
“OS SAPATINHOS VERMELHOS” EM TRÂNSITO: DA ALDEIA À METRÓPOLE

ELLEN MARIANY DA SILVA DIAS*

RESUMO

Este artigo tem por objetivo fazer uma leitura comparativa entre a fábula “Os sapatinhos vermelhos”, de Hans Christian Andersen e o conto homônimo do escritor brasileiro contemporâneo Caio Fernando Abreu. As duas narrativas revelam diferentes pontos de vista sobre a arte: a primeira concepção se refere à criação artística “original”, valorizada no século XVIII; a segunda concepção é marcada pela retomada de textos já integrados à ordem cultural de modo a construir outros textos, procedimento comum à contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Conto, fábula, intertextualidade, subversão.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo fazer uma leitura comparativa entre a fábula “Os sapatinhos vermelhos”, de Hans Christian Andersen, escrita em 1845, e o conto homônimo do escritor brasileiro contemporâneo Caio Fernando Abreu (doravante, CFA). Em nossa análise, daremos prioridade ao estudo dos elementos estruturais das duas narrativas, atentando para a tipologia/função de cada uma delas. A nossa principal hipótese é a de que esses elementos, no conto de CFA, articulam-se via intertextualidade com o texto de Andersen, gerando, como consequência disso, uma subversão dos valores expressos pela fábula apropriada e citada. Tal subversão liga-se ao posicionamento do narrador, que oscila entre a focalização interna e a focalização externa em relação à personagem

* Mestranda em Letras na Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.
E-mail: ellmarianydas@bol.com.br

Recebido em 24 de maio de 2004
Aceito em 9 de julho de 2004

principal e aos acontecimentos que compõem a história narrada. Isto faz com que o texto de CFA construa uma função de *encenação* que enfatiza e desvenda, no seu conto, o processo de escrita, contrapondo-se à função moralizadora destacada na fábula de Andersen. Em última análise, cada um dos dois textos, a seu modo, revela os meios de produção artística e o contexto em que foram produzidos. Disso, depreendem-se diferentes “visões de mundo” que perpassam desde a concepção de criação artística “original”, valorizada no século XVIII, até a retomada intencional de textos canonizados/integrados em determinada ordem cultural e/ou sistema literário para a construção de outros textos — procedimento característico da arte na contemporaneidade.

Primeiramente, realizaremos as análises descritivo-interpretativas de cada um dos dois contos. Em seguida, procederemos à abordagem comparativa das narrativas, bem como à discussão dos resultados obtidos.

“OS SAPATINHOS VERMELHOS”, DE HANS CHRISTIAN ANDERSEN

“Os sapatinhos vermelhos” (ANDERSEN, 1994, p. 27-37) relata a história de uma menina muito pobre que ganha sapatos vermelhos de pano. Por serem os únicos, Karen é obrigada a calçá-los para seguir o cortejo que levava o corpo de sua mãe. Isto chama a atenção de uma velha senhora rica, que, penalizada, adota Karen. Ela queima os velhos sapatos de pano da menina e lhe dá roupas e sapatos novos, além de ensiná-la a ler e a fazer trabalhos manuais. Chega a idade de Karen receber a primeira comunhão. Sem se dar conta de que a menina entraria na igreja, a velha senhora compra-lhe impecáveis sapatos vermelhos para o evento.

Karen, então, comete a sua primeira falta, já prenunciada pelos primeiros sapatos vermelhos de pano. No momento em que receberia o Sacramento, ela tinha os pensamentos completamente voltados para o encanto que os novos sapatos exerciam sobre ela. Mesmo com a proibição de frequentar a igreja calçando-os, ela resolve usá-los. Em frente à

igreja, um soldado de muletas se oferece para limpá-los. Ele exclama que os sapatos são belos e muito apropriados para a dança. Nesse momento, perdendo o controle das próprias pernas, Karen dispara a dançar até próximo à igreja. O cocheiro a segura pela mão e a conduz até a casa. Ela tira os sapatos e os guarda no alto do armário.

A segunda falta cometida por Karen ocorre quando ela prefere ir a um baile a cuidar da velha senhora que está doente. Os sapatos arrastam-na até a igreja, onde o anjo a amaldiçoa. Condenada a dançar sem parar por onde os sapatos a levam, ela suplica que lhe cortem os pés calçados. Um carrasco, então, corta-lhe os pés, faz próteses de madeira e muletas e ensina-lhe um hino, comumente cantado pelos pecadores que desejam ser absolvidos. Mas, mesmo assim, os pés cortados, calçados com os sapatos vermelhos, continuam a perseguir-la. Isso, até que ela, arrependida de seu pecado, é absolvida pelo mesmo anjo que, no início, a amaldiçoara por ter cometido o pecado da vaidade.

