



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**ANA GABRIELA PIO PEREIRA**

**ESCRITAS EXCESSIVAS: CASSANDRA RIOS E O  
PROTAGONISMO EXCÊNTRICO NA LITERATURA BRASILEIRA**

**SALVADOR  
2019**

ANA GABRIELA PIO PEREIRA

**ESCRITAS EXCESSIVAS: CASSANDRA RIOS E O  
PROTAGONISMO EXCÊNTRICO NA LITERATURA BRASILEIRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Literatura e Cultura da Universidade Federal da  
Bahia como requisito parcial para obtenção de título  
de Doutorado.

Orientadora: Profa. Dra. Antônia Torreão Herrera  
Co-orientador: Prof. Dr. Arivaldo Sacramento

SALVADOR  
2019

Revisão e Formatação: Vanda Bastos

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

PEREIRA, Ana Gabriela Pio  
Escritas excessivas: Cassandra Rios e o  
protagonismo excêntrico na literatura brasileira /  
Ana Gabriela Pio PEREIRA. -- Salvador, 2019.  
172 f.

Orientadora: Antônia Torreão Herrera.  
Coorientadora: Arivaldo Sacramento de Souza.  
Tese (Doutorado - Literatura e Cultura) --  
Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras,  
2019.

1. Cassandra Rios. 2. Desmontagem. 3. Resistência.  
4. Mulher. 5. Liberdade. I. Herrera, Antônia Torreão.  
II. Souza, Arivaldo Sacramento de. III. Título.

**ANA GABRIELA PIO PEREIRA**

**ESCRITAS EXCESSIVAS: CASSANDRA RIOS E O PROTAGONISMO  
EXCÊNTRICO NA LITERATURA BRASILEIRA**

Aprovada em 29 de março de 2019.

**Banca examinadora**

**Antônia Torreão Herrera – orientadora**

Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, Brasil.  
Professora Associada I da Universidade Federal da Bahia, Brasil.

**Nancy Rita Ferreira Vieira**

Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia, Brasil. Professora Adjunto III da  
Universidade Federal da Bahia, Brasil.

**Paulo César García**

Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. Professor Titular da  
Universidade do Estado da Bahia, Brasil.

**Sandro Santos Ornellas**

Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia, Brasil. Professor Associado II da  
Universidade Federal da Bahia, Brasil.

**Suely Aldir Messeder**

Doutora em Cuestiones de Filosofia, pela Universidad de Santiago de Compostela, Espanha. Professor  
Adjunto da Universidade do Estado da Bahia, Brasil

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de elencar alguns sujeitos muito especiais aos quais eu gostaria de agradecer pela realização deste trabalho. O primeiro deles, sem dúvida, é a mamãe, que sempre esteve comigo, algumas vezes me incentivando, outras me pegando no colo, outras comemorando as nossas vitórias. Sei que um simples agradecimento é muito pouco, mas obrigada, mamãe, por tudo.

O segundo nome não poderia deixar de ser o da minha amada mãe, Anita Pio, que sempre acreditou na minha capacidade de vencer, no meu talento. Como você era/é especial, meu amor. Via o que eu não conseguia, torcia, aplaudia e me fazia feliz. A você, sempre agradecerei todas as minhas conquistas.

Agradeço, também, ao meu pai para quem estudar demais era besteira porque viver a vida era muito melhor. Não me lembro de você ter me mandado estudar algum dia, mas me lembro da sua proteção, do seu cuidado e do seu amor. Tudo isso foi muito importante e necessário para que eu chegasse aqui, hoje.

Agradeço aos pais e mães que fui encontrando na vida, que também torceram e torcem pelo meu sucesso. Cito, especialmente, D. Edite, que sempre estava dedicando um tempinho para orar por mim e me abençoar. Também agradeço ao Sr. Antônio, que desconfia que estou “me formando” mas não sabe em que, porque, afinal, eu já sou formada. D. Dina, querida, também precisa entrar nesta lista, pois a torcida dela tem o mesmo potencial energético da torcida do Flamengo.

Há ainda os professores pelos quais passei no decorrer da minha trajetória. Lembro da minha primeira professora de literatura, Marisalva, que me ensinou a gostar de estudar teoria literária. Osmar Moreira, que me direcionou a estudar literatura pelo viés filosófico, o que considero excepcional. Paulo García, meu orientador do mestrado, e Suely Messeder que me inseriram nas discussões sobre gênero e sexualidade tanto no campo da literatura quanto no mundo real. Ainda tem Ari Sacramento, meu coorientador fofinho, que esteve junto comigo o tempo todo, e Antônia Herrera, minha orientadora alto astral, que sempre estimulou a minha escrita.

Não tenho como listar todas as pessoas a quem eu dedicaria meus sinceros agradecimentos aqui, o que me obriga a encerrar. Mas não sem antes agradecer a Cléria Santana, companheira de todas as horas, colaboradora desde o momento da inscrição para a seleção de doutorado. Sem ela ou essa história não aconteceria ou teria menos brilho.

*Esse trabalho é dedicado a minha avó, Maria Cassiana Pio,  
que morreu sem realizar o seu maior sonho:  
aprender a assinar o próprio nome.  
Dedico, também, à minha mãe amada, por ter investido  
o amor necessário para que eu chegasse até aqui.  
Para vocês duas, o fruto do meu trabalho.*

A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo.  
Sendo inorgânica, ela é irresponsável.  
Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo.  
*Georges Bataille*

## RESUMO

Esta tese *Escritas excessivas: Cassandra Rios e o protagonismo excêntrico na literatura brasileira* se debruça sobre a produção literária de Cassandra Rios (1932-2002), escritora muito popular nas primeiras décadas da segunda metade do século XX, no Brasil. Conhecida por rótulos como “A papisa do homossexualismo” e “A escritora mais proibida do Brasil”, a autora é responsável pela criação de dezenas de romances protagonizados por sujeitos socialmente marginalizados, em virtude, principalmente, de uma não conformação aos padrões estabelecidos de gênero e práticas sexuais. São muito recorrentes na referida obra os gays, as travestis, as prostitutas e, sobretudo, as lésbicas, em torno de quem há uma intensa política afirmativa. Neste trabalho, distanciando-nos daquilo que é tendência no trabalho de sua ainda tímida fortuna crítica, não trataremos dos romances de Cassandra Rios pelo viés do seu projeto de construção de uma imagem positiva para as lésbicas, apesar de acreditarmos ser este um dos mais importantes empreendimentos desses textos. Optamos por perscrutar a faceta da autora que se volta para o questionamento de uma cultura que, sob a égide do que Monique Wittig chama de *contrato heterossexual*, oprimiu, silenciou e mutilou os sujeitos compreendidos pela categoria *mulheres*. Nesse sentido, nas páginas que seguem, procuraremos demonstrar a literatura cassandriana como propulsora de uma política de combate ao discurso heteronormativo, que criou um modelo ideal de “mulher”, estabelecendo para esse sujeito alguns destinos precisos, dentre os quais o da maternidade e o do confinamento no casamento heterossexual são os mais importantes. Para a realização de tal empreendimento, lançamos mão de quatro livros da autora: *A Sarjeta* (1952), *A paranoica* (1969), *Eu sou uma lésbica* (1975/2006) e *Uma mulher diferente* (1968/2005). Como não nos preocupa nesse momento construir linearidades ou levar o público leitor a acompanhar todas as nuances das narrativas, não as utilizaremos na íntegra. Ao invés disso, optamos pela fragmentação, por flashes que possam comprovar o que acreditamos ser um desejo subjacente nesses textos: o de pensar uma sociedade na qual os sujeitos ditos mulheres possam se ver livres da opressão imposta pela cultura regulada pelas regras da heterossexualidade.

**Palavras-chave:** Cassandra Rios. Mulheres. Contrato heterossexual. Gênero. Liberdade.



## ABSTRACT

The dissertation *Excessive Writings: Cassandra Rios and the eccentric protagonism in Brazilian literature* looks at the literary production of Cassandra Rios (1932-2002), a very popular writer in the first decades of the second half of the twentieth century in Brazil. Known by labels such as “The Pope of Homosexuality” and “The most forbidden writer in Brazil”, the author is responsible for the creation of dozens of novels carried out by socially marginalized subjects, mainly due to non conformance to established gender standards and sexual practices. The gays, the transvestites, the prostitutes and, above all, the lesbians, around whom there is an affirmative policy, are very frequent in her work. In this work, distancing us from what is a tendency in the still timid critic about her work, we will not discuss the novels of Cassandra Rios for the bias of her project of constructing a positive image for the lesbians, although we believe this to be one of the most important achievement of these texts. We chose to examine the facet of the author who turns to the questioning of a culture that, under the aegis of what Monique Wittig calls the Heterosexual Contract, oppressed, silenced and mutilated the subjects included in the category of women. In this sense, in the following pages, we will try to demonstrate the Cassandrian literature as a propeller of a policy of combating heteronormative discourse, which created an ideal model of “woman”, establishing for this subject some precious destinies, among which the one of motherhood and confinement in heterosexual marriage are the most important. For the accomplishment of such an undertaking, we have used four books written by the author *A Sarjeta* (1952), *A paranóica* (1969), *Eu sou uma lésbica* (1975/2006) and *Uma mulher diferente* (1968/2005). Since we are not concerned at the moment to construct linearities or lead the reader to follow all the nuances of the narratives, we will not use them in their entirety. Instead, we opt for fragmentation, for flashes that can prove what we believe to be an underlying desire in these texts: that of thinking a society in which the so-called female subjects can be freed from the oppression imposed by the culture regulated by the rules of heterosexuality.

**Keywords:** Cassandra Rios. Women. Heterosexual contract. Gender. Freedom.

## RESUMEN

La tesis *Escrituras excesivas: Cassandra Rios y el protagonismo excéntrico en la literatura brasileña* se centra en la producción literaria de Cassandra Rios (1932-2002), escritora muy popular en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX en Brasil. Conocida por los rótulos de “La papisa de la homosexualidad” y “La escritora más prohibida de Brasil”, la autora es responsable de la creación de decenas de romances protagonizados por sujetos socialmente marginados, en virtud, principalmente, de una no conformación a los estándares establecidos de género y prácticas sexuales. Son muy recurrentes en la referida obra los gays, las travestis, las prostitutas y, sobre todo, las lesbianas, en torno a quien hay una intensa política afirmativa. En este trabajo, alejándonos de lo que es tendencia en el trabajo de su aún tímida fortuna crítica, no trataremos de las novelas de Cassandra Ríos por el sesgo de su proyecto de construcción de una imagen positiva para las lesbianas, a pesar de que creemos que es uno de los más importantes los emprendimientos de estos textos. Elegimos buscar la faceta de la autora dirigida a lo que Monique Wittig llama contrato heterosexual. En este sentido, en las páginas que siguen, procuraremos demostrar la literatura cassandriana como propulsora de una política de combate al discurso heteronormativo, que creó un modelo ideal de “mujer”, estableciendo para ese sujeto algunos destinos precisos, entre los cuales el de la maternidad y el del confinamiento en el matrimonio heterosexual son los más importantes. Para la realización de tal emprendimiento, lanzamos mano de cuatro libros de la autora: *A Sarjeta* (1952), *A paranoica* (1969), *Eu sou uma lésbica* (1975/2006) y *Uma mulher diferente* (1968/2005). Como no nos preocupa en ese momento construir linealidades o llevar al público lector a acompañar todos los matices de las narrativas, no las utilizaremos en su totalidad. En vez de eso, optamos por la fragmentación, por flashes que puedan comprobar lo que creemos que es un deseo subyacente en estos textos: el de pensar una sociedad en la que los sujetos dichas mujeres puedan verse libres de la opresión impuesta por la cultura regulada por las reglas de la heterosexualidad.

**Palavras clave:** Cassandra Rios. Mujeres. Contrato heterosexual. Género. Libertad.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Ofício <i>As traças</i> .....	50
Figura 2	Ofício <i>Uma mulher diferente</i> .....	51

## LISTA DE SIGLAS

ABGLT	Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Intersexos
ANTRA	Associação Nacional de Travestis e Transexuais
AI-5	Ato Institucional nº 5
CNV	Comissão Nacional da Verdade
DCDP	Departamento de Censura e Diversões Públicas
DEIC	Delegacia Especializada em Investigações Criminais
DFSP	Departamento Federal de Segurança Pública
DPF	Departamento de Polícia Federal
Embrafilmes	Empresa Brasileira de Filmes S.A.
GGB	Grupo Gay da Bahia
LGBT	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Assexuais...
LGBTI	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Intersexuais
LGBTQ	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Queers
LGBTT	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais,
OAB	Ordem dos Advogados do Brasil
RCV	Relatório da Comissão da Verdade
SCDP	Serviço de Censura e Diversões Públicas
USP	Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1 UMA MULHER DIFERENTE? UMA CONCISA IMAGEM DE CASSANDRA</b> .....	20
1.1 O NASCIMENTO DE CASSANDRA, A “SAFO DE PERDIZES” .....	21
1.2 “COMO POSSO ARRISCAR-ME A PROSSEGUIR SE O RECEIO DE QUE MEU NOME BASTA PARA A PROIBIÇÃO SUFOCA?” .....	38
1.3 UMA ESCRITORA EX-CÊNTRICA: ENTRE LÁGRIMAS, RISOS E MULTIDÕES .....	57
<b>2 NUANCES DA LITERATURA CASSANDRIANA: EXCESSOS E SUBVERSÕES</b> .....	68
2.1 AS “PROSTITUTAS DE PAPEL” E O COMÉRCIO DE MULHERES .....	69
2.2 ARIELLA E A FAMÍLIA NUCLEAR: SOBRE OUTROS DESEJOS E NOVAS CONFIGURAÇÕES FAMILIARES .....	81
2.3 A CRIANÇA PERVERSA E A EMERGÊNCIA DO INFANTIL .....	101
<b>3 ANA MARIA: RESISTÊNCIA, PROTAGONISMO E DESORDENAÇÃO DE SENTIDOS</b> .....	119
3.1 FEITA ERRADA? HISTÓRIAS DE UMA VIDA PREMATURAMENTE CEIFADA .....	120
3.2 O CORPO QUE BOIA NO CAOS: RASTRO DE UMA HISTÓRIA NÃO CONTADA .....	132
3.3 ZONAS FÉTIDAS: UM CORPO, MUITAS MORTES .....	148
<b>CONCLUSÃO</b> .....	160
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	164

## INTRODUÇÃO

Era dezembro de 2010, quando, em uma livraria soteropolitana, ouvi, pela primeira vez, o nome Cassandra Rios. Não tive tempo de julgá-lo interessante ou exótico, porque o vendedor que me atendia logo disparou a dar as parcas informações de que dispunha acerca da autora que, segundo o que dizia, “valia a pena ler”. Contou-me que a autora havia escrito muitos livros na época da ditadura militar, que ela estava sendo reeditada após décadas fora do mercado editorial, evidenciou a censura a que foi submetida e, enfim, disse que ela falava sobre o amor entre mulheres. Diante da simpatia do vendedor e da bela propaganda em torno da escritora, não pude deixar de desejar conhecer aquela personalidade e levei para casa os dois títulos que ele tinha disponíveis: *Eu sou uma lésbica* e *As traças*, ambos relançados em 2005, pela editora Braziliense.

O primeiro dos livros que li foi *Eu sou uma lésbica*. Confesso que eu, acostumada a grandes mestres da literatura brasileira como Machado de Assis e Clarice Lispector, fiquei chocada com a linguagem, as cenas de sexo, a crueldade das personagens e com a exploração do “proibido” na obra. Aliás, nunca antes havia lido algo que tivesse me inquietado tanto. Mas, se por um lado, as cenas de sexo cuidadosamente descritas, a exploração de tabus como a pedofilia e as inúmeras outras questões encontradas no texto me deixaram perplexa, por outro ele foi capaz de produzir em mim uma sedução inenarrável. De alguma forma, eu me identificava com aquelas páginas e sentia o desejo de conhecer mais títulos semelhantes e de saber mais sobre a trajetória de Cassandra Rios. Foi exatamente o que fiz nas semanas subsequentes. Busquei fontes e encontrei outros livros da autora, assim como artigos acadêmicos sobre sua obra. Isso me possibilitou realizar todas as leituras que podia não apenas da literatura, mas, também, da produção científica acerca de Rios. Foi assim, lendo e relendo que me ocorreu realizar a minha própria pesquisa. O passo seguinte foi adentrar no mestrado e, posteriormente, no doutorado, onde me encontro exatamente neste momento.

A leitura dos romances e do material crítico sobre Cassandra Rios me fez perceber o quanto havia para explorar em torno da autora que teve o auge da sua produção na segunda metade do século XX, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970. Ela foi uma romancista brasileira que conseguiu atingir um feito extraordinário entre suas contemporâneas: ser lida por milhões de leitores/as. Com romances que gosto de denominar “excessivos”, ela chamou a atenção, escandalizou, apaixonou, mas, acima de tudo, incomodou significativamente os

setores mais conservadores da época. Era uma daquelas vozes cuja expressão está incluída no rol dos que não importam porque ultrapassam as fronteiras do permitido.

Na atualidade, poucas pessoas conhecem ou ouviram falar de Cassandra Rios. Verifiquei isso ao longo dos últimos cinco anos, durante participações em congressos, simpósios e seminários nos quais tive o prazer de apresentar resultados das minhas pesquisas. Foi interessante observar um certo deleite do público, durante as apresentações, quando trechos dos romances, das muitas histórias criadas por Rios, eram lidos. Ao que parece, ainda hoje, em uma época de tantas polêmicas e em meio a tantos recursos tecnológicos e a tantas possibilidades de acesso a questões relacionadas à sexualidade, as pessoas ainda são completamente seduzidas por um texto literário que aborda esse tema.

E são muitas, mesmo, as polêmicas criadas por Cassandra Rios. Parece que sua escrita sempre buscava o que existia de mais profano, obscuro e proibido socialmente. Os temas eram muitos e diversos, mas o rótulo de escritora lésbica agarrou-se a ela, criando uma marca profunda e indelével. As ainda poucas dissertações e teses vistas atualmente ressaltam uma escritora que se tornara uma espécie de Safo moderna, cantando histórias de amor e sexo entre mulheres.

Esse trabalho não nega o fato de que a literatura cassandriana investe na criação de estratégias de visibilidade para as lésbicas, assim como na reivindicação dos direitos de existir, amar e, ainda, na denúncia da violência a que esses sujeitos são submetidos. Mas, aqui, buscamos<sup>1</sup> um ponto de vista um pouco diferente do que é verificado na maior parte das dissertações e teses encontradas atualmente. Optamos por tentar ver de outras formas, procurar outras faces de Cassandra. Primordialmente voltada para as lésbicas, sem dúvida, mas, também, preocupada em desconstruir um sentido hegemônico de mulher que, na sociedade ocidental, funciona como uma espécie de prisão para uma gama de sujeitos. Mais do que isso, voltada para romper com o contrato social que cria mulheres e as submete a distintas formas de opressão e de subordinação.

É nesse sentido que esse trabalho se desenrola, de demonstrar como a literatura cassandriana investe na demolição de tão consolidada edificação em torno de certos sujeitos e de seus corpos. Existe uma receita bastante precisa para ser mulher: é preciso ter certo tipo de genitália; comportar-se de determinada maneira; vestir-se de determinada forma; estar conformada aos termos do que Wittig chama de *contrato heterossexual* e, conseqüentemente, subordinada ao poder masculino. Mas a conformação às normas, a obediência a essas regras é

---

<sup>1</sup> Por questão de estilo, a partir deste momento, utilizaremos a 1ª pessoa do plural.

suficiente para produzir a plenitude da vida? Mais: como devem se autodeclarar os indivíduos desobedientes, aqueles cujos atos ferem a uma ou todas essas normas? Principalmente, qual o destino desses corpos em uma sociedade que entende a heterossexualidade como a própria natureza?

Esse texto procura observar como a literatura de Cassandra Rios está movimentando esses questionamentos e desestabilizando esse contrato heterossexual a partir de suas personagens polêmicas, sedutoras, desregradas, “excessivas”. Para isso, o trabalho foi dividido em três seções, subdivididas, igualmente, em três subseções que tentam entender como foram erigidos certos conceitos e certas verdades na nossa cultura.

A seção 1, intitulada “Uma mulher diferente? uma concisa imagem de Cassandra” apresenta ao/à leitor(a) a escritora Cassandra Rios a partir da costura de pesquisas que tratam do que julgamos ser as duas principais criações da autora: Odete, persona privada, e Cassandra, persona pública. Dividida em três subseções, traz um panorama da trajetória da escritora paulista, dando ênfase aos temas majoritariamente explorados, à postura militante e à censura a que foi submetida não apenas a obra, mas a própria autora. É onde procuramos demonstrar como se criou a personalidade Cassandra Rios e como se consolidou, criando um espaço de resistência na cena literária da segunda metade do século XX à medida que foi se tornando referência para uma gama de sujeitos cujas existências foram invisibilizadas pelas instituições sociais.

Na subseção 1.1, cujo título é “O nascimento de Cassandra, a ‘Safo de Perdizes’”, enfatizamos as estratégias utilizadas pela jovem aspirante a escritora Odete Rios com o intuito de se tornar Cassandra Rios, a autora que ficou conhecida por tratar de temas polêmicos, relacionados a homossexualidade de mulheres, a prostituição, a perversões, dentre outros. Também aí, fazemos um balanço da relação – ou ausência de relação – da autora com a crítica literária de sua época, discutindo alguns dos argumentos utilizados para classificar a obra.

O tópico 1.2, “Como posso arriscar-me a prosseguir se o receio de que meu nome basta para a proibição sufoca?” trata, mais diretamente, da censura de que foram alvo Cassandra Rios e seus romances durante toda a sua trajetória e, principalmente, após o Ato Institucional nº 5, de 1968, instituído pela ditadura militar, que então comandava o país. Nessa subseção, apresentamos alguns documentos recolhidos do Arquivo Nacional, nos quais encontramos inúmeras manifestações de civis e de militares para a censura da obra de Cassandra Rios. Ao mesmo tempo, verificamos que, mais do que os romances, a própria autora, era alvo dos censores, que diziam ser ela um perigo para a manutenção da moral e dos



bons costumes, assim como para a educação das jovens moças que seriam os pilares das futuras famílias brasileiras.

No tópico *Uma escritora excêntrica: entre lágrimas, risos e multidões*, focalizamos o que teria sido a tentativa de construção de uma imagem autoral capaz de destacar-se pelo estranhamento, por provocar o choque, por ser excêntrica. Uma autoimagem que, por si só, já afrontava a imagem higienizada das escritoras de prestígio social. Tal construção não tinha o intuito apenas de quebrar paradigmas e de atacar as instituições sociais, mas também de conseguir se manter no mercado editorial como uma das autoras que mais vendia livros no Brasil dos anos 1960 e 1970.

Muito voltada para questões biográficas, a primeira seção contou com alguns textos que consideramos primordiais em qualquer pesquisa relacionada a Cassandra Rios. Esses textos muito se aproximam do que podemos chamar de autobiografia. São eles *Censura, minha vida, minha luta* (1977) e *Mezzamaro, flores e cassis – o pecado de Cassandra* (2000). No que concerne ao material teórico utilizado, destacamos o sentido de “desterritorializar” de Gilles Deleuze e Felix Gattari (1977) que colaborou para a compreensão de como um texto pode produzir questionamentos acerca das hierarquias instituídas socialmente e deslocamentos necessários para que sujeitos socialmente excluídos possam pensar em estratégias capazes de alçá-los a uma condição de mais liberdade, de mais justiça social e de mais direitos.

Ainda nessa seção, destacamos, para a apreensão dos fatores socioculturais da época em que os romances foram escritos, as pesquisas de Flora Sussekind acerca da relação entre literatura e ditadura militar e de Sandra Reimão, que apresenta dados acerca de censura de livro, e de autores(as), durante a ditadura militar. Além dessas referências, consultamos muitas páginas de acervos de jornais e revistas da década de 1970.

A seção 2 foi intitulada “Nuances da literatura cassandriana: subversões e olhares perversos”. Nela iniciamos a análise dos romances de autoria de Cassandra Rios que elencamos para esse momento. O *corpus* é formado pelas obras *A sarjeta* (1952), *A paranóica* (1969) e *Eu sou uma lésbica* (1975/2006). A partir desse momento, nossa expectativa é demonstrar que essa produção literária criou ângulos para a desmontagem de uma tradição discursiva acerca dos corpos e subjetividades, especificamente de sujeitos denominados mulheres. A escolha está relacionada a uma seleção de temas que consideramos pertinentes para a discussão, assim como dos sujeitos acionados para encená-los. De cada romance, destacamos histórias que pudessem servir para ilustrar nossa argumentação em torno da

leitura da literatura cassandriana como estratégia de desmontagem de discursos universalizantes em torno das mulheres em uma sociedade que tem a heterossexualidade como norma. A seção 2 está subdividida em três subseções, como a seção anterior.

A primeira subseção, que foi nomeada “As ‘prostitutas de papel’ e o comércio de mulheres”, aborda o universo da prostituição de mulheres na capital paulista do século XX. Neste tópico, tentamos demonstrar que o romance permite a reflexão acerca daquilo que nossa cultura estabeleceu como o “destino natural” das mulheres, a maternidade dentro do casamento heterossexual, e aponta a prostituição como uma possibilidade – apesar de a própria narrativa defender que não exatamente adequado ou saudável, mas, mesmo assim, uma possibilidade – de “desvio” desse destino. A leitura de Tânia Navarro-Swain (2004) foi adequada nesse momento, à medida que ajudou a entender os sentidos atribuídos à prostituição em uma cultura heterossexista, católica e burguesa como a ocidental e, especificamente, no contexto do Brasil do século passado.

Em “A família paranoica: sobre o desejo de outras configurações familiares”, subseção 2.2, verificamos, a partir do empreendimento da protagonista do romance *A paranóica* (1969), uma tentativa de questionar o modelo de configuração familiar privilegiado pelo contrato heterossexual. Esse questionamento culmina no surgimento de outros desenhos de família, de acordo com novos desejos, distintos interesses e novos pactos sociais.

A seção 2 é finalizada com a subseção “A criança perversa e a possibilidade do infantil” na qual exploramos o romance *Eu sou uma lésbica* (1975/2006). Com essa narrativa, defendemos um desejo de deslocar um sentido de criança que foi construído no Ocidente, nos últimos séculos. Essa criança foi, desde sempre, envolvida por um ideal de pureza, sacralizada e dessexualizada. O romance, então, coloca em xeque esse ideal e investe em uma criança que, despindo-se de convenções, faz emergir em si o “infantil”, entendido como um lugar possível da liberdade e das possibilidades de consecução de prazer. O “infantil”, portanto, é apontado como uma possibilidade de libertação para os corpos socialmente oprimidos.

Na terceira e última seção trouxemos o romance “Uma mulher diferente”, de 2005. Como nos dá pista o próprio título, a narrativa promove uma reflexão acerca de questões relacionadas à identidade de gênero, por meio de uma protagonista que quebra o que a teórica norte-americana Judith Butler (2008) chama de inteligibilidade de gênero. O texto gira em torno da ideia de não adaptação às normas de gênero da inteligibilidade pelas quais todos nós somos culturalmente definidos e aponta para as consequências dessa não

conformação para aqueles indivíduos desobedientes. O padrão de três subseções, como aconteceu nas seções anteriores, foi mantido aqui.

A subseção 3.1, nesse sentido, traz, ao centro da discussão, aqueles sujeitos cujo gênero não corresponde ao dado material, a genitália, identificada e classificada no momento do nascimento como “de homem” ou “de mulher” e da aversão social, o nojo, a esses indivíduos. Como consequência, demonstra o caráter artificial do gênero, a partir da ênfase no travestismo como estratégia de embaralhamento de suas normas.

No tópico 3.2, verificamos que Cassandra Rios utiliza elementos do romance policial clássico – o crime, a vítima, a figura brilhante do detetive, o criminoso –, mas com interesses distintos daqueles conhecidos pelo grande público, que é revelar a identidade do assassino a partir da engenhosidade do detetive. Apostamos que, em *Uma mulher diferente*, o intuito é revelar a vida da vítima: as mazelas, a exclusão, o preconceito, o silenciamento, etc. Nesse sentido, procuramos demonstrar que a autora se apropria do gênero policial, mas para investigar vidas socialmente impedidas de existir.

O último tópico ratifica as seções anteriores ao usar a ideia de morte social do antropólogo francês Louis-Vincent Thomas para designar a situação de sujeitos que não se conformam a qualquer que seja a norma estabelecida socialmente. Assim, a morte social tem a ver com a condição a que são relegados os corpos que não importam para um determinado povo, uma determinada cultura. Os mortos sociais são alvo de todos os tipos de violência, sobretudo a física, como ocorreu com a personagem cassandriana. A seção traz, ainda, dados da violência no Brasil contra alguns grupos sociais, o que funciona como uma forma de denúncia da aversão que sofrem.

A leitura do romance que então produzimos procura enfatizar estratégias de luta contra a opressão a alguns corpos, alguns sujeitos. Em outras palavras, é o questionamento dos discursos que forjam os sujeitos, especialmente do sujeito denominado mulher, que tentamos identificar no *corpus* selecionado, com o auxílio dos textos que trazemos para a leitura.

No que concerne à referência utilizada na direção das leituras propostas, citamos, além dos já mencionados, nomes como Michel Foucault, Sigmund Freud, Beatriz Preciado, Phillipe Ariès, Tânia Navarro Swain, Pedro de Castro Amaral Vieira, Adrienne Rich, Monique Wittig, dentre muitos outros(as) pesquisadores(as).

Esperamos, e principalmente desejamos, que este trabalho possa contribuir, mesmo que de forma ínfima, para fomentar o debate acerca de como somos produto das

normas de inteligibilidade de gênero. Da mesma forma, que possa contribuir para que o levante de vozes cujo intuito é a liberdade possa acontecer e que esse canto possa ser ouvido em todas as partes e por todos(as).

## 1 UMA MULHER DIFERENTE? UMA CONCISA IMAGEM DE CASSANDRA

O sujeito que escreve tem, em virtude de sua escrita, a possibilidade de se situar em lugares, por vezes, distintos. Ele pode escolher flertar com as pessoas que detêm o poder econômico e político na sociedade em que vive, o que, certamente, render-lhe-á significativos privilégios, ou pode optar por destinos menos confortáveis. O caminho mais difícil talvez seja o de escavar aquelas questões sobre as quais se prefere não falar porque o próprio fato de virem à tona já é, por si só, bastante incômodo.

Sem dúvida, muito desconforto provocaria um autor ou uma autora, preferimos a segunda opção, empenhado(a) na tarefa de produzir uma literatura que ferisse convenções sociais por lidar com polêmicas e tabus referentes, em especial, à sexualidade. De imprudente a corajosa, de pecadora a moderna, de maldita a heroína, muitas qualificações poderiam ser usadas para denominar tal figura. De um fato, entretanto, essa personalidade não poderia se esquivar: de ser concebida não apenas como um sujeito que escreve a partir de um distanciamento das normas sociais, buscando um lugar diferente, mas como um sujeito que seria, ele próprio, a diferença.

Muito(as) escritores(as) da literatura brasileira, nas mais diferentes épocas, poderiam ser citados(as) como exemplo de artífices atraídos pela ideia de produzir a partir daquilo que provoca polêmica e que é estranho. Geralmente, eles e elas não são benquistos pelo público mais conservador, nem pela crítica literária de sua época, e são execrados(as), expulsos(as) do lugar dedicado aos chamados “grandes autores”. O que lhes resta é, então, um estigma, uma marca que diz de uma condição de descrédito, de marginalidade e, sobretudo, de abjeção.

Essa marca que faz sangrar, que mutila e que estigmatiza está no corpo de uma autora que, há tempos, nos despertou um grande interesse. Ansiamos conhecê-la, perscrutá-la, invadir o universo de sua arte. Referimo-nos a uma escritora de quem poucos ouviram falar nas três últimas décadas, porque seu nome não consta nos manuais de literatura, não é citado por professores, tampouco circula na mídia do país. Antes de recentes trabalhos de pesquisadores que vêm se esforçando no sentido de resgatar, pelo menos em parte, a sua obra, os sebos ou os colecionadores eram a única possibilidade de conhecê-la. O comentário se refere à escritora que ficou conhecida por um pseudônimo que poderíamos considerar, no mínimo, curioso: Cassandra Rios.

## 1.1 O NASCIMENTO DE CASSANDRA, A “SAFO DE PERDIZES”

“Dona Cassandra Rios: Diga à minha filha Odete para ela me visitar. As saudades são muitas, não aguento mais. Damiana” (RIBEIRO, 1970, p. 116). O bilhete deixado na portaria do prédio revela o olhar atencioso de uma mãe que percebe sua filha dividida em duas personas: uma era Odete, aquela a quem ela havia dado à luz, que criara cheia de mimos e que, desde muito cedo, demonstrava conceber o mundo de uma forma distinta das outras garotas de sua idade; a outra tinha um nome extravagante, Cassandra<sup>2</sup>, e gerava polêmica toda vez que, com sua pequena máquina de datilografar, criava histórias que escandalizavam as instituições brasileiras da segunda metade do século XX.

Nascida Odete Rios Pérez Perañez González Hernández Arrelano, a jovem paulista, oriunda de uma família de classe média formada por um casal de espanhóis, radicados no Brasil, de rígidos princípios morais e religiosos, tornou-se Cassandra Rios ainda no início da adolescência, por volta dos treze anos de idade. Tornar-se Cassandra não foi para Odete simplesmente adotar um pseudônimo que lhe parecia fascinante, mas assumir uma outra face, uma outra *persona*, o que, para a menina tímida nascida no bairro paulista de Perdizes, no ano de 1932, educada em colégio de freiras, significava, provavelmente, adentrar um universo desconhecido de possibilidades até então negadas a pessoas como ela. Odete havia sido educada para ser obediente, recatada e, acima de qualquer coisa, esposa e mãe; Cassandra surgiu por puro ato criativo: inventou-se porque ambicionava filtrar o mundo com as lentes de sua escrita. Muito diferentes, Odete e Cassandra eram existências que, em muitos momentos, pareciam antagônicas. Uma se dizia tomada por princípios morais rigorosos e era reclusa; a outra era a figura que fazia literatura e que construía personagens que, quase sempre, “chocavam” o público.

Se houvesse um irmão traído, se existisse um Pierre, que decepção teria ao chegar de súbito e surpreendê-las ali, na cama para onde se arrastaram entre beijos e suspiros e abraços loucos, amando-se como se aquilo fosse o essencial de suas vidas, num frenesi estontecedor. [...] Possuí-a com todo esgar do seu ser, com todo ardor que lhe queimava o corpo, com a loucura da última e suprema delícia. E Nelita se dava, entregava-se, gemia, pedia, acariciava-a com suas mãos longas e macias, beijava-a com um desejo

---

<sup>2</sup> Segundo o *Dicionário de Nomes Próprios online*: “[...] a partir do latim Cassandra, tem origem no grego Kassándra, formado pela união dos elementos *kekasmai*, *kad*, que significa ‘brilhar’ e *aner*, que quer dizer ‘homem’, e significa ‘a que brilhar sobre os homens’, por extensão, ‘a que protege os homens’”. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/cassandra/>>. Acesso em: 8 ago. 2017.

enlouquecedor, premindo o corpo contra o corpo de Pascale e pedindo numa alucinação completa:

– Me ame... me ame... minha Pascale... meu amor... (RIOS, 1968, p. 220).

Mas a distância entre as duas atingia outros patamares. Enquanto Cassandra não cessava de escrever suas histórias voluptuosas, Odete dizia que, por questão de princípios, jamais elegeria um livro de Cassandra para ler, se tivesse a opção de fazê-lo. Seria uma a pessoa real, de carne e osso, e a outra a personagem que escondia a verdadeira face da autora? Por certo, essa é uma possibilidade totalmente descartada. Cremos que ambas eram personagens criadas com o intuito tanto de seduzir os/as leitores(as), alimentando-os(as) de fantasias, como de driblar o contexto de opressão no qual estava inserida. Um fato, no entanto, é inegável: Cassandra precisava de Odete, de sua persistência, e Odete encontrava em Cassandra o próprio fluxo da vida.

Em muitos momentos, Odete foi questionada sobre a inspiração para o novo nome. Algumas vezes, evitou explicações, preferindo manter-se em silêncio. Em outras, entretanto, disparou mais uma de suas narrativas contando que a alcunha se impôs de forma insistente, misteriosa e, até certo ponto, sombria:

Eu era menina e fui pegar um retrós para minha mãe. Abri a gaveta e ouvi atrás de mim uma voz: ‘Cassandra, Cassandra!’. Joguei a gaveta longe, sai correndo! Tinha um sonho com um coche preto que me esperava e também me chamavam de Cassandra. Eu tinha uns 9 anos. Peguei a coleção de Freud para tentar entender o que estava acontecendo (LUNA, 2001, p. 6).

A fala imprecisa, permeada de misticismo e, até certo ponto, alegórica, teria sido de Odete ou de Cassandra? Evidentemente, a resposta a esta questão é menos importante que a constatação de que Odete/Cassandra estava sempre produzindo novas narrativas; narrativas sobre existências, sobre amores, sobre dores e sobre si mesma. A estratégia de criar uma aura de mistério em torno do nome, de fazer com que o seu aparecimento não parecesse banal era uma forma de continuar fazendo literatura e envolvendo o público nos intervalos entre um e outro romance. Odete e Cassandra, provavelmente, eram mais duas das personagens criadas e apresentadas aos/às leitores(as) sob a assinatura de Cassandra Rios.

Em um momento posterior, indiferente à justificativa já apresentada acerca do nome, a autora afirmou que a mitologia clássica foi a inspiração do mais famoso pseudônimo: “Porque gosto muito de mitologia e entre todos, das coisas que li, das musas, dos deuses, o nome que mais gostei foi esse, cismeí com esse” (RIOS, 1977, p. 65).

As modestas referências à Cassandra grega, em textos da mitologia (MARCH, 2015; HACQUARD, 1996), falam de uma princesa, filha do rei Príamo e da rainha Hécuba, de Tróia, que tinha devoção ao deus Apolo. Segundo a narrativa mitológica, ainda criança, Cassandra e seu irmão gêmeo, Heleno, teriam ido brincar no templo de Apolo. Extasiados e exaustos após as peripécias infantis, os consanguíneos adormeceram e, em virtude da hora avançada para retornar ao palácio, acabaram passando a noite no templo. Ao amanhecer, a ama foi ao encontro das crianças e as achou dormindo calmamente, indiferentes à situação que lhe causara um enorme temor. Elas tinham as orelhas lambidas por duas serpentes. O surpreendente é que o episódio, ao invés de causar dano à integridade física dos irmãos, teve como consequência algo que pareceu positivo: os pequenos se tornaram sensíveis a ponto de serem capazes de ouvir as vozes dos deuses.

Os dois príncipes cresceram e Cassandra se tornou uma serva devota de Apolo, usando a sensibilidade de que fora dotada para isto. Tanta foi a fidelidade e delicadeza que o deus, apaixonado, ensinou-lhe a ciência da profecia sob a condição de que ela cedesse à sua paixão e o deixasse possuí-la sexualmente. Após iniciada, no entanto, Cassandra se recusou a cumprir a promessa, o que provocou a ira de Apolo. O deus, então, aproveitou um beijo cedido pela princesa para pôr em sua boca uma maldição: ela jamais seria acreditada em quaisquer previsões que viesse a fazer. Assim, sempre que usasse o dom e tentasse alertar os troianos acerca de algum nefasto acontecimento futuro sofreria descrédito e seria ridicularizada.

Algumas coincidências podem ser perfeitamente encontradas se compararmos a Cassandra grega à do século XX: ambas foram devotadas ao extremo, a de outrora a um deus, a contemporânea, à arte, especialmente à literatura; as duas tinham a sensibilidade de captar o que para outras pessoas era estranho, inconcebível ou imperceptível; uma e outra foram mulheres dotadas de coragem.

A maior das congruências, no entanto, parece ser a insubmissão à figura masculina. A Cassandra grega, de acordo com a sugestão da narrativa mitológica, rejeitou sexualmente Apolo – um deus, cujo gênero era masculino. Os motivos da rejeição não são narrados, mas sabemos que mesmo a sua devoção não foi suficiente para fazê-la ceder às investidas da divindade. Ela o amava e respeitava, mas não o desejava sexualmente. É bastante sugestivo esse trecho da narrativa porque evidencia que não era a figura divinizada de Apolo o alvo da recusa – ao contrário, o deus grego era adorado por Cassandra –, mas a sua parte humanizada. Foi o homem que a princesa recusou e, por conta disto, ela foi



amaldiçoada, condenada a descrédito e desvalorização eternos. A condenação, é importante destacar, foi decorrente da insubordinação de uma mulher ao desejo carnal de um deus que era à imagem e semelhança de um homem e não por um erro em uma previsão ou por falha em alguma das tarefas que lhe eram arrogadas, por exemplo.

Podemos dizer que Cassandra, ao abdicar do que poderia ser considerada uma história de amor entre um deus/homem e uma humana/mulher<sup>3</sup>, abdicou, também, de deixar-se possuir por um homem (ainda que, na verdade, este fosse um deus). Ela rejeitou aquele tipo de relacionamento com Apolo, colocando-o em um lugar secundário. De certa forma, também é isto o que acontece na literatura de Cassandra Rios. Não é que ela tenha combatido ou rejeitado o amor e o sexo heterossexual. Ela apenas o tirou de sua posição central, do lugar de forma de amor natural e autêntica para dar evidência a outras formas de relacionamento amoroso e sexual.

Mas há um ponto em que a escritora Cassandra Rios parece se distanciar da pitonisa mitológica. Por certo, ambas ficaram marcadas em virtude daquilo que falavam, ou escreviam, mas a Cassandra do século XX, ao contrário da grega, foi ouvida, e muito ouvida. Se não o foi por parte daqueles que tinham o poder para tomar grandes decisões, o foi por um número muito significativo de pessoas e isto, notoriamente, produziu efeitos.

Nas quase quatro décadas de sua conturbada carreira “produziu, de forma intensa e visceral, uma literatura sobre a qual as instituições brasileiras do século XX não queriam ouvir ou falar” (PEREIRA, 2013, p. 10). Era uma literatura ousada, permeada por questões polêmicas e incômodas para a sociedade brasileira da segunda metade do século passado. A autora abordava temas como sincretismo religioso, umbanda, uso de drogas, prostituição, pedofilia e incesto e isto porque o seu interesse não era tratar de temas que pudessem ratificar as convenções sociais, mas, em vez disto, colocar essas convenções sob suspeita a partir da visibilidade de sujeitos que foram, historicamente, sentenciados ao silêncio. Em outras palavras, o seu investimento foi em uma literatura aberta para questões e sujeitos tradicionalmente excluídos das páginas dos romances. Evidentemente, todos esses contextos e sujeitos assumiam em seus textos uma posição central, um protagonismo não muito visto em nossa literatura. Apesar da diversidade de temáticas, é possível identificar uma recorrência, uma linha central que permeia toda a sua obra, que é a “a descrição da homossexualidade em cenários urbanos” (SANTOS, 2003, p. 18).

---

<sup>3</sup> Jenny March (2015), ao relatar o mito de Apolo, evidencia os vários relacionamentos amorosos entre o deus e mortais. Alguns teriam gerado filhos, semideuses. Mas Apolo teria sido, também, infeliz no amor, pois algumas mulheres o rejeitaram.

A produção literária de Cassandra Rios tem início na adolescência de Odete Rios e dispõe de crônicas, de contos e de poemas que chegaram a ser premiados em concursos literários patrocinados por importantes jornais e revistas da década de 1940 e por estes meios publicados. O primeiro dessa extensa lista foi o conto “Tião, o engraxate”, publicado no jornal *O tempo*, depois de ser selecionado em um concurso lançado pelo jornal (RIOS, 1977). Muitos outros contos, poemas e crônicas haviam sido publicados ou lidos em rádios paulistas, antes do surgimento do livro que marcou a sua estreia como romancista brasileira e que a fez engavetar os outros gêneros textuais. O romance era *A volúpia do pecado* e o ano 1948.

*A volúpia do pecado* (1948) foi publicado quando Odete Rios tinha apenas 16 anos de idade<sup>4</sup> e ainda era uma estudante secundarista. O romance foi custeado com recursos próprios oriundos de um acordo que fizera com sua mãe: ela deixaria o emprego que havia arranjado para custear o sonho de publicar o livro e se tornar uma escritora reconhecida e, em contrapartida, a mãe lhe daria o dinheiro para a edição e, de fundamental importância, prometeria jamais ler o livro. Acordo firmado, o primeiro romance, escolhido dentre outros títulos já concluídos pela jovem autora, foi publicado. Inicialmente, o livro foi oferecido pela própria escritora, em livrarias da cidade de São Paulo. *A volúpia do pecado* era a primeira das muitas histórias picantes que comporiam a obra de Cassandra Rios. O carro chefe da narrativa era o romance entre duas adolescentes, Lyeth e Irez, e as dificuldades encontradas por elas para enfrentar as ações opressoras de uma sociedade homofóbica, machista e misógina. O amor fora do padrão e as intempéries emocionais dele decorrentes representam uma amostra do que seria a marca da literatura cassandriana.

