



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PPGEL)



RAQUELLE BARROSO DE ALBUQUERQUE

**ESPAÇOS URBANOS NA CONTÍSTICA DE CAIO FERNANDO ABREU: A
SOLIDÃO, A TRANSGRESSÃO E A BUSCA POR IDENTIDADE(S)**

TERESINA – PI

2018

RAQUELLE BARROSO DE ALBUQUERQUE

**ESPAÇOS URBANOS NA CONTÍSTICA DE CAIO FERNANDO ABREU: A
SOLIDÃO, A TRANSGRESSÃO E A BUSCA POR IDENTIDADE(S)**

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em letras da Universidade Federal do Piauí – UFPI, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes

TERESINA – PI

2018

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras
Serviço de Processamento Técnico

A345e Albuquerque, Raquelle Barroso de.
Espaços urbanos na contística de Caio Fernando
Abreu: a solidão, a transgressão e a busca por identidade(s)
/ Raquelle Barroso de Albuquerque. – 2018.
112 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade
Federal do Piauí, 2018.
Orientação: Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes.

1. Literatura Brasileira - Contos. 2. Literatura
Brasileira - Espaço Urbano Pós-Moderno. 3. Transgressão.
4. Identidade. I. Abreu, Caio Fernando. II. Título.

CDD B869.3

RAQUELLE BARROSO DE ALBUQUERQUE

**ESPAÇOS URBANOS NA CONTÍSTICA DE CAIO FERNANDO ABREU: A
SOLIDÃO, A TRANSGRESSÃO E A BUSCA POR IDENTIDADE(S)**

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em letras da Universidade Federal do Piauí – UFPI, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes

Data de aprovação: _____ de _____ de 2018

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes (Presidente)
Universidade Federal do Piauí – UFPI

Prof. Dra. Maria Suely de Oliveira Lopes (Examinadora externa)
Universidade Estadual do Piauí – UESPI

Prof. Dra. Margareth Torres de Alencar Costa (Examinadora interna)
Universidade Federal do Piauí – UFPI

TERESINA – PI

2018

*Ao meu pai, "Seu Barroso"
(in memoriam)*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais

José Rodrigues Barroso, por ter insistido...;

Maria Célia Albuquerque Barroso, pela pequena biblioteca, que proporcionou meus primeiros prazeres literários.

A Glairton Cardoso Rocha, meu companheiro de aventuras, por segurar minha mão na hora mais escura.

Aos meus amigos da turma 2016-2018 do mestrado em Letras da UFPI, pela força e pela alegria.

Ao Instituto Federal do Piauí, por me possibilitar afastamento integral para este aperfeiçoamento.

Aos professores do Programa de pós-graduação em Letras da UFPI, sobretudo aos doutores Sebastião Alves Teixeira Lopes, Margareth Torres Alencar Costa, Carlos André Pinheiro e Luizir de Oliveira, pela grande contribuição teórica.

A Universidade Federal do Piauí, por aceitar meu projeto de pesquisa e por possibilitar a concretização do mesmo.

A minha avó, Teresinha Albuquerque, pela fé.

Eu sou meu esconderijo (Bachelard)

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo geral investigar o espaço urbano pós-moderno e como este aspecto da narrativa reflete as ações das protagonistas dos seguintes contos de Caio Fernando Abreu: “Os sapatinhos vermelhos” e “Dama da noite”, de **Os dragões não conhecem o paraíso** (1988), e “Creme de alface”, de **Ovelhas negras** (1995). Os objetivos específicos abordam a noção de solidão, transgressão e busca de identidade no espaço urbano pós-moderno das três narrativas supracitadas. A solidão, no contexto das três narrativas em estudo, apresenta-se como um estado de perda de si, amparado por espaços que refletem esta feição nas protagonistas. A transgressão surge como forma de desmascarar os papéis sociais impostos ao gênero feminino na sociedade, desta forma surge como resgate da identidade recalçada das personagens, apoiada por espaços propícios a atos de transgressão, sobretudo pelo uso das atmosferas que o texto sugere. A identidade é um conceito em constante questionamento por teóricos contemporâneos, visto que se apresenta em contínua mudança, seguindo o fluxo do multiculturalismo global. Tal conceito também aparece à deriva em relação às personagens das narrativas em estudo, pois aquelas aparecem dispersas e fragmentadas nos espaços nos quais interagem, exceto nos momentos de transgressão, nos quais os espaços amparam tal situação. Em “Os sapatinhos vermelhos”, a protagonista submerge na solidão, em seu apartamento, ao passo que foge para o bar em busca de libertação de seus desejos reprimidos, após assumir uma identidade transgressora. Em “Dama da noite”, a solidão a acompanha em todos os espaços nos quais tenta se refugiar, embora disfarce sua busca existencial em um bar. É justamente nele, contudo, que se nega a participar dos padrões sociais e se encontra perdida frente ao mascaramento que lhe é imposto enquanto gênero feminino. A “mulher-monstro”, como foi apelidada por seu criador a protagonista de “Creme de alface”, rompe sua identidade de dona-de-casa burguesa ao confrontar não apenas seus valores morais, mas os valores sociais, sobretudo ao transgredir sexualmente, o que proporciona a descoberta de novas nuances de si, mascaradas e sufocadas por falsos pudores morais. Trata-se de uma pesquisa de cunho bibliográfico, amparando-se na leitura e catalogação de textos previamente publicados sobre os temas, e qualitativa, na qual o objetivo das amostras é de produzir informações ilustrativas, além de buscar a explicação dos aspectos literários sem quantificar valores. Para tanto, como pilares principais, tem-se as reflexões de Bauman (1998), (2001), (2005) e (2009), Hall (2015), Giddens (2002), Butler (2015), Bachelard (1978), Tuan (2012), Borges Filho (2009), Brandão (2013) e Augé (2012), dentre outros. A análise das três narrativas de Caio Fernando Abreu traz à tona questões que permeiam o sujeito pós-moderno em sua complexidade fragmentada. A solidão nas grandes cidades, a transgressão como forma de escapismo, ou mesmo como busca de si, e a procura por identidades que foram mascaradas ou fragmentadas na pós-modernidade propiciam o estudo do espaço urbano nas narrativas contemporâneas como uma categoria que reflete o sujeito, ideia esta bem representada pelas três narrativas destacadas.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu. Espaço. Solidão. Transgressão. Identidade.

ABSTRACT

This work has as its general goal to investigate the post-modern urban space and how such aspect of the narrative reflects the protagonists actions from the following Caio Fernando Abreu's short stories: "Os sapatinhos vermelhos" and "Dama da noite", from **Os dragões não conhecem o paraíso** (1988), and "Creme de alface", from **Ovelhas negras** (1995). The specific objectives will approach the idea of loneliness, transgression, and search for identity in the post-modern urban space from the three narratives aforementioned. Loneliness, in the context of the narratives being studied, is presented as a state of loss in itself, fostered by spaces that reflect such characteristic in the protagonists. Transgression rises as a way of unmasking social roles imposed upon the feminine gender in society, in this sense it is seen as a rescue of the characters' repressed identities, supported by spaces that are propitious to acts of transgression, mainly by the use of atmospheres suggested in the text. Identity is a concept being constantly questioned by contemporary theoreticians, since it is continuously changing, following the flow of global multiculturalism. This concept also appears adrift in relation to the characters from the narratives being studied, once they appear scattered and fragmented in the spaces in which they interact, except during the moments of transgression, when the spaces support these situations. In "Os sapatinhos vermelhos", the protagonist submerges into loneliness, in her apartment, whereas she goes to the bar searching to liberate her repressed desires, after assuming a transgressive identity. In "Dama da noite", loneliness follows her in all the spaces she tries to seek refuge, though she disguises her existential search in a bar. It is precisely there, however, that she refuses to take part in the social standards and finds her self lost in face of the mask imposed to the feminine gender. The "monster-woman", as the protagonist was nicknamed by her creator in "Creme de alface", breaks with her identity of a bourgeois housewife by confronting not only her moral values, but the social values, mostly when sexually transgressing, which enables the discovery of new nuances of herself, masked and suffocated by a false morality. This is a bibliographic and qualitative research, supported by the reading and cataloging of texts previously published on the theme, in which the aim of the samples is to produce illustrative information, in addition to searching explanation of the literary aspects without quantifying any values. For this purpose, as main pillars, there are the reflections of Bauman (1998), (2001), (2005) and (2009), Hall (2015), Giddens (2002), Butler (2015), Bachelard (1978), Tuan (2012), Borges Filho (2009), Brandão (2013), and Augé (2012), among others. The analysis of Caio Fernando Abreu's three narratives brings into light questions that surround the post-modern subject in his/her fragmented complexity. Loneliness in big cities, transgression as a way of escapism, or even as a search for oneself, and the search for identities that were masked or fragmented during post-modernity allow the study of the urban space in contemporary narratives as a category that mirrors the subject, being this idea well presented in the three narratives highlighted here.

Keywords: Caio Fernando Abreu. Space. Loneliness. Transgression. Identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. ESPAÇOS DE SOLIDÃO	23
1.1A solidão de Adelina	25
1.2 O apartamento como lugar de solidão	27
1.3 A solidão da Dama	36
1.4 O bar como lugar de solidão	39
1.5 A solidão da mulher-monstro.....	44
1.6 Os espaços da mulher-monstro.....	45
2. ESPAÇOS TRANGRESSORES	54
2.1O vermelho e a noite: metáforas de transgressão	56
2.2 O apartamento e jogos transgressores.....	62
2.3 A Dama transgressora	67
2.4 A Dama e a noite: similaridades	70
2.5O preconceito: o caráter transgressor, na mulher-monstro.....	74
2.6 A rua como lugar de evasão do preconceito	75
3. ESPAÇOS DE IDENTIDADE	80
3.1 Adelina e Gilda: identidades, máscaras e fronteiras.....	82
3.2 Identidades ou máscaras?	87
3.3 A negação do convívio comum.....	92
3.4 A Dama e sua auto aceitação	97
3.5 Fronteira tênue entre mártir e megera.....	100
3.6 As identidades de mulher fragmentada	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111

INTRODUÇÃO

O espaço foi relegado por muitas décadas, a mero cenário nos estudos literários e apresentava-se restrito a sua descrição e representação. Desta forma, foi desconsiderado como elemento rico na ficção literária, visto que a narração sempre foi considerada mais importante no texto literário.

A crítica literária considerava tempo e espaço como indissociáveis, além disso, a preferência de alguns aspectos da narrativa sobre outros impossibilitou, por muitas décadas, o estudo sistematizado do espaço. Assim, o espaço teve, por muito tempo, seu papel negligenciado nos estudos literários. Contudo, nas últimas décadas, atrai o interesse de pesquisadores e ganha *status* de categoria.

Na literatura, posicionar-se no espaço não significa apenas movimentar-se, mas sobretudo delimitar posicionamentos ideológicos, refletir atitudes e pensamentos que constroem identidades e caracterizam intenções. Deste modo, o espaço deixa de ser acessório, ao passo que gera efeitos na narrativa e se torna uma fonte profícua na literatura.

Os espaços bastam-se a si mesmos, não precisam associar-se a outro elemento do texto para terem sentido. A espacialidade, desta forma, figura como grande potencial na narrativa para extravasamento de ideias, ao passo que enriquece a literatura mesmo através da descrição, pois visa mostrar o real através da *mimese*. Desta maneira, os espaços são discurso e as palavras recriam o mundo. A descrição não precisa estar atrelada à narração e nem ser inferiorizada frente a esta. O espaço gera sentidos e atmosferas sociais e psicológicas no texto, pois se coloca sobre o tempo, ao passo que se marca a passagem do tempo na materialidade do espaço.

Os estudos de muitos teóricos contemporâneos, como Brandão (2013) e Borges Filho (2009) estão resgatando a funcionalidade e expressividade do espaço na narrativa, embasados em estudos anteriores, como o caso de Bachelard. Este filósofo, em **A poética do espaço** (1978), propõe uma reflexão teórica sobre a percepção do espaço vivido em todos os pormenores da imaginação, dotando de valor humano os espaços amados, através de específica análise. Desta forma, a imagem da casa aparece como topografia do ser íntimo, fazendo com que o habitar transcenda o alojamento do corpo físico. O elemento espaço começa, portanto, a atuar também na composição das identidades das personagens na literatura, além

de evidenciar os conflitos morais e sociais destas em certas narrativas. Ele tanto oprime quanto resgata o ser, agindo como cárcere ou liberdade.

Dalcastagnè explica a relação “espaço-identidade-ser”:

Analisar a relação que se estabelece entre os indivíduos e os espaços por elas/es frequentados, ou efetivamente vivenciados, é imprescindível para se entender a construção das subjetividades encenadas nas narrativas, na medida em que “ler” o espaço e suas representações nos permite “ler” as personagens que nele inscrevem suas experiências – e vice – versa. (DALCASTAGNÈ, 2015, p. 12).

Os espaços aparecem nas narrativas como reflexo das ações das personagens e em Caio Fernando Abreu¹ constituem a eterna batalha do sujeito por achar seu lugar e achar-se a si mesmo em uma realidade que segrega e oprime.

Tal categoria foi importante na composição das narrativas de CFA, visto que muitas das mulheres que serviram de inspiração para suas personagens interagiam nos espaços vividos por ele, o que facilitava a observação das mesmas pelo autor, conforme o relato de Paula Dip. A jornalista fala sobre CFA e a “vocação que tinha para desvendar os segredos da alma feminina” (2011, p. 85):

Um de seus passatempos favoritos era encontrar semelhanças entre suas amigas e as heroínas dos romances, filmes, poemas e canções, para depois reciclá-las em personagens de seus textos, como fez tantas vezes (...) (DIP, 2011, p. 85).

O processo de criação de CFA incluía a observação de detalhes do dia-a-dia a fim de encontrar a inspiração para a criação de seus personagens, sobretudo as femininas. A jornalista acrescenta que o escritor “criava em suas histórias seres contraditórios, divididos, um pouco como todos nós, perdidos na selva da cidade grande” (DIP, 2011, p. 30). Desta forma, infere-se que a escrita de CFA demonstra uma preocupação em retratar as personagens da forma mais humana possível. O autor conseguia a inspiração para suas narrativas em seu convívio social, sobretudo nos bares e clubes da época, nos quais circulavam os tipos mais variados. Nesses espaços, ficava sentado em um lugar de vista privilegiada para a entrada, de onde podia observar quem entrava e saía. Assim, observava os tipos variados e, muitas vezes, através de anotações feitas em qualquer lugar, como em guardanapos, registrava ali uma característica marcante de alguém ou um *sex appeal*, uma

¹ A partir de agora, Caio Fernando Abreu aparecerá no texto como CFA.

expressão facial, um jeito de andar ou de arrumar o cabelo, que serviria para a composição de alguma personagem.

As suas maiores inspirações para a escrita de **Os dragões não conhecem o paraíso** foram no Ritz, um bar da moda, em São Paulo, na década de 80. De lá CFA tirou muito material para as personagens desse livro. Segundo Dip, era onde ele “iria comer, beber, paquerar e também para escrever os contos de **Os dragões não conhecem o paraíso**, que foi lançado lá mesmo, em 1988” (DIP, 2011, p. 65).

A temática abordada por CFA em sua ficção traz também temas de vanguarda para a época, já que “muito antes da maioria das pessoas pensar sobre esse assunto, Caio já mencionava em seus escritos a poluição, os buracos na camada de ozônio, a devastação das florestas” (DIP, 2011, p. 71). Assim, em alguns de seus contos, têm-se personagens preocupados com o destino do planeta e das futuras gerações, como no conto “Pela passagem de uma grande dor”, de **Morangos Mofados**, no qual a personagem encontra-se numa situação pós-aborto, fazendo com que surja a reflexão sobre tal assunto.

Mas são sobretudo nos desencontros amorosos que sua escrita descansa como temática quase que absoluta. Assim, revela-nos Dip:

Radiografar o amor mal resolvido, torto, obscuro, era com ele mesmo: “escrevo sobre as coisas do coração”, dizia para quem quisesse ouvir. Seus temas eram a fragilidade da vida, a morte, a rejeição, a dor, a fugacidade da paixão, fosse ela romântica ou maldita, homo ou heterossexual. Verdade seja dita, o único grande caso de amor que Caio teve foi com a escrita (...). A sós, com sua máquina de escrever ele transformava em literatura os fatos banais e, portanto, universais do nosso cotidiano. (...) libertava-se de suas emoções polindo-as como um ourives, que trabalha o metal, paciente, atento às filigranas do sentimento. Foi assim que produziu jóias de encontros e desencontros, êxtase e dor, afeto e desamor, temas que discutíamos à exaustão e que ele traduzia com a delicadeza de um colecionador de gemas (DIP, 2011, p. 74).

Os dragões não conhecem o paraíso traz, de forma mais evidente e visceral, a solidão, a não realização do amor e o esfacelamento do ser, que aparece diluído na realidade da pós-modernidade. Neste trabalho, CFA aparece como um autor pós-moderno, pois repousa sua narrativa sobre personagens que representam o pluralismo pós-moderno, ou seja, ele abre espaço para a representação das minorias. Pode-se entender essa relação através de Harvey: “a ideia de que todos os grupos têm direito de falar por si mesmos, com sua própria voz, e de ter aceita essa voz como autêntica e legítima, é essencial para o pluralismo pós-moderno”

(2014, p. 52). Tal pluralismo acorda a partir do abalo das estruturas centrais da sociedade, que até então repousava em identidades consolidadas (HALL, 2015, p. 9). Para Stuart Hall, as identidades estão em processo de fragmentação, o que torna seu conceito ainda mais complexo na contemporaneidade. O conflito das três personagens reflete exatamente “a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano de fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (HALL, 2015, p. 21).

Ovelhas negras “se fez por si durante 33 anos”, segundo o próprio autor, no prefácio à edição de 2013. É uma coletânea de contos considerados “malditos”, que CFA deixou engavetado por anos. Os textos, escritos de 1962 a 1995, ficaram empoeirados e relegados ao esquecimento, “alguns proibidos pela censura militarista; outros, por mim mesmo, que os condenei por obscenos, cruéis, jovens, herméticos etc.(...) Eram e são textos marginais, bastardos, deserdados (...)” (ABREU, 2013, p. 5), segundo o próprio autor.

Desta forma, esta coletânea compõe-se de textos que exprimem todo o estilo de CFA, desde o início até o final de sua jornada como escritor. Trazem ao leitor também o que há de mais recôndito em seus escritos, que são a projeção de seu ser, sempre em busca de si e de seu “lugar”. Nas palavras dele próprio, “Será que à medida que você vai vivendo, andando, viajando, vai ficando cada vez mais estrangeiro? Deve haver um porto” (DIP, 2011, p. 391). CFA deixa claro que a busca por si, tão presente em seus textos, representava algo que também era dele. A tentativa de relacionar a identidade ao espaço é uma temática forte e latente em seus escritos. Para o autor, a busca pelo seu espaço era de suma importância, tanto para a satisfação pessoal, como para o sossego que seu trabalho às vezes exigia. Em carta a Dip, chega a afirmar: “Não gosto de nenhum lugar. Não suporto lugares geográficos” (DIP, 2011, p. 174). Continua, contudo, em tom intimista, a confessar a importância de “um teto todo seu”:

Moro sozinho, minha casa é muito bonita, eu sempre digo que posso ter uma solidão medonha, mas sempre vai haver um vasinho de flores num canto. A gente pode enfeitar a amargura. Conquistei esse espaço e isso me dá um certo prazer (DIP, 2011, p. 175).

CFA pôs muito de si em seus escritos. Há essa constante solidão, essa constante procura de um lugar que o faça querer ficar, mas sempre existe a

desilusão da perda. Tais sentimentos são latentes no autor, e o leitor os percebe de imediato, pois essas temáticas chegam a compor algo plenamente inerente à literatura do autor.

A obra do escritor gaúcho traz em seu âmago a marca de uma geração que viveu os anos dourados, passou pela psicodelia, a repressão do regime militar, a época da abertura política e o “futuro” informatizado, prometido pelos anos 90. Caio foi um contador desses tempos, com sua prosa sempre a falar das mazelas tão humanas, tão recônditas, tão viscerais. Narrou os marginalizados, os homossexuais, as mulheres transgressoras, o amor, a solidão, a busca por si, a perda de si. Nesse cenário, encontram-se os turbilhões de emoções imersos nas metrópoles que despedaçam e esfacelam o ser.

Esta pesquisa se detém nas seguintes narrativas de CFA: “Os sapatinhos vermelhos”, “Dama da noite” e “Creme de alface”. As duas primeiras fazem parte da coletânea **Os dragões não conhecem o paraíso** (1988), já a última encontra-se em **Ovelhas negras** (1995). Os três contos têm como mote principal protagonistas femininas que aparecem perdidas em relação a si próprias e à sociedade. Desta forma, tentam reformular quem são, diluídas num espaço urbano pós-moderno que as esfacela.

As protagonistas dos três contos em questão são três mulheres que vivem no limiar de suas identidades e/ou papel social que lhes são impostos. Desta forma, aparecem ligadas, seja de forma pessoal, seja de forma poética, a espaços de dispersão, evasão, encontros e desencontros, tal qual explica Borges Filho (2009) e Brandão (2013), através das atmosferas e dos sentidos do corpo como percepção e expressão do espaço. Elas empreendem uma busca por respostas sobre a vida e um lugar de identificação. Suas máscaras sociais não são mais o bastante para lidarem com a angústia, a aniquilação e fragmentação nos momentos decisivos. As três lidam com a solidão, a transgressão e a busca, cada qual de sua maneira.

“Os sapatinhos vermelhos”, segundo o próprio CFA, seria seu conto mais erótico, como se pode ler na seguinte passagem de uma carta sua à amiga Paula Dip: “Em dezembro tem outra antologia, com versões para adultos dos contos de Andersen. A minha, ‘Os sapatinhos vermelhos’, talvez a história mais obscena que já escrevi (*sic*).” (DIP, 2011, p. 280).

No conto “Dama da noite”, o diálogo existencialista de uma personagem anônima traz à tona a reflexão acerca da vida, da morte e do que se busca como

seres humanos. É uma narrativa bem aos moldes de CFA, na qual aparece materializada sua busca por personagens em bares de grandes metrópoles brasileiras, nos anos oitenta. Nela, será explorada a escuridão do bar como fuga de eventuais identidades, ao passo que o mascaramento social, sob o prisma de Butler (2015) pode suscitar dúvidas de quem realmente seria esta mulher misteriosa. O quarto e a noite inebriante marcam a fala da personagem, através de um discurso autodestrutivo, além da marca da solidão bastante presente no relato da Dama.

“Creme de alface” é uma narrativa visceral, que contempla um experimentalismo bem à altura de CFA. No conto, a protagonista (anônima) parece pairar num limbo existencial, enquanto caminha pela rua movimentada de uma grande cidade. O foco narrativo é em primeira pessoa e chega ao leitor como fluxo de memória da personagem. O espaço reflete a angústia dessa mulher, presa às convenções sociais e moldada num mal estar pós-moderno que embala toda a narrativa. Neste conto, primeiramente, será explorada a rua como espaço de solidão. No clímax do texto, a rua surge como espaço de epifania. Além disso, o cinema aparece como espaço de evasão e transgressão no momento em que é procurado como refúgio da rua pela personagem e, logo em seguida, abriga o momento erótico da mulher.

A questão levantada a ser investigada é: qual a função do espaço urbano pós-moderno para a constituição das protagonistas femininas nos contos “Os sapatinhos vermelhos”, “Dama da noite” e “Creme de alface”, de CFA, e como este elemento compõe as personagens, de modo a proporcionar a busca pela(s) identidade(s) de cada uma?

Este trabalho tem como objetivo geral o espaço urbano nas três narrativas de CFA e como esta categoria reflete não apenas os estados de espírito das protagonistas, mas também atitudes, emoções, desejos e os sentidos do corpo das personagens. O espaço, como categoria na narrativa, traz as atmosferas do texto e reflete a impressão que o(a) autor(a) deseja pôr em determinada ocasião do texto.

O espaço urbano, nos três contos do autor, reflete a instabilidade e precariedade das personagens, atuando como agente que identifica e/ou modifica o ser dentro de uma realidade urbana contemporânea. Muitos elementos que compõem o espaço interagem diretamente com as personagens, trazendo reflexão sobre as mesmas e evidenciando a busca por algo muitas vezes desconhecido para elas.

Como objetivos específicos, esta pesquisa analisa a solidão tal qual é sentida pelas protagonistas das narrativas em foco e propiciar uma reflexão acerca da transgressão destas mulheres, sobretudo no que tange aos seus papéis femininos na sociedade contemporânea, além de refletir sobre a busca das personagens por identidade(s). As três narrativas constituem um *corpus* bastante profícuo para a análise social de comportamentos humanos perfeitamente relatados através da literatura do autor em foco.

A pesquisa contribui para a discussão de um tema de bastante relevância na teoria literária. Busca-se então construir mais uma fonte de pesquisa aos interessados na temática do espaço urbano, ou ainda, na prosa urbana de CFA, especificamente nos três contos a serem analisados. O escritor explorou em muitos de seus contos as grandes cidades e suas personagens em busca de identidade, em meio a uma pós-modernidade que fragmenta e atordoia o ser, ao mesmo tempo em que abriu as cortinas para o extravasamento de paixões e descobertas pouco mostradas na Literatura Brasileira.

O suporte teórico é formado por estudiosos da sociologia pós-moderna e de estudiosos do espaço literário, como Elódia Xavier, que traz o estudo do espaço na obra através da ideia de casa e sua metáfora sob o prisma do feminino. Desta forma, percorre quase cem anos de literatura brasileira de autoria do gênero feminino, analisando o espaço real e metafórico, tanto no imaginário quanto na convivência social. A propósito da casa, nos explica Xavier: “este espaço adquire, por vezes, uma função estruturante. Não um simples cenário da ação narrada, mas uma interseção significativa entre ser e espaço” (2012, p. 15). Tais constatações não pertencem apenas ao universo feminino, mas sobretudo ao ser humano inserido em um contexto social. Logo, a análise do espaço como atuante sobre as personagens toma também um ar metafísico, ao tentar-se enquadrar sujeito e lembranças, ser e espaço como lugar de identificação.

Bachelard propõe, através de metáforas, a sondagem dos espaços da casa como reflexo dos espaços íntimos de cada sujeito. Dessa maneira, a casa, por vezes, torna-se a própria simbologia do sujeito que o habita, mais ainda no que tange aos detalhes, como armários, gavetas e portas. Nas três narrativas, tais locais privados refletirão os sentimentos das personagens em momentos chave do texto.

Marc Augé mostra-nos a antropologia da supermodernidade (pós-modernidade para o autor) e como esta tenta explicar os espaços ocupados pelo sujeito na sua busca de tornar-se um ser social na era contemporânea. A busca pelo seu “lugar”, que seria o espaço de identificação, além da explicitação do “não lugar”, que seria o espaço de relações interpessoais onde não há identificação, o que geralmente leva o sujeito à solidão. Nos três contos analisados, as protagonistas se veem em lugares que causam solidão e dor.

Luis Alberto Brandão faz um painel do espaço como categoria literária, através do tripé teórico-crítico-ficcional. Desta forma, promove o debate teórico embasado em prospecções filosóficas, históricas e epistemológicas. Propõe a análise da perspectiva espacial e suas peculiaridades como a promoção da categoria espaço, que era vista como menor, para uma categoria maior, além de ser desvinculado da categoria tempo. Desta maneira, a crítica desconstrutivista questionou o espaço como entidade positiva, e os estudos culturais, embasados pela noção de cultura, e traz a literatura como representação da realidade. Assim, a perspectiva mimética chega à categoria espaço, que afirma seu teor de representação bastante expressa nas três narrativas em estudo neste trabalho.

O filósofo social Anthony Giddens trata da modernidade e suas relações com a vida individual. Deste modo, analisa assuntos como o “isolamento existencial”, que seria a separação do sujeito e os recursos morais necessários para uma vida plena. Assim, a discussão entre partidários de diferentes convicções é necessária para a reconstrução das políticas emancipatórias, ou seja, o diálogo necessário para a busca do respeito às diferentes identidades emergentes na modernidade tardia, termo este utilizado pelo próprio autor. Além disso, Giddens propõe uma reflexão sobre as transformações sociais associadas à modernidade. Para o filósofo, não vivemos ainda em um mundo pós-moderno, mas ainda estamos em um universo que ele chama de “alta-modernidade”. Contudo, o período pós-moderno estaria a caminho, embora seus traços na sociedade ainda não estivessem de todo revelados. O seu conceito de “isolamento social” será a base para a compreensão da solidão que norteia (ou desnorteia) as protagonistas em estudo.

Bauman apresenta a ideia de uma sociedade marcada pela efemeridade, o tédio e a busca frenética do sujeito por uma satisfação imediata, porém, superficial. Para o pensador, as relações humanas atuais produzem um sentimento de

fragilidade e incerteza tanto na vida afetiva quanto nas demais relações sociais, devido ao rebaixamento destas esferas às relações mercantilizadas. Deste modo, cria-se uma leva de sujeitos frustrados. Na busca de não se tornarem defasados e dispensáveis, apresentam-se sempre diluídos na sociedade, sem individualidade. Assim, o sociólogo traz os anseios da vida moderna e como a incessante busca pela liberdade tornou-se a marca da pós-modernidade. O teórico também fala das identidades submersas na modernidade líquida, fato que, segundo ele, ocasionou vários processos de transformações, produzindo fenômenos como a crise do multiculturalismo e as comunidades virtuais, dentre outros. Por este viés, entende-se que as protagonistas analisadas já empreenderam essa busca “líquida” de relacionamentos efêmeros como forma de fuga e também como forma de obterem prazer rápido.

Oziris Borges Filho, um dos principais teóricos da contemporaneidade dentro dos estudos sobre espaço literário, traz em seus ensaios uma significativa fonte de pesquisa sobre o binômio espaço-literatura. O espaço caracteriza-se como o registro dos dados culturais específicos, além de ser um agente ativo, articulador da história. O teórico também mostra a importância dos sentidos humanos na construção do espaço no texto literário. Os sentidos são bastante explorados na presente dissertação, pois mostram a forma como o espaço é percebido pelos personagens e como ele sugere as emoções no texto.

