

4.

A máquina de Adelaide – o amor fodido

“– O que você vai fazer?

- Vou te foder, pô.”

(Diálogo em *De prostituta a Primeira Dama*)

“– Você me ama ou não?

- Amo, amo,

amo.

- Então, abra as pernas [...].”

(Diálogo em *A amante do deputado*)

*“I am strongly drawn to Camp,
and almost as strongly offended by it.”³⁶*

(Susan Sontag, *Notes on Camp*)

23 livros publicados em 12 anos (11 apreendidos pela Censura), 5 processos, 18 prisões, dois milhões de exemplares vendidos. [...] uma mulher cuja vida parece um tango argentino: aos 4 anos, depois de ver seu pai assassinado, foi internada num asilo de órfãos, sendo espancada e passando fome e frio quase todos os dias. Saiu dali, tuberculosa, para um sanatório em Campos de Jordão. A tudo isso Adelaide sobreviveu, graças à sua energia vital e à sua incrível determinação. Só se entregou ao desespero – tomou veneno – depois que a Censura começou a persegui-la. Espero que os censores que estiverem lendo esta nota se sintam realizados.

Assim o cartunista Jaguar apresenta a entrevista d’*O Pasquim* (nº 427, ano IX) de 8 de setembro de 1977. Uma biografia, sem dúvida, digna de personagem, não apenas de um tango, mas também dos romances da própria Adelaide; tanto assim, que ela mesma protagoniza, por exemplo, *Eu e o governador* e *Gente – O dia em que fui presa*, além de elaborar com esmero seu perfil de autora-personagem – a bela órfã, a sedutora destemida – nas entrevistas e apresentações de seus livros. Ressalte-se no trecho acima a aparente contradição (dizemos *aparente* porque não se pode ignorar, também, a relação de causalidade) entre o significativo sucesso de vendas – em país, lembremos sempre, majoritariamente ágrafo até nossos dias – dos livros de Adelaide e sua perseguição pelo aparato estatal. Perseguição, por sua vez, que talvez seja a principal razão, senão a única, para a célebre publicação da intelectualidade combativa acolher a escritora em suas páginas.

³⁶ “Sinto-me fortemente atraída pelo *camp*, e quase tão fortemente ofendida por ele.”

Esse acolhimento, no entanto, se dá sob condições que, se não chegam a surpreender, nem por isso deixam de propiciar momentos de embaraço. Desconhecedores da literatura de Adelaide, os entrevistadores Jaguar, Ziraldo e Iza Freaza concentram sua curiosidade nos dados biográficos da autora. Ignorância que vale um comentário sobre a auto-indulgência de intelectuais reconhecidos como tal quando concedem a autores *menores*, como Adelaide Carraro e Cassandra Rios, o beneplácito de um diálogo. Entrevistando Cassandra para o jornal gay *Lampião da esquina*, o escritor João Silvério Trevisan assume: “Não conheço muita coisa de sua obra, conheço pouquíssima coisa”, e no entanto se permite uma teorização tão ambiciosa quanto confusa: “[...] seus personagens são um pouco figuras ultra-sensíveis em luta com a sensibilidade deles, ou melhor, em luta com a sensibilidade do mundo exterior.” (LAMP, 9) Adelaide corta um dobrado maior com a equipe d’*O Pasquim*. Iza Freaza interroga-lhe: “*A falência das elites*, por exemplo, é sobre o quê?”, ao que a escritora responde com simplicidade: “É sobre as elites”. Poderia mesmo ter dito: é sobre a falência das elites. Mais surpreendentes, porém, são os questionamentos do cartunista Ziraldo, que chega a perguntar, sem pejo: “Você escreve bem?”, e ainda, inexcedível: “Você era bonita?”,³⁷ indelicadeza que o colega Jaguar se apressa em consertar, resgatando a elegância: “Se ela é bonita hoje...”

Nem por isso a (longa e) “*Patética entrevista com Adelaide Carraro – a escritora mais controvertida do Brasil*” deixa de ser um documento importante para quem deseje debruçar-se sobre seu trabalho. Reconhecendo esse fato, a autora a inclui em seu autobiográfico *Gente – o dia em que fui presa*, “[...] porque ela muito diz a meu respeito, sobre as lutas que tive que enfrentar contra tudo e contra todos, vencendo preconceitos e outras barreiras” (GT, 163), aproveitando para, de um lado, investir contra o “moralismo carcomido e falso” e, de outro, alardear o intento salvacionista de seus livros, que procurariam mostrar, especialmente a “mocinhas e garotos, jovens etc.” os “perigos que rondam quando

³⁷ Outra indagação do cartunista diz respeito à existência de transposições de obras de Adelaide Carraro para o cinema. A autora responde, exigente: “Tive vários pedidos, mas não encontrei nenhum diretor que eu achasse bom. Não vou dar meu livro para qualquer um filmar”. Consta, de todo modo, que Luís Castellini Filho teria adaptado e dirigido *Elite devassa* (o mesmo diretor teria adaptado *Fogo – só para homens*). Segundo fãs de Adelaide, Fauzi Mansur, outro prolífico diretor de pornochanchadas, teria adaptado *Escuridão*.

se metem em certas aventuras”, para que, “conhecendo-os ainda que à distância, deles se desviem”. Moralismo contra moralismo, se quiserem.

Aspecto a destacar da entrevista, para além dos dados autobiográficos, é o seu finca-pé num realismo ‘anti-literário’, a afirmação de uma ficção que recusa a ficção:³⁸ “Escrevo sobre a verdade e não sobre ilusões. Escrevo como se fala, uma linguagem nua e crua, sem subterfúgios.”³⁹ (GT, 185) Note-se que, naquele mesmo ano de 1977, explodia na Inglaterra e EUA – para logo espalhar-se pelo mundo, Brasil incluído – o movimento *punk*, e um de seus participantes, coincidindo por vezes com palavras da escritora brasileira, publicava o seguinte manifesto no fanzine *Sniffing Glue* (assim como os romances de Carraro, as criações *punk* notabilizar-se-iam pelos nomes diretos e impactantes, de apelo sexual e/ou agressivo, como *Sex Pistols*, *Dead Kennedys*, *Cólera*, *Aborto Elétrico*, *Detrito Federal* e *Súcio Prepucio*):

[...] O *punk* não é uma moda louca, é a realidade. Se as pessoas estão com medo do *punk*, a culpa é delas, porque elas não entendem a vida. A vida diz respeito ao concreto, ao fundo do poço, gente patética, aborrecida, e um índice de desemprego mais alto que nunca. O *punk* está ajudando a garotada a pensar. É disto que todo mundo tem medo, porque existem muitos garotos pensando, atualmente. O *punk* reflete a vida como ela é, nos apartamentos desconfortáveis dos bairros pobres, e não o mundo de fantasia e alienação que é o que a maioria dos artistas criam. É verdade, o *punk* destruirá, mas não será uma destruição irracional. O que o *punk* destruir será depois reerguido com honestidade.⁴⁰

Coerentemente com sua declarada busca de “uma linguagem nua e crua, sem subterfúgios”, Adelaide Carraro declara seu descompromisso com o que seria

³⁸ Perfeita tradução, em nosso entender, daquele “baixo narrar” atribuído por Pina Coco (*op.cit.*) ao folhetim, e que teria entre suas características a retórica do excesso, da redundância, em detrimento da ambiguidade e da sutileza que seriam característicos do “alto narrar”. Reforçariam, ainda, o *bairro narrar* de Adelaide, o seu recurso ao sujo, ao grotesco, à crueza da expressão.

³⁹ Nessa linha de formulação, sobra uma alfinetada para Cassandra Rios:

“Pergunta – Você diz que não gosta de ser comparada com Cassandra Rios porque a sua literatura é totalmente diferente da dela, que sua literatura é em cima de problemas sociais e a dela é em cima de problemas sexuais...

Adelaide – Meus livros são os problemas da nossa sociedade. São reais, não são livros de sacanagem.”

Curiosamente, a pecha de entretenimento descartável, de baixa qualidade, será atirada contra Adelaide pela crítica militante, a qual, interessada sobretudo – senão exclusivamente – na valorização do homoerotismo, exaltará a “[...] função reflexiva e o compromisso político e histórico” que, em seu entender, “[...] diferenciam Cassandra Rios de autores como Adelaide Carraro e Carlos Zéfiro, cujas obras eram produzidas simplesmente como objeto cultural com fins lucrativos.” (SANTOS, *op.cit.*, 10)

⁴⁰ P. Mark, *apud* BIVAR, Antonio. *O que é punk*, 2007 [1992]. São Paulo: Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, pp. 59-60.

um texto ‘limpo’, bem acabado: “Todo escritor tem que ter alguém que corrija, né? Já tenho o trabalho de escrever; se for me preocupar em pôr os chapeuzinhos, os graves e as reticências...” (GT, 180). Revisões à parte, persistem nas edições de Carraro deslizos ou desatenções à norma culta; ora erros de sintaxe, ora ausência de pontuação (“Juro Carmem”), porém mais comumente incorreções ortográficas como “estremamente”, “expremeu”, “amenisar”, “humedecia”, “quasi” (vocábulo que, diga-se de passagem, constava do português abasileirado de Mário de Andrade), “dansavam” e “Pôcha”. Não ignorando que erros possam ser simplesmente erros, é sugestivo pensar que essas impurezas que pontuam o texto adelaideano surjam (lembremos das pedrinhas no poema *Catar feijão*, de João Cabral de Melo Neto) como lembranças ao leitor desavisado de que se trata de uma narrativa sem retoques, revelando um mundo também ele não retocado: ou seja, assim como os poucos acordes, a distorção e a recusa à melodia do *punk rock* refletem um cenário de *no future*, em que pulsa uma juventude prenhe de revolta e energia sexual, o texto sujo de Carraro seria, em sua imperfeição, a perfeita tradução de um mundo também repleto de fedor e sujeira.

E de desejo latente.