A publicação de *A volúpia do pecado* (1948) tornou Cassandra Rios conhecida do grande público em pouco tempo. Não Odete, Cassandra. O público tinha Odete como uma figura reservada, reclusa, sobre quem muito se especulava e pouco se sabia falar. Muitas especulações surgiam acerca da filha de D. Damiana que resistia absorta em seu mundo particular. Cassandra, por outro lado, se debruçava sobre a escrita, publicava, se tornava lida, conhecida e estabelecia uma identidade particular que a distinguiu da maior parte das escritoras de sua época.

Em virtude da temática predominante e da forma como a explorava em seus livros, Cassandra Rios recebeu algumas denominações que serviram para consolidar uma espécie de “marca particular” que a singularizou enquanto autora. As mais conhecidas e citadas pelos jornais e revistas da sua época foram “A papisa do homossexualismo”, “A

---

<sup>4</sup> Odete precisou de uma declaração falsa de idade no contrato com o objetivo de evitar problemas com o Juizado de Menores e, obviamente, do pseudônimo Cassandra Rios.

autora mais proibida do Brasil” e a “Demônia das letras” (LUNA, 2001). As capas dos livros também corroboraram para a consolidação da “marca” da escritora que se tornou referência para os/as interessados(as) na leitura de histórias de amor entre homossexuais.

Precisamos enfatizar que, apesar de não ser possível atribuir à escritora paulista o pioneirismo na exploração da temática da homossexualidade na literatura brasileira<sup>5</sup>, o seu papel foi extremamente relevante na medida em que colocou pessoas com identidades e práticas sexuais não hegemônicas, especialmente as mulheres que se relacionam afetiva e sexualmente com outras mulheres, na condição de protagonistas de romance e, conseqüentemente, com a voz necessária não somente para contar, mas, principalmente, para reescrever suas próprias histórias e expressar seus desejos.

Assim, no que concerne às questões relacionadas à sexualidade, as personagens criadas por Rios colocavam-se a falar de encontros e desencontros amorosos, da experiência oriunda da descoberta de desejos proibidos, dos problemas que tinham que enfrentar na família, nas escolas, nos meios sociais em geral. Essas personagens, ainda, permitem revisitar e problematizar a literatura médica, que concebia os/as homossexuais como portadores(as) de patologia assim como o discurso religioso que considerava a homossexualidade um ato pecaminoso grave. O empenho em criar uma imagem positiva desses indivíduos no contexto social brasileiro também é muito evidente nas narrativas. E foram muitas as amantes e amores criados e narrados por Cassandra Rios<sup>6</sup>.

Pioneiro nos estudos sobre a literatura cassandriana, o professor Rick Santos (2003) estima em quase cinquenta o número de romances publicados sob a assinatura da autora<sup>7</sup>, enquanto Adriane Piovezan (2005) fala em mais de quarenta títulos. Em material da década de 1970 que conseguimos coletar, verificamos menções a um número de publicações que ultrapassaria cinquenta títulos. A imprecisão numérica denuncia a falta de registros acerca da obra da autora e a tentativa de apagamento de que foi vítima. Atualmente, o acesso aos romances se dá por meio de algumas poucas reedições<sup>8</sup> ou a partir de exemplares disponíveis

<sup>5</sup> A referência é a dissertação de mestrado intitulada *Escritas excessivas: disposições de lesbianidades no romance As traças, de Cassandra Rios*.

<sup>6</sup> Em entrevista à revista TPM, de 2003, a autora afirma ter escrito cerca de trinta romances que tinham como proposta narrar o amor/paixão entre mulheres.

<sup>7</sup> Não há consenso quanto ao número de romances publicados por Cassandra Rios. Alguns pesquisadores falam em cerca de quarenta, outros afirmam que foram quase cinquenta. A dificuldade é oriunda do apagamento dos registros acerca da autora assim como do fato de que muitos dos seus romances foram publicados por editoras clandestinas.

<sup>8</sup> Como exemplo, podemos citar *As traças* (1975/2002), *Uma mulher diferente* (1968/2005) e o folhetim *Eu sou uma lésbica* (1975), reeditado como romance em 2006 pela Azougue Editorial. Todos foram organizados por Rick Santos.

em sebos. Muito da produção literária de Cassandra Rios não pode ser resgatada nem mesmo em sebos, o que inviabiliza não apenas a sua divulgação na atualidade, mas, também, o acesso de um público leitor jovem nascido a partir do final da década de 1970.

Esse fato, aliás, é bastante interessante, visto que a autora conseguiu, sobretudo na década em questão, atingir um número muito grande de leitores. Segundo Piovezan (2005), Rios teria alcançado uma popularidade tão extraordinária que a levou, nos anos 1970, a assumir o posto de escritora que mais vendia livros no Brasil, chegando à importante cifra de mais de 300.000 exemplares distribuídos em um ano. Também foi nessa década que ela atingiu a marca de um milhão de cópias de livros distribuídas, feito realizado até então somente por Jorge Amado e José Mauro de Vasconcelos (RIBEIRO, 1970). Tal façanha a colocou em uma posição inédita entre as escritoras brasileiras.

É provável que essa popularidade da autora esteja entre as razões que levaram a crítica especializada das décadas de 1960 e 1970 a se recusar a ler a sua obra. As justificativas eram que os romances de Cassandra Rios apresentavam desde problemas relacionados ao estilo, passando pelo que eles consideravam exploração demasiada de questões “menores”, pouco nobres – as relações afetivo/sexuais entre pessoas do mesmo sexo, prostituição, uso de entorpecentes, etc. –, até a estruturação pouco complexa. Em decorrência dessas considerações, seu trabalho foi classificado como subliteratura, paraliteratura, pornografia e outras categorizações similares.

Não dispomos de um número significativo de registros críticos com referência direta ao trabalho de Cassandra Rios nas décadas de 1950, 1960 e 1970. As referências a ela, em geral, são breves e indicam o que seria uma autora que não dispunha de uma produção literária de qualidade. Quase tudo o que temos é proveniente de comentários queixosos feitos pela autora em entrevistas cedidas a jornais e revistas ou em sua autobiografia e o trabalho de pesquisadores contemporâneos que falam, em termos muito genéricos, de uma subavaliação de sua obra. Tivemos acesso, no entanto, à análise de Waldenyr Caldas (2000)<sup>9</sup>, retirada do livro *Literatura da cultura de massa*, acerca do trabalho de Rios. Para Caldas (2000), é preciso um estudo sociológico profundo na expectativa de detectar uma importância

---

<sup>9</sup> A primeira edição do livro é de 1987. O autor faz uma espécie de revisão do que chama de “literatura das massas” nos anos 1970 tentando demonstrar o que considera “o valor” deste tipo de produção e, ao mesmo tempo, ressaltando o que chama de “baixa qualidade literária”. O pesquisador parte de uma espécie de “convenção” entre os/as críticos(as) acerca das obras de autores e autoras não canônicos na década em questão para desenvolver sua leitura. A opção por Waldenyr Caldas tem a ver com a ausência de trabalhos realizados pela crítica especializada da época acerca do trabalho de Cassandra Rios.

ideológica dos romances da autora, visto que, do ponto de vista literário, eles não teriam qualquer valor.

Certamente, quanto à investigação do estilo, das formas linguísticas, da sua densidade de significação enquanto obra literária, enfim, da própria estrutura do romance, não comporiam um estudo literário capaz de contribuir com qualquer outra coisa que não fosse a constatação de uma literatura, de um tipo de romance amoldado ao modelo linear (CALDAS, 2000, p. 90).

Observemos que a avaliação da obra de Cassandra Rios por parte do crítico está firmada em uma distinção entre o que ele chamou de “literatura culta” e “paraliteratura”. Caldas não apresentou uma definição clara do que concebia como literatura, porém, podemos deduzir, a partir de uma série de expressões utilizadas, que seu conceito de literatura estava relacionado a um certo número de recursos formais assim como a um uso específico da linguagem que deveriam compor o texto. Sua argumentação expunha a defesa de um conjunto de traços que distinguiriam o objeto literário e que garantiriam a “qualidade” do texto. Além disso, em diversos momentos, a expressão “literatura culta” foi utilizada como sinônimo de literatura, o que sugere uma compreensão elitizada do fazer literário.

A paraliteratura, por outro lado, foi conceituada como uma literatura “dotada de uma autonomia com relação à literatura culta” (CALDAS, 2000, p. 81). Nesse sentido, ela abrangeria uma série de produções – as letras, a propaganda, o romance policial, as histórias em quadrinho, etc. – cuja principal característica seria o consumo pela grande maioria da população, pelas massas. A paraliteratura seria composta por “recursos menores”, por uma linguagem facilmente acessível, sintética e capaz de seduzir o grande público; seria caracterizada, ainda, pela linearidade das narrativas.

Já aí poderíamos perguntar por que pretender atingir a grande maioria da população é um problema, quando está em pauta a produção artística de alguém. Não deveria ser esse o desejo da literatura: chegar às massas, ser acessível? Não teríamos, assim, um plausível exemplo de democratização da literatura? Mas, parece mesmo que, para algumas correntes da crítica do século XX, alcançar as massas ainda era algo negativo, não desejável para aqueles(as) que almejavam o título de grande escritor(a).

Waldenyr Caldas tentou, ainda, esclarecer que a paraliteratura não seria uma “má literatura” ou uma literatura medíocre, mas uma literatura que não seguia as regras da literatura culta, uma espécie de universo distinto na produção da cultura. A paraliteratura

teria, portanto, uma lógica interna, uma dinâmica particular que a regeria e a distinguiria da chamada “literatura culta”.

Apesar de, com tais definições, Caldas tentar equiparar o que ele chamou de paraliteratura à literatura culta, sua tentativa nos parece dotada de contradições, visto que reforça o binarismo literatura x paraliteratura entendido como qualidade x lixo. Em muitos momentos, sua avaliação da paraliteratura, assim como da produção literária de Cassandra Rios, foi bastante depreciativa.

Diversamente da literatura culta, a paraliteratura adequa-se muito bem às formas do romance de ação cuja característica principal é a linearidade. A narrativa mantém uma dinâmica onde os aspectos sociais e psicológicos das personagens são deixados de lado ou relegados a um plano secundário. Isto se observa em grande parte dos romances populares do século XIX, como *Os Mistérios de Londres*, de Paul Féval, *Os mohicanos de Paris*, de Alexandre Dumas etc. e, até hoje, com certeza, nos romances do norte-americano Harold Robbins, bem como nos de Adelaide Carraro e Cassandra Rios, por exemplo. Trata-se, sem dúvida, das características do romance fechado, onde se encaixa muito bem toda a produção paraliterária e, principalmente, a ‘pornoliteratura’. Estamos nos referindo àquelas obras vendidas nas grandes livrarias da avenida São João e adjacência, bem como nas bancas de jornais (CALDAS, 2000, p. 91).

Alguns pontos do comentário do crítico são passíveis de contestação por demonstrarem desconhecimento da literatura cassandriana. Chamou-nos a atenção, por exemplo, a afirmação de que, como toda paraliteratura, os romances de Rios se distanciaram de aspectos sociais e psicológicos das personagens e que esses seriam relegados a um plano secundário no contexto da obra. Apesar de termos reservado seções subsequentes para a discussão dos romances assinados por Rios, não podemos, nesse momento, nos furtar a comentar a visão de Waldenyr Caldas. A leitura de, aproximadamente, uma dezena de romances nos permitiu entrever uma obra muito voltada para os aspectos sociais que envolvem as personagens assim como para os aspectos psicológicos. Arriscaríamos afirmar que esses são os principais investimentos da literatura cassandriana. As tensões, os traumas, as crises, os abalos internos provenientes de questões inerentes à forma como as personagens se relacionavam com seu contexto sociocultural estavam sempre presentes nas narrativas e foram fundamentais para o desenvolvimento dos enredos. Os romances da autora são, conforme acreditamos, meios de denúncia de uma realidade de opressão, silenciamento e exclusão de sujeitos que não se adequavam aos discursos hegemônicos acerca das identidades sexuais e de gênero na década em questão. Eram políticos e se configuravam como forma de

resistência em uma sociedade de exceção. Dessa forma, não é possível compreender ou aceitar o comentário de Waldenyr Caldas.

Ademais, o crítico utiliza a temática, a linguagem acessível ao grande público, o apelo à sensualidade, a estruturação das narrativas que, segundo ele, é simplória, e até o local onde os livros eram vendidos – grandes livrarias da Avenida São João e adjacências – como argumentos para dar o seu veredicto sobre a qualidade literária dos romances de Cassandra Rios. Segundo ele, trata-se de um texto menor, de recursos menores, produzido tal como qualquer outro produto para as massas, em série, sem qualidade suficiente para ser elevado ao *status* de literatura.

Mais uma vez, chama-nos a atenção a avaliação feita por Caldas, por julgarmos tal avaliação desprovida de critérios e sua análise superficial. Quando o crítico faz, por exemplo, referência à temática, não conseguimos precisar a abrangência de sua percepção acerca deste quesito. O que Caldas delimita como a temática da literatura cassandriana, salvo engano, é a exploração da sexualidade, sobretudo das relações amorosas/sexuais entre homossexuais nos romances – daí sua classificação da literatura de Cassandra Rios como pornografia. Mas, conforme pretendemos demonstrar nos capítulos seguintes, a autora paulista é dona de uma obra que, embora tenha a presença de relações amorosas entre pessoas do mesmo sexo como predominância, explora diversas questões que envolvem os sujeitos inseridos no contexto brasileiro da segunda metade do século XX. A partir dos “casos de amor” que funcionam como carros-chefes das narrativas, sujeitos excluídos pela sociedade assim como suas histórias ganham visibilidade. Da mesma forma, a falência de sagradas instituições sociais – sua corrupção e hipocrisia – é denunciada a partir das histórias das personagens.

Mas a valoração negativa da obra de Cassandra Rios está relacionada, sobretudo, ao seu alcance, à sua classificação como produto de massa. Parece mesmo que, para o crítico, o cerne da questão está em julgar esta literatura, que classifica como de massa, como não arte, ratificando o binarismo aceito por boa parte da crítica que, segundo Muniz Sodré (1988), distingue as produções em literatura a partir das noções de “cultura” e de “massa”. A literatura culta seria aquela aceita pela Academia, pelas escolas, enfim, a institucionalizada. A literatura de massa, por outro lado, não teria legitimidade institucional, seria como algo inferior produzido para um público com certas limitações de leitura.

Tal preconceito, uma percepção já cristalizada acerca desse tipo de produção, existe desde o surgimento da literatura de massa que se anuncia com as transformações econômicas e sociais provocadas pela revolução industrial. Segundo Gláucio Aranha e

Fernanda Batista (2009, p. 122), “a urbanização e a alfabetização em massa permitiram que uma imensa camada da sociedade estivesse apta à leitura, expandindo o universo de leitores e a oferta de textos”. Foi no século XIX que a imprensa francesa, mais precisamente o jornal *La Presse*, começou a reservar o rodapé da primeira página para textos que tinham por fim o entretenimento. Nascia, então, o *Feuilleton*<sup>10</sup> cuja proposta era prender a atenção do leitor de jornal a partir do uso de textos que gerassem mais prazer e bem-estar que os reclames oficiais que ocupavam as páginas do periódico. Logo, o jornal começou a publicação de trechos adaptados de romances que já haviam sido publicados. A estratégia era fragmentar a narrativa, deixando sempre um “gancho” para o trecho a ser publicado na edição posterior. O público era seduzido pela expectativa de continuar acompanhando a narrativa, o que aumentou significativamente a vendagem do jornal. Tal estratégia foi muito bem sucedida e expandida para outros periódicos, inclusive de outros países.

O folhetim se tornou, então, uma das principais formas de entretenimento textual das camadas populares na época da Revolução Industrial. Velozmente, este modelo penetrou e marcou toda a produção literária voltada para o consumo em massa, revelando-se um dos maiores motores da indústria editorial contemporânea (ARANHA; BATISTA, 2009, p. 124).

Isso significou o surgimento do romance-folhetim, publicado no rodapé de jornais vendidos a preços relativamente baixos e com uma tiragem bastante significativa. O romance-folhetim inaugurou um novo modo de consumo da literatura baseado na acessibilidade da linguagem e na simplificação formal. Nesse sentido, teríamos, a partir de então, o que Eliana Paz (2004) chamou de “democratização” de um modelo cultural. Em outras palavras, o livro, que até então era um privilégio das classes sociais abastadas, passou a ser consumido em larga escala por uma quantidade muito grande de pessoas: as massas.

Ratificando essa ideia, Renato Dering (2013) concebe a literatura de massa como uma nova configuração do fazer literário criada pela sociedade de consumo com o fim de perpetuar a literatura. Seria uma espécie de adaptação da literatura às demandas dos novos tempos e aos novos(as) leitores(as). Essa nova forma de fazer literatura, contudo, não foi legitimada pela Academia ou pelas escolas, sobretudo por conta de sua relação com o jogo do mercado. A consequência foi a atribuição de valor pejorativo à chamada literatura de massa, muitas vezes, por sujeitos dotados de visões generalizadas e conservadoras da literatura.

---

<sup>10</sup> Para o Brasil, Folhetim.



Creemos que, ainda na contemporaneidade, há uma tendência a considerar todo e qualquer romance escrito para atingir o grande público como uma mera mercadoria destinada ao consumismo. Em torno dos chamados romances de massa, encontramos, então, uma tendência a uma avaliação que não consegue ultrapassar os limites do econômico, do mercadológico. Evidentemente, não podemos negar a influência do mercado, a legitimação a partir do consumo e toda a logística em torno da literatura de massa. No entanto, acreditamos que a crítica produzida acerca dessa produção é negligente, na medida em que rotula negativamente os/as autores(as) sem apresentar estudos rigorosos acerca das obras. Na verdade, o rótulo “de massa” tem sido suficiente para justificar a valoração negativa de autores(as) e obras no Brasil.

Queremos recorrer a Muniz Sodré (1985) para tratar de uma questão em torno da literatura de massa que nos parece imprescindível. Para o autor, esse tipo de produção, muito comumente, investe na construção de crítica social. Segundo ele, a crítica aparece, mas como discurso da história. Isso quer dizer que ela pode estar presente, mas como algo externo à ficção. Em outras palavras, essa produção não está voltada para a literatura enquanto forma, mas para a ideia de uma literatura que pode, e pretende, produzir impactos sociais, contribuir para o processo de mudança social. Em outras palavras, a literatura de massa estaria conectada com o seu tempo e com possíveis demandas sociais a ele inerentes, o que ratificaria a sua importância para a sociedade.

É nesse sentido que defendemos que a literatura cassandriana exerceu um papel fundamental na crítica social feminista, entre as décadas de 1950 e 1980, porque, por um lado, colocou em cena uma gama de sujeitos invisibilizados pela sociedade e investiu na construção de uma imagem positiva da mulher homossexual; por outro, assim como escritores de sua época que utilizaram a arte para denunciar os horrores físicos sofridos por aqueles que ousavam combater a ditadura militar, Rios, por meio de suas personagens, segundo Lúcia Facco e Maria Isabel Lima (2004), denunciou a “tortura moral” a que eram submetidas as mulheres que optavam por uma postura social transgressora, que não estavam preocupadas com a manutenção do “destino” de esposa e mãe então reservado para elas.

Nesse contexto, ser lida, e muito lida, tornou-se primordial para a autora paulista. O desejo de chegar a muitos(as) leitores(as), de ter a sua literatura divulgada nos quatro cantos do país se justifica não apenas por uma questão mercadológica, por um desejo de vender, mas, sobretudo, por essa necessidade de levar a toda uma sociedade um cenário escabroso de violência física e psicológica. Assim, por meio da disseminação desses textos,

essa denúncia pôde chegar a muitas pessoas a partir da segunda metade do século XX, o que significou esperança de vida para certos sujeitos.

Tal feito, sem dúvida, gerou incômodo, porque as massas aceitaram a obra da autora e a consumiram. Exatamente por isso, a literatura de Rios se tornou um perigo, uma afronta, “uma crítica corrosiva ao sistema hetero-patriarcal-falocêntrico vigente” (FACCO; LIMA, 2004). Apropriando-se de um modelo de narrativa acessível e sedutor às massas, a autora subverteu o padrão de comportamento feminino naturalizado pela sociedade brasileira das décadas de 1960 e 1970.

Em virtude do quadro esboçado, interessa-nos resgatar a literatura cassandriana, agora procurando na filiação aos Estudos Culturais – e considerando todas as possibilidades que a disciplina trouxe para a crítica literária –, a forma que julgamos mais pertinente para ampliar a leitura desses textos, na expectativa de demarcar sua importância dentro de um contexto cultural. Se uma certa crítica das décadas de 1960 e 1970, alegando questões diversas, inclusive formais, recusou-se a ler Rios sob a justificativa de que sua obra estava abaixo do valor literário, principalmente em virtude da temática explorada, então precisamos de uma disciplina que possibilite, conforme identifica Maria da Glória Bordini (2006, p. 12), “uma abordagem dos estudos literários que não se detenha nos recursos formais e sim que acentue as relações que o texto pode estabelecer com a vida social”.

Para Maria Elisa Cevasco (2014, p. 2), “a linha d’água que diferencia os estudos culturais é seu projeto político, seu impulso claro de fazer ligações com a realidade social e diferença na prática cultural”. De fato, os Estudos Culturais ambicionam fazer diferença no mundo institucional no qual estão inseridos e isto significa intervir de forma coerente no sentido de contribuir para transformações sociais. Nesse sentido, a prática intelectual funciona como uma política para a consolidação do projeto de dignidade social.

Ademais, concordamos com Denilson Lopes (2008, p. 948) quando diz que os Estudos Culturais estão nos possibilitando repensar a literatura brasileira tornando-a mais descentrada, na medida em que coloca em discussão questões como “hibridismo, fronteiras flutuantes, derivas gendéricas”, que são utilizadas tanto para reler autores canônicos da modernidade quanto para resgatar alguns dos que foram esquecidos, subavaliados.

Entramos, então, na questão de que a canonização de algumas obras e de alguns/algumas autores(as), e o conseqüente apagamento de outros(as) por historiadores e críticos literários foi, desde sempre, uma questão política. A arte produzida para as elites era considerada a “verdadeira arte”, em detrimento da arte produzida por grupos não detentores

de poder econômico e de prestígio social. Na contemporaneidade, entretanto, esse quadro vem sofrendo inúmeras modificações, pois aspiramos a uma convivência fraterna entre as diferenças sociais, ao direito de existência de todas as especificidades, de todos os sujeitos e modos de vida. Isso significa o desejo de quebra da hegemonia de um grupo e o resgate de outros até então marginalizados.

Nesse sentido, os Estudos Culturais têm como pretensão “ressocializar e rehistoricizar a grande arte, tornada abstrata nas mãos das elites, bem como promover as manifestações das classes populares e das minorias a um estado de dignidade cultural que não lhes é concedido” (BORDINI, 2006, p. 14). Assim, a aliança do crítico com os Estudos Culturais constitui uma estratégia eficiente no sentido de trazer ao centro das discussões textos que foram submetidos ao silenciamento por tratarem de questões e de sujeitos marginalizados e, conseqüentemente, oportunizar novos espaços de visibilidade. E mais: possibilita o questionamento dos modelos sociais que criaram hierarquias negando a uma gama de sujeitos direitos básicos para uma existência digna. As diferenças são aclamadas ao passo que o universalismo é posto em xeque. Podemos, portanto, a partir dos Estudos Culturais, empreender uma leitura política do literário.

Mas, retomemos os comentários de Waldenyr Caldas acerca da obra de Cassandra Rios. O veredito do crítico é fechado com o uso do termo “pornoliteratura”, em uma associação da obra de Rios à pornografia. Mais uma vez, precisamos observar que não houve, por parte do crítico, maiores cuidados ao julgar a literatura de Rios. Ele não explicitou, por exemplo, os critérios utilizados para dizer o que seria uma obra pornográfica nem mesmo definiu pornografia. Da mesma forma, não explorou o conceito de “pornoliteratura”, deixando o público à mercê de sua própria interpretação.

A pornografia, para o senso comum, seria o discurso “por excelência veiculador do obsceno: daquilo que se mostra e deveria ser escondido. A exibição do indesejável: o sexo fora de lugar. Espaço do proibido, do não-dizível, do censurado: daquilo que não deve ser, mas é” (MORAES; LOPEIZ, 1985). Assim, a ideia usual do pornográfico tem sempre uma conotação negativa e pensar uma obra literária como pornográfica sempre significou colocá-la como algo negativo, baixo.

A crítica de Caldas provocou fortes reações em Cassandra Rios. Tivemos acesso ao registro de uma entrevista na qual a autora de *A volúpia do pecado* expressou, inclusive utilizando termos de baixo calão, o incômodo e a indignação com os comentários do crítico:

Paraliteratura é a mãe dele! Puta que o pariu! Ele não sabe o que é literatura e não sabe escrever. Não li e não vou ler esse livro. [...] Para falar de um livro, o crítico precisa ler toda a obra do autor. Duvido que esse aí tenha lido todas as minhas obras. Du-vi-do-o-dó! Escrever todo mundo escreve, quero ver quem vende. Fico doida com esse tipo de coisa... (LUNA, 2001, p. 9).

Evidentemente, a alegação de que a leitura crítica de um texto só poderia ser legitimada se o crítico se dispusesse a ler toda a obra do autor ou da autora não se sustenta. Mas a afronta de Rios não pode ser desmerecida, pois, além de questionar a autoridade do crítico, funcionou como uma forma de denúncia à falta de explicitação dos critérios para a avaliação do trabalho de alguns/algumas autores(as) e, ao mesmo tempo, a aceitação de outros. Não queremos, aqui, construir uma defesa inconsequente da produção literária da autora, mas também não podemos deixar de observar que a avaliação foi feita de forma genérica, sem grandes cuidados, ratificando o lugar de exclusão já dedicado à autora no cenário literário nacional.

Cassandra Rios, sendo mulher, escrevendo sobre sexualidades não hegemônicas e sobre uma gama de temas e de sujeitos marginalizados, tinha chances ínfimas de ser bem vista e reconhecida pela crítica, em um contexto em que os “grandes” autores, os canônicos, eram, em sua grande maioria, homens, heterossexuais e brancos assim como também o eram os críticos de literatura. Aliás, conforme observa Zahidé Lupinacci Muzart (1995, p. 86), em virtude desses fatores, a história da escrita de mulheres é marcada pelo “apagamento”, pois sempre nos foram negadas as condições necessárias para romper a barreira do gênero. Da mesma forma, continua a autora, “em geral, são excluídos dos cânones: o popular, o humor, o satírico e o erótico. O baixo é excluído. Permanece o alto”.

Entre algumas correntes de pesquisadores(as) contemporâneos(as), há o consenso de que os motivos que levaram à canonização de autores(as) no Brasil são complexos e englobam uma série de fatores. Apesar disso, esses(as) pesquisadores(as) concordam que a canonização sempre esteve ligada ao pertencimento do(a) escritor(a), ou à possibilidade de acesso, a determinados círculos de influência.

Por trás da definição de literatura está um ato de seleção e exclusão, cujo objetivo é separar alguns textos, escritos por alguns autores do conjunto dos textos em circulação. Os critérios de seleção segundo boa parte dos críticos é a literariedade imanente aos textos, ou seja, afirma-se que os elementos que fazem de um texto qualquer uma obra literária são internos a ele e dele inseparáveis, não tendo qualquer relação com questões externas à obra escrita, tais como o prestígio do autor ou da editora que o publicou, por exemplo. Entretanto, na maior parte das vezes, não são critérios linguísticos, textuais ou estéticos que norteiam essa seleção de escritos e autores. [...]

Entra em cena a difícil questão do valor, que tem pouco a ver com os textos e muito a ver com posições políticas e sociais (ABREU, 2006, p. 39).

De acordo com a autora, não são exatamente critérios literários, apesar de essa ser a justificativa mais adotada para conferir estatuto de literário a determinados textos e prestígio a seus/suas respectivos(as) autores(as), sobretudo porque tais critérios são formulações culturais oriundas de um dado discurso ou ideologia. Assim, a vida social entendida como o acesso a certos meios nos quais circulam a elite intelectual se configura como o caminho inevitável para o/a escritor(a) que almeja o reconhecimento da crítica. Isso quer dizer que fora do círculo social dos chamados “grandes” é muito difícil se tornar cânone.

A essa percepção, Maria Cristina Batalha (2013) acrescenta que o cânone literário brasileiro foi construído no rastro de uma longa tradição e sustenta um projeto político e ideológico de coesão nacional que corre paralelamente à história oficial. Corroborando com essa perspectiva, João Alexandre Barbosa, acerca da formação do cânone nacional, afirma que: “a escolha do elenco de autores e obras termina por se definir pela maior ou menor capacidade em funcionar como instrumento de representação do país” (2001, p. 21). Desta forma, atender a esse projeto é, também, pré-requisito para sonhar em ocupar um espaço entre os “imortais”.

E os/as escritores(as) que não se adequam ao projeto canônico, que fim vai a eles? Gostaríamos de lançar mão de fragmentos de uma discussão que nos foi oferecida por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1977) para tentar responder a essa questão. Ao trabalhar o sentido de “literatura menor”, os autores tratam do que seria o ato de “desterritorializar” uma língua oficial, ato essencial para o que eles chamam de “usos menores” desta língua. Mas, do que precisamente estamos falando?

O ato ou a ação de desterritorializar diz de um movimento, um deslocamento operado por subgrupos (que podem ser étnicos, culturais etc.) em função do espaço e, sobretudo, da língua que, em determinado momento histórico, se perceberam subjugados por processos sociais de exclusão. A produtividade desse “ato” está, antes de mais nada, em construir uma consciência de minoria, de existências que foram colocadas em uma condição de marginalidade por uma lógica dominante.

Assim, o/a “escritor(a) menor”, porque embrenha por esses caminhos, está em um lugar de embate com o/a escritor(a) canônico(a). Ele(a), então, estaria fora dos limites do projeto canônico por se desviar de modelos tidos como inquestionáveis. Para Deleuze e Guattari (1977), a “minoridade” representa variação, diferença e infração. Mais: a potência do

“menor” seria fugir ao padrão estabelecido e subverter a vocação da língua de endossar uma ideologia nacional. Maria Cristina Batalha torna essa questão mais evidente ao afirmar que

[...] ‘desterritorializar’ tem a ver com a marginalização social e política que irrompe no campo literário, impondo-se como determinante na produtividade e na opção estética dos “menores”, trazendo consequências profundas para o entendimento e para a interpretação da obra, assim como da linguagem, de modo geral (2003, p. 117).

Desta forma, Cassandra Rios, uma “escritora menor”, colocou em cena, através de sua obra, a marginalização a que eram submetidas as escritoras, as subjetividades, as narrativas e as temáticas que não coadunavam com o projeto defendido por aqueles que detinham o poder de determinar o valor da arte no cenário nacional. Sua literatura, assim, se constituiu como uma forma de resistência e de afronta às formas opressoras que tentaram silenciá-la e apagá-la utilizando-se do argumento de que seus textos não tinham valor literário. No livro *Censura* (1977), a autora confirma esse propósito:

Nenhuma análise atingia-a, boa ou má, apreciativa ou destruidora. Antagonicamente tudo servia para animá-la ou para provar que seria capaz de fazer coisa melhor ou para provar coisa alguma. Ninguém jamais poderia entender e adentrar seu mundo interior. O mundo que era só dela e como já escrevera num dos seus livros – O mundo que lhe pertencia porque ele só existia em função do seu pensamento. O pensamento que gerava a multidão de personagens que se erguiam pedindo-lhe que fizesse alguma coisa, que intercedesse por eles, que lutasse, pois queriam nascer! (RIOS, 1977, p. 61).

Diante do quadro exposto, resta-nos dizer que talvez a crítica muito pouco tenha entendido, ou tenha desejado entender, acerca da obra da autora. No documentário *Cassandra Rios, a Safo de Perdizes* (KORICH, 2013), uma das entrevistadas, Laura Bacellar<sup>11</sup>, ratificou esse ponto de vista ao demonstrar que Cassandra Rios foi uma estrategista cujos métodos foram ignorados pela crítica literária:

Cassandra foi ardilosa. Ela não foi apenas pioneira. Ela foi uma pioneira esperta. Ela percebeu que não bastava falar do amor entre mulheres de uma maneira culta, de uma maneira fechada, porque isso não sairia de alguns círculos. A Cassandra teve a proposta de publicar para ser lida, de publicar para um grande público. E ela conseguiu. Ela fez sucesso. Ela arrombou a porta do silêncio, porque ela pegou um assunto que não existia e jogou ele na

---

<sup>11</sup> Laura Bacellar é uma das editoras mais conhecidas no mercado de edições homoeróticas. Foi produtora editorial na Editora Paz e Terra, editora-chefe da Brasiliense, editora responsável pelas Edições GLS e Malagueta, dentre inúmeras outras.

literatura de massa. [...] e ela fez como estratégia, porque ela tinha cultura. Ela tinha muitas leituras, conhecia muitos escritores. Ela lia em francês e provavelmente entrou em contato com autores estrangeiros sofisticados. Assim, ela teria possibilidade de escrever algo mais rebuscado, dirigido a um público mais culto. Mas ela não optou por isso. Ela optou pelo popular. Uma opção que para ela gerou muito problema. Mas era uma estratégia. Ela queria alcançar todos nós. [...] Nem as militantes feministas nem a intelectualidade perceberam essa estratégia (KORICH, 2013).

O comentário de Bacellar é profícuo, pois sugere que a autora tinha uma visão ampla do contexto sócio-histórico-cultural no qual estava inserida e, de um certo ponto de vista, soube como “arrombar” essas estruturas. Ela tinha objetivos bem delimitados, pretendia chegar ao povo, distribuir a sua literatura exaustivamente. Nesse ponto, talvez haja uma afronta importante à intelectualidade da época, que se restringia a círculos fechados, a pequenos grupos nos quais a discussão sobre as questões sociais se davam apenas entre pares. Dessa forma, há uma tentativa de democratizar a literatura assim como certos temas e discussões levando-os às instâncias mais populares da sociedade.

Exatamente por isso ela incomodava e talvez esse incômodo fosse, como ela própria se empenhava em justificar, decorrente das conquistas que “os reis das letras”<sup>12</sup> julgavam não ser possíveis a uma mulher: o mundo das letras, um grande público leitor, cifras de vendas inéditas, a possibilidade de se expressar.

Para a crítica, então, a produção literária de Cassandra Rios não tinha valor artístico. Como consequência, a escritora foi classificada de forma negativa, considerada de segunda categoria, abaixo da crítica. Por tudo isso, sua obra não teve espaço no meio acadêmico ou nas escolas e o seu nome foi esquecido, ou melhor, jamais foi escrito nas páginas que contaram a história da literatura brasileira.

## 1.2 “COMO POSSO ARRISCAR-ME A PROSEGUIR SE O RECEIO DE QUE MEU NOME BASTA PARA A PROIBIÇÃO SUFOCA?”

Em entrevista exibida no documentário *Cassandra Rios, a Safo de Perdizes* (2013), a atriz Nicole Puzzi, protagonista dos longas-metragens *Ariella* (1980) e *Tessa, a gata* (1982), baseados em dois dos mais conhecidos romances de Cassandra Rios<sup>13</sup>, traz à baila um

<sup>12</sup> Referência irônica feita pela autora àqueles que, segundo ela, criticavam gratuitamente o seu trabalho.

<sup>13</sup> Os romances em questão são, respectivamente, *A paranóica*, publicado em 1952, e o homônimo *Tessa, a gata*, de 1965.

pouco do preconceito do qual a autora, de quem se tornara amiga, foi vítima durante a sua trajetória. Puzzi relata que, nos anos 1970, algumas vezes, teve a oportunidade de estar em lugares públicos da capital paulista na companhia de Cassandra Rios e que, por conta disto, foi advertida sobre os riscos que aquela aproximação poderia produzir para a sua imagem. Atuar nos filmes baseados na obra de Rios era “aceitável”, frequentar espaços públicos com ela, mesmo estando acompanhada de outras pessoas, era extremamente comprometedor para uma mulher. De acordo com Puzzi, a escritora era estigmatizada, concebida como desde uma pecadora até uma criminosa por pessoas que julgavam artistas como ela uma ameaça aos costumes e à moral. Ao se referir às décadas de 1950 e 1960, Jorge Tadeu Borges Leal afirma:

O homossexualismo feminino, em geral, no Brasil, era relegado à invisibilidade, uma coisa tida e mantida como algo muito excepcional, um fato bizarro, uma anomalia que, em boa parte dos casos, nem chegava a ser formulado ou assumido socialmente como tal (LEAL, 2014, p. 39).

O sentimento de que figuras como Cassandra Rios e, conseqüentemente, sua produção artística eram nocivas para o país, especialmente para a juventude, produziu uma série de reações tanto da sociedade civil quanto das autoridades da segunda metade do século XX que tiveram como efeito a censura às obras por esses indivíduos produzidas.

Data do ano de 1952 o lançamento de *Eudemônia*<sup>14</sup>, segundo romance de Cassandra Rios<sup>15</sup> publicado e o primeiro a ser proibido, marcando o início de uma série de batalhas que terminaria com muitos outros títulos censurados (KORICH, 2013). No livro *Mezzamaro, flores e cassis: o pecado de Cassandra* (2000), Rios afirma que foi intimada a comparecer da primeira à nona Vara Criminal do Fórum de São Paulo para responder sobre o livro e que acabou sendo condenada a um ano de prisão. O cumprimento da pena, no entanto, não ocorreu, graças à intervenção de um advogado da CBS, empresa na qual ela editava seus livros. O processo foi extinto, mas a circulação do romance não foi liberada o que, entretanto, não impediu a vendagem clandestina. *Eudemônia* renderia a Cassandra Rios um total de dezesseis processos (O GLOBO, 2013).

<sup>14</sup> Cassandra Rios revela que o livro *Eudemônia* serviu de inspiração para uma peça teatral que também foi censurada. A peça, em cartaz no Teatro de Alumínio, com a casa lotada, não conseguiu completar um ano de apresentações.

<sup>15</sup> Em sua autobiografia, Cassandra Rios faz um comentário que pode colocar sob suspeita a afirmação de que, somente em 1952, ela teria publicado o seu segundo livro: “Eu tinha, já ou ainda, do princípio ao final de 1948 a meados de 1950, com um no prelo e outro nos últimos capítulos, quatro livros publicados, *A volúpia do pecado*, *Carne em delírio*, *Georgette* e *Eudemônia* [...]”. Embora essa data, 1952, seja consenso entre os pesquisadores da obra da autora, não temos meio de confirmá-la.



No ano de 1962, começava, também no Fórum de São Paulo, mais um processo contra a autora de *Eudemônia*. Até essa data, dez livros seus tinham sido postos em circulação e, desse total, oito haviam sido proibidos (RIBEIRO, 1970, p. 116), um número correspondente à quase totalidade das publicações. O principal argumento, aprovado por diversos grupos sociais, era que os textos da autora atentavam contra a instituição da família e promoviam a destruição dos padrões morais vigentes na sociedade o que punha em risco a formação sadia e digna da juventude (COSTELLA, 1970, p. 143) e, conseqüentemente, da própria nação. Em outras palavras, Rios foi acusada de atentar contra os pilares da nação.

Pedro Amaral Vieira (2010) chama a atenção para o fato de que a ideia de manutenção de valores e ordem sociais estava ancorada na Constituição Federal de 1946 que, apesar de, no Artigo 141, Parágrafo 5º, estabelecer o direito à liberdade de pensamento e permitir a publicação de livros e periódicos sem a necessidade de licença do Poder Público, favorecia a multiplicidade de interpretações, ao afirmar, no mesmo artigo e parágrafo, que não seria tolerada “propaganda de guerra, de processos violentos para subverter a ordem política e social, ou de preconceitos de raça ou de classe”. A não definição do que seriam “processos violentos” e “ordem pública e social” assim como dos critérios para a avaliação das obras permitiu a policiais, juízes e promotores tomarem decisões de acordo com crenças e valores particulares, embora invariavelmente pautados em ideais cristãos de moral, de virtude etc.

Na década de 1970, por conseguinte, Cassandra Rios chegou a um número impressionante de livros censurados: cerca de 36. Historicamente, o Brasil estava sob o regime de uma ditadura imposta por militares, após o golpe de Estado de 1964, que encerrou o governo de um presidente eleito democraticamente, João Goulart.

Assuntos como golpe e ditadura militar nos levam, imediatamente, a recordar a repressão a escritores, jornalistas, artistas, enfim, a intelectuais em geral, e, ao mesmo tempo, a materializar uma das figuras que mais permeiam o imaginário daqueles(as) que conheceram a ditadura militar apenas a partir de leituras: os/as censores(as). Para as gerações dos nascidos a partir de meados dos anos 1970, ditadura militar sempre foi sinônimo de repressão, de censura e esta tem os censores, principalmente os homens, como símbolos. Mas um parêntese se faz necessário aqui, visando um maior entendimento acerca do funcionamento da censura durante o regime militar no Brasil em busca de uma compreensão mais apurada do lugar em que foi colocada a escritora Cassandra Rios naquele contexto.

A crítica Flora Sussekind (2004) afirma que, ao contrário do que geralmente se pensa, a censura não foi a única nem a mais eficiente tática adotada pelos governos militares

no âmbito da cultura. Segundo a pesquisadora, é possível estabelecer, pelo menos, três momentos, três estratégias diferentes adotadas ao longo das duas décadas que se seguiram ao golpe militar para tentar impedir a disseminação de ideias, o desenvolvimento da criticidade e o conseqüente despertar das massas. Tentaremos, de forma sucinta, demonstrar essas estratégias.

A primeira teria sido “o espetáculo como tática”: de acordo com Sussekind, até 1968, havia uma certa liberdade para a produção cultural, inclusive engajada, no Brasil. Nesse sentido, o governo do então presidente Castelo Branco pode ser definido como aquele que, por um lado, estimulou a expansão de meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão, e, por outro, foi liberal no que concerne à arte de protesto e à intelectualidade de esquerda. Não houve, portanto, nesse primeiro momento, uma tentativa explícita de calar os intelectuais. Estes podiam falar e produzir suas obras de protesto sem grandes problemas desde que estivessem “cortados de seus possíveis laços com as camadas populares” (2004, p. 22). Desta forma, boa parte da produção cultural da época era compartilhada apenas em um pequeno círculo formado por intelectuais simpatizantes das mesmas ideias ou engajados em atividades políticas. Ao contrário do que aconteceu com Cassandra Rios, que conseguiu falar para um número muito grande de pessoas, de diversas classes sociais, a maior parte dos intelectuais dialogava apenas entre si, “numa espécie de diálogo de comadres” (MORAES; LOPEIZ, 1985), o que era conveniente para os militares, naquele momento, porque mantinha a intelectualidade “sob controle”, restrita a espaços fechados e, portanto, impedida de representar ameaça ao regime.

A tendência ideológica refletida nas atividades culturais e artísticas do país, de acordo com Sandra Reimão (2011), teria sido consolidada no período pré-1964, a partir de uma “reflexão social de ideário esquerdista”. Assim sendo, os ditadores, cuja ideologia era “de direita”, conviveram em um “pacifismo estratégico” com uma vasta produção cultural “de esquerda” nos primeiros quatro anos do regime. No entanto, logo os militares perceberam que houvera um erro de cálculo na estratégia cultural adotada porque a oposição esquerdista, mesmo não atingindo as massas, contribuiu para a formação, no interior da classe média, de uma faixa politicamente esclarecida e radical. No ano de 1968, então, a política governamental no campo da cultura sofreu modificações radicais. O marco dessa mudança foi a apresentação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) ao Conselho de Segurança Nacional (CSN), em dezembro de 1968. O AI-5 foi editado pelo então presidente Costa e Silva e tinha como justificativa a necessidade de assegurar a “autêntica ordem democrática, baseada na liberdade,

no respeito à dignidade da pessoa humana, no combate à subversão e às ideologias contrárias às tradições de nosso povo...”<sup>16</sup>

Sobre o Ato Institucional nº 5, Sussekind afirma:

[Do] AI-5 em diante, assiste-se ao triunfo de outra política cultural que, com certas variações, se manteria até a divulgação da Política Nacional da Cultura em 1975, em pleno governo Geisel. E o que caracteriza essa segunda fase estratégica? Um comportamento mais repressivo do que nos primeiros anos do governo militar. Uma política de supressão: expurgos de professores e funcionários públicos, apreensão de livros, discos, revistas, proibições de filmes e peças, censura rígida e prisões (SUSSEKIND, 2004, p. 28).

Tânia Pellegrini (1996) corrobora essa afirmação ao considerar que o AI-5 provocou profundas mudanças no modo de vida dos brasileiros no período de 1968 até 1979:

[...] os anos 70, na verdade, iniciaram-se com o AI-5, em 68, e terminaram com a anistia e a ‘abertura’, em 79, caracterizando-se, assim, como um período francamente marcado pela militarização do Estado e por todas as conseqüências resultantes desse fato para a vida econômica, política, social e cultural do país (PELLEGRINI, 1996, p. 5).

