

1. Notas introdutórias

1.1. Duas mulheres em pecado

Das autoras cujas obras são objeto deste trabalho, podemos dizer que formam uma dupla de opostos complementares, como outras tantas duplas de artistas nas quais poderíamos pensar. Paulistas ambas, e contemporâneas, Adelaide Carraro (1925-1992), nascida em Rocinha, na Grande São Paulo, e Cassandra Rios (1932-2002), filha de espanhóis criada no bairro paulistano das Perdizes, dividem, para bem ou para mal, o título de ‘maiores pornógrafas do Brasil’, e a igualmente dúbia aura de autoras marginais. O sucesso de público – as vendas das obras de ambas alcançavam cifras astronômicas, igualadas, nos anos 60-70, apenas por Jorge Amado – teve como contraste a penúria de sua fortuna crítica. Quando, por exemplo, objeto de um estudo sociológico, tiveram até mesmo o estatuto de escritoras impiedosamente questionado, e as obras conjuntamente condenadas ao limbo.

Ação, contudo, de escasso efeito prático.

Nada indica haver sido intento de Adelaide ou de Cassandra a formação de um ente binário: ‘pornógrafas’ ambas, ou em todo caso autoras de romances carregados de sexo, as diferenças de estilo e talvez mesmo de temperamento sugerem, no entanto, uma oposição dificilmente conciliável, como aquela do ‘duplo’ Sade-Masoch, tão bem destrinchado pela leitura de Gilles Deleuze. As declarações de uma sobre a outra, por sinal, são ambíguas, alternando elogios com alfinetadas dignas das disputas de auditório das ‘cantoras do rádio’ de outrora. Em sua última entrevista, Cassandra declara: “Eu revisava os livros de Adelaide. Ela sempre foi muito corajosa, respeito muito a literatura dela.” (TPM) Anos antes, no entanto, faria uma afirmação sobre o próprio estilo que, se não configurava ataque indireto à ‘rival’, ao menos marcava uma clara diferença entre ambas: “[...] se eu tivesse que aproveitar alguma coisa para fazer um livro, eu não seria escritora,

seria repórter” (LAMP, 10) Em páginas d’*O Pasquim*, a entrevistadora comenta com Adelaide: “Você diz que não gosta de ser comparada com Cassandra Rios porque sua literatura é totalmente diferente da dela, sua literatura é em cima de problemas sociais, e a dela é em cima de problemas sexuais”, ao que a autora parece assentir: “Meus livros são os problemas de nossa sociedade. São reais, não são livros de sacanagem”. O que, porém, não a impede de citar, adiante, entre seus autores brasileiros prediletos: “Paulo Dantas, Cassandra Rios, Carolina Maria de Jesus, Jorge Amado, Erico Veríssimo, Ligia Fagundes Teles, Adonias Filho”. Num de seus títulos, *Escritora maldita?*, Adelaide reproduz o que seria a carta de uma leitora (de onde terá extraído o título do volume, assinado por ela embora inteiramente composto pelo que seriam correspondências de leitores), que declara:

Veja só Adelaide como eu gosto de você: certa vez li em uma revista a seguinte frase: ‘*As escritoras malditas*’. Essa frase era para você e Cassandra Rios, fiquei com tanta raiva que cheguei até [a] chorar. No lugar de ‘malditas’ deveria estar ‘BENDITAS’, isso sim. O povo é assim, não apóiam [] nunca as pessoas que falam a verdade.

Admirador de Cassandra, o dramaturgo Antonio Bivar é cáustico em sua observação sobre as relações da ‘dupla’. Perguntado se gostava de Adelaide (após haver afirmado que “Cassandra escrevia bem”), ele responde: “Nem tanto”. E prossegue: “A Adelaide era rival da Cassandra, mas também ‘explodiu’. A Cassandra me declarou *off the records* que era ela quem reescrevia todos os livros da Adelaide, embora elas se detestassem. [...] Interessante: eu imaginava mesmo a Adelaide como uma ‘sub-Cassandra’”. A própria Cassandra, em suas memórias, é bem mais benevolente com Adelaide, a quem recorda como “uma figura exuberante, cheia de vida, cheia de sonhos, muito corajosa [...]” (MEZ, 96). A visão pouco lisonjeira da literatura de Adelaide parece, em todo caso, recorrente entre os admiradores de Cassandra dotados de verniz intelectual, servindo o desprezo por aquela de apoio à exaltação desta, como vemos na proposição impiedosa de Rick J. Santos, “organizador” de uma reedição de *Uma mulher diferente*: “São precisamente essa função reflexiva e o compromisso político e histórico que diferenciam Cassandra Rios de autores como Adelaide Carraro e Carlos Zéfiro, cujas obras eram produzidas simplesmente como objetos culturais com fins lucrativos...” (SANTOS: 2005, 10) Exemplo conspícuo da incursão do

discurso militante na retórica do arbítrio e seu recurso a idealizações, a categorias *puras* (literatura comprometida x literatura comercial), o que no caso salva o homoerotismo, deixando afogar-se o *popular*.

