

## BOTAS, CASACO, LUVAS, PERUCA, SAPATOS: FETICHISMO E QUESTÕES DE GÊNERO

Armando Gens (UERJ/UFRJ)

É incontestável que as construções culturais e científicas acerca da sexualidade humana foram abaladas pelas formulações da crítica feminista. Entre tantos abalos encontram-se aqueles que desautorizam as construções bio-psico-sócio-culturais que distanciavam o mundo feminino do mundo masculino. Nesta perspectiva, dispõe-se de vasta literatura sobre o erotismo que insistia que “O fetichismo é um desvio quase sempre limitado ao sexo masculino”<sup>1</sup>, pois as mulheres responderiam melhor aos estímulos tácteis do que aos visuais, já que possuem “um extraordinário erotismo cutâneo”<sup>2</sup>.

As justificativas para explicar tais diferenças eróticas baseavam-se, por exemplo, em produtos midiáticos que mulheres e homens poderiam adquirir em bancas de jornais. De acordo com Alberoni, nas bancas de jornais haveria um “canto dedicado ao erotismo masculino” em cujo acervo se encontrariam “a pornografia *hard-core*”<sup>3</sup>, “os livros pornográficos da Olympia Press”<sup>4</sup> e as “revistas eróticas como Playboy e Penthouse”<sup>5</sup>; e um outro, no qual estariam expostas as publicações destinadas ao público feminino: “a literatura água-com-açúcar, os romances da editora Harlequin, os livros dos Dellys da vida, de Liala ou de Carteland”<sup>6</sup>.

Contudo, essa aparente dicotomia logo se desfaz na análise de Alberoni sobre esses produtos. Entre a pornografia masculina e os romances-cor-de-rosa, para o pesquisador, há pontos de contato, uma vez que os produtos citados “representam a satisfação imediata de um desejo, eliminando a realidade embaraçosa”<sup>7</sup>. Pode-se inferir que tais produtos patrocinam compensações que eliminam as dificuldades da vida fora dos quadros da idealização. Por isso, podem ser concebidos como obras-fetichismo, já que tomam para si a função de compensar o vazio e as dificuldades desencadeadas pelas frustrações, pelas impossibilidades e pelo tédio que solapam os desejosos e as fantasias em confronto com a realidade.

A clássica diferença entre o erotismo feminino e o masculino, estabelecida por Alberoni, encontra eco nos estudos de Anthony. Ele vai afirmar que “em geral as mulheres parecem ser indiferentes a estímulos sexuais que não incluem carícias físicas ou um elemento de romance. Elas podem gostar de novelas sentimentais[...] e são excitáveis pelo toque.”<sup>8</sup>; em contrapartida, os homens seriam estimulados pela “pornografia, fotografias eróticas, nudez e exibição física, ou por uma quantidade de estímulos que fazem apelo ao sentido visual”<sup>9</sup>. Em resumo, no erotismo feminino prevaleceria o sentido táctil, enquanto na erótica masculina seria regulada pelo sentido visual.

Estudos mais recentes sobre erotismo e fetichismo questionaram as orientações marcadamente sexistas, bem como redimensionaram o conceito de perversão. Os conceitos da psicologia tradicional sobre fetichismo como resultante do complexo de castração e substituição do falo foram já repensados, especialmente pela psicoanálise que se dedica a estudar as neo-sexualidades e reconfigurar as noções de perversão. Joyce McDougall, em *As diferentes faces de Eros*(1997), após se colocar de maneira crítica sobre o termo perversão, por considerá-lo pejorativo, propõe que

um único aspecto de uma fantasia que poderia legitimamente ser descrito como perverso seria a tentativa de impor a imaginação erótica a um outro que não consentisse nisso ou que

não fosse responsável. Em geral, (...) reservaria o termo “perversão” como um rótulo para atos em que o indivíduo (1) impõe seus desejos e condições pessoais a alguém que não deseja ser incluído naquele roteiro sexual (como no caso do estupro, do voyeurismo e do exibicionismo) ou (2) seduz um indivíduo não-responsável (como uma criança ou um adulto mentalmente perturbado). (DOUGALL, 1997, p.192)