Tendo em vista o caráter moralizante, função social da fábula,¹ cabe discutir qual é a moral veiculada pelo conto de Andersen. Nele, temos o relato do castigo sofrido por Karen por ter cometido o pecado da vaidade/orgulho. A primeira ofensa ocorre no momento em que ela recebe o Sacramento. Ela não presta atenção na fala do sacerdote e não se dá conta da severa seriedade imposta pela aceitação dos preceitos cristãos. Dessa maneira, ela não tem noção das implicações do seu desvio: o pensamento ligado ao seu objeto de fascínio e desejo, os sapatinhos vermelhos. Além disso, ela não resiste a calçar os sapatos nem para ir à missa aos domingos, nem para ir ao baile. Em decorrência desta última falta, Karen perde a sua tutora e todo o conforto que esta lhe oferecia, sendo amaldiçoada pelo anjo:

– Tens que dançar – disse – Dança com teus sapatos vermelhos até que caias pálida e fria! [...] Dançarás de porta em porta e onde vivam crianças cheias de orgulho e vaidade, chamarás, para que te ouçam e se assustem. (ANDERSEN, 1994, p. 33)²

É interessante mencionar que os sapatinhos vermelhos, objeto de desejo e orgulho de Karen, encarnam, por sua própria cor, o motivo do *pecado*.³ Há o contraste entre os sapatos e a austeridade das vestes dos clérigos, cujos retratos estão fixados nas paredes da igreja, evidenciado pelo espanto das pessoas que observam a menina passar em direção ao altar:

Todos olhavam para seus pés e quando passou pela nave até o altar, pensou que inclusive os velhos quadros sobre as tumbas, os retratos dos clérigos e de suas esposas, com rijos colarinhos e longas batas negras, cravavam os olhos nos seus sapatos vermelhos. (ANDERSEN, 1994, p. 29)⁴

Nesta passagem, temos o primeiro indício da culpa que recairá sobre Karen, pois ela sente que está sendo observada, inclusive, pelos retratos.

Esta culpa ganha mais força quando da amputação dos pés de Karen. Ela, consciente de seu pecado, pede ao carrasco que lhe corte os pés e não a cabeça, pois, se assim for, ela não poderá se arrepender de seu pecado. Contudo, mesmo depois da amputação, os pés calçados nos sapatinhos vermelhos (alegoria da culpa de Karen), continuam a persegui-la, inclusive, dentro da igreja. É importante relembrar, aqui, a fala do soldado que limpa os sapatos de Karen antes da amputação de seus pés. Ele repara que aqueles sapatos são adequados para dança. Isso reitera o seu caráter herético, pois, se são de baile, não devem ser usados para ir à igreja. Não se dá por acaso a presença do soldado de muletas no conto. Este, de certa maneira e em razão de sua caracterização, dá pistas sobre a futura condição de Karen: fisicamente mutilada, marginalizada, excluída da sociedade, uma condição semelhante àquela em que ele se encontra. Ele funciona, pois, como um *índice* da futura condição da menina que cedeu à vaidade.

Machucada pelos sapatos, desprovida de abrigo e do afeto de sua tutora, excluída da comunidade (pois com os pés amputados não podia mais freqüentar a igreja) e amaldiçoada pelo anjo, Karen se arrepende

de seu pecado. Ela, então, antes de morrer, recebe com seriedade o Sacramento, é abençoada pelo anjo e reintegrada ao Divino:

E o órgão retumbou, e as vozes dos meninos em coro soaram cheias de doçura e de encanto. O sol raiava, brilhante e morno, através das janelas sobre o banco da igreja no qual Karen se sentava. Seu coração se encheu de tal maneira de sol, de paz e de alegria, que se partiu. Sua alma voou pelos raios de sol até Deus, até onde não havia ninguém que lhe perguntasse pelos sapatinhos vermelhos. (ANDERSEN, 1994, p. 36-37)⁵

A moral veiculada pela fábula de Andersen está estritamente ligada aos preceitos cristãos. O castigo pela transgressão às regras é imposto a Karen de maneira exemplar. Tanto é assim que, conforme a fala do anjo, Karen deverá dançar de porta em porta e por onde houver crianças vaidosas e orgulhosas. É interessante mencionar que os sapatos dançantes levam-na para a igreja, e, também, seguem-na até lá, mesmo depois de amputados. Isto sugere que, mesmo na igreja, há pessoas orgulhosas e vaidosas, para as quais o castigo sofrido por Karen deve servir de exemplo e, também, que a culpa persegue aquele que pecou até o seu arrependimento.

O cristianismo, como ilustrado pela fábula de Andersen, prevê que, por meio do arrependimento e da penitência, é possível que o *desviado* seja perdoado e, novamente, devolvido ao *paraíso perdido*. Isto também demonstra a benevolência, a grandiosidade e a tolerância de Deus para com as suas *ovelhas desgarradas*.

No final da fábula, Karen, ao se arrepender, transcende a sua condição física degradada e é (re)encaminhada até Deus. Portanto, a punição e o caráter exemplar ficam como um aviso para aqueles que transgridem os preceitos morais e a lei de Deus. Mas, também, fica clara a possibilidade da remissão dos pecados e da reintegração do pecador via arrependimento.

“OS SAPATINHOS VERMELHOS”, DE CAIO FERNANDO ABREU

Em “Os sapatinhos vermelhos” (ABREU, 2001, p. 69-80), é narrada a trajetória de uma mulher de quase quarenta anos, que, após romper um longo relacionamento com um homem casado, sai em busca de aventuras sexuais numa véspera da Sexta-Feira da Paixão. Vejamos como os principais elementos da narrativa são articulados no texto.