Escrevendo sobre o desaparecimento de Cassandra, Marcelo Rubens Paiva também invoca a dupla de opostos complementares: “Cassandra rivalizava com uma outra autora erótica e sua contemporânea, Adelaide Carraro, assim como Hemingway rivalizou com Scott Fitzgerald. Enquanto Cassandra tinha um estilo mais ousado, extrovertido, Adelaide era linear, contida.” (PAIVA: 2002) Mario Prata, por sua vez, anota sobre a “exuberante Adelaide”: “Escrevia bem, a danadinha”¹. Por fim, em *O que é pornografia*, Eliane R. Moraes e Sandra M. Lapeiz afirmam que: “Como expoentes desse gênero [no Brasil] duas grandes damas se sobressaem: Adelaide Carraro e Cassandra Rios”, e destacam os percalços com a censura vividos pelas duas autoras de *best-sellers*.

A formação do ente binário pode ser reflexo não de um mero acaso, mas de uma estratégia editorial, de *posicionamento* no mercado, como se diz (Eli Behar, editor de Cassandra, foi responsável pela estréia de Adelaide). Quem viveu, viu: obras de Cassandra Rios e Adelaide Carraro eram frequentemente anunciadas em publicações dirigidas ao público adulto, para venda por reembolso postal. Assim, por exemplo, anúncios do nº 11 da revista *Top-Secret* (fotonovela policial “para adultos”), de julho de 1969, ofereciam *Falência das elites* e *Os padres também amam*, de Carraro, junto a *O gamo e a gazela*, *Macária* e *A noite tem mais luzes*, de Cassandra. Acompanhando-os, um título de Brigitte Bijou, um *Sade*, um *Harry Robbins...* e um aparentemente deslocado *Meu pé de laranja lima*. No número seguinte anuncia-se, de Adelaide, *Eu e o governador*, *Falência das elites*, *Eu mataria o presidente* e *Os padres também amam*, ao lado de *Veneno*, de Cassandra – entre livros de Bijou, Márcia Fagundes Varela, Henry Miller, Schopenhauer... e um manual de corte-e-costura. Louvável ecumenismo.

¹ Cf. http://www.marioprataonline.com.br/obra/cronicas/eu_e_o_governador.htm (acesso em 16/03/2010).

1.2.

Da escassez à ubiquidade

Dissemos, é o que delas se diz, que nossas damas se destacam como as grandes pornógrafas do Brasil, e caberiam algumas considerações sobre o contexto em que suas obras foram produzidas, e este no qual nos situamos. Afinal, cada época produz seus gostos e desgostos, seus valores, seu *índex* de autores renegados ou lidos às escondidas: cada época, a sua pornografia. A história da literatura brasileira dá testemunho do caráter algo eflúvio do pornográfico: *Bom crioulo*, de Adolfo Caminha, e *A carne*, de Julio Ribeiro, obras causadoras de escândalo na virada do século XIX para o XX, censuradas e posteriormente absolvidas, nada trazem, referente a sexo, que possa surpreender os colegas de hoje. Nada, nenhum assanhamento, que uma telenovela ou *reality show* não possam superar sem grande rebuliço.

Adelaide Carraro e Cassandra Rios produziram e publicaram ao longo de décadas de intensa mudança comportamental no Brasil, incluindo, a sociologia o registra, a ascensão e relativa liberação sexual da mulher. É sabido que ambas tiveram obras censuradas durante a última ditadura, passagens – ainda que breves – por delegacias, e narrativas de uma e de outra descrevem o ambiente repressivo, a atmosfera rarefeita em que se movem seus personagens, muitas vezes temerosos de ser apanhados em flagrante delito. Em sua obra de estréia, *Volúpia do pecado* (1948), Cassandra registra que “a caça à imoralidade era intensa”, e que a protagonista Lyeth Gimenez

Muitas vezes presenciara cenas chocantes e vira também policiais agarrarem com brutalidade rapazes e moças que tentavam fugir. E mesmo depois de muitas súplicas iam dar a trágica volta na ‘viúva-alegre’, nome dado ao carro de detenção dos românticos transgressores da moralidade pública. (VP, 14)

Anos passados, no prefácio de *O castrado – O homem que alugava seu corpo* (1975), Adelaide mencionaria outro veículo da repressão, o ‘tintureiro’, camburão que recolhia as prostitutas para averiguação na delegacia de polícia, e que teria apanhado a própria autora, disfarçada de profissional do sexo para uma pesquisa de campo:

Quando escrevi *Submundo da sociedade* me fingi de prostituta e fiquei na esquina. Sabia que por ali passava o carrão preto todo fechado para prender as que se vendem. [...] Bem, logo mais eu estava dentro do ‘tintureiro’, nome que se dava a esses carros de prender prostitutas. (CAST, 8)

Em cenário, pois, de asfixia, e de escassez de material erótico ou pornográfico, é que a maior parte das obras de Cassandra e Adelaide foi escrita e apreciada. Apreciada com ainda maior ardor – é uma hipótese – em vista do pano de fundo pudico e repressor. Afinal, como diz Nelson Rodrigues, “O pudor é o mais poderoso dos afrodisíacos”.