Com o AI-5, o país entrava em um dos momentos de menos liberdade de sua história recente porque o Ato tinha a censura como uma de suas forças motrizes. A censura se tornou, então, algo institucionalizado e passou a determinar, de forma preponderante, os padrões de produção e de consumo de cultura no país. A mudança de estratégia do regime militar foi analisada por Roberto Schwarz da seguinte maneira:

Se em 64 fora possível à direita ‘preservar’ a produção cultural, pois bastava liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento (2014, p. 9).

É interessante observar que alcançar as massas, ter a possibilidade de influenciar o povo foi sempre o que esteve no cerne das estratégias enredadas pelo regime militar. Assim, os filmes e a televisão, em virtude do seu alcance, estiveram, nos primeiros anos do AI-5, de

---

<sup>16</sup> *Considerando* do AI-5. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm)>. Acesso em: 8 jul. 2017.

forma mais violenta, submetidos aos olhares da censura do que a literatura<sup>17</sup> que atingia um público significativamente menor, mesmo com a notável expansão do mercado editorial.

A terceira estratégia utilizada pelos militares frente à cultura não se baseava mais em tirar a maior parte do público ou reprimir os opositores. As palavras que melhor definiriam aquele momento foram, certamente, “cooptação e controle sobre o processo cultural” (SUSSEKIND, 2004, p. 37).

Alguns fatos, segundo a autora, foram imprescindíveis para se chegar à mudança de rumos:

Crise econômica desde 1973, derrota eleitoral em 1974, os escândalos das mortes de Vladimir Herzog em 1975 e de Manoel Fiel Filho em 1976 no DOI-CODI em São Paulo, perda de apoio de parte significativa do empresariado e da opinião pública em geral: no Governo Geisel assiste-se ao que se considerava um ‘despertar da sociedade civil’ (SUSSEKIND, 2004, p. 37).

Diante desse quadro, a melhor estratégia era estabelecer alianças com as figuras de oposição, com aquelas personalidades que eram capazes de mobilizar o povo, a opinião pública. Além disso, o Governo Geisel se empenhou no sentido de “estabelecer por meio de uma Política Nacional de Cultura os rumos da produção intelectual do país”. Isso significava que o Estado autoritário passaria a ter uma posição central na vida cultural, na produção artística e científica do país. Segundo a justificativa do documento publicado em 1975, essa centralização se baseava “na necessidade de ‘revalidação do patrimônio histórico e científico brasileiro’, com o intuito de ‘conservar os símbolos culturais da nossa história’” (SUSSEKIND, 2004, p. 38). Obviamente esse papel foi exercido pelo Estado que se autodeclarara guardião dos valores, da cultura e da memória nacional.

Tivemos, então, um cenário distinto do que ocorrera nos momentos anteriores: o Estado passou a incentivar a intelectualidade e a produção cultural e científica, criando agências e programas com tal fim, e opositores e ex-perseguidos pelo regime militar a serem financiados pelo governo – muitas vezes, até se tornaram funcionários públicos sob a alegação de não disporem de outros meios para garantir os recursos necessários para o

---

<sup>17</sup> Segundo Flora Sussekind (2004) essa situação se inverteu nos final dos anos 1970. Ela aponta dois motivos para isso. O primeiro está relacionado a uma autocensura que as próprias companhias de cinema e a televisão teriam se imposto em virtude do receio de ter prejuízos por conta dos altos custos para a importação de filmes ou com a produção de programas televisivos. O segundo teria a ver com um certo *boom* editorial a partir de 1975. Um maior interesse do público pela literatura, obviamente, ampliaria também a ação da censura.

pagamento das contas no final do mês. Evidentemente, o incentivo estatal tinha um custo e este era elevado. O governo “chama para si a função de julgar as novidades que interessam ou não, o que é excessivo, apontar os ‘males’, estimular o que julga de ‘qualidade’” (SUSSEKIND, 2004, p. 39). Deste modo, os artistas que aceitaram o “paternalismo” estatal eram bem vistos e tinham uma espécie de bênção e para os que não aceitavam as condições impostas pelo Estado restava o desemprego, a falta de dinheiro e a impossibilidade de circulação do seu trabalho fosse ele artístico ou teórico.

A diversidade de estratégias do Estado autoritário no campo da cultura demonstra que tentar explicar a produção literária brasileira pós-64 apenas pelo viés da censura explícita não é suficiente. Como vimos, se, em alguns momentos, houve repressão, em outros, prevaleceu o estímulo à edição e circulação de produção cultural o que não quer dizer que o objetivo dos governos militares não tenha sido, desde sempre, o controle sobre a produção cultural do país. Aliás, as estratégias citadas e tantas outras que não foram mencionadas aqui tiveram como intuito maior manter sob o controle do Estado toda e qualquer forma de produção de cultura e atividade intelectual no país.

Mas, precisamos falar um pouco mais da fase de consolidação, de institucionalização da censura. Em 26 de janeiro de 1970, assinado pelo então presidente Emílio G. Médici, entra em vigor o Decreto-Lei nº 1.077, que ficou conhecido como “Lei da Censura Prévia”, pois não se restringia a tirar de circulação produções consideradas impróprias para o consumo público, antes tinha o poder de impedir a própria publicação ou exibição de produtos que não passassem pelo crivo do regime militar. Nos artigos 1º e 2º do decreto, podemos ler as seguintes determinações:

Art. 1º - Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação.  
 Art. 2º - Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior (BRASIL, 1970).

As exigências mais duras se faziam imperativas em função da necessidade detectada pelos militares de um controle maior sobre a produção artística e intelectual no país. Dentre as principais justificativas para o decreto entrar em vigor estão: a) a necessidade de “proteger a instituição da família”, preservar-lhe “os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da juventude”; b) a percepção de que havia aumentado “a divulgação de livros que ofendem a moral comum”; c) a convicção de que “tais publicações e exteriorizações

estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira”; d) a certeza de que o emprego dos meios de comunicação “obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional”.

Sob a alegação de garantir um controle mais efetivo da produção cultural brasileira e centralizar as atividades dos censores que, até então, eram realizadas de forma muito desorganizada e por pessoas despreparadas, o governo inaugurou em Brasília um prédio para o Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP) no qual atuaria o Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP). O Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP), subordinado ao SCDP passou a exercer a função de controlar a produção artística e cultural do país durante a década de 1970. O órgão tinha o papel de fornecer pareceres acerca de materiais destinados à divulgação pública a fim de confirmar ou não a possibilidade de sua circulação. O DCDP também recebia pedidos da população para intervenções em supostos “abusos” cometidos por artistas, escritores, emissoras de TV e de rádio etc. Elogios às ações efetuadas do mesmo modo eram destinados à Divisão.

É mister uma ampla ação de censura aos inúmeros ‘João de Lima’ espalhados por todo o país a produzirem obras nefastas, torpes, denegrindo o que o nosso Brasil é capaz de mostrar de bom para leitura popular. Escritores desse naipe, como também o são Adelaide Carraro (Carniça é um livro escandaloso), Cassandra Rios, Brigitte Bijon e outros, devem sofrer vigilância adequada para que não tomem proveito da inocência do povo através de seus escritos prejudiciais, principalmente a nossa juventude (ARQUIVO NACIONAL, 1976).

O trecho pertence a um ofício enviado por Laerson Nicoleit, Diretor do Hospital de Caridade São Roque, ao Ministro da Justiça, parabenizando sua atuação no sentido de coibir a circulação de alguns textos. O argumento do autor do ofício foi pautado em uma suposta necessidade de educar o povo, a partir da leitura, para que o país continuasse a trilhar um caminho de honra e de dignidade, o que não seria possível com obras que, segundo ele, eram nefastas e torpes, de autores dotados de “licenciosidade putrefata”.

Correspondências como essa demonstram a coexistência entre o conservadorismo e a efervescência das mudanças comportamentais no Brasil dos anos 1970. Se, por um lado, havia os artistas, intelectuais lutando por liberdade nos mais diversos campos da vida humana no seio da sociedade, por outro, o pensamento conservador era alimentado pelos militares, que então tomaram o poder, e pela parte da população que os apoiava. Flávia Seligman (2000) lembra que a ditadura militar foi fortemente apoiada por ligas femininas associadas à Igreja Católica, que chegaram a promover manifestações importantes como “Marcha com Deus pela

família e pela liberdade”. Esses grupos apoiadores do regime foram ferrenhos na exigência de ações voltadas para a “manutenção da moral” e para a censura de “infratores”. Muitas das denúncias contra artistas que resultaram em perseguições e censura foram oriundas dessas organizações.

Podemos, portanto, afirmar que essa aversão declarada a Cassandra Rios por parte de muitos foi decorrente da atuação de forças distintas. Desde as elites conservadoras, passando por homens da lei, organizações religiosas, até a crítica especializada, muitas foram as pessoas e instituições que contribuíram para inscrevê-la não apenas como uma autora medíocre, uma “paraescritora”, mas como um risco para a saúde das instituições nacionais.

De uma maneira bastante sucinta, poderíamos dizer que quando o assunto era Cassandra Rios, as ideias de acadêmicos que se recusavam a ler o seu trabalho (muitas vezes intelectuais de esquerda que combatiam o autoritarismo dos governos) e de seus oponentes, as autoridades e as elites, como também de pessoas que não estavam inseridas em nenhum desses grupos, o povo, mesmo pautadas em argumentos muito distintos, coadunavam. A autora chegou a afirmar, em algumas oportunidades, que era alvo de exprobração tanto da direita conservadora, quanto da esquerda que lutava contra a censura e a opressão promovida pelos conservadores<sup>18</sup>. Cada um dos grupos, motivados por interesses específicos, contribuiu para criar em torno do nome de Cassandra Rios a imagem de uma escritora perigosa para a solidez das instituições, desprovida de valor literário e, portanto, desnecessária no meio artístico brasileiro da segunda metade do século XX.

Nesse cenário, enquanto a crítica literária produzia uma violência mais silenciosa, baseada no apagamento, ignorando, recusando-se a ler, sob alegação de que a escrita de Cassandra Rios não era literária, as autoridades militares protagonizavam uma violência bem mais explícita, através do DCDP.

Com a consolidação das atividades do Departamento de Censura e Diversões Públicas, e a instauração da censura prévia, os/as censores(as) se tornaram verdadeiros(as) carrascos(as) de artistas e intelectuais. Isabela Nóbrega, em seu artigo intitulado *Ícone da (I)moralidade: censura política e moral nas obras de Cassandra Rios* (2014), dá-nos uma amostra do trabalho realizado por essas pessoas, com a análise de alguns pareceres da DCDP acerca de romances de Cassandra Rios. Vamos, abaixo, retomar dois desses registros:

---

<sup>18</sup> Esse pensamento aparece, principalmente, nos textos de característica autobiográfica *Censura, minha luta, meu amor* (1977) e *Mezzamaro, flores e cassis: o pecado de Cassandra* (2000).

O livro da senhora Cassandra Rios é um romance sobre uma jovem lésbica, suas conquistas e seu ambiente familiar. Suas atitudes são referendadas como causa de seus desajustes. Mensagem negativa, psicologicamente falsa em certos aspectos de relacionamento, nociva e deprimente principalmente pela conquista lésbica da heroína junto à madrasta e o duplo suicídio final. À página 200, 201, 202 a autora tenta com injustificadas citações Bíblicas subverter conceitos morais em uma infeliz sub literatice para justificar o tema a que se propôs. O poder econômico é, também um fatal coator, segundo ela, das anomalias a que se compraz relatar. Enquadramos, pois, o compêndio em o Dec. Lei 1077 de 1970. VETADO (NÓBREGA, 2014, p. 668).

O primeiro parecer é assinado por Marina de A. Brum Duarte, que era técnica de censura, em 27 de outubro de 1975. Observemos que o parecer é extremamente depreciativo, dotado de expressões preconceituosas e pejorativas. A imagem produzida por quem tem acesso às palavras da técnica é a de que Cassandra Rios era uma criminosa a quem poderia ser imputado um delito grave. Essas palavras são denunciadoras de um contexto de estado de exceção, no qual questões desviantes da norma, do hegemônico, a exemplo da questão da homossexualidade, não eram bem vistas nas páginas dos romances, sobretudo daqueles que tinham como destino as grandes massas. A referência à mensagem passada pelo texto, relata algo que seria “nocivo e deprimente”, capaz de “subverter conceitos morais” e de colocar em risco a própria sociedade. Além disso, de acordo com o parecer, o romance não seria mais que narrativas de anomalias na “sub literatice” cassandriana. Observemos que o parecer não descreve os critérios utilizados para realizar a análise que acabou por vetar a obra. Uma suposta “subversão de conceitos morais” é justificativa para o que, conforme compreendemos, trata-se de uma aversão então consolidada por um regime totalitário a determinadas personalidades, a muitos temas e a grupos sociais.

Outro parecer é o do veto 135/76 do romance *Macária*, assinado por Yunko Ackegava, em 04 de março de 1976:

A autora encaixa cenas de sexo no enredo, explorando o desagregamento familiar, com vinganças mesquinhas, descreve as relações pervertidas de Augusto e suas amantes às páginas 39 a 41 e 199 a 202 e as homossexuais entre Macária e Zaira, as páginas 189 a 194, em seus detalhes, fazendo da satisfação sexual o fim primeiro, seja qual for o modo de realizá-lo, podendo levar o leitor a ficar excitado ou mesmo a esta prática. De tal forma que esta leitura é desaconselhável para qualquer público, por não contribuir em nada para a formação ou aperfeiçoamento da personalidade, sendo outrossim amoral e eivada de linguagem pornográfica (NÓBREGA, 2014, p. 669).



Como no primeiro parecer apresentado, a alegação é que a obra disseminaria uma mensagem negativa para a sociedade. Dentre as questões apontadas como mais problemáticas estão o “desagregamento familiar”, a homossexualidade e a “satisfação sexual como fim primeiro”. Essas questões, da forma como são exploradas na narrativa, poderiam influenciar o leitor negativamente, pois ele, em última instância, poderia se sentir convidado a ter práticas similares. A obra, dessa forma, em nada contribuiria para a formação, ou mesmo aperfeiçoamento, da personalidade humana. Por esse motivo, o veredicto: desaconselhável para qualquer público, impedida, portanto, de ser publicada.

É notório como os dois registros utilizam os mesmos argumentos para evitar circulação os romances de Cassandra Rios. Era sempre a questão da exploração da homossexualidade, que os/as censores(as) acreditavam ser uma forma de incentivo à libertinagem, o uso da linguagem que denominavam de pornográfica, os supostos ataques à distinta família brasileira, instituição nuclear da sociedade, e o incentivo a sentimentos e ações considerados baixos, inferiores. Nesse sentido, a literatura cassandriana era julgada como um atentado ao projeto de estado tencionado pelos governos militares. E, evidentemente, o Estado coíbia tudo o que entendesse como ameaça.

A censura a livros já publicados, por outro lado, ocorria, majoritariamente, em virtude de denúncias feitas ao DCDP. Reimão (2011) tentou demonstrar que era muito fácil colocar uma obra sob suspeita e tirá-la de circulação. Um único acusador era suficiente para que o artista se tornasse alvo dos censores.

Alguém que tenha lido um livro, autoridade ou não, e o considere atentatório à moral ou mesmo subversivo, faz uma denúncia ao Ministério. Instala-se, então, um processo no qual é dada a um assessor do ministro da Justiça a tarefa de ler a publicação e emitir parecer. Com base neste, o ministro decreta ou não a apreensão. [...] A tarefa passa a seguir para a Polícia Federal que deve providenciar o recolhimento dos exemplares à venda (VEJA, 1976, p. 82 apud REIMÃO, 2011, p. 30).

No que concerne à comunicação interna do DCDP, temos, abaixo, dois ofícios enviados ao então Ministro da Justiça, Armando Falcão, por Moacyr Coelho, diretor geral da Polícia Federal, solicitando sanção a pareceres referentes a análises de romances de Cassandra Rios. O primeiro ofício se refere ao romance *As traças* (1975) e o segundo a *Uma mulher diferente* (1969). A justificativa para solicitar o veto aos romances foi, como em casos anteriores, o ataque aos preceitos de moral e aos bons costumes que a obra estaria promovendo.

Assinados por Moacyr Coelho, então diretor-geral do Departamento de Polícia Federal (DPF), os dois ofícios também fazem referência a um “ataque à moral e aos bons costumes” como justificativa para a condenação dos romances de Cassandra Rios, argumento, como vimos, constantemente utilizado para proibir as obras consideradas inadequadas para circulação por conta da exploração do sexo. Reimão (2011) nos ajuda a elucidar essa questão ao esclarecer que parte dos militares julgava ser a exploração de questões relativas à sexualidade na literatura uma forma de perverter as pessoas, pois produziria a promiscuidade sexual, o aviltamento da família, a degradação da nação e, conseqüentemente, o descrédito do governo. Assim, obras que exploravam o sexo eram consideradas instrumento de “expansionismo comunista”, o que regime totalitário considerava ameaçador.

Interessante observar que o comportamento registrado com relação à exploração da temática do sexo na literatura não foi o mesmo notado em parte do cinema, sobretudo se colocarmos em discussão a *pornochanchada*, gênero fílmico marcado pelo erotismo e pelo humor. A pornochanchada tinha como temas recorrentes

a malandragem, o adultério, o travestismo, a homossexualidade (entendida como o papel passivo), o tráfico de drogas, a bissexualidade feminina e se valendo de uma linguagem que, do besteiro, passando pela brejeirice (1ª fase) ia até a picardia (2ª fase), nascia, no final dos anos 1960 o cinema pré-erótico nacional, que se convencionou chamar ‘pornochanchada’, herdeira direta das chanchadas dos anos 1950 e pela repressão instituída pelo AI-5 (em 1968). (FREITAS, 2004, p. 62).

Apesar de tocar em questões tabus para a sociedade brasileira e condenáveis, do ponto de vista do regime ditatorial, a pornochanchada não sofreu a perseguição que sofreram escritoras como Cassandra Rios. Segundo Marcel Freitas (2004), ao contrário, foi incentivada pelo governo, chegando a receber subvenção da Embrafilmes<sup>19</sup>. A respeito dessa curiosa intimidade entre o regime militar e a pornochanchada muitos(as) pesquisadores(as) afirmam que o regime militar se utilizava desse gênero para despolitizar o público. A pornochanchada atendia aos interesses do governo à medida que desviava a atenção do povo dos problemas e arbitrariedades enfrentados no cotidiano, com um repertório de filmes politicamente descompromissado. Segundo Francisco Oliveira Neto (2007), os filmes, que lotavam os cinemas, promoviam catarse pública através do riso e do erotismo, garantindo a distração

---

<sup>19</sup> A Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilmes) foi uma empresa cinematográfica de economia mista estatal brasileira, produtora e distribuidora de filmes.

popular enquanto o projeto de país dos ditadores ia se consolidando: totalitarismo, estado de exceção, ausência de liberdade e de direitos.

Figura 1 – Ofício *As traças*

SECRETARIA DE DEFESA CIVIL

OFÍCIO Nº 1.444/75-DCDF. Brasília, DF., 06 de novembro de 1975

Senhor Ministro:

Submeto à elevada consideração de Vossa Excelência um exemplar do livro "AS TRAÇAS", de autoria de Cassandre Bino, que por conter matéria ofensiva à moral e aos bons costumes, conforme ressalta o parecer anexo, está sujeito à medida prevista no artigo 3º do Decreto-lei nº 1.077, de 1970.

2. Nesta hora em que o Governo está empenhado em reprimir, com urgência, a disseminação de literatura que ameaça degra-  
 trair valores morais da sociedade brasileira, parece-me oportuno e necessário que além da apreensão dos exemplares não liberados sejam os editores responsabilizados criminalmente, de acordo com o que prescreve o artigo 5º do Decreto-lei nº 1.077, de 1970, único meio de conter o crescente surgimento de obras desse gênero.

3. É a que tenho a honra de propor a Vossa Excelência, que se dignará, entretanto, de resolver como julgar mais acertado.

Aproveito a oportunidade para renovar a Vossa Excelência meus protestos de elevada estima e distinta consideração.

*Luiz Augusto*  
 ROAUTE OQUEIRO  
 Diretor-Geral do DCF

Excelentíssimo Senhor  
 Ministro ARMANDO FALCÃO  
 Ministério da Justiça  
 B B B B A

NS/apf



representava a possibilidade, em tempos de ditadura, de driblar os poderes e se dar bem no final. Além disso, a malandragem dava ao homem um *sex-appeal* especial, que seduzia as mulheres. Assim, o indivíduo pobre, submisso e sem perspectiva criava um universo paralelo a partir da identificação com os galãs que eram valentes, audazes e sexualmente predadores.

A contrapartida aos “serviços prestados” ao regime ditatorial, o Estado criou leis de proteção ao cinema nacional, incentivando a divulgação dos filmes e, ao mesmo tempo, proibiu a entrada de filmes estrangeiros no país.

Mas não deixa de ser curioso e não podemos nos furtar de perguntar o porquê de condenar a literatura que tratava de sexo e permitir, e até incentivar, a exibição de filmes do gênero pornochanchada. Nossa hipótese é que tal fato estava relacionado ao lugar ocupado nos filmes por personagens socialmente estigmatizadas, como homossexuais, negros e mulheres, por exemplo. Na pornochanchada, a marginalização desses sujeitos era não apenas mantida, mas acirrada. Vejamos, brevemente, como as mulheres eram retratadas nesses filmes. Seligman (2000) afirma que, na pornochanchada, as mulheres eram para ser “contempladas e desejadas”. Daí o investimento na sensualidade como forma de chamar a atenção do público masculino. A constante exploração da nudez feminina também corroborou para que esse quadro se desenhasse. Dito de outra forma, a mulher estava sempre na condição de objeto do olhar masculino, de ser conduzida por esse olhar.

Quando se trata da inserção de homossexuais nos filmes de pornochanchada, a situação adquiria novas características, porque eles eram ridicularizados, motivo de risos e, conforme sugeriu Freitas (2004), colocados em uma posição de passividade. Em suma, sujeitos socialmente marginalizados apareciam sempre em posição de objetos a serem conduzidos por outros. Por mais que houvesse críticas à moralidade defendida pelas instituições da época e que se falasse em termos da liberação feminina que ocorria na segunda metade do século passado, a pornochanchada repetia modelos de discriminação. O papel ativo, a representação de força e de poder era do heterossexual, o que nos leva a crer que a pornochanchada operava no sentido de manter a lógica heterossexista, misógina, homofóbica que estava na raiz da sociedade. Desta forma, os sujeitos que estavam à margem da sociedade assim permaneciam nos filmes, pois tal lógica não era combatida. Além disso, o regime tinha controle sobre o que era exibido, o que se configurava uma faceta da censura, pois a produção de pornochanchada se dava “sob o olhar” dos ditadores.

A literatura cassandriana, por outro lado, representava uma afronta aos interesses ditatoriais porque, através dela, os sujeitos marginalizados assumiam um papel ativo, um

protagonismo que os levava a questionar a sua própria condição subalterna. As lésbicas, os gays e todos os indivíduos que não estavam em uma posição hegemônica não apareciam em Rios como aberrações, como problemas ou como objetos de riso, mas como sujeitos em uma miríade de tipos que era a sociedade. A literatura, então, era um instrumento de resistência e de luta por transformação social; era politizada e denunciava não apenas as condições em que viviam os excluídos, mas, também e sobretudo, os mecanismos de exclusão que jogavam tantos corpos e tantas subjetividades na marginalidade.

Em suma, podemos dizer que se houve uma congruência de interesses entre o regime militar e a Pornochanchada, o mesmo não ocorreu com a literatura que enveredava pelos caminhos da exploração das questões relativas ao sexo, sobretudo quando esse envolvia as relações entre mulheres ou entre homens, etc. O que acontecia, de fato, era que os militares tinham nas mãos o poder de determinar quais linguagens artísticas, gêneros e obras seriam e quais não seriam divulgadas. A avaliação acerca do que era considerado “exploração da temática da sexualidade” também era subjetiva, de tal modo que a primazia de publicação era sempre daquilo que coadunava com a ideologia do regime, ou pelo menos que não correspondia a um ataque direto aos seus princípios.

Em 1977, Cassandra Rios escreveu o livro *Censura, minha luta, meu amor* (1977)<sup>20</sup> no qual, segundo anunciava a sua apresentação, empenhou-se em desfazer a imagem negativa que havia sido construída em torno do seu nome no decorrer de quase três décadas e, como o próprio título sugeria, tentou colocar em evidência esse mecanismo do qual ela e sua obra eram alvos: a censura. Conforme foi esclarecido, o livro não pretendia entender os argumentos utilizados para censurar determinadas obras, mas denunciar o que a autora considerava arbitrariedade por parte das autoridades brasileiras:

Por mais que tentasse obter, ainda não compreendi como funciona literalmente a CENSURA e é por isso que me atrevo a perguntar: Será que quem assinou a proibição do meu livro ‘NICOLETA NINFETA’ o terá lido? E de onde partiu a denúncia e de quem? Poderia se pedir que se fizesse uma revisão do processo e nova leitura dessa obra? Ou será melhor considerar capítulo encerrado de minha carreira e aguardar? (RIOS, 1977, p. 11).

A ação arbitrária dos censores foi demonstrada no comentário à medida que se colocou em foco o fato de que, ao sujeito alvo da censura, não eram dadas explicações convincentes acerca dos motivos que levaram a obra a ser considerada inadequada para a

---

<sup>20</sup> O livro data de 1977 e, no nosso entender, não pode ser classificado como romance e tampouco como texto teórico. Arriscaríamos a classificá-lo como um texto que se aproxima da autobiografia.

divulgação. Os detalhes que envolviam o processo de proibição permaneciam sempre obscuros para o/a escritor(a). Além disso, a censura tinha um caráter irrevogável, pois não havia a quem recorrer em busca de esclarecimentos e nem mesmo eram resguardados os direitos de defesa das pessoas censuradas. Ao se tornar alvo da censura, a obra, e muitas vezes a carreira, poderia ser considerada um “capítulo encerrado”.

Nesse contexto, é interessante observar a tentativa de deslocar a censura do seu lugar de poder, do lugar de dizer o que poderia e o que não poderia ser escrito, lido, levado a público e desejado, e torná-la o centro da discussão. O intuito era colocá-la sob suspeita, tentar revelar as suas motivações. A censura se tornava o tema de um livro que não pretendia, apesar das questões levantadas, entender como efetivamente ela funcionava, mas como ela se constituiu uma arma de governos brasileiros, um elemento de opressão e de silenciamento de sujeitos que eram totalmente destituídos de quaisquer direitos de defesa.

Como posso defender meus Direitos Humanos, desde que me tornei uma profissional (embora considere que ser escritor não é uma profissão), e me vejo cerceada sem saber até que ponto; preciso situar-me no relacionamento da minha literatura com as condições sociais, situar-me neste universo flutuante, para continuar trabalhando, sem ter que abandonar minha arte que representa tudo pelo que lutei a vida inteira, dedicando e vivendo em função dela todos os meus momentos. Não mundanizei meu trabalho, na minha compreensão do real estou vivendo o meu momento histórico social. Como posso arriscar-me a prosseguir se o receio de que o meu nome basta para a proibição sufoca-me? (RIOS, 1977, p. 11).

Com *Censura, minha luta, meu amor* (1977), Cassandra Rios pretendia, portanto, bater de frente, questionar, fazer com que as pessoas duvidassem dos mecanismos utilizados pelos sistemas que a tinham como instrumentos. A censura que amordaçava precisava de formas de resistência e o livro era uma boa oportunidade para isso.

Relembramos que a censura à autora de *Eu sou uma lésbica* (1975) não foi uma exclusividade do regime militar, pois mesmo antes do golpe de 1964, ela já era alvo de proibições e de processos. Não podemos, no entanto, deixar de perceber que a situação, que já era bastante complicada, muito se agravou após o golpe de 64, chegando ao auge de perseguições na década seguinte, quando a autora somou o alarmante número de 36 livros censurados.

O aumento da censura, com a retirada de praticamente todos os romances assinados por Cassandra Rios do mercado, levou-a a enfrentar inúmeras dificuldades financeiras. De mulher abastada em virtude da extravagante e inédita vendagem de livros em

anos anteriores, ela passou a viver em condições muito precárias, tendo que se desfazer de bens para se sustentar. Em sua autobiografia, *Mezzamaro, flores e cassis – o pecado de Cassandra* (2000), ela relata as dificuldades enfrentadas por conta das proibições:

Imagino o desespero de mães que não têm salários, que não têm marido, que perderam tudo, sem meios para alimentar seus filhos pequenos! Que horror! Só pode entender toda extensão de tal desespero quem, como eu, por ter sido enganada por propostas e induzimentos, trocando o certo pelo duvidoso, e sendo passada para trás, a ponto de ainda por maior maldade enfrentar uma terrível calúnia, [...] vê-se sem nada, sem como e nem porquê [...] chega ao extremo de ficar feliz, e agradecer a Deus, com lágrimas, por encontrar nos bolsos vasculhados das roupas, à procura de dinheiro, duas moedas, de um real e de cinquenta centavos, apenas duas! E vê nelas uma fortuna, para poder comprar alimentos para os seres indefesos que estão sob nossa responsabilidade, mais que isso, dependentes dos nossos cuidados e do nosso amor! (RIOS, 2000, p. 158-159).

As soluções para o enfrentamento do problema vieram com a exploração dos conhecimentos, o que a levou a oferecer uma série de serviços em troca de algum dinheiro. Ela fez serviço de editoração e de *ghostwriter*<sup>21</sup>, também apelou para um outro talento, as artes plásticas. “Pintei algumas miniaturas, óleo sobre tela, de um a quatro centímetros cada uma” (2000, p. 160). Foi dessa forma que a escritora que chegou a dispor de muitos recursos financeiros oriundos da vendagem de seus livros narrou os seus últimos dias de vida.

Gostaríamos de encerrar essa subseção ratificando a ideia de que toda a censura a que Rios foi submetida tem a ver com o fato de que ela era uma autora muito popular, muito vendida e lida, e que falava da sexualidade e de liberdade de mulheres e de uma insubmissão desses sujeitos, de uma forma não aceita pelo regime militar. Em suma, foi esse o principal motivo que tornou Cassandra Rios tão censurada no Brasil: o seu alcance. A análise de algumas das estratégias utilizadas pelos governos militares revela uma preocupação exacerbada com a disseminação para as massas de valores e ideias que não coadunassem com o seu projeto de país. As diferentes formas de amor, a liberdade feminina, o sincretismo religioso, a diversidade de identidades de gênero certamente não eram questões que os ditadores gostariam que fossem discutidas pelo povo. No sentido do que chama de “banimento” de Cassandra Rios, Vieira faz algumas considerações que nos parecem muito pertinentes:

---

<sup>21</sup> *Ghostwriter* ou *ghost-writer*, algo como “escritor fantasma” em português, seria alguém que escreve anonimamente uma obra literária que será assinada por outra pessoa. Em geral, o texto é escrito sob encomenda e se consolidará como propriedade do indivíduo que pagou por ele.



Poderíamos questionar, ainda, se não teria sido determinante para seu banimento, sobretudo, o fato de essas leituras de caráter ‘transgressor’ terem alcançado altas cifras de vendagem. Nesse sentido, a sua popularidade, o fato de seu consumo não se restringir a uma elite, fariam Cassandra Rios potencialmente mais ‘perigosa’, aos olhos dos censores, do que, por exemplo, a Clarice Lispector de *Via-crucis do corpo* (2010, p. 94).

Poderíamos acrescentar que Rios não foi lida por acaso. Havia um objetivo claro de escrever em uma linguagem capaz de chamar a atenção do público. Não sem razão, ela afirmou pretender “fazer com que a leitura soe mais leve, anulando o que não gosto na Sintaxe, com a intenção de que seja o mais correta possível...” (RIOS, 2000, p. 13).

Mas ela foi marcada e, por conta disso, tudo o que assinasse, automaticamente era passível de ser proibido. A autora estava, como a Cassandra da mitologia clássica, amaldiçoada e seu nome bastava para uma proibição. Ela, no entanto, conseguiu criar formas de resistir e passou a escrever utilizando outros pseudônimos, sempre estrangeiros. Com os nomes de Clarence Rivier e Olivier Rivier, publicou romances que passaram incólumes pela censura.

Usei pseudônimos estrangeiros, pelo que senti estar sendo obrigada a prostituir minha arte. Assim descerrei a cortina para que vissem a casa suja da Censura e ouvissem o estrondo do seu tombo quando lhe puxei o tapete [...] Não eram meus livros que estavam proibindo e sim a escritora que na época mais vendia. Tanto assim que esses romancinhos intencionais, gerados por uma grande revolta, igualmente escritos por mim, eram adquiridos nas Livrarias e Bancas de Jornais, afinal não eram Rios, mas eram Rios em outros idiomas, River’s, Strom’s, Rivier, Fleuve, etcétera! (RIOS, 2000, p. 134).

Os pseudônimos se tornaram concorrentes de Cassandra Rios, na medida em que também seduziram o grande público. Mas havia algo diferenciado neles. Não era uma mulher que escrevia, também não se falava do amor entre mulheres ou entre homens. As cenas voluptuosas tinham outros protagonistas. O resultado foi que esses romances circularam livremente, sem serem percebidos pela censura e alcançaram também extraordinárias cifras de vendagem<sup>22</sup>.

A liberdade que tiveram os pseudônimos ratifica a percepção de que era realmente a autora paulista o alvo da repressão das autoridades. Em um determinado momento de sua

---

<sup>22</sup> No documentário *Cassandra, a Safo de Perdizes* (2013), a autora fala dos prejuízos decorrentes da necessidade de utilizar outros pseudônimos. Segundo Rios, os editores exigiram, para publicar seus textos com pseudônimos estrangeiros, os direitos autorais de todos os romances, ao que ela, por necessidade financeira, teve que ceder.

trajetória, o nome que assinava passou a excluir a necessidade de atentar para o conteúdo das narrativas. Antes das obras, era a autora o alvo das proibições.

O fato em questão demonstra que Cassandra Rios, de certa forma, também constituiu a si própria como um texto e este havia sido condenado pelos mecanismo de poder e já não podia circular. Quando se tratava de Cassandra Rios, o veredicto era prévio: censurado, proibido, vetado.

### 1.3 UMA ESCRITORA EX-CÊNTRICA: ENTRE LÁGRIMAS, RISOS E MULTIDÕES

A tentativa de trazer uma imagem de Cassandra Rios no seu contexto de produção, realizada nas subseções anteriores, objetivou apresentar ao público leitor uma escritora que, conforme já anunciamos, cria uma persona autoral que, por si só, incita-nos a refletir acerca de temas como identidade, corpo, desejo, opressão, liberdades, dentre muitos outros. Essa imagem criada por Rios, permeada de mistérios, construída a partir de jogos, é parte importante do conjunto de sua obra e, como não poderia deixar de ser, colabora para movimentar os sentidos que permeiam o texto.

Mas, como mencionamos anteriormente, as primeiras subseções, além de nos apresentar Cassandra Rios, nos inseriram no ambiente conturbado da segunda metade do século XX, período marcado por agitações culturais e políticas em todo o mundo, provenientes das importantes reviravoltas no pensamento ocorridas, principalmente, a partir do século XIX, que teriam como consequência o surgimento de questionamentos acerca de teses até então consolidadas, concernentes a costumes, construção cultural e papel social do sujeito que denominamos mulher, à estrutura familiar hegemônica, a casamento, à homossexualidade enquanto verdade expressa da natureza, dentre muitas outras.

Continuar a incursão em momentos históricos, sobretudo nos séculos XIX e XX, parece-nos oportuno desde que pretendamos rastrear as pessoas que foram, majoritariamente, interesse da literatura cassandriana: as mulheres. No conturbado cenário da segunda metade do século passado, no Brasil, onde elas estavam? Quais as suas histórias? Seriam elas frágeis, submissas às instituições sociais machistas ou seriam subversivas, revolucionárias? Estariam nas ruas, no mercado de trabalho, nas universidades, nos movimentos sociais ou estariam em casa, confinadas no espaço doméstico?

Para tentar responder a esses questionamentos e iniciar uma reflexão acerca desses sujeitos que aprendemos a denominar “mulheres”, optamos por lançar mão do trabalho de

algumas pesquisadoras contemporâneas a fim de rastrear fatos, histórias, pensamentos e informações que possam, de alguma forma, nos ajudar a compreender o contexto sociocultural no qual estava inserida Cassandra Rios e com o qual a sua produção literária dialoga.

Antes de mais nada, precisamos considerar que os sujeitos culturalmente denominados “mulheres” são marcados por histórias de opressão e de subordinação que, embora se distingam entre as épocas e as sociedades, produzem resultados similares. Questões como etnia, preferências concernentes a desejos e a práticas sexuais, classificação da genitália com a qual nasceu, condição socioeconômica, dentre inúmeras outros determinantes, podem agravar a opressão e aprofundar as dores por ela causadas. Passemos, então, a rastrear algumas das narrativas acerca desses sujeitos a fim de entender a que situação Cassandra Rios acabava por desafiar, ou mesmo, subverter com a sua literatura.

Começemos tratando daquilo que parece permear o imaginário social acerca das mulheres no decorrer dos séculos: a ideia da mulher-mãe. A construção da imagem das mulheres enquanto escravas de seus aparelhos reprodutivos se respalda na concepção da maternidade como a mais importante das ações de uma mulher, o seu destino natural. Para cumprimento desta “missão”, as mães, ou potenciais mães, precisavam estar bem “guardadas”, protegidas de quaisquer circunstâncias que pudessem desviá-las desta tarefa tão primordial para a sociedade.

Tal concepção respalda o confinamento ao ambiente doméstico ao qual muitas mulheres foram submetidas sob a justificativa de que o produto de seus aparelhos reprodutivos precisava de sua vigilância e cuidados constantes. Segundo Maria Lúcia Rocha Coutinho (1994), esta teria sido uma estratégia de controle bastante difundida a partir do século XVIII. De acordo com a autora, a ideia de que as mulheres deveriam ser mantidas nos limites do espaço privado da família emerge com a ascensão da burguesia, com o aparecimento da sociedade industrial e a consolidação do capitalismo e estaria ligada a uma nova ideia de família – a família burguesa – então alicerçada no amor romântico e formada por um grupo restrito de pessoas: um homem exercendo o papel de pai; uma mulher, a mãe; e os/as filhos(as) decorrentes desta união. A mulher-mãe, figura imprescindível nesse modelo familiar, é entendida como aquela que deve anular-se em prol do bem-estar dos outros membros da família (o marido e os filhos). Como afirma Maria Clementina Cunha, ela passa a ser entendida como o “‘ser-para-os-outros’ conforme exigiriam sua própria determinação biológica e as inclinações naturais do seu espírito” (1989, p. 126).

Essa construção discursiva em torno desses sujeitos teria suas raízes no Iluminismo que, apesar de professar a razão como princípio, acreditava que a racionalidade não era inerente às mulheres. De acordo com os iluministas, portanto, as mulheres seriam

[...] ser da paixão, da imaginação, não do conceito. Não seriam capazes de invenção e, mesmo quando passíveis de ter acesso à literatura e a determinadas ciências, estariam excluídas da genialidade. A beleza atributo desse sexo era incompatível com as faculdades nobres, figurando o elogio do caráter de uma mulher como a prova de sua fealdade (SOIHET, 1997, p. 9).

Estava, desse modo, consolidada a tese da fragilidade e da inferioridade femininas o que, mais uma vez, ratificava a posse masculina sobre as mulheres. Em consequência disso, as mulheres deveriam abrir mão de seus desejos e projetos pessoais em prol de cumprir o destino natural de ser o elo de coesão da esfera familiar. Nesse cenário, o lar deveria ser o lugar por excelência dessas mulheres que só poderiam deixar por intervalos ínfimos de tempo e para a realização de tarefas cujo objetivo final fosse ainda o próprio lar.

Evidentemente, essa ideia de confinamento ao lar atingia, especialmente, as mulheres das classes sociais mais abastadas, pois aquelas das camadas mais populares da sociedade jamais puderam se dedicar integralmente à família e à prole. A “missão sagrada”, entre as mais pobres, tinha que ser conciliada com as necessidades concretas do cotidiano que as obrigavam a trabalhar fora de casa desenvolvendo atividades que pudessem gerar a renda necessária para complementar as despesas familiares ou mesmo para lhes garantir todo o sustento.

Nesse sentido, os registros do final do século XIX e do início do século XX que afirmam terem as mulheres começado a ir para as ruas e a trabalhar fora de casa são, na verdade, uma clara referência às mulheres da classe média da sociedade. Paralela a uma ideia amplamente disseminada de mulheres integralmente voltadas para o lar, para o casamento e para os filhos confinadas ao espaço doméstico, tínhamos realidades distintas que convergiam apenas no quesito opressão. Assim, por um lado, as mulheres das classes sociais mais abastadas, em geral brancas e heterossexuais que, em virtude da possibilidade de ir para a escola<sup>23</sup> e obter alguma formação, começavam a escapar do confinamento do lar e a inserir-se

---

<sup>23</sup> É a partir da Lei de 15 de outubro de 1827 que as mulheres brasileiras são autorizadas a frequentar as escolas. No entanto, a Lei estabelece diferenciação nos conteúdos destinados a meninos e meninas. Enquanto eles deveriam receber instrução para atuação tanto nas diversas funções do mundo do trabalho quanto para atuação na vida política do país, elas teriam acesso apenas às escolas elementares e sua educação deveria primar por questões relacionadas à economia

no mercado de trabalho, mesmo que ainda muito timidamente; de outro, as mulheres pobres, em sua maioria, negras, para as quais o trabalho fora de casa jamais havia sido novidade, pois sempre exerceram atividades nas ruas a fim de prover a sobrevivência.

É a análise desse cenário que permite à pesquisadora Sueli Carneiro afirmar que as mulheres pobres e negras “não entenderam quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar”. Evidentemente não entenderiam, porque aquilo que para alguns grupos de mulheres passou, nos últimos séculos, a ser entendido como novidade, para elas era o cotidiano. A autora, incluindo-se nesse processo, declara, ainda, que a história de suas antepassadas é de “um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas...” (2011, p. 1).

Nesse sentido é pertinente a observação de Cunha de que o processo de forjar um papel e uma natureza feminina, um padrão de mulher, revela um sentido histórico bastante preciso:

[...] ele se volta em primeiro lugar para um público específico, capaz de aceitá-lo, difundi-lo e levá-lo à prática. Não é, pelo menos inicialmente, um enunciado dirigido a proletárias, a mulheres da rua, ex-escravas ou criadas, senão uma fala da e para as classes dominantes da cidade destinada a diferenciá-las das chusmas imorais e anti-higiênica que infestavam as fábricas, as ruas e as habitações coletivas, longe do modelo de privacidade e bem viver que a ‘boa sociedade’ criava para si (CUNHA, 1989, p. 133).

É preciso frisar que as trabalhadoras das classes populares, embora não tenham sido totalmente confinadas ao espaço do lar, também tinham o comprometimento de satisfazer às necessidades de maridos, pais ou irmãos e a obrigação de gerir a educação das crianças. Deste modo, podemos dizer que essas mulheres acumulavam, às tarefas concernentes à família, aquelas oriundas do trabalho desenvolvido nas fábricas, nas residências de outras famílias, enfim, na rua.

Mas, se mesmo as mulheres que se conformavam ao papel de mães e esposas tiveram, mesmo quando trabalhavam fora de casa, um lugar menor no contexto social e institucional do Brasil no decorrer dos séculos, se elas foram sempre secundarizadas inclusive pelas narrativas acadêmicas tradicionais, o que dizer das mulheres que jamais se conformaram ao padrão? O que dizer, por exemplo, daquelas que amaram sexualmente outras mulheres ou daquelas que por qualquer motivo não se encaixaram no ideário feminino de pureza,

ingenuidade e feminilidade exigido pelo padrão heterossexual? Ou, ainda, daquelas que nasceram com uma genitália diferente da culturalmente descrita como feminina<sup>24</sup>? Se suas histórias ainda nos são obscuras hoje, na segunda década do século XXI, é porque elas, em razão da defesa de suas singularidades, sofreram um processo ainda mais intenso e violento de silenciamento e invisibilização do que outras brasileiras.

Evidentemente, é impossível tentar seguir os rastros de todas as “mulheres”, ou grupos de mulheres, que poderíamos imaginar, em virtude da extensão dessa multiplicidade. Assim, essa impossibilidade nos obriga a eleger apenas algumas delas para este breve comentário. Diante dessa necessidade, elegemos grupos que, justamente por serem representados na literatura cassandriana, julgamos capazes de contribuir para o crescimento deste trabalho. Propomo-nos, assim, a insistir em seguir o rastro das mulheres que se relacionam afetiva e sexualmente com outras mulheres. O que sabemos de suas existências, de suas lutas? As pesquisas do antropólogo Luiz Mott nos ajudam a obter algumas respostas.

Vasculhando arquivos nacionais e lusitanos, revendo as biografias de nossas heroínas e mulheres célebres, consultando antigos livros e teses de Medicina e Direito Penal, conseguimos localizar evidências bastante sólidas de que as lésbicas estiveram presentes no Brasil desde os primórdios de nossa história. Fomos encontrá-las nas três raças, tanto nas classes baixas quanto nos salões imperiais, seja nos claustros, seja nos campos de batalha, que na zona rural, quer nas zonas de meretrício do Rio de Janeiro na virada deste século (MOTT, 1987, p. 7).

