

## OS SAPATINHOS VERMELHOS: O LIXO E O LÍRICO

Fernando Oliveira MENDES\*

*Lavei os sovacos e os pezinhos. Preparei o chá.  
Caso ele me cheirasse... Ai que enjôo me dá o  
açúcar do desejo.  
(Ana Cristina César)*

O interesse de Caio Fernando Abreu pelos contos de Hans Christian Andersen faz-se manifesto em alguns textos do escritor brasileiro, presentes em seus livros *Triângulo das águas* (1983), *Os dragões não conhecem o paratso* (1988) e *Ovelhas negras* (1995). Ele pretendia escrever “um livro chamado *Malditas Fadas*<sup>1</sup>, só com versões de Andersen ‘para adultos’” (Abreu, 1995a, p. 231). Com sua morte prematura, apenas *Os sapatinhos vermelhos* e *A pequena sereia* foram reescritos: “é provável que os outros contos que integrariam [o livro] não tenham tido tempo de migrar da imaginação de [Abreu], onde estavam prontos ou quase, para a memória do computador” (Schwarcz, 1996, p. 8).

Neste estudo, decidimos privilegiar o conto *Os sapatinhos vermelhos* (1988), na versão de Abreu, atendo-nos à estratégia utilizada por ele para retomar a história do renomado autor dinamarquês, originalmente escrita para crianças. As letras de canções incluídas por Abreu em seu texto nos auxiliarão na análise do processo de reescritura operado pelo autor.

No conto, a personagem Adelina, amante de um homem casado, vê seu relacionamento acabar às vésperas da Sexta-Feira Santa. Desamparada, “sozinha no [seu] apartamento e no planeta Terra” (Abreu, 1988, p. 71), sai à

---

\* Aluno do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Araraquara - SP.

<sup>1</sup> Grifo do autor.

procura de companhia. Como a personagem de Andersen, que ousa frequentar a igreja calçando um chamativo par de sapatos vermelhos, Adelina decide desafiar o respeito imposto pelo feriado religioso, também usando os sapatos proibidos.

Ciente de seu poder de sedução, embora já tenha passado da marca dos 30, põe os sapatos, presente do ex-amante, e, “fêmea pronta para qualquer prática sexual”, parte rumo à noite pretendendo desafiar as “limitações impostas pelo mundo” (Favalli, 1995, p. 19). Encontra três homens num bar qualquer; em sua ânsia – ela agora de nome Gilda, a mulher inigualável interpretada por Rita Hayworth no filme de Charles Vidor –, não se decide por um, quer todos os machos. Os quatro passam a noite praticando sexo; todas as suas possibilidades são testadas, sem espanto nem culpa.

No universo adulto do conto de Abreu,

Adelina, a proprietária dos calçados mágicos, é batizada pelo narrador, mas seus parceiros masculinos são caracterizados a partir da percepção que a moça tem da aparência física deles. O significado desse procedimento é claro: as pessoas estão esvaziadas de sua identidade, de modo que não há como nomeá-las. Este esvaziamento advém do modo de convivência determinado pela sociedade: tão competitivo, que corrói a personalidade dos indivíduos. Mesmo quando excêntricos, eles se tornam parte da massa informe; por sua vez, a diluição no coletivo não impede a solidão e o abandono. O universo criado pelo escritor compõe-se de indivíduos tanto mais solitários, porque deles é retirada a possibilidade de, após terem-nos perdido, recuperarem os laços com o social, seja este representado por amigos, amantes ou membros da família. (Zilberman, 1988, p. 6)

O ex-amante é identificado pelo pronome pessoal e os três homens, encontrados na caçada noturna de Adelina, são tratados por o negro, o tenista-dourado e o mais baixo. Esta perda dos laços com o social pode ser verificada na atitude da mulher quando, após cinco anos de relacionamento, é abandonada, percebendo-se com “quase quarenta”, sem “apartamento próprio, nem marido, filhos, herança: nada” (Abreu, 1988, p. 70).

