

O VIÉS DO TRÁGICO EM SAPATO DE SALTO: UMA ESTRATÉGIA DE LEITURA

Rosa Maria Cuba Riche¹

Os estudiosos da leitura postulam abordagens várias para o trabalho com o texto. Cada leitor elege sua estratégia de leitura. Um olhar mais atento à obra de Lygia Bojunga Nunes nos apontou o viés do trágico como uma estratégia de leitura a seguir para analisar o livro *Salto alto* (2006). Esse viés que tentaremos delinear visa compreender como a estrutura paradoxal que atravessa a expressão do dramático das tragédias gregas chega às obras voltadas para crianças e jovens e, mais precisamente, às páginas desse livro.

Não se pode falar do trágico sem retomar a Poética de Aristóteles seja para utilizá-lo como modelo, ou a ele se contrapor. A tragédia em seu sentido pleno é a grega e consiste, para Aristóteles, em uma ação apresentada por atores que deixam agir seus próprios personagens e, através da compaixão e do terror, obtém a purgação (catarse) dessas emoções.

O terror e a compaixão nascem do encadeamento dos fatos que, contrariando nossa expectativa, criam a tensão dramática. Esses sentimentos expressam-se pelo acontecimento patético que provoca morte ou intenso sofrimento e envolvem atores e expectadores. Para que o trágico ocorra tem que haver o erro, a falta cometida, a falha trágica. (RESENDE, 2006:.50)

Para Aristóteles, o poeta deve proporcionar prazer ao expectador, levá-lo, através dos fatos, a sentir estas emoções. Em *Além do princípio do prazer*, Freud, ao analisar Édipo, fala deste prazer que a mimese pode suscitar e afirma que expressaria desejos inibidos de toda “uma mente coletiva”. (Id: 51). Já J.P.Vernant fala da tragédia como uma invenção que na história aparece sob três faces: como realidade social com a instituição de concursos trágicos; como criação estética com o advento de um novo gênero literário e como mutação psicológica com o surgimento de uma consciência e de um homem trágicos. Gostaríamos de refletir sobre o trágico a partir desta última

¹ Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (CAp — UERJ)

perspectiva, ou seja, como gênero, ou espécie literária que faz surgir uma consciência e um homem trágicos.(Id : 52)

Ao estudar o trágico, Hegel acredita que: “a produção de tragédias obedeça circunstâncias históricas bem determinadas;(BORNHEIM, 1969: 82). Se a tragédia é um fenômeno histórico, condicionada a uma determinada situação, como se dá a permanência do trágico hoje? É que o trágico transcende a existência da tragédia, se espalha por outras formas e chega também ao livro escrito para crianças e jovens.

Como ponto de partida, vale conhecer o contexto social, histórico e literário de maneira geral para situar melhor a obra em questão. Os estudiosos da cidade partem também do contexto brasileiro, inserido no latinoamericano, pontuando as modificações na economia, no social e na estrutura das cidades.

Dentre as tendências que mapeamos nas narrativas para crianças e jovens, um traço incomum é a manifestação do trágico que pode-se reunir ao sentido do presente, já que são marcadas por um *pathos*, cuja força recai no momento imediato e dividem espaços com outras narrativas históricas, heróicas, míticas.(RESENDE, 2008: 29)

Parece-nos que são reflexos das características do momento em termos de organização social e cultural, da urgência do presente, da familiarização com o trágico cotidiano. Trágico e tragédia são termos incorporados ao vocabulário do homem que vive nas grandes cidades. O trágico invade o cotidiano, dilacera as relações interpessoais, torna-se, por vezes, insuportável e tem na arte seu reflexo e consolo.

A tragicidade circula nos jornais e invade o espaço privado, onde a violência se multiplica. Essa metrópole hostil, partida como sinalizou Zuenir Ventura, dividida em centro e periferia, como prefere Paulo Lins, é o espaço onde circula o trágico. Hoje centro e periferia se misturam nos ritmos musicais do Funk, do Rap e do Hip Hop, nas boates das áreas mais caras das grandes cidades. A influência aparece na indumentária, na linguagem, nos termos típicos do dialeto criado naqueles ambientes, que passa a fazer parte do vocabulário da camada social economicamente mais favorecida.