Se, para Joyce McDougall, o fetichismo pode não ser uma perversão, para Valerie Steele, *Fetichismo: moda, sexo & poder* (1997), o fetichismo, no âmbito do universo fashion, recoloca importantes questões sexuais que apontam para as diferenças e os desvios, assim como expressa as ambivalências entre o “normal” e o “perverso”. Em parte, a moda começou a enfatizar o estilo fetichista, quando já se distanciara das marcas de perversão, e ganhou popularidade através das mídias e do figurino de artistas. Para Valerie Steele a “crescente popularidade de modismos fetichistas dentro da cultura em geral está diretamente relacionada ao carisma do desvio. Mal, rebelião, perigo exercem forte apelo emocional” (p.200). Deste modo, vermelho, preto, couro, borracha, botas, saltos altíssimos, látex, botas altas, *catsuits*, roupas íntimas como roupa de sair e espartilhos, por exemplo, suscitam questões de gênero que ora afirmam a submissão e a tortura, ora destacam a potência e a dominação. E se as identidades são formadas por construções culturais, a moda, sem dúvida, faz a sua parte.

Diante do exposto, McCabe, assim, indaga: (1) em que medida tais formulações culturais contribuem para a renovação da imagética relativa às representações da sexualidade feminina em textos literários? (2) De que modo, fetichismo, gênero, dominação e liberação dinamizam a economia dos objetos de fetichismo e as categorias normatizadoras da sexualidade feminina presentes em novas e antigas questões de gênero? Para responder a estas duas questões, estabeleceu-se um campo textual regulado por temporalidades diversas e marcações estilísticas diferenciadas, a saber: *A pata da gazela* (1870), de José de Alencar; “Peruca loira e botinha preta” (1974); de Dalton Trevisan; “Sapatinhos vermelhos” (1988), de Caio Fernando Abreu e “Lágrima de zircônia” (1988), de Zulmira Ribeiro Tavares.

### **Por debaixo das fímbrias**

A prosa alencariana pode surpreender!? Seja como for, o romancista trouxe para a engrenagem de suas narrativas temas-tabu referentes à sexualidade e ao erotismo. Em *Lucíola* (1872), tratara da prostituição e reconstituíra um contexto ficcional que investia na moralidade e no amor romântico. Dois anos antes, publicara o romance *A pata da gazela* (1870) no qual, através da combinação de signos e símbolos, tirara partido do fetichismo para reafirmar o amor romântico como modelo para as relações burguesas. Ao dinamizar leão, gazela, pés, botas, almofada, pantufos e altar como símbolos e signos, o romancista encarregara-se da educação erótica burguesa.

O leão, na gíria da época, era o tipo conquistador, encarnado pelo personagem Horácio que, de tanto entregar-se à vida mundana, vive um processo de estiolamento dos sentidos. E busca no fetichismo uma saída para o seu abatimento, quando encontra na rua uma bota. Daí, em diante, torna-se uma obsessão para a personagem saber a quem pertence a minúscula bota, número 29. Esta procura, de natureza detetivesca, supervaloriza as fímbrias das roupas femininas. E para lá que olhar de Horácio se dirige para poder aplacar-lhe vazio.

O estudo do fetiche em *A pata da gazela* propõe rever o teatro erótico<sup>10</sup> que Horácio vai roteirizar. O objeto passa por uma minuciosa análise: “Examinou novamente a obra prima, voltou-a de todos os lados, apalpou docemente o salto e o bico, dobrou a orla da haste, sondou o interior da concha, que servia de regaço ao feiticeiro pezinho (ALENCAR, 1991, p.13). E, após todo um estudo erótico do objeto com grande rendimento dos sentidos — tato, olfato, visão —, declara: O que amo nela é o pé: este pé silfo, este pé anjo, que me fascina, que me arrebatava, que me enlouquece!...(IBIDEM, p.14).

Do roteiro fetichista não só fazia parte uma pesquisa para saber a quem pertenceria aqueles pés minúsculos, mas também o culto que Horácio prestava ao objeto encontrado na Rua do Ouvidor. Era desta forma que o ritual se realizava:

[...] acendia duas velas transparentes e colocava-as a um e outro lado da almofada de veludo escarlate, sobre uma mesinha de charão, embutida de madreperlas. Tirava de um elegante cofre de platina a mimosa botina, e com respeitosa delicadeza deitava-a sobre a almofada, de modo que se visse perfeitamente a graciosa forma do pé que habitara aquele ninho de amor.