Interessante observar que o pesquisador fala em termos de “evidências”, o que sugere uma grande dificuldade de resgate dessas vidas. Essa dificuldade em parte se dá em virtude da negação da própria possibilidade da realização do ato sexual entre duas mulheres. A justificativa para essa negação é que a ausência de um pênis impossibilitaria a penetração e a ejaculação, o que tornaria ilegítima qualquer tentativa de ato sexual. Assim sendo, se não seria possível para duas mulheres a efetivação do ato sexual, então também não existiriam as lésbicas e o que não existe evidentemente não pode ser registrado (NAVARRO SWAIN, 1996). O discurso disseminado desde alguns séculos era que o máximo que poderia existir entre mulheres eram “brincadeiras maldosas” que, se não coibidas, poderiam provocar prejuízos para a educação e, conseqüentemente, para o cumprimento da função de mãe e esposa. Por isso, coibir essas “brincadeiras” era dever das instituições sociais em geral.

---

<sup>24</sup> Não vamos, neste momento, nos aprofundar na discussão a respeito desse grupo, pois o faremos na Seção 3 deste texto.

Ademais, Mott (1987) chega a demonstrar que a indiferença frente à sexualidade das mulheres que se relacionam afetiva e sexualmente com outras mulheres é evidenciada por uma escassez gritante de documentação, de registros. Documentos que tragam qualquer tipo de informação acerca delas são muito raros, fragmentados, quando não inexistentes. Isso é decorrente do fato de a sexualidade das mulheres ter sido historicamente considerada assunto de importância menor e, portanto, indigno da atenção das narrativas produzidas por homens que detinham o poder. A ausência de informações cumpre, então, o papel de apagamento, como se esses sujeitos fossem borrões que precisam ser eliminados para que possamos viver em paz e orgulhosos de nossa história.

Em alguns momentos, deslegitimadas, em outros pejoradas, as mulheres homossexuais foram consideradas desde pecadoras a criminosas. A partir do século XIX, quando surgiu a *scientia sexualis* (FOUCAULT, 1988), a homossexualidade foi patologizada, considerada uma degeneração sexual. À medicina coube caçar sexualidades periféricas, descrevendo-as e nomeando-as à luz da ciência. Assim, a sodomia, antes vista como pecado ou como crime, passa a corresponder a uma perversão.

O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada do que ele é, no final das contas, escapa à sua sexualidade. (FOUCAULT, 1988, p. 50).

Enquanto a heterossexualidade foi estimulada e colocada como condição natural, a homossexualidade foi inscrita na condição de patologia. Mais que isto, o/a homossexual, que já não é um(a) pecador(a) ou um(a) criminoso(a), mas, uma espécie, deveria ser destinado(a) a tratamento médico-psiquiátrico. A homossexualidade, portanto, passou a ser vista

como doença mental, e, portanto, deveria ser submetida a tratamentos distintos entre os quais a hidroterapia, eletricidade e sugestão hipnótica. Todos os tratamentos deveriam estar sob os cuidados de um especialista – o médico psiquiatra – cujo objetivo final seria proporcionar a cura ao degenerado (OLIVEIRA, 2015, p. 9).

Ao atestar ser a homossexualidade um distúrbio, a ciência legitimou uma ordem que tem como interesse primordial manter a heterossexualidade como referência, como a norma, no topo de uma cadeia de relações instituída culturalmente. Consequentemente, a

ordem burguesa de subordinação das mulheres permaneceria intocada e a história contada de acordo com os interesses dos homens.

Mas, um questionamento de Tânia Navarro Swain nos parece suficientemente pertinente para ser trazido à tona:

O que é a história, finalmente, senão uma imensa lacuna, uma interrogação sem fim, um silêncio sem limites, cujas margens possíveis encontram-se no ruído do tempo, alcançado apenas através de algumas páginas de rascunho, algumas inscrições veladas, inapreensíveis traços do humano? (1996, p. 130).

Que a história é constituída de silêncios, de vozes que foram sufocadas, não resta dúvidas a nenhum(a) pesquisador(a) interessado(a) em questões de gênero e sexualidade. Em decorrência disso, não deixamos de salientar que muito dos discursos que se pretendem registros são, na verdade, o produto da vontade de grupos detentores do poder em um determinado momento, que pretendem produzir verdades para viabilizar suas estratégias de controle e de dominação. Assim aconteceu com esses sujeitos que denominamos mulheres, independente do lugar em que foram inscritos: escravas, burguesas, loucas, proletárias, negras, índias, lésbicas etc.

Qualquer que seja a época, as mulheres que amam outras mulheres assim como todas aquelas que não se conformam ao padrão socialmente instituído são uma ameaça para o sistema burguês, patriarcal, misógino, pautado nos binarismos mantenedores das relações entre centro e margem nas quais o centro é sempre o detentor do controle enquanto as margens habitam as zonas de exclusão. Por esse motivo, por representarem uma ameaça, são oprimidas, silenciadas, invisibilizadas, marginalizadas. O que põe em risco a ordem corrente é sempre amaldiçoado e, como tal, colocado à margem. Desta forma, uma mulher que afronta o ideal heterossexual, recusando o homem e o modelo de família burguês não poderia sobreviver na nossa cultura tampouco ser parte da história. Como afirma Tânia Navarro Swain (2004, p. 15), “apaga-se ou se destrói o que não interessa à moral, às convicções, aos costumes, à permanência de tradições e valores que são dominantes em determinada época”.

Gostaríamos de citar, nesse universo de multiplicidades, as mulheres que se empenhavam em uma atuação política mais efetiva contra o sistema social que as colocou em uma condição de subalternidade: aquelas que aprendemos a chamar de feministas. Certamente, apesar dos também poucos registros, em todas as épocas e em todas as sociedades existiram mulheres não resignadas com a ordem vigente e que tiveram atitudes que hoje



classificaríamos como feministas. No entanto, o feminismo enquanto ação organizada, de caráter coletivo, com o intuito de combater as discriminações contra a mulher surgiu a partir do século XVIII, na Europa Ocidental, e foi se estruturando e consolidando como movimento ao longo dos séculos XIX e XX, à medida que as diferenças entre homens e mulheres iam se tornando mais evidentes, sobretudo por conta da inserção da mulher no mercado de trabalho. (TOSCANO; GOLDENBERG, 1992).

No Brasil, o feminismo, enquanto movimento organizado, data da segunda década do século XIX, impondo à sociedade discussões imprescindíveis que vão desde o direito ao voto, no início do século XX, até questionamentos mais abrangentes como o da “heterossexualidade como uma instituição política que retira o poder das mulheres...” (RICH, 2010, p. 19), nos anos 1980. A total exclusão no panorama político do país, a falta de representatividade nas instâncias de poder, a desigualdade no mercado de trabalho e no plano educacional, a condição de inferioridade social foram sempre os impulsionadores dos movimentos.

Mas, se as nossas feministas do século XX promoveram discussões importantes e conseguiram avanços inimagináveis, nos séculos anteriores, no que concerne à sua luta por igualdade e legitimidade, também é verdade que seu investimento na construção de uma identidade do sujeito alvo da representação criou uma figura higienizada, moldada de acordo com o desejo de criação de uma imagem positiva perante a sociedade e de caráter universalizante. A teórica estadunidense Judith Butler (2008), ao analisar a ideologia norteadora dos feminismos afirma que, historicamente, o termo mulher foi concebido pelos movimentos como passível de denotar uma identidade comum, uma essência universal que acompanha mais da metade das pessoas que habitam o planeta. Neste sentido, a luta pela visibilidade política das mulheres empreendida pelos movimentos feministas pressupôs, sempre, a necessidade de um sujeito estável, permanente, definido em torno de uma suposta unidade e denominado por um termo único. Colocando-se em uma posição de questionamento destas concepções, a teórica norte-americana afirma:

Se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da ‘pessoa’ transcendam a parafernália específica do seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente e consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas (BUTLER, 2008, p. 20).

As feministas da segunda metade do século XX, portanto, ao pretenderem uma imagem de mulher estável, acabaram por excluir toda a multiplicidade que hoje entendemos que o termo abrange. Butler ratifica essa percepção ao afirmar que as interseções políticas e culturais imbuídas no processo de constituição e manutenção dos gêneros: os contextos sociais e culturais nos quais se situam as pessoas estão, constantemente, exercendo influência nas subjetividades e, conseqüentemente, no que se chama de identidades. A categoria “mulher”, portanto, ao pretender ser globalizante, acaba por se firmar como normativa e, ao ignorar outras dimensões demarcadoras de privilégios, como, por exemplo, raça, excludente.

Poderíamos deduzir que a utilização do termo no plural, “mulheres”, resolveria o impasse, mas nem mesmo esta estratégia seria capaz de dar conta de tamanha heterogeneidade de demandas, de desejos, enfim, de subjetividades de mulheres. É nesse sentido que Butler elabora a sua crítica à questão da política e ao conceito de representação. De acordo com o argumento da teórica norte-americana, política e representação se configuram como termos polêmicos, pois:

Por um lado, a *representação* serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; por outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres. (BUTLER, 2008, p. 18).

A consequência disso foram inúmeras tensões e fissuras no movimento, promovidas por grupos de mulheres que não se sentiam representadas, a exemplo de negras e de lésbicas. As lésbicas, que particularmente nos interessam neste momento, foram de extrema importância porque acrescentaram discussões acerca de desejo, sexualidade e, sobretudo, da heterossexualidade enquanto instituição que criava toda a exclusão invisibilidade da qual todas as mulheres eram vítimas.

Nesse contexto, escritoras como Cassandra Rios têm um papel importante, à medida que trouxeram para a cena literária exatamente essas mulheres que afrontam as estruturas hegemônicas na condição de protagonistas de romance. Jamais foi a imagem angelical, revestida de pureza, que a escritora pretendeu trazer à tona, mas a mulher como um ser desejante, disposta a quebrar amarras para ter prazer, dar prazer e, antes de qualquer coisa, reivindicar uma existência digna.

Esse é o cenário que Cassandra Rios tem à disposição para a produção de sua literatura. São muitas as realidades de mulheres que circulavam nos anos 1960 e 1970. Se

tínhamos aquela mulher confinada no lar, propriedade do homem, tínhamos, também, as que estavam nas tuas, como prostitutas ou as empregadas domésticas, professoras, secretárias, feministas etc.

A mulher da década de 60 mostrava-se mais segura recebendo mais influências externas. Queria ser mais informada, politizada e moderna, pois ela estava trabalhando fora de casa disputando seu espaço no mercado. Contudo, é preciso deixar claro que os valores da sociedade diante da mulher não se modificaram, ou seja, a mulher ainda estava ligada ao lar, filhos e marido. Isso também pode ser claramente percebido nas propagandas das revistas femininas, pois os anunciantes direcionavam a esse público produtos de limpeza do lar, máquina de lavar roupa, panelas. É evidente que a mulher da década de 60 assumia outro papel, o da trabalhadora assalariada, mas que não se desvinculava do papel dona de casa/mãe, visto que os valores básicos da sociedade modificaram-se muito lentamente (AZAMBUJA, 2006, p. 87).

Os anos 1960 são marcados, também, pelo surgimento e crescimento da produção teórica acerca da condição das mulheres na sociedade brasileira, quando também no campo das artes verificou-se a proliferação de discussões voltadas para as questões de gênero. Em meio ao conservadorismo que imperava na sociedade da segunda metade do século XX, as lutas por reconhecimento e igualdade, a ocupação de espaços sociais fora do ambiente do lar, a luta por libertar-se de uma organização social heterossexista e misógina, a autora deixou uma marca.

Nesse cenário, podemos dizer, portanto, que, respondendo aos questionamentos presente nos primeiros parágrafos desse texto acerca de quem seriam as mulheres no período de produção de Cassandra Rios, as mulheres eram subversivas, mas também submissas; ousadas, mas também recatadas, do lar, mas também das ruas, das universidades, dos guetos.

Nesse cenário, percebemos a importância da literatura cassandriana no contexto da segunda metade do século XX e apostamos que ela, a partir do questionamento da ordem heterossexual que oprimiu e mutilou os sujeitos denominados mulheres durante séculos, propõe uma ruptura das mulheres com essa ordem. Para isso, para que aconteça essa cisão é necessária a emergência do inconcebível, do impensável, do proibido, do excêntrico ou, para usar um termo cunhado por Hutcheon (1991), do *ex-cêntrico*. O termo pode ser entendido se pensarmos que vivemos em um contexto cultural forjado a partir de estruturas centralizadoras que têm como efeito os binarismos entre categorias de sujeitos, de territórios, de culturas, etc. Nesse sentido, as categorias ocupam lugares de acordo com a lógica “centro/margem”, na qual o “centro” é sempre o legitimado e, conseqüentemente, universalizante, homogeneizante e totalizante, enquanto a “margem” foi excluída de direitos e de visibilidade. O centro

representa, portanto, a regra, a referência, e está em uma posição hierárquica superior à “margem”. Daí uma série de centrismos dos quais somos produtos: heterocentrismo, etnocentrismo, falocentrismo, etc.

A potência do ex-cêntrico, diante desse cenário, situa-se em uma não aceitação dessa estrutura centralizadora, binária: ele não se vê como o outro no sentido de aceitar a posição de inferioridade. Antes, move-se para colocar sob questão as regras de funcionamento do sistema, que o colocaram em uma condição menor. A diferença para ele sugere “a multiplicidade, a heterogeneidade e a pluralidade, e não a oposição e a exclusão binárias.” (HUTCHEON, 1991, p. 89). Por isso os questionamentos funcionam como desestabilizadores dessas estruturas centralizadas, provocando, assim, a subversão e, conseqüentemente, o descentramento.

Nesse sentido, Hutcheon concluiu que o ex-cêntrico não poderia ser pensado como desejanter de uma força centralizadora e não se pretendia homogeneizante. Em outras palavras, ele não almejava se tornar referência, não ambicionava instaurar uma nova regra, e tampouco apostava em uma suposta essência capaz de homogeneizar. Para tentar se fazer compreender, a teórica utilizou a imagem do circo com vários picadeiros como a metáfora para um mundo no qual só existiriam ex-centricidades.

Diante disso, nossa hipótese é que as personagens criadas por Cassandra Rios apresentam a emergência de tudo aquilo que foi reprimido pela cultura como única possibilidade de liberdade das amarras impostas pela ordem heterossexual. Se foi a ordem heterossexual que criou as mulheres e as transformou em seres frágeis, voltados para a maternidade, sentimentais, destituídos de capacidade racional, etc., então somente a afronta a essa ordem seria capaz de trazer esses sujeitos ao estado de dignidade historicamente negado. Para isso, a autora cria personagens que chocam ao público leitor com suas ações, seus desejos, enfim, seus modos de vida. Essas personagens, nos romances que escolhemos situados nos anos 1960 e 1970, diante da possibilidade de explorar os próprios desejos em sua plenitude, desconhecem regras, valores e trazem ao público outras formas de vida e de prazer.

Nas seções seguintes, tentaremos demonstrar como os romances de Cassandra Rios afrontam a ordem heterossexual e como, ao mesmo tempo, militam em favor de outros modos de vida para as mulheres. Vamos conhecer personagens como Ariella, Mercedes, Mimi, Ana Maria, todas mulheres que, por afrontar a ordem vigente, foram ainda mais discriminadas, mas que, exatamente por essa afronta, criaram novas possibilidades para suas existências.

## 2 NUANCES DA LITERATURA CASSANDRIANA: EXCESSOS E SUBVERSÕES

Na seção anterior, apresentamos a escritora paulista Cassandra Rios ao/à leitor(a). Retomando a sua trajetória, esperamos ter demonstrado o universo conturbado, e em alguns momentos paradoxal, no qual sua imagem autoral se construiu: uma relação conflituosa com a crítica literária; a censura, da qual foi alvo antes e durante a ditadura militar brasileira; a pressão por parte de instituições mais tradicional da sociedade para tirar de circulação artistas que exploravam temas considerados tabus; o jogo de esconde Odete/Cassandra; um público leitor sedento por seus textos.

O nosso objetivo foi sustentar para o/a leitor(a) a ideia de uma autora que, em um contexto absolutamente hostil, conseguiu criar condições de sobrevivência para si, e, através de sua obra, reivindicar a liberdade e o direito de existência de outros sujeitos. Os romances trouxeram à cena da literatura brasileira alguns sujeitos, para usar o termo cunhado por Hutcheon (1991) ex-cêntricos – aqueles dos quais a sociedade excluiu e classificou como pecadores, como criminosos, como imorais ou como doentes – e histórias que, muitas vezes, escandalizaram o público.

Nas seções que seguem, iremos demonstrar, através da leitura de fragmentos da obra da autora paulista, que seus textos criam ângulos para a desconstrução de uma tradição de discurso em torno de sujeitos denominados mulheres, questionando o conceito de “normalidade” em torno de seus corpos, dos seus desejos, da sua sexualidade, a partir de comportamentos transgressores que representaram o rompimento com a lógica dominante que tem a heterossexualidade como norma. Daí a obra poder ser considerada como propulsora de uma política das anormais: a lésbica, a travesti, a pedófila, a bissexual e muitos outros tipos. Todos esses sujeitos, com distintas formas de desejos, com práticas sexuais não hegemônicas, destoando daquilo que a sociedade havia prescrito como ideal, figuram as narrativas, na maioria das vezes na condição de protagonistas.

Nessa seção, apresentaremos algumas dessas personagens, que nos parecem bastante rentáveis do ponto de vista da crítica. Para tal, elegemos alguns romances, dos quais selecionamos algumas histórias. A seleção dos textos está amparada no desejo de demonstrar a desmontagem promovida pela literatura cassandriana. Foram escolhidos os romances que serão mencionados a seguir, como poderiam ser quaisquer outros. Da mesma forma, além das personagens citadas, outras poderiam ilustrar as discussões empreendidas.

Uma segunda estratégia de trabalho foi eleger micronarrativas, dentro dos romances, para explorar. Assim, não temos a preocupação com linearidade ou com fazer alusão a todos os fatos que constituem os enredos. Não pretendemos seguir o projeto editorial da autora, de modo a produzir linearidades ou quaisquer outras vertentes de homogeneidade. Trabalhamos com seleções, com flashes narrativos daquilo que pode pôr em movimento uma pluralidade de sentidos.

Para melhor atender ao propósito, algumas das personagens selecionadas foram protagonistas, outras secundárias. Em alguns casos, essas personagens foram postas de lado pela própria narrativa, o que, se pensarmos nos lugares projetados para a representação delas, pode ser bastante significativo. Mas, antes de qualquer coisa, são figuras que mexem em feridas de uma sociedade binária, que nega a muitos de seus filhos o protagonismo.

## 2.1 AS “PROSTITUTAS DE PAPEL” E O COMÉRCIO DE MULHERES

As “prostitutas de papel” foram sempre presenças marcantes em romances da literatura brasileira, sobretudo a partir do século XX. O termo utilizado por Ariágda Moreira, no artigo intitulado *O espaço da prostituta na literatura brasileira do século XX*, publicado em 2007, define as personagens femininas, criadas por diferentes autores(as) de nossas letras, que, inseridas no universo da prostituição, contam ao público leitor suas histórias.

Foram algumas das “prostitutas de papel” criadas por Cassandra Rios que tentamos perscrutar nesta subseção, conforme demonstra o fragmento:

Mimi mantinha amizade com Alfredo, mensageiro da portaria do Hotel Marakis, que falava dela aos hóspedes que chegavam sós, e fazia as suas propostas. Chamava-a e os dois dividiam os lucros.  
Mimi era obrigada a pagar metade do que ganhava e o fazia sem reclamar porque tirava muito dos estúpidos velhos que, para resfolegar em cima de um corpo de moça, abrem toda a algibeira.  
Carlos balançava a cabeça estupefato. Jamais poderia crer que chegasse a tal ponto o comércio de mulheres (RIOS, 1952, p. 75).

Transcrito do romance *A sarjeta*, publicado em 1952, o fragmento aborda uma questão que assume um espaço central na narrativa e que o próprio texto trata de denominar de “comércio de mulheres”. Narrado em terceira pessoa, o romance nos conduz a acompanhar a perambulação de Carlos, um jovem e talentoso pintor, pelo universo da prostituição.

Apresentado como um homem metódico, discreto e dado a devaneios, Carlos Arellano era o único filho de uma família da classe média baixa paulista dos anos 1950. Aos

19 anos de idade, ele tinha duas grandes paixões. Uma era a ex-amante, a quem culpava pela falta de inspiração que enfrentava havia cerca de dois anos, o que acreditava ser resultado de ter sido traído e abandonado por aquela criatura; a outra era a pintura, a sua arte. Através da pintura, as cenas que a sua sensibilidade captavam ganhavam formas artísticas. Por meio do seu pincel, as cores do cotidiano eram traduzidas em traços que viravam os quadros assinados por ele.

Talvez fosse pertinente tomar a ideia de quadro, já que dispomos de um personagem pintor, para pensar o romance *A sarjeta*. Ao adentrar o universo da prostituição<sup>25</sup> na década de 1950, Carlos, estarecido com aquele novo mundo que estava conhecendo, pintou o quadro de suas observações: os modos de vida, os interesses, os vícios, os processos de subjetivação dos sujeitos que viviam no submundo da prostituição.

Naquele ambiente estranho, só se ouvia falar de prazeres carnavais, em vícios, taras, práticas anormais, e em emoções estranhas que o amor proporcionava, deturpado, vilipendiado pela corja de criaturas corruptas que iam de prazer em prazer, amontoando quantias de dinheiro que se evaporavam num círculo de fatos que se repetiam, voltando para as mãos viciadas, assim, numa troca constante de situações esquisitas. O dinheiro ia e vinha, pois quanto maior a soma, maior o gasto a que se atiravam. Contavam apenas divertimentos, os quais se restringiam a mulheres, jogo e bebida (RIOS, 1952, p. 41).

O ambiente a que o protagonista se referia era um apartamento que visitou por intermédio de um amigo, que lhe havia convidado para participar de uma festa. O imóvel era muito frequentado por pessoas das relações dos proprietários, que o faziam de ponto de encontro para jogatinas, festas, orgias ou simplesmente para jogar conversa fora. O estranhamento e a avaliação de Carlos ratificam não apenas o imaginário social acerca da prostituição, mas também o que foi produzido em termos de ficção, especialmente na literatura, sobre esse lugar. Moreira (2007) fala que em virtude da influência de dogmas religiosos, sociais e políticos, esse universo tem sido narrado como o local do profano, da luxúria, do desregramento moral e social. Assim, ele representaria “o local do excesso, da farsa e da dissimulação, povoado por seres humanos estranhamente contraditórios, que não se enquadram aos lócus moral e social de prestígio” (2007, p. 239). Foi precisamente essa a

---

<sup>25</sup> Dialogando com Silva e Sampaio (2014), entendemos como prostituição a atividade na qual se faz sexo, por um período de tempo determinado, em troca de dinheiro, sem o estabelecimento de acordos formais. Para Navarro Swain (2004), a prostituição é a venda de corpos, forçada ou não, e constitui uma forma de violência contra a mulher.

análise realizada por Carlos acerca do local: um lugar de seres moralmente inferiores, que nada acrescentavam ao bem estar social.

Aquele apartamento, localizado na área central da cidade, era de propriedade de Mimi, uma mulher de cerca de dezenove anos de idade<sup>26</sup>, que vivia de prostituir-se. Considerada dissimulada, vulgar e extravagante por todos(as) à sua volta, Mimi era a caricatura do que o imaginário comum concebe como prostituta:

A louríssima Mimi balançou os ombros, deu uma cuspidada no chão, passou as mãos pelas cadeiras para esticar a saia que tão colada ao corpo formara uma porção de pregas na cintura, aprofundada bem no lugar onde as costas terminam. O busto ereto e empinado para frente como se quisesse desafiar ou oferecer-se como uma mercadoria exposta entre cores berrantes de vestido, ao melhor freguês. O andar assanhado, rebolante, os cabelos oxigenados, à *platine blonde*, compridos e soltos pelas costas.

Os olhos azuis e grandes, os cílios muito longos enegrecidos por *cilion*, recurvados à custa do aparelhinho *curvex*, as sobrancelhas pintadas a lápis preto. A pinta bastante visível e muito mal feita no lado direito do rosto lamecado de pintura, bem serviria como ponto de referência para uma informação. Recendia a perfume barato com tanta intensidade que provocava mal estar.

Os sapatos de salto extravagante, o decote do vestido descendo numa caída brusca por entre os seios. Toda ela um exagero de traços recalcados à força de retoques (RIOS, 1952, p. 8).

Mimi é uma personagem hiperbólica. As vestimentas, os trejeitos, os modos, as atitudes, tudo era descrito de forma exagerada. Como outras mulheres que trabalhavam no mercado do sexo, ela tinha um “protetor”, Sérgio. os dois dividiam o imóvel com outras pessoas, em troca de um aluguel e recebiam em casa, todos os dias, colegas de profissão e seus “protetores” que lá se divertiam depois das tardes e noites de trabalho, ou nos intervalos entre um e outro cliente. O apartamento era um gueto onde aquelas pessoas podiam beber, fumar, fazer festas, praticar sexo, usar drogas, jogar a dinheiro, dentre outras coisas.

Aquele cenário que aos poucos foi se desenhando parecia para Carlos, ao mesmo tempo, repugnante e extremamente sedutor. Ele se sentia enojado por presenciar aquelas cenas, os modos daquelas pessoas, mas também atraído por um estranho magnetismo, algo que estava além das suas forças, do seu controle. Por esse motivo, assim como os novos amigos a quem fora apresentado no espaço, passou a frequentar a casa e suas atividades,

---

<sup>26</sup> Há uma controvérsia na narrativa com relação à idade da personagem. Inicialmente, ela se apresenta como uma mulher de 23 anos. Passados alguns capítulos, é revelado que a idade fora alterada desde que iniciou a vida de prostituta. Essa teria sido uma estratégia muito utilizada pelos cafetões da época com o intuito de evitar problemas com as autoridades quando aliciavam mulheres menores de 18 anos.



diariamente. A proximidade de Carlos o ajudou a enxergar personagens sempre tão invisibilizados no contexto social no qual vivemos, como prostitutas, cafetões, atravessadores, clientes, etc.

É interessante lembrar que a sociedade na qual a história se desenrola é a capital paulista do pós-guerra, anos 1950, época em que, conforme lembram Diane Chortaszko e Rosemeri Moreira (2013), pregava-se que a virgindade era o bem mais precioso que uma mulher possuía e o que poderia garantir-lhe um casamento e filhos, ou seja, o cumprimento do seu “destino”. Tânia Navarro Swain (2004), no entanto, aponta a prostituição também como um destino da mulher. Segundo a autora, as prostitutas foram sempre consideradas o lado sombrio da representação da mulher mãe, esposa e do lar, a parte negativa e temida do seu destino biológico. Isso é decorrente da crença de que todas as mulheres seriam possuidoras de uma essência maléfica e viciosa que poderia facilmente emergir na figura da prostituta. Por esse motivo, como forma de evitar o lado trágico da sina, era importante a preparação para o matrimônio e para a maternidade, assim como a submissão à figura masculina.

Nos momentos iniciais da narrativa, o quadro que Carlos pintou sobre os seus novos amigos foi recheado por essa concepção corrente. Para ele, existiam as mulheres apropriadas para o casamento e *aquelas*, a quem ele reprovava por conta da vulgaridade, da deselegância e por entregarem seus corpos para serem abusados por dinheiro. Seus namorados, os “protetores”, também eram abomináveis aos olhos do protagonista. Ele os via como homens preguiçosos e inúteis, verdadeiros parasitas, que viviam da exploração de suas próprias mulheres.

Os “protetores” eram, na verdade, cafetões, proprietários de mulheres, que se submetiam às suas ordens em troca de proteção. Eram eles que faziam contato com os clientes, agendavam encontros, acertavam preço e exigiam que as mulheres fossem “generosas” com os fregueses. Quando elas saíam para *se virar*<sup>27</sup>, eles ficavam em casa, concentrados em jogos, bebidas e drogas, esperando que voltassem para prestar conta dos ganhos do dia. A maior parte do lucro, invariavelmente, ficava com eles, para sustento da vida boêmia. A primeira imagem que nos é passada, portanto, é de um mundo formado por indivíduos imorais, calculistas, interesseiros, desnorteados, etc. A análise feita por Carlos acerca da figura de Sérgio demonstra tal percepção: “Que carrasco era o vil homenzinho que vendia a amante assim a qualquer homem, por uma quantia qualquer, só pelo prazer de alimentar vícios e preguiça! Que amor imundo era aquele!” (RIOS, 1952, p. 42).

---

<sup>27</sup> Termo usado na narrativa para se referir aos encontros das prostitutas com os clientes.

Algumas observações podem ser feitas a partir das primeiras impressões de Carlos. Uma delas tem a ver com o fato de a narrativa trazer o universo da prostituição, mas fazê-lo a partir do olhar de um homem, ainda por cima conservador. Carlos é moralista e preconceituoso e é dessa forma que ele vê as prostitutas. Ao que parece, suas análises acabam por ratificar uma imagem da prostituta que culturalmente já está estabelecida em nossas sociedades e isso é extremamente problemático, pois, como sugerem Rago e Funari (2008) “construir masculinamente a identidade da prostituta significou silenciá-la e estigmatizá-la...” (p. 23), e certamente não é objetivo da literatura cassandriana corroborar para a marginalização de sujeitos já tão exprobados.

À medida que vai conhecendo os códigos daquele mundo, no entanto, o ponto de vista de Carlos vai sendo afetado e o moralismo que orientava a sua visão começa a sofrer alguns abalos. Da mesma forma, o seu comportamento passa a ser influenciado por aquele espaço. Tudo começou com o interesse em entender sua anfitriã, Mimi:

Surpreso porque, embora já fosse uma coisa natural uma mulher mentir a idade, vira pela primeira vez, assim de perto, que realmente ela não teria mais que vinte e três anos ou que, provavelmente, tivesse menos idade ainda. Toda aquela expressão de mulher vivida, de experiência, era uma máscara horrível que transformava a delicadeza daquele rosto de menina, ainda. Uma aparência tão extravagante escondendo uma expressão que na realidade poderia ser outra coisa muito diferente. Carlos continuou a fitá-la com interesse, imaginando a transformação que poderia sofrer aquela mulher se ele apagasse aquelas tintas que lhe modificavam e envelheciam o semblante (RIOS, 1952, p. 45).

A sedução pela oportunidade de melhor compreender aqueles sujeitos e a impossibilidade de apagar as tintas que causavam nas suas faces marcas tão terríveis, capazes de envelhecer, de deformar e de corroer a beleza serviu de estímulo para o protagonista continuar a sua incursão. Se as tintas já estavam de tal forma incrustadas e borradas nos rostos que não era possível apagá-las, então restava demonstrar como elas foram dispostas.

É nesse momento que somos colocados(as) diante de uma discussão acerca das mulheres enquanto “mercadorias”, em um mercado no qual seus corpos funcionam como moeda de troca. O romance, então, nos remete a apreender algo acerca do conceito de “troca de mulheres” de Claude Lévi-Strauss (2008), a fim de compreender como a opressão a certos corpos se construiu no interior de sistemas sociais, desde as chamadas sociedades primitivas. Para Lévi-Strauss, o costume dessas sociedades de trocar as mulheres de grupos sociais diferentes por meio do casamento desvelou e consolidou uma distinção hierárquica de papéis

sociais entre homens e mulher que ainda hoje se mantem. Ao ser objeto de troca, a mulher, era também a parte da sociedade que não dispunha do direito sobre o seu próprio corpo. O homem, por outro lado, além da autoridade sobre os próprios corpos, eram possuidores dos elementos necessários para as negociações sociais. Isso legitimou os homens, então detentores de certos poderes, de parceiros nas relações estabelecidas, ao passo que consolidou as mulheres propriedades dos homens.

A teórica contemporânea Gayle Rubin (1993), analisando o trabalho de Lévi-Strauss, argumenta que essas práticas não estão circunscritas ao mundo primitivo; ao contrário, “parecem ter-se aprofundado ainda mais e assumido um aspecto mais comercial nas sociedades mais civilizadas” (p.23). Assim, as mulheres têm sido historicamente negociadas das mais diversas formas pelo fato de serem ‘mulheres’ e, nas sociedades mais recentes, não mais trocadas por outras mulheres, mas por dinheiro.

O romance, portanto, tenta colocar em cena um desses tipos de negociação, ao trazer a história de Mimi ao centro das atenções. A cena seguinte exemplifica, de forma crua, a comercialização de corpos pela ótica da personagem Carlos:

Eles tornaram a atravessar a avenida e entraram pela Rua dos Gusmões. Carlos inclinou a cabeça contrafeito, quando viu a aglomeração de mulheres na esquina e os homens dentro de um carro, trocando as mais sórdidas expressões vocabulares com elas. Olhou para Mimi e comparou-a. Quantas classes diferentes de mulheres. Considerou-a a libertina que se escondia entre quatro paredes dos *rendez-vous* e hotéis, onde os homens a esperavam. Ainda existia uma diferença entre ela e aquelas que comerciavam na rua. Ela mercadejava quase às ocultas, clandestinamente. Os chamados eram por telefone. Procurava dar mais valor à mercadoria (RIOS, 1952, p. 79).

O corpo de Mimi, assim como os corpos das outras prostitutas que o protagonista observava ao caminhar pela rua, fora posto na condição de mercadoria. Uma mercadoria que ficava exposta nas esquinas do centro da cidade, a espera da avaliação e da escolha do freguês que, após eleger a que melhor atendesse às suas necessidades, deveria pagar a quantia acordada pelo serviço prestado e, ao final, devolvê-la para o cafetão que a negociaria com outros sujeitos desejantes de possuí-la.

Como nas sociedades primitivas, aqueles corpos, agora chamados de mercadorias, eram disponibilizados por homens – ora os amantes/cafetões, ora os atravessadores, como o mensageiro do hotel Marakis – e para homens. Mesmo tendo Mimi acesso a parte da renda

oriunda da negociação, o maior lucro, assim como o menor esforço, era do “protetor”, que alegava protegê-la de agressões físicas e morais.

Assistir a essas cenas levou Carlos a pensar na existência do corpo objeto, do corpo explorado, do corpo marcado, do corpo subjugado, do corpo efeito do processo de opressão ao qual as mulheres foram historicamente submetidas. O horror do protagonista chegou ao auge quando concluiu que as mulheres, mesmo na condição de cafetinas, não tinham o poder de possuir os corpos de outras mulheres, pois esse era um privilégio somente de homens. Mesmo quando uma mulher exercia essa função, como passou a ser o caso de Mimi, ela ainda necessitava de um protetor, que continuava a ter poder sobre o seu corpo e ganhava a posse sobre os corpos das mulheres aliciadas por ela. Nem nessa condição de cafetina, era concebível para ela ser “proprietária” do próprio corpo ou do corpo da outra. Todas as mulheres, portanto, estavam sob a tutela de, pelo menos, um homem. Não havia prostitutas que tivessem dispensado essa tutela, o que demonstrava o desejo mesmo de dar ênfase à exploração das mulheres para lucro e usufruto de homens.

É importante salientar que não há no texto qualquer referência direta ao capitalismo. Em nenhum momento, o termo é posto em discussão. No entanto, podemos perceber uma alusão aos efeitos que ele produzia naquele momento no que concerne às modificações nas relações sociais e na transformação da forma de lidar com os corpos. A disposição para a obtenção de lucros, a desvalorização do humano, a mercantilização do corpo – sobretudo do feminino – e a vida voltada para o consumo estão no centro das observações, das lamentações e das reflexões produzidas pelo protagonista.

A esse respeito, Richard Poulin (2005, p. 60) lembra que vivemos em uma época na qual o sistema capitalista nos impôs a monetarização das relações sociais. Essa monetarização, entretanto, tem a peculiaridade de se produzir “em detrimento das mulheres e crianças tornadas, às dezenas de milhões, “produtos” nos mercados sexuais, consumíveis e descartáveis após o uso”.

Corroborando com essa concepção, Roberto Florentino Silva e Fernando Sampaio argumentam que:

A prostituição sob o capitalismo neoliberal tem como característica a mercantilização do ser humano, transformando-o de sujeito em apenas um objeto da indústria do sexo, encontrando esse mesmo capitalismo neoliberal a sua expressão máxima no domínio das indústrias do sexo, num regime de acumulação estreitamente ligado às desregulações da globalização e fortalecendo consideravelmente o sistema de opressão das mulheres e

crianças e sua servidão para o prazer do outro, para o prazer masculino... (2014, p. 98).

Nessa perspectiva, o protagonista de *A sarjeta*, além do ato de prostituir o corpo, reprovava a forma como o lucro da prostituição era utilizado. Para Carlos, todo o dinheiro que circulava não garantia, para as prostitutas, uma perspectiva de segurança futura quando já não pudessem dispor daquele recurso para produzir renda. Da mesma forma, o expressivo volume de ganhos era perdido facilmente em uma vida de consumismo desenfreado dos mais variados produtos e serviços. Quanto mais dinheiro disponível, maiores eram os gastos, assim como a rede de sociabilidade que se formava. A capacidade de consumir era determinante do poder e do prestígio naquele meio no qual viviam.

Essa é a tela que o protagonista pintor apresentou ao público leitor: a subjugação de corpos para o prazer, e também para o enriquecimento, dos homens. Desse modo, o olhar de Carlos funcionou não apenas como uma crítica, mas também como uma denúncia de uma rede de exploração que produzia, além de cifras extraordinárias, marcas inenarráveis nos corpos. No contexto de produção do romance, tal perspectiva é extremamente importante, pois, como sugere Navarro Swain:

As imagens que são produzidas pela televisão, pelo cinema, pela literatura, mostram os bordéis como casas de alegre convivência, de felizes encontros, de doces recordações – para os homens – escondendo a sombria realidade de seres despojados de seu corpo e de sua humanidade (2004, p. 27).

Assim, atentamos para outra questão que o protagonista de *A sarjeta*, em sua observação do universo da prostituição, repele: a naturalização do ato de prostituir-se. Mesmo inserido no meio, seu olhar não banalizou a prostituição, como se pretendesse rogar a todas as pessoas para, igualmente, não fazê-lo. Sua indignação foi, muitas vezes, expressa com uma fala arrogante, na qual desqualificou também as mulheres.

[...] sentia uma profunda lástima por aquelas mulheres tolas, ignorantes, que vendiam o corpo para ter apenas o amor do amante que ficava à espera ganancioso, bruto, frio, incapaz de amar, realmente. Proxenetes, homens sem caráter (RIOS, 1952, p. 38).

Outras vezes falava de forma branda, como se as considerasse vítimas. Em diálogo com um dos amigos, ele tece questionamentos a esse respeito.

[...] Enfim, conhecemos essas mulheres, encontramos um lugar para nos reunirmos e ficamos plantados neste apartamento como parasitas, sem pensar em nada. Sem preocupações. Se a chuva fura o teto, se a fome dói no estômago, corremos para a casa do papai e tudo se resolve. Há abrigo e há comida para nós, companhia e carinho. E elas? Claro que têm que lutar. Estão sós. Sem ninguém. Somos egoístas, Jamil, egoístas (RIOS, 1952, p. 67).

A consciência da exploração decorrente do gênero trouxe à tona um contexto no qual estava muito consolidada a ideia de uma condição inferior que seria própria das mulheres. Nesse sentido, não poder dispor do próprio corpo significava estar socialmente abaixo da condição de sujeito.

Mas a visão esboçada pelo protagonista acerca das mulheres que então começavam a fazer parte de sua vida era, muitas vezes, paradoxal e os seus sentimentos inconstantes. À tentativa de vitimizá-las em virtude de uma opressão que reconhecia ser histórica somava-se uma convicção de que havia nelas uma essência contaminada com algo maléfico e, ao mesmo tempo, fascinante, capaz de subjugar-lo. A atração pelo que ele julgava ser a essência daquele ser fez com que chegasse à conclusão de “aquele tipo de mulher era digno de ser admirado” (RIOS, 1952, p. 60) e somente a arte poderia tornar aquilo possível.

Foi com o intuito de ter como fonte de inspiração para a criação de seus quadros uma mulher tão repugnante, bela, complexa, paradoxal quanto lhe parecia Mimi, que Carlos sucumbiu às suas investidas libidinosas. Não havia amor ou paixão de sua parte. Somente o desejo o guiava; desejo pelo sexo e pela necessidade incontrolável que, como artista, tinha de devastá-la.

A consequência disso é que Mimi abandonou seu cafetão e a vida de prostituta para tornar-se amante de Carlos, que montou casa para ela. O que se passou depois da consolidação do relacionamento foi que a amante tentou encarnar a figura de *mulher honesta*<sup>28</sup>. Desse modo, as ruas tornaram-se proibidas para ela, que passou a ter o ambiente doméstico como único espaço de convivência.

É interessante ressaltar que a mudança no modo de vida não fez de Mimi uma mulher mais livre ou feliz. Ao contrário, muitas das possibilidades que tinha foram-lhe tiradas. Ela passou a viver sob o domínio de Carlos, que não era seu cafetão, mas seu esposo. Ele determinava o que ela deveria vestir, com quem poderia falar, tratava dos seus modos e

---

<sup>28</sup> Expressão muito utilizada no romance para fazer referência a mulheres que se dedicavam ao lar e ao marido; oposto de prostituta.

pagava todas as suas contas. Ela atravessava o tempo servindo aos seus mais ínfimos desejos. Obedecendo-o, como uma escrava.

Da imagem da mulher na rua, submetida ao comércio da prostituição, passamos à imagem da mulher resguardada no lar. Se para o/a leitor(a) mais conservador(a) Mimi foi “salva” por Carlos, a narrativa mostra que a liberdade que outrora não dispunha porque supostamente lhe havia sido tirada pelo cafetão era, novamente arrancada, agora pelo homem que assumira a condição de “marido”. Em outras palavras, a propriedade do seu corpo continuava nas mãos de outrem como prostituta ou como esposa.

Poderíamos sugerir que a mudança no cenário serviu para demonstrar que o regime de opressão que acomete as mulheres não distingue a rua ou o lar; em ambos os espaços, elas podem estar subordinadas ao usufruto dos homens, a partir das mais diversas formas de violência. A manutenção de Mimi entre quatro paredes tinha intuito de “higienizá-la”, de fazê-la trocar o lugar de prostituta pelo de esposa. Para tal, era necessário apagar um passado, uma história e, acima de tudo, submeter-se às condições impostas pelo marido.

Nesse sentido, a narrativa sugere que, seguindo qualquer dos seus “destinos naturais”, de esposa ou de puta, as mulheres estão sob a *égide do que Wittig (2006) chama de contrato heterossexual*<sup>29</sup>. Ao cunhar a expressão “contrato social heterossexual”, a autora pretendia demonstrar que vivemos, em nossas sociedades, sob a égide de contratos sociais dentre os quais a heterossexualidade. De acordo com esse pensamento, a heterossexualidade consolidou-se como expressão da natureza, a partir de diversos dispositivos que ininterruptamente a reiteram. Para melhor explicar essa noção, Wittig aponta o que chamou de pensamento hétero como basilar nesse contrato, que norteia todas as dimensões da vida social. O pensamento hétero, segundo a autora, diz da impossibilidade de conceber uma cultura, uma sociedade, a vida na qual a heterossexualidade não ordene todas as relações humanas e, sobretudo, a sua própria produção de conceitos e também todos os processos que escapam ao consciente. Isso significa que todos os discursos que circulam socialmente têm fundamento no pensamento hétero e corroboram para consolidar a ideia da heterossexualidade como algo universal.

No puedo sino subrayar aquí el carácter opresivo que reviste el pensamiento heterossexual en su tendencia a universalizar inmediatamente su producción

---

<sup>29</sup> A autora fala de um “contrato social heterossexual”, a partir de um diálogo com a ideia de “contrato social” de Rousseau.

de conceptos, a formular leyes generales que valen para todas las sociedades, todas las épocas, todos los individuos<sup>30</sup>. (WITTIG, 1992, p. 51-52).

A consequência do contrato social heterossexual para as sociedades é que, a partir dele, somente dois tipos dois sujeitos podem emergir: os heterossexuais e os não-heterossexuais, que, evidentemente, serão os abjetos. Além disso, nem todos/as os/as heterossexuais são sancionados; existem aqueles/as que, em virtude de suas práticas, são inscritos como anormais de acordo com os termos do contrato.

Nesse sentido, chama-nos a atenção a autora, os discursos de opressão em torno de mulheres, de lésbicas, de gays e de uma série de outros sujeitos marginalizados têm no pensamento hétero a sua fonte de sustentação.