É por meio do relato do narrador *heterodiegético*, ou seja, que não participa da ação, cuja focalização oscila entre *interna* e *externa* (GENETTE, 1972), que Adelina, a personagem principal, é apresentada. É importante mencionar que tal oscilação entre a apresentação dos pensamentos e sentimentos da personagem (focalização interna) e de suas ações (focalização externa) faz com que o relato permaneça estritamente ligado à subjetividade do narrador, revelando uma determinada visão de mundo deste.

Tinha terminado, então. Porque a gente, alguma coisa dentro da gente, sempre sabe exatamente quando termina — ela repetiu olhando-se bem nos olhos, em frente ao espelho. Ou quando começa: certo susto na boca do estômago. (ABREU, 2001, p. 69)

No trecho acima, temos acesso à situação inicial do conto: o rompimento amoroso. O narrador se posiciona externamente em relação à personagem e faz o relato baseado num dado objetivo/observável: a fala de Adelina, que constata o fim de seu relacionamento e o começo de outra fase. Contudo, no trecho seguinte, percebemos uma certa ambigüidade, um jogo ou diálogo que viabiliza tanto a caracterização da personagem quanto o posicionamento do narrador, problematizando-os, pois, devido à ausência de marcação no texto. Não sabemos até que ponto o que está sendo dito/pensado pertence ao narrador (seu diálogo/crítica com a personagem) ou é um solilóquio de Adelina:

Nenhuma pedra, decidi. E virou a garrafa outra vez no copo. Aprendera com ele, nem gostava antes. Tempo perdido, pura perda

de tempo. *E não me venha dizer mas teve bons momentos, não teve não?* A cabeça dele abandonada em seus joelhos, você deslizando devagar os dedos entre os cabelos daquele homem. Pudessem ver seu próprio rosto: nesses momentos você ganhava luz e sorria sem sorrir, olhos fechados, toda plena. *Isso não valeu, Adelina?* (ABREU, 2001, p. 70, grifos nossos)

É impossível desvincular Adelina, os seus pensamentos e as suas ações da visão de mundo do narrador, já que este, além de deter e fornecer todos os dados sobre a personagem segundo a sua perspectiva, parece estar “colado” a ela. Voltaremos a discutir este aspecto posteriormente.

Ao se deparar com “certo susto na boca do estômago” (ABREU, 2001, p. 69) concomitante a um estado de apreensão diante da nova possibilidade aberta por causa da perda amorosa, Adelina avalia o antigo relacionamento. Ela, uma mulher que já passou dos trinta e sete anos, sustentada pelo amante, adepta de um modo de vida burguês, encontrasse, agora, num estado de amargura, sem afeto, sem apartamento próprio, sem marido, sem filhos ou herança. E, é nesse sentido (frustrada e não “recompensada” quando de sua opção pelo amante e pela vida que este lhe oferecia) que a personagem começa a arquitetar sua vingança em relação ao ex-amante.

Adelina, decide, então, não mais se lamentar. Ao contemplar os pés pequenos e nus, ela se lembra dos sapatos vermelhos dados pelo ex-amante tempos atrás. Após encontrá-los numa das gavetas do armário, não sem certo tom ritualístico, ela, “quase bailarina em gestos precisos, medidos, elegantes” (ABREU, 2001, p. 72), desembrulha-os, preparando-se para, depois da perda amorosa, assumir uma nova identidade marcada pela assunção de uma nova *persona*, uma máscara para estrear um papel que não o de “mulher-solteira-e-independente-que-tem-um-amante-casado” (ABREU, 2001, p. 72):

Quase cedeu ao impulso de calçá-los imediatamente, mas sabia instintiva que teria primeiro de cumprir o ritual. De alguma forma, tinha decorado aquele texto há tanto tempo que apenas o supunha

esquecido. Como uma estréia adiada, anos. Bastavam as primeiras palavras, os primeiros movimentos, para que todas as marcas e inflexões se recompusessem em requintes de detalhes na memória. *O que faria a seguir seria perfeito, como se encenado e aplaudido milhares de vezes.* (ABREU, 2001, p. 72, grifo nosso)

Depois de um banho de banheira com sais, as unhas dos pés e das mãos pintadas de esmalte vermelho da cor dos sapatos, a boca bem desenhada, usando um vestido preto de crepe colante e meias pretas de seda, perfumada, Adelina organizou os cigarros, o isqueiro, o talão de cheques e a chave do carro. Depois de tudo pronto, vestida de *vamp*, Adelina calça os sapatos e sai.