Então acendia o charuto, sentava-se numa cadeira de espreguiçar, defronte, porém distante, para que o fumo não se impregnasse na botina, e ficava em muda e arrebatada contemplação até alta noite. (ALENCAR, 1991, p.25)

A cena-ritual preparada com todo o requinte pelo personagem alencariano, devoto confesso de pés femininos, permite ver com clareza toda a economia erótica empregada no dispêndio de uma energia sexual deslocada para o âmbito dos objetos. Os símbolos fálicos como “velas” e “charuto aceso” em interação com “bota” e “almofadas de veludo escarlate” reforçam um desejo interdito que só se realizaria na teatralização do ato sexual. Compreende-se que o tema do fetiche, no romance de José de Alencar, reflete um comportamento da época face ao figurino das mulheres que ocultava a parte inferior do corpo, de forma que a fixação em pés e sapatos revelava menos a disseminação da sensualidade feminina no século XIX do que uma ansiedade masculina pelo ato sexual.

Ainda em relação ao tema do fetiche no romance *A pata da gazela*, este mesmo tema coloca em evidência a atrofia/hipertrofia dos pés femininos: Amélia, a proprietária da pequena bota à qual Horácio presta culto, e Laura, a que possuía “pés ingleses de tamanho sofrível”(ALENCAR, 1991, p.79). Ambas fora do padrão, recorriam aos serviços de um sapateiro. Os pés atrofiados de Amélia evocam o processo de mutilação a que as mulheres chinesas eram submetidas para alcançar o “pé de lótus dourado” “de oito centímetros”<sup>11</sup> e a celebração que lhes era destinada como ideal erótico, tão bem expressa na obsessão do pervertido Horácio. Em contraponto, os pés enormes de Laura são vistos como “aleijão” e “infortúnio”. Por isso, devem ser mantidos fora da cena social. Os recursos empregados para tirar da cena os pés disformes vão desde o uso constante de “roupas compridas” (ALENCAR, 1991, p.81) até a umas botinas especialmente confeccionadas para este mesmo fim:

À primeira vista era um volume semelhante ao das botinas monstruosas embora de linhas regulares: parecia uma ligeira almofada preta sobre a qual se elevasse uma botina de senhora, muito elegante apesar de comprida. O tubo cinzento ficava oculto sob flocos de cetim escarlate. Do rosto ao bico descia um galho de rosas, cujas hastes cingiam graciosamente, como uma grinalda, toda a volta do pé até o calcanhar.

[...]

A almofada sobre que parecia descansar a botina, era um solado alto, porém oco, onde as carnes moles do pé monstruoso, comprimidas pela botina superior, podiam abrigar-se.

Os frocos de cetim e as grinaldas de rosas enchiam as covas e desvaneciam as protuberâncias ósseas, com muita delicadeza, sem avolumar o tamanho do coturno. Na sola negra se debuxava, em proporção à botina superior, a alva palmilha, com seus contornos harmoniosos; de modo que olhando-se andar a pessoa, não se perceberia facilmente o tamanho do calçado. (ALENCAR, 1991, p.30)

A descrição do artefato que fora elaborado pelo artista-sapateiro Matos vem demonstrar que o calçado de Laura aproxima-se de uma grotesca escultura e, pelos recursos empregados, mais reforça o que deveria ser ocultado. Este tipo de elaboração apresenta-se mais como uma resposta a exigências sociais do que estéticas, pois o ornamento excessivo visava a escamotear a provável elefantíase que acompanhava a personagem desde a infância. A deformidade de Laura fere, sim, os padrões para os pés femininos do século XIX e, portanto é concebida como obscena, uma vez que o tamanho exagerado dos pés torna-se uma marca de masculinidade e força, o que perturba a ordem das rígidas configurações de gênero presentes no estatuto burguês e patriarcal do século XIX. Em contraponto, a atrofia do pés de Amélia(o que lhe causava desconforto) parece ser um valor na dieta erótica do século XIX, como bem demonstra a descrição que deles o narrador faz: “A filha do Sales tinha dois pezinhos de fada, breves, arqueados, com uns dedos que pareciam botões de rosa”(ALENCAR, 1991, p. 81); enquanto definia os pés de Laura como “aleijão”( Ibidem, p.81). Percebe-se que havia limites aceitáveis para a quebra de padrões de medidas dos pés femininos. A atrofia dos pés de Amélia é aceitável, porque exacerba as marcas de gênero e torna-se um troféu erótico para aquele que com ela vier a se casar.