Los discursos que nos oprimen muy en particular a las lesbianas, mujeres y a los hombres homosexuales dan por sentado que lo que funda la sociedad, cualquier sociedad, es la heterosexualidad. Estos discursos hablan de nosotras y pretenden decir la verdad en un espacio apolítico, como si todo ello pudiera escapar de lo político en este momento de la historia, y como si en aquello que nos concierne pudiera haber signos políticamente insignificantes. (WITTIG, 1992, p. 47)<sup>31</sup>

Tais reflexões levam-nos a concluir que o pensamento hétero, transfigurado em contrato social, criou uma sociedade na qual impera a heteronormatividade. Todos aqueles que, de alguma forma, parecem não estar de acordo com os termos do pensamento hétero são silenciados, marginalizados. Suas vozes não têm valor, seus corpos não importam e suas vidas são consideradas menores. Eles não podem, portanto, ter suas existências valoradas.

Mimi é, portanto, dentro da economia do contrato heterossexual, o marginal: mulher e prostituta. Subtraída da condição de sujeito, subordinada à figura do homem, não lhe restam muitas opções. Ser prostituta ou esposa até pode mudar a forma como será vista ou tratada socialmente, mas a escolha de uma ou de outra posição não é suficiente para alçá-la à condição de sujeito.

---

<sup>30</sup> Tradução nossa: “Não posso deixar de enfatizar aqui o caráter opressivo do pensamento heterossexual em sua tendência a universalizar imediatamente sua produção de conceitos, a formular leis gerais que se aplicam a todas as sociedades, todos os tempos, a todos os indivíduos”.

<sup>31</sup> Tradução nossa: “Os discursos que nos oprimem, particularmente as lésbicas, as mulheres e os homens homossexuais foram instituídos a partir da concepção de que o que funda a sociedade, qualquer sociedade, é a heterossexualidade. Estes discursos falam de nós e se dizem falar a partir de um apolítico, como se fosse possível escapar do político neste momento da história e como se, no que diz respeito a nós, pudesse haver signos politicamente insignificantes”.



Desejamos, ainda, fazer uma última consideração acerca da figura da prostituta, levando em conta sua representação no romance *A sarjeta*. Apesar de não combater de forma efetiva as normas da heterossexualidade que destituem a sua condição de sujeito, uma atitude de Mimi chama-nos a atenção. Está é a sua recusa da “redenção”. Enfadada com o casamento, ela começou a resgatar antigos hábitos e o estilo de vida então abandonado. Às escondidas, voltou a ser cafetina, depois a atender os clientes hospedados no hotel Marakis. O apartamento também voltou, paulatinamente, a receber amigos para noitadas, como acontecia no passado. Carlos suspeitava das artimanhas da mulher, mas já não se incomodava. Ele se mantinha distante, indiferente, não queria perder tempo com ela. Por isso fingia não ver e ia consentindo: “Carlos deixava-a sair todas as tardes. Para que ela não perdesse tempo, pois Mimi vivia a correr atrás de suas *meninas* [...]” (RIOS, 1952, p. 138). Em pouco tempo, Mimi havia retomado toda a rotina anterior. Carlos, intimamente já havia desistido daquela união, apaixonou-se por outra mulher.

Diferente do que ocorria com as cortesãs romanescas do século XIX, que eram dotadas de uma nobreza de alma única, capaz de levá-las ao sacrifício da carreira, e até da própria vida, em prol de seus amados<sup>32</sup> – estratégia utilizada com o intuito de “redimi-las” do pecado da prostituição –, as meretrizes do romance de Cassandra Rios, decidiam abrir mão do amado em prol da carreira; preferiam a vida “na rua” ao casamento, o cafetão ao marido.

Para Carlos, então, Mimi já não servia. Ele não podia admitir dividir a vida com uma mulher que não conseguia abandonar o mundo da prostituição. Mimi afrontava o que ele considerava ideal, aceitável. É nesse sentido que Margareth Rago (1991) fala que o ato de se prostituir estaria entre a rebeldia e o heroísmo à medida que a pessoa que o pratica estaria desafiando as imposições morais dominantes. A prostituição seria, então, um ato de resistência, uma ação que devolveria à mulher o poder sobre o seu próprio corpo, o controle perdido com a decisão de optar pelo matrimônio e pela maternidade.

Ao estudar o cotidiano das prostitutas que trabalharam na República do Mangue, Rio de Janeiro, nos anos de 1954 a 1974, Juçara Luzia Leite (2005) aponta a ideia de liberdade, principalmente no que tange a gozar a sexualidade com liberdade, como uma das formas de concepção da prostituição pelas mulheres naquele momento. Em uma época de profundas transformações sociais como foram as primeiras décadas da segunda metade do século XX, a prostituição não era vista apenas como uma forma de exploração do corpo feminino, mas, por muitas mulheres, como uma forma de livrar-se da opressão imposta pelo

<sup>32</sup> Ver Moraes, Eliane Robert. *Francesas nos trópicos: a prostituta como tópica literária*. 2015. Disponível em: file:///C:/Users/Usuario/Downloads/98606-171287-1-SM.pdf. Acesso: Julho/2017.

casamento. Segundo a autora, tais mulheres, por não se adaptarem às categorias caricaturais de submissão, fragilidade e maternidade, encontravam na prostituição uma forma de se rebelar contra esses modelos. Assim, a necessidade de sustento pesava tanto quanto o desejo por liberdade na decisão de prostituir-se.

Nesse sentido, a escolha pela prostituição, mesmo sendo ela prevista pelo contrato heterossexual e classificada como algo negativo, pode ser compreendida como uma tentativa de obter a liberdade sexual que o casamento não proporcionava, o que não nega o fato de que esse corpo continua a ser alvo de exploração. É como se a narrativa estivesse dizendo, a partir da decisão de Mimi, que o casamento heterossexual, com todos os seus elementos, talvez **seja o pior** dos destinos a que uma mulher pode ser submetida, entre as piores das prisões.

No que concerne às prostitutas, podemos afirmar que a ideia defendida é que elas não são boas ou más, não estão certas ou erradas, não estão lá para serem cobradas. Apenas existem e explodem na narrativa com intensidade. São sujeitos marginalizados, colocados em posição de destaque, o que, sem dúvida, foi um avanço para a época em que foi escrito o romance. Pessoas que viviam na sarjeta, nos guetos, que tinham a existência escondida puderam desfilarem pelas páginas do romance sem a necessidade de processos de censura.

## 2.2 ARIELLA E A FAMÍLIA NUCLEAR: SOBRE OUTROS DESEJOS E NOVAS CONFIGURAÇÕES FAMILIARES

Desejamos iniciar esta subseção com o relato de uma cena que trata de alguns minutos de um dia, um feriado, na vida da protagonista do romance *A paranóica*, de Cassandra Rios, publicado em 1969. A cena descreve um dia monótono, mais do que de costume, em que a protagonista, absorvida por um já conhecido enfado, refletia acerca da ausência dos membros da família em sua vida. Os irmãos, como geralmente acontecia nos feriados, não estavam em casa; tinham outros compromissos, seus próprios interesses. A mãe perambulava pelos cômodos da mansão, tentando descobrir formas de distrair-se, enquanto não chegava a hora de encontrar-se com suas amigas. O pai, que antes do silencioso almoço passara a manhã no escritório, fazia a sesta, indiferente ao que ocorria ao redor. A jovem se sentia embebida de uma profunda solidão, absolutamente esquecida pelo mundo. Somente uma mosca parecia ter notado a sua existência. Capturada no vidro da janela e presa entre as mãos, o pequeno ser, que se debatia na expectativa de fugir, tornou-se, mesmo a contragosto, a tão ansiada companhia. A menina desejou que aquele inseto pudesse ouvi-la, entendê-la,

dar-lhe pelo menos um pouco de carinho. Se pudesse ser entendida por aquela criatura, certamente lhe diria: “– Somos duas intrômetidas; estamos na mesma casa e não participamos do ambiente. Ficamos à parte, como expectadoras intrusas. Será que existe feriado em sua vida?” (RIOS, 1969, p. 24).

O relato oferecido acima, conforme já sinalizamos, trata da protagonista do Romance *A paranoica* (1969). Em um dos seus muitos monólogos, a personagem se apresenta ao público leitor: “Programada para a vida no catálogo do mundo, meu nome foi registrado como ARIELLA BERNARDELLI DA MATTA” (RIOS, 1969, p. 15). A jovem de 17 anos de idade era a caçula de uma família da classe alta paulista, dos anos 1960, formada por três filhos – dois irmãos mais velhos –, a mãe e o pai. Como toda herdeira de farto patrimônio, Ariella tinha tudo o que o dinheiro podia comprar, mas sentia faltar-lhe o acolhimento das pessoas que amava, os seus familiares. A mãe era uma verdadeira dama da sociedade; gastava parte da fortuna da família com roupas, joias e todos os luxos que pudesse ostentar. O pai vivia para comandar os negócios do clã, auxiliado por seus filhos Clécio e Alfonso. Os dois homens, além do trabalho, dividiam seu tempo com festas, bebidas e mulheres. Todos estavam aparentemente sempre muito ocupados para dispensar qualquer atenção à caçula, a quem restavam apenas os insetos distraídos que apanhava para preencher o tempo ocioso e os objetos pessoais que elegera para compor o seu mundo particular.

A família de Ariella, conforme depreendemos do relato acima, é organizada de forma bem tradicional no que concerne à determinação de papéis de mulheres e homens. Em outras palavras, seus membros atentavam para os imperativos sociais que, conforme Losandro Antonio Tedeschi (2012), reservavam ao homem os espaços públicos, o comando dos negócios, o controle da própria família; enquanto às mulheres a maternidade, o casamento, o espaço do lar e funções estabelecidas dentro desse universo. No caso das mulheres ricas, como a protagonista e sua mãe, também o papel de serem meios de exposição, nas altas rodas sociais, das riquezas acumuladas.

Esses papéis, oriundos de representações, contidas ao longo do tempo, foram determinados pelo olhar masculino, e, conseqüentemente, as representações sociais e sua relação com o poder, contribuíram para produzir a alteridade e a identidade feminina (TEDESCHI, 2012, p. 87).

A Ariella, como membro de uma família da elite paulista dos anos 1960, era determinado um comportamento que, conforme alegavam seus familiares, fosse adequado para uma mulher de sua posição social. Assim, havia exigências com relação aos seus modos,

à forma de se vestir, à linguagem que utilizava etc. Importava tudo o que julgavam capaz de transformá-la em um objeto da admiração e da inveja das outras famílias, principalmente se fossem concorrentes nos negócios. Além disso, precisavam que ela estivesse preparada para um matrimônio com alguma herança tão grande quanto era a dos Bernadelli da Mata. Para isso, ela deveria enquadrar-se no ideal de feminino prescrito para o seu grupo social. Ela tinha que ser elegante, resignada, apreciadora dos chamados “bons costumes” e, acima de tudo, ser capaz de administrar o casamento, o lar e a maternidade.

A descrição acima nos permite perceber como o romance encena algumas das formas de manifestação, no interior da família, do poder masculino sobre as mulheres. O destino da jovem Bernadelli da Matta fora traçado de acordo com os objetivos de sua família, que era regida por homens. Mas a protagonista era diferente de outras adolescentes de sua idade, que viviam de aproveitar os luxos que a origem multimilionária rendia e de se preparar para casamentos rentáveis. Ela era reclusa, indiferente ao dinheiro e a quase tudo à sua volta. Em sua clausura, criara um universo de misteriosas sensações, que iam do extasiante ao horripilante num piscar de olhos, sustentado por um pensamento caótico e por fantasias lascivas, típicas de uma adolescente que começava a perceber em seu corpo a intensidade do desejo sexual.

Narcisista que sou, não satisfeita em só admirar a minha beleza física, gravo no papel tudo o que de mim existe e se torna importante. – E não é o Ego a fixação de todo indivíduo? Eu vivo concentrada em mim mesma. Esse é o meu culto. Tudo o que me beneficia ou perturba não me passa despercebido (RIOS, 1969, p. 15).

Ariella vivia em um caos psicológico. Isso foi demonstrado pela transcrição de um pensamento, muitas vezes desconexo e incoerente, produzido a partir de uma forma muito particular de se relacionar com o mundo. Os dez primeiros capítulos da narrativa fluem no ritmo perturbado e solitário do pensamento da personagem.

Mas, a personalidade paradoxal da protagonista de *A paranoica* era, segundo o que sugere a própria personagem, consequência direta das ausências, da falta a que a família a submetia. Entre Ariella e o pai, a mãe e os irmãos havia enormes e intransponíveis barreiras que os tornavam estranhos, apesar de viverem sob o mesmo teto. Os pais e os irmãos falavam com ela apenas quando pretendiam ditar regras de comportamento ou censurar o que consideravam deslizos e o tom era invariavelmente ríspido ou de desdém. Isso fez com que a criança Ariella crescesse isolada, arredia, preterida e se tornasse a moça que convivia com a

ideia fixa de que “os seus” negavam-lhe carinho, afeto, atenção, amor. Julgava que eles a hostilizavam e, por isto, era hostil com o mundo.

Toda a convulsão de pensamentos que a consumia era transposta para a escrita. Um pequeno caderno na solidão do quarto, ou em qualquer outro canto da casa, transformava-se em confidente. Algumas vezes escrevia poemas, outras lamentações, em textos que pareciam cartas de desabafo, resquícios de seus delírios.

Mamãe, papai, olhem aqui meus irmãos queridos, esta noite eu tive um sonho colorido! Sabe, eu era uma fada que os fazia conhecer a verdadeira felicidade que é o Amor. Eu vou ser ‘grande’, famosa, vou ser o orgulho de todos, acreditem, por favor! Eu vou lhes causar grandes surpresas! Dar-lhes-ei tudo o que a vida pode oferecer de bom! Satisfarei todas as vaidades dos Bernardelli da Matta! Mas, hoje, um momentinho só, dispensem-me um pouco de atenção, me dêem algo de carinho, olhem para mim! Vejam se cresci e digam quem não sou feia, que tudo em mim está bem equilibrado, que gostam muito, muito mesmo de mim. Sabe mamãe, eu sinto tanta vontade de me sentar no seu colo e de sentir suas mãos passando pelos meus cabelos... Queria que papai chegasse agora e me trouxesse um chocolate, não, não precisa ser uma jóia para exibir nas festas e mostrar aos outros para que comentem que somos os ‘donos do dinheiro’, os mais bem trajados da sociedade, basta uma bala, é só para provar que se lembrou de mim, sem me ligar a circunstância alguma, sem vaidade ou pretensão, apenas por amor e para isso basta tão pouco... (RIOS, 1969, p. 22).

Através da escrita, a protagonista transbordava, deixando entrever uma gama de sentimentos que arrebatavam sua alma inquieta. Ressentimentos, ódio, amor e desejos eram revelados, transpostos para as páginas de um caderninho. Através dessa literatura nós, leitores(as), temos acesso a essa subjetividade, pois é nesse lugar que ela se despe, deixando perceptível toda sensibilidade que esconde nas relações cotidianas.

As primeiras impressões da narrativa, portanto, possibilitam-nos pensar acerca de sujeitos sociais, de mulheres, a partir de um lugar, a família, e na forma como essa instituição corrobora para o que Teresa de Lauretis (1994) sinaliza como “engendramento” dos sujeitos. Esse “engendramento” tem a ver com o ato de assumir, mecanicamente, os papéis de homens ou mulheres nos espaços sociais nos quais estão inseridos. Por esse processo, os sujeitos vão, paulatinamente, se tornando efeito do que a autora denominou tecnologias de gênero.

Ao cunhar a expressão tecnologias do gênero, Teresa de Lauretis (1994) faz referência a uma série de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, mídias sociais, assim como práticas da vida cotidianas que, a partir de uma série de processos ininterruptos, vão moldando cada um dos indivíduos que nascem, transformando-os em

homens, mulheres ou em seres que, por não se enquadrarem nessas referências, são incoerentes e, por esse motivo, abjetos.

A instituição familiar é, nesse sentido, identificada como uma poderosa aliada no processo de “engendramento” dos sujeitos e, conseqüentemente, da personagem. O desprezo com o qual tratavam a caçula e a indiferença aos seus desejos e necessidades afetivas não se repetiam quando a questão era garantir a criação de um ser capaz reproduzir os modelos hegemônicos de ser mulher.

É conveniente esclarecer a nossa insistência na citação do termo “família”. Enquanto instituição social, a ideia de família nos interessa à medida que tentamos perceber os efeitos da sua ação sobre as subjetividades. Embora o tema não seja o foco da literatura cassandriana, ele aparece de um modo muito recorrente em diversos romances, marcando as existências de seus membros. As famílias nas narrativas, algumas vezes agem corroborando para tragédias pessoais, outras se mantêm indiferentes aos dramas vividos por seus filhos. Mas, em grande parte dos textos, as protagonistas estão inseridas em um modelo familiar nuclear, burguês, cristão. São “mocinhas” educadas para o cumprimento do ideal heterossexual de serem esposas e mães, que se desvirtuam desse propósito, produzindo, como consequência, modos de vida distintos daqueles que seriam o destino esperado para elas.

Estamos demasiadamente citando o termo “família” pelo fato de todo o enredo de *A paranoica* se desenrolar em torno dela. Ela é alvo das críticas da protagonista, assim como todas as instituições sociais.

As instituições sociais são exigentes e ruins. São realmente perniciosas. São corruptoras da liberdade e da vaidade. São a causa do deapauperamento do indivíduo, as cordas que enforcam, as mãos que empurram ao suicídio e estrangulam, são as geradoras de complexos e temores.

Eu me tranco. Não faço parte de sociedade alguma, pertença privilegiadamente a mim mesma (RIOS, 1969, p. 77).

É bastante significativo perceber que, para a personagem, as instituições sociais tradicionais eram corruptoras da liberdade. Assim sendo, a única forma de conquistar uma vida plena era devastar essas instituições, sobretudo a familiar. A narrativa, então, desenrola-se de dentro da família, de seu interior, sob a ótica de um membro mulher, que, ao se tornar ciente de corrupções, mentiras, hipocrisias e imposição de padrões, tenta desestabilizá-la. Nesse sentido, interessa-nos, antes de mais nada, uma digressão. Precisamos entender melhor como se formou esse modelo hegemônico de família e o lugar reservado para as mulheres nele.

Desde seus primórdios, a humanidade, procurou agrupamentos baseados no estabelecimento de vínculos, com o fim de garantir formas mais eficazes de sobrevivência. Diversas foram as razões para o estabelecimento desses vínculos, mas a ideia de família, conforme a entendemos hoje, tem suas raízes, segundo Philippe Ariès (2015), em um sentimento, que teria surgido e se desenvolvido no Ocidente desde o século XV até o século XVIII<sup>33</sup>. O *sentimento de família*, como sugere o autor, foi descrito a partir da observação da iconografia dos doze meses do ano. Nesse material, o homem, que antes do século XV aparecia sempre sozinho, era soberano, começou, a partir de então, paulatinamente, a ser representado acompanhado da mulher e de empregados que participavam do trabalho na terra e viviam perto dele. Surgiram depois as crianças, formando a ideia de um contexto familiar. Tudo girava em torno da imagem de um homem e suas propriedades: a terra, a mulher, os filhos, os escravos.

A evolução dessa iconografia refletia as mudanças que ocorriam na sociedade, relativas à organização familiar. Cada vez mais se buscava representar uma necessidade de intimidade e, ao mesmo tempo, de identidade. Além de tudo, um desejo moralista muito forte fez com que as promiscuidades impostas pelas formas antigas de sociabilidade parecessem desprezíveis. De acordo com Ariès (2015), essa ascendência moral da família teria sido um fenômeno originariamente burguês, o que demonstrava uma estreita relação entre o sentimento de família e o sentimento de classe.

Muitas vezes apresentou-se a evolução dos últimos séculos como o triunfo do individualismo sobre as obrigações sociais, entre as quais figurava a família. Mas onde está o individualismo das vidas modernas, em que toda a energia do casal é orientada para servir aos interesses de uma posteridade deliberadamente reduzida? Não haveria mais individualismo na alegre indiferença dos prolíficos pais de família do *Ancien Régime*? É claro que a família moderna não possui a mesma realidade material da época do *Ancien Régime*, quando se confundia com um patrimônio e uma reputação. Exceto em casos cuja importância vem diminuindo, o problema da transmissão de riqueza vem depois do problema do bem dos filhos, e esse bem não é mais necessariamente considerado como fidelidade a uma tradição profissional. A família tornou-se uma sociedade fechada onde seus membros gostam de permanecer, e que é evocada com prazer [...] Toda a evolução dos nossos

<sup>33</sup> A investigação de Philippe Ariès é realizada a partir do exame de documentos iconográficos assim como de obras de arte, produzidos desde o século XV. Ele utiliza esses documentos para demonstrar que, somente a partir do século XVI e de forma ainda muito rara, era possível encontrar nesses registros cenas de interior e de família. Os registros consultados mostram uma coletividade numerosa que, invariavelmente, está nas ruas, nos mercados, nos campos, enfim, em espaços externos, como se a vida fosse vivida em público. Ele salienta, ainda, que a iconografia medieval demonstra uma importância muito grande atribuída ao ofício, como se a vida privada de uma pessoa fosse, antes de mais nada, seu ofício.

costumes contemporâneos torna-se incompreensível se desprezamos esse prodigioso crescimento do sentimento da família. Não foi o individualismo que triunfou, foi a família (ARIEËS, 2015, p. 191).

O *sentimento de família* inicialmente teria se limitado às classes abastadas da sociedade – os homens ricos ou importantes, fossem do campo ou das cidades, da aristocracia ou da burguesia, assim como artesãos ou comerciantes – mas, a partir do século XVIII, estendeu-se a todas as camadas sociais e impôs-se, de forma tirânica, às consciências.

Michel Foucault fala de uma família que seria nuclear, substancial, conjugal e que caracterizaria, desde o século XVIII, pelo menos uma parte da nossa sociedade. Esse modelo de família, conforme afirma, teria surgido a partir de uma série de elementos que estariam circularmente ligados. Primeiramente, passamos por um processo de valorização do corpo da criança, uma “valorização econômica e afetiva da sua vida, a instauração de um medo em torno desse corpo e de um medo em torno da sexualidade enquanto detentora dos perigos corridos pela criança e pelo corpo da criança” (2001, p. 337).

O momento subsequente teria sido

[...] a culpabilização e responsabilização simultânea dos pais e dos filhos em torno desse corpo mesmo, arranjo de uma proximidade obrigatória, estatutária, dos pais e dos filhos; logo organização de um espaço familiar restrito e denso; infiltração da sexualidade em todo esse espaço e investimento desse espaço por controles ou, em todo caso, por uma racionalidade médica (FOUCAULT, 2001, p. 337).

Segundo Foucault, foi em torno desses processos e a partir do encadeamento circular dos elementos mencionados, que a família conjugal teria se consolidado. A família conjugal seria, portanto, um grupo restrito, substancial, no qual os pais eram responsáveis pelos filhos, por seus corpos, por suas vidas e por sua morte.

Maria Ângela D’Incao (2004) acrescenta que a emergência da família burguesa redefiniu o papel feminino, reservando para as mulheres novas e absorventes atividades no interior do espaço doméstico. O discurso em torno da “função” da mulher junto à família foi endossado por médicos, educadores e até pela imprensa. Uma série de propostas foi formulada no sentido de

[...] ‘educar’ a mulher para o seu papel de guardiã do lar e da família – a medicina, por exemplo, combatia severamente o ócio e sugeria que as mulheres se ocupassem ao máximo dos afazeres domésticos. Considerada base moral da sociedade, a mulher de elite, a esposa e mãe da família burguesa deveria adotar regras castas no encontro sexual com o marido,



vigiar a castidade das filhas, constituir uma descendência saudável e cuidar do comportamento da prole. (D'INCAO, 2004, p. 230).

No Brasil, mesmo nos “Anos Dourados”, década de 1950, quando o crescimento urbano e o *boom* da industrialização possibilitaram mais acesso à educação e ao mundo profissional para as mulheres, as distinções entre os papéis atribuídos a cada gênero continuaram muito bem marcadas não apenas no contexto familiar, mas também nos espaços da rua. Carla Bassanezi nos lembra que “a moral sexual diferenciada permanecia forte e o trabalho da mulher, ainda que cada vez mais comum, era cercado de preconceitos e visto como subsidiário ao trabalho do homem, o ‘chefe da casa’” (2004, p. 608).

Nesse sentido, podemos dizer que, na segunda metade do século XX, as mulheres brasileiras, apesar do avanço no que concerne às possibilidades educacionais e ao maior acesso ao mercado de trabalho, ainda vivenciavam a subordinação à figura masculina em todos os espaços sociais e o imperativo por serem mães e esposas como algo “natural”, um destino inquestionável.

Na família-modelo dessa época, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram os responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos. A mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da feminilidade, como instinto materno, pureza, resignação e doçura. Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional. (BASSANEZI, 2004, p.608-609)

Os anos 1960 apresentaram importantes mudanças no que diz respeito ao caráter das famílias no Brasil. A emancipação e o aumento da participação das mulheres no mercado de trabalho, processo iniciado na década anterior, teriam resultado, segundo Bruna Nieble Teno e Maria do Rosário Rolfsen Salles (2011), em novas organizações familiares e, além disso, teriam fixado cada vez mais o caráter de escolha individual dos parceiros na constituição das famílias, que hoje são compostas por prole reduzida, modelos alternativos, pais divorciados dentre outras.

Inúmeros pesquisadores afirmam que a sociedade brasileira do século passado, especialmente a partir dos anos 1960, viveu mudanças que resultaram, anos depois, na recusa a um único modelo familiar, hegemônico. Alguns estudiosos chegam a citar uma proliferação

de arranjos familiares com características e composições diversas surgindo nesse período<sup>34</sup>, sobretudo quando se considerou questões relacionadas à condição socioeconômica dos indivíduos.

A exposição acerca da evolução dos sentidos de família e de como uma “função” da mulher foi forjada e considerada natural no seio dessa instituição ajuda-nos a prosseguir com a discussão acerca do empreendimento da protagonista de *A paranoica*. Pensar sobre os registros que tentam explicar o surgimento da ideia de família no Ocidente importa-nos na medida em que consideramos que, desde os primórdios, a ideia de família está na ordem do “contrato social heterossexual.”(WITTIG, 1992) e, como tal, voltada para a subordinação das mulheres.

Também é nesse sentido, da existência de um pensamento hétero predominante, que Adrienne Rich (2010) elabora a sua tese de uma *heterossexualidade compulsória* nas nossas sociedades. A expressão remonta a uma série de dispositivos criados e disseminados socialmente cujo intuito seria garantir que a heterossexualidade se perpetue enquanto o destino natural de todas as pessoas, a regra universal que rege todas as relações sociais. Para a autora, a heterossexualidade é uma instituição política que age subtraindo o poder das mulheres, não importando se elas se autodenominam heterossexuais ou homossexuais.

Ainda segundo Rich, a ideologia que demanda a heterossexualidade cria as instituições nas quais a mulheres são tradicionalmente controladas: “a maternidade em contexto patriarcal, a exploração econômica, a família nuclear...” (2010, p. 19). No rastro desse pensamento, a teórica, ao analisar o trabalho desenvolvido pelas feministas, sobretudo da década de 1970, avalia que

[...] o problema que as feministas devem tratar não é simplesmente a “desigualdade de gênero”, nem a dominação da cultura por parte dos homens, nem qualquer “tabu contra a homossexualidade”, mas, sobretudo, o reforço da heterossexualidade para as mulheres como um meio de assegurar o direito masculino de acesso físico, econômico e emocional a elas. Um dos muitos meios de reforço é, obviamente, deixar invisível a possibilidade lésbica, um continente engolfado que emerge à nossa vista de modo fragmentado de tempos em tempos para, depois, voltar a ser submerso novamente (RICH, 2010, p. 34).

---

<sup>34</sup> Para Marisa Tayra Teruya (2000), ocorreram, dentre os/as pesquisadores(as), inúmeros questionamentos acerca do campo de estudos sobre a família no Brasil. Esses pesquisadores julgavam que havia muitas lacunas no que concerne aos métodos utilizados para a realização de estudos. Assim, o resultado de pesquisas até então seriam insuficientes para construir uma visão mais globalizada acerca do tema. Os métodos, além de carregados de juízos de valor, davam conta apenas de alguns aspectos da questão estudada, deixando de lado dados imprescindíveis para o mapeamento da ideia de família no cenário.

Tomamos os pensamentos de Wittig e Rich porque julgamos que eles podem nos ajudar a construir uma leitura mais produtiva do movimento da protagonista cassandriana em *A Paranoica*. Voltando à narrativa, vemos a família organizada de forma a criar uma hierarquia entre os membros, na qual os homens detinham direitos e privilégios que não eram cogitados para as mulheres da casa, mesmo sendo elas herdeiras de dilatado patrimônio, escolarizadas, urbanas e estando inseridas em uma época que já havia registrado importantes conquistas para as mulheres. Dr. Rodrigo, o pai, era a figura mais importante do grupo, a que subordinava todas as outras, principalmente por ser quem administrava e dispunha dos bens que garantiam a todos uma vida de luxo e conforto. Depois do pai, o filho mais velho, Alfonso, também tinha o poder de tomar decisões e possuía um lugar de destaque nas empresas da família, assim como no lar. Ao filho seguinte, Clécio, ainda era atribuído um papel de prestígio no universo familiar. A mãe e a filha caçula não se envolviam em negócios e não tinham atividades fora do lar, salvo as beneficentes. Elas eram sustentadas pela fortuna gerada pelas empresas da e não costumavam questionar as decisões dos homens. A mãe era responsável por dar aos empregados as instruções necessárias para a manutenção da ordem da casa, além de atender aos compromissos sociais que sua condição econômica exigia. À filha caçula cabia o respeito a todos os outros membros da família. Subordinados a ela estavam apenas os/as empregados(as). Esse respeito e as exigências à protagonista e a sua mãe demonstram como o poder dos homens era mantido sobre as mulheres naquele grupo de pessoas.

De suma importância nessa representação é, ainda, o valor atribuído ao nome da família: Bernardelli da Matta. Dr. Rodrigo era o herdeiro do sobrenome que representava influência, poder. Era um “legítimo” Bernardelli da Matta e isso estimulava um sentimento de soberba e demandava o respeito a todo um código de conduta a fim de manter o prestígio social conquistado: “Ninguém se importa com a fortuna que estão esbanjando. O casamento de um Bernardelli da Matta é um acontecimento de destaque social” (RIOS, 1969, p. 84).

Mas o tão prestigiado nome era desdenhado pela jovem Ariella. No universo particular que criou, ela rejeitava profundamente tudo o que ele representava: poder, convenções sociais, aparências...

Festas, cada sábado, às quais não compareço. Já desistiram de me fazer convites; só vou quando toda a família, segundo a etiqueta, tem a obrigação de ir e pela exigente ética social tem a obrigação de estar presente. Eu fico à parte, destoando do ambiente, com a minha personalidade egocêntrica e retraída. [...] Vivo cercada de perigo: é o que sinto. A caçula dos Bernardelli

da Matta é tímida, exótica, excêntrica ou antipática, irascível, inabordável ou inacessível? E o que mais resta ainda para completar tão rude análise? Não me nívelo nem a mim mesma. Nem me revelo ao meu próprio Eu! Parece que me escondo detrás de uma máscara mágica, afivelada ao rosto, que representa as expressões necessárias, conforme a oportunidade (RIOS, 1969, p. 30).

Um fato importante, anunciador da primeira virada na narrativa, ocorre quando o irmão mais velho, Alfonso, resolve se aproximar da protagonista, sob a justificativa de pretender assegurar sua integridade física e moral, contra o recente assédio de frequentadores das reuniões sociais da casa, que, seduzidos pelo corpo que crescia belo e sensual, começavam a arriscar flertes. O que parecia uma tentativa de redenção, no entanto, logo enveredou por outros caminhos, provocando um expressivo mal-estar entre as personagens.

Inclinei a cabeça e provei uma sensação mística de júbilo e de coisas desconhecidas.

– Está bem assim, com essa saia curta.

– É a moda.

– Você está na moda! Pode usar. Tem belas pernas e coxas!

– Obrigada.

Estendeu a mão e eu recuei assustada quando os dedos dele tocaram meu seio, num gesto rápido.

– Não devia fazer isso! Murmurei, sentindo todo sangue queimar meu rosto.

– Que é isso?! – Exclamou indignado. – Sou seu irmão (RIOS, 1969, p. 87).

Como leitoras, ficamos sobressaltadas com gesto de Alfonso. O que estaria ele pretendendo com atos como elogiar demasiadamente a beleza da irmã, admirar as pernas, tocar-lhe os seios? Por certo que o comportamento da personagem desvirtuou do que aprendemos a conceber como tipo de relação aceitável entre irmãos, induzindo-nos a pensar que o romance estaria propondo algo proibido, como uma aproximação incestuosa.

Os capítulos seguintes à cena descrita se ocupam de demonstrar, ainda com mais intensidade, a fascinação entre os irmãos. Deparamo-nos com uma sugestão direta de incesto, o que, para as culturas que conhecemos, corresponde a algo impensável, asqueroso, indizível. O que estaria a narrativa pretendendo com a insinuação de um tabu? O incesto, aliás, é um dos maiores tabus da nossa sociedade. Recusamo-nos a falar sobre ele e até a pensar sobre a possibilidade de consolidação de tal ato. Mas o texto de Cassandra Rios nos obriga a pensar nessa questão e sobre diversas outras que com ela se relacionam, como se não pudessemos evitar colocar em foco tudo aquilo que, para nós, tem o significado de ferida. É importante ressaltar que a exploração da temática do incesto não é novidade nos romances. Entretanto, não é de nosso interesse trazer à cena outras obras em que a questão foi abordada na literatura

brasileira, apesar de dispormos de um número significativo de textos. Interessa-nos, sim, perceber a tendência de atrelar o incesto à desestruturação, à destruição de uma ordem familiar e social. Em boa parte dos textos, verificamos que o ato incestuoso sempre desestrutura a ordem e corrói as estruturas familiares.

Nesse sentido, poderíamos, pelo menos inicialmente, defender a tese de que a alusão ao incesto em *A paranoica* tem precisamente o propósito de levar à ruína a família Bernadelli da Matta e todas as que, como ela, estão organizadas nos moldes nucleares, hegemônicos. Mas algumas particularidades da narrativa nos levam à tentativa de ampliar as proposições que inicialmente colocamos em pauta. Referimo-nos, precisamente, ao fato de que a relação incestuosa anunciada jamais se consolidou. Ariella, ao substituir a necessidade de carinhos fraternais pelo desejo das carícias de um amante – Alfonso, o irmão mais velho, tornou-se a figura desejada – teve a revelação de que não era filha legítima dos Bernadelli da Matta. Ela era ilegítima; havia sido adotada por Dr. Rodrigo – o legítimo Bernadelli da Matta – e D. Helena, sua esposa, após a morte de seus verdadeiros pais.

A adoção da protagonista, entretanto, não havia sido motivada por amor, mas por interesses econômicos. Ariella era filha do irmão adotivo do Dr. Rodrigo, recolhido de um orfanato quando a matriarca da família julgava que não conseguiria gerar um herdeiro para os Bernadelli da Matta. Mas o filho biológico, o Dr. Rodrigo, surgiu algum tempo depois para reclamar a sua “legitimidade”. O “legítimo” Bernadelli da Matta sempre odiou o irmão porque o julgava “de sangue inferior”, um intruso. Mais ainda quando, financeiramente falida, a família precisou contar com o talento do filho adotivo para recuperar o patrimônio perdido.

A mãe de Ariella também crescera em um orfanato. Era uma mulher que não dispunha de referências familiares e, portanto, de um nome. A jovem protagonista de *A paranoica* era, por conseguinte, filha de dois sujeitos ilegítimos, sem passado, sem referências, sem nome. Isso quer dizer que sob a garota, desde o início, pairavam estigmas. O fato de ter sido registrada como filha legítima dos pais de Alfonso em nada mudava a sua situação, tinha apenas o propósito de fazer de Rodrigo o único herdeiro da fortuna acumulada pelo irmão adotivo.

A informação provocou uma reviravolta na vida da protagonista. Finalmente começava a entender o porquê de a tratarem com tanta indiferença, sem quaisquer gestos de amor. A descoberta do segredo da família, escutado clandestinamente durante uma conversa entre Alfonso e Clécio acerca do incômodo assunto, passou, desde então, a determinar as ações da personagem.

Tal revelação tirou, definitivamente, da cena da narrativa a possibilidade de incesto. Foi descartada tanto a relação de consanguinidade quanto a relação de afinidade entre as personagens. Subitamente, Ariella percebeu exatamente o que significava para aquelas pessoas. Ela era peça de um jogo; a peça que representava o incômodo, o estorvo, a prova de uma trama que envolvia a adoção de uma criança com o fim único de furtar os bens deixados por seus verdadeiros pais. As barreiras existentes entre ela e os Bernadelli da Matta eram sólidas o bastante para impedir o surgimento de qualquer laço, fosse de amor, de amizade, de carinho, de respeito, de afinidade. A não ser o ódio, nada os ligava.

O mal-estar criado em torno da possibilidade de consolidação do ato incestuoso foi, portanto, desfeito. Desde então a narrativa se desenrolou em outro sentido, como se quisesse insistentemente se dirigir ao público afirmando: “Não, não há incesto!”. Nesse sentido, talvez possamos falar em termos de um recuo com relação à exploração do tema, o que nos obriga a elaborar algumas questões. O “quase-incesto”, no lugar do incesto propriamente dito, remeteria a um medo de afrontar um dos nossos maiores tabus, que, conseqüentemente, teria sido ratificado como tabu pela própria narrativa? Teria a década em que o romance foi escrito, final dos anos 1960, em plena repressão do regime militar, influenciado a autora no sentido de não consolidar a relação incestuosa? O excesso de moralismo teria sido o motivo de o tema não ser levado adiante?

Evidentemente, não dispomos de meios para responder a essas questões. No entanto, acreditamos que a consolidação do incesto talvez tivesse se tornado dispensável para a consecução do objetivo de atacar a hegemonia da família burguesa, nuclear, porque a narrativa já havia evidenciado a fragilidade dos pilares que sustentavam aquele modelo, ao demonstrar os interesses, as convenções, as falcatruas, a corrupção envolvida na formação daqueles agrupamentos de pessoas. Nesse sentido, a relação incestuosa não cumpriria a função de desorganizar a ordem familiar porque o romance já havia promovido a “desordem” ao mostrar o quanto a família hegemônica estava assentada sobre bases frágeis, “negociáveis”, corruptíveis.

Diante disso, a discussão em torno do incesto foi substituída pela ideia de uma mulher disposta a lançar mão de todas as estratégias possíveis em prol de se libertar das agruras às quais foi submetida. A protagonista, então, chegou à conclusão de que para ter a vida que foi roubada de volta era necessário submeter os inimigos e destruí-los. O meio eleito para tal fim foi a utilização sexual do próprio corpo. Desta forma, Ariella colocou em execução o plano de seduzir cada um dos homens da casa, com o objetivo de provocar uma

disputa mortal entre eles. Seu plano incluía ser flagrada não apenas por empregados da casa, que pudessem servir de testemunhas em um momento oportuno, mas também na situação que considerava o ápice do seu plano, por um dos amantes traídos. Eles passaram a ser como peças de um jogo do qual somente ela tinha o controle.

Nesse ponto, parece haver o cuidado de relembrar ao público leitor que não existia incesto entre as personagens. Antes de cada aproximação sexual entre Ariella e os seus alvos, a narrativa empenha-se em relembrar ao público leitor que o segredo da família fora revelado.

Os olhos de Alfonso percorriam meu corpo, sem reservas de consideração ou pudor. A satíriase estava bem interpretada, pela expressão que embriagava suas pupilas em mim.

[...]

– Não somos irmãos... – Murmurei num tom lascivo, demorando, intencionalmente, o olhar mortiço e convidativo nos olhos dele.

– Não, não somos. – Sussurrei e percebi a conclusão, visualizando vantagens pelo efeito que eu provocara com o meu magnetismo atuando, sobre seus sentidos concentrados em mim (RIOS, 1969, p. 221-222).

Situação similar acontece com o outro irmão, Clécio:

Meu sorriso tranquilo acompanhou o que eu disse com firmeza e segurança:

– Foi o melhor modo que achei para confessar o que há muito descobri que não somos irmãos!

Estava atônito. Aparvalhado. Bastante surpreso e desconcertado com o que eu fizera.

– Fiz o que fiz para não deixar dúvidas de que isso é a pura verdade e para que não se atreva a negar, pois seria inútil, pelas provas concretas que tenho.

Custou a recuperar-se do susto e quando deu por si, foi para perguntar:

– Quem lhe contou?

– Descobri. Não vou dizer como, mas foi importante porque fiquei muito triste quando você casou (RIOS, 1969, p. 250).

E com o Dr. Rodrigo, até então chamado de pai:

Doutor Rodrigo, no seu trabalhinho sevicioso, chegava ao limiar da inconsciência. Seus dedos afoitos, porém muito cautelosos, apalpavam, insinuando-se pela vagina à procura do hímen. Mal deu atenção à minhas primeiras palavras. Contudo, ao mesmo tempo que enfiou o dedo para descobrir com certeza de que há muito fora rasgado o véu da virgindade, estremeceu, como se minha voz o tivesse sacudido:

– Eu sou filha só de dona Helena. O senhor é meu padrasto.

[...]

– É verdade! É verdade! E eu estou louco por você! – Expandiu-se sôfrego e ladino (RIOS, 1969, p. 282).

Astuta e calculista, a protagonista cassandriana seduziu as presas, que facilmente caíram na armadilha. Precisamos salientar que não há, sob quaisquer circunstâncias, uma

demonização da mulher por tais atos, mas uma tentativa de subverter ideia de posse do corpo da mulher, utilizando-o contra aqueles que acreditam a terem. Primeiro Alfonso, depois Clécio e, por último, o Dr. Rodrigo. A cada conquista, Ariella conseguia fazer-se ver, produzir uma testemunha que, evidentemente, escandalizava-se ao presenciar aquela adolescente subjugada por homens que acreditavam serem seus irmãos e pai.

Submeter-se sexualmente àqueles homens levou a protagonista a um estado emocional extremo de esgotamento. O asco que tinha por cada um deles se acentuava a cada nova experiência, fazendo-a sentir um profundo mal estar. Mesmo em um jogo, do qual tinha o controle das cartas, sentia-se violada, estuprada, usurpada em sua dignidade. Mas, em meio à avalanche de atrocidades que era a sua vida até então, um estranho prazer a envolveu. Na cena em que perdeu a virgindade com Alfonso, um fio de orgasmo a consumiu, como se conseguisse, na dor, gozar.

Era um gôzo indeciso, comprido, ardente, puramente físico, um orgasmo que me fez crer que, na verdade, antes de ser gente, um ser de Deus, eu era um animal bestializado que resfolegava, sem fôrças, assanhada, movendo-me, ataçada pela prática do homem que me possuía, vibrando com o atrito do sexo dele dentro da minha vagina. Desfalecia na minha primeira experiência sexual.

– Alfonso! Não! Você está me rasgando!

Tapou minha boca com a mão.

E, finalmente, penetrou-me toda, contorcendo-se. Duro, quente, agitado, mexendo-se com mais pressa e fogsidade, de repente apressado, mais nervoso, contraindo-se, debatendo-se dentro de mim numa entolada agonizante, o sexo dêle parecia tomar proporções maiores (RIOS, 1969, p. 227).

Tal cena, assim como o sexo com os outros dois homens, não deixa de chocar o público leitor porque demonstra um corpo, corpo de mulher, sendo maculado. Aqueles homens agiam com brutalidade e indiferença, porque julgavam ser o corpo da mulher propriedade deles. Em nada importava a história de vida que tinham; preocupavam-se apenas com o gozo que poderiam atingir. Ariella era uma mulher, mas, naquele momento, representava todas as outras. Ela era a denúncia do corpo explorado, do corpo abusado.

O gozo pela dor, obtido com Alfonso, é combatido pelo gozo provocado pelo amor de Mercedes, personagem de fundamental importância na narrativa. Mercedes era noiva de Alfonso e nos interessa à medida que foi a única a ter uma relação de afetividade com Ariella. A lânguida, doce e etérea Mercedes, como descreveu a protagonista, era uma mulher de vinte e poucos anos de idade, bonita, herdeira de um robusto patrimônio. Frequentadora de altas rodas sociais, seu casamento com Alfonso era considerado um bom negócio para ambos.



Para os Bernardelli da Matta propiciaria uma junção patrimonial que tornaria a família ainda mais rica e mais poderosa. Para ela, era a possibilidade de fugir de comentários acerca do que a narrativa chamou de certas “tendências”<sup>35</sup> que fariam parte da sua “natureza”<sup>36</sup>.

Mercedes tinha, de acordo com as sugestões do romance, desejos homossexuais que, a todo custo, procurava esconder, sob a máscara de uma mulher que se preparava para assumir o casamento e todas as funções a ele reservadas. O temor de perda da “proteção” de que desfrutavam as mulheres que se mantinham no padrão social heterossexual dominava as suas ações.

Em virtude disso, a narrativa torna evidente a motivação do casamento para Mercedes: garantir a proteção do homem e, conseqüentemente, da família burguesa, nuclear. A figura de Mercedes, nesse contexto, expõe o contrato heterossexual e seu caráter opressor das mulheres. Mercedes possuía desejos homossexuais, especialmente por Ariella, mas o temor da violência, do preconceito e da discriminação a fez negar os desejos por mulheres e buscar em um casamento heterossexual um refúgio.