Cassandra Rios, maternalmente afetuosa em suas lembranças da colega dez anos mais velha, e que estreara na literatura quinze anos depois dela, afirma que “[...] a seu pedido, insistência do meu editor e de outros editores, que a editaram posteriormente, fiz comentários de capa, contra-capas e revisões de algumas de suas obras”, e que Adelaide, de saúde frágil (perdera um pulmão para a tuberculose) embora alta e corpulenta, produzia com um forte sentimento de urgência:

Adelaide só não estudava português e não se esmerava além do argumento porque, dizia-me, o seu tempo era muito precioso e curto, o que importava era a história que ela escrevia com sua letrinha e que às vezes um amigo caridoso passava à máquina para ela. [Dizia] que era assim que ela era, natural e autêntica, reconhecia que precisava respeitar seus leitores e fazer revisões dos seus livros, mas não gostava de fazer isso e o tempo voava! Que aquela era a sua arte, natural e espontânea, como deduzi do que ponderava. (MEZ, 97)

E conclui: “Arrojada, audaciosa, escrevia, como disse, *compulsoriamente*. Passou como um meteorito”. (*Idem*, p. 98).

Cassandra não evita a ironia, ao grifar o advérbio que Adelaide terá pronunciado em lugar de *compulsivamente*. No entanto, o próprio depoimento dela, Cassandra, indica haver algo de compulsório, de fato, no modo como Adelaide produzia: uma obrigação de produzir muito, rapidamente, premida pelo tempo. O sentido de urgência condicionado pela saúde abalada. Em Cassandra, por sua vez, o emprego do tempo também se dá de modo obsessivo: ela procura desviar-se de toda atividade (a carreira política, o comércio de livros) que lhe tome o tempo da escrita, e escreve quase sem pausa (“Às vezes emendo 2, 3 dias escrevendo sem parar”), pagando inclusive o preço, literalmente, por não cuidar atentamente de aspectos burocráticos da profissão, como o recolhimento de direitos autorais. No seu caso, porém, a obsessão traduzida em atividade ‘compulsiva’ poderia ser creditada (a julgar por suas declarações) menos a uma consciência da brevidade da vida que ao compromisso com uma missão, a obediência ao dever de quem *nasceu escritora*. Quanto ao tempo cronológico de vida, a comparação entre ambas dá ‘empate técnico’: 67 anos para Adelaide, 69 para sua colega rival.

O *meteorito* Adelaide gabava-se – aliás, com justiça – do sucesso de sua fórmula:

Sou chamada de “Adelaide Carraro, a escritora dos milhões de livros vendidos”. Pro Brasil, onde as pessoas não gostam de ler, essa é uma boa. Descobri um método de fazer o brasileiro ler. (GT, 181)

Esse *método* haverá de ser a fórmula da denúncia gozosa (dissemos antes: fito denunciatório + convite ao gozo), expressa de modo o mais direto, franco, possível, isto é, em aberta recusa à elaboração, ou mesmo à sofisticação geralmente encontrada naquilo que se convencionou chamar de literatura, ou ainda de *alta* literatura. Cai como uma luva na obra de Adelaide, portanto, a caracterização como *contra-fogo*, que Jean Tortel atribui àquilo que acredita poder ser pertinentemente chamado de “paraliteratura”:

Ela se apresenta como um contrafogo, uma compensação ao extremismo literário, a *inimiga da preciosidade e do hermetismo*. Para ela, o labirinto verbal torna-se uma via de comunicação aprisionada, na simplicidade, na *inocência do dizer*.⁴¹

⁴¹ Apud CALDAS, *op.cit.*, pp. 81-82.

No Brasil, contudo, um discípulo de Tortel (ou, em todo caso, seu devedor) recusa-se a atribuir valor de contrafogo à obra de Carraro – à qual, em última análise, não atribui valor algum, embora afirme que ela é de “de extrema importância”. Senão, vejamos suas conclusões sobre *A vingança do metalúrgico*

Sabe-se que o seu [de Adelaide] sucesso gira em torno do binômio sexo/política. No entanto, de político, claro, nada existe. Nem mesmo na forma de denúncia que, segundo a Autora, seria sua principal meta. De sexual, há a venda do produto (em forma de perversão) que garante há muito tempo o sucesso de Adelaide como escritora. Assim, a ‘escolha’ quase obsessiva do tema ‘sexo’ se impõe precisamente em função do interesse comercial, sem dúvida, o filão mais rentável da indústria do livro no Brasil. Adelaide, então (ela não é uma exceção), já tem fórmulas próprias para trabalhar seu tema preferido e transformá-lo em sucesso de venda.” (CALDAS, 183)

Sempre que se apresenta a oportunidade, a autora ressalta o caráter não-ficcional de sua literatura, a sua fidelidade ao real. Por exemplo, no prefácio a *O castrado*, ela declara que “Essas cenas da vida de um grande número de pessoas da alta sociedade são fatos que aconteceram verdadeiramente” (CAS, 7), e logo relata algumas de suas peripécias como escritora-repórter, saindo a campo em busca de substrato para seus textos:

Também 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. (CAS, 8).

As marcas da reportagem,⁴² por sinal, se fazem presentes no citado *Submundo...*, como vemos:

⁴² A autora trabalhou como repórter no SBT de Sílvio Santos durante quatro anos e escreveu um livro-denúncia sobre a experiência, sugestivamente intitulado, à Zola, *Eu acuso*. Adelaide conta, na entrevista a *O Pasquim* (em trecho que não reproduziu no seu livro *Gente – o dia em que fui presa*) que o volume bombástico foi comprado dos editores pelo empresário televisivo, e assim impedido de circular. Ela relata: “A escada pro Sílvio Santos subir são as crianças, mulheres e homens miseráveis. As pessoas que vão aos seus programas sofrem o diabo. Ele usa o povo pra ficar rico.” (cf. <http://www.sandrofortunato.com.br/safev07.htm>, acesso em 13/06/2009). É de se supor, no entanto, que a experiência tenha sido proveitosa, em alguma medida, para o trabalho literário de Adelaide, pois ela afirma, na entrevista ao *Pasquim*: “[...] era um verdadeiro mundo-cão. Vi muitas misérias como repórter.” Uma curiosidade: em suas memórias, Cassandra Rios afirma ter feito gestões, atendendo a pedidos, para que Adelaide conseguisse o emprego na televisão.

São Paulo viveu como um braseiro neste tempo. A polícia agia com rigor, e às vezes com exagero praticando as mais violentas barbaridades”; “Vera, assim é o nome da menina que entrevistei, trabalhava como doméstica e antes de voltar para casa passava pela cidade para apanhar o dinheiro do irmãozinho Vitor, para ajudar nas despesas da casa”; “Recolhimento Provisório de Menores, é uma vergonha para a cidade de São Paulo. Quem visitar essa organização e que aliás é uma desorganização ficará horrorizados, pois é um depósito fétido de jovens marginalizados, dotados de todas as características, que fariam inveja às subterrâneas prisões medievais.

E ainda, ao mencionar a fuga do grupo de menores do referido Recolhimento: “Não conto como fugiram. Prometi ao menino que me contou o que aqui está escrito”. A narrativa de *Os padres também amam*, por sua vez, é precedida por um recado, em que a autora – enunciando, por sinal, uma pérola de seu moralismo conspícuo – afirma, não inventar, mas dar a conhecer uma história ao seu leitorado: “Leitor amigo, ao escrever este livro quero somente levar ao conhecimento do público brasileiro a estarecedora estória dos padres que se desviam do caminho certo: a igreja.” (PTA, 7)

Aqui, vemos alguns dos elementos do que Susan Sontag caracterizou como estilo *camp*: a inocência refletida numa terrível seriedade: “camp rests on innocence” (“O *camp* baseia-se na inocência”), “the pure examples of camp [...] are dead serious” (“Os puros exemplos do *camp* são tremendamente sérios”); e a solenidade como expressão, entre outras, do gosto pelo exagero. Se Marx iria gostar dos livros de Adelaide Carraro, como já se afirmou, é também de se imaginar que estes deleitariam a teórica estadunidense – ou que, quando menos, esta encontraria na obra de Carraro vasto material de pesquisa.

A escritora parece muitas vezes acreditar, ingenuamente, que a realidade possa ser integralmente transposta para o romance, algo vedado até mesmo a Balzac. Antonio Candido, a propósito, observa que: “[...] o princípio que rege o aproveitamento do real é o da *modificação*, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas”; e ainda:

[...] convém notar que por vezes é ilusória a declaração de um criador a respeito da sua própria criação. Ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou, quando se confessou. (CANDIDO: 2007 [1968], 69)

Neste sentido, embora não se deva ignorar a hipótese de ela iludir-se a respeito do que faz, a grande ingenuidade talvez seja acreditar que Adelaide de fato acredita na transposição do real para o romance: a sua profissão de fé, insistente, nessa hipótese, pode nada mais ser que um truque de ilusionista, desejoso de criar ‘efeito de realidade’, chamando assim de cópia o que sabe ser, em boa medida, invenção. Por sinal, noutra passagem, a autora reconhece o grau de subjetividade que, realismo à parte, permeia suas narrativas:

Os meus livros retratam as chagas sociais de nossa Pátria, nestes últimos decênios. Não podem ser, é claro, a reprodução fiel dos acontecimentos. Eles, porém, se alicerçam na verdade histórica. Apreendo alguns fatos, fico a par de outros, através de contatos, bate-papos, no borburinho [*sic*] de festas, reuniões, coquetéis etc. Depois, abanco-me para escrever as minhas histórias, fundamentada nos fatos que me contam. Podem não ser verdadeiras, mas é inegável que apresentam um fundo de autenticidade, algo de verossimilhança. Minha mente leva-me por um verdadeiro labirinto, e vou gerando minhas obras, que na realidade [...] significam uma explosão íntima, um choque com o passado execrando que foi calcorreado por horas muito mais funestas que risonhas. (EMP, 11-12)

Na apresentação do “livro de cartas de Adelaide Carraro” (*Escritora maldita?*), um inspirado revisor reforça a mítica da autora que traz à tona verdades incômodas, desmascarando farsas, hipocrisias:

Inúmeras foram as cartas que a escritora que a escritora Adelaide Carraro tem recebido dos leitores que reagiram às *verdades nuas e cruas* relatadas na sua quase vintena de livros, todos impregnados de *um realismo que punciona impietosamente as carnes infectas da humanidade*,⁴³ Com a leitura destes escritos quiçá corem as virgens pudicas, talvez se ruborizem as falsas beatas, pode ser que se escandalizem os hipócritas que em público apregoam um moralismo cafona e no recôndito de sua vida pautam a vida por atitudes e atos que chegam a arrepiar até os sentimentos que ainda pudessem existir no coração do demo ou a emudecer as vozes dos anjos. (EM,7, grifos nossos)

⁴³ O trecho traz à lembrança a passagem poética do preâmbulo a suas *Obras completas* em que Antonin Artaud fala do desejo de fazer a palavra, contundente como um prego, supurar na frase como uma equimose de cem buracos: “*Je sais que quand j’ai voulu écrire, j’ai raté mes mots et c’est tout. / Que mes phrases sonnent le français ou le papou c’est exactement ce dont je me fous. / Mais si j’enfonce un mot violent comme un clou je veux qu’il suppure dans la phrase comme une ecchymose à cents trous.*” (Cf. KIFFER, Ana. “*Cartas e corpos, de Antonin Artaud*”. www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/005/ANA_KIFFER.pdf, acesso em 10/06/2009.)