Hoje as cidades partidas mostram cicatrizes produzidas pela violência, pela desigualdade. Bárbara Freitag prefere a expressão “cidade ferida”, para nomear aquela que “ainda dispõe de uma população urbana disposta a lutar pela “cura” de sua cidade, esforçando-se para tratar as feridas e devolver à cidade outrora orgulhosa a dignidade e a beleza que a distinguiam das outras.” (Id : 61). A autora diz ainda que as cidades feridas pedem socorro e “ os primeiros que ouvem seus gritos são os moradores, que nelas se sentem em casa e onde reencontram origem e inspiração.” (IBIDEM : 62)

É no Rio de Janeiro, uma “cidade ferida”, entre o bairro do subúrbio e a ex-glamurosa Copacabana, que circulam as personagens de *Sapato de salto*. É nesta Copacabana, onde convivem as diferenças, onde o amor pago e o liberado caminham lado a lado e todas as violências são possíveis que circula Inês, a moça interiorana que vira mulher, torna-se propriedade do cafetão esperto e faz do corpo seu meio de sobrevivência para fugir da pobreza.

A trama começa na casa de uma família burguesa, composta de pai, mãe e dois filhos, onde vai parar Sabrina, abandonada em um orfanato da cidade e resgatada para trabalhar como babá em troca de casa e comida.

A menina com apenas 11 anos pensa ter encontrado uma família até cair nas graças do patrão que tenta conquistá-la com brincadeiras e pequenos mimos. A brincadeira, que soa paternal para a menina inocente vai num crescendo de intimidade e abuso de poder do patrão até terminar no primeiro estupro, que se repete, mesmo sob protestos. Veja-se o trecho:

(...) O bigode foi varrendo cada vez mais forte os cantinhos da Sabrina. Ela sufocava: o nervosismo era tão grande que cada vez ria mais. Ele tirou do caminho lençol, camisola, calcinha. De dentro da risada, saiu uma súplica:
_ Que que há, seu Gonçalves? Não faz isso, pelo amor de deus! O senhor é que nem meu pai, Pai não faz assim com a gente. _ Conseguiu se desprender das mãos dele. Correu pra porta. Ele pulou atrás, arrastou ela de volta pra cama:
_ Vem cá com o teu papaizinho.
_ Não faz isso! Por favor! Não faz isso! _ Tremia, suave. _ Não faz isso!
Fez. (NUNES, 2006:20)

A frase longa da súplica insistente e repetitiva da menina é cortada pelo verbo de ação. Sem maiores descrições da cena, o tom seco da frase curta, surpreende o leitor, não deixando dúvidas de que se repetirá mais vezes e condicionará a presença dela na casa. O destino começa a ser traçado não por uma falta cometida, mas pela impossibilidade de lutar contra ele.

Sempre sobressaltada, de olho grudado na maçaneta do quarto e no movimento da casa, “Sabrina reviveu a sensação do bigode andando pelo corpo.” (Id : 21) “Sem planos, sem escolha. Só com o instinto dizendo que, apesar de tudo, era mais fácil ficar. (IBIDEM :.21)”

A vida segue até surgir Inês, uma tia que livra Sabrina das garras do pedófilo para lhe restituir a família que nunca pensou ter. Surge uma segunda personagem

feminina que vai mudar o destino da menina. A descrição desta outra personagem já pré-anuncia os fatos que darão continuidade à narrativa:

Uma mulher na casa dos trinta esperava de braços cruzados. Primeiro, o olho da Sabrina se prendeu no olho da mulher; depois, subiu pro cabelo: ruivo, farto, uma mecha loura daqui, um encaracolado de lá; desceu pra orelha: argolona dourada na ponta; atravessou pra boca: o lábio era grosso, o batom bem vermelho; mergulhou no pescoço: conta de vidro dando três voltas cada volta de uma cor; o olho ganhou velocidade, atravessou o decote ousado, meio que tropeçou na alça da bolsa e foi despencando pro cinto grosso (que cinturinha ela tem!), e pro branco apertado da saia, e pra perna morena e forte que descansava o pé num sapato de salto. Bem alto. Unha da mão pintada da mesma cor do batom. (Id.: 27-28)

O pé e o sapato de salto, elementos escolhidos para a configuração desta personagem e que marcarão a transformação do destino das personagens femininas guardam uma simbologia que ajuda a refletir sobre a trama: “Segundo os psicanalistas (Freud, Jung), o pé teria também uma significação fálica e o calçado seria o símbolo do feminino: cabe ao pé adaptar-se a ele. O pé seria o símbolo infantil do falo.” (GHEERBRANT & CHEVALIER, 1990: 695).