No jogo da trama ficcional, Leopoldo, o avesso de Horácio, por um equívoco, tomou os pés de Laura pelos de Amélia. Porém, como não partilhava da concepção materialista do “leão”, acabou ficando com a parte dele. Como presente de casamento, Amélia oferece a Leopoldo “dois mimosos pantufos de cetim branco” com a letra “L” bordada sobre eles, e exhibe, sobre “a almofada de veludo e entre folhos de cambraia” (ALENCAR, 1991, p.88), “as unhas rosadas de dois pezinhos divinos”, balbuciando: “-- -- Calce!” (IBIDEM, p.88). Mesmo que a cena final, em sua teatralidade, evoque o conhecido conto de fadas, não se pode deixar de ver neste encerramento o fetiche consentido e o teor sexual pronunciados no imperativo “calce” e na exposição do que a fímbria acobertara. Seria, ainda, investir no fetiche uma maquiagem discursiva para falar abertamente de sexo e intimidade, pois, assim os “pantufos”<sup>12</sup> evocariam o que ficara encoberto pela moda “de arrastar desdenhosamente pelo chão a longa fímbria do vestido”(ALENCAR:1991, p.82).

Por fim, o fetichismo em *A pata da gazela* é tratado em dupla via. De um lado, apresenta-se como desvio, quando o homem ama uma mulher e o amor se concentra em alguma parte do corpo da amada. Neste caso, enquadra-se Horácio Almeida, como nos informa o narrador:

Então, começou o moço a amar, ou antes a admirar, a mulher em detalhe. Sua alma embotada carecia de sainete. Foi a princípio uma boca bonita, cofre de pérolas, de sorrisos, beijos e harmonias. Veio depois uma trança densa e negra, como a asa da procela que se inflama. Uma cintura de sílfide, um colo de cisne, um requebro sedutor, um sinal na face, uma graça especial, um não sei que:tudo recebeu culto do nosso leão.

[...]

As extravagâncias de Horácio contemplando botinas, verdadeiras infantilidades de homem feito, bem revelavam a agitação dessa existência para o verdadeiro amor e gasta pelo prazer.

Não se riam homens, sérios e graves, não zombem de semelhantes extravagâncias; são elas o delírio da febre do materialismo que ataca o século.

Essa paixão de Horácio, o que é senão uma aberração da alma, consagrada ao culto da matéria? A voracidade insaciável do desejo vai criando dessas monstruosidades incompreensíveis. (ALENCAR, 1991, p.17-18)

De um outro lado, as palavras do narrador soam como uma voz didática que busca descolar o erotismo da onda cientificista que se desenvolve no campo cultural brasileiro do século XIX. Há um claro empenho em manter um modelo de amor que se distancie de uma concepção científica que vai conceber o homem do ponto de vista dos instintos. Em âmbito metafórico, a mulher-espiritual, enquanto metáfora de gazela, atinge o leão, representação do homem conquistador e bestializado, com sua pata(pé). Na tensão das metáforas, revela-se o pontapé simbólico, em que o instinto é vencido pela astúcia e pelo desdobramento do amor romântico em sua performance dominadora e serviçal, momento em que se permite que olhar fálico veja o que a fimbria dos vestidos não permitira aparecer.

### **Receita pornô-burguesa**

“Peruca loira e botinha preta” está entre os 22 contos que compõem o livro *O pássaro de cinco asas* (1974), de Dalton Trevisan. Nesse livro, *bas-fond*, lar, prostitutas, maníacos, malandros e moralistas entram como fortes ingredientes de dramáticas histórias cujos temas são o amor e o sexo, de sorte que, no conto anteriormente referido, o material diegético investe em clichês do fetichismo --- “peruca loira”, “botinha preta”, “luva” e “casaco de pele”---- e na estética *kitsch*, conferindo ênfase à dicotomia presente nas dimensões espaciais e na construção das personagens.