Um apanhado de títulos permite, em primeiro lugar, vislumbrar a importância dos títulos impactantes para o projeto de Adelaide. Afinal, uma literatura que se quer popular não se pode dar ao luxo de deixar escapar o leitor, ao pecar pela sutileza. Como um observador atento já registrava, no nascimento do folhetim: “O primeiro cuidado do fabricante consiste em achar um título bastante pomposo para excitar a curiosidade do benigno leitor”⁴⁴ (no caso de Adelaide, o truque é associar a pompa a um tom de ousadia). Em segundo lugar, o apanhado nos conduz a matizar a fórmula sexo-denúncia – calcada, por suposto, no realismo referido acima – com a identificação de algumas subcategorias, a saber: o fito denunciatório centrado na luta de classes (*A vingança do metalúrgico*, *Falência das elites*; *Os ricos também amam*; *Podridão*; *Submundo da sociedade*); o ataque ao *establishment* político (*Eu e o governador*; *A amante do deputado*; *O comitê*; *Eu mataria o presidente*); a abordagem de temas polêmicos e pouco explorados⁴⁵ (*Mãe solteira*; *Mulher livre*; *O travesti*; *O castrado*; *Os padres também amam*; *Socorro! Estou morrendo de AIDS*) e o retrato cáustico dos bastidores do *show-business* (*Asco – Sexo em troca de fama*; *Eu sou o Rei*). Como já vimos, outro filão de Carraro, não menos exitoso, são os títulos pedagógicos açucaradíssimos e assexuados, amplamente adotados em escolas Brasil afora: *O estudante I, II e III*; *A professora*⁴⁶ e *Meu professor, meu herói*.

A junção de empenho político e exposição sem véus da sexualidade, em narrativas que se querem coladas ao real, caracterizará nossas autoras – e Adelaide de modo ainda mais conspícuo – como continuadoras da tradição naturalista. No conturbado século XIX brasileiro, emerge na literatura, por exemplo, o tema da vileza da escravidão, que pervertia senhores e escravos, e a denúncia (ainda que por vezes contraditória) da situação do negro terá lugar nos romances naturalistas

⁴⁴ O artigo, assinado por Antonio Caccianiga e publicado na *Revista do Globo* em 1856, foi recolhido por Pina Coco (1990, 67).

⁴⁵ “Quando escrevo algum livro, procuro um assunto que ninguém abordou ou tem medo de abordar. Entro dentro da história, sem mesmo refletir se posso sair viva da mesma.” (Prefácio a *O castrado*, p. 7).

⁴⁶ Uma curiosidade sobre este título: ele não teria sido escrito por Adelaide, apenas assinado por ela, no curso de circunstâncias dramáticas relatadas pela escritora ao *Pasquim*: “Essa moça [Maria de Carvalho] foi atropelada e quando fui visitá-la ela disse pra mim: ‘Adelaide, morrerei feliz se você conseguir me fazer uma escritora, mesmo depois de morta’. Então assinei esse livro. Gostei da história porque é sobre a Revolução de 32.” Na mesma entrevista, ela declara sobre o asilo em que viveu na infância (tema de *Eu mataria o presidente*): “[...] todas as crianças ali eram órfãs da Revolução de 32 e tinham ódio de Getúlio.”

de Aluísio Azevedo, de Adolfo Caminha, de Júlio Ribeiro. Todos, autores movidos, como Adelaide, por uma sede de objetividade, por um interesse em retratar a sociedade brasileira sem idealizações, sem fantasias românticas, como teriam feito Flaubert e Zola (e, antes deles, Balzac) com a sociedade francesa e Eça de Queirós com a portuguesa. Ganhava luz a figura do escritor como testemunha de seu tempo, disposto a agredir o *statu quo*, se preciso, para levar ao leitor a *verdade nua e crua*, proporcionando-lhe, assim, um mergulho na realidade, e não um devaneio – menos ainda um refúgio. “O meu objetivo foi acima de tudo um objetivo científico”, afirmará Zola em prefácio ao seu *Thérèse Raquin*; enquanto Jorge Amado, num segundo momento do naturalismo brasileiro, declarará haver-se servido de “[...] um mínimo de literatura para um máximo de objetividade” na elaboração de *Cacau*.

Isso quanto à política.

No que diz respeito ao sexo – separado aqui da política apenas por didatismo – este aparecerá nos romances naturalistas despido das idealizações do Romantismo. No cortiço de Azevedo, na corveta de Caminha, na fazenda de Ribeiro veremos personagens guiados pelas ‘pressões do meio’, mas sobretudo pelos instintos, os baixos instintos, a fisiologia: “arrastadas a cada ato pela fatalidade da própria carne”, diria Zola, mestre desses autores. Com o álibi do interesse científico – há comumente um álibi na trilha do gozo –, surpreenderemos sinhas sedentas de sexo, escravos que copulam como bestas, marinheiros entregues à pederastia. Gilberto Freyre (autor daquele que é possivelmente o mais bem acabado romance naturalista brasileiro, o clássico *Casa-Grande e Senzala*) cita *O Ateneu*, de Raul Pompéia e *A carne*, de Júlio Ribeiro – entre as obras que poderiam servir de “fontes de informação ou simplesmente de sugestões” para “o estudioso da vida íntima e da moral sexual no Brasil nos tempos da escravidão.”⁴⁷

Um cheiro de povo e um gosto de sexo, cada qual mais acentuado neste ou naquele exemplo, atravessará, portanto, toda uma tradição literária brasileira que chegará, na segunda metade do século XX, aos romances de Adelaide Carraro e de Cassandra Rios. Registra Nelson Werneck Sodré:

⁴⁷ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2000 (39ª edição), p. 60.

O cortiço é, realmente, um grande livro, um dos maiores da literatura brasileira, ‘o livro mais verdadeiro de Aluísio Azevedo. É um romance, este, em que muito se sente o fartum de gente plebéia, o budum e o visgo sensual da gente do povo [...]’, segundo Olívio Montenegro;⁴⁸

Werneck cita ainda Lúcia Miguel Pereira, para quem:

[...] o sexo, que dantes fora banido das narrativas, entrou a ocupar uma posição exagerada, refletindo talvez uma mudança de ponto de vista em relação às mulheres. O determinismo biológico então em voga e as lições de Charcot sobre a histeria transformaram, efetivamente, em fêmeas os antigos anjos. (IDEM, 169)

Note-se, porém, que a tradição naturalista sofre alterações ao longo do tempo, vindo a caracterizar-se, nos anos 60-70 do século XX (quando o cientificismo do século anterior já não inspirava o mesmo respeito) pela estética jornalista, a objetividade buscada na forma da reportagem. Flora Süssekind o sintetiza: “Repete-se a estética naturalista, mas sob a forma de caso clínico, na virada de século [XIX para XX]; do ciclo, em 30; do flagrante, na década de 70.”⁴⁹

Voltando: outra característica importante da literatura de Carraro, que se coaduna com sua busca pelo realismo, pela crueza, a clareza da expressão e ainda seu amor ao exagero, é o recurso ao grotesco. Se os filmes, como queria François Truffaut, deveriam ser feitos para ser assistidos de boca aberta, é uma literatura para ser lida de boca aberta (sem prejuízo, pelo contrário, de outros sinais corporais de exposição à intensidade) aquela produzida aos borbotões pela escritora paulista. E esse efeito, em sua obra, depende fortemente da exposição do corpo grotesco.

Em sua leitura de Bakhtin, Stallybrass & White (*op. cit.*) ressaltam que, para o teórico russo, a derrisão carnavalesca fundamenta-se no ‘realismo grotesco’, para o qual, por sua vez, era central o ‘excesso corpulento’. O corpo grotesco-carnavalesco surgiria, nas manifestações populares da Idade Média

⁴⁸ SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 188.

⁴⁹ SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*, Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p. 88.

européia, como oposição ao corpo da Antiguidade clássica, representado nas estátuas gregas – e adiante, no Renascimento, retomado como padrão. É um corpo cujas aberturas e orifícios são enfatizados, em oposição ao que nele é fechado e acabado; destacam-se nele, ainda, as ‘impurezas’ dos orifícios – boca/saliva; nariz/catarro; ânus/fezes ; e priorizam-se suas partes baixas (barriga, pernas, pés, bunda e genitais) em detrimento das regiões superiores: cabeça, ‘espírito’, razão. Os autores registram que o corpo grotesco é móvel, múltiplo, “sujeito de prazer em processos de troca”, enquanto o corpo clássico, em contraste, “se mantém distante” (podemos pensar, aliás, na distância entre Penélope e Ulisses). Entre as ‘normas discursivas’ do corpo grotesco, em síntese, destacar-se-iam a impureza; a heterogeneidade, a protuberância, a desproporção, a exorbitância, o foco nas falhas, orifícios e sujeira; as necessidades fisiológicas e prazeres relacionados aos *baixos estratos*.