Ainda no citado necrológio de Cassandra, o escritor Marcelo Rubens Paiva relembra, na forma de roteiro cinematográfico, uma cena passada durante uma viagem de ônibus pela rodovia Dutra, em que ele e mais dois amigos (“todos com seus 15 anos”) deliciam-se com um livro da romancista:

Marcelo lê um livro, rasga a página lida e entrega para os amigos. Eventualmente, eles comentam a narrativa. Eventualmente, algum deles se levanta para ir ao banheiro. Vai fazer justiça com as próprias mãos. [...] A capa era de *A gata* ou *Carne em delírio*, livros que prestavam um grande serviço a milhares de leitores, passavam de mão em mão, alimentavam a imaginação e acabavam educando uma geração. [...] Da janela do ônibus, vê-se um Brasil conservador. Nada de revistas eróticas nas bancas. Nada de programas de TV analisando a sexualidade e seus labirintos. Nada de educação sexual nas escolas. Nada de amor livre, sexo antes do casamento, concepção. E, sim, as mulheres não sentiam prazer na relação, dizia-se.²

Interessante notar, no relato, como o feto masturbatório torna descartável o objeto-livro, desacralizando-o (estaria a relativa dificuldade em encontrar os livros de Cassandra e Adelaide associada a essa prática de seu leitores?), mas sobretudo a função ‘pedagógica’ que a literatura de Cassandra terá desempenhado, num Brasil no qual, como o escritor registra em passagem posterior, “a exibição de seios só era permitida em documentários sobre índios”. Para que o leitor e a leitora de hoje tenham uma ideia da aridez a que fazemos referência, cite-se depoimento do escritor Guido Heleno Dutra, colegial na Brasília pré-inauguração,

² PAIVA, Marcelo Rubens. “Literatura de Cassandra Rios educou uma geração”, *Folha Online*, 16/03/2002, <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u22181.shtml> (acesso 17/03/2009).

cuja lembrança “mais erótica” guardada desta época foi a visão de uma moça “saindo do cerrado como quem acabava de fazer xixi.”³

Dos *flashbacks* de Paiva e de Dutra, façamos um corte para a época atual. Antes proibidos, os seios – ‘turbinaados’ ou não por matéria plástica – são onipresentes, quase compulsórios. É preciso tê-los e fazê-los ver. A moda feminina, para todas as idades, passou a ter como prerrogativa o apelo sexual (ou, se preferirem, sensual), e nesse espírito os decotes em V foram sendo substituídos por decotes em U, na mesma medida em que o princípio de ‘revelar um pouco’ foi trocado por ‘ocultar um pouco’. O corpo feminino, e o apelo sexual que o acompanha, é, com efeito, abundante na vida cotidiana do Brasil contemporâneo – e em boa parte do mundo nos dias que correm. Vai longe o tempo em que, no Rio de Janeiro, os homens faziam vigília para assistir à subida das mulheres nos bondes, ocasião em que invariavelmente a barra de suas saias subia, desnudando-lhes as canelas por breves segundos de êxtase.⁴ Vão longe, também, os bondes. Ele, o corpo feminino, assíduo nas capas dos livros de Cassandra e Adelaide, e em suas narrativas, está presente no marketing e na publicidade em suas diversas formas (como aquela que nos habituamos a denominar de *jornalismo*), incluído o uso de modelos vivos atraindo consumidores para a compra de veículos, de imóveis, desodorantes, cervejas, do que seja. Da mesma forma, a nudez masculina, ainda que minoritária, se faz presente, e abundam relatos, registros, análises, estudos de práticas sexuais. Poder-se-ia dizer que, no novo quadro de valores, abster-se de fazer (ou pelo menos de querer fazer) sexo ter-se-á tornado heresia semelhante à de não consumir. A psicanalista Maria Rita Kehl observa, numa entrevista, que: “O modo como a publicidade e o espetáculo em geral se apropriaram de imagens eróticas, sugestões sexuais e apelo ao gozo como ‘valor agregado’ de todas as mercadorias acabou por tornar o sexo obrigatório.”⁵

O casamento sexo-consumo tem sua mais perfeita tradução nas cifras impressionantes da indústria da pornografia, a qual, entre *sex-shops*, *peep-shows*,

³ *Correio Braziliense*, 16/12/2009, *Cidades*, p. 36.

⁴ Nascido em 1936, o cineasta José Mojica Marins, conhecido por seu personagem Zé do Caixão, relembra esses tempos de difícilima consumação do sexo e intenso prazer voyeurístico com sentimentos conflitantes: “Eu vivi uma época fantástica, [em] que a mulher subia a saia um pouquinho acima do joelho e o homem *pá*, caía. [...] A gente namorava numa mesa enorme com tia, avô, avó, e você na outra ponta só podia olhar. Ô época danada, mas tudo bem...” (*Ele Ela*, ano 39, edição 437, junho de 2008, p. 30).