Além das diferentes simbologias do sapato nas tradições bíblica e ocidentais,

Andar de sapatos é tomar posse da terra. (...) Simboliza viagem, não só para outro mundo, mas em todas as direções. É o símbolo do viajante.(...) O sapato da Cinderela, na sua primeira versão, que remonta a Etieno, orador e narrador romano do séc III, confirma a identificação do sapato com a pessoa. (...) da mesma forma o sapato que Cinderela abandonou no palácio do príncipe quando fugiu, à meia-noite, identificava com a moça. Alguns intérpretes fizeram deste símbolo de identificação um símbolo sexual, ou, pelo menos, de desejo sexual despertado pelo pé “aqueles que consideram o pé como símbolo fálico verão facilmente no sapato um símbolo vaginal e, entre os dois, um problema de adaptação que pode gerar angústia.(Id : 801)

O sapato de salto alto é o símbolo da transfiguração da tia Inês, personagem dividida entre os cuidados com a mãe louca pela morte da outra filha, a mãe de Sabrina, a sobrinha que leva para casa e tenta proteger, e a dançarina, dublê de prostituta, em que se transforma para conseguir o sustento da família. A passagem de filha e tia estremadas para a prostituta tem nos sapatos de salto o objeto de transformação: “(...) fez um gesto pro Andrea Doria entrar, fechou a porta, chamou a tia Inês, e foi só a tia Inês entrar que o olho da Sabrina foi direto pro sapato que ela estava usando, de salto bem alto, feito sempre usava quando se arrumava para receber.”(NUNES, 2006: 83)

Usando o recurso do *flash back*, o narrador retoma o início da transformação da moça pacata do subúrbio, filha de mãe lavadeira e pai jardineiro que, encantada com as luzes de Copacabana, acaba caindo nas mãos do cafetão esperto. A transformação dá-se através das modificações nos trajés percebida pela mãe e na partida de Inês para Copacabana:

_ Não to te reconhecendo, Inesinha! Cada vez o salto é mais alto, e a cara é mais pintada, e a blusa, mais decotada! Isso tudo não pode ser pro mar!! Com quem que tu ta te metendo? Por onde tu ta te enfiando? E tu faz é rir quando eu falo... Mas dizer o quê se ela já estava enredada numa vida que tinha que ser mantida em segredo. (Id: 122)

Quando a família volta a viver na pequena cidade de origem, onde Inês consegue juntar à mãe, Ma da Graça, a sobrinha desaparecida, filha da irmã Maristela, a Moira aparece na figura do cafetão inconformado.

O erro cometido precisa ser reparado, e a personagem trágica sente o peso do destino. A cena transcorre na casa onde moram, na pequena cidade, quando o explorador vem cobrar satisfações de Inês pelo abandono do serviço. A negação de Inês em retomar a antiga função, exacerba o desejo de vingança do explorador: a volta ou a morte. Inês luta contra o agressor:

Na trégua que o escudo deu, a tia Inês se levantou do chão, afastou Sabrina com o braço e enfiou a mão no bolso de dentro do paletó do Assassino, onde tantas vezes ela tinha visto a pistola que morava ali. Dirigiu a arma pra ele, ao mesmo tempo que a dona Gracinha baixava a pedra outra vez Num gesto rápido, o Assassino agarrou a mão que segurava a arma, desviou ela pra tia Inês e, de dedo comandando o gatilho, disparou uma, duas três vezes. Durante um momento os quatro ficaram imóveis. Olho dilatado. Depois foi tudo escorregando na tia Inês: o dedo pra fora do gatilho, a pálpebra pra cima do olho, o corpo pro chão. Foi o corpo cair que o Assassino correu pra porta. Sumiu lá fora. (Id: 40)

A teatralidade da cena provoca terror e compaixão no leitor, que assiste impassível à reviravolta do destino das personagens. Sobraram as duas mulheres: a velha que ficou louca com o suicídio da mãe de Sabrina que se jogara no lago com uma pedra amarrada, depois de dar à luz à menina e abandoná-la na porta do orfanato, e a menina que vive mais uma perda. Duas mulheres improdutivas, a velha louca e a criança, sem meios de sobreviver, atadas pelo nó do destino que une as duas pontas da

vida. D. Ma da Graça vive de lembranças do passado, marcado pelo abandono do marido, e pelo suicídio da filha, até então inexplicável.

A pedra que D. Gracinha segura na cena anterior é a pedra que Maristela atou ao pescoço ao se suicidar. Ela fora encontrada e entregue por um homem a D. Gracinha dizendo-lhe:

... o corpo da tua filha Maristela tava no fundo do rio amarrado nesta pedra aqui. Botou a pedra em cima da mesa assim mesmo: úmida, um pouco de areia grudada nela, e de limo também.