Em prefácio apócrifo a *O comitê*, registra-se com acuidade:

Adelaide tem uma intuitiva visão do valor do grotesco como instrumento literário; e no ambiente deste livro ela tem oportunidade de usá-lo com muita felicidade. O tema facilita tal recurso, e quem ganha é o leitor, que se delicia e ao mesmo tempo se choca com cenas em que um secretário copula sobre a mesa de reuniões do comitê, e logo a seguir ela é usada pela cúpula partidária, misturando-se aí a umidade das mãos de seus componentes com a anteriormente deixada pelo casal. (CT, orelha)

Com efeito, Lena, uma das personagens deste romance polifônico (é comum, nos romances de Adelaide, o ‘narrador onisciente’ *dostoievskianamente* ceder espaço a um personagem, que passa a ocupar algumas páginas com um relato na primeira pessoa),

[...] ficou com raiva e contou a todo mundo que o chefe tinha relações com ela em cima da própria mesa de reuniões, onde eram decididos os negócios mais importantes da política paulista. Não tinha nenhuma classe, o desgraçado, e vivia emporcalhando a mesa dos debates. (CT, 66)

Nódoas de sexo numa mesa de reuniões, no entanto, não são coisa que satisfaça a um leitor de Adelaide Carraro. Ela sabe disso e oferece mais, por exemplo um perturbador sonho erótico em que o presidente Kennedy, assassinado havia pouco, adentra seu quarto, à noite, com a fronte esfacelada, “[...] os miolos a

saírem em caracol, como minhocas assanhadas, os cabelos empapados de suor e de sangue, tombando sobre os olhos cavos, redondos, sem órbitas.” E segue, em linhas que não deixam a dever ao George Bataille de, por exemplo, *História do olho* (e talvez não desagradassem a Augusto dos Anjos):

As mãos dele, tumefactas, apodrecidas, de cartilagens soltas, com as unhas violáceas a desprenderem-se dos dedos, erguiam-se à procura das minhas. Seus lábios roxos, afilados, comidos pelos vermes, foram se abrindo, à semelhança de uma gangrena, e pude ouvir o seu apelo rouco, cavernoso:

- Venha, Adelaide! Venha comigo! (EMP, 5)

Adelaide brinda seu público, ainda, com a representação desabonadora do corpo masculino: “O homem abriu o casacão e Maria viu aquela coisa encolhida, enrugada e sem cor definida, dependurada, tristonha e pelancuda.” (PPD, 23); “[...] chutando a cueca com o pé continuou a se rebolar, fazendo com que o pênis murcho balançasse molemente, triste, sem vida, e enrugado” (IDEM, 96); “Lembrou daquele corpo redondo, aquelas nádegas quebradas, brancas, moles” (PTA, 130); e com este trecho insuperável – como também desaconselhável aos de estômago sensível – de *Os padres também amam*, o monólogo em a personagem Lúcia descreve uma transa que segue a uma noite de bebedeira no redemoinho de um baile de carnaval (“mãos bobas agarravam seios, onde lábios ávidos os sugavam, deixando-os com marcas roxas; minúsculos biquínis eram cobertos por musculosas e peludas mãos”):

Quando Fernando me deitou na cama, lembro-me de que puxei qualquer coisa para cobrir minha nudez, e olhando senti que ele movia-se com o quarto, e que o teto pesado ia abaixando, parecendo que ia nos esmagar. Gritei e estendi os braços para Fernando, mas nada pude lhe dizer, pois um vômito amargo saltou de minha garganta e atingiu a rica vestimenta de meu noivo. [...] Sua língua queimava-me o corpo e eu sentia as lágrimas penduradas nos cantos dos olhos, e o suor grudou meu cabelo na testa. Minha respiração vinha acompanhada de vômitos, pois o estômago dava reviravolta fazendo-me vomitar, vomitar com tremores, sacudindo-me toda, deixando-me com o rosto transfigurado. Mesmo assim, Fernando não me largava e com o volume colando nossos corpos ele lutava em cima de mim, até que breves gritos de dor me fizeram sentir que Fernando vencera. Sentei meu corpo na cama e olhei para ele, deitado de costas, resfolegando forte, e soltando pragas. Puxou-me para si e beijando-me a boca suja de vômito, disse sorrindo:

- Foi maravilhoso. (PTA, 157)

Já o Embaixador do membro enrugado proporciona a ‘Cátia’/Maria Aparecida, prostituta de primeira viagem, uma experiência que não lhe para no estômago:

[...] O Embaixador jogou o corpo para a frente e com as mãos forçou o pênis na boca de Maria, e enquanto ela se debatia para se livrar daquele peso de banhas ele gritava gozando de prazer. Depois caiu para o lado esticando pés e mãos, bufava fazendo o enorme peito subir e descer. Nem reparou que Maria corria para o banheiro e tossia vomitando esperma. (PPD, 98)

“Estou muito sujo, dona Cristina. [...] olha estou coberto de carrapichos”, adverte, humilde, o Zé (‘-Ninguém’) de *Submundo da sociedade*. A patroa, porém, não se intimida e desabotoa-lhe a calça em busca do objeto do desejo, para logo murmurar, esfregando no rosto o “cetro negro”: “Ah! É enorme, como é grande!”. “Olhos grandes e morteiros, a boca de lábios grossos, a pele mulata. Estatura mediana. Era um tipo meio repulsivo” – assim é apresentado o protagonista-vítima do romance (cujo capítulo VIII intitula-se “Zé o macho”), descrito sempre, na variegada sucessão de cópulas que pontua o romance, de modo a pôr de revelo o grotesco de sua figura inocentemente selvagem: “Olhos fechados, boca meio aberta mostrando os dentes podres. [...] Zé engoliu um pouco da saliva grossa que começava a escorrer pelo canto dos lábios gordos”; “Zé agarrou o corpo da moça e fazendo-a ficar debaixo dele, foi cobrindo-a de beijos grudentos da baba pastosa que se formava abundante na sua boca devido aos inúmeros dentes estragados.” A baba, por sinal – ‘elástica e bovina’, como diria Nelson Rodrigues –, é uma das principais características desse personagem opaco, que menos fala que balbucia (e o balbucio nada mais é que a fala líquida, babosa), mero instrumento, quase, de uma sucessão mecânica de intensos atos sexuais. O outro é o seu membro avantajado, sempre propenso à ereção. Juntos, o dote incansável e a baba abundante identificam Zé e o boi que, numa fantasia erótica (reprodução bastante fiel de um trecho de *A carne*⁵⁰), fizera Cris despertar de vez

⁵⁰ Escreve Julio Ribeiro, naquela que é a mais explícita descrição de um ato sexual em todo o romance: “O touro tinha-se aproximado de uma vaca muito gorda [...] Chegava-se, farejando ansioso, cheirava o focinho da vaca, cheirava-lhe o corpo todo; erguera-se a cabeça aspirando ruidosamente o ar, [...] soltara um berro estrangulado. [...] O touro lambeu a vulva da vaca com a língua áspera, babosa, e depois, bufando, com os olhos sanguíneos esbugalhados, pujante, [...] levantou as patas dianteiras, deixou-se cair sobre a vaca, cobriu-a, pendendo a cabeça à esquerda, achatando o perigalho de encontro ao seu espinhaço.” Cf. RIBEIRO, Julio. *A carne*, São Paulo: Savério Fittipaldi, s.d. [1888].

para o desejo do macho: “Babando, com os olhos saltando da órbita o boi arreganhou os beiços, súbito saltou sobre a vaca e com uma estocada certa, entrou até o fim, fazendo a vaca oscilar”; “Zé jogou brutalmente a mulher na água e como um animal pulou em cima dela com as órbitas dilatadas e a baba amontoada nos cantos da boca”.

A páginas tantas, o membro e a baba confluem para oferecer à patroa histérica – e, talvez, ao leitor – aquilo que se lhes pede, o tremor do gozo:

Cris sentia lá dentro de se ventre aquela coisa grossa, comprida, pulando, latejando, fazendo-a experimentar toda a nova beleza da ressuscitação do amor. [...] E enquanto ele furava, furava, Cris começou a se movimentar em requebros diabólicos, chupando a língua do macho que estava dentro de sua boca, e como um néctar divino engoliu toda a baba viscosa que se formava abundante e quente. (SS, 156)

Um corpo sujo, desproporcional, em parte apodrecido, expelindo secreção em abundância, dotado de um membro que não apenas preenche, mas perfura, em ritmo animalesco; o corpo de uma criatura com a qual o diálogo é inviável, tal o seu primitivismo de besta: “Cris compreendeu que com ele não poderia existir diálogo assim de coisas difíceis. Mas falar o quê? O que se fala com uma criatura que não era da alta classe? (IDEM, 157). Há sem dúvida algo de monstruoso nessa representação adelaideana do personagem masculino – representação que, se encontra em Zé, possivelmente, o ápice da monstruosidade, não é algo circunstancial em sua obra: em maior ou menor grau, os homens de Adelaide são tipicamente monstros. Nesse ponto havemos de concordar com o crítico que, desgostoso, observou:

Os homens se caracterizam, em todos os seus livros, inclusive em *Eu e o governador*, como seres perversos, perigosos, que em seu contato com as mulheres objetivam basicamente o prazer corporal da relação sexual. Pelo menos esta é a regra geral. Raramente ele [*sic.*] assume comportamentos decentes. (CALDAS, 120)

Sem dúvida, há exceções, como o amoroso Duda de *A vingança do metalúrgico*, como o próprio Governador – jovial e sedutor – do romance a que dá título, assim descrito pela narradora-protagonista:

O Governador era maravilhoso! Do leão, que rugia em Palácio; do tarado, pintado por tantas mulheres; do injusto, do demagogo, estava ali a sua verdadeira

face! Sua alma sensível incendiava-se à simples vista de uma flor, um pássaro, uma árvore, uma pedra diferente! [...] O recanto em que nos encontrávamos transformou-se num pequeno paraíso terrestre. (GOV, 157)

A regra, porém, não se altera: os homens são monstros – e os romances de Adelaide, em boa medida, monstruosos. O que, no entanto, a vã sociologia parece não alcançar é a percepção de que a monstruosidade não apenas assusta e angustia, mas também, em igual proporção, fascina. Bataille já falava do *momento insensato* para o qual “tendemos com todas as forças e simultaneamente rejeitamos com todas as forças”. O gozo como vizinho à morte, esquecimento de si, *pequena morte*.