⁵ *Folha de São Paulo*, “Sexo” (caderno especial), 21/02/2010, p. 11.

vídeos etc. movimentam a economia global a ponto de dois de seus principais magnatas haverem podido solicitar ao presidente dos EUA, não faz muito, um pacote de ajuda pós-crise financeira da ordem de USD 5 bilhões, à semelhança do que recebera o setor automotivo.⁶

De outra parte, considere-se também o aspecto disciplinador da pornografia, na medida em que se converte em atividade industrial: voltada para o atendimento do gosto médio de um público amplo, com vistas ao retorno financeiro sem o qual, evidentemente, não sobrevive, a indústria pornográfica acolhe as fantasias sexuais e as seleciona, cataloga, disciplina, ficando a produção *mainstream* praticamente restrita à reprodução de práticas majoritariamente aceitas e esperadas, enquanto selos especiais dedicam-se aos prazeres de nichos específicos do mercado, com seus respectivos fetiches. Tudo sem risco ou surpresa que perturbem o andamento usual da produção e do consumo.

Isso significa, então, que o banquete da pornografia já não produz incômodo algum? Veremos. Para Ana Cristina Chiara:

[...] é notável o modo como a característica transgressiva do pornográfico foi atenuada graças à hiperexposição do sexo nos meios de comunicação, pelo relaxamento das pressões sociais quanto aos comportamentos de fundo sexual e pelo desaparecimento de muitos tabus. Mas, apesar dessa relativa suspensão de julgamentos morais, permanece a perturbação do estilo exibicionista do pornográfico em função de registros vocabulares inesperados ou da criação de realidades virtuais nos quais impera o exagero, o acúmulo e um certo artificialismo assumido. (CHIARA: 1996, 221)

João Freire Filho sustenta que

[...] a pornografia deve se conceituada como qualquer espécie de representação que um grupo ou uma classe dominante não deseja ver nas mãos dos grupos ou classes subalternas.

E acrescenta:

Capitalizando sobre tabus sexuais, situando-se além dos limites do respeitável e do bom gosto, a pornografia consegue atrair em doses fartas os preconceitos que em geral rondam a assim discriminada cultura de massa – preconceitos manifestos em termos morais, estéticos ou pseudocientíficos. (FREIRE FILHO: 2000, 74)

⁶ Fonte: <http://tvig.ig.com.br/65649/industria-pornografica-americana-pede-ajuda-para-enfrentar-recessao-economica.htm> (acesso em 30/09/2009).

A observação de Freire, lembrando que há um conteúdo de luta de classes na definição do que é ou não pornográfico, portanto na diferenciação entre representações do sexo que *valem mais* e as que *valem menos*, é sugestiva para se pensar o limbo crítico em que se acha nosso objeto de análise.

1.3. O gozo pobre

“A arte é pobre. Ela é descalça, nua.”
(Cassandra Rios, entrevista à revista *Fiesta*)

Seja qual for a relevância que se lhe atribua, em se tratando de uma literatura dirigida ao grande público, para quem os humores da academia (a do saber, não a de ginástica) e dos suplementos literários são, no geral, de escassa relevância ou mesmo indiferentes, certo é que a redenção dessas autoras por parte da crítica acadêmica não parece, não pareceu até aqui, estar em perspectiva. O que o investigador diligente encontra sobre elas é, mais que tudo, um gordo silêncio. Se Adelaide e Cassandra são citadas na *Enciclopédia da literatura brasileira*, organizada por Afrânio Coutinho, e se comparecem, como vimos, em *O que é pornografia*, de Eliane Moraes e Sandra Lapeiz, são elas o mais das vezes ignoradas, seja por antologias abrangentes como uma *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, seja por estudos mais específicos, em que uma concessão à sua presença não haveria de surpreender. Dessa forma, por exemplo, em *Literatura e homoerotismo – uma introdução*, organizado por José Luiz Foureaux de Souza Jr., vemos que os escritos de Cassandra não inspiraram a reflexão sequer da autora do capítulo “*Escrita de mulheres e homoerotismo: a busca por espaços de confluência*”. De outra parte, embora um professor tenha

afirmado que Marx iria gostar de Adelaide Carraro,⁷ o mesmo não parece aplicável aos teóricos marxistas: o conjunto de ensaios *O pobre na literatura brasileira*, organizado por Roberto Schwarz, flexível o bastante para acolher Adoniran Barbosa, o Chico Buarque compositor e Carolina de Jesus (autora dileta de Adelaide), passa ao largo da autora de *Eu e o governador*, em que pesem os esforços desta por retratar a vida de operários, prostitutas, meninos de rua e toda sorte de humilhados e ofendidos (seria ela, com seus personagens Zé e Duda, mencionada numa hipotética nova edição de *O negro na literatura brasileira*, de Raymond Sayers, ou noutra empresa ensaística de mesmo tema?). *Literatura da cultura de massa – uma análise sociológica*, de Waldenyr Caldas, embora expresse em suas primeiras linhas um espírito redentor, ao destacar a “inestimável importância sociológica” dos “chamados produtos ‘menores’ da cultura de massa”, embarafusta-se confusamente por arroubos discricionários (confusão ilustrada pelo fato de o trabalho trazer no título o termo “literatura”, embora utilize o conceito de “paraliteratura”, cuja vagueza nunca se dissipa, e que assim não apresenta serventia senão a de discriminar), e afinal menos não faz que cassar, às duas damas, o estatuto de escritoras. Isso embora o autor conceda, magnânimo, a uma delas: “Talvez estejamos sendo muito exigentes com Adelaide Carraro. Sua formação não ultrapassa o primário.” (CALDAS: 2000, 127)