Roberto Da Matta delinea a sociedade, as relações sociais e seus paradoxos. Além disso, a inevitável relação dos sujeitos com a casa e a rua mostra ao leitor a dependência inconsciente da sociedade dos dois espaços, pois segundo Da Matta:

A casa distingue esse espaço de calma, repouso, recuperação e hospitalidade, enfim, de tudo aquilo que define a nossa ideia de “amor”, “carinho” e “calor humano”, a rua é um espaço definido precisamente ao inverso. Terra que pertence ao “governo” ou ao “povo” e que está sempre repleta de fluidez e movimento. A rua é um local perigoso. (1997, p. 52).

A análise feita pelo escritor sobre casa e rua não se limita ao espaço, mas analisa estas categorias também como reflexo dos valores culturais que fizeram parte da formação do Brasil como nação. A obra tece o pensamento em torno da sociedade (brasileira), que se organizou sob as referências desses dois espaços. A prosa de CFA também deixa latente a sensação de ligação dos sujeitos a esses lugares. Em várias passagens de seus contos, a ideia da casa como refúgio ou

ainda como lugar de solidão e frustrações vai de encontro à sensação da rua, como um espaço não muito acolhedor, embora libertador.

Em algumas narrativas do autor a rua será o lugar da personagem, como no conto “Os Sapatinhos Vermelhos”, no qual a protagonista Adelina precisa fugir para a rua, a fim de encontrar sua identidade, ao se desvencilhar de um relacionamento destruidor. No conto “Dama da noite”, o escritor também explora o espaço ora como forma de opressão da personagem, pois esta se vê num conflito de identidades, ora como lugar de extravasamento, visto que se encontra num espaço transgressor de uma grande metrópole. Já em “Creme de alface” a personagem anônima entra em uma crise existencial ao analisar sua vida e seus problemas durante uma ida ao centro de uma grande metrópole, deixando clara a ideia da rua como espaço marginal, da forma como é escrito por Da Matta.

Yi-Fu Tuan valoriza a relação entre sujeito e espaço, através da percepção e representação espacial. Assim, o modo como se percebe, idealiza e significa o mundo, através das relações sociais e da experiência espacial, chega-se à “topofilia”, que abrange emoção e intensidade do sujeito no convívio com tal categoria. Nas narrativas em estudo, a questão da percepção espacial através dos sentidos será enfatizada devido à percepção da intensidade das atmosferas criadas no texto.

Stuart Hall fala a respeito do sujeito à procura de identidade dentro da modernidade que o desestruturou. Segundo o sociólogo, com o advento do Modernismo, “encontramos (...) a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano de fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (HALL, 2015, p.21). Desta forma, encontra-se muito das protagonistas estudadas na noção de esfacelamento do ser na Modernidade, proposta pelo sociólogo.

O trabalho divide-se em três capítulos, assim ordenados: capítulo 1 - analisar como a solidão das personagens dos contos “Os sapatinhos vermelhos”, “Dama da noite” e “Creme de alface” é refletida nos espaços habitados e percorridos pelas personagens; capítulo 2 - investigar como a transgressão das personagens e os espaços por elas habitados e percorridos se relacionam nos contos supracitados; capítulo 3 - pesquisar a relação entre autoconhecimento/identidade e os espaços habitados e percorridos pelas personagens nos contos já citados.

No primeiro capítulo, a solidão é investigada em seus meandros. A sensação de aniquilação e a profunda melancolia das protagonistas frente à realidade

desbotada que se abre em seu horizonte serão o cerne da discussão. Os espaços como o apartamento que atordoa, a rua que liberta e o bar que transgride refletem os sentimentos através dos sentidos das personagens. Tal investigação tem como vértice os estudos de Bauman (2001), Giddens (2002), Bachelard (1978), Brandão (2013), dentre outros.

A transgressão das personagens ao negarem seus papéis sociais, ou mesmo, ao serem obrigadas a tal decisão será investigada no segundo capítulo. As três protagonistas se veem embaladas por amarras sociais que as impedem de extravasarem seus reais desejos. Os espaços de transgressão são então os lugares onde essas mulheres se sentirão livres para exporem suas vontades, além de questionarem suas máscaras sociais. Bachelard (1978), Borges Filho (2009) e Menezes (2011) embasam a discussão ao lado de outros teóricos contemporâneos.

A busca das três personagens por identidade(s) é analisada no terceiro capítulo, que apresenta o referencial teórico de Bauman (2005), Stuart Hall (2015) e Tomaz Tadeu da Silva (2014), para quem a identidade junto à cultura e à diferença formam uma espécie de discurso de representação, no qual a identidade busca uma compreensão sobre o “eu” e sobre a subjetividade humana. Desta forma, percebe-se nas três protagonistas essa falta de compreensão sobre si mesmas, o que dificulta a busca de si. A sociedade caracteriza-se, então, como um cárcere sobredourado, no qual as três mulheres se deterioram lentamente.

1. ESPAÇOS DE SOLIDÃO

Neste capítulo, busca-se analisar a solidão das protagonistas dos contos “Os sapatinhos vermelhos”, “Dama da noite” e “Creme de alface”, inseridas no espaço urbano pós-moderno. Logo, são salientadas características próprias que mostram como os espaços dialogam com as personagens e de que forma refletem a solidão das mesmas.

A temática a ser analisada neste capítulo, a partir das três narrativas em foco é o espaço e a solidão refletida por ele. Cada tópico abordará um conto específico. São dois tópicos para cada um dos três contos em foco, na ordem em que foram apresentados na introdução.

Michel de Certeau (2008) propõe a distinção entre lugar e espaço ao afirmar que espaço seria um “lugar praticado”, ou seja, as personagens dos contos em análise transformam o apartamento e a boate (“Os sapatinhos vermelhos”), o bar e o quarto (“Dama da noite”), e a rua e o cinema (“Creme de alface”) em espaços, ao colocar neles suas experiências pessoais. O espaço, para Lefebvre (2000), é um produto das relações sociais. O autor busca unir as noções de práticas espaciais e representações através das representações do espaço, ou espaços concebidos, e os espaços de representação, que seriam os espaços vividos. Nas três narrativas, os espaços são produzidos pelos que neles interagem. Nas três narrativas em análise, os espaços tornam-se tal categoria através da representação dos conflitos das personagens e da vivência com elas.

No primeiro conto, “Os sapatinhos vermelhos”, a solidão de Adelina em seu apartamento surge como catalisadora do aparecimento de Gilda, sua identidade transgressora. Esse espaço de dores e angústias existenciais parece sufocante e se faz através da vivência com a protagonista. Por outro lado, o mesmo apartamento, que abrigou as confissões de dor de Adelina, surge como abrigo para a realização do plano de vingança de Adelina-Gilda. Deste modo o espaço aparece como representação do desejo dos personagens (será abordado no segundo capítulo).

A busca do sujeito pós-moderno pelo amor ou por uma identidade que o individualize se constrói e termina de forma frustrada, trazendo sofrimento e aniquilamento. Isto se manifesta da mesma forma com as protagonistas das narrativas em análise. Assim, o apartamento aparece para Adelina como um reduto massacrante, que acolhe seu sofrimento, na primeira parte do conto. Salienta-se que

a primeira parte do conto seria entre o início da narrativa e a saída da protagonista de seu apartamento, rumo à boate. A decisão de Adelina de sair de seu apartamento constitui-se numa busca por algo desconhecido por ela. A solidão a aflige de forma que não mais se reconheça. Gilda surge e vivencia o apartamento de forma contrária a Adelina, pois este espaço aparece como lugar de epifania e reflete a liberdade sexual dos que dialogam com ele.

A classificação de Xavier (2012) no que diz respeito a casa, na literatura brasileira de autoria feminina, traz à luz desta pesquisa a “casa exílio”, que promove a fuga de Adelina do julgamento social, visto que este espaço ajuda a esconder a condição da protagonista: amante de homem casado. A solidão, juntamente com os espaços vazios do apartamento, reforça a sensação de ausência que o conto sugere, sobretudo em sua primeira parte.

Em “Dama da noite”, o discurso fragmentado, a tentativa de entrar na “roda”, as teorias sobre o amor e suas consequências mortais conduzem a narrativa a uma atmosfera de solidão e perda. Desta forma, espaços característicos do cenário urbano, como um bar, que parece ser elitizado, aparecem como lugar de fuga e opressão para a protagonista, visto que é um espaço que reflete a fragmentação e aflora a nostalgia da Dama. Já seu quarto caracteriza-se como “casa couraça”, seguindo a classificação de Xavier (2012), já que seria seu reduto de proteção, lugar onde extravasa sua solidão. Bachelard (1978) traz o valor ontológico das imagens poéticas da casa como proteção para a alma humana. Desta forma, tanto a protagonista de “Os sapatinhos vermelhos” quanto a de “Dama da noite” usufruem deste aspecto de proteção de suas casas, aparecendo como fuga da realidade da vida ou como proteção do julgamento alheio.

Merleau-Ponty (1999) fala de espaço existencial, que seria um espaço de experiência significativa do sujeito em relação ao mundo. Deste modo, a Dama, por mais que experimente o espaço (bar), deixa explícito em sua fala que não se identifica com ele. Neste ponto chega-se à noção de não lugar. Este, segundo Marc Augé (2012), cria tensão solitária à medida que o sujeito, mesmo ao se relacionar com ele, não crie identificação. Na “supermodernidade”, termo cunhado pelo sociólogo, a solidão faz parte das vivências do sujeito. Em suas palavras: “esta [supermodernidade] impõe, na verdade, às consciências individuais, novíssimas experiências e vivências de solidão, diretamente ligadas ao surgimento e à proliferação de não lugar” (AUGÉ, 2012, p. 86, grifo nosso). Adelina também capta

as impressões dos sentidos, não apenas no apartamento, mas também na boate, confirmando que corpo e mundo formam um sistema.

A busca pelo Outro também permeou o discurso da personagem e caracteriza-se como um traço próprio do sujeito pós-moderno, imerso na solidão das grandes cidades. Mesmo quando se tenta fugir das armadilhas do amor, a falta do Outro, e aqui se lê “corpo”, se torna uma das principais buscas. Apesar do medo de amar, por conta da AIDS, a sede do corpo continua destruindo o ser humano aos poucos, segundo a Dama, tornando-o solitário e triste por conta de sua insatisfação nos relacionamentos.

Em “Creme de alface” há a exploração de dois espaços conflitantes para a protagonista: o “inferno” e o “paraíso”. Desta forma, a rua é a representação do que seria mais horrendo para esta mulher. Esse horror acaba se transformando em solidão, visto que ela não se identifica com esse espaço. Quando não há identificação com o espaço, há solidão, segundo Marc Augé (2012). Ao sentir-se sozinha e enjoada, a rua passa a ser o inferno da personagem.

Por outro lado, o cinema proporciona tudo o que a personagem sonha: um clima ameno, paz, silêncio e conforto. Há identificação, por isso é seu lugar. Além disso, ela consegue satisfação, ao deixar-se ser tocada intimamente por um desconhecido, protegidos pela penumbra do lugar. O cinema simula a vida que ela quer, com a segurança e as sensações boas que exalam de lá. A personagem encontra na satisfação do espaço e a satisfação sexual. Seu paraíso, então, existe.

Os sentidos, em “Creme de alface”, foram explorados, visto que é uma característica comum na prosa caiofernandiana. Neste conto, analisaremos como o espaço sugere sensações, que são absorvidas pela personagem como sua forma única de ver e sentir o espaço no qual ela age. Brandão (2013) fala do espaço como categoria material, visto que pode ser modificado e/ou manipulado. A sinestesia ajuda o leitor a compreender os sentimentos da protagonista, ao passo que esta se mostra cada vez mais humana, com todas suas mazelas, bem tátil, bem palatal, tão animalizada quanto o ser humano pode ser.

1.1 A solidão de Adelina

No conto “Os sapatinhos vermelhos” há a tentativa de fugir da solidão através de uma vingança: uma noitada regada a aventuras sexuais, a fim de curar um

relacionamento desfeito. O desenrolar do plano de vingança faz surgir a outra identidade da protagonista.

Adelina é uma mulher já madura, que mantinha há cinco anos um caso com um homem casado. Quando o amante propõe a separação, ela entra em crise existencial, pois começa a repensar sua vida e descobre que apenas havia se moldado ao relacionamento clandestino, sem nunca ter feito algo para si própria. É então que surge Gilda, sua identidade transgressora, que põe em prática seu plano de vingança: uma noite de prazeres sem limites, com três rapazes, pegos numa boate, no início da Sexta-Feira Santa.

Para Menezes (2011), a escrita de CFA é:

Paradoxal, sinestésica, forte, cheia de vida e também de morte. O conto “Os sapatinhos vermelhos” aponta os conflitos internos aos quais está exposto o ser humano, através da experiência do abandono/da solidão vivida por Adelina, “mulher-solteira-e-independente-que-tem-um-amante-casado” (p. 30).

Desta forma, Adelina tem tudo para viver imersa numa atmosfera de solidão, visto que é uma mulher que precisa camuflar sua situação “ilegal” perante a sociedade, além de ter se moldado aos caprichos do amante como forma de manter o relacionamento, abrindo mão de sua própria identidade. No momento de maior tensão confessional, no qual ela põe para fora toda sua mágoa e decepção, é o apartamento que se configura como local de fuga e expiação. Também será o apartamento o local de desforra da personagem.

Araújo (2006) fala da narrativa urbana de CFA não apenas como a imagem da cidade como cenário, “mas como condição para a própria criação literária” (p. 1), e reitera:

A criação que na pós-modernidade concebe a cidade como escrita, como inscrição do homem no espaço, portanto, centrada num olhar plural e polifônico, considerando a urbe como o palco privilegiado de intercâmbio material e simbólico, ou muitas vezes, com espaço da nostalgia que tematiza a memória dos personagens (ARAÚJO, 2006, p. 1).

Deste modo, é a cidade que configura e delinea as ações das personagens nas narrativas do autor gaúcho, ao passo que abriga, norteia e desnorteia os sujeitos. Também corrobora na construção de identidades e do “eu” no mundo. O espaço urbano é a concretização de todas as aspirações e planos do sujeito.

Lima (2007), em sua dissertação de mestrado intitulada “Imagens contemporâneas de espaço e tempo em Caio Fernando Abreu”, aborda os dois

elementos narrativos, tempo e espaço, de forma a buscar um diálogo acerca da representação destes pelo escritor gaúcho. Segundo Lima:

Seus livros giram em torno da temática da tensa relação homem-cidade. Num primeiro momento de sua obra (década de 70), essa tensão é “solucionada” por meio de uma postura transgressora que apontava para a queda dos valores utópicos da década de 60. Desta forma, seus personagens eram conduzidos a experiências extremas no sentido de sanar o desamparo e a solidão das grandes cidades. Num segundo momento (década de 80 e 90), seus personagens buscam, através de práticas espaciais pautadas pelo nomadismo, a solução para a impossibilidade de apreensão dos seus objetos de desejos (2007, p. 39-40).

Assim, CFA explora o cenário urbano e o torna cúmplice da solidão e esfacelamento que faz parte de seus personagens. Mesmo quando estes precisam mudar de espaço para continuar a busca individual de cada um, a própria prática de buscar outro espaço faz parte do caminho de autoconhecimento de cada sujeito. A citação acima se liga aos três contos analisados nesta pesquisa. Na década de 70, tem-se a narrativa “Creme de alface”, que mostra uma mulher esfacelada no espaço e no cotidiano urbano, que transgride e destoa dos valores pregados por ela mesma. Já as outras duas narrativas são da década de 80 e expressam bem a questão das personagens que exploram o espaço no intuito de encontrarem algo ou alguém.

CFA é conhecido por dar voz a personagens oriundos das camadas marginalizadas da sociedade. Desta forma, sua escrita resgata o que há de mais visceral e humano em personagens que não se enquadram em estereótipos geralmente aceitos. Segundo os apontamentos de Lima (2007), tais personagens “buscam no espaço urbano sonhos e utopias subtraídos como também fragmentos de uma história individual e social de difícil montagem numa sequência coerente de fatos a serem narrados” (p. 49). Além disso, Lima aponta para a “figuração de práticas espaciais, onde o percurso dos personagens é mais importante que o próprio destino (...)” (LIMA, 2007, p.49).

Desta forma, é a busca do personagem que interessa, nem sempre o destino. É o caminho que faz a narrativa. A consequência dessa busca, por vezes, só serve de pano de fundo para a narrativa do percurso, que explora os diferentes espaços para configurar a construção de cada sujeito, de cada ser, de cada história.

1.2 O apartamento como lugar de solidão

O apartamento de Adelina é sufocante. A personagem aparece refém de suas próprias divagações e deixa transparecer toda sua solidão e frustração em relação à vida e aos relacionamentos amorosos. Segundo sua própria descrição acerca do relacionamento:

Quando começa: certo susto na boca do estômago. Como o carrinho da montanha-russa, naquele momento lá no alto, justo antes de despencar em direção. Em direção a quê? Depois de subidas e descidas, em direção àquele insuportável ponto seco de agora. (ABREU, 2010, pág. 81).

A personagem, que se encontra em um momento de reflexão acerca dos acontecimentos dos últimos cinco anos, chega a um momento no qual decide se continua seu caminho de languidez ou se decide fazer algo para si. Menezes nos resume a situação de Adelina, ao dizer que “a mulher que está agora diante do vazio de tudo e de si, entra em conflito com a própria identidade, mergulha num abismo de solidão e simultaneamente de procura do próprio ‘eu’.” (MENEZES, 2011, p. 37). O eu parece estar em busca de algo, mas a pós-modernidade controla essa busca, ao passo que promove o isolamento do sujeito. Nas palavras de Giddens (2002):

A falta de sentido pessoal – a sensação de que a vida não tem nada a oferecer – torna-se um problema psíquico fundamental na modernidade tardia. (...) “Isolamento existencial” não é tanto uma separação do indivíduo dos outros, mas uma separação dos recursos morais necessários para viver uma existência plena e satisfatória. O projeto reflexivo do eu gera programas de realização e controle. Mas, enquanto essas possibilidades forem entendidas como um problema da extensão dos sistemas de controle da modernidade ao eu, falta-lhes sentido moral. (p. 16).

Adelina reflete a total falta de sentido frente ao abismo que se formou em sua vida com o rompimento do relacionamento, mas esse vazio, de acordo com Giddens, trata-se de um problema da pós-modernidade, ou “modernidade tardia”, termo utilizado pelo sociólogo. Tal problema gera o “isolamento existencial”, que não seria o afastamento dos outros sujeitos, mas o tipo de afastamento que seria necessário para alcançar a aceitação social. Adelina abre mão de muito para viver de forma “plena” ao satisfazer seu companheiro e ser aceita, o que pode ter gerado sua identidade transgressora, Gilda. Esta parece ser exatamente a fuga dos padrões de Adelina, visto que não consegue mais viver a farsa que, paradoxalmente, proporcionava certa aceitação social. Ao tentar fugir desta farsa, Gilda empreende a busca pelo ser. De acordo com Brandão:

O ser se define pelo estar, mas um estar de sustentação precária; que é liame, mas apenas à medida que resiste ao abismo, que sucumbe ao desabamento. A provisoriedade do ser se traduz na qualidade insustentável do seu estado, nas circunstâncias do espaço cuja forma assume. (2013, p.6).

Adelina está sucumbindo à sua precariedade frente ao rompimento do relacionamento, que parecia ser o fio de Ariadne para sua vida, para a aceitação social, para o que acreditava conhecer de si própria. O “ponto seco” para o qual caminhava é exatamente seu desabamento e o apartamento configura seu carrasco, que a empurra para esse abismo brumoso, que representa o ponto seco de sua existência. Assim, “o espaço é marcado pela instabilidade”, segundo Brandão (2013, p. 9), e Adelina sofre com tal instabilidade, pois perde a noção de quem é/foi, o que possibilita o surgimento de Gilda.

A sensação de solidão da personagem se compara à descrição que Bauman (2001) faz acerca dos relacionamentos, no caso, casamento e coabitação. Os laços, segundo o sociólogo, estão enfraquecidos, e prossegue: “os medos, ansiedades e angústias contemporâneos são feitos para serem sofridos em solidão.” (BAUMAN, 2001, p. 186). O autor continua, ao afirmar sobre a “possibilidade de que a associação seja rompida a qualquer momento e por qualquer razão, uma vez desaparecida a necessidade ou o desejo.” (BAUMAN, 2001, p. 187). Desta forma, abre-se uma luz acerca dos laços afetivos na pós-modernidade, dentro dos quais o relacionamento entre Adelina e o amante se encaixa. A relação parece ser levada a sério apenas por parte dela, visto que o amante termina e volta, sem qualquer abalo emocional. Já Adelina parece ser a única afetada de verdade, visto que idealizou um romance aos moldes novelescos e viu seu mundo ruir a partir do momento em que essa idealização caiu na amargura da realidade. A personagem vive algo parecido ao luto. Giddens (2002) explica esse processo, oriundo de um casamento/relacionamento estável que acaba:

Quanto mais tempo os parceiros tiverem vivido juntos, tanto mais longo será o período de luto. O luto deriva da perda dos prazeres e experiências compartilhados, somado ao necessário abandono das esperanças investidas na relação. (GIDDENS, 2002, p. 17).

Para Adelina, o luto representa o estilhaçamento de suas esperanças e do tempo no qual viveu e se dedicou ao relacionamento. O desenlace representa a

ruína do teatro decadente que, de certa forma, a mantinha de pé e servia de passaporte para a aceitação social, visto que se vestia e se comportava de forma discreta para afugentar alguma aparência que a denunciasses como amante. Seu luto significava a ruína de seu mundo e, desta forma, dá início à revisão dolorosa do que seria seu eu e seu significado no mundo.

Ao se revisitar, Adelina precisa distanciar-se de quem era até pouco tempo e se despir do sentimento que poderia nutrir pelo ex-amante. Além disso, deveria se afastar de qualquer esperança de retorno com ele, visto que isso poderia interferir de forma negativa no processo de reflexão do eu. De acordo com Bauman (2005), “você só tende a perceber as coisas e colocá-las no foco do seu olhar perscrutador e de sua contemplação quando elas se desvanecem, fracassam, (...) decepcionam de alguma forma.” (p.23). Foi só então que Adelina começou a analisar sua atitude perante seu relacionamento, quando o ex-companheiro a decepcionou, só então ela começa a analisar tudo sob o foco de observadora. Só assim obtém uma visão geral das atitudes e da encenação vivida durante os cinco anos de relacionamento. Somente então é que lança um olhar crítico sobre si própria e se vê de forma submissa ao amante e às convenções sociais. O relacionamento romantizado ruiu e virou pó, desfazendo-se como cinzas, levando consigo as aspirações de Adelina. Ela se decepciona mais quando constata sua impotência diante da situação. Giddens (2002) explica que após a ruptura de um casamento ou relacionamento mais estável, o sujeito tende a buscar suas raízes de independência. O sociólogo afirma que:

Uma pessoa separada ou divorciada precisa de coragem moral para tentar novos relacionamentos e encontrar interesses. Muitas pessoas nessas circunstâncias perdem a confiança em seus próprios juízos e capacidades, e podem vir a sentir que fazer planos para o futuro é algo sem valor. (...) Superar tais sentimentos demanda persistência em face de reveses e uma disposição de alterar traços ou hábitos pessoais já estabelecidos. (GIDDENS, 2002, p.18).

Adelina mostra-se desarmada e sem ânimo para pensar em planos futuros. Para ela não parece haver futuro. A personagem já havia mudado certos hábitos e adquirido outros, conforme explica Giddens, na passagem acima, e isto parece recair sobre a consciência dela de forma mais mortificante. A personagem divaga sobre si e sua falta de ânimo, sobretudo em relação aos cinco anos nos quais se dedicou exclusivamente a esse relacionamento sem receber a devida consideração.

Desta forma, a narrativa leva o leitor a singrar pelo mar de desilusão pelo qual navega a personagem, ao descrever com minúcia cada gesto da personagem, num momento de quase renúncia de si própria:

Restava acender outro cigarro, e foi o que fez. No momento de dar a primeira tragada, apoiou a face nas mãos e, sem querer, esticou a pele sob o olho direito. Melhor assim, muito melhor. Sem aquele ar desabado de cansaço indisfarçável de mulher sozinha com quase quarenta anos (...). Com os dedos da mão esquerda, esticou também a pele debaixo 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 [sic]² (...). (ABREU, 2010, p. 81 e 82).

O apartamento é instável, conforme Brandão (2013), assim como a instabilidade da protagonista. O espaço torna-se o reflexo desta por mostrar características de instabilidade em sua descrição, como o espelho que parece não focar direito a imagem de Adelina, no momento de seu desespero, ou mesmo as gavetas em desordem quando ela põe-se a procurar os sapatinhos: “viu-se no espelho de má qualidade, meio deformada a distância, uma mulher descabelada jogando caixas e roupas para os lados (...)” (ABREU, 2010, p. 84). O corpo da personagem está disforme como a ideia que ela tem de si própria. Ela precisa retomar a imagem de seu corpo por completo e redescobri-lo, tal qual sugere Foucault (2013), na sua ideia de “corpo utópico”. Esta (re)descoberta ocorrerá mais adiante, quando Gilda se enxergar por completo no espelho, pouco antes de sair para a boate. Contudo, Merleau-Ponty (1999) já aponta para o comportamento do sujeito como sendo a junção do orgânico com sua relação com o meio. Ou seja, Adelina não consegue mais se encontrar como ser e seu comportamento reflete sua interação com o apartamento em desordem.

Há cinzeiros cheios pelo apartamento, o que representa a metáfora do sentimento de aniquilamento da personagem. As cinzas como o fim ou a anulação do amor, que se esvai. “A casa, mais ainda que a paisagem, é um ‘estado de alma’”, conforme Bachelard (1978, p. 243). O apartamento reflete a alma de Adelina, e até os objetos remetem à falta de sobriedade da personagem. O turbilhão de pensamentos destrutivos é representado pelas gavetas em desordem. A gaveta,

² Salienta-se que a escrita de CFA, em sua maior parte, aproxima-se da oralidade. Tal característica está bastante presente em muitas das citações utilizadas neste trabalho. A oralidade no autor em questão não aparece apenas no léxico, mas também na pontuação, como pode ser comprovado em algumas passagens adiante.

segundo Bachelard (1978, p. 247), ilustra a “filosofia do ser” e pode representar o “fundamento do espírito humano”, ou seja, é na gaveta que o sujeito guarda o que de fato revela seu ser. Sabe-se que será numa gaveta que Adelina achará os sapatos vermelhos guardados com tanto cuidado e respeito. A imagem do apartamento parece lembrar um imóvel sendo desocupado para mudança, com as coisas fora de lugar. Cada caixa sendo despachada representa o vazio que fica depois que tudo é retirado de lá. A bagunça interior de Adelina é necessária para que ela se despoje de sua antiga identidade submissa e dê lugar a sua identidade emancipada. Seu corpo paira disforme pelo espaço, desfocado pelo espelho, ao passo que o apartamento também se mostra um não lugar, uma espécie de limbo flutuante. O apartamento nesse momento da narrativa é um espaço outro, anulado. O apartamento, desta forma, se constitui em um *contraespaço*, de acordo com Foucault (2013), pois não há ligação emocional com o lugar, muito menos identificação com o mesmo, visto que a personagem se enxerga de forma fragmentada neste espaço.

O golpe maior que Adelina parece ter levado diz respeito à queda de seu castelo de areia, que representa sua idealização acerca do relacionamento amoroso:

Abandonada pelo amante que durante cinco anos ocupou sua vida, como quem ocupa um apartamento, e leva tudo consigo ao partir, deixando para trás apenas as paredes nuas entregues ao vazio e ao silêncio da solidão. (...) Ela se vê debruçada no nada, no “ponto seco” do tempo do qual se sente cada segundo como uma eternidade. (MENEZES, 2011, p. 32).

Adelina sente-se destroçada principalmente pela desilusão. Sabe-se que há a glamourização acerca de relacionamentos monogâmicos e este pensamento é imposto principalmente às mulheres, desde sua mais tenra idade. A esperança em encontrar seu “príncipe encantado”, aquele homem que irá protegê-la, amá-la e cortejá-la todos os dias da sua vida faz com que muitas mulheres se desiludam ao encarar a realidade de um relacionamento estável/casamento, e ao perceberem que a estória que contaram a elas quando criança não passa de falácia. Na realidade, a pós-modernidade obriga os sujeitos a se adaptarem às mudanças sociais, e isso inclui as relações interpessoais. O amor pode ser um alucinógeno, que ludibria o sujeito, fazendo-o crer que aqueles primeiros momentos de euforia serão eternos, mas sabe-se que a realidade sempre cobra mais, e ter a lucidez de enxergar que a vida se constrói de fases é bastante útil para não abater o psicológico. Bauman

(2005) fala de um futuro incerto e volátil, que molda o mundo líquido moderno, ao passo que torna os vínculos humanos frágeis e fluidos (p.74). Apesar disto, o sujeito sempre irá buscar um relacionamento duradouro porque precisa dele. Para Bauman (2005):

(...) Precisamos deles, precisamos muito, e não apenas pela preocupação moral com o bem-estar dos outros, mas para o nosso próprio bem, pelo benefício da coesão e da lógica de nosso próprio ser. Quando se trata de iniciar e manter um relacionamento, o medo e o desejo lutam para obter o melhor um do outro. Lutamos veementemente pela segurança que apenas um relacionamento com compromisso (e, sim, um compromisso de longo prazo!) pode oferecer (...) (p.75).

Foi em busca desse relacionamento duradouro que Adelina se moldou. Desamparada pelo rompimento, sua segurança desapareceu e abriu-se um vazio dentro de seu ser. Era preciso reencontrar seu verdadeiro “eu”. A transformação que a pós-modernidade exige de cada ser tinha chegado para Adelina. Era preciso se adaptar a uma nova realidade. Nas palavras de Giddens (2002), “um processo de ‘encontrar-se a si mesmo’ que as condições sociais da modernidade impõem a todos nós.” (p.19). Sabe-se que esta transformação chegará quando Gilda obtiver seu grito de liberdade.

Enquanto sua transformação não chega, era véspera de Sexta-feira da Paixão e Adelina remoía a solidão, ao passo que ironizava o feriado cristão: “não beba, não cante, não fale nome feio, *não use vermelho*, o diabo está solto, leva sua alma para o inferno.” (ABREU, 2010, p. 82, grifo nosso). A sensação de fracasso é evidente e Adelina lamenta o que se tornou: “Cinco anos são alguma coisa quando se tem quase quarenta, e nem apartamento próprio, nem marido, filhos, herança: nada. Ponto seco, ponto morto.” (ABREU, 2010, p. 83). O “ponto seco” é seu vazio existencial, que oprime e esfacela a personagem.