Quando decide revidar a dor nascida com o rompimento, Adelina apressa-se, “antes que a quinta [vire] Sexta-Feira Santa e os pecados

[passem] a pulular na memória feito macacos engaiolados” (Abreu, 1988, p. 70), proibindo-a de beber, cantar, usar vermelho. Então coloca

um disco – nem Charles Aznavour, nem Glenn Miller, mas uma úmida Billie Holiday, *I'm glad, you're bad*, tomando o cuidado de acionar o botão para que a agulha voltasse e tornasse a voltar sempre, *don't explain*, depois deixou a banheira encher aos poucos de suave água morna, salpicou os sais antes de mergulhar, com Billie gemendo rouca ao fundo, *lover man*, e lavou todos os orifícios, e também os cabelos, ... secou o corpo e cabelos enquanto esmaltava as unhas dos pés, das mãos, no mesmo tom de vermelho dos sapatos, ... acentuou com lápis o sinal na face direita, igualzinho ao de Liz Taylor, todos diziam, ... então as meias de seda negra transparente, costura atrás, tigresa *noir*, Lauren Bacall, e só depois de guardar na carteira talão de cheques, documentos, chave do carro, cigarros e o isqueiro de prata que tirou da caixinha de veludo grená, presente dos trinta e sete, só mesmo quando estava pronta dos pés à cabeça e desligara o toca-discos, porque eles exigiam silêncio – foi que sentou outra vez na penteadeira para calçar os sapatinhos vermelhos. (Abreu, 1988, p. 72-73)

Trechos da canção *Don't explain*, cuja letra e melodia foram compostas por Arthur Herzog a partir de uma idéia de Holiday, são inseridos ora aqui, ora ali na narrativa por Abreu. As canções de Aznavour e Miller são rejeitadas pela personagem por estarem ligadas a seu passado de “putinha submissa a coreografar jantares à luz de velas” (Abreu, 1988, p. 70) para seu ex-amante. Por esta razão ela opta por Holiday, com “sua voz, infantil ou madura, [...] de uma mulher que [carrega] o peso de séculos nas costas” (Castro, 1994, p. 17), como ela própria. Os trechos da letra de *Don't explain* são grafados em itálico quando incorporados à narrativa de Abreu, acentuando o corte no ritmo narrativo provocado pelo fato da canção ser transcrita em inglês e o conto ter sido redigido em língua portuguesa.

Devido a esta passagem do texto percebemos que “Abreu sempre foi, no cenário da literatura brasileira, um estrangeiro a desafiar os padrões comportados da tradição” (Castello, 1995, p. 1) pelo tom negativo de seus textos, geralmente ambientados em espaços urbanos, assim como por incorporar letras de canções em sua narrativa. O autor, em certa ocasião, declarou viver “grudado em rádio quando era criança”, ouvir “muita bossa

nova, Glenn Miller, muito Ray Conniff e Billy Vaughan”, apesar de só ter atentado para a importância da música em sua obra quando viu “Vaughan em Estocolmo pela primeira vez [e descobriu] que existia uma coisa chamada blue” (Abreu, 1995a, p. 6). Outros autores brasileiros, apesar de igualmente influenciados pela música, como João Gilberto Noll e Silviano Santiago, utilizam-na de forma diferente da de Abreu. Nos romances *Rastros do verão* e *Hotel Atlântico*, de Noll, títulos de canções e os nomes de seus intérpretes são citados; Santiago utiliza a letra de uma canção francesa no primeiro conto de seu livro *Keith Jarrett no Blue Note: improvisos de jazz*. Entretanto, no primeiro, a música dá a impressão de funcionar como mera trilha sonora, enquanto, no segundo, a letra da canção não está costurada à frase criada pelo escritor, ficando à parte.