Cabe mencionar que a editora Azougue relançou, não faz muito, o título *Eu sou uma lésbica*, de Cassandra Rios, em sua *Coleção Devassa*, a qual contava ainda com *Patty Diphusa*, do cineasta Pedro Almodóvar, e *Manual de boas maneiras para meninas*, de Pierre Louÿs, autor franco-belga do século XVIII. Segundo relato informal do editor, suplementos culturais de jornais do eixo Rio-São Paulo, por exemplo, embora manifestassem interesse pelos títulos, pediam-lhe que enviasse *releases* e exemplares apenas das edições de *Patty Diphusa* e do *Manual de boas maneiras*, deixando de lado a autora paulistana. Da mesma forma, na concorrida noite de lançamento da coleção, num bar do Leblon, no Rio de Janeiro, artistas e celebridades leram, risonhos e divertidos, trechos de... Almodóvar e Pierre Louÿs.

⁷ “Marx teria gostado dos livros de... Adelaide Carraro!”, estima Izidoro Blikstein, no prefácio à obra de Waldenyr Caldas aqui citada.

O silêncio é prenhe de sugestões. Salta aos olhos, de saída, a relevância aparentemente limitada que parece ter o conteúdo erótico ou pornográfico de suas obras, como condicionante para o banimento: neste mundo, já descrito, da onipresença do sexo (ao menos do sexo imaginado, o sexo representado), o mercado, a academia, as instâncias decisórias responsáveis pelos *sins* e *nãos* no campo da literatura de há muito habituaram-se a acolher e mesmo a exaltar esse tipo de conteúdo. Aí estão Sade, Sacher-Masoch, Henry Miller, Anais Nin, aí está Jean Genet. “A xoxota em fogo de Gabriela”, de que fala Jorge Amado; o cálido erotismo (póstumo, é verdade) dos versos de Drummond. Aí está o forte conteúdo erótico de boa parte dos títulos da nova leva de romances policiais brasileiros (Lamazière, Belotto, Prandi, García-Rosa, Licínio Rios). Não, não é o sexo. Tampouco parece achar-se em jogo a qualidade literária propriamente dita desses textos, visto eles serem geralmente dispensados antes mesmo de lidos (a atitude dos editores de cadernos culturais em relação a *Eu sou uma lésbica* seria paradigmática nesse sentido, ao dizer, em silêncio: *não lemos e não gostamos*). E quando não são dispensados, a análise – favorável ou não – embrenha-se mais no campo da sociologia que no da literatura propriamente dita: assim, a leitura militante de Lúcia Facco e Maria Isabel de Castro Lima irá destacar sobretudo o caráter de *resistência* dos textos de Cassandra, “[...] escritos sob os tacões homofóbicos da rígida censura militar, do desprezo da militância de esquerda e da repressão da sociedade patricarcal brasileira”,⁸ afirmando, liricamente, que seu estilo “é simples e fluido porque a voz do brasileiro é simples e fluida”, além de atribuir-lhe uma técnica paródica de intenção transgressora em relação aos valores heterofalocráticos. Rick Santos, para quem Cassandra “[...] incorporou a linguagem do opressor de um modo antropofágico”, afirma, por exemplo, que um romance como *Uma mulher diferente* aparenta, “em um nível superficial”, “ser um simples romance popular”, no qual, no entanto, “uma leitura mais aprofundada revela uma estratégia discursiva de resistência” (SANTOS: 2005, 11); e é também passando ao largo da análise textual que o autor conclui:

⁸ FACCO, Lúcia e LIMA, Maria Isabel de Castro. “*Protagonistas lésbicas: a escrita de Cassandra Rios sob a censura dos anos de chumbo*”, *Labrys, estudos feministas*, agosto-dezembro de 2004, <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys6/lesb/bau.htm> (acesso em 24/05/2006), pp. 2; 6.