O apartamento de Adelina figura como um reduto massacrante, pois reflete a perturbação emocional da protagonista, ao passo que a protege da condenação alheia. De acordo com Magri (2010) “a degradação do espaço anuncia a degradação de Adelina, que culminará, posteriormente, na despersonalização por meio da experiência sexual” (p.169). Para a professora Elódia Xavier (2012), as personagens femininas tendem a se relacionarem de forma diferente com o espaço casa, em relação ao que se espera das personagens masculinas em diversas narrativas. A casa pode representar o espaço tanto de refúgio, mas, sobretudo, de medo e prisão.

No caso de Adelina, o apartamento configura sua prisão, na primeira parte do conto. Ele a obriga a refletir acerca de sua existência, o que massacra a personagem, ao passo que inicia uma nova fase para ela. Adelina vai transformar sua dor em gatilho para uma mudança de atitude que configura o surgimento de sua outra identidade.

Ana Maria Machado, no prefácio à obra de Xavier (2012), afirma:

Casa é espaço, mas tem um significado muito mais abrangente do que constituído apenas por cenário. Basta lembrar como tantas das obras analíticas consideradas como fundamentais, na tentativa de compreender o Brasil na área das ciências humanas, já se debruçaram sobre esse conceito para examinar seu papel social e sua importância simbólica. (...) Com este seu novo livro, Elódia Xavier nos traz sua contribuição, examinando o assunto no terreno da ficção, tal como foi focalizado por uma série de escritoras brasileiras ao longo de mais de um século. (XAVIER, 2012, p. 9-10).

Desta forma, Xavier (2012) nos abre um horizonte de possibilidades, no qual a casa como espaço ficcional pode ser classificada, de acordo com sua interação com as personagens. Quanto à Adelina, no conto “Os sapatinhos vermelhos”, seu apartamento seria uma espécie de “casa exílio”, visto que abriga uma mulher adúltera. A “casa exílio” seria um “reduto de personagens condenados pelas leis sociais (lésbicas, adúlteras, torturadores, doentes mentais)”. (XAVIER, 2012, p. 72). Em vista disso, Adelina refugia-se do julgamento dos demais ao exilar-se em casa, e lá tem a intenção inicial de fugir do estigma de mulher adúltera, mesmo após o fim do relacionamento. O apartamento surge como sua proteção, ao passo que também se caracteriza como seu algoz, ao trazer-lhe lembranças do ex-amante.

Segundo Menezes (2011), “uma onda de aniquilamento invade a mulher que agora rejeita a si mesma, pois se vê diante da própria degradação, do nada da sua existência” (p. 32). Tal aniquilamento configura o momento insustentável no qual Adelina se encontra. Ela busca uma forma de manter-se lúcida, procura lembranças boas com o ex-amante, busca respostas para seu comportamento passivo diante das exigências camufladas de afeto do ex-companheiro. Ela chega ao ponto em que constata sua total apatia diante da vida, pois nunca foi ela mesma, foi apenas a amante disposta a tudo para fazer o relacionamento durar, pois só se conhecia assim, como gueixa, sempre pronta a agradar. Não havia necessidade de retorno afetivo do parceiro. Bastava ser dedicada e faria seu relacionamento durar, pois assim, seu mundo iria continuar em ordem. Ao refletir acerca de sua atitude na relação, a personagem resume sua condição:

Vampira, envelhecida séculos lentamente até desfazer-se em pó aos pés impassíveis dele. Mas ao contrário, tão desamparada e descalça, quase nua, sem maquilagem nem anjo de guarda, dentro de uma camisola velha de pelúcia, às vésperas da Sexta-Feira Santa, sozinha no apartamento e no planeta Terra. (ABREU, 2010, p.83).

Diversas passagens do texto reforçam essa sensação de solidão, que impregna a narrativa, como no momento em que a personagem encontra os sapatos vermelhos: “o silêncio completo do apartamento vazio quebrado apenas pelo leve farfalhar do papel de seda desdobrado sem pressa alguma.” (ABREU, 2010, p. 84). Ou ainda, na ocasião em que chega à boate e começa a conversa com o primeiro rapaz. Este pergunta se ela está passeando, ao que ela responde: “você sabe, feriado. A cidade fica deserta, essas coisas” (ABREU, 2010, p. 87). Tais passagens reforçam a ideia de espaços vazios que não conseguem ser preenchidos ou simplesmente não podem: “a boate quase vazia, sexta-feira instalada, e era da Paixão, cinza cru de amanhecer urbano entrando pelas frestas” (ABREU, 2010, p. 91). O apartamento deserto, a boate deserta, a cidade deserta, tudo simboliza o vazio e a solidão da personagem.

A relação entre espaço e solidão é bastante evidente na narrativa. Brandão (2013) propõe uma reflexão acerca da diferença entre ausência e vazio. O teórico salienta que “a ausência, obviamente, nada tem a ver com o vazio (...) possui um regime próprio de espacialidade” (p. 7). Brandão (2013) alerta sobre um cômodo semivazio não estar propriamente vazio, mas que pode caracterizar uma “zona de ausência”, que seria um lugar em que a falta de algo se torna evidente, criando uma atmosfera de aniquilamento.

Acredita-se que o apartamento de Adelina estaria mais para uma “zona de ausência”, visto que esse cômodo não estaria vazio de objetos e coisas, mas abrigaria a personagem em sua crise existencial. Contudo, o tocante da discussão é que o espaço caracteriza a ausência do amante de Adelina. Pode configurar também a ausência de quem Adelina teria sido: a amante zelosa e inteiramente à disposição do companheiro. Não que isto traga boas recordações ou nostalgia, mas essa identidade incorporada por Adelina constituía até então a única referência de amor que parecia ter importância para ela. É essa ausência que impulsiona a crise da personagem, fazendo com que buscasse vingança. Segundo Brandão (2013), o apartamento como zona de ausência traz em si valores e “(...) conformação

existencial. A ausência é o resultado de uma operação existencial sobre o espaço ou talvez seja o espaço se manifestando existencialmente” (p. 8). Adelina reconstrói ou desconstrói sua existência ao experimentar o espaço e refletir-se nele. O espaço dialoga e interage com a busca da personagem.

Assim, a pós-modernidade consegue produzir espaços de ausência que levam à solidão. É uma construção ou reconstrução constante que sempre leva à solidão. Esta se mostra necessária, visto que as intervenções do ser na pós-modernidade quase sempre levam o sujeito a espaços impessoais, a situações que despojam o mesmo de identidades e visam à satisfação momentânea, ao vício da busca, ao enfraquecimento do ser.

1.3 A solidão da Dama

O conto “Dama da noite” faz parte do livro **Os dragões não conhecem o paraíso**, publicado a primeira vez em 1988. Como já foi dito, essa obra traz em seus contos a solidão de seus personagens, inseridos num espaço urbano massacrante, que os dilacera psicologicamente.

A narrativa em questão traz algumas das principais marcas de CFA: a solidão, o Amor³ e a busca pelo estar no mundo de uma personagem anônima, inserida num espaço também anônimo. Dessa maneira, Lima (2010), ao falar de CFA, explica que “abordar o amor na literatura pós-moderna é mais do que necessário: é a principal, senão única, forma de eternizar aquilo que se sabe não ser eterno. Pelo menos, não mais com tanta frequência” (p. 653). A Dama, ao esperar pelo Amor, fia-se e atrela-se à única ideia que ainda pode fazê-la sentir-se viva. É a forma de continuar andando, mesmo a passos trôpegos, e continuar a busca por algo que a pertença. Nada seria mais dela que seu Amor.

A protagonista está em constante diálogo com um interlocutor também anônimo, conhecido apenas por *boy*. O conto começa com a conversa já iniciada como explica Lima (2010):

Uma pessoa identificada como mulher apenas pelo adjetivo no feminino (*parada, sentada*) em um bar. Como muitos contos do autor, a narrativa já “começa-começada”, na metade da ação. Não se sabe como ou quando a

³ Grafado em maiúsculo pelo próprio autor.

Dama da noite chegou àquele bar. Tampouco se sabe como o seu interlocutor, o boy, chegou lá. (LIMA, 2010, p. 645).

No diálogo, os questionamentos acerca da vida, da morte, do amor e da aceitação social - o que ela chama de “roda-gigante” - faz com que o leitor gire nesse carrossel de divagações e dúvidas existenciais:

Como se eu estivesse por fora do movimento da vida. A vida rolando por aí feito roda-gigante, com todo mundo dentro, e eu aqui parada, pateta, sentada no bar. Sem fazer nada, como se tivesse desaprendido a linguagem dos outros. A linguagem que eles usam para se comunicar quando rodam assim e assim por diante nessa roda-gigante. Você tem um passe para a roda-gigante, uma senha, um código, sei lá. (...) Mas eu fico sempre do lado de fora. Aqui parada, sem saber a palavra certa, sem conseguir adivinhar. Olhando de fora, a cara cheia, louca de vontade de estar lá, rodando junto com eles nessa roda idiota – tá me entendendo, garotão? (ABREU, 2010, p. 109).

A Dama, ao se vê fora da roda, assume o papel de observadora. Brandão (2013) fala do espaço configurado pela visão, no qual é preciso haver uma distância entre o observador e o observado, a fim de se obter a visibilidade das formas. Deste modo, a Dama entende seu papel, ao estar fora da imagem criada por ela mesma. Essa roda simboliza a inconstância da vida.

A vida é descrita, no texto, como essa roda-gigante. O sujeito precisa sentir-se aceito, mas quanto mais se esforça para fazer parte dela, mais cria simulacros do que poderia ser e, assim, se distancia do padrão aceitável. Desta forma, Lima continua:

A imagem da roda da fortuna, muitas vezes associada à vida, se faz presente. A roda aqui, entendida como espécie de engrenagem social e, também, símbolo de sorte, ou seja, de destino, controla e modela a vida das pessoas, deixando-as tontas. Todo o conto vai girar em torno da roda, mostrando quão desesperançosa é aquela geração da qual faz parte a Dama da noite. (LIMA, 2010, p. 646).

A roda da fortuna, segundo o Dicionário de símbolos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988), é descrita como “as contingências da vida (...), as flutuações, a instabilidade permanente e o eterno retorno”, além de simbolizar também “a situação social e profissional”. Estas situações desequilibram a Dama, conforme ela declara em seu discurso. A instabilidade da Dama é justamente representada pela imagem da roda da fortuna. Tal situação instável reflete a falta de identificação da personagem com a vida, com os espaços percorridos e vividos por ela, o que a leva

à solidão. A fragmentação e desilusão da protagonista seria o prolongamento de sua solidão.

Segundo Araújo (2006), “a solidão e o amor na cidade grande também são temas do conto ‘Dama da noite’ (...). Todavia, ironicamente, é um conto que fala do amor, de um amor proibido, de um amor que se nega, porque um amor estreitamente ligado à morte.” (ARAÚJO, 2006, p. 5). Esse amor proibido será esmiuçado no Capítulo 2, no qual falaremos sobre transgressão e espaço, visto que esse amor ligado à morte, sobre o qual Araújo fala, é caracterizado pela sua forma transgressora de se manifestar. Contudo, deve-se salientar a solidão inerente a este amor desejado pela personagem. Embora tal sentimento seja o estímulo para que a Dama prossiga, tente, persista em sua existência vazia e dissimulada, ele traz em seu âmago a solidão da espera, da angústia, da dúvida. Ao passo que ela se apegue a esse amor como forma de salvação, é este mesmo amor que a condiciona a uma busca vã, estagnada no tempo e no espaço, alimentando-s com as migalhas do passado sem crença no futuro. Embora a Dama tenha elegido o amor como sua redenção, ela sabe da frustração de uma espera inútil, agravada por um espaço vazio de significado. Tudo parece ser um grande teatro, criado e protagonizado por ela, a fim de não desabar em seu próprio ponto seco.

Sobre a solidão, a personagem remete de forma recorrente seu vazio existencial e a sensação de não se enquadrar nas expectativas romanescas que a sociedade impõe, e essas ideias estão de alguma forma intrinsecamente ligadas:

Deixa você passar dos trinta, trinta e cinco, ir chegando nos quarenta e não casar e nem ter esses monstros que eles chamam de *filhos*, casa própria nem porra nenhuma. Acordar no meio da tarde, de ressaca, olhar sua cara arrebatada no espelho. Sozinho em casa, sozinho na cidade, sozinho no mundo. Vai doer tanto, menino. (...) Como eu queria tanto saber poder te avisar: vai pelo caminho da esquerda, boy, que pelo da direita tem lobo mau e solidão medonha. (ABREU, 2010, p. 111-112).

Ao aconselhar o *boy* sobre que caminho seguir, a Dama o orienta a tomar o caminho da esquerda, o que sugere o caminho do submundo, dos renegados, contudo, este seria o porto mais seguro de se estar. Já o caminho da direita, ainda que no senso comum possa significar o certo, o aceitável, nas palavras da Dama soa como o caminho do perigo. Infere-se isto do fato da Dama não se encaixar nos padrões aceitos e acabar sendo rechaçada socialmente pelos que estão no caminho

da direita, dentro dos padrões aceitos. O sujeito, ao ser rejeitado pela quebra dos padrões impostos pela sociedade, vê-se isolado e caminha para a solidão.

A questão sexual também é questionada pela protagonista. Para ela, o sexo também leva à solidão, visto que o objeto de desejo nunca é alcançado. Diante disso, a satisfação nunca é plena. Ao passo que divaga sobre o sexo e sua romantização, ela admite que a prática é mais psicológica que física, e acaba por ser algo também solitário, pois acontece mesmo apenas na cabeça do sujeito:

Sexo é só na cabeça: você não consegue nunca. Sexo é só imaginação. Você goza com aquilo que imagina que te dá o gozo, não com uma pessoa real, entendeu? Você goza sempre com o que tá na sua cabeça, não com quem tá na cama. Sexo é mentira, sexo é loucura, sexo é sozinho, boy. (ABREU, 2010, p. 115).

A objetificação do amor e a busca pelo prazer efêmero a todo custo acaba por conduzir o sujeito pós-moderno a um caminho perigoso entre a frustração de expectativas acerca do amor e a busca de prazer. A consequência disso acaba por produzir pessoas desiludidas e atormentadas por tais frustrações. Bauman (2009) sugere uma reflexão importante sobre os sucessivos reinícios na sociedade atual, o que pode ser diretamente metaforizado na concepção de “roda-gigante” criada pela personagem. Nas palavras do sociólogo:

Talvez a descrição da vida líquido-moderna como uma série de reinícios seja um cúmplice desavisado de algum tipo de conspiração. Replicar uma ilusão compartilhada ajuda a ocultar seu segredo mais íntimo (vergonhoso, ainda que apenas um resíduo). Talvez a forma mais adequada de narrar essa vida seja contar a história de sucessivos finais. (BAUMAN, 2009, p. 9).

Desta forma, os constantes reinícios representam a constante busca do sujeito por algo incerto e efêmero. A conspiração que Bauman fala na citação acima pode ter a ver com o fato de o sujeito saber que o que ele procura jamais vai se concretizar, pois como diz a Dama, “(...) é só na cabeça. (...) só na imaginação.”(ABREU, 2010, p. 115). Sabe-se que o desejado não será alcançado em sua completude, ainda assim há a busca, mesmo que esta o leve à frustração.

1.4 O bar como lugar de solidão

Na narrativa de CFA, o sujeito apresenta-se, geralmente, em conflito com seus próprios questionamentos, chegando ao desencontro consigo próprio e com

sua história. Em “Dama da noite” há certo conflito entre o espaço e o tempo dos personagens. Nas palavras de Magri (2010):

Esse sujeito se caracteriza pela dificuldade no estabelecimento de relações interpessoais, nos modos e nos meios de se comunicar e na construção e estabelecimento de sua identidade. Tais dificuldades relacionam-se a uma conflituosa relação com a cidade em que habita, com os ambientes que frequenta e, por fim, com o seu próprio tempo (MAGRI, 2010, p. 12).

O espaço do conto é propício para o desencontro, que, segundo Magri (2010), seria uma “prática de escrita que figurativiza a perspectiva do escritor sobre a cidade e a experiência urbana contemporânea.” (p. 13). A atmosfera pouco iluminada do bar e a impessoalidade nas relações é uma forma de desencontro.

O bar não é especificado em seus pormenores. Este espaço, como a própria Dama sugere, é um reduto de pessoas que buscam algo em particular e se apresentam de maneira bem caricata: “olha em volta, cara. Bem do teu lado. Naquela mina ali, de preto, a de cabelo arrepiadinho. Tá bom, eu sei: pelo menos dois terços do bar vestem preto e têm cabelo arrepiadinho, inclusive nós.” (ABREU, 2010, p. 110). A Dama confessa que está à procura do Verdadeiro Amor, ao mesmo tempo em que não dispensa aventuras sexuais ocasionais: “se eu tô tesuda e você anda duro e eu precisar de cacete, compro o teu, pago o teu. Quanto custa?(...) É grande? Gosto de grande, bem grosso. Agora não. Agora quero falar na roda.” (ABREU, 2010, p. 110). Ou seja, o espaço em questão é propício aos interesses dos que o procuram, o que configura comportamentos prontos e destinados para cada espaço específico, segundo Merleau-Ponty (1999). A Dama parece encontrar seus flertes casuais, embora confesse não fazer parte dali, mesmo que tente ser aceita ao se vestir como a maioria dos frequentadores. A solidão que a Dama sente, mesmo estando em um espaço público, reflete a falta de identificação com esse espaço. Segundo Augé (2012), o bar seria um não lugar para a personagem.

No bar há marcas que inebriam a percepção dos frequentadores, como a baixa iluminação, bem utilizada em espaços que buscam induzir ao anonimato e à impessoalidade. Segundo Borges Filho (2009), é importante atentar-se para os estímulos visuais de visibilidade ou invisibilidade. O autor salienta ainda que um espaço com pouca luz/visualização caracteriza um espaço regido pelo medo e/ou desconfiança. O bar remete à invisibilidade não apenas pela pouca luz, mas pelo efeito que isto produz: esconder-se dos outros e de si, esconder a(s) identidade(s).

Para Brandão (2013), o espaço configurado pela visão tem um forte componente de abstração e idealização. Tal afirmação sugere que o efeito de invisibilidade também corrobora com o toque de idealização, visto que camufla possíveis defeitos/imperfeições, pois é espaço das formas aparentes e não das matérias (p.179). Assim, o *boy* parece idealizado em sua figura masculina pueril, atento aos ensinamentos da Dama, esta mulher que sobreviveu ao amor livre, à morte, e agora luta contra a solidão.

Cláudia Barbieri fala da definição e da estruturação do espaço narrativo, no seu artigo intitulado “Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo” (2009). A certa altura, ela comenta acerca da função caracterizadora do cenário, tema este, segundo a pesquisadora, já exposto por Osman Lins (1976). Segundo seu comentário, o espaço serviria como indicativo do contexto socioeconômico, definindo a classe social da personagem, e poderia ainda esclarecer pontos sobre seu modo de ser, auxiliando no entendimento de suas atitudes e dos seus sentimentos (BARBIERI *in* FILHO, 2009). A Dama sugere que o *boy* pertença a uma classe social abastarda. Desta forma, pensa-se o bar como um reduto de frequentadores de classe média. A personagem também sugere que, embora não pertença à classe social do *boy*, consegue se sustentar de forma satisfatória, ao ponto de esnobar seu interlocutor, sugerindo que pode pagá-lo para obter prazer, se assim o quiser.

Espaços como o bar funcionam como fuga para muitos sujeitos que buscam esquecer de alguma forma seus problemas mais diversos. No caso de “Dama da noite” o bar se caracteriza como espaço de conflito para a personagem, visto que seus problemas existenciais a impedem de se identificar com ele. A personagem, ao indagar acerca da vida e da morte, parece indagar a si própria e não ao seu interlocutor. O espaço urbano é opressor, mas também tem seus modos de fuga, como o caso dos bares, boates e similares. Seus labirintos estruturais fazem desse espaço a materialização das conquistas e decepções humanas. Nas palavras de Araújo (2006), sobre a utilização do espaço urbano por CFA:

A escritura labiríntica e finissecular não desenha a cidade apenas como simples cenário, tenta des-cobrir, sob as ruínas, a revelação de um tempo que é memória e dá visibilidade ao que, por habitar à margem, também está visível (ARAÚJO, 2006, p. 5).

A Dama, apesar da impessoalidade do bar, também se torna visível, pois pode pagar pelo que quer, além de se considerar a figura mítica daquele espaço. As desilusões expostas pela personagem do conto só salientam sua solidão e seu medo frente à vida e ao porvir de uma existência vazia (sem Amor) e efêmera. Ao final da narrativa, ela enfatiza: “vou embora sozinha.” (p. 118). Tal recurso martela no leitor a sensação de niilismo, frustração e perdas. A personagem não tem muito a fazer a não ser se esconder em seu quarto, ou qualquer outro refúgio que a possa proteger de seu terror psíquico. É preciso buscar uma “casa couraça”, na classificação de Xavier (2012). Tal casa seria um reduto que protegeria a personagem dos perigos da vida (p. 71). Os valores de proteção da casa se transformam em valores humanos, segundo Bachelard (1978). O sujeito, segundo o filósofo, ao se jogar no mundo põe-se à mercê das tempestades da vida e sobrevive tal qual a casa que permanece sólida mesmo sob o pior temporal. A casa, desta forma, assume os valores metafísicos do sujeito. Ao preferir ir embora e se refugiar em sua casa, a Dama busca proteção para seus fantasmas interiores.

A vida não parece mais ser tão apavorante para ela, quando chega à sua casa couraça. Desta forma, ela sonha com seu Amor, que a resgatará, conforme Bachelard: “e muitos sonhadores querem encontrar na casa, no quarto, uma roupa do seu tamanho” (1978, p. 239). Ou seja, seu sonho é da medida da sua realidade, e é o espaço que abriga esse sonho. Mas o que amedronta a Dama, contudo, fazendo-a buscar proteção em casa parecem ser mesmo suas recordações. A imagem da morte e o declínio de sua geração, que parecia ter encontrado a fórmula do amor e da felicidade, agora se configuram como fotografias mofadas em sua memória. A solidão parece ser sua companheira inseparável e não a deixa esquecer-se de sua condição *gauche*, tal Carlos Drummond de Andrade, em seu “Poema de sete faces”. Assim, a Dama segue em companhia de seu “anjo torto”, a sentir-se estrangeira em seu próprio ser, falando um dialeto desconhecido para os outros e para si própria.

O espaço, compreendido de forma fechada, também é sugerido como reduto de proteção. A Dama atribui ao espaço fechado a falta de experiência do *boy*. Ela fala da provável vivência do rapaz em um ambiente superprotegido, neste caso, o apartamento de sua família, e as implicações deste tipo de criação:

Sabe porra: você nasceu dentro de um apartamento, vendo tevê. Não sabe nada, fora essas coisas de vídeo, performance, high-tech, punk, dark, computador, heavy-metal e o caralho. Sabia que eu até vezenquando tenho mais pena de você e desses arrepiadinhos de preto do que de mim e daqueles meus amigos fodidos? (ABREU, 2010, p. 113).

O apartamento do *boy surge* como um reduto de proteção, fazendo lembrar, mais uma vez, da classificação desse tipo de espaço como uma “casa couraça”, proposta por Xavier (2012). Para Lima (2010), o *boy* representa toda uma geração que viveu sua juventude na década de oitenta, período visto por muitos como vazio e marcado pelo legado da desilusão da geração precedente, a *hippie*. Ao que parece, a Dama fez parte dessa última.

Nota-se que a dualidade entre a geração sessentista e a oitentista dá-se pelo fato da primeira ser marcada pelo sonho do Amor livre e da paz, deste modo dialogava de forma mais autônoma e ativa com o espaço em que ocupavam. Do contrário, a geração oitentista foi marcada pelo medo do Amor livre, que trazia consigo o fantasma da AIDS, além de fazer com que os sujeitos não encontrassem tanta liberdade no espaço, visto que não havia uma vivência de troca entre estas duas categorias. Deste modo, o espaço seria apenas o abrigo dos perigos de viver, utilizando-se das tecnologias, que estavam a serviço da estadia cada vez mais sedentária dessa geração. Em vista disto, a Dama continua: “(...) a gente teve uma hora que parecia que ia dar certo. Ia dar, ia dar, sabe quando vai dar? Pra vocês nem isso. A gente teve a ilusão, mas vocês chegaram depois que mataram a ilusão da gente.” (ABREU, 2010, p. 113).

A geração da Dama ainda teve algum suspiro de esperança, em algum momento, enquanto que a geração do *boy*, segundo a protagonista, chegou quando a esperança acabou e, desde então, refugia-se em seus apartamentos e se utiliza da tecnologia para se proteger da solidão e do medo.

Magri (2010) afirma que a narrativa de CFA representa o reflexo histórico da sociedade, num recorte temporal bem específico, utilizando-se do espaço como agente propulsor do enredo. Em suas palavras:

Caio Fernando Abreu, ao perscrutar a vida nas grandes metrópoles, imprime em suas narrativas a experiência de uma geração que protagonizou e que sofreu com os abalos políticos, econômicos, sociais e culturais na segunda metade do século XX, no Brasil. A estes eventos, soma-se o processo de crescimento das cidades brasileiras e de transformações das cidades, geralmente capitais, em grandes metrópoles, onde se instituiu um modo de vida individualista e impessoal. (...) Suas

narrativas, ao exprimirem fragmentos de uma experiência individual, comportam em si mesmas as experiências de sua geração e, mesmo, permitem a associação com experiências de épocas anteriores e/ou posteriores, vivenciadas por diferentes pessoas. (MAGRI, 2010, p. 20-21).

A solidão também se reflete nos laços afetivos, como já foi mencionado, levando o sujeito a relacionamentos cada vez mais efêmeros. Contudo, a Dama deixa claro: “mas eu quero mais é aquilo que não posso comprar.” (ABREU, 2010, p. 117). “*C’ant buy me love*”, como canta os Beatles, seria uma das poucas verdades que a Dama cultiva. Ela pode pagar por quase tudo, mas pelo Amor Verdadeiro, não. E isto a atormenta. A solidão e o temor fazem com que o *boy* e muitos outros sujeitos se protejam do contato com o outro, mas a Dama enfatiza: “punheta pode, eu sei, mas essa sede de outro corpo é que nos deixa loucos e vai matando a gente aos poucos.” (ABREU, 2010, p. 114). Sobre isto, Lima (2010) lembra que a “sede do Outro que não será saciada, visto já pela solidão medonha e profunda do homem ‘moderno’.” (LIMA, 2010, p. 651). O autor continua, ao explicar a busca da Dama pelo Amor Verdadeiro: “a busca pelo outro, embora ‘careta’, existe no sujeito enquanto necessidade de união que talvez não necessite de rostos e nomes: basta estar ali.” (2010, p. 653). Os rostos e nomes não parecem tão importantes para a Dama. Ela quer apenas que o homem idealizado entre um dia no bar e a salve da sociedade que a mortifica.

A busca da Dama fica clara, é o motivo que a leva ao bar todas as noites. Sua condição de mulher perdida e iludida na noite fragmentada deixa evidente sua condição de solidão: “está quase amanhecendo, boy. As damas da noite recolhem seu perfume com a luz do dia. Na sombra, sozinhas, envenenam a si próprias com loucas fantasias (...) eu vou embora sozinha.” (ABREU, 2010, p. 118). A sugestão da atmosfera de penumbra aparece na expressão “na sombra”, ou seja, no submundo, na margem, à *gauche*. O espaço visual reflete sobretudo a visão que ela tem de si própria e da vida. A solidão parece fazer parte de quem ela é.

1.5 A solidão da mulher-monstro

“Creme de Alface”, escrito em 1975, traz como protagonista uma mulher massacrada pelo desespero e desilusão opressora de uma vida esfacelada. Presa a seus conceitos burgueses, exterioriza toda sua raiva contra os passantes, pois

precisa pagar seis crediários em meio a uma nuvem de pensamentos conflitantes em relação a ela própria e sua família.

A personagem não tem nome, o que reforça a ideia de fragmentação e falta de identidade de muitas personagens de CFA, além de ser mais um exemplo de “indivíduos metropolitanos, diluídos na multidão”, como afirma Cardoso (2007, p. 26). Os conflitos internos da personagem detonam a classificação de dois ambientes cruciais para ela: seu “inferno” e seu “paraíso”. Pretende-se delinear o reflexo desses dois espaços sobre as ações da narrativa e como eles agem sobre a personagem.

A narrativa segue o fluxo dos pensamentos da personagem, que se apresenta indignada com sua vida, além de apresentar características de um indivíduo misantropo, avesso ao convívio dos demais. Além disso, sua aversão aos diversos tipos sociais, incluindo seus próprios parentes, mostra outra face obscura desta dona-de-casa burguesa.

Segundo o próprio escritor gaúcho, na nota introdutória do conto, o texto o aterroriza devido à sua atualidade. E acrescenta: “Assim, durante vinte anos, escondi até de mim mesmo a personagem dessa *mulher-monstro* fabricada pelas grandes cidades.” (ABREU, 2013, p. 129, grifo nosso). A protagonista assusta por ser demasiadamente humana e por parecer a caricatura do indivíduo preconceituoso imerso numa sociedade excludente, mas que se julga vítima desta mesma sociedade.

1.6 Os espaços da mulher-monstro

Há, no conto, uma dualidade “inferno” x “paraíso” expressa pelo embate entre o que é vivido no espaço pela protagonista e o que é sentido/absorvido por ela em seu psicológico. Os pensamentos e emoções da personagem parecem emparelhar-se com o ambiente. Este revela a dualidade do conflito dessa mulher, pois, de um lado temos a rua, espaço de evasão da protagonista. Por outro lado, este espaço também reflete sua angústia e seu amargor. A rua torna-se a expressão dos seus maiores demônios. É, pois, seu inferno.

A rua, como explica DaMatta (1997), traz a ideia de insegurança, perigo, sendo o espaço dos degradados e marginalizados. Ressalta-se que a personagem se sente justamente o oposto desses marginalizados, visto que se compara a uma

mártir, conforme veremos a seguir. Os outros seriam esses degradados, daí seu caminhar cheio de julgamentos e hostilidades. A rua, para a personagem, seria um não lugar, pois cria tensão solitária. Além da revolta da personagem, há também uma solidão pendente no seu caminhar. Seria como “uma imagem do urbano particularizada no seu drama, no seu horror, numa perspectiva nada salvadora do mundo”, nas palavras de Busato (2015, p. 89).