Acabada a preparação da personagem, verdadeira encenação teatral, onde os sapatos vermelhos são o último item adicionado a seu figurino de *femme fatale*, ela chega ao bar, sendo abordada pelo negro, um tipo musculoso cheirando a sabonete. Conversam banalidades, testando as reais intenções de um e do outro. Adelina come amendoim, insinuando que o negro não precisaria do artifício proporcionado por aquele afrodisíaco, opinião compartilhada por ele. Então descruza “as pernas. O joelho dele [torna] a apertar o interior das coxas” dela. “Quero te jogar no solo, a música” (Abreu, 1988, p. 74) diz ao fundo. A canção cafejeste *Deixa eu te amar* (Agepê, Ismael Camillo e Mauro Silva), em que um homem pede a uma mulher para fingir que ele é seu primeiro parceiro sexual, foi sucesso em meados dos anos 80 na voz do sambista Agepê. Ela marca o baixo nível do local onde transcorre a ação, além do jogo de sedução barato estabelecido entre uma mulher sem rumo e três homens em busca apenas de prazer, nada mais sério ou duradouro. Ao contrário da letra de *Don't explain*, o trecho de *Deixa eu te amar* não é grafado em itálico, nem ao menos é separado por hifens, como costuma ocorrer com frequência na narrativa de Abreu, provavelmente por esta canção de gosto duvidoso já ser “parte integrante da sensibilidade musical do brasileiro contemporâneo” (Meneses, 1997, p. 170).

A seguir Adelina, resolve convidar o tenista-dourado e o mais baixo para juntarem-se a ela e ao negro. Solicita, oferece-lhes o seu uísque, quando os homens alegam não terem dinheiro para pagar bebida. Conversam, ela descobre ser o negro jogador de futebol, o tenista-dourado, bancário praticante de halterofilismo, “do mais baixo só [consegue] arrancar o signo, Leão, [porque ele] não tinha saco de fazer social” (Abreu, 1988, p. 76). Vai dançar com

um de cada vez. O negro apoiou a mão pesada na cintura dela e, puxando-a para si, encaixou o ventre dos dois, quase como se a penetrasse assim, ao som de um Roberto Carlos daqueles de motel, o côncavo e o convexo, tão apertado e rijo que ela temeu que molhasse a calça. Mas de volta à mesa, ao acariciar disfarçada o volume, tranqüilizou-se antes de sair puxada pela mão dourada do tenista-dourado. (Abreu, 1988, p. 76)

A letra de *O côncavo e o convexo* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) é muito mais sugerida que realmente incluída nesta cena do conto. A canção não tem nenhum trecho mencionado na narrativa de Abreu, apenas o título nos remete a seu conteúdo, que trata de um ato sexual em que “formas se encaixam na medida perfeita” (Carlos e Carlos, 1983), como o quase realizado por Adelina e o negro em plena pista de dança. Não é a primeira vez que uma canção do “Rei” é usada em um conto de Abreu para ilustrar o desejo surgido de modo arrebatador. Em *Mel & girassóis, Cavalgada* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) aparece da mesma forma, embora o universo do conto seja o clichê e o de *Os sapatinhos vermelhos, o kitsch*.

Ao chegarem ao apartamento da mulher, vão logo tirando toda roupa, apenas Adelina continua com as meias de seda negra e os sapatos, a pedido dos três homens. Bebem mais, tendo uma “Fafã de Belém antiga no toca-discos”, escolhida pelo tenista-dourado à revelia do negro, que preferia Alcione (Abreu, 1988, p. 77); então começam a se amar. Todos os cômodos do apartamento são cenário para o malabarismo erótico das personagens, que terminam

em frente ao espelho de corpo inteiro do corredor, sem se chocar que o mais baixo de repente viesse também por trás do tenista-dourado dentro dela, que acariciava o pau do negro até que espirrasse em jatos sobre os sapatos vermelhos dela, que abraçava os três, e 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, 1988, p. 78-79)

A cena mostra o fato de a linguagem de Abreu captar “com violência e lirismo a solidão humana no deserto da grande cidade” (Gomes, 1988). Adelina, após apresentar-se aos três homens como Gilda, a

personagem imortalizada por Rita Hayworth no cinema, acentuar um sinal semelhante ao de Liz Taylor, imaginar-se sedutora feito Lauren Bacall e crer possuir “um ar de Mae West” (Abreu, 1988, p. 75), deixa de ser qualquer uma das atrizes hollywoodianas, da mesma forma que perde sua identidade.

Como no conto de Andersen, os sapatos de Adelina representam o interdito, principalmente por serem da cor vermelha, comumente associada ao pecado, ao proibido, assim como as unhas da mulher e o “neon maligno” (Abreu, 1988, p. 79), que a fez tomar aquele rumo impensado na véspera do feriado.