A primeira informação do conto alerta que se trata de “uma grande aventura dos cinquenta anos” (TREVISAN, 1975, p.55). Um homem aguarda uma mulher em uma esquina. Porém, as informações seguintes vão se revestindo de estranheza. A indumentária da personagem feminina vai contrastar com a condição climática: “casaco preto”, “felpudo”, “luva preta”, “peruca loira”, “botinha preta” e “sol de verão”. Este contraste faz com que se coloque já sob suspeição tal figurino. Prosseguindo na leitura do conto, tal indumentária começa a fazer sentido, quando se toma conhecimento de que se trata de uma possível cena de adultério. A encenação do ritual do beija-mão, embora revele uma atitude reverencial à mulher, também cria uma área discursiva de suspeição, se contraposta ao disfarce feminino.

Desde o início, as dobras do discurso criam brechas para as suspeitas. O disfarce usado pela mulher, estereótipo de fantasia sadomasoquista, não se harmoniza com as falas-clichê da personagem: “De mim fez uma perda”; “Alguém me vê, sou mulher falada” (IBIDEM, p.55,56). Na transa realizada no hotel, as cenas são de fetiche e dominação. O homem insulta e pede para ser insultado. Assim, enquanto pede à mulher que lhe chame de “cornudo, veadinho, tarado”, a ela responde com uma bofetada e alguns insultos como “cadela” e “bandida de rua”. No roteiro fetichista, a mulher continua desempenhando um papel passivo, uma vez que, no teatro da transa, ela é apenas uma marionete manejada por um desajeitado garanhão. Mesmo na despedida, quando o homem já está pensando em um novo adereço para a próxima transa, “um

chicotinho”, a mulher responde, denotando arrependimento: “— Não devia...Uma doida. Nunca mais. Só existe o meu João.”(IBIDEM, p.56). E sai do carro deixando, sobre o banco, uma das luvas usadas na composição da fantasia fetichista.

Todas as suspeitas anteriormente mencionadas se confirmam na seqüência final do conto. A cena se dá em um espaço doméstico burguês: “o filho diante da televisão”; “a filha falando ao telefone”, “a sogra” e “a mulher no velho vestido azul de bolinhas” e “uma torta de morango”. João chega à casa e comenta “o tédio de todos os dias” com a mulher. Nesta seqüência, revela-se que João era o pseudo-amante de sua verdadeira mulher, pois “De volta ao quarto, abriu a gaveta do camiseiro, uma única luva preta. Retirou do bolso a luva perdida, alisou-a e guardou com a outra”(IBIDEM, p.57). E, aos apelos da mulher de que o jantar estava servido, encaminha-se para ocupar a cabeceira da mesa.

Neste conto, encontra-se um investimento nos adereços mais comuns da tradição fetichista — peruca loira, botinha preta, casaco preto felpudo, chicote — associados a cenas de dominação, flagelo e humilhação na encenação da transa realizada pelos personagens no hotel. Contrapontando o teatro da transa com a dinâmica das relações domésticas, tem-se apenas avesso e direito. Na fantasia sexual do burguês cinquentão-burocrata e da senhora-dona de casa para espantar o tédio, os papéis e as posições por eles assumidos reforçam e reproduzem as tradicionais questões de gênero em seu binarismo hierárquico e excludente. O homem em seu papel centralizador e a mulher em condição servil. Afinal, haveria diferença entre ocupar a cabeceira da mesa de jantar e encenar o garanhão feroz? Haveria diferença entre o velho vestido de bolinhas e o figurino determinado para o teatro da transa? Se tudo não passar de instâncias de representação culturais que se atualizam em diferentes performances discursivas, a resposta é não, porque onde parece haver ultrapassagem e transgressão, existe, sim, reduplicações de práticas e de posições assumidas por herança cultural. O teatro da transa não rompe com o tédio, ele é o tédio, porque reprodução de modelos por demais explorados pela indústria e pela literatura pornográficas.

### **Sapatos altos: castigo e tortura**

Nas artes plásticas, boas provocações visuais sobre a relação de sapatos com a construção da sexualidade feminina encontram-se no ready-made surrealista de Meret Oppenheimer, intitulado *Ma gouvernante* (1936) e no sapato-escultura — *Giant high hell platform shoe sculpture # 4* — de Bruce Gray. O primeiro trabalho apresenta um par de sapatos brancos amarrados como simulando um frango assado, enquanto o segundo é uma enorme escultura de um sapato vermelho fabricado em aço e pintado com tinta automotiva. Ambos os trabalhos problematizam questões de gênero, tais como: sexualidade e erotismo. Outras provocações encontram-se presentes nos tradicionais contos de fadas em que o sapato e o pé feminino destacam-se como importantes marcas de gênero, conforme atestam os estudos de Bruno Betelheimer(1979) e Marina Warner(1999).