Sobre o monstro, observa o português José Gil:

Ao encará-lo, o olhar fica paralisado, absorto num fascínio sem fim, inapto ao conhecimento, pois este nada revela, nenhuma informação codificável, nenhum alfabeto conhecido. E, no entanto, ao exhibir a sua deformidade, a sua anormalidade – que normalmente se esconde – o monstro oferece ao olhar mais do que qualquer outra coisa jamais vista. O monstro chega mesmo a viver dessa aberração que exhibe para todo o lado a fim de que a vejam. O seu corpo difere do corpo normal na medida em que revela o oculto, algo de disforme, de visceral, de ‘interior’, uma espécie de obscenidade orgânica. O monstro exhibe-a, e desfralda-a sem se preocupar com o olhar do outro; ou para o fascinar, o que significa a mesma coisa. O que é um olhar fascinado? Aquele que subitamente se sente atraído pela coisa vista [...] e perde a liberdade. Afunda-se no que vê porque o que se dá assim a ver reenvia a outra coisa que não se deixa captar.⁵¹

Lembremos do rapaz *abduzido* pela leitura de *Os padres também amam*, ou de Maria Aparecida, prostituta que vira Primeira Dama, a qual “tremia sem nada compreender” diante da primeira visão de um pênis – no caso, encolhido e flácido. Sempre o fascínio absorvente e paralisante. Experiência semelhante é descrita pela ex-prostituta Gabriela Leite em suas memórias, ao relatar o exibicionismo de um patrão num consultório odontológico:

Quando estava entrando, eu o vi sentado em sua cadeira atrás da escrivaninha, com suas roupas branquíssimas, as pernas abertas e uma das mãos segurando o pau duro fora da braguilha. Foi a primeira vez que vi um pau duro ao vivo e em cores, e levei um tremendo susto. Parei na porta. Ele ficou me olhando com olhos de desejo e perguntou: ‘Gostou? É bonito?’ [...] Não sabia o que fazer. Fiquei parada com os olhos fixos na cena, sentindo nojo de tudo aquilo.”⁵²

⁵¹ GIL, José. *Monstros*, Lisboa: Relógio d’Água, 2006, p. 78.

⁵² LEITE, Gabriela. *Filha mãe avó e puta*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 22.

No romance *A paranóica*, de Cassandra Rios, Ariella também vive, no primeiro encontro, espanto maior que a atração: “Olhei. Era evidente. Evidente demais. Era a primeira vez que eu via a ereção do sexo em toda sua manifestação, estufando as calças de um homem, vergonhosamente.” (PARA, 55)

Um aspecto do grotesco, do monstruoso se quisermos, na literatura de Adelaide, e que nela assume importância capital, é o modo como se dá a relação sexual, ou, antes disso, o modo como os personagens masculinos buscam o sexo (cabe salientar que, à diferença de Cassandra, Adelaide mantém-se fiel à heteronormatividade, sendo raras as descrições de amor lésbico em sua literatura). “O corpo feminino é um território em permanente disputa”, afirma Regina Dalcastagné (*op.cit.*, 1), e essa proposição assume, em Adelaide, um sentido bastante literal.

Naturalistas do século XIX, atentos às ‘pressões do meio’ e sobretudo ao ‘imperativo fisiológico’, a guiar as ações de seus personagens, dificilmente poderiam antecipar o modo como se dariam as relações sexuais, o mais das vezes, na obra da romancista. Vimos, no depoimento de Lúcia, que mesmo numa relação consensual o coito é uma vitória do macho às barreiras antepostas pela fêmea: “Fernando não me largava”, “[...] lutava em cima de mim”, “[...] breves gritos de dor me fizeram sentir que Fernando vencera.” Em passagem anterior, ele perseguiu Lúcia, que o provocava, “[...] e nesse jogo de corre para lá e para cá, Fernando conseguiu desamarrar as alças, fazendo que do vestido abaixado até a cintura surgissem os lindos e grandes seios de Lúcia”. Ainda em *Os padres também amam*, a indiazinha Iara relata, divertida, um assédio:

Arranquei o maiô e como lá na floresta, com meus seios duros e eretos, corri para o mar, afastando os cabelos com que o vento teimava em encobrir os meus olhos; olhava para trás, rindo da fúria louca do Padre que vinha em minha direção. (PTA, 77)

Em *O comitê*, Roberto parece reivindicar, em seu monólogo, a condição de personagem de romance naturalista, ao rememorar sua transa com a esposa do deputado: “Obedecendo ao apelo, ao impulso da carne, deitei-me por cima dela” (CT, 193); entre lágrimas, a protagonista Adelaide descreve, em *Eu e o governador*, sua primeira ‘entrevista’ de emprego:

-Tire! Dispa-se! – gritou, umedecendo os lábios como um tarado.

Fiquei apenas de calcinha e *soutien*. Meus olhos estavam cobertos de lágrimas, que me escorriam pelas faces e gotejavam sobre meus seios.

-Tudo! Tudo! Tudo! Eu disse tudo! Não me ouviu?

O homem parecia estar atacado de alguma forma de insânia. Estava totalmente fora de si. No seu olhar havia uma expressão de loucura, quando começou a aproximar-se lentamente de mim. [...] Alcançou-me e puxou-me violentamente, arrastando-me até o quarto, onde atirou-me violentamente sobre a cama. (GOV, 56-57)

No asilo de *Eu mataria o presidente*, é Lelinha, ainda virgem, quem foge, ou antes tenta fugir, de um avanço:

“[...] ‘Seu’ Vamiré redobrou a fúria do ataque e alcançou Lelinha, agarrando-a pelo vestido que, de pano podre, ficou em tiras, deixando seu corpo despido, aguçando ainda mais o apetite venéreo do sacripanta. [...] O rosto de ‘seu’ Vamiré ficou lanhado pelos arranhões das unhas de Lelinha, que acabou sucumbindo sob a força animalasca do pornógrafo que a possuiu ouvindo-lhe os gemidos, os gritos de dor e desespero!” (EMP, 130)

Novamente em *O comitê*, Lena relata seu encontro com Pedro, o novo chefe, e sua resistência inicial:

Apertou-me em seus braços e me beijou longamente; com a outra mão me bolinava, seus dedos percorriam meu corpo, por baixo da saia, e de repente tentou tirar minhas calcinhas. [...] Devido ao barulho da chuva ele continuou agindo. Tirou minhas calcinhas e me estendeu sobre a comprida mesa, segurando com toda sua força minhas pernas abertas enroscadas em sua cintura. [...] Seu membro, porém, não conseguia vencer a barreira, nem chegar onde ele queria, pois [...] eu me contraía e me fechava. (CT, 67)

Em *Mulher Livre*, Pat não está livre de ser possuída por Jocar de modo impiedoso:

[...] Jocar arrancou o short com uma mão e com a outra a tanga de Pat e, com a maior brutalidade do mundo, a cavalgou em atacadas fundas e rápidas até que ela implorou.

- Chega, pelo amor de Deus. (ML, 55)

O sexo consensual, com efeito, tem presença modesta na literatura de Adelaide, e quando ocorre é envolto em circunstância de conflito: a traição e o

domínio de classe, em *Submundo da sociedade* e *A vingança do metalúrgico* (caso raro em que as vítimas são homens; no caso empregados negros – respectivamente, Zé e Duda – vilipendiados por suas desalmadas patroas); a insatisfação de Célia com seu marido Carlos em *O castrado* (“Eu nunca gozei com homem nenhum. Não se esqueça que meu marido não sabe ou não quer fazer a gente se realizar”); a culpa do adultério em *O comitê* e *A amante do deputado*. Numa das – raras, até onde podemos afirmar – cenas de lesbianismo da obra adelaideana, a mulher traída assume o papel de violadora da amante de seu marido:

A mulher pulou e Verô sentiu suas mãos a agarrarem e jogarem no chão. Verô começou a chorar e a gritar pelo Isaque. A mulher arrancou o penhoar de Verônica e deitou-se por cima dela.

- Não grite, bobinha, eu só quero amá-la um pouquinho. (ML, 182)

Podemos dizer, em síntese, que Adelaide agride o amor romântico com a mesma insistência com que Cassandra o reivindica (há quase tanta realização amorosa em Adelaide quanto no cancionero de um Bezerra da Silva). E se por vezes o restaura por meio de um final feliz, como na anódina conclusão de *De prostituta a Primeira Dama*, deixa-nos a estranha sensação de que o calvário era um bocado mais excitante.

Em cena de *Eu e o governador*, após haver cedido às investidas de Ulisses com vistas à obtenção do sonhado emprego público (“Possui-me sem que eu pudesse oferecer-lhe resistência”), Adelaide ingressa num redemoinho mental – que faz lembrar a canção *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, como também a confusão mental vivida por Ana Terra na célebre cena da curra⁵³ – no qual o envelope (“Era o prêmio, com toda a certeza. O pagamento pela minha posse”) se funde com os trajes de noiva do casamento de sonho... desfeito:

⁵³ “La plata... La plata... La plata... Ana estava estonteada. Alguém lhe perguntava alguma coisa. Dois olhos sujos e riscados de sangue se aproximaram dos dela. Mãos lhe apertavam os braços. Donde está? Donde está? La plata, La plata... Ela sacudia a cabeça freneticamente, e a cabeça lhe doía, latejava, doía... La plata... La plata... Braços enlaçaram-lhe a cintura, e Ana sentiu contra as costas, as nádegas, as coxa, o corpo duro dum homem.” Cf. VERISSIMO, Erico. *Ana Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1971], p. 65.

Tudo se embaralhava. O envelope era todo branco... branco... branco como a blusa rendada... e a saia com larga cauda toda de tule... branco... tudo branco... também o tule seguro no alto da cabeça por uma grinalda de flores naturais. De que seriam as flores? De laranjeira? Minha irmã dizia-me sempre que deveriam ser botões de rosas brancas. Sim, era exatamente assim que eu me casaria. Nas mãos o terço de prata e o livrinho da minha primeira comunhão... também todo branquinho... (GOV, 23)

Do conjunto branco de tule ornado de rosas brancas ao envelope branco contendo a carta de recomendação, dá-se a passagem do sonho de donzela para a constatação de que *o mundo é um moinho*; ou, dito de outro modo, o trânsito da fantasia do amor romântico para a oferta de favores sexuais em troca da subsistência. Trânsito da pureza da moça empunhando o livrinho da primeira comunhão ao desalento – não de todo imune à excitação – da mulher que recebe o primeiro pagamento pela sua “posse”.