É numa boate de subúrbio, “ao som de um Roberto Carlos daqueles de motel, o côncavo, o convexo” (ABREU, 2001, p. 76), que se desenrola a segunda parte da ação. Adelina, trocando o seu nome pelo de uma famosa personagem do cinema americano, Gilda, de 1946, apresenta-se aos três pretendentes que a cercam:

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, porque toda a minha vida.⁶ (ABREU, 2001, p. 76)

Ao amanhecer, segue com os três pretendentes para o seu apartamento. Após uma madrugada e uma manhã de orgia, depois que os três homens vão embora, Adelina limpa cuidadosamente os vestígios da orgia nos sapatos e joga-se, exausta, na cama, sem tirá-los. Acorda, então, no Sábado de Aleluia com a campainha. É o ex-amante, com um buquê de rosas e um ovo de páscoa. Ele, ao vê-la seminua, de ressaca, toda roxa, cheia de mordidas e arranhões, em meio ao estado deplorável do apartamento, joga os presentes sobre ela, xingando-a. Bate a porta e não volta mais. Só então ela descalça os sapatos e arruma o apartamento. Na segunda-feira, depois de realizada a vingança, ela aparece no escritório, “vestida de secretária”, com cabelos presos, de roupa marrom e gola fechada.

Ao final da diegese, o narrador, valendo-se de seu posicionamento próximo à personagem, sugere que, no decorrer da vida de Adelina, a assunção da máscara de *vamp* será uma constante. Ele, então, antecipa o fim da personagem: “[...] só pensou em jogá-los fora [os sapatos] quando as varizes começaram a engrossar, escalando as coxas, e o médico então apalpou-a nas virilhas e depois avisou quê” (ABREU, 2001, p. 80).

Tal desfecho confirma a relação intertextual, já explícita pelo título e pela epígrafe,⁷ entre o conto de CFA e “Os sapatinhos vermelhos”, de Andersen. Assim como a personagem de Andersen é condenada, por sua vaidade, a dançar com os sapatinhos vermelhos de porta em porta, Adelina não resiste e continua calçando os sapatos para sair em busca de aventuras sexuais à exaustão física. Se tivermos em mente a fábula de Andersen, podemos dizer que o conto de CFA conclui pela moral inversa. Vejamos como se dá o entrelaçamento dessas duas narrativas e suas implicações.

“OS SAPATINHOS VERMELHOS” EM TRÂNSITO: DA ALDEIA À METRÓPOLE

Como dito anteriormente, “Os sapatinhos vermelhos”, de CFA, conclui pela moral inversa à do conto de Andersen. É interessante notar que a personagem do escritor gaúcho sai em busca de homens na noite da quinta-feira que antecede a Sexta-Feira da Paixão, uma data importante para os cristãos, em que se reverencia a Paixão de Cristo na cruz. É num dia comumente reservado ao resguardo e à penitência que Adelina se esbalda numa orgia com três homens.

É a partir do rompimento de um relacionamento monótono com um homem “muito digno e tão comportadamente um-senhor-de-família-da-Vila-Mariana dentro de um terno suavemente cinza, gravata pouco mais clara, no tom exato das meias, sapatos ligeiramente mais escuros” (ABREU, 1988, p. 70), que Adelina explicita o seu potencial até então latente.

Suas ações vão confirmar e realizar sem qualquer culpa ou restrição um desejo represado durante muitos anos. Podemos dizer que, no conto de CFA, não há transgressão como no texto de Andersen. Tal ausência é justificada pelo fato de que, no contexto contemporâneo das grandes cidades ocidentais do século XX (o conto é de 1988), as noções de pecado e de culpa cristã são atenuadas. Além disso, a ficcionalização da vida, traço presente no conto, faz com que o conflito vivido pela personagem seja construído de modo a pôr em evidência o seu caráter de *encenação*, de acordo com a visão de mundo do narrador.

Esta visão está ligada à mistura e/ou confluência de vida e arte, de ficção e não-ficção. Adelina vive num ambiente marcado pela presença de referências a artistas de cinema, a divas do *jazz* e a tudo o que se relaciona à ficcionalização da vida. Ela própria se faz de atriz, cuja marcação deve ser perfeita: ela transita do papel de mulher servil dada aos regalos comumente dispensados à amante até uma total despersonalização, “um corpo sem nome, varado de prazer” (ABREU, 2001, p. 79). Em seguida, ela assume o papel de secretária, mudando de figurino: cabelos presos, gola alta, vestida de marrom.

A orgia com os três rapazes, além de ser uma vingança contra a monotonia e a previsibilidade do ex-amante, é fruto de uma auto-avaliação da personagem: de certa forma, Adelina constata que não há recompensa a ser recebida por não transgredir as regras, já que nem mesmo há limites a serem quebrados, — a não ser aqueles impostos pelo corpo físico, dos quais é impossível escapar. Adelina se cansa do papel de “putinha submissa a coreografar jantares à luz de velas [...] vertendo trêfega os sais – camomila ou alfazema – na água da banheira, preparando uísques – uma ou duas pedras hoje, meu bem?” (ABREU, 2001, p. 70). Soma-se a isso a amargura da personagem em relação à vida que levava sem apartamento próprio, sem afeto, sem marido e filhos, sem herança, visto que desempenhava, a partir da posição de amante, um papel afetivo semelhante ao de esposa legítima:

Precisava apressar-se, antes que a quinta virasse Sexta-Feira Santa e os pecados começassem a pulular na memória feito macacos engaiolados [...] Sexta-Feira da Paixão e nem sexo, nem ao menos sexo, isso de meter, morder, gemer, gozar, dormir. Aquela coisa frouxa, aquela coisa gorda, aquela coisa sob lençóis, aquela coisa no escuro, roçar molhado de pêlos, baba e gemidos depois de – quantos mesmo? – cinco, cinco anos. (ABREU, 2001, p. 70)

A vingança, de certa maneira, começa a ser preparada quando Adelina ganha do ex-amante os sapatos vermelhos: “Que tinham sido presente dele, meio embriagado e mais ardente depois de um daqueles fins de semana idiotas no Guarujá ou Campos do Jordão, tanto tempo atrás” (ABREU, 2001, p. 71):

Mais lindos [os sapatos vermelhos] do que tinha tentado expressar quando protestou, comedida e comovida – mas são tão... tão ousados, meu bem, não têm nada a ver comigo. Que 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, 2001, p. 72)

De início, o que era encarado com certa recusa por parte de Adelina, o papel de amante, é assumido em seu extremo, o papel de “devoradora de homens”, a ponto de tornar-se nada mais do que um corpo sem nome, completamente sexualizado:

[ela] 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, 2001, p. 78-79)

Daí em diante, conforme explica o narrador, Adelina sai à caça de homens “mascarada” pelos sapatos, que, ao mesmo tempo que tornam possível que ela seja uma outra *persona* (e talvez por isso mesmo), são objeto de fetiche:

Que tirasse tudo, menos os sapatos — os três imploraram no quarto em desordem. Garrafa de uísque na penteadeira, Fafá de Belém antiga no toca-discos [...] Tirou tudo, jogando para os lados. Menos as meias de seda negra, com costura atrás, e os sapatos vermelhos. Nua, jogou-se na colcha de chenile rosa, as pernas abertas. Eles cercaram lentos, jogando as zorbas sobre o crepe negro. (ABREU, 2001, p. 77, grifo nosso)

Adelina, em oposição a tudo que remetia à sua vida anterior (o ex-amante de terno cinza, sem nem um fio de cabelo fora do lugar, que fazia amor sob os lençóis às escuras), escolhe homens jovens e viris, e a orgia vai da madrugada ao amanhecer da Sexta-Feira da Paixão:

Tinha traços finos, o negro, afilados como os de um branco, embora os lábios mais polpudos, meio molhados. Músculos que saltavam dentro da camiseta justa, dos jeans apertados. Leve cheiro de bicho limpo, bicho lavado, mas indisfarçavelmente bicho atrás do sabonete. [...] Sorriu para o outro, encostado no balcão, o moço dourado com jeito de tenista. Não que fosse louro, mas tinha aquele dourado do pêssego quando mal começa a amadurecer espalhado na pele, nos cabelos, provavelmente nos olhos [...] [O terceiro] Um pouco mais baixo, talvez. Mas os ombros largos. Qualquer coisa no porte, embora virado de costas para ela, de frente para o balcão, curvado sobre o copo de bebida, qualquer coisa na bunda firme desenhada pelo pano da calça – qualquer coisa ali prometia. (ABREU, 2001, p. 73-74)

É interessante observar as circunstâncias nas quais Adelina se *liberta*: uma manhã de Sexta-Feira da Paixão, numa orgia com três homens viris e distintos entre si, “vestindo” um sapato vermelho que contrasta com o cinza da manhã de sexta-feira e das roupas do ex-amante. Tendo em vista que tais ações são uma resposta/vingança aos anos vividos como esposa sob a condição de amante, podemos dizer que, ao calçar os sapatos vermelhos, Adelina busca realizar, de acordo com a visão de mundo do narrador, o seu verdadeiro *sentido da paixão*. Uma paixão eminentemente carnal e devoradora cujo fim está em si mesma. Daí o círculo vicioso: ela cede, constantemente, à tentação de

calçar os sapatos e passa a empreender novas buscas por “tantos rapazes solitários e gostosos perdidos nesta cidade suja” (ABREU, 2001, p. 80).

Portanto, em contraposição à fábula de Andersen, no conto de Caio Fernando Abreu, as idéias de pecado/punição exemplar são totalmente descartadas para a personagem, já que ela chega ao “ponto vivo, o ponto quente” (ABREU, 2001, p. 77), ao vestir a máscara de *vamp*, liberando toda a sua potencialidade sexual reprimida pela submissão ao ex-amante. Ao contrário de Karen, que se livra da culpa por meio da contenção e do arrependimento, Adelina expurga seus “pecados” por meio, justamente, do excesso de prazer e de sexo. Contudo, a ausência de culpa, já que, no conto, não existe a noção de pecado/punição, implica que essa paixão, entendida como o percurso em busca da realização carnal, revela seu caráter degradante, o que, também, não deixa de ser uma espécie de condenação, um aprisionamento pelo próprio desejo:

Voltavam a doer, os ferimentos, quando ameaçava chuva. E ao abrir a terceira gaveta do armário para ver o papel de seda azul-clarinho guardando os sapatos, sentia um leve estremecimento. Tentava — tentava mesmo? — não ceder. Mas quase sempre o impulso de calçá-los era mais forte. Porque afinal, dizia-se, como num conto de Sonia Coutinho, há tantas sextas-feiras, tantos luminosos de néon, tantos rapazes solitários e gostosos perdidos nesta cidade suja... (ABREU, 2001, p. 80)

Enquanto Karen, uma vez reintegrada ao Divino, não anseia mais pelos sapatinhos vermelhos, Adelina fica presa aos sapatos e, apesar da dor que eles causam, sente-se tentada a calçá-los com frequência pelo prazer que lhe proporcionam.