Na personagem Karen, do conto de Andersen, os sapatos despertam o desejo irrefreável, levando a garota a usá-los nas cerimônias religiosas, ato pelo qual será castigada, sendo obrigada a dançar incessantemente. Na Adelina criada por Abreu, são um fetiche, associado às mais impensadas práticas sexuais, como a noitada com os três desconhecidos. O castigo submetido a ambas as personagens é encerrado ao término da ação dos dois contos. Karen deixa de rodopiar quando confessa “todos os seus pecados e o carrasco [corta-lhe] os pés calçados com os sapatos vermelhos” (Andersen, 1978, p. 336), Adelina tem a carne dos tornozelos inchada, onde as pulseiras dos sapatos deixaram lanhos fundos (Abreu, 1988, p. 79), mas não deseja abandoná-los. Pensa em fazê-lo apenas quando é impedida de usar salto, porque o médico percebe que “as varizes começaram a engrossar, escalando [suas] coxas” (Abreu, 1988, p. 80).

Apontado como um escritor que lida “com o trash, de onde [tira] não só ‘boa’ literatura, mas também vida pulsante” (Abreu, 1995b), Abreu declarou amar “tudo que afunda a cara na lama da vida crua e consegue arrancar o belo desse mergulho” (Abreu, 1987, p. 2). Tal fala justifica sua capacidade de criar um universo lírico a partir do lixo da sociedade habitada por personagens jogadas “no vazio quase absurdo das grandes cidades e que perderam – ou lhes foi negado – muitas vezes o rumo que lhes permitisse o retorno – ou o acesso – à claridade” (Pinto, 1991, p. 55).

### **Referências bibliográficas**

ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995a.

\_\_\_\_\_. Para embalar John Cheever. *O Estado de S. Paulo* (São Paulo), 5 ago. 1987. Caderno 2, p. 2.

- \_\_\_\_\_. *Quero brincar livre nos campos do senhor*. 1995b. (Entrevista inédita concedida a Marcelo Secron Bessa).
- \_\_\_\_\_. Os sapatinhos vermelhos. In: \_\_\_\_\_. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 69-80.
- ANDERSEN, Hans Christian. Os sapatinhos vermelhos. In: \_\_\_\_\_. *Contos de Andersen*. Trad. Guttorm Hanssen. São Paulo: Paz e Terra, 1978. p. 331-337.
- CARLOS, Roberto, CARLOS, Erasmo. O côncavo e o convexo. In: CARLOS, Roberto. *Roberto Carlos*. São Paulo: CBS, 1983.
- CASTELLO, José. Caio Fernando Abreu vive surto de criação. *O Estado de S. Paulo* (São Paulo), 9 dez. 1995. Caderno 2, p. 1.
- CASTRO, Ruy. Billie Holiday-aos pés da própria lenda. In: \_\_\_\_\_. *Saudades do século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 15-33.
- FAVALLI, Clotilde Pereira de Souza. Inventário de uma criação. In: RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Estado da Cultura. Instituto Estadual do Livro. *Caio Fernando Abreu*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. da ULBRA/IEL, 1995. p. 16-19.
- GOMES, Álvaro Cardoso. In: ABREU, Caio Fernando. *Mel & girassóis*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. (Orelha de Livro).
- MENESES, Adélia Bezerra de. O “eterno feminino”: modulações (a propósito das letras de Chico Buarque). *Literatura e sociedade* (São Paulo), n. 2, p. 170-185, 1997.
- PINTO, Marco Aurélio Biermann. Caio Fernando Abreu: notas esparsas. *Letras* (Santa Maria), v. 1, n. 1, p. 53-58, jan. 1991.
- SCHWARCZ, Luís. Nota do editor. In: ABREU, Caio Fernando. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 7-8.
- ZILBERMAN, Regina. Temperamento de contista. In: ABREU, Caio Fernando. *Mel & girassóis*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. p. 5-8.

### Bibliografia consultada

- ABREU, Caio Fernando. Entrevista concedida a Vera Aguiar, Charles Kieffer e Roberto Antunes Fleck. In: RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Estado da Cultura. Instituto Estadual do Livro. *Caio Fernando Abreu*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. da ULBRA/IEL, 1995. p. 3-8.
- CESAR, Ana Cristina. Nestas circunstâncias o beija-flor vem sempre aos milhares. In: \_\_\_\_\_. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 63.