Valerie Steel, em *Fetich: moda, sexo & poder*, entre outros temas, dedica-se a elaborar uma sucinta história do sapato que vai desde o de plataforma até o de salto alto. Destaca a autora que, até o século XVII, o salto alto era comum a sapatos masculinos e femininos. Em muitas culturas, mulheres e homens usavam sapatos de plataforma com diferentes funções: aumento da estatura, marcas de classe e de gênero literário, higiene

dos pés ou apelo sensual e erótico. Porém, as plataformas acabaram dando lugar aos saltos altos, graças aos sapateiros europeus do século XVII.

O certo é que os saltos altos foram sendo associados à feminilidade, incorporados ao universo da moda e tornaram-se uma das preferências dos fetichistas, só perdendo para o espartilho. Valerie Steel informa, ainda, que os sapatos de salto alto comportam muitas imagens, entre elas, sublinha as de adoração, de objeto consumo, de onipotência, de prostituição e de órgãos genitais e demonstra como tais imagens podem contribuir na “criação (e violação) de estereótipos de gênero” (STEEL, 1997, p.121).

Como se pôde observar de modo mais evidente no romance de José de Alencar e no conto de Dalton Trevisan, os estereótipos de gênero estão na base de certas fantasias fetichistas, especialmente nas da submissão da fêmea pelo macho. Porém, com o desmonte das construções culturais promovidas pela ordem patriarcal, a imagem de submissão da fêmea, no âmbito o fetiche, foi sendo eclipsada por uma outra, a da mulher fálica e dominadora, cujos sapatos de salto alto tornam-se verdadeiras armas de tortura e símbolos de supremacia e adoração, seja para um macho humilhado, seja para um macho em atitude reverencial.

Sobre esta representação fetichista dos sapatos de salto alto como um atributo de potência, o conto “Sapatinhos vermelhos”, de Caio Fernando Abreu, apresenta-se como um significativo exemplo. O título, por si só, faz referência a um conhecido conto de fadas e ao filme “Sapatos Vermelhos”(1948), de Powell e Pressberger nos quais a personagem feminina é punida por não abrir mão de seus desejos. No conto de Caio Fernando Abreu, os sapatos, “— mais que vermelhos: rubros, escarlates, sanguíneos — com finos saltos altíssimos, uma pulseira estreita no tornozelo”(ABREU, 1988, p.72), aparecem fetichistamente recarregados de uma potência máxima e mágica que promove a liberação sexual da personagem. Comportam, ainda, uma carga simbólica de prazer e punição que decorre da liberdade de colocar em prática as fantasias sexuais antes interditas pelo códex patriarcal. Assim, grito de independência, poder fálico, mulher devoradora de homens e transa grupal são componentes articuladores de um sentido que desmontaria as imagens de um feminino sem potência, se não fosse o inesperado final, quando Adelina “Só pensou em jogá-los fora quando as varizes começaram a engrossar, escalando as coxas, e o médico então apalpou-a nas virilhas e depois avisou quê”(p.80). E neste “avisou quê, brusco corte sintático, fica subentendido um outro corte, o da vida, como um preço a pagar pela transgressão.

Já no conto “Lágrima de zircônia”, de Zulmira Ribeiro Tavares, o sapato usado pela personagem feminina configura-se como um símbolo de feminilidade ameaçada. O narrador começa a descrição da indumentária da personagem de baixo para cima. Capta inicialmente os sapatos: “Mulher com sapatos de salto. Altíssimos. Salto agulha. Fincas no asfalto amolecido como duas presas. Um salto após o outro. Mas ela é que sai ferida. Dois dardos iguais, duas armas frias quase verticais e o asfalto cede.”(TAVARES,1988, p.67). O giro semântico presente na descrição dos sapatos tira partido da forma pontiaguda dos saltos para aproximá-los de áreas de sentido referentes às feras e às armas. Nesta configuração, os sapatos tornam-se símbolos de violência e ferimentos e se apresentam como uma ameaça ao equilíbrio: “é um disparate procurar apoio no que não tem base, só tem ponta”(IBIDEM, p.67). Deste modo, os sapatos, enquanto representação metonímica de feminilidade, elegância e sensualidade, convertem-se em instrumentos de sacrifício para quem os usa. Aqui, o fetiche dos saltos altos é o fetiche da elegância, porque integram o roteiro do teatro erótico de ser desejada. A mulher se veste para um *garden-party*, ela é um doce, “um confeito”, com