Adelina se autocondena a buscar eternamente o prazer até o limite de sua exaustão física. A diferença é que fica sugerido, segundo o narrador, que tal condenação é uma escolha própria, uma preferência pelo que é considerado como *pecado*, arquitetada, cuidadosamente, durante anos. Trata-se do contrário do conto de Andersen, cuja função social, própria da fábula, pré-determina o destino da personagem que, a

fim de servir como exemplo, deve cair em erro para que valores específicos sejam reafirmados dentro de determinado universo (no caso, o cristão). Há, na relação intertextual estabelecida entre os dois textos, a afirmação de duas vias que não se excluem: se, por um lado, o texto de Caio Fernando Abreu subverte o sentido da fábula de Andersen, concluindo o conto pela moral inversa, por outro, ele sugere uma outra moral, que é, de certa maneira, uma espécie de “educação para o pecado”. Enquanto Andersen quer mostrar que se atinge a plenitude por meio da obediência às regras e aos preceitos cristãos, Abreu demonstra que este é um caminho inválido. Mas sugere também, que aquele proposto em seu conto se mostra ineficaz porque, também nele, afinal, não há plenitude/transcendência possível.

É necessário frisar que os textos diferem já por sua tipologia. Dentro do contexto de produção em que se insere (século XVIII), a fábula é dotada de uma função específica: moralizar por meio do exemplo. Dessa maneira, o conto de Andersen dialoga com o conjunto de valores cristãos baseado nas dicotomias bem *versus* mal, pecado *versus* perdão etc. Além disso, arte e realidade, aí, não se misturam. Já o conto de CFA (segunda metade do século XX) apresenta, dentre outras características inerentes ao seu contexto de produção,⁸ uma que é, justamente, o reaproveitamento/reelaboração das formas simples, no caso, da fábula de Andersen, rompendo com os limites entre ficção e realidade sob a ação de uma “moral contemporânea”. Nesse sentido, Caio Fernando Abreu se vale de elementos da fábula de Andersen para construir, subvertendo-a, a sua versão de “Os sapatinhos vermelhos”. Os sapatos vermelhos de Andersen, símbolo de pecado a ser evitado pelo cristão devoto, são transformados, no conto de CFA, em uma máscara que auxilia a busca da personagem pelo sexo livre de amarras institucionais. Este não é mais compreendido como pecado visto que se insere fora da moral cristã, desconstruída ao longo da narrativa, e, sim, como objeto de desejo desmedido, que leva à degradação física, marcado pela completa ausência de culpa. Isto sugere, em contraposição à doutrina cristã, que, para a personagem de CFA, não

existe transcendência possível. Tal consciência faz com que o corpo seja explorado por ela até o limite de suas possibilidades.

A título de curiosidade, vejamos abaixo o quadro comparativo dos elementos estruturais de ambos os textos.

TEXTOS	“OS SAPATINHOS VERMELHOS”, DE HANS CHRISTIAN ANDERSEN	“OS SAPATINHOS VERMELHOS”, DE CAIO FERNANDO ABREU
Narrador; foco narrativo	Heterodiegético, com predomínio da focalização externa.	Heterodiegético, com oscilação entre focalização interna e externa. Isto acarreta a problematização da distinção entre as visões do narrador e da personagem.
Protagonista	Karen é uma adolescente órfã e pobre, adotada por uma senhora rica.	Adelina é uma mulher de quase quarenta anos, sustentada por um amante casado. Leva uma vida explicitamente burguesa.
Tempo; espaço; ambiente	Quanto ao espaço, depreende-se que se trata de uma pequena comunidade (uma aldeia). O tempo é indeterminado e o ambiente é austero, afim à moral cristã. A sugestão de um “lugar qualquer, num tempo qualquer” se presta ao caráter universalizante próprio da fábula.	Quanto ao tempo e ao espaço, a história se passa em uma cidade grande, com traços que remetem à época contemporânea (fins do século XX). O ambiente é marcado pela atenuação dos valores cristãos relacionada ao contexto sócio-cultural capitalista, vazado pela indústria cultural e pela mídia.
Desfecho	Karen, por meio do arrependimento, é absolvida de seu pecado. Ela transcende sua condição física degradada e é reintegrada à ordem divina.	Adelina é prisioneira do próprio desejo. Assim, CFA desconstrói a moral cristã e estabelece uma moral inversa: como não há a noção de pecado, vive-se em função do desejo até à exaustão física. Não há transcendência possível para a personagem.