Diante da noção da existência de tais comportamentos, pelo que sugere a narrativa bastante comum no seio da sociedade, a protagonista de *A paranoica*, indignou-se e cumpriu a função de desvelar todas essas coisas. O seu olhar indignado para as convenções, para as normas, leva o público a enxergar o quando suas existências foram tecidas por infinitas redes discursivas. A protagonista não se cansava de perguntar por que aquelas coisas aconteciam e também não entendia o que levava as pessoas a agir contra os seus próprios desejos: “Quantas coisas estranhas se passam e acontecem no ambiente complexo e movediço da sociedade!” (RIOS, 1969, p. 133).

A protagonista, então, atuou no sentido de desnudar as faces das regras e das convenções que regem a sociedade, sobretudo no contexto em que vivia, da classe alta. Ela chegou à conclusão de que nasceu em um meio em que os corpos, os desejos, as subjetividades, tudo sucumbia ao prestígio, ao dinheiro e ao poder de nome. Tudo naquelas pessoas era artificial. As relações eram superficiais. Não existia espaço para o amor, para a vida. Tudo era pré-estabelecido e engessado.

A narrativa nos leva, então, a um triângulo amoroso entre Ariella, Alfonso e Mercedes. Ariella vê Mercedes como a chave da sua liberdade, de viver a história a que

---

<sup>35</sup> Expressão recorrente nos textos de Cassandra Rios para se referir à orientação homossexual. As “tendências” seriam tendências homossexuais.

<sup>36</sup> Diz da concepção corrente na época de que a homossexualidade era algo que o indivíduo teria trazido consigo desde o nascimento. Também aparece muito nas narrativas cassandrianas.

julgava ter direito, de conhecer a vida de forma plena. Mercedes pretendia casar-se, livrar-se da tentação que a figura da cunhada representava. Alfonso acreditava ser o alvo do desejo das duas mulheres.

Observemos que a formação desse triângulo, de alguma forma, sugere possibilidades de desfecho para a protagonista. Descartada a realização do casamento entre Alfonso e Mercedes, Ariella poderia casar-se com Alfonso que, sem grandes dificuldades, perderia o negócio com Mercedes e sucumbiria a ela, reproduzindo a ideia de uma família patriarcal, na qual ela ratificaria o papel de esposa, mãe e responsável pelo lar, ou poderia lutar pelo amor de Mercedes e unir-se a ela, configurando uma nova família, novas formas de vida e o rompimento com o modelo de família burguesa que atribui à mulher um papel de subordinação à figura do homem.

A escolha de Ariella pode ser depreendida de duas cenas muito significativas. A primeira ocorreu em uma festa, durante uma conversa entre as duas mulheres. Ariella tentava convencer Mercedes a abandonar as convenções e a se entregar à paixão. Mercedes, bêbada e nervosa diante da ousadia da menina, apertou uma taça na qual bebia champanhe até que se quebrassem, contando-lhe a mão. O ferimento e o sangue escorrendo na mão foi o pretexto para a escolha de amor da protagonista.

Suger o sangue da pessoa amada! Foi a primeira impressão que li nos olhos dela a seguir, quando percebeu o que eu pensava. Passei a língua por entre os lábios, como se quisesse querendo demonstrar toda a sede que me atiçava. Nossos olhos estavam fixos, lendo-se o que transmitiam. Acerquei-me. Ela continuava com a mão espalmada, como à espera, consentindo, ativando o meu desejo ou insinuando aquela ideia macabra que eu não desconhecia por leituras.

[...]

Puxei-a para perto de uma enorme bandeja ornamentada com frutas que nos ocultaria dos olhares curiosos.

Inclinei-me vagarosamente e depus meus lábios na palma da mão dela. Estranha sensação percorria o meu corpo inteiro, enquanto alisava com a língua o pequeno corte do qual sorvia o sangue (RIOS, 1969, p. 174).

A segunda cena também traz um ferimento e o sangue escorrendo. Durante um dos momentos de sexo entre a protagonista e Alfonso, ele se feriu, mas o seu sangue, que igualmente escorreu, foi rejeitado pela protagonista.

Eu me contorci quando ele apertou com força o meu sexo e mordeu com raiva e força, sem dó, o mamilo que estava sugando com sanha brava.

Ele gritou e me empurrou, levando a mão ao peito ferido.

[...]

Ele estava suando. Tentava agüentar a dor. Era uma expressão apavorada aquela que lhe contraia a face. Fechou a camisa e logo uma nódoa vermelha tingiu o tecido branco, cheio de preguinhas.

Lembrei da mão de Mercedes. O sangue dele não me causou a mesma sensação.

[...]

Tomou a direção do carro e o pôs em movimento (RIOS, 1969, p. 190-191).

As cenas mostram Ariella diante da possibilidade de tomar ou de recusar o sangue do outro. Tal gesto chama-nos a atenção, porque parece carregado de sentidos. O sangue não é apenas o tecido líquido que transita pelos nossos corpos, mantendo nossas vidas. Ele ultrapassou o seu significado físico e se tornou um elemento que percorre diversos sistemas simbólicos e que assume representações variadas em cada um deles. Nogueira (1994, p. 101 apud GAMA, 2009, p. 27) tenta dar uma amostra dessa abrangência ao afirmar que o simbolismo em torno do sangue está presente “na tradição Caldéia, no antigo Camboja, no juramento de sangue da Antiguidade e das sociedades secretas chinesas, na Nova Zelândia, na tradição cristã, nas cerimônias religiosas de Xangô, entre outras”.

Dentre os inúmeros sentidos que o sangue pode ter em nossa cultura, ele é, também, o elemento de pacto. O pacto de sangue representa uma espécie de contrato, de acordo, de compromisso entre pessoas. A partir dele uma aliança se cria e os indivíduos poderão estar ligados por certos períodos de tempo.

É nesse sentido que entendemos o gesto de Ariella, em *A paranoica*. O sangue de Mercedes, a mulher desejada, foi lambido, sorvido, saboreado como forma de demonstrar um desejo de união, de cumplicidade, de entrega absoluta. No momento em que tomou a mão de Mercedes e sorveu o sangue que escorria, trazendo-o para dentro de si, Ariella ofereceu a ela a possibilidade de realização de um pacto que mudaria para sempre os seus destinos.

Analisemos o ato à luz do que diz Wittig (1992) quanto à necessidade que têm as mulheres, por uma questão de, finalmente, conseguir ter liberdade, de livrar-se da subordinação masculina, de ter a posse sobre o próprio corpo, de ter reconhecimento no mercado de trabalho, dentre tantas outras demandas, de promover uma ruptura com o “contrato social heterossexual”. É precisamente o que faz a protagonista de *A paranoica* quando rejeita o pacto com Alfonso e o constrói com Mercedes.

A recusa do sangue de Alfonso e a aceitação do sangue de Mercedes nos direcionam para o que denominamos de segunda virada da narrativa: a formação de uma nova família, então sem a figura do homem, e, conseqüentemente, com novas funções para

Mercedes e Ariella. A união das duas mulheres, assim como a nova configuração familiar, deu-se após o desmascaramento dos Bernardelli da Matta.

Estou vivendo os arrebatamentos fantásticos e alucinantes do amor! Ando embriagada por beijos. Fascinada pela beleza do rosto de Mercedes, que desperta ao meu lado todas as manhãs.

A vida é bela! A vida é Mercedes!

[...]

Há suavidade e doçura na minha vida agora. Ela tudo faz para que eu seja feliz. Cuida mim, da minha saúde, aconselha-me, orienta-me e me ama, com aquele calor que só existe nela. Administra meus bens. Não quero envolver-me em negócios. Detesto finanças! Mesmo assim, sigo as instruções de Mercedes e procuro entender o que me ensina (RIOS, 1969, p. 338-339).

Por meio do sangue sorvido, a recusa do caminho convencional e a abertura para outro modo de vida, outra forma de amor, outra conjugalidade e, principalmente, outros sentidos para aqueles sujeitos. Ao assumirem uma conjugalidade lésbica, as duas mulheres promoveram uma ruptura com a ideologia heterossexual que sustenta as nossas instituições e erigiram uma forma de resistência e de liberdade para suas vidas. Para Rich (2010), a existência lésbica é mais radical e mais violenta afronta ao sistema de opressão das mulheres produzido pelos discursos geridos por homens.

A existência lésbica inclui tanto a ruptura de um tabu quanto a rejeição de um modo compulsório de vida. É também um ataque direto e indireto ao direito masculino de ter acesso às mulheres. Mas é muito mais do que isso, de fato, embora possamos começar a percebê-la como uma forma de exprimir uma recusa ao patriarcado, um ato de resistência. (???)

Ariella e Mercedes conseguiram fugir dos “destinos”, construindo uma relação não hegemônica e tornando-se, para usar o pensamento de Wittig (1980), “não mulheres”<sup>37</sup>. De acordo com esse pensamento, “ser mulher” significa ser efeito de uma construção discursiva de um domínio heterossexual. Em outras palavras, o contrato social heterossexual produz a mulher, indivíduos que atendem aos imperativos sociais que exigem uma relação de subordinação ao homem: ser mãe, esposa, objeto sexual, propriedade do homem etc. As lésbicas, ao romper com essas determinações, não correspondem a esse ideal de mulher. Elas não seriam, portanto, *mulher* nos termos do pensamento heterossexual. Por esse motivo, seriam a resistência, a ruptura e a força necessária no caminho da tão esperada liberdade.

---

<sup>37</sup> A afirmação da autora, conforme aparece no ensaio, é: “As lésbicas não são mulheres”.

Nesse sentido, a narrativa defende a lesbianidade como instrumento de guerrilha contra o heterossexualidade enquanto norma, o que, segundo Silvia Gomide (2007), foi um discurso forte entre as feministas lésbicas dos anos 1970. A liberdade a que a protagonista de *A paranoica* tanto desejou, a felicidade que jamais experimentara só foi possível pela união com uma igual. Se a família nuclear oprimiu, silenciou e invisibilizou mulheres, gays, lésbicas e todos os sujeitos que não atendiam aos seus preceitos, então, destruí-la foi a única forma de produzir novos sentidos.

Mas precisamos, antes de finalizar esse tópico, trazer a preocupação de alguns estudiosos das questões de sexualidade e gênero no que concerne às conjugalidades entre homossexuais, as chamadas homoconjugalidades, e à forma como são construídas. Elizabeth Roudinesco (2003) alerta para o perigo do “desejo de normalização” experimentado por algumas homossexuais, que veem nisso uma esperança de inclusão no laço social. Dito de outra forma, é preciso atentar para os riscos de disseminar a ideia de que relacionamentos entre casais homossexuais devem se dar de acordo com as referências oriundas do modelo conjugal heterossexual, pois uma tal compreensão corresponderia a uma outra forma de normatização e de opressão.

O risco disso, de acordo com Pierre Bourdieu (1999), estaria em um retorno à invisibilidade social das homossexuais ao invés do potencial questionador e combativo que a homossexualidade pode desempenhar frente ao sistema binário e heterossexista no qual vivemos. No romance *A paranóica*, esse risco parece iminente, pois as amantes Ariella e Mercedes conduziram o relacionamento a partir dos mesmos parâmetros utilizados pelos casais heterossexuais, criando, assim, uma conjugalidade homossexual que parecia se desenhar monogâmica, baseada em valores como fidelidade, dependência e hierarquia entre as amantes.

Esse é o que consideramos um risco verificado nesse e em outros romances de autoria de Cassandra Rios, o desejo de higienização da imagem de lésbicas e gays, com o fim de torná-los(as) socialmente bem vistos(as), a partir de uma tentativa de regulação de comportamentos e, neste caso, das conjugalidades construídas pelas personagens. O risco de repetição de processos de dominação contra o qual pretendem se insurgir, é iminente entre Ariella e Mercedes, o que, evidentemente, corresponde a um problema do ponto de vista da política que a obra pretende construir.

Não podemos, entretanto, deixar de considerar a importância do texto e das questões colocadas em discussão para a época em que foi publicado. Há uma quebra radical

com aquilo que a sociedade esperava para as mulheres, que foram tiradas da tutela dos homens e do casamento heterossexual. Isso representa um desmonte significativo, pois investe contra a ideia de “destino natural” das mulheres, assim como da necessidade de cuidar do lar ou da maternidade.

Nesse sentido, entendemos que o romance, mais que ir contra a ideia de família, pretende desvelar os contratos que estão movendo-a. Para tal, mostra a fragilidade de um modelo hegemônico, denunciando sua corrupção e como as mulheres são subordinadas. Ao mesmo tempo, torna evidentes os riscos de uma reinserção no mesmo contingente de normas contra as quais as novas formas de configurações familiares precisaram se insurgir para existirem.

### 2.3 A CRIANÇA PERVERSA E A EMERGÊNCIA DO INFANTIL

A questão que emerge agora é a que chamaremos, tendo como inspiração a obra de Sigmund Freud<sup>38</sup>, de “A criança perversa”. Mas falar em Freud e na Psicanálise pode gerar constrangimentos, sobretudo se considerarmos que a prática clínica psicanalítica muitas vezes atuou com a pretensão de “recuperar” indivíduos ditos desviados de seu “destino biológico”, impôs convenções sociais acerca da sexualidade humana a indivíduos não conformado às normas, transformou lei moral em lei científica. Poderíamos, inclusive, definir, grosseiramente, a Psicanálise como um mecanismo de forjar sujeitos a partir da imposição de regras comportamentais.

A certeza das questões em pauta, no entanto, não nega a utilidade de alguns conceitos psicanalíticos na discussão de determinados temas. É nesse sentido que retomamos a imagem da “criança perversa”, de Freud (2010). Essa imagem chama a atenção porque desloca um certo sentido de criança que foi construído nos últimos séculos e que, desde o “nascimento”, parece inquestionável. Antes de abordar esse assunto de forma mais direta no texto literário, precisamos trazer um pouco do contexto que investiu na criação de inúmeros sujeitos da forma como atualmente reconhecemos.

---

<sup>38</sup> Talvez a autora tenha tentado, apesar de com poucos recursos, “dialogar” com a obra de Freud em muitos momentos de sua produção. Em entrevista para a revista TPM, em 2001, ela afirma ter lido toda a obra de Freud quando tinha apenas 9 anos de idade. A ausência de informações acerca da forma de acesso a esses textos assim como algumas divergências no que concerne às datas de tradução da obra de Freud para o português, nos leva a duvidar do fato. Não dispomos, no entanto, de meios para confirmá-lo ou negá-lo.

Em seu célebre trabalho *História da sexualidade I: a vontade de saber*<sup>39</sup>, o filósofo francês Michel Foucault demonstrou que, nos três últimos séculos, o Ocidente viveu uma multiplicação e disseminação de discursos em torno do sexo. Em todos os campos voltados para a produção do conhecimento não mais se detectava a repressão ou o desejo de escondê-lo. Ao contrário, houve o investimento em uma diversidade de aparelhos cujo propósito era a produção discursiva acerca de nossa sexualidade.

Nesse contexto, especialmente a ciência médica<sup>40</sup> do século XIX, destacou-se em virtude do empenho na tarefa positivista de classificar “tipos” e comportamentos sexuais, fornecendo os elementos necessários para a emergência de categorizações associadas à ideia de patologia. Segundo Luciana Leila Vieira (2009), esses cientistas desempenharam um papel fundamental na elaboração de teorias acerca do que seria “normal” em torno da sexualidade humana, o que necessitou de uma rigorosa descrição dos sujeitos desviantes da norma, caracterizados como “pervertidos”.

Essa definição era, em parte, um empreendimento no campo da sexologia que se debruçou em duas tarefas diferentes, ao final do século XIX. Em primeiro lugar, procurou definir as características básicas do que constitui a masculinidade e a feminilidade normais, vistas como características biológicas distintas para os homens e as mulheres. Em segundo lugar, ao catalogar a infinita variedade de práticas sexuais, produziu uma hierarquia na qual o anormal e o normal poderiam ser distinguidos. Para a maioria dos sexólogos, tais análises estavam intimamente ligadas às atividades genitais e conseqüentemente à escolha do objeto heterossexual. As demais atividades sexuais foram qualificadas como prazeres preliminares ou aberrações (VIEIRA, 2009, p. 493).

Lembremos que essa torre discursiva tem, em suas bases, a hegemonia da heterossexualidade. Assim, a heterossexualidade foi utilizada como espelho para análise de todas as outras formas de expressão da sexualidade. Mas, é importante salientar, as práticas heterossexuais consideradas saudáveis e normais eram as que ocorriam de forma monogâmica. Isso significa que, dentre os heterossexuais, muitas práticas também foram condenadas – a exemplo do sadomasoquismo e da pedofilia –, o que contribuiu para a proliferação de categorias de *anormais*. Dentre os não heterossexuais, não havia qualquer

---

<sup>39</sup> A primeira edição do livro citado é de 1976. Nesse trabalho, entretanto, estaremos citando a edição de 1988.

<sup>40</sup> Mais uma vez chamamos a atenção para o fato de que a intensa produção discursiva sobre a sexualidade engendrada no período em questão não esteve limitada ao domínio da medicina. Um exemplo frutífero remete a Karl Heinrich Ulrichs, advogado defensor de direitos das chamadas minorias sexuais que escreveu doze livros sobre sexualidade e fundou, na segunda metade do século XIX, o culto ao uranismo.

outra possibilidade de designação: eram todos *anormais*. Foi em torno do que se considerou *anomalias* que se teceu uma rede invisível que nos aprisiona ainda hoje.

A proliferação de discursos sobre o sexo e a sexualidade, segundo Foucault (1988), teria ocorrido no próprio campo do exercício do poder, que desde o século XVIII, colocou-nos como alvos de “incitação institucional” a fim de que falássemos sobre o nosso sexo, que, a partir de então, passou a ser indagado, minuciosamente descrito, categorizado. Havia exigências para que ele falasse e para que se falasse dele. Desse modo, foi ampliada e intensificada a escuta sobre tudo o que pudesse levar ao sexo. Os indivíduos foram instigados a confidenciar seus desejos, suas práticas, aquilo que julgavam ser. Esses “interrogatórios”, a incitação da fala, foram, nesse contexto, imprescindíveis para que essa engrenagem obtivesse o êxito esperado: o controle e a classificação dos corpos, que permitiu a agência sobre as condutas.

Para Nadia Nogueira, foi criado todo um aparato tecnológico, “isolando os indivíduos a fim de intensificar e consolidar as sexualidades não reprodutivas, que se espalharam e se multiplicaram por toda parte” (2008, p. 62). As informações coletadas a partir desses mecanismos criados foram usadas, portanto, para construir as anomalias que caracterizaram as inúmeras categorias que diziam, e dizem, sobre os sujeitos, sobretudo os considerados desviantes da norma estabelecida em termos de sexualidade humana.

Nesse contexto, as sexualidades ditas periféricas, mais do que nunca, estiveram no centro das atenções de toda uma época.

Multiplicaram-se as condenações judiciais das perversões menores, anexou-se a irregularidade sexual à doença mental; da infância à velhice foi definida uma norma do desenvolvimento sexual e cuidadosamente caracterizados todos os desvios possíveis; organizaram-se controles pedagógicos e tratamentos médicos; em torno das mínimas fantasias, os moralistas e, também e sobretudo, os médicos, trouxeram à baila um vocabulário enfático da abominação... (FOUCAULT, 1988, p. 43).

Acerca disso, Beatriz Preciado acrescenta:

El sexo entra a formar parte de los cálculos del poder, de modo que el discurso sobre La masculinidad y La feminidad e las técnicas de normalización de las identidades sexuales se transforman en agentes de control y modelización de la vida: En 1868 se inventan las identidades sexuales y su clasificación taxonómica y psicopatológica; Krafft-Ebing elabora una enciclopedia de las identidades normales y perversas. Estas



identidades sexuales se vuelven por primera vez objeto de vigilancia y represión jurídica (PRECIADO, 2008, p. 57).<sup>41</sup>

Todas essas vozes que proliferavam, então, contribuiriam para produzir um discurso médico e jurídico sobre o sexo; discurso que, evidentemente, recaiu de uma forma cruel sobre as sexualidades dissidentes. Toda essa explosão de discurso foi o respaldo para a internação de indivíduos que tinham práticas consideradas patológicas, assim como para a punição legal de pessoas julgadas pervertidas. Nesse sentido, é possível dizer que as novas estratégias e os novos recursos mobilizados nos últimos séculos não deixaram de ter a regulação da sexualidade como principal objetivo. Para Preciado,

El sexo, su verdad, su visibilidad, sus formas de exteriorización, la sexualidad, los modos normales y patológicos del placer, y la raza, su pureza y su degeneración, son tres potentes ficciones somáticas que obsesionan al mundo occidental a partir del siglo XIX hasta constituir el horizonte de toda acción teórica, científica y política contemporánea. Son ficciones somáticas no porque no tengan realidad material, sino porque su existencia depende de lo que Judith Butler ha denominado la repetición performativa de procesos construcción política (2008, p. 58).<sup>42</sup>

Nossos corpos foram, portanto, colocados sob a *lógica do sexo*. O homem foi transformado “no filho de um sexo imperioso e inteligível” e o sexo tornou-se “razão de tudo” (FOUCAULT, 1988, p. 89). O discurso sobre o sexo, ou o *sexo-discurso*, portanto, passou a dizer sobre nós, a ser a verdade sobre nós.

Se fomos colocados “sob a lógica do sexo” e se o sexo se tornou “razão de tudo” a partir do século XIX – e as concepções formadas desde então constituem o horizonte de toda a ação teórica, científico e política contemporânea – a literatura não poderia ser indiferente a isso. Nesse sentido, muitos(as) autores(as) se ocuparam, e ocupam, de flagrar esses processos

---

<sup>41</sup> Tradução nossa: “O sexo torna-se parte cálculos de poder, de modo que o discurso sobre masculinidade e feminilidade e as técnicas de normalização das identidades sexuais se transformam em agentes de controle e modelagem da vida: em 1868 são inventadas as identidades sexuais e sua classificação taxonômica e psicopatológica; Krafft-Ebing elabora uma enciclopédia das identidades normais e perversas. Essas identidades sexuais tornam-se pela primeira vez objeto de vigilância e repressão legal”.

<sup>42</sup> Tradução nossa: “O sexo, sua verdade, sua visibilidade, suas formas de exteriorização, a sexualidade, os modos normais e patológicos de prazer, e a raça, sua pureza e sua degeneração são três poderosas ficções somáticas que obscurecem o mundo ocidental a partir do século XIX até constituir o horizonte de toda ação teórica, científica e política contemporâneas. São ficções somáticas, não porque não tenham realidade material, mas porque sua existência depende do que Judith Butler chamou de repetição performativa de processos de construção política”.

na representação literária. Cassandra Rios, sem dúvidas, é um exemplo desse tipo de produção artística.

É no sentido de trazer à cena a discussão em torno da invenção histórica de sujeitos, da construção de narrativas sobre seus corpos, sua sexualidade e seus modos de vida, assim como de estratégias mobilizadas para desmontar esses discursos, que compreendemos a potência da literatura cassandriana. As personagens, inseridas na segunda metade do século XX, e, portanto, produto do processo de “modernização da sexualidade” a que se refere Michel Foucault, são leitoras atentas desses processos e, em um movimento centrípeto, adeptas da tática de falar sobre sexo e sexualidade. Essa fala, no entanto, vem do lugar de indivíduos historicamente estigmatizados ou mesmo apagados das páginas da história. Como leitoras, elas possibilitam diálogos com alguns dos escritos que estão circulando na sua época, sobretudo a literatura científica, sobre a sexualidade.

Nessa subseção, trataremos mais detalhadamente a história de Flávia<sup>43</sup>, protagonista de *Eu sou uma lésbica*, romance que foi reeditado pela editora Azougue, no ano de 2006<sup>44</sup>. A narrativa, que se passa em um ambiente da classe média paulista da segunda metade do século XX, foi construída a partir das lembranças da protagonista que, com poucos mais de vinte anos de idade, rememora a trajetória do seu amor por uma das amigas de sua mãe: D. Kênia. O detalhe que chama a atenção do público leitor é que a paixão de Flávia teve início quando a protagonista ainda era uma criança e perdurou até a idade adulta.

Eu tinha sete anos. E sofria. Ardentemente. De ansiedade. E já sentia vergonha. Inusitadamente ou, de modo mais correto, intuitivamente, eu guardava segredo do meu sentimento ansioso, de expectativa, de espera pelas visitas de dona Kênia. [...]

Eu a procurava como uma criança procura o seu brinquedo predileto, colocado em lugar mais alto, fora do seu alcance (RIOS, 2006, p. 15).

Já adulta, experiente nas questões do amor, Flávia conduziu o/a leitor(a) pelos becos da sua história; uma história marcada por vastas emoções, encontros, desencontros, silêncio, fetiches e muito desejo. Tudo começou quando a criança Flávia, de apenas sete anos de idade, descobriu-se absolutamente fascinada pela mais encantadora das amigas de sua mãe, D. Kênia. A personagem é uma mulher jovem – tinha cerca de vinte e cinco anos –, bonita, de expressão singela, muito carinhosa e delicada. Ela tinha todos os atributos do que

---

<sup>43</sup> Trataremos apenas da parte inicial do romance, que corresponde à infância da protagonista. A sequência da narrativa, em que são narradas a adolescência e o amadurecimento da personagem, não será discutida neste trabalho.

<sup>44</sup> A narrativa foi publicada pela primeira vez como folhetim, na revista *Status*, no ano de 1975.

culturalmente era esperado para alguém do gênero feminino de uma família católica, burguesa e branca. Casada com o Dr. Eduardo, suas principais atividades estavam voltadas para a manutenção do bom funcionamento do lar no qual viviam e do casamento. À parte a dedicação ao marido e à organização da casa, Kênia gostava de frequentar as rodas de conversa que as senhoras da rua promoviam quase todas as tardes, sempre na casa da mãe de Flávia, para “matar o tempo”, depois de cumpridas as tarefas domésticas.

Foi precisamente o contato proporcionado por essas reuniões diárias que levou a pequena Flávia a se aproximar e a se encantar por Kênia. Enquanto as “desocupadas” senhoras se distraíam em longos bate papos em torno da mesa de uma das salas da casa, a garota ficava a ouvi-las e a observá-las, na maioria das vezes acocada sob o móvel, examinando-lhes as pernas. Foi em um desses momentos que um par de pernas chamou mais a sua atenção do que todas as outras.

As pernas, consideradas por Flávia as mais perfumadas e perfeitas que poderiam existir, eram de Kênia. Desde que se deu conta da beleza das pernas da vizinha, a menina passou a admirá-las, como se quisesse mesmo sorver o perfume e o calor que emanavam. Encantada também se punha com os pés da mulher, sempre muito limpos e cheirosos, calçados com sandálias de tirinhas coloridas e de saltos longos e muito finos. As pernas e os pés de Kênia pareciam hipnotizar a criança de tal forma, que ela experimentou o desejo praticamente incontrolável de sugá-los.

Um dia, estando totalmente entontecida pela imagem que tinha diante dos olhos, atreveu-se a um ato pouco esperado para uma pessoa de tão pouca idade e tímida como era. Como se estivesse cega pelo desejo de possuir aquele belo par de pernas, ela, com seus pequenos e delicados dedos, agarrou e deu uma demorada lambida na panturrilha de Kênia que, sem entender as verdadeiras motivações de sua pequena anfitriã, pôs-se a rir, julgando ter sido alvo de uma travessura infantil.

O que para Kênia foi apenas uma brincadeira, para Flávia representava algo próximo de um orgasmo, a satisfação de desejo que o seu pequeno corpo experimentava. Desde aquele dia, quase todas as tardes, a menina repetia o ato de lambe as pernas da amada. Para a protagonista, Kênia tinha um sabor maravilhoso que superava todos os outros que ela até então conhecia. A pequena chegou a julgar que a vizinha era melhor que todas as comidas e doces que sua mãe lhe fazia e também era melhor do que sorvete, a coisa que ela mais apreciava aos sete anos de idade.

A aproximação entre a menina e a mulher se transformou em uma surpreendente intimidade e teve vários capítulos. Em uma noite em que a mãe de Flávia precisou ser conduzida à emergência de um hospital por conta de um aborto, a menina foi levada para casa de Kênia, a fim de ficar sob seus cuidados à espera da resolução do drama familiar. Essa foi para ela uma grande oportunidade de se aproximar do seu objeto de desejo. Também foi o momento de mostrar-se astuta na elaboração de estratégias adequadas para se tornar o centro das atenções da vizinha.

Primeiro precisava garantir que conseguiria dormir junto com Kênia, em sua cama. Para isso, teria que cuidar para não ser levada ao quarto de hóspedes, que havia sido preparado para ela. Além disso, precisava tirar o Dr. Eduardo, o rival, do seu caminho. Não foi difícil para uma garotinha obter tais feitos. Aos berros, alegando ter medo de ficar sozinha, conseguiu que o homem, irritado por sentir ameaçada a sua noite de sono, saísse do próprio quarto e aconselhasse a esposa a levar a menina para dormir com ela, na cama do casal.

Alcançada a proximidade que pretendia, o passo seguinte seria conseguir uma forma de tocar Kênia, de ter mais daquela sensação maravilhosa que as repetidas lambidas em sua panturrilha lhe proporcionaram. Fingindo desconforto e zanga por estar fora de casa, a maliciosa criança impeliu Kênia a tentar animá-la, oferecendo comida e até inventando pequenas brincadeiras na expectativa de distraí-la. Flávia rejeitava tudo, sobretudo as brincadeiras em que o seu papel era de filha de Kênia. Em um momento, no entanto, a mulher foi surpreendida pela proposta: “Vamos brincar de gatinho?”. Como quem procurava entender o que estaria por trás da mudança repentina de humor de seu interlocutor, Kênia questionou a garota na expectativa de compreender o que lhe estava sendo sugerido. A resposta da garota foi sorrateira:

Eu me aproximei como um gatinho teimoso que insiste no que quer e dei uma rápida lambidinha no rosto dela, recolhendo-me depressa, sentido, pela arte que estava praticando, como que um rabinho dobrando-se para baixo, por medo da sua reação, e achando que conseguiria ludibriá-la, trocando o cachorrinho por gatinho. Minha voz, lembro bem, foi tênue como um gemido, ou melhor, como um miado:  
– Assimmm... (RIOS, 2006, p. 28-29).

Desconcertada, pasmada com a audácia e a malícia daquele ser ainda tão minúsculo, Kênia pôs-se inerte, incapaz de esboçar qualquer reação. Aproveitando-se da surpresa da mulher, a menina continuou:

[...] me aproximei do rosto atônito de dona Kênia, dei uma lambidinha seca e rápida no seu queixo, segurei o seu rosto com as minhas mãozinhas inocentes e o lambi; desci para o pescoço e, antes que ela tivesse tempo de interceptar o meu gesto ou entender o que estava acontecendo, minha boca já apanhara o bico do seu seio, que tirei para fora do decote, segurando aquele macio e fofo volume com as minhas cariciosas e satânicas mãozinhas.

[...]

– Agora o gatinho tá com fome e quer mamar.

Eu ri antes de começar a sugar aquele seio. Ri como um pequeno diabinho, um fauno, um pequeno ser diabólico. Ri e me sufoquei entre aqueles seios apetitosos, sentindo-a ficar ofegante. (RIOS, 2006, p. 30)

Acreditamos que a cena, em uma primeira leitura, choca não por se tratar de um relacionamento afetivo/sexual entre mulheres, o que parece ser sempre esperado de um texto de autoria de Cassandra Rios, mas porque uma dessas mulheres tinha apenas sete anos de idade, era uma criança. Temos, portanto, de um lado a figura de uma criança com um comportamento inesperado; uma criança que deseja ardentemente uma mulher e que, para alcançar o seu objetivo, faz-se dissimulada, maquiavélica calculista. De outro, uma mulher que cede às investidas dessa criança e que se relaciona afetiva e sexualmente com ela. Diante disso, para além da questão da homossexualidade, o público é posto diante de dois temas muito delicados para a nossa cultura: a sexualidade infantil, especialmente de mulheres, e as relações sexuais entre adultos, especificamente uma mulher adulta, e uma criança.

As duas questões mencionadas e a surpresa – por que não dizer o asco? – provocadas por elas, confrontam-nos com as dificuldades que temos de lidar com temas que, de acordo com as crenças que adquirimos no seio da cultura, estão localizados no campo do imoral, do ilegal, do patológico, do pecaminoso e, sobretudo, do “nojo”. Isso, por certo, justifica o mal estar diante do desejo da menina pela mulher que, por certo, consome o público leitor. Mas não nos interessa, neste momento, explorar minuciosamente esse mal estar. Interessa-nos, apenas, tentar compreender em que medida os temas mencionados contribuem para a representação literária de uma mulher que investe na derrubada das leis que tiraram a sua liberdade e a fizeram fruto do desejo de outros.

Se fizermos uma excursão acerca do primeiro tema que destacamos na narrativa *Eu sou uma lésbica* (2006), “A sexualidade infantil”, veremos que, desde alguns poucos séculos, é óbvia a explicação para o incômodo diante da criança sensual. Essa explicação foi produzida por uma época que forjou a imagem desse sujeito sempre desvinculada de qualquer alusão a práticas sexuais, enquanto se utilizava de inúmeros mecanismos para essa sexualidade sob controle. É porque aprendemos a atribuir à criança a conotação de

“inocência” e de “pureza”, que rejeitamos com veemência qualquer outra forma de compreendê-la.

Segundo Jane Felipe (2006), essa concepção de criança imbuída de uma “natureza infantil”, possuidora de certas características que seriam peculiares à idade – inocência, fragilidade, imaturidade, pureza e bondade – começou a ser instituída a partir do século XVIII, quando se projetou nesses indivíduos a esperança de um futuro melhor para a humanidade. Desta forma, afirma Felipe, teria sido instalada

uma intensa produção discursiva sobre a infância, possibilitando, de certa forma, a veiculação de uma imagem infantilizada e dessexualizada das crianças, de modo que elas deveriam ser protegidas de determinados conhecimentos, com destaque especial para as questões referentes ao sexo e à sexualidade (2006, p. 204).

A infância, desse modo, passou a ser concebida como um lugar sagrado, que deveria ser preservado, sinônimo de beleza, de bondade, de ingenuidade e, sobretudo, desprovido de desejo sexual. Tal concepção de criança, no entanto, é bastante recente e não revela muito acerca dos significados atribuídos ao termo. Ao tratar do que chama de história social da criança, Philippe Ariès (2015) apresenta diferentes formas de conceber esse sujeito não adulto em distintas épocas. Tomando como base manifestações artísticas, especialmente a pintura e a literatura, ele tenta demonstrar como a ideia de criança, tal qual a concebemos, foi-se concretizando nos últimos séculos.

Começando pela sociedade medieval, Ariès salienta que, naquele momento, não existia um *sentimento da infância*, o que não quer dizer que as crianças eram negligenciadas ou mesmo que não se tinha afetividade por elas. A afirmação refere-se à inexistência de uma “consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem” (2015, p. 99). Além disso, as altas taxas de mortalidade infantil tornavam muito palpável a possibilidade de perda dos filhos pequenos, o que levava a um comportamento de indiferença com eles até certa idade. O apego e a valorização das crianças aconteciam somente depois de findada a fase de risco.

Nos séculos XVI e XVII uma expressiva mudança foi registrada no que tange à forma de idear as crianças. Em torno delas, sobretudo nas classes sociais mais abastadas, surgiu um sentimento chamado de “paparicação” (ARIÈS, 2015). Em outras palavras, os adultos começaram a considerar que os infantes, por sua ingenuidade, graça e gentileza, eram uma fonte de distração e de relaxamento para eles. Desde então, as pessoas já não hesitavam

em admitir o prazer em paparicar as crianças, em observar seus gestos, atitudes e modos. O resultado foi, então, a percepção da infância. Finalmente, ela passou a existir, a estar presente na sociedade. Essa criança, entretanto, era vista como algo exótico, que servia para divertir o adulto e para provocar-lhe sensações de prazer por meio de suas peripécias.

Essa “paparicação”, que ao final do século XVII já estava difundida entre as camadas mais pobres da população, foi alvo de duras críticas de moralistas e educadores, que alegavam que esse tipo de atitude dos adultos tinha como consequência, principalmente para as mais pobres, a má educação. Foram esses moralistas e educadores que, ainda no século XVII, forjaram outro sentimento da infância, segundo o qual o apego à criança e à sua particularidade “não se exprimia mais por meio da distração e da brincadeira, mas por meio do interesse psicológico e da preocupação moral” (ARIÈS, 2015, p. 104). Daí o surgimento de todo um interesse em melhor “conhecer” as crianças para “corrigi-las”. Nesse contexto, a preocupação se tornou algo comum e veio acompanhada do desejo de fazer das crianças pessoas honradas, racionais e cristãs. Elas passaram a ser concebidas como seres frágeis que, antes de mais nada, precisavam ser preservados e “disciplinados”. Além disso, tornaram-se objeto de investigações e de catalogação. Esse sentimento teria influenciado toda a educação de crianças até o século XX.

É interessante observar que à proporção que foi crescendo o interesse pelos sujeitos não adultos, por compreendê-los e discipliná-los, foi-se aproximando a imagem desses indivíduos do sagrado. Isso que dizer que a criança, que então ocupava o centro dos interesses, deveria ser dissociada da ideia de sexualidade. Daí a tentativa de torná-la desprovida de pulsão sexual.

A concepção de criança como algo desprovido de pulsão sexual e a aparente negação de uma sexualidade infantil foi objeto da crítica de Freud aos seus contemporâneos em seu célebre *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*<sup>45</sup>. No texto em questão, Freud criticou o que teria sido uma tendência de seus contemporâneos: ratificar a ideia da impossibilidade das práticas sexuais infantis. Essa questão teria sido constantemente reiterada principalmente pelos discursos médico, psiquiátrico e pedagógico do século XIX, de forma a ganhar uma força extraordinária.

Segundo o fundador da Psicanálise, as crianças têm na satisfação da pulsão sexual o fundamento do seu desenvolvimento psicosexual. Tal satisfação é oriunda da obtenção de prazeres que viria de determinadas atividades cotidianas ligadas ao corpo da criança, a

---

<sup>45</sup> A primeira edição da referida obra data do ano de 1905. A edição citada nesta pesquisa é de 1997 e foi submetida a revisões pelo autor.

exemplo de sucção, principalmente no processo em que suga o seio materno com o fim de se alimentar, da defecação e da masturbação.

No mesmo texto, Freud ainda evidencia o que teria sido uma outra tendência da literatura médica de sua época, quando diante da impossibilidade de negar a existência das práticas sexuais infantis: inscrever essas práticas fora dos limites do “saudável”, do “normal”. Em outras palavras, patologizá-las.

É certo que na literatura sobre o assunto encontramos notas ocasionais acerca da atividade sexual precoce em crianças pequenas, sobre ereções, masturbação e até mesmo atividades semelhantes ao coito. Mas elas são sempre citadas apenas como processos excepcionais, curiosidades ou exemplos assustadores de depravação precoce. Nenhum autor, que eu saiba, reconheceu com clareza a normatividade da pulsão sexual da infância e nos escritos já numerosos sobre o desenvolvimento infantil, o capítulo sobre o ‘Desenvolvimento Sexual’ costuma ser omitido (FREUD, 1997, p. 23).

Diante das constatações de Freud, poderíamos ter a falsa impressão de que houve nos últimos séculos uma tentativa de colocar o sexo da criança em segredo. Afinal, o que poderia significar a supressão do capítulo sobre “desenvolvimento sexual” de livros cuja temática versava sobre desenvolvimento infantil, senão o desejo de silenciá-lo, de retê-lo sob o signo da invisibilidade? Mas essa compreensão é insuficiente e simplista.

Foucault (1988) demonstrou, nesse sentido, que o Ocidente experimentou, também com relação ao sexo das crianças, a proliferação de discursos. Essas falas, entretanto, teriam acontecido de formas distintas, a partir de pessoas autorizadas, levando em conta a adequação do discurso aos efeitos desejados.

Seria inexato dizer que a instituição pedagógica impôs um silêncio geral ao sexo das crianças e dos adolescentes. Pelo contrário, desde o século XVIII ela concentrou as formas do discurso neste tema; estabeleceu pontos de implantação diferentes; codificou o conteúdo e qualificou os locutores. Falar do sexo das crianças, fazer com que falem dele os educadores, os médicos, os administradores e os pais. Ou então, falar de sexo com as crianças, fazer falarem elas mesmas, encerrá-las numa teia de discursos que ora se dirigiam a elas, ora falam delas, impondo-lhes conhecimentos canônicos ou formando, a partir delas, um saber que lhes escapa – tudo isso permite vincular a intensificação dos poderes à multiplicação do discurso. A partir do século XVIII, o sexo das crianças e dos adolescentes passou a ser um importante foco em torno do qual se dispuseram inúmeros dispositivos institucionais e estratégias discursivas (FOUCAULT, 1988, p. 36).

É interessante frisar que os educadores tiveram um papel fundamental no processo de produção discursiva sobre a sexualidade infantil à medida que perseguiram como “vícios”



toda e qualquer atividade sexual das crianças. Para eles, os indivíduos não adultos que demonstrassem quaisquer práticas dessa espécie seriam “anormais” e, portanto, “ineducáveis”, o que certamente seria prejudicial não apenas o seu desenvolvimento pessoal e moral, mas, sobretudo, o desenvolvimento social. Assim, a observação de qualquer atividade sexual nas crianças – masturbação, ereção, etc. – seria suficiente para colocá-las em vigilância permanente<sup>46</sup>, por parte da família, da escola, da igreja, da medicina e de todas as instituições sociais.

No que concerne a essa questão, o trabalho de Freud foi de suma importância, pois problematizou a forma da medicina do século XIX de conceber a sexualidade infantil e apresentou significativas discussões acerca desse tema. A principal tese defendida pelo pai da psicanálise consistia na afirmação de que a criança, “sob influência da sedução”, poderia se tornar “perversa polimorfa e ser induzida a todas as transgressões possíveis” (1997, p. 68). A tendência “perverso polimorfa” para Freud estava pautado na crença de que o bebê, desde que física e psicologicamente saudável, era potencialmente capaz de experimentar o prazer de múltiplas maneiras, utilizando-se, para tal, de distintas zonas do corpo. Esse prazer experimentado poderia ser oriundo de objetos diversos, pois haveria uma pluralidade de possibilidades para a sua satisfação. Em outras palavras, a criança seria potencialmente capaz e estaria preparada para, sem quaisquer restrições, exercer a busca do prazer. Isso seria possível porque, a depender da idade, “Os diques anímicos contra os excessos sexuais – a vergonha, o asco e a moral – ainda não foram erigidos ou estão em processo de construção.” (FREUD, 1997, p. 69)

Nesse sentido, a tendência perverso polimorfo que caracterizaria o infantil estaria em oposição ao “adulto normal”, visto que este já teria sido reprimido e moldado de acordo com as convenções do contexto cultural no qual estava inserido. Mas há uma ressalva feita por Freud. A disposição perverso polimorfa poderia ser “conservada” nas mulheres, sobretudo naquelas que ele apontou como “incultas médias”:

Em condições usuais, ela pode permanecer sexualmente normal, mas, guiada por um sedutor habilidoso, terá gosto em todas as perversões e as reterá em sua atividade sexual. Essa mesma disposição polimorfa, e portanto infantil, é também explorada pelas prostitutas, no exercício de sua profissão, e no imenso número de mulheres prostituídas ou em quem se deve supor uma aptidão para a prostituição, embora tenham escapado do exercício dela[...] (FREUD, 1997, p. 69)

---

<sup>46</sup> Para Freud, essa sexualidade infantil é comprovável, apesar de não haver maturidade biológica nem produção de hormônios sexuais na infância.

Esse trecho de *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade* é suficiente para causar ojeriza em todas nós, pesquisadoras de questões de gênero e sexualidade. O discurso falocêntrico, carregado de preconceitos, motivado por questões morais, corroborou, de forma incisiva, para manter o controle sobre a sexualidade das mulheres, determinado quais práticas eram saudáveis e quais deveriam ser submetidas a tratamentos. Sustentando o ideário de uma fraqueza psíquica, o texto respalda uma série de opressões a que ainda hoje somos submetidas.

Sendo isso claro, pretendemos, aqui, voltar a pensar pelo viés literário. Pode parecer despropositada a relação que estamos tentando estabelecer, mas é notória, no romance *Eu sou uma lésbica*, a tentativa de dialogar com temas que estão sendo objeto das discussões científicas dos séculos XIX e XX acerca de desejo e de sexualidades. Particularmente a Psicanálise freudiana parece ser retomada e discutida de acordo com o entendimento da autora sobre o trabalho de Sigmund Freud<sup>47</sup>. Isso fica evidente por meio de alguns vocábulos bastante específicos que conseguimos identificar no romance: sexualidade infantil, perversões, fetiche, fixações infantis, dentre. Em determinado momento, a protagonista Flávia faz uma referência direta ao termo cunhado por Freud, chegando a fazer menção à autoria: “Eu era um capetinha, um sátiro, o pequenino monstro polimorfo definido por Freud” (RIOS, 2006, p. 28).