“[...] a linguagem e a literatura de Cassandra Rios têm valor cultural e histórico de resistência, pois documentam histórias apagadas pelo sistema de repressão e censura da ditadura militar, e contestam o sistema hegemônico da heterossexualidade compulsória.” (IDEM, 180)

Waldenyr Caldas, por sua vez, ressaltará que a “inestimável importância sociológica” dos “chamados produtos ‘menores’ da cultura de massa” – sem porém propor uma avaliação estética, tendo em vista que, para ele, “sua qualidade estética *não merece atenção*, não teria condições de se tornar objeto de discussão científica” (CALDAS: 2000: 13, grifo nosso). Na mesma linha, o autor dirá que a obra de Adelaide Carraro é “de extrema importância”, embora ressaltando que essa importância não se funda na qualidade de seu trabalho, mas no valor deste “[...] enquanto produto cultural de fácil acesso às camadas semiletradas da sociedade”, ressaltando, severo, que seu (dela) retrato dos problemas sociais “[...] seguramente nada ou quase nada acrescentariam ao universo do leitor” (IDEM: 116).

Insinua-se, pois, a hipótese de que seria mais fortemente determinante para essa miséria crítica a identificação dessas obras com o popular: teríamos, aqui, um claro exemplo do “nexo latente entre o asco e antagonismos sociais”, trabalhado por João Freire Filho (2001). Uma disputa, silenciosa, pela hegemonia do mercado. Cassandra parecia intuí-lo, ressentir-lo, e chega a protestar, em *MezzAmaro*: “[...] a maior parte da população é censurada por falsa crítica, e mal vista pelo que escolhe para ler”; e ainda:

Corretíssimo que prestigiem e dêem troféus aos grandes clássicos, mas que não se honre apenas os escolhidos pelas igrejinhas, que também respeitem o mais popular em vez de diminuí-lo e massacrá-lo, só porque foi um *best-seller*, que não permitiriam classificar como *best-writer*. (MEZ, 30-31)

A “sempre lembrada etimologia” – como diz Freire Filho noutra passagem (2000, 74) – da palavra pornografia, proveniente do grego *pornos* = prostituta + *grafo* = escrita, põe de relevo, é verdade, sua natureza comercial. Tratam-se de *escritos sobre prostitutas*, uma literatura prostituta, vendedora de prazer. Mas há ainda, no caso presente, a identificação com o folhetim, a sua estética do excesso⁹

⁹ Pina Coco (1990) registra que “uma das metamorfoses do folhetim será o romance dito *best-seller*”, o qual não preservará, contudo, a serialização do folhetim, mas apresentará “[...] em um só volume o que poderia ser facilmente seriado” (p. 319). A autora afirma, ainda, que “a *verdade*

(a mulher seminua na capa, o personagem que goza dizendo que goza, que trai dizendo trair) o seu recurso a fórmulas sedutoras, tudo isso hoje identificado com o *kitsch*,¹⁰ com o consumo popular. São textos do prazer, na pura acepção delineada por Roland Barthes: “Texto do prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura.” (BARTHES: 2002 [1973], 20)

Conforto o qual basear-se-ia num atendimento de expectativas, visando à satisfação do público. Como sublinha José Paulo Paes:

A fim de satisfazer ao maior número possível de seus consumidores, as obras dessa cultura [cultura de massa] se abstêm de usar recursos de expressão que, por demasiados originais ou pessoais, se afaste do gosto médio, frustrando-lhe as expectativas. Daí que ela se limite, na maioria dos casos, ao uso de efeitos já consagrados, mesmo arriscando-se a banalizá-los pela repetição. (PAES: 1990, 26)

Ocorre, porém, que, como veremos – e eis aí um enigma sedutor – as literaturas de Adelaide e Cassandra, distantes, ambas, de qualquer vanguarda, em certos aspectos fogem às convenções e ao *facilmente digerível* (são mesmo indigestas, em alguns momentos), de modo que, se por um lado não chegam a configurar uma *literatura de resistência*, como anseiam alguns, por outro, com o que trazem de feiúra, de pobreza, de crueldade, conflito e revolta, não seriam tão pacificamente assimiláveis pelo “[...] mundo burguês e seus valores de bom senso, utilidade, compreensibilidade, clareza, racionalidade e ‘beleza’ convencional.” (CARIGNANO: 2008, 85) Assim, não nos parece que nesses romances “[...] tudo visa à reconstituição, ao ocultamento das dúvidas e divisões”, como já se observou a respeito dos “textos pautados por uma estética naturalista” (SUSSEKIND: 1984, 44).

folhetinesca não passa pela coerência ou pela verossimilhança, sequer pela surpresa, e sim pela visibilidade decorrente do excesso” (p. 291).

¹⁰ Para Abraham Moles, “*Há uma gota de kitsch em toda arte*, uma vez que toda arte inclui um mínimo de convencionalismo, e de aceitação do agradar ao cliente, de que nenhum Mestre está isento.” (MOLES: 2001 [1971], 10) Sua definição de *kitsch*, por sinal, é bastante ampla, contraditória até; tratar-se-ia de “um estilo marcado pela ausência de estilo”; “uma maneira de ser muito mais que um objeto, ou mesmo um estilo”; “um estado de espírito”; e ainda: “o *kitsch* opõe-se à simplicidade”. “[...] está à altura do homem comum, por ter sido criado pelo e para o homem médio”; e, no caso específico da literatura, “é a *arte literária do estereótipo*” (IDEM, grifos do autor).