As duas personagens, influenciadas por aspectos tais como faixa etária e posição social, ensaiam a conflituosa relação com seus respectivos

desejos. Karen é uma adolescente pobre e órfã que vive numa pequena comunidade. O contato com os sapatinhos vermelhos representa o deparar-se com o próprio desejo e, também, com a condição de objeto de desejo. Contudo, tal desejo não chega a ser compreendido/vivenciado pela personagem, pois é interdito em favor da obediência aos preceitos cristãos. Em oposição, Adelina é uma mulher madura que leva uma vida burguesa (carro, talão de cheques, trabalho, amante) e vive numa cidade grande numa época pós-revolução sexual. Ela parece negar a “racionalização do desejo”, levando-o às últimas conseqüências e ignorando as noções de punição e pecado pertinentes à tradição cristã.

Além do trabalho/reelaboração dos elementos estruturais da narrativa no conto de CFA, a subversão da fábula é reforçada por meio do foco narrativo. Na fábula de Andersen, temos um narrador heterodiegético, cuja focalização é externa. Tudo o que sabemos sobre a personagem e sobre os acontecimentos ocorre por meio do narrador. Contudo, a perspectiva do narrador condiciona as ações e pensamentos da personagem principal, fazendo com que ela cumpra de maneira exemplar aquilo que a fábula, como gênero, tem como função: passar uma verdade inquestionável. Já o narrador do conto de CFA parece fazer exatamente o oposto disto. Por mais que tenhamos uma personagem colada à perspectiva do narrador, já que o que sabemos sobre ela é condicionado por ele, ao oscilar entre as focalizações interna e externa, o narrador torna ambígua a distinção entre as duas instâncias e desvenda o que há por trás de todo o processo. Somam-se a isso as constantes referências, tanto feitas pelo narrador quanto pela personagem (já que em determinados momentos suas vozes se confundem), ao caráter de *encenação*. O que antes era compreendido como uma verdade absoluta, um exemplo a ser seguido (a fábula), passa a ser considerado como um drama, uma ficção que se presta ao exercício de imaginar uma saída oposta à moralidade convencional. O texto de CFA dramatiza uma situação cuja personagem experimenta viver uma existência limitada ao ciclo autodevorador do desejo: busca-satisfação-busca. Daí, podemos inferir

que, se por um lado, o conto, ao subverter os valores veiculados pela fábula infantil, invalida-os dentro do contexto contemporâneo, por outro, demonstra, com certa lucidez fria, que não “há saída possível”, nem mesmo por meio da subversão desses valores.

Em última análise, os dois textos, cada um a seu modo, expressam os valores correspondentes às suas respectivas épocas.

Motivada pelas condições de produção do século XVIII (Romantismo), a fábula revela um paradoxo: se, por um lado, nessa época, vasculhou-se a tradição em busca de valores primitivos que representassem “uma realidade popular nacional” (JOLLES, 1976, p. 182), ou seja, procurou-se captar da tradição oral a *poesia* em seu estado puro, por outro lado, não foi possível escapar à elaboração artística ao transpor para a forma escrita as formas simples veiculadas pela tradição oral.⁹ Portanto, a idéia de fidelidade absoluta é abalada desde o início. Dessa maneira, Andersen não escapa a tais determinações, visto que seu texto segue esta mesma trajetória. Apesar de tal paradoxo, a produção artística, no caso da fábula, está determinada mais pela busca de uma verdade, que pelo jogo entre ficção/realidade, como é o caso do texto de CFA. Esta “primeira reelaboração” (passagem da forma simples veiculada pela tradição oral para a forma escrita), da qual foi impossível Andersen escapar, é levada ao extremo por CFA, já que este, inserido num contexto marcado pela indústria cultural e pela mídia, faz questão de enfatizar que seu texto, valendo-se de fragmentos de outro texto/contexto, se presta como mais uma versão, dentre as várias versões, ou seja, se constitui como uma “ficção da ficção”. Podemos dizer que, se para Andersen a fábula é concebida como, digamos, “útil e agradável”, com a função social de auxiliar o sujeito em busca da verdade, para CFA a forma simples é reaproveitada para construir a sua versão, na qual, por meio do jogo “ficção-da-ficção”, fica expressa a precariedade da idéia de uma verdade absoluta, e, em última instância, de um indivíduo coeso. No caso do conto de CFA, o que se observa é uma personagem fragmentada, que oscila entre, pelo menos, três *personae* diferentes, todas sedutoras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que a relação intertextual entre os textos de CFA e de Andersen se dá mediante a subversão dos valores expressos pela fábula original. Contudo, tal subversão constitui-se numa via de mão dupla: CFA tanto desconstrói e invalida a moral veiculada pela fábula de Andersen como sugere a inviabilidade da “saída” que propõe em seu conto. O confronto de ambos os textos permite desvendar as diferentes visões de mundo vigentes nas suas respectivas épocas. Andersen não escapa à separação burguesa entre a vida e a arte, e associa, a esta última, uma função: a representação de uma verdade popular tal como os românticos quiseram resgatar por meio do acesso à tradição oral, “original”. Isto implica a indicação de um caminho na formação de um indivíduo coeso: a opção pelo lado “positivo” das dicotomias bem *versus* mal, inclusão social *versus* exclusão, perdão *versus* pecado etc. CFA, valendo-se da fábula de Andersen, demonstra que o jogo, a confluência entre a vida e a arte não só é possível como também é uma constante dentro do contexto de produção e de experiência histórico-cultural contemporânea. Talvez essa seja uma das funções do texto de CFA: mostrar que há várias verdades, nenhuma que represente de modo absoluto seja um povo, seja um indivíduo. Fruto do trânsito entre inúmeras identidades, a personagem de CFA revela a precariedade da busca por uma verdade plena e, também, sua inutilidade. Mesmo porque, para CFA, não se trata de um *indivíduo*, no sentido burguês do termo, já que este é produto, digamos, de vários *eus*, e (por que não dizer?) de vários textos. Ao desvendar os mecanismos que operam no seu processo de escrita (oscilação na focalização, trânsito da personagem por várias identidades, encenação), Caio Fernando Abreu revela que seu texto – tudo o que ele veicula (opção por uma saída inversa à da fábula) e tudo a que ele se refere (inviabilidade de tal subversão, já que, não havendo transcendência, resta, para a personagem, a oscilação entre o prazer e a dor até o limite da exaustão física) – é apenas, mais uma construção dentre várias possíveis. Isso, a rigor, perturba e coloca