Do outro lado, temos o ambiente do cinema. Este representa seu refúgio e um lugar de paz, livre dos temores que a massacram. Torna-se, desta forma, seu paraíso. Assim, ela se sente no seu lugar, pois, segundo Augé (2012):

O personagem está em casa⁴ quando fica à vontade na retórica das pessoas com as quais compartilha a vida. (...) “consegue se fazer entender sem muito problema e, ao mesmo tempo, consegue entrar na razão de seus interlocutores, sem precisar de longas explicações (p. 99).

Desta forma, o cinema é seu lugar, onde ela se identifica e sente-se segura, ao contrário do seu não lugar, a rua. Ao permitir que um desconhecido a apalpe, na escuridão do cinema, este espaço torna-se um lugar de identificação para ela. Não houve diálogo, apenas gestos e movimentações que permitiram o toque íntimo do desconhecido, o que lembra “alternativas provisórias para equacionar seus antagonismos.(...) por intermédio de imagens recorrentes que preservam a tensão olho/mão/movimento, forma/matéria/dinâmica”, segundo Brandão (2013, p. 181). Ou seja, os olhos e as mãos aparecem intimamente ligados, buscando o movimento e a matéria, de forma que ambos (a protagonista e o desconhecido) andem em sintonia na narrativa. Não é preciso apenas palavras para se fazer entender, como pode-se ver na narrativa, visto que através de gestos os dois conseguiram se comunicar perfeitamente, ao entenderam o desejo um do outro.

O cinema, para a protagonista, acalma, além de transmitir paz e segurança, o que lembra a distinção de Tuan (2013), na qual ele afirma: “lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro.” (p.3). Contudo, o cinema também a concede liberdade, já que participa de um momento erótico proibido para ela. Já na rua, a protagonista usufrui de liberdade ao liberar seu desejo reprimido de punir alguém por sua angústia e fracasso familiar.

⁴ Aqui entende-se “lugar”.

O principal conflito da personagem, além de seus pensamentos turbulentos, é não se identificar com a rua. Ela está lá, mas também não está, visto que seus pensamentos pairam num limbo distante. Segundo Brandão (2013), “o espaço não é continente, não é o lugar onde se está” (p.9), podendo haver casos em que “não há estar”, como explica o autor. A cada tropeço ou esbarrão com os passantes, a protagonista mostra-se mais irritada e angustiada: “eu tenho pressa, quero gritar que tenho muita pressa.” (ABREU, 2013, p. 129). Nesse momento, o espaço se caracteriza através das sensações da personagem. A questão da personagem não se enquadrar nele fica explícita através das descrições de seus sentidos. A visão, a audição, o olfato e o tato estão bastante presentes nessa narrativa, a fim de evidenciar a solidão e o sentimento de não pertencimento da personagem à rua. O corpo da mulher-monstro aparece de forma simbiótica ao interagir, ainda que a contra gosto, com o espaço. A percepção é a essência da consciência, segundo Merleau-Ponty (1999). O corpo da personagem percebe o espaço, embora não pareça querer interagir com ele. Contudo, não pode se esconder, pois seu movimento a insere no espaço no qual está e a conecta com o mundo, conforme Merleau-Ponty (1999). As sensações se tornam latentes. O corpo, conforme explica David Harvey (2004), é algo criado e conectado por múltiplos processos num fluxo que envolve tempo e espaço. Logo, há uma experimentação do corpo da protagonista em relação ao espaço, de forma que aquele também modifica este.

O sentido do **tato** surge no texto para evidenciar a sensação de nojo crescente na personagem. Ao iniciar sua caminhada, a protagonista mostra-se bastante avessa ao espaço que percorre e mostra isso através do seu corpo. Seu corpo torna-se o detentor das sensações que representam seu pensamento a respeito das pessoas anônimas que circulam ao seu redor: “(...) ela roçando contra as carnes suadas, sujas, as gosmas nas lentes dos óculos (...)” (ABREU, 2013, p. 130). Nesta passagem, os efeitos da urbanização e da superpopulação de um grande centro urbano, tais como o aumento da sensação térmica, o aglomerado humano e os múltiplos sons fazem com que ela sinta em seu corpo a opressão de tal espaço, além de descrever de forma dinâmica o movimento dos passantes. Segundo Brandão (2013), “o espaço tátil pode tender a se desmaterializar, tornar-se impalpável, preferencialmente só movimento” (p.181). A narrativa, ao utilizar-se do tato para expressar as sensações que fervilham na cena, eleva o espaço a um

patamar idealizado, ou seja, possibilita-o sair de uma categoria estática para um plano dinâmico perceptível além da leitura.

Segundo Tuan:

A natureza fundamental do sentido do tato nos é demonstrada quando refletimos que uma pessoa sem a visão pode ainda atuar no mundo com bastante eficiência (...) O tato é a experiência direta da resistência, a experiência direta do mundo como um sistema de resistências e de pressões que nos persuadem da existência de uma realidade independente de nossa imaginação. (2012, p. 24).

Deste modo, o tato é a experiência sensorial do mundo, que conduz à realidade. No conto, a personagem sente de forma desconfortável a rua e seus frequentadores através do tato. Este é sua resistência em relação à realidade, a qual ela prefere não enxergar ou não aceitar. O corpo aparece dissolvido no fluxo espaço-temporal como explica Harvey (2000), e aparece de forma precária em seu “estar”, conforme Brandão (2013).

Outras passagens da narrativa intensificam as sensações que representam a opressão da urbe sobre a protagonista: “(...) ainda por cima esse calor absurdo em pleno inverno, (...) a estufa, (...) as lãs do começo do dia vertendo suores entre as pernas.” (ABREU, 2013, p. 131). Neste momento a protagonista sente muito calor durante a caminhada e se arrepende de ter ido ao centro com as roupas que escolheu, pois parecem inadequadas. Esta sensação enaltece a angústia característica de seu limiar: “cabelos empastados de suor”, “cabelo ensebado” (p. 133). A casa, que retorna apenas em sua lembrança de forma rápida, também foi descrita como espaço de aversão, representado pelas sensações táteis: “(...) a pia cheia de louça de três meses, lesmas, musgos, visgos”. (p. 134).

O corpo ganha seus contornos sensoriais ao evidenciar sensações lúbricas da personagem, que se manifestam no cinema: “o contato do joelho quente.” (p. 134). A memória tátil da personagem se configura quando ela relembra seus momentos íntimos com o marido, agora convalescente: “(...) o peso e os pelos de seu peito sobre meus seios quase murchos.” (p. 130). Contudo, o cinema mostra-se o espaço agradável e convidativo para a personagem, que, sentada na poltrona confortável, sente-se em seu lugar ao experimentar de forma tátil aquele espaço: “(...) temperatura amena, o escuro macio na medida exata entre o seco e o úmido (...)” (p. 132). Ao receber o toque íntimo do desconhecido ao seu lado, seu corpo

reflete sua personalidade áspera, sentida em suas mãos: “ainda esfregou as palmas secas das mãos uma contra a outra, tão ásperas, (...) uma lixa.” (p. 135). Os sentidos contribuem para acentuar o efeito de antítese entre a sensação de conforto e maciez que o ambiente do cinema exala, ao contrário da sensação de aspereza das mãos da personagem. Essa aspereza seria uma metonímia da própria aridez da personagem. Tal sequidão representa seu interior.

O cinema se caracteriza como seu paraíso, justamente o oposto da rua. Lá, ela se sente segura, relaxada e acolhida. Tão à vontade que relaxa a fim de receber um carinho íntimo do desconhecido. A narrativa apresenta uma descrição sinestésica, na qual mistura sensações que caracterizam de forma bem própria o sentimento de calma da mulher. A calma e o conforto que exalam do cinema representam a outra vida que a personagem tanto almeja, ao tentar se retirar de um espaço que a oprime – a rua – e ir para um espaço que a acolhe – o cinema. Assim ela imagina: “(...) pelo menos duas horas santas limpas boas de uma vida que não a minha (...) uma vida em que tudo termina bem.” (p. 132). A rua simboliza a sujeira, o vulgar, o que é rechaçado e discriminado pela personagem. O cinema representa suas melhores aspirações, seu desejo de calma, de descanso dos problemas, de solução para suas angústias. Representa sobretudo a esperança de que possa haver uma solução para os males que a afligem.

O sentido da **audição** é talvez o que mais se sobressaia na narrativa, além do tato. Os barulhos da rua, que lembram ao leitor uma escapada a um grande centro urbano, fazem com que a narrativa sugira bem o incômodo sonoro de um espaço assim: “(...) aqueles jornais cheios de horrores, aqueles negrinhos gritando loterias, porcarias, aquele barulho das britadeiras furando o concreto.” (p. 130). Contudo, o ápice da narrativa é também regido pela audição, ou seja, o som da menina que foi agredida pela personagem chega ao leitor como um grito, realçando a sugestão sonora da narrativa:

Ela gritou não tenho, porra, e foi tentando andar em direção à porta do cinema, não me enche o saco, caralho, (...) e foi então que a menina cravou fundo as unhas no seu braço e gritou bem alto, todo mundo ouvindo apesar do barulho dos carros, dos ônibus, dos camelôs, das britadeiras, a menina gritou: sua puta sua vaca sua rica fudida lazarenta vai morrer toda podre (ABREU, 2013, p. 133).

Tais pré-julgamentos desencadearão uma explosão de ódio na mulher, que culminará num ato de extrema violência contra a criança que a aborda na rua. Esta passagem é o ápice da narrativa, momento em que a protagonista mostra sua verdadeira face de “mulher-monstro”, como a classificou seu criador, CFA.

O barulho oriundo da rua contrasta com o silêncio do cinema, por isso, “a dicotomia silêncio x barulho é a principal divisão que podemos estabelecer nesse gradiente sensorial”, segundo Borges Filho (2009, p. 176). Assim, ao adentrar no cinema, a personagem percebe que “(...) um mundo que aparenta ter perdido seu dinamismo aparece menos exigente e nervoso; provoca sentimento de desligamento e paz, como acontece de modo agradável quando os sons da cidade são abafados.” (TUAN, 2012, p. 26). O cinema é seu lugar de paz. A personagem repassa em sua mente a cena da agressão, ao sentar-se confortavelmente, e não sente nenhum remorso. Ao contrário, até pensa de forma irônica sobre o caso. Há outras passagens na narrativa que criam esse clima de contraste entre ruídos e silêncio, como em “(...) o ruído leve da chave abrindo a porta (...) atravessar a sala na ponta dos pés (...)” (p. 130). Esta passagem trata-se da ocasião em que a protagonista flagra seu marido a traindo com a empregada doméstica. Antes da descoberta de algo perturbador para ela, há o momento de calma sugerido pela entrada com as pontas dos pés, ou a chave rodando silenciosamente na fechadura. Tais movimentos sutis antecedem um momento de sensação oposta, com a surpresa desagradável junta ao susto da descoberta da traição. Tuan fala da “importância da audição para a apreensão da realidade” e de sua “conotação da passividade (receptividade)” (2012, p. 26). Ou seja, a audição seria a percepção da realidade momentânea da personagem, contudo ela escolhe negar a realidade de sua vivência. Daí a audição ser mais expressiva no conto do que a própria visão.

O conto vale-se de uma passagem que lembra a desculpa de Adelina-Gilda, no conto “Os sapatinhos vermelhos”, em que a mesma tenta justificar sua atitude transgressora culpando os artifícios visuais da rua, tais como os neons coloridos das boates noturnas. Estes artifícios são bem característicos de espaços urbanos. Da mesma forma, em “Creme de alface”, a protagonista também tenta jogar a culpa de sua atitude transgressora em artifícios urbanos captados pela audição. Portanto, são os sons da rua que a teriam ludibriado e confundido seus sentidos, culminando em sua atitude violenta:

Mas tantos carros passando e tanto barulho mas tanto tanto, justificaria depois, à noite, na mesa do jantar, bem natural, servindo a sopa (...), hoje me aconteceu uma coisa que, tudo vibrando tanto, tudo se movendo tanto, tudo girando tanto (ABREU, 2013, p. 133).

A sinestesia também surge de um estímulo auditivo que aparece descrito de forma tátil, na passagem: “e suspirou mole (p. 135)”, quando a personagem começa a ser tocada pelo desconhecido. Essa descrição também deixa latente a sugestão sexual, visto que o suspiro da personagem traz uma ideia de prazer libidinoso, ao passo que a sensação tátil de moleza sugere algo mais próximo, mais chegado ao contato íntimo.

A **visão** aparece de forma discreta, mas bastante significativa. A opção da protagonista em “fechar os olhos” para a realidade que vive e a que presencia aguça a audição, que representa passividade, de acordo com Tuan (2012).

A primeira sugestão visual do texto diz respeito à cor. Desta forma, percebe-se mais uma relação direta de “Creme de alface” com o conto “Os sapatinhos vermelhos”, visto a utilização da cor vermelha como símbolo dos sentimentos que precisam ser aflorados. A personagem anda pela rua, imersa em seus pensamentos tumultuosos, mantendo uma briga mental com os passantes da rua. Depois de pedir passagem, ela “crispou as mãos de unhas vermelhas pintadas na alça da bolsa (...).” (p. 129). Em outras ocasiões, o narrador chama atenção para as unhas vermelhas crispadas novamente. O vermelho representa essa emoção aflorada, o fogo interior da personagem. Enquanto que em “Os sapatinhos vermelhos” o vermelho representa a paixão e a voluptuosidade, em “Creme de alface” representa momentos de raiva da personagem, em um intuito de mostrar que ela ainda está viva, em frangalhos, mas viva e pronta para agir de forma cruel, como foi o caso.

Uma sugestão visual bastante naturalista aparece no início, momento em que a personagem começa sua *via crucis* na rua: “(...) havia só os corpos, centenas deles indo e vindo pela avenida (...).” (p. 130). Esta imagem de uma massa compacta, tal qual um único organismo lembra bem as descrições naturalistas, ao passo que lembra o espaço tátil como movimento (BRANDÃO, 2013). E ainda, ressalta o anonimato da massa circundante, tal como descreve Brandão (2013):

Uma espacialidade na qual as matérias se tocam, os sujeitos se fundem a objetos físicos ou se constituem por meio destes. A cosmicidade do trabalho artístico pode ser vislumbrada mediante a interação dos corpos em sua concretude, na extremada sensorialidade das superfícies (p. 177-178).

A sensorialidade é construída através da interação dos corpos no espaço: visual e tátil ao mesmo tempo. Seria a captação das impressões dos sentidos, segundo Merleau-Ponty (1999). A caracterização visual do espaço urbano continua ao serem incorporados elementos próprios da vida urbana contemporânea, esta última “cada vez mais visual”, conforme Borges Filho (2009). Ao se pensar a literatura contemporânea como sendo ainda mais estimulante através do embate entre visão e tato, pode-se chegar um pouco mais próximo dos estímulos da escrita, conforme Brandão (2013).

Outros elementos aborrecem ainda mais a personagem, no momento em que ela pensa “a fumaça negra dos ônibus e eu de blusa branca, a idiota (...)” (p. 130), surge a ideia da discrepância entre as cores preta e branca, o que sugere a dualidade claro-escuro, que pode indicar limpeza e sujeira e/ou o bem e o mal. Estes últimos ratificam também a já citada dualidade céu-inferno do espaço narrativo.

Ao chegar ao cinema, a penumbra do mesmo aparece de forma sinestésica em “escuro macio” (p. 132). Já acomodada no interior do recinto, “as luzes começavam a diminuir” (p. 134), como um convite ao relaxamento. Essa penumbra servirá de disfarce para sua desforra lúbrica com o “macho ao lado desenhado” (p. 135), tal qual o disfarce de Gilda na boate ao flertar com os rapazes, e, mais ainda, o disfarce da Dama, ao fugir das regras sociais e dela mesma no bar. Forma-se uma imagem pictórica do estranho, visto que a imagem relatada não se revela nem a ela nem ao leitor, mas surge apenas desenhada. Seria o componente de abstração/idealização presente nesse espaço, conforme Brandão (2013). A escuridão do ambiente camufla as identidades e mantém o disfarce dos dois sujeitos, ao passo que torna a figura do homem idealizada. A descrição do espaço em penumbra liga os três contos analisados, visto que os momentos de transgressão e/ou libertação das personagens ocorrem em espaços pouco iluminados. O espaço, mais uma vez, é preparado para as ações transgressoras das personagens caiofernandianas.

O **olfato** surge mais uma vez como sugestão sexual, visto que animaliza as personagens, ao ponto de compará-las a animais irracionais, movidos apenas pela busca da satisfação física, pois, conforme Borges Filho (2009), o olfato é primordial nos processos de acasalamento. A protagonista relembra a condição de seu marido adúltero e lamenta não poder mais ter a satisfação física com ele: “(...) câncer no

baço, nunca mais seu cheiro de cavalo limpo (...).” (p. 130). No cinema, o cheiro animalesco ressurgiu como catalisador do contato entre os dois personagens: “cheiro de bicho, sentiu, cheiro meu de bicho eu brotando do meio dos meus seios (...).” (p. 134). Segundo Tuan, “o odor tem o poder de evocar lembranças vívidas, carregadas emocionalmente, de eventos e cenas passadas.” (2012, p. 27). Assim, as lembranças da protagonista carregam a memória olfativa, que tanto vivifica as lembranças, e as torna mais realistas e próximas de quem as experimenta.

Desta forma, os sentidos ligados ao espaço corroboram para a melhor percepção deste pelas personagens. Os sentimentos de solidão e perda tornam as personagens reféns de lembranças que o espaço pode evocar. Este mesmo espaço que oprime e apreende também participa das epifanias e transgressões das três personagens, através de um diálogo transformador, abordado no próximo capítulo.

2. ESPAÇOS TRANGRESSORES

Neste capítulo é analisada a questão da transgressão como desforra, no caso do conto “Os sapatinhos vermelhos”, como opção de vida em “Dama da noite”, ou ainda como válvula de escape/galardão em “Creme de alface”.

O significado da palavra “transgressão”, segundo **Houaiss** (2009, p. 882), é “1. ato ou efeito de transgredir”. Já “transgredir” significa, segundo a mesma fonte, “1. Ir além dos termos ou limites; 2. Deixar de cumprir ou observar”. Desta forma, as protagonistas das três narrativas transgridem porque não obedecem a algo ou a alguém. Assim, a quem ou a que elas devem obedecer? Elas ultrapassaram quais limites? A reflexão sobre essa condição de transgressoras será feita neste capítulo, levando em conta o espaço que proporciona ou não tal/ tais ato(s) transgressor(es).

Em “Os sapatinhos vermelhos”, Adelina sabe que, de alguma forma, em alguma parte, bem no seu íntimo, havia a intenção de uma vida transgressora. Gilda entra em cena e materializa suas fantasias mais secretas. O filme homônimo de 1946, estrelado por Rita Hayworth, inaugura o estereótipo da *femme fatale*, que teria influenciado na composição da personagem em questão. A identidade transgressora irá “além dos limites”, para explorar todas as formas de prazer, no “espaço transgressor” do apartamento.

O conto evoca cores para trazer sensações ou atmosferas ao texto, como por exemplo, a cor vermelha, que evoca a paixão e a luxúria, mas representa também o amor e o sexo. Tais sensações/atmosferas do texto são muitas vezes motivadas pelo senso comum, como nos explica Borges Filho (2009). Desta maneira, o senso comum influencia o significado dos sentidos na obra literária.

A dualidade cinza-vermelho também se torna evidente no conto, visto que as duas cores se apresentam como opostas, neste caso. A cor cinza representa a solidão/vazio de Adelina e a frieza do ex-amante. Em contrapartida o vermelho representa toda a sexualidade aflorada por sua identidade transgressora: Gilda.

Além do sentido da visão, o tato é o sentido ligado ao jogo da sedução, e o olfato também faz parte do jogo da sedução, mas de uma forma mais animalizada, chegando a atribuir valores primitivos aos personagens. O apelo sensorial faz parte das atmosferas do texto, que recriam e moldam o espaço. O texto pode ser dividido de forma didática: a primeira parte, na qual Adelina sente toda solidão e vazio; já a segunda parte é a partir da saída de Gilda do apartamento.

Em “Dama da noite”, a protagonista sonha com o Amor Verdadeiro e o descreve de forma que remete aos personagens de filmes policiais *noir*. Embora esse homem descrito não apresente apelos estéticos, ao ser idealizado ele ainda faz parte de uma visão romanesca da Dama em relação ao amor. A atmosfera noturna enaltece a descrição de um homem taciturno e misterioso, que iria tirá-la de seu calabouço de desilusões. Além disso, o espaço noturno do bar sugere o esconderijo dos que querem fugir da “roda”, pertencendo ou não a ela.

A Dama é transgressora, por isso não pertence a nenhum grupo. Deixa isso bem claro ao seu interlocutor. Mesmo se queixando de que não pode participar da roda, no fim acaba admitindo que sente pena de quem se encaixa nela. A personagem se vê ainda como uma espécie de portadora da verdade, vinda de outro tempo e, por isso, sobrevivente.

O bar, no texto, representa a rua, lugar de fluidez da multidão, ao contrário do quarto da Dama, que seria seu lugar de solidão, mas que a mantém longe da roda e dos perigos e desilusões da vida. Estes dois espaços são caracterizados como transgressores por abrigarem personagens também classificados com tal, contudo o quarto transgredir as próprias regras morais da Dama, visto que proporciona a fuga da personagem que ela criou para si, a fim de se proteger das amarras sociais. Desta maneira, é o lugar de desmascaramento da Dama.

No conto “Creme de alface”, a atitude transgressora de uma mulher de classe média, que aparenta educação burguesa, surpreende no momento em que ela age de forma violenta contra uma criança carente. Além disso, a personagem mostra-se avessa à empatia em relação aos passantes e aos necessitados que ocupam o espaço da rua.

Deste modo, a personagem torna-se transgressora por não se enquadrar no estereótipo de mãe-de-família-classe-média. Além disso, lida com seus problemas familiares da pior forma possível: fugindo da civilidade e atingindo terceiros que não são responsáveis pela sua história de vida. Além disso, ela transgredir novamente, ao aceitar as carícias íntimas de um desconhecido no cinema, espaço este caracterizado como seu paraíso.

Assim, este capítulo tenta buscar o lado transgressor ligado às influências dos espaços nos quais as personagens interagem. Personagens estas que mostram seu lado mais tenebroso e/ou fragilizado, surpreendendo a si próprias.

2.1 O vermelho e a noite: metáforas de transgressão

CFA, “possuidor de uma linguagem inovadora e transgressiva”, segundo Menezes (2011, p. 30), também transpôs sua visão transgressora para seus personagens.

No conto “Os sapatinhos vermelhos”, a personagem Adelina recorre ao seu lado transgressor para tentar sanar a dor que sente com o rompimento de um relacionamento de cinco anos. Gilda seria o seu lado contraventor, que foi evocado no momento exato e que traz não apenas o desejo de vingança, mas o desejo de luxúria, há muito reprimido em Adelina:

Foi então que lembrou dos sapatos. (...) Que tinham sido presente dele, meio embriagado e mais ardente depois de um daqueles fins de semana idiotas (...). Viu-se no espelho de má qualidade, meio deformada a distância, uma mulher descabelada jogando caixas e roupas para os lados até encontrar, na terceira gaveta do armário, o embrulho em papel de seda azul-clarinho. (...) Quase cedeu ao impulso de calçá-los imediatamente, mas sabia instintivamente que teria primeiro de cumprir o ritual. De alguma forma tinha decorado aquele texto há tanto tempo que apenas o supunha esquecido. Como uma estreia adiada, anos. (...) o que faria a seguir seria perfeito, como se encenado e aplaudido milhares de vezes (ABREU, 2010, p. 84-85).

Na passagem acima, Adelina se lembra dos sapatos que o amante a havia presenteado há um tempo. Ao procurá-los, deixa as gavetas dos armários em desordem. Essa cena ilustra bem o momento da personagem: a desordem de seus sentimentos, pensamentos e, sobretudo, de seus planos. O armário é um espaço de intimidade e não pode ser usado para guardar qualquer coisa e *nem se abre todos os dias*, pois ele representa a ordem do lugar, e “protege toda a casa de uma desordem sem limites” (BACHELARD, 1978, p. 248-249, grifo nosso). Mais uma vez o reflexo da desordem emocional de Adelina se reflete no espaço. Bachelard salienta que o armário não se abre todos os dias. Na narrativa, ele foi aberto para uma ocasião solene: a chegada de Gilda.

As gavetas, por sua vez, fazem a personagem entrar em contato com os “devaneios da intimidade”, segundo Bachelard (1978). Para o filósofo, as gavetas são “verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta”, pois valorizam a vida íntima, ao passo que se caracterizam como “objetos-sujeito” (p. 248). É através do segredo guardado na gaveta que Adelina percebe que de alguma forma esse sentimento de

extravasamento transgressor já havia habitado em seu ser. Ela não sabia explicar como nem por que tinha a sensação de saber que precisaria executar seu plano de vingança. Tal plano aparecia tão íntimo em sua lembrança que se compara aos próprios sapatinhos escondidos no embrulho, deixados numa gaveta, sufocados, omitidos de Adelina como Gilda foi omitida, sufocada da vivência social. Os sapatinhos simbolizam o rompimento da Adelina perfeita, moldada, para Gilda transgressora, sexualmente livre. Adelina fala que tudo precisaria ocorrer de forma sincronizada, como se ensaiado exaustivamente, para que não ocorressem erros. Tudo precisaria ocorrer de forma perfeita e no tempo exato, como a cena de um filme clássico, como a Gilda do cinema, exaustivamente ensaiada. Nas palavras de Menezes (2011):

Adelina abandona-se à vivência de uma figura surgida de sua revolta (...). Gilda é, desse modo, a desforra encarnada, a própria vivência da vingança. Então, através da sua transfiguração, Adelina mergulha na experiência da transgressão dos valores até então cultivados (...) (p. 34-35).

E a transgressão de Gilda se caracteriza de forma mais profunda ao serem analisadas suas atitudes que fogem do estereótipo feminino tão exigido pela sociedade. Os sapatinhos seriam a metáfora dessa rebeldia. Eles simbolizam sua liberdade sexual, algo que parece ainda bastante transgressor para Adelina. Ela que sempre tentou disfarçar sua condição de amante, com roupas discretas, ao deparar-se com o presente de seu ex-companheiro pareceu confusa e maravilhada ao mesmo tempo: “Vermelhos – mais que vermelhos: rubros, escarlates, sanguíneos -, com finos saltos altíssimos, uma pulseira estreita na altura do tornozelo. Resplandeciam nas suas mãos”. (ABREU, 2010, p. 85).

A cor vermelha permeia a narrativa, lembrando ao leitor que tudo gira em torno da paixão, da luxúria. Nas palavras de Menezes (2011), “A solidão evoca os tons fortes do vermelho e do preto para sugerir a intensidade da dor da rejeição.” (MENEZES, 2011, p. 30). A própria ideia do tempo em que transcorre a narrativa tem essa sugestão visual da cor, visto que se passa no feriado da páscoa, mas é na Sexta-feira da Paixão que Gilda se manifesta.

Enquanto Adelina ainda sofre sua perda, ela reflete sobre a transgressão do pecado durante o feriado e transgride ao usar o vermelho.

Precisava apressar-se, antes que a quinta virasse Sexta-Feira Santa e os pecados começassem a pulular na memória feito macacos engaiolados: não beba, não cante, não fale nome feio, *não use vermelho*, o diabo está solto, leva sua alma para o inferno (ABREU, 2010, p. 82, grifo nosso).

A cor rubra, presente na narrativa, sobretudo nos sapatos, vem carregada de significado. Para Borges Filho (2009):

Na topoanálise das relações entre percepção espacial e visão é de grande relevância atentar para as cores que povoam o lugar em que se encontra a personagem e a ação narrada. (...) O artista, mesmo inconsciente, está imerso no caldo cultural da sociedade em que foi criado, assim não há como, ao produzir sua obra, escapar de algumas simbologias que lhe impregnam a formação cultural (p. 173).

Desta forma, o significado do vermelho já vem impregnado no senso comum, pois se subtende que a peça de vestimenta, no caso de Gilda, seu sapato, diga muito sobre seu estado de espírito e/ou suas intenções naquela noite. Depois de chegar à boate naquela noite e após dançar e ser assediada pelos rapazes, Gilda deixa seus sapatos à mostra, o que faz com que os rapazes infiram muito de suas intenções:

Foi quando ela levantou a perna, apoiando o pé na borda da cadeira, que todos viram o sapato vermelho. Depois dos comentários exaltados, as meticulosas preparações estavam encerradas, a boate quase vazia, sexta-feira instalada, e era da Paixão (...) (ABREU, 2010, p. 91).

A passagem acima traz muito significado simbólico através do visual. Menezes explica que “a relação entre a cor dos sapatos – vermelhos – e o signo de escorpião – intenso por natureza – sugere toda a sensualidade e erotismo característicos do comportamento de Gilda.” (2011, p. 38). Não apenas a questão da cor dos sapatos, que causam exaltação nos rapazes, mas também a sugestão de um ambiente impregnado pela luxúria, pelos hormônios dispersos e pendentes no ar, que o texto sugere. Há também a ideia da Sexta-feira da Paixão, um feriado religioso, o que traz mais uma vez a sensação de transgressão da personagem.

Magri (2010) ressalta a escolha do vermelho nas imagens descritas no texto. Ela fala do poder dessa cor como simbologia do poder de sedução de Gilda e da busca por prazer pelos personagens. Na seguinte passagem, o autor faz uma dualidade entre o vermelho e o cinza, após falar do “cinza cru de amanhecer urbano entrando pelas frestas.” (ABREU, 2010, p. 91), ele continua: “Lá fora, na luz da

manhã, antes de entrarem no carro que o manobrista trouxe e o tenista-dourado fez questão de dirigir, os sapatos vermelhos eram a única coisa colorida daquela rua.” (ABREU, 2010, p. 91). Desta forma, Magri explica a dualidade das cores:

Os sapatos vermelhos remetem à subjetividade de Adelina, que vive um momento de esplendor, de vivência intensa dos prazeres – ressaltada pela cor vermelha dos sapatos - e de potencialização de seus desejos eróticos. (...) Sua sensação de poder promovido pelo corpo e pela experiência erótica contrasta com a falta de colorido da rua, sugerindo um lugar cinza, apagado, e, por isso, degradante. A degradação do espaço anuncia a degradação de Adelina (...) (MAGRI, 2010, p. 167-168).