seus “pezinhos” “como a geléia de pêssego dentro de taças”. Tudo nela perde a naturalidade. A fantasia por ela usada para a ocasião põe em cena o fetiche que se torna presente na figuração da dondoca e reforça um tipo de feminilidade fabricada. Por isso, as lágrimas que dos olhos da personagem brotam são de zircônia, duplo símbolo que, destoando das clássicas metáforas apoiadas no mineral, sugere o falso e o frágil, como uma feminilidade sempre ameaçada por um equilíbrio precário.

### **Observações finais**

Retomam-se, aqui, as duas questões que nortearam o desenvolvimento deste trabalho: (1) Em que medida as formulações culturais contribuem para a renovação da imagética relativa às representações da sexualidade feminina em textos literários? (2) De que modo, fetiche, gênero, dominação e liberação dinamizam a economia dos objetos de fetiche e as categorias normatizadoras da sexualidade feminina presentes em novas e antigas questões de gênero?

As respostas às perguntas formuladas no início do trabalho são aqui apresentadas não como conclusões definitivas, pois derivam da observação de um corpus textual muito reduzido. Por isso, é com certa cautela que deve afirmar que o abalo de antigas construções culturais de gêneros não garante a renovação da imagética relativa às representações da sexualidade feminina no âmbito da produção de textos literários, embora em campo literário, sem dúvida, elas tenham repercussão discursiva e performática.

Os textos analisados, neste trabalho, investem poderosamente em sapato/bota/pantufos como símbolos do feminino. Da perspectiva da imagética tradicional, este símbolo, já tendo sido legitimado pelas histórias folclóricas e contos de fada, reaparece rearticulado em *A pata da gazela*, “Sapatinhos vermelhos” e “Lágrima de Zircônia”, assim como, nas obras citadas, a clássica representação dos pés se reapresenta como metonímia do corpo feminino. Em José de Alencar, embora a referência à Cinderela esteja à superfície do texto, a questão vai mais além e reapresenta o fetichismo dos pés atados que, conforme Marina Warner, era marca de “mulheres bem-nascidas, valiosas e desejáveis”, de acordo com a versão chinesa de “Cinderela”. Em contraposição, os pés grandes ou deformados de Laura representariam um outro ideal, o das que cortavam os pés para que eles coubessem no “sapato de cristal”. Em *A pata da gazela*, o fetiche da bota, dos pantufos e dos pés pequenos evoca tanto a dimensão sexual feminina quanto a masculina na teatralidade da entrega e da posse, através do casamento, esse, sim, o passaporte para ir além das fímbrias.

Em “Sapatinhos vermelhos”, além da franca intertextualidade com o conto de fadas de Andersen revelada já pelo título, os sapatos funcionam como marca de liberação das fantasias sexuais da personagem. Contudo, a transgressão evidenciada na clara simbologia da cor vermelha, que dá forma a um ideal feminino em versão devoradora, fatal e insaciável, se transforma em pena capital para Adélina. De outra perspectiva, os sapatos vermelhos, na tradição dos contos de fada, eram sapatos sujos pelo sangue daquelas cujos pés neles não cabiam. O certo é que a mutilação esteve presente nas representações das questões de gênero de todos os tempos, especialmente como corte de qualquer tentativa de romper as rígidas fronteiras das construções identitárias que separavam e ainda separam o feminino do masculino.

Já no conto de Zulmira, “Lágrima de zircônia”, os sapatos com seus saltos altíssimos, traem a sua relação com o mundo *fashion* e de onde emerge uma personagem que se apresenta como caricatura do feminino, em seu despistado

desconforto. Do ponto de vista da economia dos objetos de fetiche, sem dúvida, os sapatos femininos tornaram-se um objeto de desejo, e, tendo a função primeira enfraquecida por outra que concede a quem os usa sensualidade, sofisticação, erotismo, terminam inserindo perversamente a mulher na categoria de objeto do objeto.