Tratar-se-ia, em suma, o conteúdo de Cassandra e Adelaide, não apenas de um erotismo – vimos que isso não é problema que leve, hoje, autor algum a um simbólico cadafalso –, mas de um erotismo pobre, de pobre, de semiletrado. Uma erótica que assume, ou em todo caso expõe, “os erros do meu português ruim” (para citarmos outra díade de criadores, Roberto e Erasmo Carlos, fortemente identificada com o erotismo popular). A sua presença em certos ambientes traria, pois, o incômodo de um deslocamento, uma inadequação do ponto de vista da normatividade social em vigor. Algo como uma empregada doméstica sentando-se à mesa de jantar de um lar burguês.

1.4.

Elas querem é (fazer) gozar

“Partout ce sont des machines, pas du tout métaphoriquement¹¹”
(Deleuze-Guattari, *L’anti-œdipe*)

A contribuição que este trabalho pretende oferecer a hipotéticos estudos dos legados de Adelaide Carraro e Cassandra Rios, ou a qualquer outro estudo, funda-se na leitura (um leitor generoso chamou-a de *close reading*) de um número abrangente de suas obras, procurando cobrir décadas de produção. Ou seja, partimos do pressuposto – menos óbvio do que talvez pareça – de que a crítica não deve prescindir do seu objeto. Pressuposto antes ético que metodológico. Evita-se assim o arbítrio de, por exemplo (e citamos exemplos colhidos na pesquisa), cravar afirmações peremptórias sobre os personagens de Carraro, mencionando-lhe apenas um par de obras, ou mergulhar em elucubrações sobre as criaturas de Cassandra após haver admitido conhecer “pouquíssima coisa” do que a escritora produziu (sobre o que não nos interessa, talvez façamos melhor em calar – menos não seja que por questão de elegância).

¹¹ “Por todo lado há máquinas, de modo algum metaforicamente”. Cf. DELEUZE&GUATTARI. *L’anti-œdipe – capitalisme et schizophrénie*, Paris: Les éditions de minuit, 1972, p. 7.

Não quer isso dizer que a empresa seja simples, de fácil execução. Não é. Décadas de ostracismo produzem os resultados correspondentes, de modo que os livros de ambas raramente se encontram em bibliotecas, quase nunca em livrarias, às vezes neste ou naquele sebo (onde, por vezes, não é na prateleira de “literatura brasileira” que descansam). Recuperar-lhes as bibliografias inteiras é tarefa, por assim dizer, arqueológica, de duvidosa perspectiva de êxito, e não seria demais mencionar que nem mesmo Cassandra Rios possuía exemplares de todas as suas obras em sua biblioteca. A escassez de fortuna crítica, por sua vez, faculta ao pesquisador uma liberdade quase angustiante, ao mesmo tempo em que o obriga (obriga-o, ou a bem da verdade ele o faz com gosto?) a embrenhar-se por searas menos convencionais, menos ungidas de confiabilidade, como sejam *blogs*, *sites* de relacionamento e semanários de duvidosa reputação.

Nem por isso se pede benevolência: o trabalho aí está, e suas deficiências são todas de exclusiva responsabilidade do autor.

Lembra Antonio Candido que “um homem só nos é conhecido quando morre”, e explica que “a morte é um limite definitivo” [...] após o qual “[...] é possível elaborar uma *interpretação* completa, provida de mais lógica, mediante a qual a pessoa nos aparece numa unidade satisfatória, embora o mais das vezes arbitrária.” (CANDIDO *et alli.*: 2007 [1968], 64) Esse princípio que vale para os seres humanos, os quais nos parecem mais visíveis, talvez inteligíveis, quando completa-se-lhes o desenho, parece-nos igualmente válido para a obra literária, e foi essa a intuição aqui seguida – embora sem perdermos de vista que o passado é imprevisível.

Adelaide deixou-nos em 1992 e, dez anos passados, foi-se Cassandra. Seus legados, portanto, estão completos (embora em parte inexplorados: veja-se por exemplo a contribuição de Cassandra à imprensa, preta-e-branca ou cor-de-rosa). À medida que procuramos obter uma visão ampla dessas vastas bibliografias – livros de estréia, títulos de destaque, os mais citados, exceções que confirmam a regra etc. – chamavam-nos a atenção as insistências, as reiterações de uma e outra autora, ao longo de décadas de produção contínua. Essas insistências, essas reiterações, pareceram-nos configurar, senão uma estrutura, um esquema, o qual sempre de novo se arma, formas distintas de atingir resultados semelhantes, como os botes de um predador. Ao mesmo tempo, surgiam elementos que inicialmente

não esperávamos encontrar, como a marcada diferença entre os dois projetos literários, as duas personas: a dupla, se ainda seria aplicável essa denominação que o mercado lhes atribuiu, agora nos parecia uma dupla de opostos, quicá complementares, uma tornando a outra mais nítida, visível, pela marcada oposição. Já uma suposição inicial, a de que lidávamos com autoras libertárias (tanto mais por haverem sido censuradas, perseguidas, relegadas ao siberiano frio do ostracismo), trocou-se ao longo do trabalho por uma funda dúvida, e afinal, inconclusivos quanto a esse particular, limitamo-nos a observar, nelas, o espetáculo da contradição. O que se deu sem desapontamento, tanto mais porque, assim contraditórias, as obras de Cassandra e Adelaide parecem-nos ainda distantes do conservadorismo intoxicante da literatura cor-de-rosa, mortalmente enfadonho aos nossos olhos, e que terá, possivelmente, herdado-lhes o leitorado. Há muito confronto – com o bom gosto, com o bom senso dos bons moços – no conforto que ofertam.