A rua é o espaço dos degradados, segundo DaMatta (2007), por isso a fuga de Gilda para a rua, pois seria lá sua libertação. O tom cinza representa a degradação, ao passo que o erotismo é representado pela cor vermelha, pulsante e viva.

A noite, no conto, também traz simbologias utilizando a cor. A escuridão representa a solidão que a personagem tenta superar através da transgressão, além de servir de suporte para a desenvoltura de Gilda. Na passagem a seguir, pode-se observar a dualidade das duas identidades da mulher, visto que Gilda ainda apresenta certa resistência em se apresentar por completo:

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, 2010, p. 90).

A passagem acima mostra o momento em que os rapazes sentam-se à mesa com a protagonista e todos se apresentam. Ela apresenta-se como Gilda. Até o momento não parecia ter pensado nesse nome. A boate estava escura e proporcionava um ambiente inebriante, que favoreceu a consolidação do jogo da sedução entre os quatro.

A penumbra da boate simboliza a incerteza ainda pendente de Gilda. Indica ainda a busca pela sedução na noite profana, de uma Sexta-feira Santa, pois, segundo o texto, estava “Tão escuro ali dentro que mal podia ver o outro.” (ABREU, 2010, p. 88). Desta forma, sabe-se que há um jogo de esconde e mostra na narrativa, tanto na instância visual, quanto na instância psíquica, como na passagem em que os rapazes veem os sapatinhos vermelhos e se excitam, ou mesmo quando “o crepe escorregou do ombro para revelar o vinco entre os dois seios (...)”

(ABREU, 2010, p. 87). Nesta passagem, há referências da forma como esse jogo de cenas, tal qual o cinema, pode revelar ao espectador/leitor detalhes que mostram a importância de um enfoque rápido para a narrativa. CFA vale-se desse enfoque para criar atmosferas no texto, como a solidão, na primeira parte do texto, com Adelina, ou a atmosfera de sedução da boate, com Gilda e os rapazes. O espaço é todo preparado para abrigar tais atmosferas, que vêm impregnadas de desejos e pensamentos, como explica Borges Filho (2009): “o espaço em relação à obra pode originar ao mesmo tempo referências geográficas, sociais ou históricas, ou, ainda, contemplar diferentes instâncias existenciais ou ontológicas”. (p. 107). Acredita-se que o espaço da boate origina atmosferas as mais variadas, de acordo com a intenção de seus frequentadores. Contudo, a boate representa bem mais, como a tentativa de fuga social, o disfarce das identidades, a busca pelo prazer descompromissado.

Deste modo, a noite abre precedente e atua como espaço de transgressão, totalmente permissivo a atos ditos fora dos padrões. A noite encobre, envolve, inebria, hipnotiza, assim como Adelina sugere, ao tentar justificar sua transgressão: “foi o neon, repetiu andando pelo quarto, aquelas luzes verdes, violeta e vermelhas piscando em frente à boate, foi o neon maligno da Sexta-Feira Santa, quando o diabo se solta (...)” (ABREU, 2010 p. 93). A solidão de Adelina em seu apartamento fez surgir outro “eu”, que pedia por vingança e desforra, como explica Menezes (2011):

Experimentar a solidão é estar entre o caminho intimista da depressão e a experiência exaltada da transgressão. Optar pelo primeiro é recolher-se em si mesmo, fechando-se para um universo exterior e mergulhando sozinho no vazio de si. Já aventurar-se pelas veredas da transgressão é evitar o abismo da própria solidão e forjar outro “eu” no seu mergulho desmedido num universo de outras caras e cheiros, outra vida quem sabe (p. 34).

O efeito de “atmosferas” é bastante presente nesse texto e é explicado por Borges Filho (2009). Segundo o teórico, “pode-se entender o conceito de atmosfera como uma sensação que permeia o texto narrativo, um tom emocional que se infiltra pelo enredo, pelas personagens e pelos espaços.” (BORGES FILHO, 2009, p. 109). Assim, a atmosfera noturna, junta à sensação de luxúria e sedução se consolida na segunda parte do texto. A primeira parte da narrativa vinha impregnada da atmosfera da solidão e do lamento de Adelina, que deixavam a narrativa mais lenta.

Já na segunda parte, a narração parece mais rápida, também pelo surgimento da Gilda.

A atmosfera visual também se faz presente com outras cores, como a cinza ou o tom acinzentado, que aparece como um detalhe bastante significativo, como em: “o cinza cru de amanhecer urbano entrando pelas frestas (...)” (ABREU, 2010, p. 91). Ou ainda, na descrição do corpo de um dos rapazes: “uma penugem macia num triângulo pouco acima da bunda, igual ao do peito, acinzentado pelo amanhecer varando persianas (...)” (ABREU, 2010, p. 91). Também aparece na descrição das vestimentas do ex-amante: “ele ficou então parado (...) dentro do terno suavemente cinza, gravata pouco mais clara, no tom exato das meias, sapatos ligeiramente mais escuros.” (ABREU, 2010, p. 83).

A cor cinza parece sugerir um estado inerte ou falta de sentimentos em algumas ocasiões do texto. A roupa cinza do amante de Adelina, que ela observa minuciosamente, parece sugerir o momento de niilismo que se instaura na narrativa. O tom cinza representa também a frieza do amante ao terminar de forma gélida a relação de cinco anos. Além disso, há o permanente estado de depressão que ronda a personagem, representado pela cor cinza, ao contrário do vermelho, que simboliza a transgressão. Ambas trazem consigo um único significado, como nos explica Menezes (2011):

Tanto o cinzento sufocante da depressão quanto o colorido eufórico da transgressão (de valores e princípios morais, inclusive) deságuam, na verdade, no mesmo gosto amargo da solidão, que pelo depressivo é saboreado gota a gota no espaço sem cor das quatro paredes de si, enquanto o transgressivo o vivencia no colorido (muitas vezes sem sentido) de inúmeros corpos (sem nome) perdidos nas madrugadas de festa. (p. 34).

Embora Adelina tenha vivido cada momento depressivo do término do relacionamento, trancafiada entre as quatro paredes de seu apartamento, tendo a visão acinzentada de si própria e do ex-amante como pano de fundo de suas recordações, o vermelho aparece como sugestão do desejo e do erotismo expresso por Gilda, que surge como esperança de libertação a Adelina. Contudo, aquela só consolida a solidão desta, visto que, mesmo com a fuga para a rua (transgressora), Gilda, na verdade, queria vingar-se do ex-companheiro, logo, ainda guardava mágoa e ainda vivia, mesmo que sufocada, a solidão e o desamparo. As duas cores acabam simbolizando, enfim, a mesma sensação de anulação, visto que mesmo na

boate, que parecia um lugar de libertação, as identidades são suprimidas ou dissimuladas, revelando o teor seco e amargo da existência dos personagens.

2.2 O apartamento e jogos transgressores

Conforme mencionado anteriormente, o apartamento de Adelina foi classificado como uma “casa exílio”, conforme estudo de Xavier (2012). Seu apartamento, no primeiro momento do conto, apresenta-se de forma disforme, pois parece ser o reflexo das angústias da personagem, além de servir como lugar de esconderijo, onde, de certa forma, a personagem se mantinha longe do mundo que poderia ameaçá-la ou julgá-la.

Segundo Bachelard (1978), “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Reimaginamos constantemente sua realidade: distinguir todas as imagens seria revelar a alma da casa.” (p. 208). Deste modo, o apartamento de Adelina assume o espectro da realidade entendida pela personagem, ao passo que guarda as imagens próprias da história desta, que pode se apresentar à deriva. No caso de Adelina, na primeira parte da narrativa, o apartamento é seu corpo de ilusões de estabilidade, tendo em vista que o rompimento destruiu sua compreensão de realidade.

No segundo momento do texto, quando Gilda surge, após a saída desta para a boate, a narrativa parece andar de outra forma. A leitura torna-se um pouco mais acelerada. Já no retorno de Gilda, junta com os três rapazes, o apartamento não mais surge como exílio, mas como uma casa de transgressão. Gilda explora todos os espaços do lugar em nome de seu prazer. Neste momento o apartamento reflete certa estabilidade à personagem, visto que ela parece segura de seu lugar.

Na boate, depois do jogo de sedução com os três rapazes, logo após se apresentarem e dançarem, eles perguntam para onde vão, e ela não hesita em responder: “meu apartamento, onde mais?” (ABREU, 2010, p. 91). Ao chegar em casa com os três, começa o dia de prazeres sem se preocupar com o barulho dos gemidos e gritos, que produzia a cada toque dos rapazes:

Invertiam-se as posições, 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, fodam-se os vizinhos, depois cada vez mais baixos novamente, rosnados,

grunhidos, até não passarem de soluços miudinhos (...) (ABREU, 2010, p. 93).

A casa, ao torna-se um lugar de transgressão, se configura como um produto dos sujeitos que interagem com ela, de acordo com Certeau (2008). Segundo DaMatta (1997), a casa seria um lugar de calma, ao contrário da rua, que seria o lugar desregrado (p. 52). O conto, por sua vez, desmistifica esta afirmação de DaMatta, pois retrata o espaço do apartamento como transgressor, ao ser explorado pelas personagens desta forma. As reconfigurações das posições parecem sinalizar para a própria reconfiguração que Gilda dá ao conceito de casa como lugar de descanso. Ela reconfigura como forma de transgredir a ordem social vigente e atua como simulacro da sociedade, que vem sendo contestada e reconfigurada ao longo dos séculos:

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, 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 dela. (ABREU, 2010, p. 93).

O mesmo apartamento que serviu de testemunha do fim do relacionamento, e testemunhará a visita reconciliatória do amante, no sábado de aleluia, agora testemunha a desforra de Gilda. O apartamento tem seus limites expandidos pela protagonista, visto que aquele não se limita à caracterização física, mas é reformulado pela imaginação (e pela ação, no caso) dos que interagem com ele, segundo Bachelard (1978).

O lugar guarda em si as marcas da transgressão de Gilda: “havia um cheiro de cigarro e bebida e gozo entranhado pelos cantos do apartamento (...)” (ABREU, 2010, p. 94). Havia marcas da transgressão de Gilda em seu próprio corpo: “a cara de ressaca dela, manchas-roxas de chupões no colo.” (ABREU, 2010, p. 94). O amante, ao chegar no sábado de aleluia, entende o que havia se passado naquele recinto e explode em xingamentos: “Pela primeira, única e última vez ele a chamou muitas vezes de puta, puta vadia, puta escrota depravada pervertida.” (ABREU, 2010, p. 94). Gilda o manda ir embora e, aos berros, grita que acabou. Só então ela retirou os sapatos. Pode-se acreditar que somente ao retirar os sapatos, Adelina

retorna. Somente ela para perceber que o apartamento está em desordem, que seu broche havia sumido, e continua seu “retorno” à realidade ao constatar os ferimentos nos pés, causados pelos sapatos. Quando Adelina resolveu reviver, depois da expurgação de Gilda, ela consegue retornar e retomar a vida que havia sido suprimida pelo relacionamento abusivo e castrador que vivia com o ex-amante. Só depois de perceber o quanto perdeu da vida e de si mesma é que Gilda permite o retorno de Adelina, mas não por inteiro, pois sabe-se que sempre houve/haverá a primeira mulher na segunda. As duas vivendo um embate entre o desejo e o controle, o vermelho e o cinza, a transgressão e o comedimento.

O ovo de páscoa e as rosas vermelhas trazidas pelo ex-amante estavam espatifados no chão, e essa cena parece marcar o fim definitivo da relação dos dois. Adelina ainda come, no domingo de páscoa, os pedaços do ovo quebrado, o que simboliza sua superação frente à situação. Contudo, Gilda ainda retorna, visto que a personagem calçou os sapatinhos outras vezes:

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. (...) há tantas sextas-feiras, tantos luminosos de neon, tantos rapazes solitários e gostosos perdidos nesta cidade suja... Só pensou em jogá-los fora quando as varizes começaram a engrossar, escalando as coxas (...). (ABREU, 2010, p. 95).

A transgressão de Gilda mostra-se também nos pequenos detalhes, nas falas entrecortadas, nas frases curtas, mas de efeito. Mais uma vez a imagem da gaveta como espaço da intimidade. Novamente os detalhes revelam muito sobre as intenções das personagens. A sexualidade está arraigada ao jogo de sedução entranhado à atmosfera do lugar em seus mais recônditos meandros.

A começar pela atitude de ser “a única mulher sozinha na boate.” (ABREU, 2010, p. 86), já a torna transgressora de certos comportamentos sociais. A mítica de que a mulher deve sempre esperar ser cortejada pelo homem cai por terra e Gilda rompe mais essa barreira social, ao começar o jogo da sedução. Sua ousadia se confirma quando ela fala ao rapaz negro: “por que não convida seus amigos para se sentar com a gente.” (ABREU, 2010, p. 87). Ao convidar os três rapazes para sentarem, com o objetivo de levá-los a sua casa depois, Gilda mostra-se determinada e confiante em relação a si e sua desenvoltura sexual. Ter uma postura dessas faz dela uma mulher transgressora dos moldes e modelos estipulados pela

sociedade à figura feminina. Ela planeja, dirige-se ao lugar transgressor – a boate – convida os três rapazes para conversarem e confirma que sabe muito bem o que quer, ao falar ao rapaz negro, o primeiro a se aproximar dela, que gostaria que os outros dois sentassem com eles. O rapaz questiona se era aquilo mesmo que ela queria e ela responde: “não quero outra coisa.” (ABREU, 2010, p. 89). Além disso, se oferece para pagar pelo consumo deles: “bebem um drink mais estimulante, vocês vão precisar, rapazes (...). Todos três explicaram que estavam duros, a crise, você sabe (...). Problema nenhum, ofereceu pródiga: eu pago.” (ABREU, 2010, p. 89). Ao final do jogo de sedução, Gilda confessa seu desejo transgressor, ao responder à pergunta sobre com quem quer ir embora: “ela acariciou o rosto do mais baixo: com os três, ora.” (ABREU, 2010, p. 91).

Mas não só Gilda pode ser chamada de transgressora, visto que Adelina, ao ter sido amante de um homem casado, torna-se transgressora também. Não é porque esta última sabia disfarçar sua condição de amante que ela mereça remissão por sua transgressão. Para Magri (2010), “ ‘a amante’ é uma transgressão às regras de família burguesa.” (p. 165). Gilda, ao contrário de Adelina, teve ao menos coragem de mostrar-se ao mundo, sem temer consequências negativas ou dolorosas.

Outros sentidos do corpo são explorados no texto e colaboram para a atmosfera de sedução e sensualidade do texto, a fim de mostrar o lado mais transgressor das personagens. Gilda não apenas seduz, mas observa como um animal no cio. Os odores, as sugestões de sabor e as cores aguçam seu desejo e fazem as personagens pulsarem ao embalo de um jogo de sedução que todos sabem como termina. Mas não é só o clímax que todos almejam. O caminho lúbrico que chega até ele também faz parte do jogo e todos fazem questão de participar, “pacientes, divertidos, excitados: cumpriam os rituais necessários até chegar no ponto.” (ABREU, 2010, p. 90).

Desta forma, percebe-se no texto um apelo sensorial não apenas da visão, mas também dos outros sentidos, conforme explica Borges Filho (2009):

Através do tato, a personagem poderá receber um número enorme de informações sobre o espaço e os objetos que o ocupam. Qualidades espaciais táteis como liso, crespo, fino, grosso, quente, frio serão valoradas de diversas maneiras no texto literário (p. 180).

Sensações como umidade, frouxidão e rigidez são utilizadas na narrativa de forma a evidenciar a natureza tátil da sedução e do prazer, de forma a sugerir a atmosfera presente nos espaços dos personagens, por exemplo, na passagem em que Adelina reflete sobre o feriado e sua solidão: “Sexta-Feira da Paixão e nem sexo (...). Aquela coisa frouxa, aquela coisa no escuro, roçar molhado de pelos, baba e gemidos.” (ABREU, 2010, p. 82). Ou ainda, na boate, em meio ao jogo de sedução com um dos rapazes: “(...) Os lábios mais polpudos, meio molhados (...). O negro avançou o joelho entre as coxas dela. Cedeu um pouco, pelo menos até sentir o calor aumentando. (...) a barba rascaria quando se passasse a mão.” (ABREU, 2010, p. 86-87). A questão da mão-tato, explicitada anteriormente por Brandão (2013) também aparece no texto: “Tão próximo, calor latejante na beira dos dedos. (...) fazia musculação e os peitos que pediu que tocasse eram salientes e pétreos (...).” (ABREU, 2010, p. 89-90). E ainda, durante a dança na boate, a sugestão tátil é bastante afluída:

(...) encaixou o ventre dos dois, quase como se penetrasse assim, ao som de um Roberto Carlos daqueles de motel, o côncavo, o convexo, tão, tão apertado e rijo que ela temeu que molhasse a calça. (...) até que gemesse, toda molhada, implorando que parasse (ABREU, 2010, p. 90-91).

O olfato também aparece de forma a aproximar o leitor das sensações que exalam do texto. Ele torna-se o sentido que mais aproxima os personagens do texto a seres puramente sexuais. Há uma espécie de bestialização romantizada no conto, de forma que o uso e a descrição através do olfato, em certas passagens, aproximam os personagens de seres primatas, que buscam apenas o acasalamento, como citado anteriormente, subsidiado por Borges Filho (2009). No texto, temos uma descrição peculiar a respeito do cheiro evocado de um dos personagens: “o negro (...) leve cheiro de bicho limpo, bicho lavado, mas indisfarçavelmente bicho atrás do sabonete.” (ABREU, 2010, p. 87). A personagem reconhece os sinais de bestialização que precedem o ritual sexual. Os extintos dela reconhecem os extintos do macho predador. Contudo, seria a própria Gilda a fêmea predadora, caçadora, detentora do famigerado prazer.

Borges Filho (2009) também ressalta que o olfato pode dizer muito sobre o espaço da narrativa: “Assim como através dos outros sentidos, também a partir do olfato pode a personagem ter várias percepções positivas e/ou negativas do espaço

que ocupa.” (p. 179). Na seguinte passagem do conto, o amante volta ao apartamento de Adelina e, através do olfato, constrói sua percepção do que ocorrera naquele espaço: “Havia um cheiro de cigarro e bebida e gozo entranhado pelos cantos do apartamento (...).” (p.94), o que fez com que o ex-amante supusesse a “traição” da personagem e investisse sobre ela com xingamentos.

Outra passagem da narrativa, que explicita a atmosfera bestial de algumas personagens, dentro do jogo de sedução, é quando o rapaz mais baixo exterioriza sua falta de paciência com o jogo de sedução: “quero foder você, rosna: pra que essa frescura toda?” (p. 91). Em outra passagem, na qual os quatro estão no apartamento, Gilda rosna e grunhe também, tal qual um animal do cio. O ato de rosnar compara os personagens a feras bestiais que almeja unicamente o momento do acasalamento. Desta forma, transgredir o comportamento socialmente aceitável e mostra, de forma paradoxal, o que há de mais humano nos relacionamentos efêmeros: a busca por prazer sem nenhum tipo de ligação sentimental.

2.3 A Dama transgressora

A personagem anônima de “Dama da noite” traz em seu âmago uma postura transgressora em relação à sociedade e aos valores difundidos nesta. Ela se encaixa na descrição de David Harvey, segundo o qual “(...) as personagens pós-modernas com frequência parecem confusas acerca do mundo em que estão e de como deveriam agir com relação a ele.” (HARVEY, 2014, p. 46).

O diálogo fragmentado e entrecortado entre a protagonista e um suposto interlocutor mais jovem abre espaço para questões existenciais e comportamentais. Desta forma, a narrativa ganha todo o contorno de um texto que explora a questão humana ao longo de um determinado fio cronológico, mais especificamente as gerações de sessenta e oitenta.

A forma imediata que a personagem se apresenta é “Dama da noite, todos me chamam.” (ABREU, 2010, p. 110). Através dessa fala ela deixa clara a forma transgressora como é vista pelos outros, e continua: “quando não falam coisa mais escrota, porque dama da noite é até bonito, eu acho. Aquela flor de cheiro enjoativo que só cheira de noite, sabe qual?” (ABREU, 2010, p. 113). Magri (2010) nos explica:

A referência a si mesma como Dama da noite denota um modo de vida transgressor, avesso às convenções. O nome faz alusão à planta que exala um perfume durante à noite, sugerindo que suas atividades pessoais e econômicas se realizam durante a noite. (...) O título de Dama da noite também alude ao meretrício, sugerindo que a protagonista possa também viver da prostituição. Isso, no entanto, não é confirmado nem refutado pela protagonista (p. 117-118).

A mulher por vezes mostra-se irritada por acreditar que a nova geração, representada pelo rapaz, não vive as liberdades que a geração dela experimentou. Ela parece interromper seu interlocutor em diversas partes do diálogo, mas isso só fica marcado no texto pelas suas próprias respostas. Deste modo, ela se considera privilegiada por ter vivido um período de liberdade e descobrimento que o rapaz não parece viver em sua época.

Você nasceu dentro de um apartamento, vendo tevê. Não sabe nada, fora essas coisas de vídeo, performance high-tech, punk, dark, computador, heavy metal e o caralho. Sabia que eu até vezenquando tenho mais pena de você e desses arrepiadinhos de preto do que de mim e daqueles meus amigos fodidos? A gente teve uma hora que parecia que ia dar certo. Ia dar, ia dar, sabe quando vai dar? Pra vocês, nem isso. A gente teve a ilusão, mas vocês chegaram depois que mataram a ilusão da gente. Tava tudo morto quando você nasceu, boy, e eu já era puta velha. Então eu tenho pena. Acho sou melhor, só porque peguei a coisa viva. Tá bom, desculpa, gatinho. Melhor, melhor não. Eu tive mais sorte, foi isso? Eu cheguei antes (ABREU, 2010, p. 113).

Na passagem acima a protagonista rememora sua época de juventude, na qual a liberdade individual, sobretudo a sexual era vivida de forma plena. Magri (2010) explica que “na fala, a protagonista rememora as potencialidades e as liberdades individuais valorizadas por sua geração, mas frustradas no presente. Ela se lamenta pela perda de uma condição de liberdade e de autonomia.” (p. 118). Assim, torna-se evidente o deslocamento da personagem no tempo no qual ela está inserida. Com isso, sua visão sobre si mesma aparece de forma transgressora, visto que não se identifica com o momento no qual está inserida, muito menos com a “roda”, que representa, no texto, a sociedade e seus padrões impostos aos sujeitos, a fim de serem aceitos. Para a Dama, ela não possui o passe necessário para rodar na roda com os outros: “Você tem um passe para a roda-gigante, uma senha, um código, sei lá. Você fala qualquer coisa tipo *bá*, por exemplo, então o cara deixa você entrar, sentar e rodar junto com os outros.” (ABREU, 2020, p. 109).

Seguindo o pensamento de não se enquadrar na roda, a personagem analisa a sua geração e a postura de seus amigos, que também viveram o auge dos sonhos

e da esperança de que o mundo poderia dar certo. Mas, chegando à conclusão que agora nada deu certo, ela se julga fracassada, assim como seus amigos:

(...) você acha que eu pareço fodida? Um pouco eu sei que sim, mas fala a verdade: muito? Falso, eu tenho uns amigos, sim. Fodidos que nem eu. Prefiro não andar com eles, me fazem mal. Gente da minha idade, mesmo tipo de. Ia dizer problema, puro hábito: não tem *problema*. Você sabe, um saco (ABREU, 2010, p. 112).

Embora a dama saiba de sua condição, e acabe por julgar a si própria como fracassada, ela sabe que sua geração tem seu valor, pois, de certa forma, buscaram o amor da forma mais humana, ao contrário da geração do boy, que se trancafiaram em seus apartamentos, juntos de seus aparelhos eletrônicos que simulam a distância da dor e do sofrimento do mundo contemporâneo. A personagem salienta que seu interlocutor nasceu numa geração que colhe as cinzas da anterior e, por isso, sofre com as consequências do amor livre, ou seja, do amor transgressor: “Tava tudo morto quando você nasceu, boy, e eu já era puta velha. (...) Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar aids. Vírus que mata, neguinho, vírus do amor” (ABREU, 2010, p. 113).

O amor, embora seja visto pela personagem como algo que se apresenta de forma transgressora, também figura como sua suposta salvação. A dama confessa que busca o Verdadeiro Amor nos padrões convencionais:

Aquele um vai entrar um dia talvez por essa mesma porta, sem avisar. Diferente dessa gente toda vestida de preto, com cabelo arrepiadinho. Se eu quiser eu piro, e imagino ele de capa de gabardine, chapéu molhado, barba de dois dias, cigarro no canto da boca, bem *noir*. Mas isso é filme, ele não. Ele é de um jeito que ainda não sei, porque nem vi. Vai olhar direto para mim. Ele vai sentar na minha mesa, me olhar no olho, pegar na minha mão, encostar seu joelho quente na minha coxa fria e dizer: vem comigo (ABREU, 2010, p. 117).

A personagem descreve um amor que, embora dentro dos padrões convencionais, ainda sustenta uma aparência transgressora, tal qual um personagem de um filme *noir*, como ela mesma sugere. Desta forma, seus padrões continuam sendo fora do convencional, mesmo quando ela se inclina a desejar um relacionamento verdadeiro e definitivo.

Sobre a porta, mencionada na passagem acima, segundo Chevalier & Gherrbrant (1988), ela simbolizaria a passagem entre duas situações e dois mundos:

o conhecido e o desconhecido, com caráter de revelar algo. Uma porta se abrindo significa uma nova oportunidade para algo, ou uma nova etapa da vida. Ou seja, segundo expectativa da Dama, a chegada do homem pela porta simboliza a nova fase de sua vida, a saída da solidão e do fingimento que a roda proporciona.

2.4 A Dama e a noite: similaridades

A urbe noturna revela muito da personagem. A sugestão da noite acrescentada à alcunha de “Dama da noite” sugere predicados a ela. Segundo a própria personagem, assim ela se descreve:

Eu sou a dama da noite que vai te contaminar com seu perfume venenoso e mortal. Eu sou a flor carnívora e noturna que vai te entontecer e te arrastar para o fundo de seu jardim pestilento. Eu sou a dama maldita que, sem nenhuma piedade, vai te poluir com todos os líquidos, contaminar teu sangue com todos os vírus. Cuidado comigo: eu sou a dama que mata, boy (ABREU, 2010, p. 114).

A sugestão de transgressão permeia toda a passagem anterior e faz com que a Dama pareça orgulhosa de sua posição. A noite aparece como pano de fundo perfeito para seus hábitos pitorescos, pois ela confessa: “(...) durmo o dia inteiro. Não suporto luz (...)” (ABREU, 2010, p.110). Essa fala mostra seu deslocamento em relação a simples convenções sociais, como obedecer ao ritmo de vida diurno.

Deste modo, as confissões da dama transparecem sua natureza noturna e transgressora. O espaço urbano noturno, representado especificamente pelo bar, representa claramente esse espaço de evasão que a Dama procura para expirar suas angústias e mágoas, embora saiba não pertencer de alguma forma a ele. Segundo Araújo (2006), a cidade, nas narrativas de CFA, mostra seus personagens transgressores pertencentes às dimensões periféricas da sociedade, surgindo como resíduos do que seria a homogeneização dos demais atores sociais. Ou seja, há a falta de identificação entre os personagens de CFA com os demais sujeitos sociais, visto que aqueles parecem sempre pertencer a outra ideologia.

Para Tuan (2012), a *Topofilia* é a ligação emocional que um indivíduo tem por um lugar ou espaço. Contudo, a *Topofobia* aparece como seu oposto, ou seja, é a aversão que o indivíduo tem por um lugar ou espaço. A Dama não se enquadra nos espaços em que atua, tampouco guarda algum sentimento positivo por eles. Segundo a própria Dama: “(...) Todo esse pessoal de preto e cabelo arrepiadinho

sorri pra você porque você é igual a eles (...). Para mim, não. Nenhum sorriso. Cumplicidade zero. Eu não sou igual a eles, eles sabem disso.” (ABREU, 2010, p. 114). Ao não se enquadrar na “roda”, a Dama parece orgulhar-se de sua posição, visto que celebra seu poder de morte, ao deter os segredos próprios de quem pode amaldiçoar e contaminar o outro. Seria sua forma de resposta imposta à sociedade que a repele, como as curandeiras que viviam isoladas das cidades medievais por serem julgadas diferentes, ou mesmo bruxas, detentoras de um poder “perigoso” desconhecido pelos demais. Desta forma, ela segue nas sombras da noite, nos bares brumosos, “marginalizada”, solitária, mas dona de seu destino. Esfacelada, mas inteira em suas convicções.

A Dama se diz detentora do poder de matar através do sexo, visto que sua maldição parece se manifestar através dessa prática (“vai te poluir com todos os líquidos, contaminar teu sangue com todos os vírus.”). Apesar disso, mostra-se sensibilizada com o mundo que não pode amar livremente e alerta o *boy* sobre os perigos do amor proibido, como a morte:

Já chupou buceta de mulher? Claro que não, eu sei: pode matar. Nem caralho de homem: pode matar. (...) Está escrito na sua cara, tudo que você não viu nem fez está escrito na sua cara que já nasceu de máscara pregada. Você já nasceu proibido de tocar no corpo do outro. (...) Ô boy, esse mundo sujo todo pesando em cima de você, muito mais do que de mim – e eu ainda nem comecei a falar na morte...
 (...) A morte é muito feia, muito suja, muito triste. (...) Cara a cara com ela, você já esteve? Eu, sim, tantas vezes. Eu sou curtida, meu bem. (...) Essa tontura que você está sentindo não é porre, não. É vertigem do pecado, meu bem, tontura do veneno. (ABREU, 2010, p. 114-115).

A transgressão por ter liberdade sexual e por deter o poder de contar a história da sua geração, e ainda, ter enfrentado a morte e sobrevivido a ela, além de conviver com o medo e a ameaçada da AIDS, que se manifesta com o amor livre, faz da Dama esse ser quase místico, que, resguardada nas sombras da noite, longe da luz do dia, aparece constantemente no mesmo bar à espera de seu Verdadeiro Amor, e conta sua história a um jovem rapaz, a fim de mitificar não apenas sua figura pessoal, mas a de uma geração que por um momento ousou sonhar que tudo daria certo algum dia. Magri (2010) explica:

A perda da liberdade e da autonomia, vivenciada no presente, decorre da opressão que a protagonista sofre por não se enquadrar nos moldes sociais pequeno-burgueses e das ameaças da AIDS e da morte, uma vez que uma

das formas de experienciar as liberdades individuais era por meio da liberdade sexual (p. 119).