Mas é no conto de Dalton Trevisan que o fetiche se realiza de forma integral através da economia dos objetos de maior rendimento no teatro da relação sexual: botas, casaco, peruca, luvas. São elementos que reforçam visualmente a linguagem performativa das produções pornográficas. O teatro do sexo realizado pelo casal, enfim, aciona um conjunto de construções culturais que tanto reforçam as figurações do garanhão e da adúltera indefesa e servil quanto do burocrata e a da dona de casa.

As trilhas do fetiche aqui seguidas revelam construções culturais de gênero como reguladoras de elaborações imagéticas que reproduzem ideais de dominação, humilhação, submissão, passividade, deformidade e mutilação. Nos relatos estudados, as figurações do feminino são controladas por construções culturais: (1) a que enclausura as mulheres numa ordem na qual não tem direito de dispor de seus desejos sem a aquiescência do masculino ou de mercadorias; (2) a que as pune por dispor de seus desejos transgredindo as construções culturais que lhes foram impostas.

### Referências bibliográficas:

- ABREU, Caio Fernando. **Os dragões não conhecem o paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ALBERONI, Francesco. *O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.
- ALENCAR, José. **A pata da gazela**. 10. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- KNOLL, Ludwig; JAECKEL, Gerhard. **Léxico do erótico**. Lisboa: Bertrand, 1977.
- MCDUGALL, Joyce. **As múltiplas faces de Eros**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- STEELE, Valerie. **Fetiche: moda, sexo & poder**. São Paulo: Rocco, 1997.
- STORR, Anthony. *Desvios sexuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. **O mandril**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- TREVISAN, Dalton. **O pássaro de cinco asas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- WARNER, Marina. **Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

---

<sup>1</sup>STORR, 1976, p.4

<sup>2</sup>ALBERONI, 1986, p.10

<sup>3</sup>ALBERONI p. 9

<sup>4</sup>ALBERONI p.9 (Olympia Press era uma editora que publicava romances eróticos e acolhia bem a literatura de vanguarda. Foi responsável pela primeira edição de Lolita, de Wladimir Nabokov)

<sup>5</sup>ALBERONI p.9

<sup>6</sup>ALBERONI p.9 (a) Harlequin books é uma editora em cujo catálogo constam obras destinadas ao público feminino. Os romances são agrupados por séries como *Desejo, Paixão, Destino*, entre outras. Os livros da editora podem se encontrados nas bancas de jornais ou comprados pela internet no seguinte endereço: [www.harlequinbooks.com.br](http://www.harlequinbooks.com.br). Os preços são bem acessíveis. b) Os irmãos Delly (pseudônimo de Jeanne -Marie (1875-1947) ; Frédéric Petitjean de la Rosière (1876-1949)) escrevem cerca de 105 romances que foram , inicialmente, editados por Talladier ou Gautier Languereau. c) Liala, pseudônimo

---

de Amália Liana Cambiasi Negretti Odescalchi (1897-1995), era uma escritora italiana que alcançou muito sucesso escrevendo para o público feminino histórias idílicas e de tormentos recorrendo aos ambientes da Marinha e da aviação. Começou a escrever, diz a cônica, para superar uma perda amorosa. Seu primeiro romance, **Sinorsí** (1931) teve uma edição de um milhão de cópias e em vinte dias esta edição esgotou-se. Escreve cerca de 70 romances. d) Mary Bárbara Hamilton Cartland (1901-2000) foi uma escritora inglesa com grande espaço na mídia. Escreveu por volta de 723 romances. Seu primeiro romance intitulado **Jigsaw** foi publicado em 1923. Suas histórias apresentam moças virgens que se casam com homens ricos.

<sup>7</sup> ALBERONI(1986) p.18

<sup>8</sup> STORR( 1976)p. 50

<sup>9</sup> Ibidem

<sup>10</sup>Termo utilizado por Joyce MacDougall para designar o roteiro preparado para a realização da perversão.Cf. MACDOUGALL(2001) p.190

<sup>11</sup>Refere-se a uma prática na China de atrofiar os pés femininos através da amarração. Esta prática, inicialmente era uma marca de classe e à sexualidade, pois a fenda decorrente da atrofia era utilizada como pseudovagina. STEELE (1997) p. 99

<sup>12</sup>“A pantufa elegante simboliza muitas vezes as intimidades do quarto”. Cf. KNOLL, Ludwig; GERHARD, Jaeckel. Léxico do erótico. Rio de Janeiro: Bertrand, 1977. p. 152