Para tratar das referidas insistências, reiteraões que nos parecem dar forma a dois projetos distintos, duas distintas intervenções na literatura brasileira, tomamos emprestado o termo deleuzo-guattariano *máquina*, por eles gestado em *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*, e utilizado, por exemplo, na leitura da “literatura menor” de Franz Kafka (tradução nossa): “Uma máquina de Kafka é [...] constituída por conteúdos e expressões em diversos níveis”.¹² Conteúdos e expressões por meio dos quais se propaga, se multiplica, se metamorfoseia o desejo. Desejo que não é forma, mas processo, dizem os autores.

O termo *máquina* nos seduz, ao pensarmos que uma máquina é um arranjo que opera continuamente, insistindo sobre determinadas funções, sem deter-se em considerações que o desviem do objetivo: lembramos da máquina Garrincha de levar a bola ao gol, cuja aparente previsibilidade (para diante do zagueiro, corta para a direita, corre à linha e fundo e cruza para a área) não a impedia de quase sempre surpreender. Talvez mais literalmente maquínico do que desejariam os teóricos franceses seja a produção contínua, industrial de Adelaide e de Cassandra, seu processo incessante: aquela, convencida de que, faltando-lhe um pulmão, a vida lhe seria breve; esta, certa desde sempre, por intuição

¹² DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka – pour une littérature mineure*. Paris: Les éditions de minuit, 1975, p. 15.

premonitória, de que a vida existia para o escrever. O arranjo de uma, maquinando sempre contra o amor romântico, dilacerando-o com suas personagens opacas sempre enredadas no sexo sem amor, fogueira das ilusões; o de outra, maquinando toda uma utopia sáfica, em cuja busca o amor romântico, lesbiano, abre caminho impiedosamente. Máquinas abastecidas e lubrificadas pelo desejo e gozo de seus leitores numerosos e fiéis (não vá nisso qualquer insinuação de monogamia).

Quatro capítulos, aos quais se somam a *Conclusão* e estas *Notas*, dividem a presente tese. No primeiro, “A contaminação do lar burguês – Literatura na área de serviço”, passamos por uma literatura que testemunha as relações de atração-repulsão que soem caracterizar as interações entre classes dominantes e classes subalternas, especialmente quando atravessadas por relativa intimidade, proximidade de corpos, como no caso da relação patrão-empregada; isto para introduzir nossos objetos de estudo, a *literatura de empregada*, literatura-prostituta de Adelaide e Cassandra, tecendo considerações sobre o misto de atração e repulsão que elas, por sua vez, parecem produzir, num campo literário moldado, ainda, por oposições hierárquicas do tipo *alta x baixa* cultura, alta classe x classe baixa. No capítulo 2, “*Contradições do desejo – Saudade ruim dos indecentes*”, tratamos da relação entre gozo e repulsão que marca a fruição da pornografia, e logo examinamos como o tema aparece em Cassandra e, especialmente, em Adelaide Carraro. O capítulo 3 intitula-se “*A máquina de Adelaide – o amor fodido*”, e é dedicado à leitura de parte expressiva do *corpus* literário da autora, identificando-lhe características como a paixão pelo visível, de que decorre o esposar de um realismo ‘anti-literário’; a crueza da expressão; o fito denunciatório somado (melhor, fundido) à busca do gozo, bem como a um anelo de limpeza e ordem social; o recurso ao grotesco, ao monstruoso; as personagens *planas*, reduzidas quase a funções e o retrato do sexo – hetero – sem amor, negando o amor, reduzido a variações em torno do estupro. A tese encerra-se no pólo oposto, com “*A máquina de Cassandra – o ideal cruel*”. Aí veremos a reivindicação do caráter ficcional da narrativa (realista embora); a recusa à crueza e a exaltação do corpo clássico; as personagens *esféricas*, reflexivas, dotadas de intensa vida interior; a recorrente exaltação do amor, lesbiano, tendo por regra o romantismo, a pureza, a delicadeza da sedução e o arrebatamento da consumação;

a entrega incondicional, a recusa intransigente e mesmo cruel do bissexualismo e da mimetização do macho.

Mais não iremos antecipar, aqui, para não estragar alguma surpresa. Afinal, este é um trabalho que também se quer, em certa medida, coquete, como seu objeto de estudo.