A apropriação de conceitos freudianos pela literatura cassandriana é evidente e importa-nos saber como e com qual intuito essa apropriação foi feita. Nesse sentido, teçamos alguns questionamentos. Primeiramente, podemos perguntar: qual o lugar de uma protagonista criança em uma produção literária que trata de desejo e amor entre mulheres? Em que medida podemos dizer que as considerações em torno do conceito de sexualidade perverso polimorfa são rentáveis para pensar as protagonistas de *Eu sou uma lésbica*? Como essas personagens podem contribuir para pensarmos a liberdade de mulheres e de outros sujeitos oprimidos?

Talvez seja interessante recorrer à pesquisa de Francisco Dias (2015) acerca das diferenças entre os conceitos de infantil e de infância para tentar responder a essas questões. Baseando-se na obra de Freud, o autor aponta como distintos os conceitos de infância e infantil. Ele entende a ideia de *infância* como um conceito que se constitui num tempo

---

<sup>47</sup> Já citamos, em capítulo anterior, que a autora, várias vezes, declarou ter lido a obra de Freud. Ela demonstrava buscar na Psicanálise Freudiana a inspiração para a construção de muitas de suas personagens. Isso justifica o demasiado uso de termos psicanalíticos nos romances.

histórico e social; sobre o infantil, por outro lado, ele afirma que seria uma experiência “extratempo”.

Ao falar da criança, ele leva em consideração a evolução cronológica do desenvolvimento, destacando a infância, a puberdade e a vida adulta, entretanto, o seu foco não é esse, o que lhe interessa é o infantil. Desta forma, o infantil revela-se como um dos momentos lógicos da efetuação da estrutura, no qual a criança vivencia experiências sexuais (pulsionais) importantes para sua estruturação, apresentando seus efeitos na vida sexual adulta (DIAS, 2015, p. 2).

Essa distinção revela que o infantil está, necessariamente, relacionado à pulsão de vida; tem a ver com as experiências relacionadas ao sexual, que terão efeitos na vida adulta. O infantil, nesse sentido, não está para o biológico, mas para certas experiências que são vivenciadas pelos sujeitos em certos momentos da vida.

Sobre essa questão, Maria Lúcia Stein argumenta que

A noção do infantil engendra-se com o reconhecimento da sexualidade infantil, com a proposta e a posterior reformulação da teoria do trauma da sedução (a diferença entre as lembranças reais e as fantasias inconscientes), bem como com a formulação das teorias sexuais infantis e a constituição do complexo de Édipo. Enfim, como vemos, é um conceito que permeia toda a formulação do corpo teórico da psicanálise e pode ser tomado como um fio que nos conduz a pensar na emergência do sujeito do inconsciente, na questão da fantasia, na compulsão à repetição, no sintoma... (2011, p. 13).

Ao que sugere a citação, o infantil estaria associado ao inconsciente, que representaria uma miríade de possibilidades, e se identificaria com tudo aquilo que, ao invés de ser regulado pela razão e pelas normas de conduta moral, seria orientado por uma incessante busca de prazer. Obviamente não dispomos dos instrumentos teóricos adequados para discutir com profundidade questões tão importantes para uma ciência como a Psicanálise, mas, afirmando que não é esse o nosso interesse, desejamos compreender um certo sentido de infantil que funciona como um local de fuga de mecanismos que operam no sentido de capturar o desejo. Desta forma, o infantil seria concebido como o local das liberdades onde não há a obediência a regras sociais. Ele é, ainda, a dissolução da culpa e o lugar onde as possibilidades de práticas em busca de prazer são infinitas.

Nessa percepção, nossa leitura sugere que a narrativa tenta inscrever o desejo, especificamente das mulheres, nesse campo de possibilidades e de multiplicidade, no qual há um afrouxamento das regras que o capturam e controlam. Quando Flávia, em *Eu sou uma*

*lésbica*, inicia a narrativa como uma criança, o propósito é trazer ao/à leitor/a a representação desse infantil polimorfo como uma possibilidade de fuga dos mecanismos de controle do desejo. Assim, longe de se aproximar do conceito culturalmente construído em torno da infância, a ideia é de liberdade para satisfação dos desejos do corpo. Daí a própria protagonista autodenominar-se “monstro polimorfo”<sup>48</sup>.

Mas se, por um lado, existe a defesa pela liberdade de formas de exploração desse desejo em torno da sexualidade das mulheres, não podemos deixar de observar a tendência essencialista que marca a literatura cassandriana. A protagonista criança de Rios, ao mesmo tempo em que representa uma gama de possibilidade de fuga do controle dos desejos, é, também, uma forma de a autora dizer que a lesbianidade é algo que está na natureza de alguns indivíduos, como uma essência que nasceria com a pessoa e que marcaria a sua existência de forma imutável. Nesse sentido, parece haver uma contradição no texto, visto que a liberdade que é defendida acaba esbarrando no aprisionamento que a ideia de essência consolida. Contradições como essas aparecem com frequência em outros romances de Cassandra Rios, o que demonstra que a autora está, ao mesmo tempo, compactuando com a malha discursiva que está forjando o sentido de mulher em sua época e tentando fugir dela.

Interessa-nos, entretanto, colocar em evidência o avanço que significou esse texto para o período em que foi escrito e também para a nossa época. Flávia, a menina que ama uma amiga de sua mãe e que a lambe como forma de satisfação dos seus desejos, estaria no campo da anomalia, do proibido e, como tal, seu lugar jamais seria de protagonista, nem na sociedade na qual vivemos nem nos textos literários. É também o questionamento dessa perspectiva que está reproduzido, e até potencializado, em *Eu sou uma lésbica*. A pequena protagonista é deslocada do lugar da anomalia, da aberração, da patologia, para o lugar de uma forma de existência possível. Contrapondo-se ao sentido corrente, ela demonstra o aflorar de uma sexualidade diante do(a) leitor(a), mesmo que esse(a) considere estranha essa questão.

No sentido das narrativas sobre os anormais, merece destaque, ainda, no romance *Eu sou uma lésbica* (1975), a personagem Kênia. No decorrer da narrativa, as cenas de amor entre a criança Flávia e a mulher Kênia aparecerão ainda de forma muito mais libidinosas, levando o asco a níveis extremos. No último encontro com a Flávia criança, Kênia, que estava de mudança do país por conta da necessidade de tratar uma grave doença que acometia o marido, resolveu despedir-se da menina. Flávia, que estava na casa da amiga da mãe

<sup>48</sup> Na designação *monstro polimorfo* existe um juízo de valor atribuído pela personagem aos próprios atos. É importante salientar que essa valoração não está prevista na literatura freudiana.

ajudando-a a arrumar a mudança foi, então, convidada para mais uma das “brincadeiras” a que estava acostumada:

Kênia teve um sobressalto quando, me estirando no chão, me meti por baixo de sua roupa, rindo e estendendo as mãos para os tufo de pelos entre as suas coxas.

[...]

Eu mexia e remexia lá, curiosa e excitada pela libidinosa brincadeira com aquelas coisas proibidas, e Kênia ajeitava-se e punha-se de modo a que minha mão chegasse até onde ela queria.

[...]

E a brincadeira acabou com gemidos longos e estalos dos seus lábios sôfregos, como se estivesse doendo. Quando a campainha tocou, ela ficou de pé, ofegante e com medo.

– Não conte para ninguém, nunca, viu, Flávia? Ninguém pode saber dessa brincadeira de gatinho, só nós duas. É o nosso segredo, você promete? Esquece isso que fizemos, porque eu vou embora pra muito longe e o Eduardo bate em você e em mim se descobrir que a gente fica brincando dessas coisas (RIOS, 2006, p. 126-128).

A cena demonstra o quanto eram constantes e íntimas, naquele momento, as carícias entre Kênia e Flávia. Se nos capítulos iniciais, tínhamos uma menina sensual, capaz de seduzir com a maestria de um adulto, a ponto de deixar a mulher atônita, sem qualquer possibilidade de reagir, os capítulos subsequentes mostraram uma Kênia que aceitou a situação e assumiu o controle. Ela tomou a menina nos braços, levo-a para a cama e a induziu a satisfazê-la sexualmente. Se parecia desconfortável a ideia de que a mulher se tornou inerte diante das atitudes da menina, a situação se agravou com a decisão da adulta de satisfazer-se sexualmente com a garotinha.

É provável que o público leitor tenha condenado Kênia, circunscrevendo-a nos limites do patológico ou mesmo considerando-a uma criminosa. A narrativa, no entanto, a absolve. Kênia não é doente ou criminosa; é apenas uma pessoa adulta que sente atração sexual por uma criança e opta por satisfazer seus desejos, como já foi, muitas vezes, relatado na história das sociedades humanas. Comuns, mas interpretados de formas diferentes no decorrer dos séculos, esses relacionamentos foram considerados desde parte da formação para a cidadania, como eram concebidos na antiga Grécia, até um tipo de crime contra os direitos humanos, como percebemos na atualidade.

Tais interpretações, conforme vimos, estavam relacionadas à ideia que cada época construiu acerca de suas crianças. Em muitos momentos, as crianças não tinham estatuto especial; havia a convicção vigente de que elas eram propriedade privada e que, portanto,

estavam disponíveis para usufruto. Até pelo menos a renascença, segundo Herbert Rodrigues (2014), foi esse o tipo de pensamento vigente.

O século XVIII foi considerado momento de transição que trouxe significativas mudanças legais no sentido de o Estado assumir a responsabilidade pela proteção à criança. De acordo com Rodrigues, foi quando as primeiras medidas a esse respeito começaram a ser elaboradas.

Em 1722, a monarquia inglesa criou a lei *Parens Patriae* que obrigava o estado a defender direitos ‘das crianças, idiotas e lunáticos’ e de todos aqueles incapazes de defenderem-se a si mesmos. Essa nova regulamentação derrubou a lei *Patria Potestas*, que dava ao rei o poder total sobre as crianças, incluindo o direito de cometer infanticídio e de vendê-las como escravas (2014, p. 28).

É interessante observar que para o entendimento institucional que começava a ser disseminado a partir de então, proteger as crianças significava deslocar o poder sobre o seu corpo de um domínio privado para um domínio do Estado, que, munido do dever de garantir seus direitos, poderia até mesmo intervir no interior das famílias. Essa mudança compreendeu, dentre outras coisas, a necessidade de mantê-las afastadas das práticas sexuais, que, de acordo com essas concepções, eram relações de exploração impostas por adultos a seres que não tinham autonomia e que, portanto, eram incapazes de se defender.

Foi somente no século XIX, à luz do conhecimento científico que interferia diretamente na forma de organização social, que as relações sexuais entre adultos e crianças começaram a ser descritas como atos patológicos e as punições legais para esses atos foram intensificadas.

Desta forma, Kênia, personagem inserida na segunda metade do século XX, tem condições de questionar todas as construções discursivas em torno do seu desejo e de suas práticas sexuais. Ela, a mulher que descobre nas lambidas e nas carícias de uma garotinha prazeres que até então desconhecia, leva a cabo esse questionamento, despindo-se de toda e qualquer culpa. Ao que parece, o infantil, no sentido que apresentamos aqui, foi aflorado em Kênia, que, no intuito do gozo, passou a burlar as regras sociais. A mulher, então, deixou de lado regras tão amplamente difundidas e cristalizadas e permitiu que os seus mais íntimos desejos viessem à tona, mesmo sob o risco de ser legalmente punida.

A história de amor entre Kênia e Flávia tem alguns outros capítulos com fatos que, certamente surpreenderam o público leitor das décadas em que o romance circulou.

Optamos, conforme justificamos anteriormente, por resgatar apenas alguns flashes da narrativa, especialmente aqueles capazes de nos conduzir ao exame das teses em questão.

Recobremos, entretanto, e muito rapidamente, o capítulo final do romance. Ele mostrou o reencontro entre Kênia e Flávia depois de 15 anos de distância. Ambas adultas e mulheres. Já não existia mais a menina e a mulher, mas as mulheres, as amantes. Entregues aos devaneios de amor em um quarto de hotel, as duas personagens que não se conformaram ao padrão heterossexual dominante, eram a imagem da resistência em torno das vidas, dos desejos, da sexualidade das mulheres. Estavam à frente do seu tempo e lutavam por liberdade e por direitos para todas.

### 3 ANA MARIA: RESISTÊNCIA, PROTAGONISMO E DESORDENAÇÃO DE SENTIDOS

*A 'teoria de gênero' que aprendi na escola, em casa, nos livros e no cinema era muito simples. Existem homens e mulheres. Os homens são masculinos e as mulheres são femininas. Fim do assunto. (Leslie Feinberg)*

Ao apresentar para o/a leitor(a) as personagens Mimi, Ariella, Flávia e Mercedes pretendemos demonstrar como a literatura de Cassandra Rios assumiu o projeto de colocar em tensão construções universalizantes acerca da mulher, questionando os “destinos” a elas reservados em virtude de uma suposta natureza. Para a consolidação desse projeto, pôs sob suspeita algumas das instituições e saberes basilares da sociedade brasileira assim como de todo o Ocidente como a família, a igreja, a moral e o conhecimento construído pela ciência positivista que colocou na condição de doentes os indivíduos cujas identidades de gênero, desejo e/ou práticas sexuais eram desviantes da norma heterossexual.

Nesta seção, continuaremos a perscrutar os rastros desse empreendimento na obra de Cassandra Rios. Para isso, partiremos para a leitura do romance *Uma mulher diferente*, publicado, pela primeira vez, no final da década de 1960<sup>49</sup> e reeditado no ano de 2005, a partir de projeto para resgate da obra da escritora paulista, coordenado pelo professor Rick Santos, sob a tutela da Editora Brasiliense. Julgamos que esse romance acrescenta novos caminhos à pesquisa, levando-nos a reflexões importantes e a profícuos diálogos com as teorias acerca de identidades sexuais e de gênero que se tornaram referência neste campo de estudo a partir da década de 1990.

Salientamos que, mais que qualquer outra obra da autora, *Uma mulher diferente* apresenta a discussão em torno das identidades de gênero de forma mais objetiva e direta o que permite ao público leitor, para além do questionamento dos destinos reservados às mulheres, uma reflexão em torno do próprio sentido para o que se denomina “mulher”. Essa, aliás, é a questão primordial para todos(as) que se aventuram na leitura do romance: o que é ser mulher? Ou, talvez, a questão mais rigorosa seja: quem pode se filiar a essa categoria?

---

<sup>49</sup> Não há, entre os/as pesquisadores(as), consenso com relação ao ano de publicação do romance. Há referências a 1967 assim como a 1968. Encontramos, inclusive, um trabalho que aponta 1982 como o ano de estreia da obra. A clandestinidade que marcou a trajetória da autora paulista e a destruição de registros acerca do seu trabalho, pelas autoridades brasileiras, dificulta o esclarecimento desta e de inúmeras outras questões.



### 3.1 FEITA ERRADA? HISTÓRIAS DE UMA VIDA PREMATURAMENTE CEIFADA

Ao começar a leitura do romance *Uma mulher diferente* (1968/2005), de Cassandra Rios, deparamo-nos com a inusitada ausência da figura feminina que, em geral, protagoniza as histórias da autora e guia o olhar do(a) leitor(a) em sua imersão no universo da narrativa. Essa falta, no entanto, tem uma razão que é imediatamente revelada fazendo com que o estranhamento inicial não perdure. Logo nas primeiras páginas, descobrimos que o texto nos coloca diante de uma protagonista morta e de uma história que ocorre nas horas seguintes à sua morte.

Surpreendido com um romance de cunho policial, o público leitor, pelo menos por algum tempo, acredita estar sendo levado a seguir as pistas dos acontecimentos que culminaram na prematura morte da protagonista, na expectativa de descobrir a identidade de seu(a) assassino(a) e a motivação para o crime. Quem nos guia nesta incursão é o repórter investigativo Dalton Levi, que nos leva a acompanhar o percurso de uma investigação clandestina de homicídio.

Vulgarmente conhecido como Grandão, o repórter é descrito como um homem inteligente, obstinado, calculista, de aparência misteriosa e extremamente hábil na tarefa de desvendar enigmas. A alcunha lhe fora atribuída em decorrência de um porte físico avantajado, hercúleo, quase brutal, que muito ajudava na intimidação das pessoas que precisava coagir em suas atividades clandestinas. Mas o romance não se aprofunda na caracterização da personagem. Sem delongas, informa que ele foi um boxeador que, mesmo gozando de prestígio profissional, trocou o ringue pela possibilidade de usar o cérebro sagaz, de homem-raposa<sup>50</sup>, como principal meio de subsistência.

A habilidade levou Dalton Levi a usar parte do tempo atuando como investigador particular, dedicando-se, principalmente, a prestar serviços para maridos e esposas que suspeitavam de infidelidades conjugais. Mas o que realmente o motivava era resolver, antes mesmo dos detetives policiais, os casos que pudessem render boas crônicas para a coluna que assinava no jornal da cidade. Intrometia-se no trabalho dos homens da lei, era muitas vezes advertido sob a alegação de atrapalhar as investigações, mas sucessivamente era mais rápido e eficiente na resolução dos casos. Estava sempre circulando pela delegacia na expectativa de ouvir comentários sobre alguma nova ocorrência que pudesse perseguir. O objetivo era um furo de reportagem que pudesse torná-lo famoso e colocá-lo entre os considerados grandes

---

<sup>50</sup> Expressão utilizada para realçar a ideia de sagacidade, astúcia.

repórteres. Foi assim que ficou sabendo da mulher loira, elegantemente vestida que aparecera sem vida, com um ferimento na testa que sugeria um assassinato, boiando nas águas barrentas e fétidas de um rio da zona oeste da cidade.

A mulher morta era Ana Maria, uma vedete que se apresentava em famosas boates da capital paulista. Conhecida como “a vedetinha”, era muito requisitada e elogiada pelos(as) frequentadores(as) das casas noturnas. Também era muito cortejada, chegando a colecionar fãs, amantes, clientes e um certo número de ex-namorados. No decorrer do trabalho de investigação, Grandão, assim como o/a leitor(a), vai sendo apresentado à protagonista. Inicialmente reticente, o detetive logo se dispõe a dissecar o universo da personagem a fim de conhecer a história da sua morte, como também da sua vida.

[...] Precisaria aprofundar-se nos conhecimentos da alma humana, com as suas emoções e esquisitices. Nunca conseguiria embrenhar-se pelo campo da psicologia, sem terminar com dor de cabeça, pois tinha que acabar sempre desculpando os defeitos e perdoando os erros de todas as criaturas, e isso era perigoso. Muito perigoso! (...) Não queria pensar. As análises cansavam-no. Contudo, teria que ir ao âmago da questão para poder resolver aquele caso com o mais agudo e inteligente raciocínio, e isso requeria muita psicologia! (RIOS, 2005, p. 20)

É precisamente o que faz o detetive ao se deparar com o caso Ana Maria: não medir esforços para conhecer aquela história. As informações disponíveis são oriundas de uma série de relatos realizados por terceiros, pessoas que o detetive interrogou durante a averiguação dos fatos que levaram à morte. Os depoentes foram a irmã de Ana Maria que, apesar de ser a única parente viva, não mantinha qualquer contato com a protagonista e os últimos indivíduos que mantiveram algum tipo de relação com ela: o Dr. Barbosa, um empresário muito rico e eticamente decadente que, para desfrutar da companhia e dos serviços sexuais da vedete, desembolsava altas quantias, suficientes para a manutenção de sua vida de luxo; Sr. Antônio, um português dono de um pequeno bar no centro da cidade, que se tornara seu namorado; uma idosa muito pobre a quem Ana Maria ajudava financeiramente; e um funcionário de uma das casas noturnas em que a vedete se apresentava. No período de tempo em que se desenrolam os acontecimentos narrados, cerca de vinte e quatro horas, Grandão consegue, através dessas pessoas, não apenas esclarecer o crime, mas os segredos da vida de Ana Maria.

Apesar de revelarem contradições e surpresas, os relatos das personagens interpeladas confirmaram as impressões que o detetive tivera ao se deparar com o corpo. Primeiramente, era consenso entre os/as interrogados(as) que se tratava de uma mulher de um

conjunto formidável, dotada de predicativos. Para eles, Ana Maria era uma fêmea destacável pela elegância ao vestir-se e ao portar-se, pela delicadeza dos traços e pela beleza que lhes parecia singular. Além disso, gabavam a inteligência, a generosidade, a astúcia, o poder de sedução e, sobretudo, a feminilidade.

Os olhos de Ana Maria eram lindos. Puxados, oblíquos, muito pintados, mas bonitos mesmo. Tinha uma expressão impressionante. Cada vez que ela se ajeitava no balcão e arrumava a saia que subia pelas coxas acima, muito agarrada, deixava ver umas pernas roliças, bem feitas, perfeitas, uns joelhos redondos, lisos. Parecia uma artista do cinema ou da televisão (RIOS, 2005, p. 56).

Os/as depoentes, aliás, faziam questão de enfatizar a “feminilidade” como um dos traços mais marcante da protagonista de *Uma mulher diferente*.

Amava-a assim, como ela era. Carinhosa, ardente, cheia de dengos e feminilidade. Chegou a reconhecer que ela era muito mais feminina do que todas as mulheres que conheceu na vida. Era humilde, meiga, atenciosa, delicada. Tinha tudo de bom e todos os predicados que jamais encontrara em mulher alguma, além de que Ana Maria sabia amar, desbragadamente, sem pudor, sem preconceitos, capaz de tudo e de coisas novas, sempre novas e arrebatadoras (RIOS, 2005, p. 80).

Mas os relatos dos(as) interrogados(as) não dão conta apenas dos atributos físicos e psicológicos da protagonista da narrativa cassandriana. Na verdade, passado o ímpeto por exaltar a beleza e as qualidades da mulher, o foco sempre acabava sendo o seu modo de vida. Por meio dos cinco depoentes, sabemos sobre as conturbadas relações amorosas/sexuais; a vida de ostentação e de extravagâncias proporcionada pelos amantes e pelos clientes; a aversão da irmã à sua construção corporal e ao seu modo de vida; a generosidade para com os desassistidos; a busca incansável pelo amor de “um homem de verdade”.

A máxima surpresa de Dalton Levi, no entanto, ocorreu imediatamente após **ouvir** do perito que analisava o corpo aquele que, possivelmente, era o maior segredo da protagonista, escondido, inclusive, de algumas pessoas do convívio cotidiano: ela era uma travesti. O que era de pleno conhecimento das pessoas que a conheciam na noite, causou estupefação naquelas com quem mantinha contato apenas à luz do dia, a exemplo de vizinhos, porque Ana Maria parecia-lhes um perfeito exemplar, uma construção impecável daquilo que o ocidente reconhece e legitima como feminino.

Grandão parecia falar para si, abstraído, confuso ou interessado no caso:

- Enganava a todos, com a sua plástica! Quando estive na casa dela, durante o dia, para buscar as roupas que ela lhe ofereceu, como estava vestida?
- Com uma roupa fininha, transparente, cor-de-rosa... Parecia uma artista... Eu fiquei boba de ver tanta beleza! E que perfume! Cheirava tão bom!
- É. Passava todas as horas do dia como mulher. Imagino a surpresa dos vizinhos quando lerem a notícia... (RIOS, 2005, p. 42)

Ana Maria, segundo a observação do detetive, conseguira obter uma plástica impecável. Mais do que isso, havia construído sua identidade de gênero de forma racional e levando em conta o seu próprio desejo. A narrativa esclarece que houve todo um investimento de ordem emocional e material, no sentido de construir uma imagem e um comportamento inteligíveis como femininos. A impressionante cabeleira loira, o belo rosto, que sintetizava delicadeza e malícia, o corpo esguio e elegante que estava sempre muito perfumado, as roupas de bom gosto e, evidentemente, muito caras, as belas pernas que atraíam os olhares de todos(as) por onde passavam, os trejeitos, tudo naquele corpo contribuía para a imagem de uma mulher de excepcionais atributos físicos. Entre os/as interrogados(as), havia um consenso em torno da singularidade daquela mulher.

O investimento na construção dessa imagem inteligível como feminina que verificamos na personagem cassandriana é primordial na vida de uma pessoa que se autodeclara travesti. Mas precisamos, antes de qualquer coisa, pensar acerca do que significa ser uma travesti e em que medida esse conceito interessa a uma pesquisa cujo propósito é demonstrar como parte da literatura de Cassandra Rios estabelece tensões em torno dos sentidos universalizantes de mulher.

Em “‘Toda quebrada na plástica’: corporalidade e construção de gênero entre as travestis paulistas”, Larissa Pelúcio (2005), baseada em um belo conjunto de depoimentos, apresenta o sujeito travesti como aquele que cria uma relação de incoerência entre o sexo entendido como dado material, a genitália e o gênero que é construído a partir de uma série de processos. A autora salienta que para se autodenominar travesti não basta vestir-se com roupas femininas, encher-se de apetrechos, usar maquiagem, sapatos de salto e deixar as madeixas crescerem. O grupo tem regras muito bem definidas dentre as quais estão intervenções bastante invasivas no corpo com o fim de transformá-lo atribuindo-lhe formas mais próximas do “feminino”. Além das intervenções no corpo, as travestis precisam apreender diversas técnicas corporais que as distanciem do padrão masculino e que as ajudem a se tornarem “verdadeiras mulheres” conduzidas segundo prescrições de comportamentos socialmente sancionados.

As travestis, portanto, não se furtam de lançar mão dos mais distintos métodos e técnicas, a exemplo do uso de hormônios e silicone com o fim de conseguir as “formas femininas perfeitas”. Concomitantemente, aprendem as formas corporais mais valorizadas no meio em que socializam, as técnicas de maquiagem, as maneiras legítimas e ilegítimas de seduzir um homem e de se relacionar sexualmente. Além disso, há a preocupação com o aprendizado das formas corretas de andar no salto alto, demonstrar movimentos leves e suaves, olhar de determinada maneira, mover o cabelo ou andar à moda travesti. Em suma, há um incansável e ininterrupto investimento no sentido de incorporar valores e formas daquilo que a cultura compreende como feminino.

Pelúcio (2005) descreve, ainda, o que seriam as quatro etapas pelas quais esses sujeitos passam com o intuito de se tornarem travestis ou, como aquelas que têm sucesso no processo dizem, “verdadeiras mulheres”. A primeira dessas etapas tem a ver com tornar pública a sua orientação sexual assumindo-a para familiares, amigos e a sociedade em geral; a segunda é quando se parte para a “montagem”, o que significa começar a experimentar, mesmo esporadicamente, vestimentas culturalmente femininas e maquiagem para esconder barba, aumentar cílios, etc.; a etapa seguinte consiste na “transformação” quando vestir-se com roupas femininas se torna bem mais frequente e a travesti, possivelmente, inicia o uso de hormônios; a quarta e última etapa é quando o processo está concluído e já se é travesti. Nesse momento, o uso de hormônios é constante e elas se vestem todo o tempo com roupas femininas e utilizam substâncias como silicone para moldar o corpo.

A transformação seria esse processo de feminilização que se inicia com extração de pêlos da barba, pernas e braços, afina a sobancelha, deixa o cabelo crescer e passa a usar maquiagem e roupas consideradas femininas nas atividades fora do mundo da casa. A seguir, começam a ingestão de hormônios femininos (pílulas e injeções anticoncepcionais e/ou de reposição hormonal), passando por aplicações de silicone líquido nos quadris e, posteriormente, nos seios, até chegar (e nem todas podem fazê-lo por absoluta falta de dinheiro) a intervenções cirúrgicas mais radicais – plástica do nariz, eliminação do pomo-de-adão, redução da testa, preenchimento das maçãs do rosto e colocação de prótese de silicone (PELÚCIO, 2005, p. 98-99).

Evidentemente, no final da década de 1960, quando o romance *Uma mulher diferente* foi escrito, o contexto e os recursos disponíveis para a execução do processo de transformação eram muito diferentes do que se dispunha no início dos anos 2000, quando Pelúcio desenvolveu sua pesquisa. Naquela década, as inúmeras dificuldades encontradas para a transformação levavam os sujeitos que enfrentavam esse processo a, muitas vezes,

colocarem a saúde e a própria vida em risco<sup>51</sup> em nome da obtenção de uma aparência o mais congruente possível com a identidade de gênero que possuíam. De acordo com Aníbal Guimarães (2015), o recurso mais utilizado pelas travestis da década de 1960 para adquirir as formas ditas femininas era a pílula anticoncepcional. A facilidade para conseguir o produto e a acessibilidade do preço foram os principais motivos para a popularização desse uso.

No tocante à promoção de modificações corporais em travestis, o meio mais amplamente utilizado no Brasil, entre o final da década de 1960 e o início da seguinte, era a pílula anticoncepcional. Sua aparente simplicidade, sua facilidade de uso e seu baixo custo eram de conhecimento de todos os ‘afeminados’ que desejavam induzir em si o aparecimento de caracteres sexuais secundários femininos – como seios, o arredondamento das formas, a maciez da pele – e deter os sinais de sua masculinidade – como, por exemplo, a diminuição da queda de cabelos e a natural agressividade (GUIMARÃES, 2015, p. 51).

Também muito utilizados eram os chamados hormônios sintéticos femininos e, no caso daquelas que não dispunham de condição financeira suficiente para arcar com tais custos, enchimentos, geralmente de tecidos, em regiões como nádegas e seios, com o fim de modelá-los e fazê-los parecer volumosos. As travestis mais famosas, que tinham oportunidade de trabalho na Europa, principalmente na França, tiveram acesso a outros recursos. Guimarães (2015) fala no uso clandestino de parafina líquida e, posteriormente, de silicone líquido injetável como algo muito recorrente entre as brasileiras que residiam e trabalhavam em Paris. Esses eram recursos mais eficientes, de ação mais rápida, mas com custos bem mais altos e que, além de financeiramente mais custosos, provocavam danos quase sempre irreversíveis à saúde das travestis, chegando, em muitos casos, a levar à morte.

Mas, para as travestis, conseguir transformar-se é vital; é a condição para atingir a sensação de bem-estar e de pertencimento que tanto almejam. Ana Maria, conforme podemos inferir da narrativa, havia passado por todas as etapas da transformação e já seria uma “verdadeira mulher”. De acordo com o romance, ela passava todos os momentos de sua vida com roupas, adereços e joias tipicamente femininos e, além disto, havia aprendido todos os gestos, modelos e técnicas necessários. No que concerne ao tipo de recurso do qual lançava mão para ajudar na moldagem de suas formas, a narrativa não nos informa. Sabemos apenas que o seu empreendimento foi muito exitoso, o que pode ser confirmado pelas falas colhidas pelo detetive Dalton Levi a seu respeito:

---

<sup>51</sup> Ainda hoje, em meio a tantas possibilidades, muitas pessoas colocam a vida em risco para atingir a transformação. A principal causa é a falta de recursos financeiros para custear o processo, assim como a total falta de assistência do poder público a essa questão.

– Ana Maria é mais parecida. Sabe vestir-se. É uma mulher perfeita e linda... Pena que não é mulher mesmo... Esse homem deve sofrer muito por ser assim... Como homem, naturalmente, deve ser uma coisa nojenta... (RIOS, 2005, p. 75).

A narrativa é recheada de diálogos e de reflexões que ratificam a ideia de perfeição em torno da criação corporal da personagem cassandriana. Todos(as) ficavam surpresos(as) quando descobriam que Ana Maria era uma travesti porque não conseguiam conceber que uma pessoa nascida com um pênis pudesse se construir de uma forma tão distante do que havia sido legitimado pela sociedade.

Mas essas falas, embora reafirmem a eficiência da personagem na construção de gênero, não deixam de evidenciar a opinião das pessoas acerca de tal empreendimento. A idosa, que desconhecia o fato de a vedete ser uma travesti, demonstrou algo entre decepção e pena pelo que julgava ser a condição da “pobre Ana Maria”. Para outros interrogados, ela tinha uma “alma feminina”, mas havia sido “feita errada por Deus” – colocada em um corpo de homem – e, por este motivo, era uma aberração, um ser que não sabiam designar de forma precisa visto que não atendia às normas de inteligibilidade de gênero.

Por último, temos o depoente que considerou ser Ana Maria apenas “uma mulher diferente”. Nesse caso, distinto do que verificamos com os outros ouvidos pelo detetive, houve a inclusão de Ana Maria no grupo das mulheres e mesmo que o inquirido tenha salientado a singularidade da personagem, havia a convicção de que essa diferença não poderia ser concebida de forma negativa. Acreditamos que, nesse ponto, a narrativa defende a ideia de que Ana Maria, assim como todas as travestis, deve ser entendida como pertencente à categoria mulheres. A personagem, em uma de suas discussões com o Dr. Barbosa, enfatiza esse ponto de vista:

– [...] Os guardas olham, enganam-se, assobiam, param um pouco e seguem, afinal, são homens, e eu não sou prostituta. Sou uma moça decente.  
 – Moça?!  
 – Não desdenhe! Sou, sim! Mais do que muita mulher! Já disseram! Tantos foram a dizer e afirmar isso, que o seu desdém não significa nada.  
 – Não?  
 – Pois sou!  
 – Isso é uma fixação doentia!  
 – Como o seu vício!  
 – Aceito a comparação.  
 – Você não nasceu com ele. Não o expandiu de dentro para fora! Já sei como chegou a isso! Marcela me contou. Você é vítima das circunstâncias, que forçaram o hábito que se transformou num vício. Eu sou produto da natureza! Podem examinar-me toda, psicologicamente, dissecar-me, e que vantagem haverá? Não encontrarão o que me faça assim, pois está na

vontade que nasceu comigo! Poderão dizer que tenho hormônios femininos em excesso, que apenas entre as pernas sou uma aberração da natureza porque no resto sou uma mulher perfeita! E não sou hermafrodita! Não sou mesmo uma mulher? Uma mulher diferente? (RIOS, 2005, p. 131-132).

A fala da personagem demonstra o que se configura uma espécie de bandeira da narrativa: o direito de ser “homem” ou “mulher”, independente da genitália carregada no corpo. A obrigação de se moldar de acordo com as regras que nos são impostas desde os primeiros momentos de nossa existência social é, para Ana Maria, pernicioso, pois faz com que pessoas como ela sejam consideradas estranhas, esquisitas, e, por esse motivo, privadas do direito de pertencimento ao contexto social em que vivem. Além disso, tal obrigação constantemente cria “seres falsos”, alijados do que existe de mais precioso para uma pessoa, que é o desejo. Por isso que ela reivindica, mais que qualquer outra coisa, o direito de ser uma mulher: “... está na vontade que nasceu comigo.”.

Desta forma, totalmente identificada com o modelo de feminilidade corrente, ela tenta anular o significado social de sua genitália e transpor as barreiras do gênero, o que, obviamente, não é uma tarefa simples. Como podemos observar pela discussão realizada com o Dr. Barbosa, a protagonista é constantemente interpelada e cobrada a assumir o gênero culturalmente coerente com a sua genitália.

É válido salientar que, independente da percepção, as personagens do romance não eram indiferentes às questões propostas pela protagonista cassandriana, o que nos leva a imaginar que o público das décadas de 1960 e 1970 talvez também não o tenha sido. Acreditamos que a obra foi significativa para a época de seu lançamento e que provocou, como muitas outras, inúmeros incômodos, sobretudo porque o país vivia a plenitude do regime que promoveu a supressão de direitos democráticos e de liberdades públicas. Como quase todos os outros títulos de Cassandra Rios, *Uma mulher diferente* foi censurado<sup>52</sup> e retirado de circulação, o que dificulta a disponibilidade de informações mais precisas a seu respeito.

Muitos(as) pesquisadores(as) contemporâneos(as) apontam o expressivo apagamento a que foram submetidos, na década de 1960, esses sujeitos que hoje denominamos travestis, o que demonstra a importância social do texto. De acordo com Mário Felipe de Carvalho (2011), o próprio termo travesti não era, então, utilizado propriamente como uma categoria identitária, como agora utilizamos, mas para designar algo como um ato

---

<sup>52</sup> Consta, nos arquivos do DCDP, a censura ao romance sob a justificativa de se enquadrar no conceito de erótico/pornográfico.



transitório, um modo de se caracterizar, principalmente para aparições públicas, como o carnaval. Assim, quando se vestiam com indumentárias femininas, maquiagens e lançavam mão de recursos distintos para se aproximarem ao máximo da ideia corrente de “mulher” – geralmente, as denominadas “bichas”<sup>53</sup> – era apenas em algumas situações específicas e isto era visto como “aparecer em travesti” ou “ter um travesti” e não como “ser uma travesti”.

A negação da existência das travestis enquanto categoria identitária, evidentemente, foi a mais eficiente estratégia para conservar na invisibilidade esses sujeitos e foi determinante para mantê-los na marginalidade, expostos ao mais diversos tipos de violência. Assim, durante décadas, a sociedade brasileira agiu como se elas não tivessem vida, como se fossem apenas personagens carnavalescas ou de guetos de prostituição. Suas histórias, seus amores, suas lutas não foram narrados, permanecendo em um universo obscuro e silencioso.

Nesse sentido, reiteramos a importância do texto de Cassandra Rios, porque foi, antes de mais nada, um instrumento de informação para as pessoas que não tinham qualquer outra forma de saber sobre aquelas vidas e, ao mesmo tempo, um meio de levar a público discussões capazes de desmascarar os processos de fabricação de sujeitos próprios das nossas sociedades assim como a violência a que estão submetidos alguns corpos. Sempre que apareciam na literatura, as/os travestis eram caricaturadas/os, o que contribuía para manter a marginalização. Em *Uma mulher diferente*, ao contrário, Ana Maria é a representação de um grupo de pessoas que, do gueto, assumem o protagonismo, mostrando que existem, sonham, desejam e amam. Ao mesmo tempo, a personagem inicia a narrativa morta, vítima de violência em virtude da não aceitação do seu gênero por uma de suas conquistas, o que demonstra o quanto os corpos não conformados com as identidades de gênero hegemônicas eram marginalizados. Assim, o romance cumpre o papel de romper os limites do silêncio historicamente imposto a essas pessoas. Ana Maria certamente provocou naqueles(as) que tiveram acesso à sua história sensações e reações similares às das outras personagens da narrativa. Mas, certamente, sua existência ficcional teve como maior resultado promover reflexões em torno dos significados de ser mulher e, especialmente, de ser diferente.

A personagem cassandriana, portanto, parece pretender provar ao público leitor que é possível construir-se de acordo com seus desejos e com as próprias convicções. A história da sua vida foi marcada pela expectativa de criar um corpo e um gênero inteligíveis como femininos, o que ela fez ininterrupta e incessantemente. Aliás, para essas “mulheres

---

<sup>53</sup> Termo utilizado no universo homossexual para designar gays com trejeitos femininos. Em geral, eram as bichas que se vestiam com indumentárias femininas.

diferentes”, o processo de construção de um corpo nos moldes do que se elegeu como feminino é ininterrupto, pois elas jamais concluem que conseguiram alcançar o “ideal”. Continuamente, devem perseguir a forma mais adequada, mais precisa, mais perfeita.

‘Ser travestis’ é um processo, nunca se encerra. Construir um corpo e cuidá-lo é uma das maiores preocupações das travestis. Elas estão sempre buscando a ‘perfeição’, o que significa ‘passar por mulher’, uma mulher bonita e desejável, geralmente ‘branca’ e burguesa. Em busca dessa imagem afinam seus traços, bronzeiam seus corpos, adornam-se com roupas de remetem a mulheres glamourosas, escolhem nomes de atrizes e musas hollywoodianas ou cantoras pops, submetendo-se às normas estabelecidas (PELÚCIO, 2005, p. 224-225).

No entanto, isso não reflete o desejo de se submeter a uma troca de genitália. Ana Maria jamais pretendeu construir essa linha de coerência entre sua genitália e a construção cultural em torno dela. Em uma discussão com o Dr. Barbosa, na qual ele sugere uma castração, a protagonista enfatiza o seu ponto de vista acerca dessa questão:

– Por que você não se castra? Consiga um especialista para tais transplantes, como uma troca entre você e uma de suas coleguinhas. Que tal a ‘Pedrinho’? Tem seios, cara bonita, corpo bem feito, imberbe, pele sedosa, é sensual! Realmente um verdadeiro artifício de mulher! Só que sobra alguma coisa!  
 – Seria mutilação! A menos que um transplante perfeito pudesse me transformar sexualmente! Então, seria idiotice! Nada do que disse permanece como uma solução feliz. Ser assim é o que conta! De que me adiantaria ser uma mulher como as outras mulheres? Seria comum, vulgar! Assim, sou eu que venço todos os dogmas e preceitos! É o que vale! (RIOS, 2005, p. 131).

Ter uma vagina, de acordo com a fala de Ana Maria, significaria tornar-se comum, igual a outros indivíduos identificados como “mulheres”. Segundo o que podemos depreender de sua perspectiva, o que verdadeiramente teria a força necessária para agenciar um deslocamento de sentidos nesse universo de controle sobre os corpos é ser diferente, não se conformando aos contornos de normalidades estabelecidos. É assim que Ana Maria acredita que é possível vencer dogmas e preceitos: sustentando a sua diferença como forma de resistência. Ao contrário do sentido negativo concebido por Dalton Levi, ser diferente para Ana Maria era algo extremamente positivo e potente no que concerne à luta pelo direito de existir; era, aliás, a única possibilidade de desestabilizar as verdades tão solidificadas em nossas sociedades. Ana Maria era altiva, convicta e sua voz era um apelo para que fossem respeitados os direitos de todos(as) de viverem de acordo com os próprios anseios e

expectativas. Em nome disso, ela se montou e se transformou, marcando-se como uma diferença incômoda e desafiadora.

Mas precisamos chamar a atenção para outro elemento destacado na narrativa que corrobora para o projeto de “tornar-se mulher” das travestis cuja representação é assumida pela protagonista do romance *Uma mulher diferente*. Trata-se da busca incansável por aquilo que ela chama de um “homem de verdade” ou um “macho de verdade”: “Eu quero um macho de verdade, entende? Um machão!” (RIOS, 2005, p. 119). Essa busca por um “homem de verdade”, de acordo com o que podemos compreender das memórias dos diálogos relatados ao detetive Dalton Levi, era quase uma obsessão para Ana Maria, como se fosse o último elemento necessário para a consolidação do projeto de tornar-se uma “mulher de verdade”. Para isso, ela chegava a escolher os homens para quem lançaria suas estratégias de sedução a partir do que julgava ser o estereótipo do “homem de verdade”: porte físico avantajado, rosto agressivo, aparência rude, mãos fortes, dentre outras características valorizadas.

O desejo de Ana Maria de encontrar “um homem de verdade” merece alguns esclarecimentos. Pelúcio (2005) elucida que o sentido corrente de “homem de verdade” entre as travestis é o daquele sujeito que reproduz no seu comportamento valores próprios da masculinidade hegemônica. Dentre esses valores, o mais destacável seria a recusa por uma posição passiva durante a relação sexual. Segundo a autora, esses indivíduos operam em um sistema de sexo/gênero que considera que o “verdadeiro homem” é aquele que repudia o sexo anal, mesmo em experiências com outros homens. Assim, dentre outras coisas, o “homem de verdade” jamais se permite ser penetrado, pois considera tal ato uma forma de subalternização, o que, para ele, é inaceitável<sup>54</sup>.

No que concerne a um possível conjunto de características físicas, Pelúcio (2005) não faz menção a pré-requisitos exigidos pelas travestis para considerar alguém “homem de verdade”. Não sabemos, sequer, se há um tipo de corpo mais adequado ou se a seleção se dá apenas levando em conta aspectos comportamentais. Em decorrência disso, a seleção feita por Ana Maria não pode ser tomada como referência, pois não temos elementos suficientes para afirmar que outras travestis utilizem os mesmos critérios em suas buscas pelo “homem de verdade”.

---

<sup>54</sup> Esse tipo de concepção, segundo Carvalho (2011), imperava nos anos 1960. O autor nos informa que, no início da década, havia o predomínio de um sistema classificatório calcado na posição supostamente assumida durante o ato sexual. Baseado na dicotomia dos gêneros estabelecida pelo pensamento heterossexual, esse sistema classificava o passivo sexual como feminino enquanto o ativo era o masculino.

Independente de haver ou não um estereótipo, a ideia de um “homem de verdade” é de fundamental importância para as travestis e, ao contrário do que possa parecer, essa importância não está atrelada ao prazer sexual. Segundo Don Kulick (2008), esse “homem” não teria necessariamente a função de dar à travesti prazer sexual – o prazer, a diversão por intermédio das práticas sexuais é obtida com os clientes –, mas de transformá-la em uma “verdadeira mulher”. Assim, o que as travestis querem obter com o que denominam “homem de verdade” está na ordem do gênero e não na ordem dos prazeres. Isso quer dizer que, no universo desses sujeitos, as funções estabelecidas para os parceiros são bastante precisas: os clientes, além de serem a fonte de recursos financeiros, também servem para o prazer sexual, para a diversão; dos namorados, por outro lado, não é necessariamente exigido o prazer, mas a possibilidade de se sentirem “mulheres de verdade”, desejadas e penetradas, ou “mulheríssima”, como dizem. Não podemos, no entanto, confundir o desejo de ser “mulheríssima” com a necessidade de ser transexual:

[...] apesar de viverem o tempo todo vestidas como mulher, referindo-se umas às outras por nomes femininos, e sofrendo dores atroz para adquirir formas femininas, as travestis não desejam extrair o pênis [...]. Elas não são transexuais. (KULICK, 2008, p. 22).