O bar seria esse espaço social que possibilita encontros entre pessoas das mais variadas tribos, como o caso da Dama e do *boy*, além da troca de experiências. O diálogo mostra o encontro de duas gerações que partilham sonhos e dissabores. A dama sobrepõe seu discurso ao do jovem, por se achar mais madura e, portanto, condutora do diálogo. O bar surge como o espaço perfeito para uma personagem de CFA, alguém inserido num espaço urbano que, de certa forma, a esfacela. Seria um espaço pós-moderno, que dá atenção, como defende Harvey (2014), “a ‘outros mundos’ e ‘outras vozes’ que há muito estavam silenciados (p. 47)”, como o caso das mulheres, sobretudo as de livre expressão sexual. O espaço do bar seria similar à rua, segundo DaMatta, sempre repleto de “fluidez e movimento” (1997, p. 42-43), no qual há a liberdade de se falar de forma mais ousada sobre a “moral sexual”, por exemplo. Um espaço de socialização que permite uma maior liberdade em romper alguns comportamentos sociais. De acordo com Magri (2010): “A protagonista se vê como alguém que não se enquadra nos padrões de vida pequeno-burguesa, identificando-se como transgressora e ameaçadora.” (p. 120). E completa ao deduzir que a protagonista, ao se denominar “Dama da noite”, e escolher seu estilo de vida, traz para si consequências negativas como a solidão, além de afetar suas relações pessoais por seu estilo de vida transgressor, geralmente rechaçado pelos padrões sociais.

A ideia do bar como espaço público também sugere a ideia de espaços públicos tais como descreve Bauman (2009). O antropólogo fala do encontro de pessoas estranhas e de como isso é constituinte e definidor da vida urbana:

(...) A presença no espaço público é anônima, e, assim sendo, inevitavelmente, os que nele aparecem tendem a ser mutuamente estranhos, da mesma forma que as pessoas encarregadas do espaço. Os espaços públicos são locais em que os estranhos se encontram e portanto constituem condensações e encapsulações dos traços definidores da vida urbana. É nos espaços públicos que a vida urbana, com tudo que a separa de outras formas de convívio humano, alcança sua expressão mais plena, em conjunto com suas alegrias e tristezas, premonições e esperanças mais características (BAUMAN, 2009, p. 101).

Esta passagem caracteriza bem o que ocorre no conto em análise: o encontro de dois estranhos anônimos, que conseguem conviver e trocar sentimentos, num espaço público também anônimo. A questão da esperança está bem explícita na

Dama, que aguarda pela chegada do Amor Verdadeiro, apesar de um mundo que a desnorteia e a anula. As alegrias e tristezas também são exploradas por ela, ao recordar o momento áureo de sua geração, ao passo que contrapõe com a desilusão da geração atual, que não sabe o que é o amor livre devido ao medo da AIDS. A morte, temerosa, mas inevitável, soa de forma premonitória no discurso da Dama. Ela fala em relação ao mundo atual, que tanto luta para não sucumbir às mutações de vírus e doenças. Para Giddens (2002), “o mundo moderno tardio (...) é apocalíptico não porque se dirija inevitavelmente à calamidade, mas porque introduz riscos que gerações anteriores não tiveram que enfrentar.” (p.12). Contudo, a vida urbana engloba toda essa tentativa de sobrevivência em uma selva cinza e solitária, árida de sentimentos verdadeiros, mas que ainda sobrevive graças a seus traços de empatia entre os estranhos, por mais paradoxal que pareça.

O quarto da Dama também aparece como um espaço transgressor, visto que acolhe a personagem em seu estado de solidão, estado este que é consequência de seu estilo de vida transgressor, além de seu afastamento voluntário da “roda”, na qual ela disse não se enquadrar e, por fim, sentir nojo. Para Bachelard, “há sentido em dizer que se ‘lê uma casa’, que se ‘lê um quarto’, já que o quarto e a casa são diagramas de psicologia que guiam os escritores e os poetas na análise da intimidade” (p. 230). Embora a casa ou o quarto não apareçam descritos ou pormenorizados na narrativa, os espaços mencionados pela Dama trazem em seu âmago a essência da intimidade da personagem. Tal essência significaria seu lado marginal, no sentido de ser rechaçada do convívio da roda. Giddens discursa acerca de exclusão como algo bem próprio de nossos dias. Segundo o teórico: “a modernidade, não se deve esquecer, produz diferença, exclusão e marginalização.” (GIDDENS, 2002, p. 13).

A protagonista busca se encaixar em algum lugar no qual crie identificação, a fim de fugir do rechaçamento social que a aflige. Desta forma, busca em sua casa um refúgio. A casa, segundo Bachelard (1978), “é nosso canto no mundo.” (p. 200). A protagonista se refugia no que seria seu lugar, conforme a classificação de Augé (2012), pois parece ser o único em que cria laços. Contudo, o quarto aparece como metonímia da casa e também se caracteriza, além de refúgio, como espaço de solidão:

(...) faz um puta frio lá fora e quando chega essa hora da noite eu me desencanto. Viro outra vez aquilo que sou todo dia, fechada sozinha perdida no meu quarto, longe da roda e de tudo: uma criança assustada (ABREU, 2010, p. 118).

O quarto traz em si o sentido de algo particular, bem mais próximo da personagem, criando um foco íntimo. Arraigada à intimidade do quarto, há a sugestão do frio, que lembra uma passagem de Bachelard (1978), na qual o filósofo fala da relação do inverno/frio com a sensação de intimidade que a casa toma. A imagem dela chegando nesse espaço e se arremessando na cama, ao passo que amassa o travesseiro em seu peito, junto a uma expressão de medo e dor fica latente. O quarto a aquece, mas aparece mesmo como o esconderijo contra a sociedade que a julga e a segrega. Quando a personagem fala “longe de tudo”, ela busca o refúgio sugerido por Bachelard (1978): “Fisicamente, o ser que recebe o sentimento do refúgio se fecha sobre si mesmo, se encolhe, se encolhe, se oculta”. A Dama se encolhe e se oculta da sociedade, ao retornar para sua “casa-couça”.

Para Bauman, a vida urbana se caracteriza pelo medo onipresente (2009, p. 96). Desta forma, a solidão e a reclusão da Dama em seu quarto, a fim de chorar a perda da época de ouro de sua juventude, traz em si também o sentimento de medo, bem característico da pós-modernidade. Além disso, comprova a teoria de Xavier (2012), na qual a casa nem sempre representa paz para a personagem feminina, embora possa ser “seu lugar no mundo”.

2.5 O preconceito: o caráter transgressor, na mulher-monstro

No conto “Creme de alface”, a transgressão da personagem fica por conta de sua atitude violenta, visto se tratar de uma mulher burguesa, que fugiria de um estereótipo violento. Ela mergulha em seus pensamentos turbulentos, que retratam os problemas de sua família, enquanto anda no centro de uma grande metrópole.

O ponto alto da narrativa é o encontro da protagonista com uma menina de rua que insiste em pedir-lhe ajuda. A mulher mostra-se muito enojada com a garota e tenta desvencilhar-se da mesma. Contudo, a pequena insiste, e a protagonista chega ao seu extremo, ao agredir a menina com um golpe de joelho na barriga. A cena é descrita de forma crua e detalhada, momento no qual o narrador se vale de uma atmosfera poética, ao comparar os movimentos da agressora com passos de balé, perfeitamente sincronizados.

Observa-se que CFA se utiliza de outras formas de arte para construir sua narrativa. Vimos que em “Os sapatinhos vermelhos” a atmosfera da encenação ao modo de cinema foi utilizada. O ritual de Adelina-Gilda foi encenado após ter sido ensaiado diversas vezes, mesmo que mentalmente. Assim, podemos ver uma constância na escrita do autor: o diálogo da literatura com outras artes, a fim de comporem uma narrativa na qual o leitor mergulhe com todos os seus sentidos. No conto “Creme de alface” não poderia ser diferente.

2.6 A rua como lugar de evasão do preconceito

A rua caracteriza-se como o espaço da transgressão, visto que é o lugar de todos. Nesse espaço a sensação topofóbica toma conta da personagem, visto que os passantes e frequentadores desse espaço parecem incomodá-la profundamente. A personagem, imersa em seu turbilhão de pensamentos, deixa claro seu desejo de sair imediatamente desse espaço:

Eu tenho pressa, quero gritar que tenho muita pressa, (...) tenho pressa, meu senhor, o telegrama, a putinha, crispou as mãos de unhas vermelhas pintadas na alça da bolsa, pivetes imundos, tinham que matar todos (ABREU, 2013, p. 129).

A protagonista mostra-se não apenas apressada, assim como guarda raiva dos passantes e pedintes da rua e irrita-se com a lentidão de alguns deles. A mão crispada nas alças da bolsa lembra a negociação entre tato e visão, explorada por Brandão (2013): “a mão é hesitante, quando não desdenhosa.” (p. 178). O excerto do conto mostra logo de início a falta de empatia dela para com os menos favorecidos e as minorias. Além do evidente preconceito, mostra traços de misantropia, visto que vê os passantes como uma massa que investe sobre ela de forma asquerosa: “(...) apenas pensou no apoio de alguma coisa sólida que não estava ali, havia só os corpos, centenas deles indo e vindo pela avenida, ela roçando contra as carnes suadas, sujas, as gosmas nas lentes (...) (ABREU, 2013, p. 130)”. A descrição da atmosfera tátil mais uma vez no texto, aprofundando a exploração do espaço através do tato, lembra da desmaterialização do espaço ao ponto de tornar-se só movimento, conforme Brandão (2013).

A protagonista joga sobre os passantes a revolta em estar naquele espaço massacrante. Porém, o motivo real de sua fúria são os problemas familiares. A fim

de aliviar tais problemas, ela exterioriza pensamentos preconceituosos não apenas em relação aos passantes, mas também em relação a sua família, apresentando um comportamento nada sutil em sua caminhada. Tal situação a faz desviar do estereótipo de mulher pequeno-burguesa. Desta forma, ela dispara: “Só uma cretina seria capaz de trazer duas crianças ao centro da cidade a esta hora, (...) como é que uma gorda dessas pode sair à rua ao lado de outra gorda ainda mais larga?” (ABREU, 2013, p. 130-131).

A revolta contra os passantes mistura-se às lembranças da traição do marido com a doméstica, além dos outros problemas familiares:

Raul se enforcara no banheiro, cinco anos exatos amanhã, (...). Lucinda quebrou as duas pernas atropelada por um corcel azul três dias depois da Martinha confessar que estava grávida de três meses, e não quer casar, a putinha, (...) papai muito mal (...) de repente a bunda nua de Arthur subindo e descendo sobre o par de coxas escancaradas da empregadinha, meu deus, mulatinha ordinária, se pelo menos fosse uma profissional, eu podia entender, (...) a putinha, a mulatinha vadia, por isso me olhava com aquele ar superior, (...) Marquinhos o tempo todo enfiando aquelas coisas nas veias, roubando coisas pra comprar droga, (...) a Lia Augusta agora querendo ser modelo (...) é tudo puta, (...) a cadela da Rosemari bebendo cada vez mais, meio litro de uísque até meio dia, depressão ela diz, no meu tempo isso tinha outro nome, pouca-vergonha era como se chamava, (...). (ABREU, 2013, p. 129-131).

A atitude transgressora da personagem parte do vivenciar esses problemas e apenas julgá-los, ao invés de ser solidária aos que estão sofrendo com suas decisões, algumas vezes mal tomadas. A personagem apenas se coloca no lugar de vítima, ao pensar que é a única que sofre com tais escolhas e a ser a única que carrega esse fardo nas costas: “(...) e sou eu sozinha quem carrega todo esse peso nas costas, isso ninguém percebe, ninguém valoriza (...)” (ABREU, 2013, p. 131).

A rua é caracterizada por Marc Augé como um lugar de passagem. Desta forma, pode-se inferir do sentido “passagem” a noção de algo temporário, impessoal. Nas palavras de Augé: “Os não lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais (...)” (2012, p. 36). Segundo DaMatta (1997), a rua é o lugar dos transgressores e foras da lei, do tumulto e das multidões, “repleta de fluidez e movimento” (p. 52). Ou seja, a rua é o lugar dos desregrados, dos excessos. É exatamente esta percepção que a narrativa explora, o excesso de sensações do

meio, o excesso de gente num fluxo contínuo de sons, texturas, pensamentos. Tudo isto leva a excessos também nos julgamentos e, por fim, nas atitudes. Desta forma, chega-se à ideia de transgressão por trazer a reflexão da rua como um espaço em que tudo pode ocorrer, sem que alguém seja necessariamente responsável por isso. Chega-se mais uma vez a DaMatta, quando este afirma que “a rua é um local perigoso” (1997, p.53). Augé (2012) classifica a rua como um não lugar justamente por sua impessoalidade, sendo, desta forma, um lugar de todos, propenso a perigos.

A personagem da narrativa vale-se desse valor público-impessoal da rua para cometer seus atos de preconceito e barbárie, visto que está ciente de seu anonimato, inserida na multidão e que sairá ilesa de seu crime de agressão física, afinal, era apenas mais uma pedinte infeliz de uma grande cidade caótica: “mas não esperou pelo sangue. Afastou as pessoas em volta com os cotovelos, só o tempo de comprar um pacote de pipocas (...)” (ABREU, 2013, p. 133). Ela sabe que não pagará pelo crime contra a criança. O único julgamento que teve foi o olhar da multidão anestesiada, mais preocupada em ver o corpo da menina do que julgar uma mulher jovem de boa aparência.

A protagonista parece não confrontar seus problemas, nem mesmo quem a faz sofrer. Do contrário, vinga-se na multidão e, mais à frente, na menina que a aborda pedindo ajuda. De alguma forma ela é uma das mais atingidas pelas ações de seus familiares. Suas reclamações não parecem ser em vão, mas a forma como ela lida com isso é que foge das regras mínimas de civilidade, ao chegar à violência extrema contra uma criança. A mulher age de forma simulada, visto que com a família se julga a ajudadora e mártir, a que suporta todos os problemas nos ombros, na rua ela age de forma contrária, o que leva à ideia de DaMatta (1997) sobre o “brasileiro comum”, aquele que em casa se comporta com moralidade e conservadorismo, ao passo que na rua mostra-se ousado e ultra avançado (p. 42-43). Na rua, ela age de forma transgressora ao arremessar a menina contra o muro, acertando-a na barriga:

Ela ergueu a perna direita e, com o joelho, pelo estômago, jogou a menina contra a parede. A menina escorregou gritando cadela filha da puta rica nojenta vai morrer toda podre. (...) Certeira, com a ponta fina da bota acertou várias vezes as pernas da menina caída (ABREU, 2013, p. 133).

Após o ato de violência contra a criança, a mulher para na esquina e visualiza o letreiro do cinema. Ela, então, se imagina dentro deste espaço, que aparece bem diferente da rua, que trazia tudo de repulsivo, além do calor e do barulho das buzinas e do tráfego. O cinema, pelo contrário, traria umas duas horas de conforto, em um ambiente climatizado, limpo e confortável. Contudo, no cinema ela também transgride, pois não apresenta remorso de ter atacado a menina. Não há remorso na personagem, muito embora ela, presume-se, seja conservadora. Para ela, o erro, a culpa e/ou o desvio está sempre no outro. Ela, a mártir, apenas caminha em direção ao seu triunfo, seu galardão, seu justo pagamento por aguentar tanto da família e dos degradados de rua. Sua outra transgressão é aceitar o assédio do homem desconhecido que estava sentado ao seu lado:

Quase uma assassina, não pensou, meu deus, quase uma criminosa, espalhou-se sem horror na poltrona (...) o bico da bota ardia querendo mais (...) o contato do joelho quente de uma perna estendendo-se da poltrona ao lado, (...) arriscou um olho para o nariz poderoso do macho ao lado desenhado (...) e suspirou mole, por que não, ninguém vai saber (...) pouco antes de abrir as pernas deixando os dedos dele subirem pelas coxas, bem devagar, para não assustá-lo, ainda esfregou as palmas secas das mãos uma contra a outra, tão ásperas, (...) enquanto um dedo dele entrava mais fundo (...). (ABREU, 2013, p. 135).

Ela gaba-se de seu feito sobre a criança, visto que para ela foi só mais um obstáculo vencido em sua vida tão amargurada. Mártires vencem os obstáculos, por isso são conhecidos como tal. Mártires também recebem galardões depois de sua morte, segundo a religião cristã ocidental. Desta forma, ela sente que merece um alívio, com um espaço no qual ela identifique como seu lugar, através de uma visão topofílica. Além do lugar, ela sente justo um momento de prazer, pois, segundo ela, “ninguém vai saber” (ABREU, 2013, p. 135). O espaço é propício para atos transgressores, pois permanece em penumbra, além do conforto relaxante que espanta pensamentos de condenação. Assim, o cinema é o paraíso da protagonista, acolhendo e recompensando tão árdua caminhada da mulher, na rua e na vida.

Portanto, as três protagonistas mostram de que é feito uma transgressão: desejo reprimido e um espaço que propicie os atos transgressores. A transgressão pode ser uma escolha, como em “Os Sapatinhos vermelhos”. Também pode ser a negação em se moldar à sociedade, mesmo rechaçando os moldes, e ainda assim esperar por uma salvação, como o Verdadeiro Amor, em “Dama da noite”. Por fim, a transgressão pode ser a vontade de se galardoar, devido ao ato heroico de

sobreviver a uma vida insalubre. Em CFA, o espaço reflete a transgressão dos personagens para criar as atmosferas perfeitas que propiciem a sensação de transgressão, resistência ou luta.

3. ESPAÇOS DE IDENTIDADE

Neste capítulo, é tratada a questão da(s) identidade(s) que permeiam as personagens das três narrativas em estudo. Tomamos como base o conceito de identidade de Bauman (2005), Hall (2015), Giddens (2002) Silva (2014), ao passo que a discussão de identidade de gênero, sob o aspecto do mascaramento, à luz de Butler (2015), traz a questão do papel social do feminino. Nesse sentido são discutidas as ações das personagens, relevando o teor ambíguo presente nas protagonistas dos contos pesquisados.

Bauman (2005) afirma que a identidade está ligada ao pertencimento, o que pode ocasionar certa crise entre ambos, visto que tanto a identidade quanto o pertencimento não possuem solidez perpétua e estão em constante trânsito. A identidade, por estar em constante fluidez, assume duas posturas: pode ser disponibilizada por terceiros ou ser escolha do próprio sujeito. Hall (2015) afirma que “as identidades estão entrando em colapso (...): um tipo de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas (...). Essas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais.” (p.10). Silva (2014) fala de identidade e diferença como criações sociais e culturais, o que depende não apenas da visão do sujeito sobre si próprio, mas também da visão do outro. É neste momento que é feita a ponte com as três narrativas. Adelina se comporta como uma mulher acima de qualquer suspeita, a fim de fugir do estigma de amante imposto pela sociedade. Esta mesma sociedade reverencia o mascaramento, o que torna a questão de identidade ainda mais ambígua, pois as máscaras utilizadas por Adelina reduz seu gênero a um jogo de aparências em prol do falocentrismo, segundo Butler (2015). Por outro lado, Gilda seria a estratégia feminista de desmascaramento, a fim de satisfazer seus desejos reprimidos pelo falocentrismo.

Adelina, embora fosse rechaçada pela opinião de outros por ser amante, passa a ser aceita por eles ao se enquadrar dentro de um perfil socialmente aceitável. Ao adequar-se para satisfazer a opinião de outros, ela assume uma identidade disponibilizada por terceiros, tal qual explica Bauman:

As identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas (BAUMAN, 2005, p. 19).

Talvez Adelina não tenha lutado para defender sua verdadeira identidade. Não se sabe se ela realmente teria uma ou mais identidades. Ela não sabe se Gilda seria uma máscara social utilizada por ela ou se seria o seu verdadeiro eu que, enfim, conseguira liberdade. A sociedade moldou Adelina e Gilda de formas distintas, mas ambas foram forjadas para serem úteis de alguma forma, para contribuir com o bom andamento dos costumes tradicionais, indiscutivelmente cínicos, mas desde sempre praticados: a amante fiel e a amante esporádica. O que as duas mostram ser é a escolha de outrem, não delas. Essas duas identidades ou máscaras fazem parte do jogo de interesses misóginos apoiados pela construção social tradicional da sociedade falocêntrica.

Bauman (2005) afirma que “ ‘identidade’ é uma ideia inescapavelmente ambígua” (p. 82). Desta forma, a ideia de ter uma identidade que o faça participar de um grupo, ao passo que o exclui da maioria ou vice-versa, faz do sujeito um ser fadado a sentir-se excluído de alguma forma. O sociólogo afirma que “o caminho que leva à identidade é uma batalha em curso e uma luta interminável entre o desejo de liberdade e a necessidade de segurança, assombrada pelo medo da solidão e o pavor da incapacidade” (p. 44). “Dama da noite” reflete bem isso, pois, ao passo que a protagonista se vê excluída da roda, ela se identifica com a minoria rechaçada e até se orgulha disso. Ela lamenta não rodar na roda, mas reivindica seu lugar, mesmo que seja entre os excluídos. Desta forma, ela luta para não desaparecer. Como diz Bauman (2005), “a identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação (...)” (p. 84). A dama, ao lutar pelo seu espaço e ao buscar o Amor Verdadeiro, evita diariamente a sua fragmentação. A Dama sabe de sua singularidade e sabe se aproveitar disso. Ela sabe que incomoda, mas entende que o que a impossibilita de fazer parte da roda é o mesmo que a faz pertencer ao grupo de amigos “fodidos”, que um dia deram certo e viveram intensamente seus sonhos. De acordo com Bauman (2005):

Estar totalmente ou parcialmente “deslocado” em toda parte, não estar totalmente em lugar algum (...), pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora. Sempre há alguma coisa a explicar, desculpar, esconder ou, pelo contrário, corajosamente ostentar, negociar, oferecer e barganhar (...) (p. 19).

Pode-se aplicar essa afirmação de Bauman aos lugares dúbios da Dama: por um lado ela sabe que é excluída da roda, ao passo que se refugia em um não lugar, o bar. Em casa, ela também não se encontra, visto que deixa claro sua solidão neste espaço. Em contrapartida, usufrui de sua fama de misteriosa e transgressora, o que designa sua alcunha, e ganha a vida com “trambiques” e negócios que parecem ser ilícitos, ou seja, ela barganha sua sobrevivência através de seu não pertencimento à roda. Mas também não abre mão de idealizar o Amor e de confessar sua solidão. Há duas Damas: a detentora da verdade sobre a vida, a morte e o Amor, e a que se esconde do mundo e da desilusão em seu quarto.

Em “Creme de alface”, a protagonista também não se mostra pertencente aos lugares ou grupos aos quais pertencem. Na rua, ela mostra sua total ojeriza pelos passantes, ao passo que evidencia seu desprezo a sua família. Somente no cinema é que consegue se fazer entendida, através do toque do desconhecido. Para a mulher em questão, seu deslocamento pela rua foi uma “experiência perturbadora”, semelhante ao que afirma Bauman, no trecho acima. Ela estava deslocada, o que a desestabilizou e a deixou na defensiva. Tal atitude contribui para a explosão de ódio que a fez espancar a criança pedinte na rua. Desta forma, ela barganha mentalmente com sua família, ao achar-se merecedora do toque do desconhecido no cinema, além de dar-se ao luxo de assistir ao filme e de planejar a compra do creme de alface. Ela só se identifica com o homem do cinema, ao contrário de sua família e do povo da rua, de quem nitidamente foge. Há duas identidades na mulher-monstro: a dona de casa burguesa, que prima pelos princípios tradicionais em sua família e a mulher que agride terceiros, ao passo que se satisfaz sexualmente com desconhecidos, em espaços públicos.

Desta forma, busca-se, neste capítulo, refletir acerca da busca de identidades e do uso de máscaras sociais/de gênero pelas personagens, a fim de se enquadrarem socialmente. Além disso, há a questão das fronteiras que definem ou abrem mais as frestas acerca da discussão sobre identidade.

3.1 Adelina e Gilda: identidades, máscaras e fronteiras

Em “Os sapatinhos vermelhos”, Adelina se considera uma cópia fajuta de seu ex-amante. Alguns hábitos ela adquirira através dele. Isto ela tem plena consciência

e faz questão de se martirizar por conta de sua total passividade diante do ex-companheiro: “envelheceria séculos lentamente até desfazer-se em pó aos pés impassíveis dele.” (ABREU, 2010, p. 83).

Em seu momento de maior autopiedade, no início da narrativa, ela relembra como adquiriu certos hábitos, como o de beber uísque: “Nenhuma pedra, decidiu. E virou a garrafa outra vez no copo. Aprendera com ele, nem gostava antes.” (ABREU, 2010, p. 82). Ao continuar sua divagação parece indecisa sobre se valeu ou não a pena o tempo em viveu para seu amante:

E não me venha dizer mas teve bons momentos, não teve não? A cabeça 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, 2010, p. 82)

As passagens acima mostram como Adelina ainda parecia divagar num mar de indecisões, lembranças e mágoas. Por um lado se punia por ter se perdido em prol do relacionamento, já por outro sabia que havia sido feliz com aquele homem, que aparecia agora em suas lembranças como seu algoz, seu carrasco, pronto a aniquilar de forma fria tudo que ela havia construído dentro de si, e que simbolizava quem ela era. Eis a questão: Adelina realmente era essa mulher submissa, reservada, discreta, “uma gueixa”, como ela própria se classificou? Algo que pululava dentro dela dizia que não. Algo ou alguém que sempre (?) esteve lá, nos recônditos mais selvagens, mais brumosos de sua personalidade gritava para sair.

De acordo com Hall (2015):

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (p. 12).

Desta forma, pode-se enxergar Adelina e Gilda num combate interior. As duas identidades querem seu lugar, contudo são moldadas de acordo com as conveniências sociais que o momento exige. A primeira é a amante fiel, que atua como o alívio e conforto dos problemas matrimoniais do ex-companheiro. A segunda é a *femme fatale* que corrobora com a prática dos relacionamentos efêmeros, conforme Bauman (2001), além de confortar “os rapazes solitários e gostosos

perdidos nesta cidade suja” (ABREU, 2010, p. 95). Como afirma Pessoa & Silva (2013) acerca de Adelina:

Essa farsa que a personagem mantinha em torno de si própria é resultado de seu relacionamento amoroso, uma vez que não é bem vista pela sociedade a mulher que mantém um caso com um homem casado, o que levaria a mesma a perder a admiração de todos a sua volta (p. 5).

Portanto, por trás de sua aparência discreta havia o esforço em disfarçar sua condição de amante. Sua máscara de mulher bem comportada servia a seu interesse e ao de seu amante, a fim de camuflarem tal situação reprovada, mas tolerada desde sempre pela sociedade. A mascarada, conforme explica Butler (2015), seria a “produção performativa de uma ontologia sexual, uma aparência que se faz convincente como ‘ser’” (p.90). A autora ainda lê a mascarada como a negação do desejo feminino, ao passo que seria as atitudes das mulheres para agradar aos homens, com o custo de abrir mão delas mesmas (BUTLER, 2015). Ou seja, há uma performance das mulheres com o objetivo de agradar aos homens e, assim, serem aceitas. Contudo, há um preço a ser pago, visto que se nega a própria natureza, da mesma forma que se reprime o desejo feminino.

Adelina, após seus momentos de divagações, na primeira parte da narrativa, olha seus pés pequenos em meio a uma avalanche de emoções e desamparo e lembra-se dos sapatinhos. Neste instante seria Gilda a gritar-lhe, rasgando as entranhas, de forma a lembrar Adelina de que ainda havia vida, esperança, prazer. No momento em que tem o *insight*, o sopro de vida que lhe faltava retorna. A imagem dos sapatinhos reluzindo com seu vermelho tão vivo, tão “sanguíneo” faz com que Adelina acorde para as muitas possibilidades de vida e de prazer fora de um relacionamento engessado e fracassado. “Foi então que lembrou dos sapatos” (ABREU, 2010, p. 84). Este foi o grito de Gilda, tão longe, mas tão próxima, tão possível, tão provável. Sim, Gilda a gritava de forma aveludada, porém firme. Plantava em seu coração o desejo de vingança, que traria consigo a satisfação de embrenhar-se numa noite e, depois, em dias de satisfação sexual. Para isso, bastaria esquecer de vez o homem que a censurou, que a diminuiu em prol dos próprios interesses. Poderia ser difícil, mas não impossível. Uma vez plantada a semente do desejo, a busca pelo prazer seria inevitável, pois se configura como um

lenitivo para a dor e o vazio da personagem, ou mesmo configuraria o estabelecimento de sua verdadeira identidade.

Logo após encontrar os sapatinhos, guardados entre outras caixas das várias gavetas, Adelina olha-se no espelho e se vê de forma diferente. Neste momento da narrativa ocorre uma espécie de vácuo identitário. Seria a passagem de uma identidade para outra, de forma a anular qualquer resquício de ambas, ou apenas o momento em que Gilda prepara o desmascaramento? A impressão que se tem é que não havia nem Adelina nem Gilda naquele corpo, visto que aparecida de forma esfacelada, indefinida: “Viu-se no espelho de má qualidade, meio deformada a distância, uma mulher descabelada jogando caixas e roupas para os lados (...)” (ABREU, 2010, p. 84). Quando o narrador utiliza o termo “uma mulher”, surge uma atmosfera de incerteza no texto. É como se o anonimato, marcado através do uso do artigo indefinido “uma” permeasse o texto de incerteza. Não se sabe mais quem aparece no espelho, se Adelina ou Gilda, ou mesmo se a mulher que aparece seria ninguém. Após este momento, reconhecido como uma fronteira entre as duas identidades ainda disformes da personagem, Gilda consolida-se. Ela aparece de forma lúbrica ao arrumar-se ao som de *Billie Holiday*. Perto de sair do apartamento, ela, Gilda, completamente personificada, olha-se no espelho e, tal qual nos contos de fadas, procura a aprovação ou a desaprovação. A personagem aprova: “olhou-se no espelho de corpo inteiro do corredor. Gostou do que viu.” (ABREU, 2010, p. 86). Neste momento, ela foge para a noite, ao passo que sua identidade transgressora abre-se para novas possibilidades.