Maristela tão linda nos seus quinze anos! Tinha afinal, aparecido outra vez, mas o corpo...

Já estava decomposto. os homens disseram

... o corpo já não existia mais, só existia a pedra,... (Id: 92)

Segundo o dicionário de símbolos,

existe entre a alma e a pedra uma relação estreita. Segundo a lenda de Prometeu, procriador do gênero humano, as pedras conservam um odor humano. A pedra e o homem apresentam um movimento duplo de subida e de descida. O Homem nasce de Deus e retorna a Deus. A pedra bruta desce do céu: transmutada, ela segue em sua direção. (GHEERBRANT & CHEVALIER, 1990: 396)

Assim também D. Gracinda estabelece uma relação entre a pedra e a filha e dela não se separa mais. O objeto aviva a memória atemporal, hipnotiza: “A pedra vira telão: a dona Gracinda se vendo nele. Ela e Maristela. As duas frente a frente. (NUNES, 2006: 94)

Antes de morrer, quando Inês voltou à casa do subúrbio, soube pela viúva do dono que a mãe estava internada em um asilo e recebe da mulher uns papéis. Entre eles há uma carta escrita por Marlene, amiga de Maristela. propondo-se a dizer onde a filha da amiga tinha sido entregue e qual era seu nome em troca de dinheiro. Estas informações permitem Inês descobrir o orfanato onde fora parar a sobrinha e resgatá-la.

Maristela não aparece em cena; sua trajetória é narrada através de cartas, depoimentos que, uma vez revelados, justificam o comportamento e a loucura da mãe, D. Gracinha, além de complementar os hiatos deixados na história de vida da filha abandonada. Seu destino, assim como o de Inês, rege sua trajetória na narrativa. A morte ainda jovem pelo suicídio carrega a tragicidade das personagens que caem no erro e por isso são punidas por um destino trágico, contra o qual não conseguem lutar.

A narrativa é marcada por idas e vindas, cortes no tempo, cenas de grande intensidade dramática, em que o narrador sai de cena e deixa os atores representarem. O estilo teatral, típico da autora, alterna frases curtas e longas, parágrafos contendo uma só palavra, uma pontuação própria que foge às regras do uso das maiúsculas depois de pontos, tudo posto a serviço da diegese. Os cortes e avanços no tempo fazem parte da economia narrativa, entretanto a falta de linearidade não impede a compreensão e colaboram para o impacto que as cenas provocam no imaginário do leitor. As revelações elucidam os fatos não explicados anteriormente e, por isso, despertam mais interesse.

A célula principal da narrativa tem nos perfis femininos o eixo central. Em torno dela, outras células se desenrolam paralelamente, sempre ligadas à estrutura da principal. Nelas também temas considerados tabus no campo da literatura infantil e juvenil são tratados com naturalidade como a descoberta da sexualidade, as primeiras experiências amorosas, na tentativa de encontrar a orientação sexual que aparecem na relação de dois adolescentes da pequena cidade.

Andréa Doria, 13 anos, filho de pai machista, é assim apresentado pelo tio Leonardo, irmão da mãe: “ A delicadeza de Andréa Doria não morava só nos gestos e nos traços fisionômicos perfeitos: morava também nos sentimentos e nas reações que ele tinha.”

Joel, seis anos mais velho, é quem desperta em Andrea um misto de carinho, admiração e atração; sentimentos que se misturam, se confundem e geram uma crise de identidade em Andrea. Há uma relação de poder do mais velho sobre o mais novo que alimenta a confusão de sentimentos:

Resolvi que nunca mais ia falar com ele. Ficou sacudindo a cabeça devagar. - mas não adianta: ele não me larga. E se ele sabe me magoar, ele sabe também me agradar, (...) e acaba fazendo comigo o que ele quer. (Id : 190)

O universo das personagens masculinas é povoado por homens exploradores, radicais, preconceituosos, irresponsáveis, dominadores, assassinos. O Sr. Gonçalves, pedófilo, o pai de Andréa Doria, um machista; o avô de Sabrina, inicialmente um jardineiro preocupado com a educação das filhas, começa a beber, abandona a família, sai em busca do mar e não volta mais. O açougueiro se aproveita da necessidade de Sabrina de ganhar o sustento da avó, depois que a tia morre, e passa a abusar da menina em troca de uns trocados; Joel, o ludibriador que aproveita a boa fé de Andréa para usá-

lo, quando lhe convém. E o assassino, personagem sem nome, sem identidade que ressurge do passado com a única função de desestabilizar a ordem para cumprir seu papel: fazer Inês pagar pela falta cometida, mudar seu destino e o das personagens ligadas a ela. A cena provoca no leitor terror e compaixão, contraria a expectativa do leitor e cria a tensão dramática, como afirma o próprio Aristóteles ao se referir à tragédia grega.