em questão as noções de arte original, de verdade única e de demiurgia artística tão valorizadas entre o século XVIII e a primeira metade do século XX na Cultura Ocidental.

“THE LITTLE RED SHOES” IN TRANSIT: FROM THE VILLAGE TO THE METROPOLIS

ABSTRACT

This article intends to make a comparative study between Hans Christian Andersen’s fairy tale “The little red shoes” and the short story which has the same name, written by the Brazilian writer Caio Fernando Abreu (1946-1995). The two texts reveal different points of view about art: the first conception refers to the original romantic pattern (Andersen’s text); the second conception is marked by a constantly return to canonized texts, constructing new narratives (Caio’s text), a common practice nowadays.

KEY WORDS: Short story, fairy tale, intertextuality, subversion.

NOTAS

1. Ver JOLLES, A. Formas simples. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
2. – ¡Tienes que bailar! – dijo – ¡Baila con tus zapatos rojos hasta que quedes pálida y fría! [...] Bailarás de puerta en puerta y donde vivan niños llenos de orgullo y vanidad, llamarás, para que te oigan y se asusten.
3. Sobre as unidades temáticas mínimas, consultar TOMACHEVSKY, B. Temática. In: EIKHEMBAUM, B. Teoria da literatura – Formalistas russos. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1876, p. 169-203.
4. Todos le miraban los pies y cuando pasó por la nave hasta el antealtar, pensó que incluso los viejos cuadros sobre las tumbas, los retratos de clérigos y sus esposas, con rígidos cuellos y largas hopalandas negras, fijaban los ojos en sus zapatos rojos.
5. Y retumbó el órgano, y las voces de los niños en el coro sonaron llenas de dulzura y de encanto. El sol caía, brillante y tibio, a través de las ventanas sobre el banco de la iglesia en el que se sentaba Karen. Su corazón se llenó de tal modo de sol, de paz y de alegría, que estalló. Su alma voló por los

rayos del sol hasta Dios, donde no había nadie que preguntase por los zapatos rojos.

6. Neste trecho, novamente, podemos observar o entrelaçamento das falas do narrador e da personagem.
7. É interessante mencionar que, além de o conto de CFA ser homônimo ao conto de Andersen, a presença de um trecho deste último como epígrafe reforça a retomada de um passado textual como procedimento intertextual que dará o “tom” da narrativa de Caio Fernando. Não é por acaso que o trecho recortado por Caio é, justamente, aquele em que ocorre a condenação da personagem principal do conto de Andersen, Karen, sentenciada pelo anjo. Segue a transcrição da epígrafe: “– Dançarás – disse o anjo. – Dançarás com teus sapatos vermelhos... Dançarás de porta em porta... Dançarás, dançarás sempre.” (ANDERSEN, *Os Sapatinhos Vermelhos*).
8. Refiro-me, aqui, às práticas de produção artísticas próprias do chamado período pós-moderno (1950 até os dias atuais). A abordagem detalhada de tais aspectos, contudo, não é o objetivo do nosso trabalho. Para maiores detalhes consultar HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. E, da mesma autora, *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
9. Paradoxalmente, a intenção dos românticos de resgatar a poesia em sua manifestação mais pura e primitiva, que representasse uma verdade popular, acabou por auxiliar, em última instância, a criação dos direitos autorais, a valorização da obra de arte como produto, a consolidação da idéia de indivíduo burguês.

REFERÊNCIAS

ABREU, C. F. Os sapatinhos vermelhos. In: _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 69-80.

ANDERSEN, H. C. Los zapatos rojos. In: _____. *Cuentos*. Tradução de Alberto Adell. Madrid: Alianza Editorial, 1994. p. 27-37.

GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.

JOLLES, A. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

TOMACHEVSKY, B. Temática. In: EIKHEMBAUM, B. *Teoria da literatura – formalistas russos*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1876. p. 169-203.