As supostas identidades de Adelina e Gilda estão marcadas no texto, ainda que em alguns momentos as duas entrem em um ponto comum, ou mesmo se distanciem como no momento em que a personagem se olha no espelho e não consegue se enxergar. Porém, apesar de momentos duvidosos, percebe-se a aparente consolidação de duas supostas identidades na maior parte da narrativa. Giddens (2002) explica que, apesar dos fatores externos influenciarem diretamente os moldes identitários, o sujeito ainda possui autonomia para modelar-se dentro desses armários sociais. Desta forma, o sociólogo afirma:

O eu não é uma entidade passiva, determinada por influências externas; ao forjar suas auto-identidades, independente de quão locais sejam os contextos específicos da ação, os indivíduos contribuem para (e promovem diretamente) as influências sociais que são globais em suas consequências e implicações (GIDDENS, 2002, p. 9).

Adelina se moldava para o amante e para a sociedade, de forma a reduzir-se à mera aparência, reduzindo o gênero “a um jogo de aparências” (BUTLER, 2015, p. 90). Buscava a provação de ambos, mas isso não excluía sua vontade de persistir com as identidades que, de alguma forma, lhe dessem o que desejava. Seu plano de vingança é o exemplo de sua vontade de forjar Gilda como estratégia de desmascaramento, libertando seu desejo feminino recalcado.

Enquanto isso, as identidades dos personagens masculinos aparecem de forma inominável, ou seja, o anonimato atinge os atores que, de certa forma, encenam os momentos mais significantes da personagem feminina e suas identidades. Seria uma negação do masculino por parte delas? Ou ainda, uma forma da protagonista esquecer o fato de ela ter se submetido tanto tempo a uma figura masculina (mascaramento) que tal fato contribuiu para a desconstrução (desmascaramento) com o advento de Gilda?

Os três rapazes surgem, primeiramente, anônimos, de forma que são identificados apenas por atributos físicos mais marcantes: “Eram três, estavam juntos, mas o negro foi o primeiro a pedir licença para sentar” (ABREU, 2010, p. 86). Nesta passagem, observa-se a caracterização física feita pelo narrador, que representa o olhar de Gilda. Desta forma, continua: “o moço dourado com jeito de tenista.” (ABREU, 2010, p. 87). Gilda parece ver algo de dourado no rapaz, mesmo que ele não fosse realmente loiro. A impressão física mais marcante dele seria esse tom, que ela não saberia explicar de onde vinha. O personagem descrito como “o rapaz mais baixo” é o último a se juntar ao grupo. A primeira impressão para Gilda foi de que ele, além de mais baixo que os outros dois, escondia uma virilidade especial, fato que chama a atenção dela. Mais uma vez não se sabe os nomes. Quando os três decidem se apresentar a Gilda, esta não dá a menor importância aos seus nomes, o que mostra sua total despreocupação com designações ou limitações sociais. O motivo de ela estar naquela boate é muito bem definido e delimitado em seus planos. Os rapazes seriam usados para seu prazer, além de servirem de instrumentos para a consolidação de sua vingança contra o ex-amante. Desta forma, não há necessidade de nomes ou designações, pois o propósito do encontro era bem específico e não incluía amizade ou formação de laços mais profundos. O encontro tinha a ver com vingança e busca pelo prazer, e ambos não precisam necessariamente ter rostos ou, nesse caso, nomes.

Segundo Bauman (2005), os relacionamentos ocasionais são comparados à relação dos indivíduos com os animais de estimação, pois busca-se apenas a satisfação. Deste modo, criam-se “seres humanos de estimação”. Os relacionamentos limitam-se a uma troca que visa apenas a segurança do prazer imediato. O sociólogo ainda releva a importância do anonimato nos encontros ocasionais e salienta que tais encontros ocorrem, em sua maioria, em espaços públicos. De acordo com o sociólogo, “os espaços públicos são locais em que os estranhos se encontram e portanto constituem condensações e encapsulações dos traços definidores da vida urbana” (BAUMAN, 2009, p. 27). Assim, o anonimato dos rapazes perpetua o jogo da sedução, bastante presente em espaços públicos e aproxima os relacionamentos ao modo “consumista”, fato que caracteriza o interesse dos personagens, que buscavam apenas prazer descompromissado e imediato.

Depois dos rituais de sedução, que incluem dança e frases prontas, os quatro iniciam uma tentativa de apresentação. Gilda não recorda o nome de nenhum deles. O que fica marcado nela são informações clichês de cada um, vinculadas a algum traço físico marcante:

O negro era áries, jogador de futebol (...) Sérgio ou Sílvio. O tenista dourado, Ricardo ou Roberto, ou seria Rogério? (...) fazia musculação e os peitos que pediu que tocassem eram salientes e pétreos (...). Do mais baixo só conseguiu arrancar o signo, (...) não revelou nome nem disse o que fazia (...). (ABREU, 2010, p. 90).

Exatamente na ocasião das apresentações Gilda usa seu nome pela primeira vez, ainda de forma hesitante. Surge, então, mais um ponto de encontro entre as identidades de Adelina e Gilda, o que aponta para as seguintes dúvidas: Seria Gilda uma outra identidade de Adelina ou apenas um papel representado por essa última, a fim de dar vazão aos seus desejos sem ser julgada por isso? Gilda seria uma máscara de Adelina? Ou seria Adelina uma máscara necessária que Gilda utilizaria para camuflar sua natureza transgressora?

3.2 Identidades ou máscaras?

O uso de máscaras para a interpretação de papéis sociais exigidos pela sociedade pode ser questionado em “Os sapatinhos vermelhos”. Bauman (2001) fala acerca da vida urbana como significado de civilidade. Tal conceito seria o resultado

do saber conviver com o outro. Para isso, há a utilização de máscaras sociais pela pessoa pública. Pelo fato dos espaços urbanos serem em grande maioria públicos, a pessoa pública, munida de sua máscara social, deve prezar pelo bem comum. Desta forma, de acordo com o sociólogo polonês, “ ‘vestir uma máscara pública’ é um ato de engajamento e participação, e não um ato de descompromisso e de retirada do ‘verdadeiro eu’ ” (BAUMAN, 2001, p. 123).

Deste modo, Adelina vestiu sua máscara ao se adaptar a um ambiente público, no qual muitos poderiam julgá-la caso soubessem de sua condição de amante de homem casado. Não apenas para seu bem, mas também para o bem comum e o bom caminhar da sociedade, mesmo que de forma hipócrita. Ela vestiu sua máscara de mulher discreta e atuou no teatro social. Da mesma forma, Gilda vestiu sua máscara para dar vazão a seus desejos, mas também para ajudar o bem comum no sentido de estar à disposição dos homens que necessitam de seu lenitivo sexual, visto que ela confessa não resistir aos rapazes solitários perdidos na cidade. Esta atitude também corrobora para a afirmação da masculinidade tão importante na sociedade patriarcal. Deste modo, o sujeito assume “vários papéis e funções pelos quais assume viabilidade e significado sociais”, conforme se lê em Butler (2015). Estes papéis se relacionam à noção de “pessoa”, segundo a autora. Adelina e Gilda precisam desempenhar seus papéis a fim de buscarem seus significados como “pessoa”.

O fato das duas supostas identidades que vivem em Adelina (a dela mesma e a de Gilda) constantemente se confundirem, ou ainda, atuarem juntas em algumas situações do texto, abre precedente para o questionamento da existência, ou ainda, da função dessas mesmas identidades. O que se percebe é a intenção do texto em mostrar o desenrolar da narrativa como uma encenação. A personagem age de forma a seguir marcações de palco, tais quais as utilizadas no teatro e no cinema. Deste modo, a narrativa mostra cada detalhe da encenação da protagonista: “Como numa estreia adiada, anos (...). O que faria a seguir seria perfeito, como se encenado e aplaudido milhares de vezes.” (ABREU, 2010, p. 85). De certa forma, Gilda age como a famosa protagonista do filme homônimo do cinema, na sua primeira aparição na película: “depois jogou a cabeça para trás – a marcação era perfeita.” (ABREU, 2010, p. 86). Os clichês próprios do cinema são explorados também durante a performance de Gilda na boate: “gente boa é sempre bem-vinda - falava como a dublagem de um filme. Uma mulher movia o corpo e a boca: ela

falava. Um filme em preto e branco, bem-contrastado (...)” (ABREU, 2010, p. 88). A referência a alguns nomes conhecidos do cinema reforça a atmosfera de encenação “igualzinho a Liz Taylor” (ABREU, 2010, p. 85), ou “(...) tigresa *noir*, Lauren Bacall” (ABREU, 2010, p. 86), e ainda “(...) um ar de Mae West” (ABREU, 2010, p. 89). Assim, a atmosfera cinematográfica da atuação de Gilda reforça seu estereótipo de *femme fatale*, além de acenar para o uso de um mascaramento que facilitaria sua encenação.

O mascaramento de Gilda vai além da incorporação de uma personagem cinematográfica. Ela também tenta usar uma capa de recato durante a investida dos rapazes: “o negro avançou o joelho entre as coxas dela. Cedeu um pouco, pelo menos até sentir o calor aumentando. Mas preferiu cruzar as pernas, estudada. Que não assim, tão fácil, só porque sozinha.” (ABREU, 2010, p. 87). Há uma tentativa de autopreservação, que possivelmente faça parte do jogo de sedução. Contudo, a veia cênica de Gilda abre a possibilidade de discussão acerca do uso de máscaras por parte da protagonista, ao invés do reconhecimento de identidades independentes.

No momento em que diz seu nome pela primeira vez, Gilda abre uma fresta que possibilita a dúvida quanto à existência da sua identidade:

Eu? Gil-da, ela mentiu retocando o batom (...), 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. (ABREU, 2010, p. 90)

A personagem diz seu nome de forma cautelosa, como se o estivesse criando naquele momento. Ela reflete sobre a veracidade de sua denominação, pois, segundo ela, sempre teria sido essa mulher “Gilda”. Ao se designar como atriz, parece brincar com o ato de representar, visto que se reconhece uma atriz, não apenas por estar representando naquele momento com os rapazes, mas também por ter representado boa parte de sua vida. Tal representação diz respeito ao mascaramento social do qual a personagem foi vítima, ao tentar fugir da condição de amante ou ao mascaramento feminino, a fim de atizar o desejo masculino? Este questionamento aponta mais uma vez para o uso de máscaras, na medida em que Gilda duvida de sua própria existência.

O ápice da narrativa pode ser considerado o momento em que a personagem Adelina-Gilda não mais pode ser definida por ela mesma. Ela, junta com os rapazes,

- que por sua vez também não tinham uma identidade específica, visto que os nomes também podem ter sido inventados, como o de Gilda -, corroboram com a questão do desmascaramento, visto que os quatro aparecem apenas como corpos, sem definição, sem rosto, sem identidade:

(...) 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, 2010, p. 93).

Segundo Butler (2015), o desmascaramento acontece quando a mulher se despoja de seu mascaramento com intuito de aguçar o desejo masculino. Neste momento, o feminino consegue liberdade para dar vazão aos seus desejos reprimidos, sem se preocupar com a imposição fálica da sociedade. Neste momento, Adelina-Gilda estaria plena, visto que se liberta das amarras que boicotam seu desejo e prazer, respectivamente. Mesmo com a ideia de que nenhum dos personagens apresente uma identidade própria e coerente nesse momento do conto, a passagem finda com o suposto pensamento de Adelina: “e vingada” (ABREU, 2010, p. 93). Tal pensamento, mesmo atribuído de início a Adelina, também era compactuado com Gilda, visto que foi atribuição desta última colocar o plano de vingança em prática. A dúvida surge mais uma vez: apesar dos participantes da orgia estarem desprovidos de uma identidade determinada, a consciência de Adelina e Gilda continua em ação. Desta forma, não seriam só mais um “corpo varado de prazer”, mas continuavam, ainda assim, perfeitamente conscientes de quem eram e do plano a ser seguido. Ao estarem conscientes de seu papel, proporcionavam a consolidação de suas identidades ou apenas a continuação do mascaramento?

No dia seguinte, o amante aparece em seu apartamento portando um sorriso pálido e rosas vermelhas, além de chocolates. O clichê do amante que vem pedir a volta dos dois não impressiona a personagem. Esta o coloca para fora: “Vai embora. Acabou.” (ABREU, 2010, p. 94). O homem a insulta e ela não parece se importar com o julgamento dele, visto que seu plano a proporcionou a sensação de *catarse*, por meio do desmascaramento. Sabe-se que é Gilda quem controla essa situação com o ex-amante, visto que os sapatinhos também protagonizam esse episódio: “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, 2010, p. 94). Assim como nos contos de fadas, os sapatos são responsáveis pela personificação da identidade epifânica das protagonistas. Ela está na soleira da porta, numa situação limite, que aponta para uma tomada de decisão. Enquanto os sapatos forem usados, Gilda estará presente como a identidade que se sobrepõe. Adelina só retornou por completo quando Gilda retira os sapatos vermelhos, que haviam deixado marcas profundas nos seus pés: “Só então ela sentou para tirar os sapatos. Na carne dos tornozelos inchados, as pulseiras tinham deixado lanhos fundos. Havia ferimentos espalhados sobre os dedos.” (ABREU, 2010, p. 94). Gilda foi-se temporariamente, mas deixou suas marcas em Adelina. No momento em que esta “(...) arrumou a casa toda antes de deitar-se outra vez” (ABREU, 2010, p. 94), entende-se que Adelina retornou à sua rotina, à sua vida discreta e tudo passou a ser como antes. Ao menos em parte. Gilda fazia parte de Adelina de forma indissociável.

Conforme Bauman (2005), “se os nossos esforços fracassarem por escassez de recursos ou falta de determinação, uma outra identidade, intrusa e indesejada, pode ser cravada sobre aquela que nós mesmos escolhemos e construímos.” (p. 44). Gilda pode servir de desforra para Adelina, mas é esta última que precisa se sobrepôr, a fim de ser respeitada e continuar sua vida gozando do respeito dos demais, sem que sua imagem de mulher séria e recatada seja manchada. Contudo, Gilda sempre fez parte, apenas estava sufocada sob a imposição de um mascaramento que tenta negar o desejo feminino, e a impedia de ser a pessoa que não abre mão de si. Gilda escondia-se nas entranhas dos desejos reprimidos de Adelina e, vez por outra, vinha à tona:

(...) 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. (ABREU, 2010, p. 95).

Desta forma, Gilda e Adelina precisam caminhar juntas, dosando-se, lutando de forma velada e silenciosa. A personagem precisa conviver com suas duas identidades mais relevantes, afinal, a sociedade leva o sujeito a interpretar vários papéis em nome da convivência em grupo, e a linha que separa o conceito de identidade da ideia de mascaramento é bem frágil e precisa ser bastante discutida.

3.3 A negação do convívio comum

Em “Dama da noite”, encontram-se personagens anônimas e esvaziadas de identidade. A ausência de precisão na caracterização da personagem implica também numa despersonalização da mesma. Desta forma, a protagonista pode ser qualquer mulher (ou alguém que se identifica como mulher), anônima na multidão, o que implica em uma fragmentação desse ser no espaço urbano. O bar é um não lugar desprovido de caracterização e representa, deste modo, o reflexo das personagens.

A incomunicabilidade na narrativa reflete a negação do convívio comum, bem como o colapso das identidades pós-modernas. Os personagens parecem fadados à anulação social também por conta desse risco da falta de comunicabilidade. Todos, inclusive os que não participam da conversa, parecem flutuar em espaços vazios de significado. Tais espaços remetem ao vazio existencial dos personagens anônimos. Bauman (2009) chama atenção para as condições da vida urbana na modernidade líquida, e que esta desperta, além de esperança, várias apreensões para quem a experimenta. O sociólogo também chama atenção para a sociedade que produz os “estranhos”, ou seja, ela os produz e ela mesma os rechaça. Assim, segundo Bauman (1998):

Se os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo (...) se eles, portanto, por as simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente, (...)se eles poluem a alegria com a angústia, ao mesmo tempo que fazem atraente o fruto proibido; (...) se, tendo feito isso, geram a incerteza, que por sua vez dá origem ao mal-estar de se sentir perdido – então cada sociedade produz esses estranhos. (p. 27)

O sociólogo fala exatamente da “produção” dos estranhos pela sociedade. Estranhos esses que não se encaixam e ainda precisam se esconder da sociedade que os julga como tal. A Dama é uma dessas estranhas. Ela é o produto da exclusão e questiona os requisitos para fazer parte da roda, ao mesmo tempo em que é impedida de fazer parte desta. Tal qual explica Silva (2014), a diferença vem do julgamento do outro. Há uma hegemonia de identidades, e caso o sujeito não se encaixe nesta hegemonia, há o peso da diferença sobre ele. A Dama foi fabricada pela mesma sociedade que a abomina, a fim de fazer a opressão sobre os excluídos permanecer no controle através dos opressores. Assim, é decidido quem participa

ou não da roda. Isto também é uma das apreensões para os que vivem na Modernidade Líquida: a exclusão, visto que, segundo o autor, os sujeitos que transgridem os limites, tornam-se estranhos e transgressores para a humanidade.

A Dama fala no início do conto: “(...) sentada no bar. Sem fazer nada, como se tivesse desaprendido a linguagem dos outros.” (ABREU, 2010, p. 109). A personagem confirma que não participa da “roda”, de forma que, ao se isolar do convívio social, desaprende a forma de conviver e de se comunicar com as pessoas. Assim, ela continua: “Mas eu fico sempre do lado de fora. Aqui parada, sem saber a palavra certa, sem conseguir adivinhar (...)” (Abreu, 2010, p. 109). Ela segue sua vida sem conseguir se encaixar ou se enquadrar na “roda”, ao ponto de perder a sensibilidade no trato com as pessoas.

Contudo, há a necessidade ou mesmo negação voluntária da personagem em não querer fazer parte da sociedade normativa. Ela sabe que é diferente e que não precisa fazer parte da encenação exigida: “eu não sou igual a eles, eles sabem disso.” (ABREU, 2010, p. 112). Desta forma, explica ao *boy*:

(...) você roda na roda também, quer uma prova? Todo esse pessoal de preto e cabelo arrepiadinho sorri pra você porque você é igual a eles. Se pintar uma festa, te dão um toque, mesmo sem te conhecer. Isso é rodar na roda, meu bem. Pra mim, não. Nenhum sorriso (ABREU, 2010, p.112).

Ela sabe que não pode ser comparada aos demais, pois não faz parte daquele grupo por ser diferente. A Dama sabe dos poderes que porta e, embora se sinta rechaçada, escolhe não ser como todos os demais e opta por sua individualidade. Bauman (2009) afirma que “paradoxalmente, a ‘individualidade’ se refere ao ‘espírito de grupo’ e precisa ser imposta por um conjunto. Ser um indivíduo significa ser *igual* a todos do grupo – na verdade, *idêntico* aos demais.” (p. 26). Embora a personagem se vista como os demais, ou mesmo arrume o cabelo de acordo com a moda vigente na época, isto não faz dela, necessariamente, parte daquele grupo. Ela sabe que sua história e seu estilo de vida estão longe de serem aceitos.

Apesar de se lamentar, no início da narrativa, por não fazer parte dos padrões socialmente aceitos, representado pela roda, a Dama confessa preferir não fazer parte disso: “e até me pergunto se não é sorte também estar do lado de fora dessa

roda besta que roda sem fim, sem mim. No fundo, tenho nojo dela - e você?" (ABREU, 2010, p. 113). De acordo com Hall (2015):

Essa perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo (p. 10).

A crise da Dama reflete a crise do sujeito contemporâneo. Há sempre uma dúvida sobre si pairando, sobretudo com o sujeito contemporâneo abraçado pelos espaços urbanos que tanto clamam por máscaras e prontos a fugirem de suas realidades esvaziadas. Para Hall (2015), o sujeito pós-moderno não exhibe uma identidade fixa, visto que há uma demanda por mudanças da parte dos sistemas culturais. No caso da Dama, esse sistema seria a roda, que evoca o ciclo da vida, porém que retorna ao mesmo lugar de partida. Embora saiba que não se encaixe ela continua a participar do jogo que a sociedade impõe, conforme explica Bauman (2005):

A sociedade não dá mais as ordens sobre como se viver – e, mesmo que desse, não lhe importaria muito que elas fossem obedecidas ou não. A "sociedade" deseja apenas que você continue no jogo e tenha fichas suficientes para permanecer jogando (p. 58).

A Dama se encaixa no perfil pós-moderno, pois necessita de uma permanente releitura a fim de se moldar às mudanças. A passagem acima nos faz refletir acerca da impessoalidade da protagonista, que representa certo *ça m'est égal* bem próprio do "mal-estar da pós-modernidade". Essa atitude, além de pós-moderna, alude à própria sobrevivência do ser. Contudo, Butler (2015) abre a discussão a respeito da identidade como um ideal normativo estipulado ao gênero instituído pela sociedade. Deste modo, a Dama transgredir os limites estipulados ao seu gênero, o que leva sua identidade à deriva, visto que não se identifica com o lugar nem com o papel que lhes foram outorgados.

A Dama vive fora da roda, mas conhece a realidade dentro dela. O *boy* vive dentro da roda e não conhece a realidade fora dela. A personagem se acha a portadora miraculosa responsável por trazer à luz a realidade da vida para o *boy*. Ela personifica o que Bauman fala em:

Incapazes de reduzir o ritmo espantoso da mudança, muito menos de prever e controlar sua direção, nós nos concentramos no que podemos ou acreditamos poder, ou no que nos garantem que podemos influenciar: tentamos calcular e minimizar o risco de nós pessoalmente, ou das pessoas que atualmente nos são mais próximas e queridas, sermos atingidos pelos incontáveis e indefiníveis perigos que o mundo opaco e seu futuro incerto nos reservam (2009, p. 91).

A protagonista tenta, desta forma, abrir os olhos do *boy* para o perigo iminente da morte, através do amor. Ela faz a ligação entre o enclausuramento da geração do *boy* e a falta de informação acerca da vida, mais especificamente sobre o sexo e a AIDS. Como já foi dito, a cultura da geração dos anos oitenta seria apoiada em um confinamento, amparada pela tecnologia da época, que possibilitava o sedentarismo sem cultura, ou seja, o confinamento para se proteger dos perigos do mundo, ao passo que se distanciava das experiências reais. Bauman (2009) afirma que o medo faz com que o sujeito fuja da diferença e se proteja dos espaços públicos. Desta forma, explica que esta atitude seria “a tendência de se retirar dos espaços públicos e recolher-se a ilhas de mesmice que com o tempo se transforma no maior obstáculo ao convívio com a diferença (...)” (BAUMAN, 2009, p. 102). Estas ilhas de mesmices contribuem para o afastamento entre os sujeitos, ao passo que cria os “estranhos”, reforçando estereótipos, viabilizando a intolerância.

Isto seria o resultado do medo de uma geração, que bebia de fontes duvidosas no que diz respeito à informação, o que ocasionava a segregação dos “diferentes”, que poderiam ser os homossexuais, os libertinos, ou mesmo os portadores de HIV. Deste modo, a respeito do *boy*, a Dama fala: “(...) você nasceu dentro de um apartamento, vendo tevê” (ABREU, 2010, p. 113). O apartamento do rapaz seria a representação dessa contradição cultural, visto que a tecnologia seria o símbolo do desenvolvimento da mente humana, ao passo que trazia o desconhecimento sobre vivências, tão próximas dos sujeitos e essenciais para o convívio com o outro.

Outra questão levantada pela protagonista é o mascaramento, que foi abordado no item anterior, no conto “Os sapatinhos vermelhos”. O mascaramento da Dama se assemelha ao mascaramento de Adelina ao esconder-se em casa como fuga de possíveis julgamentos alheios. Contudo, ocorre com a Dama o desmascaramento idêntico ao de Gilda, quando ambas se despojam dos limites impostos pela sociedade falocêntrica e buscam o desejo feminino reprimido (BUTLER, 2015). Desta maneira, surge o seguinte questionamento: seria essa tal

“Dama da noite”, mortal e extremamente sexualizada, uma máscara usada pela protagonista como desculpa para não entrar na roda, ou seria justamente o desmascaramento como forma de protesto, mesmo pagando o alto preço de ser vista como “estranha”, além de amargar a solidão? Outro questionamento surge: seria o *boy* a voz da consciência da Dama que insiste em questionar a personagem acerca de sua condição na vida e no espaço ocupado por ela? Tal questionamento é pertinente, visto que a Dama exterioriza tanto a frustração de não pertencer à roda como um alívio pelo mesmo motivo. Em certo momento ela sonda com o *boy* certo fetiche sexual: “está escrito na sua cara, tudo que você não viu nem fez está escrito nessa sua cara que já nasceu de máscara pregada.” (ABREU, 2011, p. 114). Tal colocação da protagonista serve de deixa para que se coloque em dúvida a existência de seu interlocutor, visto que a maior parte dos questionamentos feitos a ele tem a ver com as dúvidas e receios da própria Dama, dando a impressão que todo o diálogo não passa de uma complexa conversa interior da personagem. Além disso, ela fala da máscara que ele (ou ela) precisa usar para camuflar atitudes ou posicionamentos.

A solidão que a Dama sente é voluntária. Tal imagem da mulher se assemelha a do eremita de Bachelard (1978), que vive completamente só, em profunda solidão em sua cabana. Contudo, a solidão se apresenta como algo que a orgulha: “Estar fora da roda é não segurar nenhuma, não querer nada. Feito eu: não seguro picas, não quero ninguém.” (ABREU, 2010, p. 117). A protagonista escolhe não fazer parte das convenções sociais nem se encaixar nos padrões estipulados ao seu gênero, o que a leva a sofrer com o isolamento existencial. De acordo com Bauman (2001), “os medos, ansiedades e angústias contemporâneas são feitas para serem sofridos em solidão” (p. 186). Logo, a Dama parece mesmo ficar satisfeita com sua própria companhia, pois sabe de seu poder social, que aparece como contestação da ordem, que exalta uns, ao passo que marginaliza outros: “Na sombra, sozinha, envenenam a si próprias com loucas fantasias.” (ABREU, 2010, p. 117). A protagonista sabe de seu efeito entorpecedor, pois detém um poder social muito forte: a certeza de viver sua vida dentro do que lhe dá prazer. Ainda que se mostre deprimida e pessimista com a vida, ela não se dobra às convenções e não escolhe a roda. Pelo contrário, ainda que tentada a entrar nesta, ela prefere mesmo marginalizada viver dentro de sua concepção de vida e escolhe a solidão da liberdade de escolha.

Hall (2015) fala do “sujeito sociológico” como reflexo da “crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que esse núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente.” (p. 11). Ou seja, “a identidade é formada na ‘interação’ entre o ‘eu’ e a sociedade” (HALL, 2015, p. 11). A Dama, ao querer entrar na roda, acomoda-se aos padrões sociais impostos, ou seja, o sistema acaba por moldar os atores sociais de qualquer forma. Contudo, quando renega a entrada na roda, confirma que se tudo der errado, foi escolha sua, e não dos outros, afirmando seu poder de decisão, mesmo que tenha de pagar o preço: “Eu tenho um sonho, eu tenho um destino, e se bater o carro e arrebentar a cara toda saindo daqui, continua tudo certo. Fora da roda, montada na minha loucura.” (ABREU, 2010, p. 118). A protagonista ainda prefere suas próprias escolhas, mesmo que estas custem a aceitação social.

A Dama realmente não se dobra às convenções sociais ou simplesmente usa sua máscara para interpretar seu papel de rebelde? A Dama seria mesmo rebelde? Segundo ela própria se define: “Darkérrima, modernésima, puro simulacro” (ABREU, 2010, p. 114). Seria mesmo sua postura “modernésima” um simulacro para esconder quem ela realmente seria: uma criança assustada?

3.4 A Dama e sua auto aceitação

A Dama protesta e questiona os valores que permitem que um ou outro possa entrar na roda, mas acaba por escolher ficar de fora dela. Esta decisão pode ter a ver com a auto aceitação da Dama. Ao se aceitar, fica menos doloroso lidar com a solidão e com a rejeição social.

Bauman (2005) explica a questão das identidades como um jogo de poder, que depende de hierarquias:

Num dos polos da hierarquia global emergente estão aqueles que constituem e desarticulam as suas identidades mais ou menos à própria vontade, escolhendo-as no leque de ofertas extraordinariamente amplo (...). No outro polo se abarrotam aqueles que tiveram negado o acesso à escolha da identidade, que não têm direito de manifestar as suas preferências e que no final se veem oprimidos por identidades aplicadas e impostas por outros – identidades de que eles próprios se ressentem, mas não têm permissão de abandonar nem das quais conseguem se livrar. Identidades que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam... (p. 44).

Além dessa classe estereotipada, existe ainda o que Bauman chama de “subclasse”, que seriam os exilados nas profundezas dos limites da sociedade. Para o sociólogo, “identidade de subclasse” seria “a ausência de identidade, a abolição ou negação da individualidade, do ‘rosto” (p. 45). A Dama estaria nessa subclasse, devido ao seu anonimato, sua “ausência de rosto”, visto que não é descrita nem definida de forma alguma? Ela é considerada inadmissível a ponto de não fazer parte da “roda”? Por ser estigmatizada, faz parte das identidades de subclasse e não conseguirá lutar por outra identidade, uma que seja admissível, pois carrega em si uma chaga que é execrada pela sociedade.

A Dama, por vezes, mostra-se irritada com as (supostas) respostas do *boy*, que parece ignorante aos assuntos que ela debate. Ela sabe que pode pagar coisas, lugares e algumas pessoas, desta forma, age de forma agressiva quando é posta em dúvida pelo rapaz. Ameaça quebrar o bar inteiro e pagar pelos estragos depois. Desta forma, a personagem mostra seu pensamento em relação ao mundo: tudo e todos podem ser comprados. Ela parece ter condição de pagar por tudo isso, por isso se sente melhor que o *boy*:

Ah, não me diga, garotinho. Mas se eu pago a bebida, eu digo o que quiser, entendeu? Eu digo *meu-bem* assim desse jeito, do jeito que eu bem entender. Digo e repito: meu-bem-meu-bem-meu-bem. Pego no seu queixo a hora que eu quiser também, enquanto digo e repito e redigo meu-bem-meu-bem (ABREU, 2010, p. 111).

