. Sedução e Poder. **Revista Continente Multicultural**, n. 43, p. 64-69, jul. 2004.

MAFFESOLI, M. **Sobre o Nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **A sombra de Dionísio**: contribuições a uma sociologia da orgia. Tradução de Rogério de Almeida. 2ª Ed. São Paulo: Zouk, 2005.

MOURA, K. P. de. **Hilda Hilst e o canto amoroso em mitos, imagens e símbolos**. 2009. 211f. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

MORAES, R. M. A, de. Epifania e “Crise”: uma análise comparativa em obras de Clarice Lispector e Marguerite Duras. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufrn.br/index.php/odisseia/article/view/2056>>. Acesso em: 06 set. 2013, 15h42min.

NIETZSCHE, F. **A Visão Dinonisiaca do Mundo**”. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza. Revisão da tradução da tradução Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NOGUEIRA, J. B. A. M. **A busca por um “exacto limite”**: medos de ser e de dizer em *Ritos de passagem*, de Paula Tavares. 2011. 86f. (Dissertação de Mestrado) Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

NOVAES, G. C de C. Os sapatos da existência humana e sua contemporaneidade. **Revista Digital do IBmoda**. Disponível em: <<http://www.antennaweb.com.br/edicao2/artigos/pdf/artigo4.pdf>>. Acesso em: 27 Jun. 2013, 16h12min.

RAMOS, K. F. de A. **Sedução e Desejo** – representações da mulher nos anúncios de perfumes femininos. 2006. 145f. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Brasília. Brasília, 2006.

REBOUÇAS, R. M. de S. **Qual o sentido do trair?** Uma análise socioeconômica da traição no laço conjugal. 2005. 57f. (Monografia). Associação Bahiana de Psicodrama e Psicoterapia de Grupo. Salvador, 2005.

RIBEIRO, M. P. **1975: O dispositivo engajamento** – Zero, de Ignácio Loyola Brandão, e El otoño del patriarca, de Gabriel García Márquez. 2012. 167f. (Tese de Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012.

SÁ, L. F.C de. **As flores que ele plantou**: Abordagem da AIDS nas crônicas de Caio Fernando Abreu. 2010. 34f. (Monografia). Brasília, 2010.

SILVA, R. R. da. **Cartografias mito-poéticas do imaginário nelidiano**: das visões do mundo arcaico ao contemporâneo no romance “Fundador”. 2010. 287 f. (Tese de Doutorado). Universidade do Rio Grande do Norte, Natal, 2010.

SILVA, T. T. da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T. da.; HALL, S.; WOODWARD, K. (Orgs.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 73-102.

SILVA, S. M. **Dois momentos da representação literária da mulher**. (Dissertação de Mestrado). 2012. 86f. Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Campos dos Goytacazes, 2012.

SILVA, L. B. O. **A fenomenologia da imaginação na “Poética do Espaço” de Gaston Bachelard**. Revista de Educação. Vol. 8. Nº 16. Julho, 2013. p. 329-341.

STEARNS, P. N. **História da Sexualidade**. Tradução Renato Marques. São Paulo: Contexto, 2010.

VIEIRA, V. L. S & NAXARA, M. R. C. **Entre a literatura, a história e a memória**: entrevista com Ignácio Loyola Brandão. ArtCultura. Uberlândia, v. 13, n. 22. p. 207-224, Jan. 2011.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. da.; HALL, S.; WOODWARD, K. (Orgs.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 07-72.

ZANETTI, J. P. **Jovens feministas**: Um estudo sobre a participação juvenil no feminismo do Rio de Janeiro. Niterói, 2009. 87f. (Dissertação de Mestrado em Educação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.