A autora possivelmente faria coro à diatribe do jornalista britânico Auberon Waugh (filho do igualmente ácido Evelyn Waugh), o qual, certa vez, comentando as atividades da organização *Women Against Rape (Mulheres contra o estupro)*, questionou: “O que elas propõem colocar no lugar?”⁵⁴

Essa visão do amor e do sexo assume uma marca bastante nítida na máquina adelaideana, qual seja, as calcinhas rasgadas. A delicadeza e sofisticação da peça íntima, clássico objeto de fetiche,⁵⁵ é signo da diferença de classes em *Submundo da sociedade* (“Cris levantou-se, puxou a calça comprida junto com a calcinha de seda bordada com babadinhos de renda francesa”), e sobretudo, neste como noutros romances, representa o último obstáculo a ser transposto pelo macho tomado de desejo bestial, antes de encontrar a satisfação que ele – e, eventualmente, também ela – busca: “Uma das mãos de Zé infiltrou-se debaixo da saia da patroa e dilacerou-lhe a calcinha para logo em seguida procurarem no vão de suas pernas, o contato da carne aquosa e macia.”

Ocorre de blusas (“de tão nervoso arrancou-lhe a blusa de um safanão, fazendo os botões pularem longe” – PTA, 108), sutiãs, camisolas e vestidos também serem vitimados (em cena de *Mulher livre*, Olavo rasga o vestido de Verô, após o que “os seios dela, que não usava *soutien*, tremularam lindos,

⁵⁴ *The New Yorker*, 2/07/2007, p. 70.

⁵⁵ “Porque adere às partes às regiões do corpo feminino que são as mais secretas, mais cálidas e, para o homem, as mais dramáticas” segundo Jacques Laurent. Cf. NÉRET, Gilles. *1000 dessous – Histoire de la lingerie*. Paris: Taschen, 2003, p. 21 (tradução nossa).

grandes e retos”), mas são as calcinhas, indubitavelmente, o alvo preferencial da fúria libidinosa: “[...] Ele conseguira colocar um de seus joelhos entre minhas pernas, impedindo-me de fechá-las e brutalmente arrancou-me a calcinha, rasgando-a no paroxismo da loucura que o atacava” (GOV, 22); cena que praticamente se repete: “[...] uma mão em cada joelho tentava abri-los até que conseguiu e de um puxão arrancou a tanga” (PPD, 62); entre outros ataques: “[...] aí rasgou a calcinha, tudo isso na maior luta” (monólogo da prostituta Cíntia, no mesmo romance, p. 88). Em cena de *O comitê*, descrita em monólogo de Roberto, a esposa do candidato ‘reclama’ com o amante, entre beijos: “- Você varou tudo, tudo. Parece que uma coisa me dizia que devia pôr uma calcinha já velha, não difícil de rasgar.” (CT, 82) Precaução que talvez conviesse a todas as personagens de Carraro.⁵⁶ O amante responde, atencioso: “- Oh, meu amor. Desculpe, amanhã lhe comprarei uma dúzia de calcinhas. As melhores do Brasil”, e, voltando a narrar, comenta: “Violara a virgindade da calcinha” (o que, nada obstante, volta a fazer em poucos dias: “[...] com os dedos rasguei outra calcinha dela”). A frase, por sinal, é sugestiva: seria o dilaceramento da peça íntima não apenas a transposição da última barreira, como pensamos inicialmente – e que, aliás, poderia se dar sem tamanho ímpeto, bastando retirá-la –, mas uma re-encenação do rompimento do hímen, que faria, portanto, de toda relação um defloramento?

Há muita reiteração, como vemos, na literatura de Adelaide. Críticos diriam repetição, e creditariam a repetição a falta de criatividade. Retrucar-se-ia, com Nelson Rodrigues (voltamos a ele), que não há “santo, herói, gênio ou pulha” sem ao menos um par de ideias fixas – e Adelaide, com efeito, parece tê-las. Numa entrevista, real ou fictícia, uma leitora se queixa com a romancista: “Li na revista *Manchete* de 16/11/74 em uma entrevista que você diz que só tem valor o sexo e o dinheiro. Não acredito que você pense assim”, ao que Adelaide responde indagando, com o exemplo do novo casamento de Jacqueline Kennedy, tema das... manchetes da época: “Você acha que ela casou com o velho Onassis por amor ou por dinheiro?” (PPD, 9). Noutro depoimento, arguida sobre a presença do erotismo em suas obras, a autora sentencia: “A função é mostrar a realidade. A relação sexual é sempre igual.” (CALDAS, 154)

⁵⁶ Verô, por sinal, escapa de ter a peça destruída por Jocar, em *Mulher livre*, justamente por não usá-la.

O arranjo em que o sexo é sempre igual, e sempre caracterizado como vitória do desejo desembestado do homem sobre a resistência débil da mulher, encontra sua condensação no périplo de Maria Aparecida, de abuso em abuso, até perder o halo sagrado que o nome de batismo lhe consignara, transformando-se na prostituta Cátia. É a parte inicial do romance *De prostituta a Primeira Dama*, a qual poderíamos intitular ‘De santa a prostituta’. O esquema, aqui, obedece à seguinte sequência:

1) Estuprada por Milton (defloramento)

Ludibriada por Sueli, que a levava para sua casa ao vê-la perambulando sem rumo pelas ruas de São Paulo, Maria cai no sono após ser induzida a ingerir barbitúricos, e tem sua virgindade vendida a Milton, “um mulato alto, robusto, com uma bruta barriga apertada num cinto de couro caro”, o qual tencionava negociar a garota – e diverte-se com ela (que segue desacordada) por horas a fio:

Milton foi logo puxando o vestido de Maria até a cintura e dizendo:

- Abaixе as calcinhas dela que eu quero examinar isso aí. Quero ver se vale mesmo os três milhões. (38)
- Agora estou todo dentro. Ponha a mão Sueli. Veja se ainda tem algum pedacinho para entrar.
- Não. Foi até os pentelhos. (41)

2) Estuprada por Rubens

Prestes a saltar do Viaduto do Chá, para fora da ponte e da vida, Maria é salva pelo gentil e solícito Rubens, o qual, no entanto, logo se revela mais um aproveitador, após levá-la a um hotel e oferecer-lhe comprimidos, com o pretexto de curar-lhe o resfriado:

Seu corpo balançava, jogado de cá pra lá nas enormes mãos de Rubens, que como um louco abria as pernas da moça e de um arrancão arrancou-lhe o curativo e sem se importar com os gritos de Maria, entra de uma só vez com o pênis duro como um ferro e em êxtase com movimentos descontrolados entra e sai, entra e sai, sem parar, colando sua boca na boca de Maria para abafar-lhe os gritos. (p. 49)

3) Estuprada por João e Alfredo

Abandonada no quarto de hotel, é surpreendida nua por dois funcionários, que logo encontram um meio de fazê-la pagar a despesa, “já que o seu macho fugiu”:

E Alfredo subia e descia, João apertava o travesseiro e Maria empurrava o travesseiro. Na vez de João, Maria só chorava. João acabou, jogou o pênis para dentro da calça, abotoou a braguilha, limpou as mãos no lençol e correu para a portaria. (52)

4) Chantageada por Renato

Novamente perambulando sem rumo, Maria é abordada por Renato, outro desconhecido solícito, o qual a leva para Santos e sucumbe aos *baixos instintos* ao examinar a ferida genital daquela que recentemente deixara de ser uma virgem Maria – e que foge quando ele desce à farmácia para comprar vaselina, no intuito de sodomizá-la:

Vejam como estou. O homem é um animal mesmo, em vez de ficar com pena, fica com o pênis erguido desse jeito. (62)

Renato estava desfigurado, com baba nos cantos da boca e os olhos arregalados querendo saltar das órbitas. (62)

Ah! Essa não. Eu te pago café com leite, pão e manteiga, te compro tanga, gasto gasolina, alugo apartamento, para continuar de pinto duro? Vê lá se tenho cara de palhaço. (63)

5) Traída por Marcos

Nova carona com um desconhecido, desta vez de volta a São Paulo. Marcos escuta sua história e se solidariza, deita falação sobre os perigos da cidade de São Paulo, onde “quase sempre essas mocinhas ingênuas caem nas mãos de cáftens, traficantes de escravas brancas” etc., alardeia a própria honradez (“São Paulo ainda tem Homens. Nem todos estão corrompidos. Eu sou um deles.”) e afinal, após ajudá-la a se recuperar, ao tempo que enchia-a de presentes (“[...] roupas, sapatos, meias de seda, bolsa e tudo”), revela-se um rufião que a

negocia – sem que Maria ainda saiba do que se trata a nova oportunidade de emprego – com a cafetina Marli: “Tenho coisa boa”.

O périplo de Maria, santa-puta-primeira dama, condensa, como dissemos, a hipótese adelaideana da monotonia do sexo, monotonia essa em que o coito se caracteriza como uma vitória do macho (que a ela terá chegado, muitas vezes, valendo-se de artifícios inescrupulosos) sobre a fêmea incapaz de fazer frente às suas investidas. No esquematismo algo caricato a que se chega nesse romance, os embates sexuais sucedem-se de modo mecânico (especialmente na sequência estupro I - estupro II – estupro II), repetitivo, quase uma inevitabilidade, e a personagem feminina, cuja vontade em nada parece interferir no curso dos acontecimentos, é reduzida a um brinquedo, corpo sem alma, depósito de taras, que balança para lá e para cá ao gosto de *mãos enormes* que o assediam. Maria é, com efeito, exemplo dos mais acabados que encontramos, em Adelaide, da “personagem plana” de que fala Antonio Candido (CANDIDO *et alli.*: 2007 [1968], 63) – de resto, uma constante em sua obra, veja-se o já citado *Zé, o macho*; e também Duda⁵⁷ – despida de complexidade, reduzida quase ao tipo.