A protagonista sabe de seu poder não apenas econômico, mas seu poder predatório também. Ela sabe pelo quê a sociedade clama: tudo gira em torno de fuga e de prazer. Butler (2015) fala que a sociedade falocêntrica preza pelo prazer masculino em detrimento do feminino, deste modo é estabelecido o mascaramento do feminino, de forma que este enalteça o desejo masculino e seja sufocado. Deste modo, a mulher acaba por desejar ser amada pelo que ela não é. Daí a explicação do mascaramento.

Dama parece entender muito bem todo o jogo que move a sociedade. Ela vê os relacionamentos amorosos como um mercado de trocas de favores, tais quais as relações mercantis do capitalismo. Tais favores só visam apenas o prazer e a satisfação final. Ninguém parece estar disposto a pagar o preço dos percalços que fazem parte de todo e qualquer relacionamento. Os sujeitos pós-modernos estão

acostumados a pagarem e obterem o produto final sem muito esforço e é desta forma que esperam pelas relações amorosas. Conforme Bauman (2005):

Buscamos o amor para encontrarmos auxílio, confiança, segurança, mas os labores do amor, infinitamente longos, talvez intermináveis, geram os seus próprios confrontos, as suas próprias incertezas e inseguranças. (...) Todo os recursos pagos para evitar os riscos com que a nossa sociedade de consumo nos acostumou estão ausentes no amor. Mas, seduzidos pelas promessas dos comerciantes, perdemos as habilidades necessárias para enfrentar e vencer os riscos por nós mesmos. E tendemos a reduzir os relacionamentos amorosos ao modo “consumista”, o único com que nos sentimos seguros e à vontade (p. 70).

Por conseguinte, entendemos que os relacionamentos experimentados pela Dama, mesmo que não sejam estes os verdadeiramente desejados, são os que buscam a satisfação imediata, de modo que os “objetos” utilizados estejam sempre disponíveis para o prazer instantâneo, e são utilizados somente enquanto parecerem novos e atraentes. Do contrário, serão lançados fora e trocados por outros menos desgastados (BAUMAN, 2005). Contudo, a contradição que reina é a sua espera pelo Amor Verdadeiro. Tal espera é tão contraditória a sua essência como a contradição de suas identidades, em busca de aceitação, mas se conformando com a solidão. Apesar de sua espera por um amor romântico, a Dama confessa que esse amor pode ter outras formas. Ela entende que sua geração aproveitou uma época de conquistas e de amor livre. Não havia a AIDS e o amor não estava envolto em uma nuvem mortífera, como acontece na geração do *boy*. Assim, ela se vangloria por ter vivido esse amor não tóxico e se considera melhor por isso: “Acho que sou melhor, só porque peguei a coisa viva. Tá bom, desculpa, garotinho. Melhor, melhor não. Eu tive mais sorte, foi isso? Eu cheguei antes” (ABREU, 2010, p. 113). Ela se vê melhor que seu interlocutor por conhecer os mistérios do amor, da vida e da morte. Chega-se, então, ao seu lado mais místico, ou seja, sua auto aceitação como “A Dama da noite”, divina/maldita. Comparada a uma bruxa, detém o poder de vida e morte:

Eu sou a dama da noite que vai te contaminar com seu perfume venenoso e mortal. (...) Eu sou a dama maldita que, sem nenhuma piedade, vai te poluir com todos os líquidos, contaminar teu sangue com todos os vírus. Cuidado comigo: eu sou a dama que mata, *boy*. (ABREU, 2010, p. 114)

Portanto, mostra-se detentora de poderes inumanos e, caso seja subestimada, pode matar. Sua certeza em relação ao seu *status* de maga rende-lhe

segurança ao afirmar que não pertence à roda, fato que lhe traz certa satisfação, apesar das suas divagações pessimistas no início da narrativa.

A Dama sente-se, ainda, uma espécie de porta-voz da Verdade acerca da vida. Continua desprezando seu colega ao afirmar: “o que importa é que você entra por um ouvido meu e sai pelo outro, sabia? Você não fica, você não marca” (ABREU, 2010, p. 115-116). Esta fala da protagonista parece carregada de presunção, além disso, ela vem marcada pela certeza de alguém que já viveu muito e que se sente no poder de repassar sua experiência, ainda que de forma transgressora. Sendo assim, ela continua: “Eu sei que, daqui a um tempo, quando você estiver rodando na roda, vai lembrar que, uma noite, sentou ao lado de uma mina louca que te disse coisas, que te falou no sexo, na solidão, na morte” (ABREU, 2010, p. 116). A protagonista entende que, por deter poderes incompreendidos, que por anos foram vistos como malditos por gerações anteriores, ela é vista como louca. Mas sabe-se que ela apenas tem certeza de sua posição “estranha”, tal como Bauman (1998) classificou os que não eram aceitos pelas identidades dominantes.

Assim, a Dama mostra-se detentora de poderes místicos ou sobrenaturais, capazes de doar vida e promover morte. Sabe também de seu valor como consumidora de uma sociedade erotizada, que busca por prazer e fuga. Projeta no seu *boy* sua frustração de ter vivido uma época que seria a mais próxima do *status* ideal de vida, amor e liberdade sexual. Ao dizer-se superior ao rapaz, sabe que mente para si mesma. Sobreviver a duas gerações bastante significativas em relação ao comportamento social faz dela uma porta-voz de sua época de amor livre e de esperança em si e no próximo. Sim, ela parece saber de seu poder, mesmo que este esteja sombriamente escondido nas garrafas de bebida que ela consome no mesmo bar, toda noite.

3.5 Fronteira tênue entre mártir e megera

A personagem de “Creme de alface” trava uma luta íntima entre seus valores pequeno-burgueses e sua revolta perante os desafios da convivência familiar e social. Em sua caminhada pelo centro urbano de uma metrópole esmagadora, ela divaga furiosa acerca de problemas familiares e deixa evidente sua repulsa pelos frequentadores da rua.

A mulher deixa que seus pensamentos conflitantes tomem conta de sua mente e influenciem diretamente em suas atitudes para com os indivíduos ao redor, que acabam sendo punidos no lugar de seus familiares, ao serem massacrados de forma verbal ou física. Já seus familiares são julgados como contraventores da ordem social ou dos princípios tradicionais aceitos pela personagem:

Lucinda quebrou as duas pernas atropelada por um corcel azul três dias depois da Martinha confessar que estava grávida de três meses, e não quer casar, a putinha, (...) venha urgente (...), papai muito mal, (...) a tia Luiza agora que nem criancinha, mijando nas calças, (...) Arthur subindo e descendo sobre o par de coxas escancaradas da empregadinha, (...) agora ele vai morrer, será castigo? câncer no baço, (...) Marquinhos o tempo todo enfiando aquelas coisas nas veias, roubando coisas pra comprar a droga, (...) a cadela da Rosemari bebendo cada vez mais (ABREU, 2010, p. 129-131).

A protagonista desabafa sozinha, enquanto trava uma batalha contra a interação com os demais, na rua:

Este maldito velho com passinho de tartaruga bem na minha frente, (...) pivetes imundos, tinham que matar todos, (...) aqueles jornais cheios de horrores, aqueles negrinhos gritando loterias, (...) só uma cretina seria capaz de trazer duas crianças ao centro da cidade a esta hora, (...) animal, por que não olha onde pisa? (ABREU, 2010, p. 129-130).

A personagem aparece anônima, dispersa, ou melhor, diluída na massa humana que se arrasta pela rua. Parece fazer parte do “rebanho” rejeitado e esnobado por ela mesma. A rua aparece como espaço de dispersão e aniquilamento, visto que a personagem não consegue se encontrar nem se identificar: “(...) não se apoiou, não havia onde se apoiar, apenas pensou no apoio de alguma coisa sólida que não estava ali, havia só os corpos (...)” (ABREU, 2010, p. 132). A falta de algo sólido é a metáfora da atmosfera fragmentada que toma conta da personagem. Pode-se imaginar a onda de aniquilamento e medo invadi-la. Sentimento este que levará a mulher a comportar-se fora de seus padrões tradicionais. Para Bauman (2009), “nossos medos se tornaram autoperpetuadores e autorreforçadores. Também adquiriram um impulso próprio” (p. 91). A protagonista exterioriza seu medo através de insultos aos passantes. Seu medo torna-se autorreforçador na medida em que evolui (ou retrocede?) para o preconceito, sendo este uma forma de defesa involuntária, mas consciente. O objetivo é sentir-se acima de quem é ofendido. O estado de medo onipresente da personagem chega ao terror,

e seus pensamentos conflitantes, juntos ao pânico de andar na rua, fazem do simples caminhar em um lugar público uma batalha interior.

De acordo com Bauman (2009):

A insegurança alimenta o medo. (...) Desde o início, as cidades têm sido lugares em que estranhos convivem em estreita proximidade, embora permanecendo estranhos. A companhia de estranhos é sempre assustadora (ainda que nem sempre temida), já que faz parte da natureza dos estranhos, diferentemente tanto dos amigos quanto dos inimigos, que suas intenções, maneiras de pensar e reações a condições comuns sejam desconhecidas ou não conhecidas o suficiente para que se possa calcular as probabilidades de sua conduta. (...) os estranhos incorporam o *risco* (p. 100-101).

Desta forma, a protagonista da narrativa mostra-se cada vez mais temerosa a alguns dos passantes, visto que ela sai de sua zona de conforto, - sua casa - e precisa encarar o mundo a fim de cumprir com suas obrigações de mãe de família. Ela parece temerosa também por acreditar que esse “mundo exterior” a esteja julgando. Exemplo disso seria a situação com a menina pedinte, a qual exterioriza de forma verbal o que seria a verdade acerca da protagonista. Por isso a atitude da mulher de estar na defensiva, como se estivesse temendo algo, se mostra como a tentativa de se passar despercebida pelos estranhos.

Contudo, surge a questão da dúvida em relação ao sentimento predominante da personagem: seria medo ou ansiedade. Giddens (2002) discorre acerca da segurança ontológica dos indivíduos. Ele afirma que as rotinas podem criar ansiedade nos atores sociais devido a algum desequilíbrio em suas bases. Assim, a segurança do sujeito pode ser ameaçada. De acordo com o sociólogo:

Todos os indivíduos desenvolvem um referencial de segurança ontológica de alguma espécie, baseado em vários tipos de rotinas. As pessoas lidam com perigos, e os medos associados a eles, em termos das ‘fórmulas’ emocionais e comportamentais que passam a fazer parte de seu comportamento e pensamento cotidianos. A ansiedade também difere do medo na medida em que diz respeito (inconscientemente) a ameaças percebidas à integridade do sistema de segurança do indivíduo. (GIDDENS, 2002, p. 47).

A personagem se vê de certa forma obrigada a frequentar um espaço no qual não se identifica e põe em risco a segurança de seu mundo. A ansiedade oriunda dos problemas familiares e consequência de sua rotina de dona-de-casa

desestabiliza o que parecia em ordem e põe em risco a imagem que tem de si própria.

O espaço urbano, em seu *locus* público, difere em usuários. Aí está uma característica bem própria dele: a diversidade. O lugar público pode criar empatia ou aversão em seus usuários. A protagonista do conto reflete bem esse conflito ao mostrar-se avessa aos tipos que usam e transformam esse espaço, visto que, segundo Lefebvre (2000), o espaço é uma produção social. A personagem não se identifica com tal espaço, deste modo, ela mune-se de sentimentos conflitantes para exteriorizar sua repulsa ao que seria para ela um não lugar. Ao não aceitar a diversidade do espaço público, ela encontra-se insegura, situação que pode incidir de forma negativa na autoidentidade da mulher.

Giddens (2002) fala da “aceitação emocional da realidade do ‘mundo exterior’ sem a qual uma existência segura é impossível. Tal aceitação é ao mesmo tempo a origem da auto-identidade (...)” (p. 45). Assim, a protagonista põe em risco sua autoidentidade ao não se sentir segura, o que pode explicar um pouco de seu desequilíbrio emocional, que a teria levado a atitudes tão discrepantes de seus valores, que parecem tradicionais.

3.6 As identidades de mulher fragmentada

A própria questão da personagem define-se em “ser megera ou ser mártir”. Seus dois lados entram em combate ou apenas caminham juntos, como duas identidades que precisam ser bem dosadas e utilizadas em prol de seu bem individual? O espaço público evoca o que há de mais intrínseco em seus usuários, desta forma, a protagonista do conto anda em uma espécie de corda bamba da convivência social. Ela representa certa ambiguidade, visto que, no espaço público, ela agride e encontra prazer, ao mesmo tempo. Deste modo, Bauman (2009) explica que:

(...) os ambientes carregados de risco não podem deixar de ser vistos como locais de intensa ambiguidade, o que, por sua vez, não deixa de evocar atitudes e reações ambivalentes. Os ambientes repletos de risco simultaneamente atraem e repelem (...).

Os espaços públicos são, por esses motivos, os locais em que a atração e a repulsão competem entre si em proporções que se alteram de modo rápido e contínuo. (...) a atração tem uma chance de superar ou neutralizar a repulsão (p. 101-102).

Ao agredir a menina pedinte, a protagonista confessa sentir contentamento, ao passo que encontra no toque íntimo do estranho, no cinema, a sensação de prazer sexual há muito esquecida, ainda que tenha se mostrado temerosa de imediato à presença daquele homem. Talvez o temor, nesta situação, tenha servido de gatilho para a entrega a uma situação de transgressão que traria ainda mais prazer.

A protagonista julga-se uma mártir, por suportar tudo sozinha. Deste modo, tais julgamentos reforçam a autoproclamada identidade de “heroína” da protagonista. Por outro lado, não se considera uma megera ou “mulher-monstro”, visto que age de acordo com seus valores tradicionais-burgueses. Afinal, nada mais “sensato” que enxotar uma criança incômoda de seu caminho, pois suas obrigações de esposa e dona-de-casa são mais importantes que ajudar uma pessoa carente. Pode se dizer que suas identidades de mártir e megera andam de mãos dadas, pois se complementam mutuamente.

Ao lado de sua identidade de “heroína”, há o dissabor das lutas diárias, que a sufocam e testam suas forças. A vida parece querer vergar sua pessoa, mas ela resiste firme e resoluta, pronta para continuar sua caminhada rumo aos crediários que precisam ser pagos, rumo ao amanhã, à sobrevivência precária do cidadão médio. Ela não para nem aceita que a tentem impedir: “(...) você não vai me vencer, ouviu bem sua vida de merda? eu vou ganhar de você no braço na raça e quem se meter no meu caminho eu mato” (ABREU, 2010, p. 131). Neste momento da narrativa, a personagem parece cair no limbo de sua segurança ontológica, o que configura um caos para ela. Ao ser parada pela garota, o resquício de proteção que pensava ter, mesmo no não lugar que a amedrontava, parece ruir. Nas palavras de Giddens (2002):

A consciência prática é a âncora cognitiva e emocional da sensação de *segurança ontológica* característica de amplos segmentos da atividade humana em todas as culturas. A noção de segurança ontológica liga-se intimamente ao caráter tácito da consciência prática – ou, em termos fenomenológicos, ao ‘pôr entre parênteses’ suposto pela ‘atitude natural’ na vida cotidiana. Do outro lado do que poderiam parecer aspectos bem triviais da ação e do discurso cotidianos, o caos espreita. E esse caos não é só a desorganização, é também a perda do sentido da realidade mesma das coisas e das outras pessoas (p. 40).

Em vista disso, a protagonista parece ter chegado ao seu caos particular, visto que sua segurança ontológica foi fortemente abalada pela falta de empatia com o espaço no qual interage. A urbe parece perturbá-la e detona pensamentos ainda mais destrutivos, juntamente com os que já a perseguem na sua lida diária. O caos espreita como explica o sociólogo e parece estar sempre prestes a causar um sério desequilíbrio ontológico no sujeito esfacelado, diluído, impotente frente à ruína de suas verdades simplórias, ou mesmo as mais complexas. A pós-modernidade não ilude, ela estilhaça o eu e expõe seus fragmentos ao, então, não eu.

Ao passo que a protagonista julga seus familiares sente-se mais injustiçada e perdida em relação ao espaço que ocupa e ao mundo em que vive: “(...) sou eu sozinha quem carrega todo esse peso nas costas, isso ninguém percebe, ninguém valoriza, não, eu não nasci para viver neste tempo (...)” (ABREU, 2010, p. 131). De acordo com Bauman (2009), “os mártires são pessoas que enfrentam desvantagens esmagadoras. Não apenas no sentido de que sua morte é quase certa, mas também de que seu derradeiro sacrifício (...) não será valorizado pelos espectadores (...)” (p. 58). Desta forma, ela toma sobre seus ombros, tal qual uma mártir, a carga relativa aos deslizes dos outros, o que abre margem para sentir-se merecedora de um galardão. Seu prêmio seria a liberdade de escolher um bom lugar, no qual pudesse descansar, ao fugir da massa dos passantes que escorre nas ruas, ao passo que também foge do calor, do barulho e da afronta dos pedintes. Foge do mais importante: dos fantasmas de seus pensamentos lamuriosos. À medida que parece chegar ao ápice de seu esgotamento psíquico, avista o cinema. Seria o lugar perfeito para seu galardão, seu descanso, longe de tudo que a perturba: “Quando ia começar a rir alto parada na esquina, viu a bilheteria do cinema, a franja de Jane Fonda, imaginou a temperatura amena, escuro macio na medida exata entre o seco e o úmido” (ABREU, 2010, p. 132). Parece um pagamento justo, levando em consideração tudo que sofre pela sua família. Ao dirigir-se à bilheteria, é abordada pela menina pedinte. O momento de total êxtase da protagonista, então, ocorre, ao agredir violentamente a criança, chegando a lembrar de forma prazerosa a agressão:

Ela ergueu a perna direita e, com o joelho, pelo estômago, jogou a menina contra a parede. (...) Certeira, com a ponta fina da bota acertou várias vezes as pernas da menina caída. (...) Afastou as pessoas em volta com os cotovelos, só o tempo de comprar um pacote de pipocas, (...) O bico da bota ardia querendo mais (ABREU, 2010, p. 134).

Desta forma, não mostra remorso pelo que fez, pelo contrário, parece orgulha-se dos golpes desferidos. Orgulha-se dos movimentos a ponto de sentir-se dançando ao cometê-los. Ao entrar no cinema, zomba das palavras da criança no momento do espancamento. Como ela mesma disse, nada a iria parar. E, para continuar, mataria, caso fosse preciso. Seu objetivo era caminhar para seu galardão, afinal, era a única que aguentava os problemas da família sozinha. Desta forma, merecia seu prêmio, que se completaria com os afagos íntimos do desconhecido, que estaria na poltrona ao lado.

Uma mulher de valores pequeno-burgueses e seus problemas cotidianos aparecem bem delineados numa situação de epifania, sobretudo quando precisa se desvencilhar de algo que a inoportuna, que a assusta, atormenta e agride, não apenas fisicamente, mas mexe com sua consciência de “mulher-de-família”, a caminho de seus afazeres de cidadã. Sua identidade de mártir precisava continuar sua caminhada ao deparar-se com um empecilho. Sua dignidade a diz que precisa continuar seu caminho e aniquilar quem ou o quê se opusesse ao seu objetivo. Sua fragmentação diária, em prol de um lugar mais cômodo no qual suas identidades se encaixassem (ou seus mascaramentos?) faz com que a personagem não resolva seus fantasmas interiores, nem tente buscar um pouco de empatia com as pessoas com quem precisa conviver. Conforme afirma Hall (2015): “O sujeito (...) está se tornando fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (p.11). A protagonista de “Creme de alface” exemplifica bem esse sujeito fragmentado e contraditório, visto que julga e condena as pessoas por não se encaixarem no que ela acredita ser suas certezas, ao mesmo tempo em que ela própria foge delas. Ela julga “diferente” sempre o outro, tal como explica Silva (2000). O que pode ser colocado em xeque não seria essa contradição da personagem, mas o fato de ela saber disso e continuar se aceitando desta forma, o que abre espaço para a afirmação categórica de que a dona-de-casa-burguesa seria sua máscara para tornar-se aceita pela sociedade falocêntrica, que a delimitou como mulher e como não detentora de desejos femininos. Contudo, sua identidade de mulher-monstro seria sua resposta violenta à sociedade castradora, que a obriga a recalcar seus desejos, em nome da dominação masculina. Sua natureza seria esta: violenta e promíscua (segundo os moldes tradicionais), porém verdadeira para ela mesma, ao ponto de sentir-se merecedora de reconhecimento.

Durante o jantar, em casa, seu lugar de proteção, onde seus valores são resguardados, ensaia dizer algo sobre o ocorrido, de forma que o considera patético a ponto de rir ao lembrar-se dele. Seu *status* de matriarca está intacto, a vida continua, sua identidade de mártir continua preservada, envolta em uma bruma sinistra de pecados não revelados. Logo, a mulher-monstro dentro dela também está protegida sob os valores tradicionais, que cultuam as aparências e o cinismo das relações sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura de CFA estreou na década de sessenta e prossegue até os dias atuais, retratando questões existenciais através de personagens que buscavam completude, identidade, amor ou simplesmente um lugar. A transgressão de personagens como a Dama da noite, Gilda, além da “mulher-monstro” foca nos limites cotidianos de mulheres que empreendem a busca de identidades, imersas num cenário urbano contemporâneo.

Em sua literatura, CFA apresenta contos que exprimem diferentes manifestações de solidão, desencontros, transgressão e tudo de mais humano e imperfeito que os personagens conseguem comportar. As situações experimentadas por estes dão uma visão específica das temáticas do autor gaúcho e de como estas chegam ao público. É através da leitura que há a apreensão dos sentimentos das protagonistas dos contos analisados nesta pesquisa, sobretudo quando há a imersão nas atmosferas criadas nos textos.

Os três temas abordados como elementos temáticos na obra de CFA foram analisados e questionados à luz de teóricos contemporâneos e mostram bem o modo como o autor interpreta as relações humanas. A relação de seus personagens com o espaço urbano contemporâneo é algo pressuposto nos textos do autor. Desta forma, os três contos escolhidos são uma mostra da verossimilhança das caracterizações dos personagens de CFA, ao passo que ficam inerentes a solidão, a busca de si e o amor. As identidades em conflito estão imersas em um contexto de individualidade, submersas entre o concreto urbano e o subjetivo da busca. Desta forma, há a troca (ou tentativa) de experiências entre os personagens, na qual as identidades ou se refutam, em um embate de interesses, ou se complementam, dão-se as mãos, em uma cumplicidade por vezes cínica.

A solidão como primeira das moiras, pois determina as reentrâncias da vida das personagens, surge como catalisadora da mudança de vida de Adelina, no conto “Os sapatinhos vermelhos”. O apartamento como espaço de dor e lembranças ruins, a revisão da vida feita por Adelina e a autocrítica feroz fazem com que a solidão da personagem se projete e se consolide também no espaço produzido por ela. É a solidão quem impulsiona a guinada que resgata Adelina através de Gilda. Em “Dama da noite”, a solidão se parece mais ainda com a ação das moiras sobre o

destino da humanidade, visto que elas utilizavam a roda da fortuna para fiar o tecido que simboliza a vida dos mortais. A roda da fortuna é utilizada de forma metafórica pela protagonista ao se referir à vida e à sociedade, nada mais mítico que a comparação entre as moiras e a Dama, que também se considera poderosa em relação ao destino. A solidão da Dama, na verdade, desmistifica a máscara que ela utiliza na convivência com os outros, pois descortina sua condição de criança amedrontada e insegura em relação à vida e ao mundo, a partir do momento em que se guarda em sua casa. Já a mulher-monstro experimenta a solidão através de seu não lugar, a rua. Ao rechaçar este espaço e não se identificar com ele, a personagem cria um espaço de solidão. A rua é seu inferno pessoal e reflete seu conflito interior em todas suas camadas. Por isso ela tenta a todo custo a repelir.

A transgressão se consolida na literatura de CFA como forma de dar voz aos esquecidos pela sociedade. É justamente através da transgressão que as três protagonistas lançam mão da acomodação que o mascaramento social, sobretudo de gênero, as acomete. É a transgressão da rua, da noite, da conduta que oferece fuga às protagonistas. No primeiro conto, Gilda foge para a rua e transgredir ao recorrer ao desmascaramento, que a torna livre das amarras sociais, e a possibilita buscar o prazer sem limites, que há muito estava recalcado em Adelina. O bar configura como espaço para explorar sua sensualidade e domínio do jogo da sedução, pois se julga livre das amarras sociais. Mais tarde o apartamento, que outrora sufocava Adelina foi testemunha da desforra sexual de Gilda. A Dama da noite também recorre ao bar para buscar sua fuga existencial através da espera pelo Amor Verdadeiro. Contudo, só encontra velhas recordações que a atormentam, mas a fazem pensar em sua condição de “velha bruxa”, detentora de poder sobre a vida e a morte. Em “Creme de alface”, as atitudes que possivelmente seriam julgadas como deturpadoras da ordem tradicional são experimentadas pela protagonista, de forma transgressora e libertadora para ela. A personagem busca no cinema um lugar de alívio e descanso e acaba encontrando mais que isto. Após o êxtase da violência contra a criança pedinte, outro êxtase também merecido, no ponto de vista dela: o prazer sexual proibido e eventual, sem nomes, sem pormenores descritivos. Só prazer. E transgressor.

O debate sobre identidade se fez presente nos três contos a partir da busca das três protagonistas por algo, ou algum lugar que implicasse empatia, no sentido de similaridade. A identificação das três mulheres se fez através da transgressão.

Não há como desvincular os dois conceitos, nesta análise. Identidade e transgressão estão ligadas nas três narrativas, sobretudo nos momentos de maior epifania. O advento de Gilda e sua fuga para a rua, em busca de prazer, a Dama, ao reconhecer-se como diferente dos outros frequentadores do bar e refletir acerca de sua geração, que um dia conheceu o amor de forma sublime, além da mulher-monstro, que se encontra na agressão, na violência e no prazer proibido. Nas três situações há espaços que se formam através da vivência das personagens. Os espaços tornam-se completos através da interação e autoconhecimento das personagens neles. As personagens, embora se reconheçam diferentes em certas ocasiões da narrativa, têm conhecimento de suas fissuras e buscam consertá-las, ainda que de modo explosivo (Gilda), ou discursivo (Dama), ou ainda cínico (mulher-monstro). O espaço é palco da diferença e espetáculo de criação e recriação do sujeito, nas muitas reformulações de pilares e verdades construídas durante os anos pela humanidade.

Não há estereótipos construídos através do contexto social a quem pertenceram. O que há são representações de sujeitos que buscam a si próprios através do mascaramento, mas que, paradoxalmente, precisam deste para romper grilhões de gênero. Desta forma, a solidão, a transgressão e a busca por identidades são temas explorados através das narrativas do cotidiano do universo urbano, o que consolida CFA como porta-voz de uma geração autêntica. A prosa do autor é uma alegoria que exprime a sociedade fragmentada, através de personagens fragmentados, mas que buscam ainda uma chama qualquer, perdida no mar brumoso e esquecido de suas existências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. **Os dragões não conhecem o paraíso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ABREU, Caio Fernando. **Ovelhas Negras**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

ARAÚJO, Rodrigo da Costa. **Cidade, ficção e memória na narrativa pós-moderna de Caio Fernando Abreu**. I SEMINÁRIO ARTE E CIDADE - Salvador, maio de 2006. PPG-AU - Faculdade de Arquitetura / PPG-AV - Escola de Belas Artes / PPG-LL - Instituto de Letras- UFBA.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira. 9. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Tradução de Joaquim José Moura Ramos (et ali). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARBIERI, Claudia. Arquitetura Literária: sobre a composição do espaço narrativo. *In*: BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidney (org.). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009.

BAUMAN, Zigmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade líquida**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

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

BAUMAN, Zigmunt. **Vida Líquida**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BORGES FILHO, Oziris. Espaço, percepção e literatura. *In* BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidney (org.). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009, p.167-189.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BUSATO, Susanna. O espaço urbano como construção poética do sujeito. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 45, p. 85-101, jan./jun. 2015. [online]. Disponível na internet via <http://repositorio.unesp.br/handle/11449/127361>. Arquivo capturado em 26 de abril de 2015.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARDOSO, Ana Maria. **Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entrelugar de cartas e contos**. 2007. 252 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua**. 5. ed. Rio de Janeiro: Roco, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Lúcia Melin; Ângela Melin; Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa.[s.l.]: José Olympio, 1988.

DIP, Paula. **Para sempre teu, Caio F.:** cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. Tradução Adail Ubirajara Sobral & Maria Stela Gonçalves. 25. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. São Paulo: Editora Objetiva, 2009.

LEFEBVRE, Henri. **La production de l'espace**. 4. ed. Paris: Anthropos, 2000.

LIMA, Daniel Mattos de Araújo. **Imagens Contemporâneas de Espaço e Tempo em Caio Fernando Abreu**. 2007, 119f. Dissertação (mestrado em Psicologia) – Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

LIMA, Ricardo Augusto de. Memória e testemunho: a maldição de ter vivido em “Dama da noite”, de Caio Fernando Abreu. SEMINÁRIO BRASILEIRO DE POÉTICAS ORAIS, 1., 2010, Londrina. **Anais do I Seminário Brasileiro de Poéticas Orais: Vozes, Performances, Sonoridades**. Londrina: Universidade Federal de Londrina, 2010. p. 643 – 656.

MAGRI, Milena Mulatti. **Desencontro e experiência urbana nos contos de Caio Fernando Abreu**. 2010, 201f. Dissertação (mestrado em Literaturas em Língua Portuguesa) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências exatas, Universidade Estadual Paulista de São José do Rio Preto, São José do Rio Preto.

MENEZES, Jessica Sabrina de Oliveira. Os Sapatinhos vermelhos: o tempo e o gosto da solidão em Caio Fernando Abreu. **Anuário de Literatura**, ISSN: 2175-7917, vol. 16, n. 1, p. 29-39, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PESSOA, Ana Augusta Pinheiro; SILVA, Roniê Rodrigues da. Uma personalidade em trânsito: análise do conto “Os sapatinhos vermelhos” de Caio Fernando Abreu. **Anais do XIII Congresso Internacional da Abralic: Internacionalização do Regional**. Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba, 2013. [online]Disponível na internet via www.abralic.org.br/anais/arquivo/2013_1434327630.pdf. Arquivo capturado em 28 de nov. de 2017.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 73-102.

Tuan, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

XAVIER, Elódia. **A casa na ficção de autoria feminina**. Florianópolis: Mulheres, 2012.