A traição, a prostituição, a pedofilia, a gravidez precoce de Maristela, seguida de suicídio aos 15 anos, o abandono do pai que parte em busca do mar, a loucura de D. Gracinha, ganham expressão em uma linguagem enxuta, carregada de dramaticidade.

Estes temas percorrem a obra da autora em pequenas doses distribuídas pelas narrativas publicadas anteriormente, como ocorre nos contos *Tchau* e *A troca e a tarefa* do livro *Tchau*, 1984; dois enredos centrados em personagens femininas. Essa personagem feminina forte e ambígua, que não tem medo de se arriscar em nome da paixão, cresce, amadurece, ganha autonomia para dirigir a própria vida e reaparece na escultora Mariana, protagonista de *Nós três* (1987). Nesta obra, também, a personagem vive uma paixão arrebatadora pelo andarilho Davi. Tomada pela paixão e pelo medo de perdê-lo, Mariana tenta eternizá-lo em um bloco de pedra. Ao perceber que o artifício não impede a partida do andarilho, matá-lo é a forma que escolhe para prendê-lo para sempre. Mariana comete o erro, a falta trágica que muda o destino das personagens e rouba-lhes a liberdade.

Temas como o suicídio, a separação de pais, a morte, o estupro já vinham sendo abordados pela autora, ao longo de sua obra; mas em *Sapato de salto*, os temas se cruzam, marcam a identidade das personagens, selam o destino de cada uma delas.

Em depoimentos de leitores da obra de Lygia, muitos relatam que cresceram e amadureceram lendo seus livros. A geração que deu os primeiros passos na leitura com *Os colegas*, *Angélica*, *A bolsa amarela*, *A casa da madrinha*, (1972, 1975, 1976, 1978), hoje está pronta para ler *Sapato de salto*. Parece que os livros anteriores contribuíram para um amadurecimento do próprio texto da escritora que consegue, através do tratamento dado à linguagem e do estilo cada vez mais refinado, penetrar na alma do leitor com suas personagens ambíguas, tão próximas ao real, permitindo uma maior identificação entre texto e leitor, sem cair no lugar comum, mas com a sofisticação e a sensibilidade que só aos escritores maduros é dado ter.

Referências

- ARISTÓTELES, Poética. In: Os pensadores, São Paulo: Abril, 1973.
- BORNHEIM, Gerard . Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: ---. O sentido e a máscara, 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 69-92.
- DOMENACH, Jean Marie, O retorno do trágico: o tempo e o modo. Trad: M. B. Costa, Lisboa, Portugal: Moraes Editores, 1968.
- FREUD, S. Totem e tabu. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- . Além do princípio do prazer. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- GHEERBRANT, Jean & CHEVALIER, Alain. Dicionário de símbolos. Trad: Vera da Costa e Silva et al. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- HUYSSSEN, Andréas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. Pós-Modernismo e política, Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 15-80.
- KLEIMAN, Ângela. Oficina de leitura: teoria e prática. Campinas, S.P: Pontes, 1993.
- NUNES, Lygia Bojunga. Nós três, Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- Sapato de salto, Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.
- . Tchou, 5 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1991.
- OLIVEIRA, Maria Eugênia Dias. In: QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. Ler e escrever e fazer conta de cabeça. Belo Horizonte: Miguilim, 1996, capa.
- OLIVEIRA, Rui de. Pelos jardins de Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- RESENDE, Beatriz. Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.
- .O herói trágico: um herói do paradoxo. In: Perspectivas II : ensaios de teoria e crítica. Rio de Janeiro: UFRJ/ Departamento de Ciência da Literatura, 1985, p. 49-61.
- RIBEIRO, Marcelo. A relação entre texto e imagem. In: OLIVEIRA, Ieda de (org). O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador, São Paulo: DCL, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. O entrelugar do discurso latino-americano. In: Uma literatura nos trópicos, São Paulo: Perspectiva, 1978.
- VERNANT, J. P. Mito e tragédia na Grécia antiga. São Paulo: Duas Cidades, 1977.