A repetição e condensação apontadas caracterizariam aquilo que Gilles Deleuze define como “monotonia sádica”. Segundo ele, o libertino de Sade, “reduzido a ilustrar sua demonstração total por processos indutivos parciais [...], não pode senão acelerar e condensar os movimentos da violência [...]”⁵⁸ Se em Sade, contudo, a “aceleração se faz pela multiplicação das vítimas e das suas dores”, no périplo de Maria o que temos é uma multiplicação de algozes (Milton-Rubens-João-Alfredo-Renato-Marcos) e dos suplícios sobre a mesma vítima. O plano geral da obra de Adelaide, este sim, é que nos fornece, de modo conspícuo, um amplo – e repetitivo, não há dúvida – espectro de mulheres violentadas, de que emerge, monstruoso, o retrato de um mito violentado: o mito do amor romântico.

Deleuze observa ainda que “quanto à condensação, ela implica que a violência não se dissipe segundo inspirações e esforços [...]”, devendo ser “[...]”

⁵⁷ O caso de Duda, protagonista de *A vingança do metalúrgico*, é singular, pois a autora não se peja de simplesmente transformá-lo, num átomo, de líder dos metalúrgicos de São Bernardo (“Ninguém até hoje entende como é que um negro tão jovem, com pouca cultura, tão pobre, conseguiu uma força total sobre todos os duzentos mil metalúrgicos daqui e ainda a maioria de outras cidades”, p. 31) num especialista em fertilização extra-uterina, tudo para viabilizar, em poucas páginas, a vingança que o título anuncia.

⁵⁸ DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch – o frio e o cruel*, Rio de Janeiro: Zahar, 2009 [1967], p. 30.

conduzida com sangue-frio e condensada por sua frieza própria – a frieza do pensamento como pensamento demonstrativo.” (IDEM, *ibidem*) Ora, se não cabe atribuir a Adelaide Carraro o mesmo grau de ambição de um Marquês de Sade (como seria o de *negar a natureza*), não haveria de ser exagerado identificar em sua obra um *prazer de demonstração* semelhante àquele que Deleuze identifica em seu conterrâneo – no caso, demonstração da hipótese anti-romântica de que *a relação sexual é sempre igual*. Igual, bem entendido, na sua insuperável incompatibilidade com a realização amorosa.

Importa notar, contudo, que essa literatura do estupro, como podemos sinteticamente defini-la, é também uma literatura em que o desejo feminino aflora amiúde, e sem disfarces, algo não muito corriqueiro nas letras brasileiras.⁵⁹ Que não se veja nisso contradição insanável: afinal, rezam os psicólogos, ainda que vivida muitas vezes como algo perturbador (em virtude fundamentalmente dos paradoxos que encerra ou parece encerrar), a fantasia do estupro ocupa espaço relevante no imaginário de boa parte das mulheres – e talvez não se limite a elas. O seu apelo é compreensível, inclusive se tomarmos em conta os ajustes facultados pela fantasia, como a redução da violência (quase ninguém anseia por sequelas ou cicatrizes) e a eliminação do risco de morte, bem como a escolha do cenário, dos personagens e seu tipo físico, mas sobretudo em vista da elevada intensidade de desejo presente nesse tipo de episódio (em possível contraste, por exemplo, com a pasmaceira de um relacionamento conjugal envelhecido), bem como o *habeas corpus* que oferece à vítima, a sua prévia absolvição moral, ao tornar patente que, se ela se entrega ao sexo sem freios com um estranho ou um grupo deles, o faz por não ter opção senão ceder ao desejo, que afinal é *deles*. Por ela.

Esse desejo incoercível do macho, por sinal, é facilmente percebido (embora elas nem sempre acertem o cálculo) pelas personagens de Adelaide, inclusive a própria Adelaide personagem, como algo a ser instigado e manipulado com vistas a benefícios futuros – como seja a obtenção de um emprego. Assim a

⁵⁹ O mesmo feito inusual Marcelo Rubens Paiva identifica na obra de Cassandra Rios: “Tratava-se de uma mulher escrevendo sobre tesão de mulher, numa sociedade cuja predominância religiosa afirmava que a mulher apenas se deitava com um homem para gerar filhos de Deus.” (*Op. cit.*) As protagonistas de Cassandra, como sabemos, no geral não se comprometiam com a geração de rebentos.

indiazinha Iara livra-se do maiô e corre para o mar, “rindo da fúria louca do Padre que vinha em minha direção” (PTA, 77); assim Adelaide acompanha Ulisses, seu possível benfeitor, até o escritório-*garçoniére* dele: “Eu queria, isto sim, ser funcionária pública” (GOV, 21).

Seria equívoco supor, ainda, que a experiência do sexo forçado seja vivida por todas as vítimas da mesma forma, isto é, de forma igualmente devastadora. Impassível como Santa Maria Egípcíaca (aquela que, nos versos de Manuel Bandeira, “[...] despiu o manto / e entregou ao barqueiro a santidade de sua nudez”) Ana Terra faz meia-volta e retorna à casa invadida por um tropel de bandidos, sabendo o que a espera, sacrificando assim sua pureza pela integridade dos seus (“Se eu fico, eles pensam que sou a única [mulher] e assim a Eulália e as crianças se salvam”), ao enfrentar com valentia a sucessão de assaltos: “Veio outro homem. E outro. E outro. E ainda outro.” A narração de Erico Veríssimo apresenta a experiência da curra claramente como um padecimento, mas não carrega nessas tintas, deixando margem para que o leitor ou leitora experimente outras sensações que não pura repulsa em face da cena extrema de sexo (o trecho, compreensivelmente, foi incluído na antologia *Erotismo na literatura brasileira*, organizada por Edilberto Coutinho⁶⁰), tanto mais por ofertar passagens como esta, em que o agente parece menos um bandido sanguinário que um amante impetuoso, senão um misto de ambos: “[...] lábios úmidos e mornos se lhe colaram na nuca, desceram em beijos chupados pelo cogote, ao mesmo tempo que mãos lhe rasgavam o vestido.”⁶¹ Noutros casos, a nobreza do sacrifício dá lugar à indiferença. A escritora britânica Jenny Diski, por exemplo, longe de fazer apologia do abuso (contrariamente a manifestações do *establishment* cinematográfico, ela defende a condenação do cineasta Roman Polanski, sentenciado nos EUA por violentar uma menina de 13 anos há três décadas), ao relembrar o estupro que sofreu na adolescência, interroga-se se a penetração teria sido possível se ela não estivesse pronta, isto é, minimamente excitada, e afinal define o acontecimento – aparentemente, menos dramático que patético – como

⁶⁰ COUTINHO, Edilberto (org.). *Erotismo na literatura brasileira – 1 Romances; 1930-1960*. São Paulo: Edibolso, 1978.

⁶¹ VERISSIMO, Erico. *Ana Terra*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1971], p. 65.

algo não muito distinto de qualquer relação sexual desagradável, insatisfatória: “Ainda não acho que tenha sido a pior experiência da minha vida”.⁶²

Insatisfação e gozo, já o dissemos, assomam em diversos momentos das narrativas de Adelaide,⁶³ como nas histórias de Célia, Cristina e Isabel: Célia queixa-se com a amiga Juliana (também ela infeliz em seu casamento, e pelo mesmo motivo), da insatisfação em sua vida com Carlos, num desses trechos bem adelaideanos em que a fala dos personagens confunde-se com a narração do romance:

Você já pensou: a gente sentada num sofá, tendo um homem de belo físico como Carlos, a lhe apertar as mãos de onde emana um forte calor, ouvir a ternura da voz, o olhar lânguido entrando pelo corpo da gente, avivando aquele desejo ardente e aí a gente se deixando envolver pela deliciosa lassidão e abandonando-se nos braços fortes e sentindo membro duro e reto varando a nossa carne úmida, fremente e aquela coisa lá dentro da gente em aclives e declives e de repente como se fustigada por uma chicotada a gente vê tudo desmoronar, pois a lança do companheiro já descansa da luta que só satisfaz a ele. Juro que é horrível. (CAS, 126)

Cristina também padece com a carência de aclives e declives satisfatórios:

Tantos homens e as suas entranhas queimando de desejo. [...] Cristina suave, por todos os poros. Sentiu que uma coisa quente corria pela sua barriga, e ia se perder no sexo. Era o desejo. Desejo do macho. (SS, 112)

Desejo que, no entanto, não se satisfaz na relação com Onório (o qual anunciara, gabando-se antecipadamente, que “a faria vibrar”):

Ele chegou mais perto. O pênis grande ereto, fez com que o calor de mil fogos apertassem o sexo dela. Suas pernas se retorceram quando ele começou a penetrá-la. Ele entrou e saiu, entrou e saiu. Tremeu e se esticou e caiu pesado. [...] Não adiantaria mais nada, os homens só pensam em si. Esticou as pernas. Sentiu o esperma correr pelas coxas grossas de seda. Pegou debaixo do travesseiro o lenço de papel fino que tinha reservado para essas ocasiões e ao limpar-se sentiu que não poderia conter as lágrimas que sentiu correrem céleres pelo seu rosto. [...] Ele tinha acabado. Mas o sexo dela continuava a latejar. O que faria? (SS, 119-120)

⁶² *London Review of Books*, vol. 31, nº 21, 05/11/2009, pp. 52-53. Na internet: <http://www.lrb.co.uk/v31/n21/jenny-diski/diary> (acesso em 20/02/2010). Para uma apreciação do fenômeno carregada de lirismo e delicadeza, embora intensa e distanciada dos labirintos da autopiedade, consulte-se *The Rape Poems*, de Frances Driscoll (Los Angeles: Pleasure Boat Studio, 1997).

⁶³ Se, nos romances brasileiros contemporâneos, como registra Regina Dalcastagnè (*op.cit.*), “[...] aborto, problemas com fertilidade e violência doméstica são temas silenciados, inclusive pelas autoras”, podemos supor que as obras de Adelaide vêm preencher uma lacuna, ao tratar, por exemplo, do tema da insatisfação sexual.

O drama de Cris (“Tenho trinta anos e não sei o que é vibrar junto com o sexo oposto”; “Qual a utilidade de sentir a vagina eletrificar-se o dia inteiro?”) é afinal aplacado por Zé, o macho, figura animalesca, repulsiva com seus “inúmeros dentes estragados”, baba abundante, fala balbuciante, mas que, como vimos, com seus gestos brutos, por exemplo o de dilacerar a lingerie da amante, e sua “coisa grande e preta” sempre de prontidão, produz na patroa o deleite tão ansiado:

Cris sentia que suas carnes se sacudiam, tremiam, vibravam, numa agitação que a levavam para a volúpia que crescia dentro dela. Torcia as mãos, rangia os dentes mordendo os lábios até sentir o gosto salgado de sangue invadir sua boca... (SS, 132)

E Cris antes de perder a consciência sentiu o esperma do negro jorrar dentro dela, quente limoso. Ela voltou a si agarrada a ele.

- Gozamos juntos. (IDEM, 165)

Isabel, por sua vez, também sofre, casada com um “eminente homem público”, cuja eminência, não deixa, contudo de fazê-lo um inapetecente barrigudo, incapaz de saciar seus ardores de viúva:

Ardendo em desejos, ela procurava um jeito, um modo qualquer de satisfazer-se. Ele... nada, nada. [...] Ergueu-se e, desnortada, abrindo os braços como que para estreitar contra si um homem imaginário, andava de cá para lá no aveludado tapete, apertando suas carnes, acariciando-se e gritando que precisava depressa de um homem para se apertar contra seu corpo. Nada mais. [...] Dentro dela, o vulcão ardia. (CT, 99)

O homem, afinal, deixa de ser imaginário, dando vez a um amante brioso, como a própria personagem relata:

Ele pulou sobre mim e nem tive tempo de um pequeno gesto de defesa, e no momento seguinte já estava deitada de costa e ele ao meu lado, segurando-me pelos pulsos. [...] Soltei a respiração que retinha todo o tempo e o que ele fazia me levava ao paroxismo do prazer. [...] Seus lábios procuravam o bico de meu seio e ávido sugavam ora um ora outro, até que, dentro de mim, algo, aquela força incontrolável do desejo, se soltou e meus gemidos, meus grunhidos animalescos de prazer se perdiam pelo quarto, pelo apartamento, pela Av. Paulista, e por São Paulo. [...] Senti que ele me penetrava com apaixonada fúria e enquanto me perdia em meio a sensações deliciosas, ainda pensava, meio confusamente:

- Trair meu marido, nunca. Não posso... (IDEM, 111-112)

Carolina também encontra nos braços do amante a satisfação ansiada:

[...] ela se requebrava num louco frenesi, girando as nádegas, abrindo as pernas, fechando as pernas, sacudindo a cabeça. De repente sentiu alguma coisa divina arrebentar dentro de sua vagina, não, dentro do seu útero, suas trompas, seu ovário: não sabia de onde vinha aquele imenso prazer que a fazia gritar e quase a impedia de respirar. (AD, 99)

Como se vê, no esquema de Adelaide o corpo feminino (o corpo, mesmo, aquele dotado inclusive de genitais e glândulas excretoras) reclama, pede satisfação sexual, e encontra o *paroxismo do prazer* em relações que não incluem o enamoramento e, menos ainda, a perspectiva de enlace conjugal.

A corpo da autora, inclusive, é presença assídua em seus romances. Em passagem do já citado volume de cartas assinado pela própria Adelaide, vemos a seguinte declaração de uma leitora (ou personagem? Talvez uma personagem de Cassandra perdida em páginas de Adelaide...) que tem por endereço uma igreja adventista de São Paulo-SP: “Desculpe-me dizer: não imaginas quanto te amo e desejo conhecer-te”. Luzia prossegue, toda afã e beatitude:

Grande é o meu desejo de conhecê-la pessoalmente. Contemplo atraída e admirada a tua simpática fotografia. A tua linda e abundante cabeleira circundando o teu lindo rosto. O teu gracioso olhar combinado com ar de sorriso, com a perfeição com que Deus te formou. (EM, 106)

Semelhante enlevo erótico não seria casual ou despropositado, tendo em vista que a romancista apresenta o próprio corpo de modo sedutor, tanto em suas linhas como em fotografias de capas ou material de divulgação de seus livros: “Lembro-me que estava vestida com um casaco de veludo preto bem justinho e curto. [...] Isso talvez fosse o que chamava a atenção dos homens que paravam aos montes”, diz ela ao lembrar uma acidentada noite de *trottoir*, e registra, ao narrar como foi jogada numa cela, junto com as profissionais do sexo (prostituta por um dia: outra fantasia clássica): “[...] com os empurrões e tudo, a gente estava quase nua. Minha saia estava sem botões e com o zíper arrebentado.” (CAS, 8-9) Na obra seminal *Eu e o governador*, a escritora é protagonista do drama, afinal autobiográfico, e sua beleza um traço de destaque, central no desenrolar dos acontecimentos – coisa que haveria de surpreender o teórico Abraham Moles, para

quem, no romance *kitsch*, “a mulher bela é pobre – o que é ligeiramente inverossímil” (MOLES: 2001 [1971], p.119). Pobre e bela, já no início do romance Adelaide ouve do médico que lhe diagnostica tuberculose: “Pena, uma jovem tão bonita!!” E exalta-se: “Moça bonita! Quantas vezes na minha vida amargurada iria ouvir essa frase! Mil, duas mil, cinquenta mil vezes?” Na sucessão de encontros que a autora-protagonista atravessa em busca do sonhado emprego público, salienta-se o forte efeito causado nos homens pela visão de seu corpo, e repetem-se, especialmente, as referências aos seios (tanto assim que a autora é ‘acusada’ de narcisismo por um comentarista⁶⁴): “Fiquei apenas de calcinha e *soutien*. Meus olhos estavam cobertos de lágrimas, que me escorriam pelas faces e gotejavam sobre meus seios (56); “O que fôra fazer, meu Deus?! E a coragem que dissera ter para enfrentá-lo? Ah! Lembrei-me: ele gosta de seios. Maquinalmente tirei o bolero” (120); “Abaixei os olhos e pela transparência da branca camisola divisei todas as minhas formas – minhas coxas rosadas e meus seios duros apontando para o céu.” (154)

No asilo para menores, são os seios, púberes, o que Adelaide primeiro tenta proteger do apetite sáfico das coleguinhas: “Num gesto de defesa, temendo pela minha virgindade, recuei com as mãos sobre meus seios, que já despontavam grandinhos, caroçudos.” (EMP, 175)

Não seria preciso, contudo, que o citado cartunista d’*O Pasquim* sequer folheasse alguns livros de sua entrevistada, para eximir-se de pronunciar a infeliz pergunta: “Você era bonita?” Senão, vejamos. A maioria dos títulos de Adelaide apresenta, na capa, imagens femininas sedutoras, muitas vezes mulheres seminuas, que ora parecem saídas de ensaios eróticos (*O comitê*), ora de catálogos de moda (*Gente*). O que no entanto se mostra mais surpreendente em face dos padrões hegemônicos é a presença da escritora, em imagens de capa ou contra-

⁶⁴ “Além dos problemas já discutidos, Adelaide apresenta-nos um aspecto *extremamente curioso e suspeito* em seu primeiro livro: um componente narcisista muito forte em sua personalidade, que se reflete na narrativa. [...] O narcisismo da Autora encontrado em *Eu e o governador* permeia todos os livros em que ela também aparece como personagem” (CALDAS, Waldenyr, *op. cit.*, p. 130, grifo nosso). Ademais da risível gravidade que o autor atribui ao pecadilho do narcisismo, é de causar graça, igualmente, a tranquila confiança que ele parece depositar na possibilidade de se depreender, com segurança, traços da personalidade de alguém a partir de sua obra ficcional. Sua investida ganha, contudo, contornos de pedantismo infantil quando o professor acrescenta ao seu comentário a seguinte nota: “O conceito de narcisismo usado aqui é o mesmo investigado por J. Laplanche e J.B. Pontalis, na obra de Sigmund Freud *Zur Einführung* [sic.] *des Narzissmus*.”

capa, não no clássico cenário da biblioteca abarrotada de livros, tampouco na pose-clichê da mão no queixo, óculos, ar circunspecto de intelectual profundo. A austera cobertura de *Eu e o governador* traz um retrato do rosto da autora, sobancelhas bem feitas, cílios retocados, batom nos lábios, olhos negros fitando o horizonte. A contra-capas de *Gente* exibe uma fotografia em preto-e-branco da jovem Adelaide à frente de uma cachoeira, cabeça reclinada e uma expressão de quem está absorta em devaneios (com o que sonha “a escritora mais proibida do Brasil”?), um ligeiro sorriso esticando os lábios. A autora tem os ombros e o colo nus, e um dos seios aparece parcialmente, quase liberto de um tomara-que-caia. *De prostituta a Primeira Dama* traz, na contra-capas, uma Adelaide mais madura de biquíni azul-escuro, sentada à borda de uma piscina (é certamente uma autora que aprecia o sol e a água, esta que na primeira cena de *Eu e o governador* dourava ao sol da praia de Copacabana); o chapéu de palha faz sombra encobrindo-lhe parcialmente o rosto, o que acentua o destaque para a alvura do ventre ligeiramente saliente e, sobretudo, dos seios, sempre eles, mal-encobertos pelo sutiã cortininha. Na contra-capas de *O castrado*, uma Adelaide elegantemente trajada de branco, calça boca-de-sino, empunha à altura do púbis uma fállica mangueira, com a qual rega seu jardim. Já a capa de *Eu mataria o presidente* mostra Adelaide de perfil, um braço nu, cabelos ondulados e soltos (a “linda e abundante cabeleira” que teria fascinado a leitora adventista), longos cílios postiços e olhos retocados de verde, o que lhes confere um ar hipnótico.

“Foi com grande sacrifício que cheguei até a grade e com mais sacrifícios ainda consegui que o carcereiro resolvesse dar uma olhadinha na carteirinha da União dos Escritores, que eu tinha conseguido conservar, dentro de meu *soutien*”, relata Adelaide na introdução de *O castrado*, ao descrever como escapara da prisão após sua aventura como escritora-repórter pelo mundo do baixo meretrício paulistano. Está explicado, afinal, porque custa não apenas ao guardião da prisão, mas também a guardiões da *alta literatura*, da *alta cultura*, identificar a escritora como tal: afinal, ela está misturada às prostitutas, com sua literatura-prostituta, e esconde nas roupas íntimas o seu salvo-conduto.