Parece que, no que diz respeito ao propósito da busca por um “homem de verdade”, o romance destoa do pensamento corrente entre as travestis de que trata Kulick. Ana Maria, pelo que podemos observar, sempre exerceu o papel passivo nas relações sexuais ao passo que seus parceiros sempre foram ativos, o que não significou que eles pudessem ser considerados “homem de verdade”. Se o “homem de verdade” que a personagem procurava pudesse ser definido pela posição exercida durante o ato sexual, provavelmente sua busca teria alcançado resultados positivos com personagens como Sr. Antônio ou mesmo o Dr. Barbosa, ambos ativos durante o ato sexual.

A nossa hipótese é que a personagem cassandriana, ao se referir ao “homem de verdade”, oportuniza uma crítica à ideia de verdade em torno das identidades de gênero. Considerando essa hipótese, essa busca pode ser compreendida como um ato irônico, um desejo de ridicularizar a ideia de essência e de verdade em torno das identidades de homem e, conseqüentemente, dos gêneros. Ana Maria parece passar a vida em busca de algo que ela própria sabe que jamais conseguirá encontrar. A conclusão que a narrativa parece apresentar ao público leitor é que o homem de verdade não existe; se o homem de verdade não existe, então, também não existe a mulher de verdade ou qualquer outra identidade essencializada,

mas construções discursivas em tornos dos corpos. Acreditamos que essa leitura nos possibilita ver exposto o caráter forjado das identidades e a recusa à ideia de uma essência que legitima alguns sujeitos.

Mas julgamos não ser necessário nos alongar mais nesse momento, sobretudo porque trataremos, na próxima subseção, um pouco mais a respeito de questões já colocadas em pauta aqui. Prossigamos, então, no sentido de uma maior compreensão da literatura de Cassandra Rios e do seu investimento em narrativas que põem em cheque as verdades estabelecidas sobre as mulheres, os corpos, os desejos e as subjetividades.

### 3.2 O CORPO QUE BOIA NO CAOS: RASTRO DE UMA HISTÓRIA NÃO CONTADA

Em uma longa digressão que, em muito, lembra um prefácio, realizada no conto *Assassinatos na rua Morgue*, de 1841, o escritor norte-americano Edgar Allan Poe descreve minuciosamente aquelas que seriam as habilidades instintivas de um analista:

As características mentais geralmente denominadas analíticas são, em si mesmas, pouco suscetíveis a uma análise. Podemos apreciá-las somente através de seus efeitos. Sabemos delas, entre outras coisas, que quando possuídas em grau incomum, sempre são, para seu possuidor, uma fonte do mais vivo prazer. Assim como o homem robusto vibra em sua força e habilidade física, dedicando-se com entusiasmo aos exercícios que põem seus músculos em ação, assim o analista se glorifica naquela atividade moral que desembaraça e deslinda. Encontra prazer até mesmo nas ocupações mais triviais que lhe permitam exercer seus talentos. Ama os enigmas, os paradoxos e os hieróglifos; exhibe, na solução de cada mistério, um grau de acurácia que parece sobrenatural às pessoas de compreensão mais ordinária. Seus resultados, ainda que obtidos através da própria alma e essência do método, apresentam, de fato, todo o aspecto da intuição (POE, 1841, p. 9).

Os esforços para expor de forma tão detalhada tais aptidões têm o propósito de atribuí-las à figura do Monsieur C. Auguste Dupin, personagem icônica na obra de Poe. Dupin é uma personagem que dispõe de inteligência analítica em um grau muito elevado e, ao mesmo tempo, de uma intuição extremamente aguçada capaz de discernir, com muita facilidade, as intenções, as dissimulações e os segredos que se pretendiam ocultos. Coadunando com essas habilidades, ele é obcecado por enigmas e um profundo conhecedor “dos sentimentos humanos”. O conto, como exemplifica o fragmento, utiliza os mais distintos recursos para tentar dar ao público leitor a dimensão das habilidades daquela mente que todos consideravam singular, em virtude da capacidade de resolver mistérios tidos como insolucionáveis. Aliás, Dupin era requisitado sempre que os esforços da polícia parisiense não

eram suficientes para revelar a identidade de um homicida e/ou golpista, e sua participação sempre se fazia decisiva na resolução dos casos.

A personagem é central, ainda, em dois outros contos de Poe: “O mistério de Marie Rogêt” (1842) e “A carta roubada” (1845). Em ambos, um delegado de polícia parisiense, o Monsieur G..., recorre às habilidades de Dupin para desvendar os mistérios que sua equipe, mesmo depois de lançar mão dos mais sofisticados recursos materiais e intelectuais disponíveis na época, não fora capaz de resolver. A partir de um método que ele descrevia como baseado na comparação de fatos, na utilização de teorias e em uma análise minuciosa dos detalhes aparentemente mais insignificantes, os casos foram facilmente solucionados pelo astuto colaborador. Em uma sentença célebre, pronunciada após a entrega da identidade do assassino de Marie Rogêt, no conto “O mistério de Marie Rogêt”, a personagem critica a superficialidade das análises realizadas pela polícia<sup>55</sup> e dá como receita para a obtenção do êxito a observação criteriosa dos detalhes: “– A verdade está nos detalhes, delegado, nos detalhes” (POE, 1842, p. 25).

Os três contos de Poe, que ficaram conhecidos como narrativas de enigma ou histórias de detetive, são, segundo Fernanda Massi (2015), um marco na história da literatura, pois representam o nascimento do gênero policial. Os/as leitores(as) do século XIX foram seduzidos(as) por esses contos, que traziam sempre, dentre os seus elementos, um delito cometido de forma engenhosa, uma vítima – que podia ser mais de uma pessoa, como no conto “Assassinatos na rua Morgue” (1841) – e um criminoso misterioso cuja identidade a polícia não fora capaz de revelar, mas que Auguste Dupin, com inteligência e astúcia, sempre tornava evidente. Essa personagem, ainda segundo a pesquisadora, teria se tornado uma referência para escritores de ficção, em todo o mundo, desde então: uma espécie de pai dos detetives da ficção. Desde o século XIX, muitos contos, assim como os chamados romances policiais, foram escritos nesse formato. Esses textos foram responsáveis pela criação de alguns detetives que se tornaram muito populares em todo o mundo. Sherlock Holmes ou Hercule Poirot<sup>56</sup> talvez sejam os mais conhecidos.

É interessante notar que o gênero policial, como demonstram os contos de Poe, tinham na figura do detetive, em toda a sua ação e engenhosidade para solucionar os crimes, o seu ponto central. Ele é a mente brilhante que tudo analisa, que vê os detalhes imperceptíveis

---

<sup>55</sup> A crítica à polícia é uma constante nos três contos mencionados assim como a supervalorização das capacidades intelectuais do detetive. Os policiais, em alguns momentos, chegam a ser ridicularizados, sob a alegação de que não teriam competência para exercer as funções que lhes foram dadas.

<sup>56</sup> As personagens são, respectivamente, criações de Sir Arthur Conan Doyle e de Agatha Christie.

para a maioria das pessoas e que tudo resolve. É o foco do enredo. O público leitor, completamente seduzido pelo suspense em torno da identidade do(a) criminoso(a), deixa-se conduzir por essa personagem e nada mais enxerga além de sua superioridade intelectual, da astúcia e da habilidade para desvendar tramas complexas. Sua performance, inclusive, é determinante nas ações do criminoso, pois a continuidade ou interrupção dos crimes depende exclusivamente do fracasso ou êxito do detetive na resolução do mistério e na revelação da identidade delinquente.

Uma comparação grotesca entre o segundo texto da trilogia de Poe, o conto “O mistério de Marie Rogêt” (1842), e o romance *Uma mulher diferente* (1975), de Cassandra Rios, mostra elementos comuns nas duas narrativas<sup>57</sup>. A saber, tanto Ana Maria quanto Marie Rogêt foi encontrada morta boiando nas águas de um importante rio da cidade. Os crimes não foram cometidos nas proximidades dos rios, mas os corpos foram descartados nas águas, como se esse ato fosse permeado de representação. No caso de Marie Rogêt, acreditamos que o intuito era simular um ritual de depuração, como se as águas pudessem purificá-la. Já no caso de Ana Maria, o objetivo era fundi-la à sujeira do rio. Ela foi jogada em uma parte fétida, suja e isto muito diz acerca do pensamento do seu assassino. Os assassinos, em ambos os casos, foram homens com algum envolvimento afetivo/sexual com as vítimas.

Apesar de circularem em meios sociais muito diferentes – Marie Rogêt estava no estereótipo da chamada “moça de família” do final do século XIX, enquanto Ana Maria era uma artista do século XX, que se apresentava em casas noturnas e colecionava amantes –, as duas personagens eram igualmente cobiçadas por conta da beleza, da simpatia e da amabilidade. Da mesma forma, os dois casos foram solucionados apenas após intervenção das mentes brilhantes do francês Auguste Dupin e do brasileiro Dalton Levi. Sobre Levi, o romance afirma que “a intuição o guiava, um poder de encontrar nas coisas mais insignificantes provas e vestígios que o conduziriam fatalmente à elucidação dos casos que se empenhava em desvendar” (RIOS, 2005, p.34). Distantes cronológica e geograficamente, as duas personagens detetives se assemelham seja pelos métodos empregados para a resolução dos casos seja pelo fato de estarem à frente da polícia de seu respectivo tempo.

Mas, se os elementos encontrados – um crime, uma vítima e uma investigação conduzida por uma mente dotada de capacidade analítica –, ajudam a enquadrar o romance de Cassandra Rios naquilo que conhecemos como gênero policial, principalmente no que

---

<sup>57</sup> Não desconsideramos o fato de que são textos de estruturas distintas. De um lado, temos um romance; do outro, um conto. Nossa atenção voltou-se, exclusivamente, para os elementos comuns entre as duas narrativas.

concerne às semelhanças entre Dupin e Levi, há, por outro lado, o que podemos chamar de descentralização das figura do detetive e do criminoso, no decorrer da narrativa. Esse processo tem a ver com a mudança de foco que parece ocorrer no desenrolar do enredo. É certo que iniciamos a leitura do romance cassandriano seduzidos(as) pela perspectiva de montar um quebra-cabeças para desvendar um mistério, um caso policial e chegar ao assassino, da mesma forma que fizemos nos contos de Poe e em toda a literatura do gênero desde o século XIX. Convencemo-nos de que Levi é uma versão brasileira de Dupin e que, junto com ele, vamos trazer à cena a verdadeira identidade do(a) homicida, como uma espécie de prêmio para a sagacidade que julgamos também ter.

Essa expectativa do(a) leitor(a) de Rios, no entanto, vai sendo frustrada à medida que vai aprofundando a sua leitura. A narrativa, aos poucos, vai desestimulando a caça a um(a) assassino(a) e desenhando um enredo no qual descobrir a identidade do(a) criminoso(a) importa menos do que evidenciar as motivações para o crime assim como a própria vítima, sua história de vida. A importância dada às motivações para o assassinato se deve ao fato de elas serem reveladoras de questões que eram mantidas escondidas nas páginas da história oficial do Brasil: questões relacionadas a corpos que não eram vistos como importantes para a sociedade, mas, ao contrário, como aberrações.

Percebemos, então, que Dalton Levi começa o seu trabalho na expectativa de investigar um homicídio, que julga ser fruto da violência própria de uma metrópole como São Paulo, e se depara com outro, o da intolerância e da aversão a certos corpos e a certos sujeitos que tem como consequência a morte seja em virtude do apagamento e do silenciamento a que são submetidos seja porque as agressões diariamente sofridas muitas vezes levam à morte física. O detetive, assim como o público leitor, vai adentrando o universo dos corpos socialmente desvalorizados e se surpreendendo com os diversos tipos de violência que os circundam. Nesse sentido, é a figura da vítima que assume o lugar central, que é explorada no romance, e não a do detetive, como nos contos de Poe. Assim, talvez possamos afirmar que, em *Uma mulher diferente*, Cassandra Rios explora outro filão do romance policial, na medida em que a identidade do criminoso e a astúcia do investigador deixam de ser centrais e o foco passa a ser a história social da vítima; as mazelas, o apagamento, o silenciamento, enfim, a sua condição menor em um contexto de extremo conservadorismo.

Os interrogatórios coordenados por Dalton Levi, portanto, vão tomando um rumo não previsto, surpreendendo-o. Os inúmeros detalhes narrados acerca das experiências compartilhadas com Ana Maria vão colaborando para preencher as lacunas da trilha que leva à sua trágica morte e, acima de tudo, revelando os sórdidos caminhos de sua, não menos



trágica, vida. Ao mesmo tempo, o detetive tem a oportunidade de sondar as reações dos depoentes quando confrontados com aquilo que é considerado anormal, com sujeitos que desestabilizam a ordem estabelecida e desafiam as normas de inteligibilidade de gênero.

Mas, no que concerne ao descentramento da figura do detetive, precisamos lembrar que é, de certa forma, uma tendência nos romances policiais contemporâneos. Para Fernanda Massi (2009), essa é uma das principais mudanças que esses textos apresentam com relação à referência que podemos chamar de tradicional. A pesquisadora acrescenta, ainda, que essa personagem também deixa de ser uma pessoa de capacidade intelectual superior às outras, chegando mesmo a perder a aura de magia e mistério que tanto fascinou o público leitor no século XIX. Muitas vezes, no lugar de uma figura única, centralizadora, temos um grupo de personagens exercendo a função investigativa. Da mesma forma, o criminoso é relegado a segundo plano, não sendo mais tão importante quanto outrora. Para Massi (2009, p. 84), “isso não significa que esses romances policiais contemporâneos tenham descartado de seus enredos o crime e a investigação; estes ainda fazem parte da trama, mas aparecem com menos destaque do que nos romances policiais tradicionais”.

Tais mudanças foram responsáveis por permitir que outras questões ganhassem destaque nesse tipo de narrativa que passa a enveredar por novos caminhos, atendendo a novas demandas. Essa descentralização das figuras do detetive e do criminoso fica evidente, conforme vimos em *Uma mulher diferente*, à medida que Dalton Levi vai se consolidando como meio necessário para trazer Ana Maria à cena. À proporção que avançamos na leitura dos capítulos do romance, vamos percebendo que o detetive vai se tornando coadjuvante, alguém cujo principal papel é criar os meios necessários para dar visibilidade à protagonista morta e à sua história.

Tal fato fica evidente se pensarmos que imediatamente após iniciar suas investigações, Dalton Levi parece já dispor das provas necessárias e da mais absoluta certeza acerca da identidade do(a) assassino(a) de Ana Maria. A convicção e o conjunto de provas materiais, no entanto, não parecem satisfazê-lo ou motivá-lo a julgar o caso solucionado. Falta algo e é isto que move o investigador. O que falta é nada mais que explicitar, tornar, para o público leitor, manifesta a história de Ana Maria. Essa parece tornar-se a razão da existência de Levi: levar o público a conhecer Ana Maria e, conseqüentemente, a deduzir as razões da sua morte prematura. Na verdade, o texto parece tentar fazer aflorar a indignação do(a) leitor(a) com o destino da protagonista. Mais do que isso, talvez pretenda sacudir o público, tirando-o do estado de inércia que acaba produzindo uma convivência com o massacre diário de tantos sujeitos.

Nesse sentido, é muito mais para o “tipo” de crime do qual Ana Maria foi vítima que observamos a atenção do detetive. A evidência de que o crime estava relacionado ao fato de a protagonista ser uma “mulher diferente” põe em cena uma série de temas que não podemos nos furtar de mencionar. O principal deles, evidentemente, tem a ver com a sua excentricidade que, então, assume o lugar de questão central da narrativa. Assim, é no rastro dessa excentricidade que a história e o trabalho de investigação se desenrola. O/a leitor(a) é levado(a) a buscar as razões para a abjeção – que produz a morte –, sofrida pela personagem cassandriana assim como por todas as pessoas que compartilham experiências de vida similares.

Percebemos, portanto, uma narrativa que segue o rumo da investigação, mas não mais esperamos ganhar o prêmio ao final. Ao invés disso, somos envolvidas/os por uma rede de silêncios que começa a se romper à medida que a protagonista cassandriana tem a possibilidade de falar de si, de reivindicar o direito à existência. A excentricidade da mulher morta encontrada boiando no rio, assume, a partir dos depoimentos, a centralidade que, socialmente, lhe foi tirada. O romance, então, se configura como esse lugar em que uma subversão é possível: o corpo socialmente apagado, impossibilitado de existir, morto, ressurgue e pode, a partir desta estratégia, ser visto e ouvido.

Podemos, em suma, afirmar que a narrativa se apropria do gênero policial para investigar – e revelar, denunciar, trazer à cena – a violência sofrida por mulheres que, como Ana Maria, vivem sob a marca da diferença. A diferença que fere, mata e mutila. Tal fato se torna manifesto quando consideramos que entre os/as que a conheciam era comum a dificuldade de escolher expressões com o fim de fazer referência ao seu corpo e/ou ao seu gênero.

Grandão pensava. Com a violência do golpe, a garrafa se espatifara e rachara o crânio da pobre infeliz, que morrera instantaneamente, como afirmara o médico. “Da!” No feminino! Habitara-se a se referir e a pensar em Ana Maria como se aquela criatura fosse realmente uma mulher. Tivesse sido! Corrigiu-se: era! A matéria morta, ou apenas a lembrança da criatura, não modificava o verbo, nem mudava o sexo. Era, portanto, pois Ana Maria estava viva em seu pensamento como um enigma que procurava fazer luz numa verdade: a razão da vida dela. O motivo de sua morte! (RIOS, 2005, p. 41)

Pelo menos duas observações podem ser feitas a partir da hesitação do detetive. No que concerne à escolha dos determinantes adequados para se referir à protagonista de *Uma mulher diferente*, percebemos a dificuldade em lidar com sujeitos que, de alguma forma,

extrapolam os limites estabelecidos pelas normas de inteligibilidade de gênero. A necessidade de optar entre o feminino e o masculino para tratar da protagonista denuncia um pensamento constituído a partir da classificação fixa e binária dos gêneros que direciona a forma como cada indivíduo percebe o próprio corpo e o corpo do outro. A dificuldade em lidar com o corpo de Ana Maria, nesse sentido, é proveniente, precisamente, do fato de este corpo ser estranho aos modelos que foram culturalmente legitimados.

Ratificando esse entendimento, o uso do termo “criatura”, conforme compreendemos, aponta para uma dificuldade de definição que pode ser traduzida como uma forma de rejeição aos sujeitos que, em seus respectivos contextos sociais, desafiam as normas vigentes. “Criatura” é frequentemente utilizado por algumas personagens cassandriana – fato identificado, inclusive, em outros títulos da autora<sup>58</sup> – em substituição a expressões como “sujeito”, “mulher”, “homem” etc. Seria um termo genérico, empregado pelos(as) conservadores(as) com o intuito de falar pejorativamente de lésbicas, gays, travestis e de todos os sujeitos a quem não é possível enquadrar na classificação hegemônica dos corpos. O uso do termo indica, ainda, que aquele(a) a quem ele é dirigido se encontra em uma posição de inferioridade em relação a outros. Em outras palavras, é um ser humano não alçado à condição de sujeito porque teria uma espécie de anomalia, um “defeito de fabricação”.

Para boa parte das personagens da narrativa, mesmo aquelas que se relacionavam afetiva e/ou sexualmente com Ana Maria, ela era uma farsante, uma fraude. Essas personagens, quando tinham acesso ao “segredo” da protagonista, se sentiam enganadas, traídas, diminuídas em sua dignidade. Mesmo as que declaravam sentimentos mais intensos por ela não tinham dúvida de que se tratava de uma pessoa com problemas psicológicos, com defeito, uma aberração.

Essa convicção era respaldada pela ideia de que Ana Maria, possuindo um pênis, jamais poderia ser uma “mulher de verdade”, pela crença em uma natureza que determina, de forma inquestionável e imutável, o gênero de cada indivíduo que nasce. Somos, de acordo com essa visão, mulheres ou homens porque assim nascemos e, independente do que façamos no decorrer de nossas vidas, assim morreremos. Tal concepção toma a genitália, dado material, perceptível, como uma manifestação da vontade da natureza. A genitália, portanto, entendida como o sexo da pessoa, é, nessa visão, o elemento decisivo para a classificação dos corpos. Mais do que isso, é ela quem diz o que alguém é ou não é na nossa sociedade.

---

<sup>5858</sup> Como exemplo, podemos citar *As traças* (1975), *Eu sou uma lésbica* (1977), dentre outros romances.

Beatriz Preciado, baseando-se no já mencionado trabalho de Michel Foucault acerca da sexualidade<sup>59</sup>, cunha a expressão “império sexual” para tratar desse sistema de construção biopolítica que, do final do século XIX até boa parte do século XX, produziu subjetividades a partir do controle do sexo, codificando a “diferença sexual” como verdade anatômica. Daí, segundo a autora, uma das diferenças políticas constitutivas do Ocidente, ser homem ou ser mulher, passa a ser resolvida a partir de uma equação bastante simplista: “*tener o no tener un pene de un centímetro y medio en el momento del nacimiento*”<sup>60</sup>. (2008, p. 58-59).

A observação de Preciado ilustra, de forma objetiva, o que acontece com Ana Maria no romance *Uma mulher diferente*. Se a protagonista tinha um pênis deveria, segundo as pessoas que a cercavam, ser um homem, em conexão com a construção de gênero estabelecida para este sujeito. A personagem deveria lançar mão do poder concedido pelo sexo de acordo com o sistema que rege a sociedade heterossexista ocidental segundo o qual o masculino é detentor de poder e o pênis, o seu símbolo maior. De acordo com essa concepção, o indivíduo possuidor de um pênis é o sujeito legítimo, soberano enquanto que a ausência deste dado material configura um ser menos valoroso, a “mulher”. Estamos de tal forma subordinados(as) e aprisionados(as) por esse sistema de pensamento que ele parece, à maioria das pessoas, “natural”. Assim sendo, qualquer desvio desse “destino natural” determinado pela genitália significa ser relegado(a) à condição de anomalia ou aberração. Para Dalton Levi, não atender a essa “equação natural” significaria ser diferente, o que, em outras palavras, equivaleria a ser falso, ilegítimo. Mais do que isso, ser diferente significava, para ele, ser inferior às pessoas consideradas normais, sobretudo quando essa diferença estava relacionada a abdicar da condição de “homem”.

É importante salientar que a avaliação feita por Levi acerca de Ana Maria se estende para todas as pessoas que partilham de similar forma de construção do corpo e do gênero. Segundo o que depreendemos dos diálogos estabelecidos no decorrer da narrativa, o detetive, mesmo demonstrando indignação com a violência sofrida por Ana Maria, a desdenhava, assim como a todas as travestis, e o fazia de forma arrogante e agressiva: “– Ana Maria era um homem que se fazia passar por mulher. Para ganhar a vida. Porque era um anormal. Um pederasta... Uma bicha... Entendeu?” (RIOS, 2005, p. 39).

Esse ato da personagem, de usar expressões de baixo calão e tratar com desprezo, pode levar o/a leitor(a) não acostumado às nuances da literatura de Cassandra Rios a supor

<sup>59</sup> A referência é aos volumes 1 e 2 de *A história da sexualidade*.

<sup>60</sup> Tradução nossa: “Ter ou não ter um pênis de um centímetro e meio no momento do nascimento”.

que o texto é carregado de preconceitos, o que contribuiria para disseminar a intolerância, ao invés de combatê-la<sup>61</sup>. O fato de sermos guiados(as) durante toda a narrativa por essa personagem poderia contribuir para ratificar esse ponto de vista, se tal concepção não fosse, concomitantemente, confrontada pela agência da protagonista que ressurge por meio das memórias dos ouvidos em decorrência da investigação do seu assassinato.

Essa, aliás, é uma estratégia bastante usual nos romances de Cassandra Rios: apresentar uma concepção hegemônica acerca das questões discutidas a partir de personagens de perfil conservador – como é o caso de Dalton Levi – e, imediatamente, um ponto de vista que afronta o pensamento dominante, invariavelmente, dos sujeitos alvos de exclusão social. Por essa estratégia, a literatura cassandriana cria sempre um contraponto, um outro lugar que dá voz a sujeitos marginalizados e, ao mesmo tempo, desestabiliza o pensamento oriundo daqueles que ocupam posições de mando e de prestígio na sociedade.

Acreditamos que a opção por essa estratégia permite à autora transformar o texto em uma miríade de vozes, de pontos de vista que se tensionam com o fim de demonstrar que o estabelecido pode ser desestabilizado, mas, somente, por meio das vozes dos sujeitos marginalizados socialmente para quem resistir é condição imprescindível de sobrevivência. Em outras palavras, a tese que o texto parece pretender provar é que o corpo oprimido deve ser sempre indócil, condição indispensável para produzir o levante necessário para pôr fim à situação de opressão da qual é produto. No caso de *Uma mulher diferente*, a resistência à opressão, ao estabelecido, ao modelo aceito de mulher e ao destino reservado para esse sujeito se dá pela agência da própria Ana Maria, que se configura como uma voz de denúncia das normas que aprisionam os corpos e forjam as identidades e as subjetividades.

O levante contra as normas regulatórias que oprimem, silenciam e mutilam, a resistência aparece em um diálogo detalhadamente exposto pelo Dr. Barbosa durante a visita de Dalton Levi. Neste caso, o depoente é a representação do pensamento que concebe a heterossexualidade e o conseqüente binarismo de gênero como a materialização de uma ordem natural; já Ana Maria, conforme afirmamos anteriormente, é o corpo não conformado a esta “natureza” e que, em virtude da exclusão da qual é vítima, põe em xeque a ordem soberana acerca dos papéis de gênero. O diálogo teria ocorrido logo depois do envolvimento sexual entre as duas personagens. Durante o ato, o Dr. Barbosa estranhou as preferências da

---

<sup>61</sup> Segundo Adriane Piovezan (2005), há uma corrente de pesquisadores contemporâneos que acredita que a autora, com suas estratégias narrativas, reforçou o preconceito em torno dos(as) homossexuais, ao invés de positivar essa imagem historicamente construída de forma negativa.

protagonista<sup>62</sup>, mas a revelação do “segredo” só foi feita posteriormente, por meio de terceiros. Dentre todos os relatos de diálogos constantes na narrativa, esse é o único em que a protagonista parece querer se expor, reivindicando o direito de viver de acordo com seus desejos e anseios.

- Doutor, me perdoa.
- Por quê?
- Ter vindo, depois de tudo.
- Não tem vergonha?
- Agora sou eu quem pergunta: de quê?
- De andar assim. Vestido assim. Poderá ir preso se o pegarem. Você é um homem. Convença-se disso.
- [...]
- E por que haveriam de me prender? Nem desconfiam. Se a ciência estivesse mais avançada, em vez de robôs, *sputniks* e transplantes estarem na vanguarda, criaturas como eu já teriam sido transformadas no que lhes convém, e seria de direito.
- O quê?! A indignação de doutor Barbosa cresceu numa gargalhada. Ana Maria não demonstrou ressentimento. Inabalável, prosseguiu:
- Evidentemente, não acompanhou o meu raciocínio. As criaturas intelectualmente definidas, concretizadas na profissão escolhida, tinham o direito de escolher um ideal e trabalhar por um objetivo. Subjetivamente, as criaturas não escolhem o nome para serem batizadas e nem o sexo para o registro; nascem o que são fisicamente e assim são criadas. Psicologicamente definidas, profissionalmente realizadas, escolhem, muitas, um pseudônimo. Conclua, daí, que contra a física está a força psíquica do Eu. Assim, por que não poderia eu, que tenho intelectualmente a feminilidade de uma gata, da mais sensível das mulheres, seios e amor para dar ao sexo masculino, não poderia, submetida a uma intervenção mágica, me tornar uma verdadeira mulher?! É uma escolha que poderia ser reservada respeitosamente a criaturas como eu, definidas, conscientes e corajosas (RIOS, 2005, p. 129-130).

Poderíamos dizer que esse diálogo apresenta uma boa síntese das questões que a obra põe em movimento – ou da oportunidade de investigar que pretende oferecer ao público –, evidenciando o seu caráter político. Ao narrar as memórias acerca da descoberta do “segredo” de Ana Maria, o decrépito Doutor Barbosa nos informa sobre a sua aversão àquela mulher com a qual começava a se relacionar e que, segundo acreditava, era símbolo de perversão, de imoralidade e de sujeira. Ao ser informado de que Ana Maria era uma travesti, o homem agiu com intolerância e agressividade. Xingou-a, esbofeteou-a, agrediu-a de diversas formas como que se sentindo sujo por se ter deixado seduzir por aquele corpo que julgava

<sup>62</sup> A expressão “preferências” é usada no romance para fazer referência ao sexo anal. Quando não sabiam que Ana Maria era travesti, seus parceiros sexuais acreditavam que ela tinha preferências estranhas e a julgavam exótica por conta disto.

ilegítimo. Considerando-se uma espécie superior, o homem legítimo, julgou ter o direito de limpar-se com os atos de violência. O diálogo transposto ocorre em um momento posterior às agressões físicas, quando os ânimos já não estavam tão alterados e as personagens já conseguiam dialogar com alguma civilidade.

Assim como o detetive, o Doutor Barbosa considerava Ana Maria uma aberração porque, segundo suas crenças, a tal “natureza masculina” existente em seu corpo estava sendo rejeitada. Mais do que isso, traída. As roupas, os adereços e tudo que contribuía para criar um gênero feminino era, de acordo com a percepção daquele homem, um desrespeito às leis que regem não apenas a natureza, mas, também, a nossa própria humanidade. Para a protagonista, por outro lado, as pessoas deveriam ter o direito de escolher a própria identidade e de ser “transformadas” no que lhes faria felizes. No caso dela, uma “verdadeira mulher”. A discussão das personagens leva ao público leitor a dimensão da dificuldade que existe na sociedade brasileira de tratar de questões sob as quais existem crenças tão cristalizadas como as identidades de gênero.

Nesse sentido, parece-nos que a literatura brasileira, já no final da década de 1960, a julgar pela fala da protagonista cassandriana na cena descrita, estava dando um significativo salto no sentido de questionar a construção discursiva em torno da ideia sexo/gênero. Quando Ana Maria ratifica que as pessoas não escolhem o nome de batismo ou o sexo que constará na certidão de nascimento, ela está direcionando a reflexão do público para o fato de que somos submetidos(as) a um determinado número de obrigações que cerceiam nossas vontades e determinam nossos destinos. Em outras palavras, a personagem evidencia uma gama de leis aplicadas sobre os nossos corpos que nos controlam a ponto de nos tornarem efeito de sua atuação, sem mesmo termos consciência disto.

O estranhamento do Doutor Barbosa diante da descoberta do segredo, estranhamento compartilhado por outras personagens da narrativa e, provavelmente, por muitos(as) leitores(as), seguramente acontece porque resistimos em conceber Ana Maria – mesmo que ela tenha assimilado características, comportamento e costumes ditos femininos – como mais uma mulher em meio a um contingente de bilhões de pessoas que são enunciadas por esta identidade. Se ela não se encaixa na representação privilegiada pelo feminismo dos anos 1970, de mulher branca e heterossexual, também não é vista como uma mulher negra ou uma mulher indígena ou qualquer outro grupo que poderia ser entendido como minoria dentro da categoria “mulher”. Na verdade, a protagonista de *Uma mulher diferente* é entendida, pela maior parte das personagens da narrativa, como um sujeito que carrega algo que o exclui da categoria. Assim, Ana Maria é classificada como diferente, estranha, incoerente e isto

significa a própria negação do que culturalmente se entende por “ser mulher”. Essa impressão é ratificada em um diálogo que o detetive tem com a idosa protegida pela protagonista, exatamente no momento em que esta lhe revela o “segredo” de sua protetora:

- É que Ana Maria não é Ana Maria.
- Como assim? Não entendi.
- Ela era uma mulher diferente, não era ela...
- O que o senhor está querendo dizer, que não diz nada?
- Não era mulher. [...].

O embaraço do detetive é acompanhado pelo desconforto da idosa que, verdadeiramente, não compreendia o que ele pretendia explicar. Especialmente, não entendia como uma mulher poderia não ser “ela”.

- Quero dizer que Ana Maria era um travesti. Já ouviu isso?
  - Ela meneou a cabeça negativamente.
  - Ana Maria era um homem que se fazia passar por mulher. Para ganhar a vida. Porque era um anormal. Um pederasta... uma *bicha*... entendeu?
- (RIOS, 2005, p. 39)

Temos, então, uma tensão posta pelas personagens da narrativa. Desde os ataques promovidos pelo caquético Doutor Barbosa, passando pela ironia de Dalton Levi e o aparvalhamento da idosa, todas as ações dão conta de colocar em evidência a excentricidade de Ana Maria e de questionar a legitimidade de seu gênero. Ela, por sua vez, clama pelo direito à existência e defende a construção que, segundo afirma, é a sua “verdadeira face”, a expressão de um “eu” interior. O romance, conforme compreendemos, a partir desse movimento da protagonista, questiona os processos culturais que moldam os corpos, obrigando-os a se conformarem a inúmeras normas. Temos em foco, portanto, a questão da regulação dos corpos por meio de uma série de instrumentos que agem a partir daquilo que denominamos de “sexo”<sup>63</sup>.

Voltemos à teórica contemporânea Judith Butler (2000), na expectativa de uma maior compreensão acerca de como nossos corpos são capturados, antes mesmo do nascimento, por uma teia discursiva da qual, mesmo que não tenhamos conhecimento, somos efeito. Ao mesmo tempo, o trabalho da autora nos ajuda a perceber que também corroboramos para a manutenção desse sistema de coisas, reproduzindo e disseminando suas leis. Por

---

<sup>63</sup> É importante frisar que a referência aqui é a “sexo” enquanto dado material, genitália sobre o qual age todo um aparato de produções discursivas, como sugere todo o trabalho de Judith Butler.



acreditar que os nossos corpos são produto de uma natureza, julgamos que esta mesma natureza tenha determinado o que somos e os nossos destinos.

Uma das importantes contribuições de Butler, nesse sentido, foi desmontar o binarismo natureza x cultura em torno das identidades segundo o qual o gênero é um constructo cultural sobre uma base natural, pré-discursiva e neutra, que seria o sexo<sup>64</sup>. Essa concepção binária associa a natureza à ideia de pureza e verdade, o que lhe confere uma caráter de legitimidade, ao mesmo tempo em que torna inquestionável tudo aquilo classificado como natural. O cultural, por outro lado, seria aquilo que é oriundo de uma interpretação feita pelo homem dessa natureza. Dito de outra forma, o cultural seria produto de práticas discursivas enquanto o natural estaria em um plano anterior ao discurso e, portanto, isento de quaisquer interferências humanas. Butler detona essa lógica binária ao afirmar que

[...] não faz sentido definir gênero como uma interpretação cultural do sexo. O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual ‘a natureza sexuada’ ou ‘sexo natural’ é produzido e estabelecido como ‘pré-discursivo’, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra *sobre a qual* age a cultura (2008, p. 25).

Nesse sentido, o trabalho da teórica estadunidense coloca a categoria sexo no centro do debate, ao constatar que o investimento no gênero é iniciado, exatamente, por meio da interpretação do sexo, genitália, presente no corpo. Desta forma, este é também produto de construções discursivas, de uma tecnologia que interpreta os corpos pelo viés da “generificação”.

O ‘sexo’ não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, fazer, circular, diferenciar – os corpos que ela controla (BUTLER, 2000, p. X).

O pensamento de Butler, conforme explicitado, chama a atenção para essa norma cultural que, precisamente por passar despercebida, obriga cada pessoa que nasce a se enquadrar a moldes únicos de ser, de desejar e de viver. Mas, dizer que sexo é uma norma não

<sup>64</sup> Essa concepção, de que o sexo estava para a natureza enquanto o gênero estava para o cultural, foi corrente entre as feministas, nas décadas de 1960 e 1970, quando Cassandra Rios publicou a maior parte de seus romances.

significa, sob quaisquer circunstâncias, negar a materialidade do corpo. Butler não pretende negar a existência das genitálias ou mesmo as visíveis diferenças entre elas. O que ela parece querer ressaltar tem a ver com o plano do discurso. Assim, seu argumento é que a materialidade dos corpos só é apreendida através do discurso, não havendo um “lado de fora”, um lugar que não seja marcado pelo discurso. Ou seja, os corpos são discursivamente construídos, o que significa que é por este meio que existem e que são legitimados ou execrados socialmente. Isso implica dizer que aquilo que acreditamos ser inquestionável, que durante a vida toda fomos ensinadas/os a pensar como se fosse expressão de natureza, regido por leis naturais, nada mais é que o efeito de uma rede de produções discursivas agindo para manter um processo ininterrupto de produção de sujeitos.

No mesmo sentido, as diferenças sexuais e as hierarquias entre os gêneros provenientes delas são produzidas por meio desses processos. Enredadas pelas normas, as pessoas são impelidas a obedecer ao princípio de continuidade idealizado entre sexo, gênero, desejo e prática sexual, basilar da ordem heterossexual, como condição para tornar seus corpos inteligíveis. Assim, os indivíduos são submetidos a uma série de processos, inseridos em uma verdadeira teia discursiva na qual as normas regulatórias da coerência de gênero estão agindo, paulatina e ininterruptamente, para moldá-los de acordo com as referências socialmente reconhecidas e valorizadas.

Nesse sentido, podemos afirmar que a leitura de Butler (2007) acerca da exigência de inteligibilidade de gênero em nossas sociedades corrobora para desfazer a antiga distinção sexo/gênero ao considerar que não há uma oposição entre os dois termos. Não temos, de um lado, a expressão da natureza e de outro uma construção social. O que verdadeiramente existe é uma rede de construções sociais, discursivas que nos configura com o fim de enquadrar nossos corpos. Em outras palavras, o próprio sexo já seria, conforme salienta a autora, uma construção cultural que atende aos ideais da cultura heterossexual. Assim, os corpos, expostos à norma do sexo, são generificados desde o começo de sua existência social, o que configura, na sociedade que construímos, a própria condição de inteligibilidade.

O efeito de todo esse processo, como não poderia deixar de ser, é o controle daquilo que é o maior bem de cada indivíduo: o corpo. Esse corpo é induzido o tempo todo a ser coerente, mantendo a relação de continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo e os corpos incoerentes, aqueles que, em algum momento de sua trajetória, desobedecem às normas de inteligibilidade se tornam a parte execrável de um grupo que já havia reservado para os/as desobedientes um lugar: a marginalidade. Ocorrendo, em qualquer dos pontos da linha de coerência de gênero, essa desobediência é severamente punida: “a abjeção de certos

tipos de corpos, sua inaceitabilidade por códigos de inteligibilidade, manifesta-se em políticas e na política, e viver com um tal corpo no mundo é viver nas regiões sombrias da ontologia” (BUTLER, 2002, p. 157).

Nesse sentido, é de suma importância reiterar que esses sujeitos considerados incoerentes são, também, efeitos das normas reguladoras. O processo de legitimação de um determinado conjunto de corpos necessita de um número considerável de outros corpos colocados fora da zona de coerência. A condição de incoerência, conforme enfatiza Butler (2000/2007), é constituída em uma relação com aquilo que foi estabelecido como o modelo, a referência. Os incoerentes são aqueles(as) a quem foi negada a condição de sujeito, mas que são absolutamente necessários para que o domínio do sujeito seja circunscrito: eles são a parte de fora do domínio regular, as zonas fétidas, inabitáveis e, sobretudo, intoleráveis da vida social. Por esse motivo, são aqueles corpos que não têm o direito à plenitude da vida sendo obrigados a viver na clandestinidade, em condições subalternas. Nas palavras de uma das personagens do romance *Uma mulher diferente*, uma pessoa incoerente, tal qual Ana Maria, é aquela que teria sido “feita errada por Deus”, o que significa estar fora das normas ou ser “anormal” e, acima de tudo, ser menor.

Em uma linha de pensamento que tem pontos convergentes com as ideias da teórica estadunidense Judith Butler, Teresa de Lauretis afirma que o gênero “não é uma propriedade dos corpos nem algo existente *a priori* nos seres humanos”. Assim sendo, a autora também questiona a ideia de essência, especialmente, de uma essência feminina, e procura evidenciar todo o processo de controle dos corpos que, historicamente, tem naturalizado tudo aquilo que, na verdade, é produzido em distintas instâncias sociais – mídias, escolas, tribunais, famílias – e, até mesmo, em espaço menos óbvios: “na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais e até mesmo no feminismo” (1994, p. 208; 209).

Desta forma, Lauretis focaliza os problemas oriundos do fato de discutir as diferenças de gênero apenas pelo viés sexual, alegando que tal opção leva a consequências sérias, como os reducionismos, os estereótipos, a concepção universalizante da mulher, que deixa de considerar as diferenças *entre* mulheres e até mesmo as diferenças *nas* mulheres. Ao invés disso, ela defende que o gênero estaria relacionado a efeitos produzidos nos corpos, comportamentos e relações sociais por meio da ação de uma tecnologia política bastante complexa. A sua reivindicação é por um conceito de gênero que não esteja preso à diferença sexual a ponto de se confundir com ela. Nesse sentido, ela defende que “a imbricação de gênero e diferença(s) sexual(ais) precisa ser desfeita e desconstruída” (1994, p. 208).

A fim de ilustrar sua tese, a autora busca colocar em questão uma série de processos que comporiam o mecanismo daquilo que ela denominou de “tecnologia do gênero”<sup>65</sup>. Essa tecnologia, segundo Lauretis, é utilizada, contínua e ininterruptamente, para garantir que todo indivíduo que nasce se adequará à norma, tornando-se homem ou mulher. Em suma, o gênero, como representação e como auto-representação, “é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (1994, p. 208). Essa mesma tecnologia garante que os espectros de descontinuidade, os indivíduos que não se mantiverem na linha de coerência sejam punidos e, conseqüentemente, destituídos dos privilégios arrogados àqueles que foram moldados de acordo com a referência considerada ideal.

Quando as personagens do romance *Uma mulher diferente* afirmam que Ana Maria nasceu errada, que deveria ter vergonha de se vestir de mulher ou que é uma aberração, elas estão demonstrando o quão eficiente é a tecnologia do gênero o que significa dizer que a verdade que elas propagam é aquela construída por esta tecnologia e que a narrativa encena o funcionamento desta mesma tecnologia em um determinado contexto social. O fato de o corpo de Ana Maria ter uma genitália que a sociedade tem como própria dos homens faz com que todos esperem uma identidade de gênero culturalmente coerente com este dado material. A exigência sempre foi para que ela se construísse um homem, repudiando tudo o que diz respeito às mulheres. Desobedecer a essa regra e criar um corpo dentro dos moldes do feminino foi afrontar a tecnologia de gênero e se tornar insubordinada.

É espantoso para o/a leitor(a) atento(a) perceber como as personagens, em um intervalo de tempo ínfimo, deixam de entender Ana Maria como uma mulher bela, elegante, perfeita, até invejável, conforme diziam antes da revelação do “segredo” ou antes de confirmar que o detetive Dalton Levi conhecia o fato de ela ser uma travesti, para entendê-la como algo abjeto, imoral. O que aconteceu com aquelas pessoas? Por que seus olhos deixaram, de repente, de ver naquele indivíduo alguém inteligível como mulher? A força da tecnologia, do discurso é escancarada demonstrando para o leitor(a) que ele(a) também pertence a esta economia e a reproduz no decorrer de sua existência social.

É interessante a observação de que essa forma de entendimento das categorias sexo e gênero de que tratamos aqui, em termos teóricos, tendo Judith Butler e Teresa de

---

<sup>65</sup> Teresa de Lauretis se baseia no trabalho teórico francês de Michel Foucault que vê a sexualidade como “tecnologia sexual”, para propor a denominação “tecnologia do gênero” a fim de tratar dos processos de imposição dos gêneros nas sociedades heterossexistas.

Lauretis como referências, não era corrente nas décadas de 1960 e 1970, quando o livro *Uma mulher diferente* foi publicado. Optamos por tal referência, no entanto, porque acreditamos em sua potência para a leitura desse texto que antecipa discussões importantes para a literatura como também para o campo das políticas das subjetividades. E é em torno dessas políticas que a literatura de Cassandra Rios se constrói.

Em suma, ao trazer uma personagem que se monta construindo uma identidade de gênero de acordo com seus desejos e necessidades, a narrativa demonstra o caráter artificial do sexo e do gênero, o quanto eles são produtores de sujeitos. Se Ana Maria foi capaz de se montar e forjar sua identidade de gênero de forma tão eficaz, fica evidente que todos os indivíduos o fazem e que todas as identidades são forjadas.

Nesse sentido, a hipótese que levantamos nas páginas iniciais desta subseção – de que a narrativa abandona a caça ao assassino para perseguir a excentricidade da protagonista em meio a um cenário de opressão e exclusão – vai se confirmando à medida que Dalton Levi interroga os suspeitos e as testemunhas do assassinato de Ana Maria. A cada novo depoimento, o detetive, assim como o público leitor, adentra mais o universo das “mulheres diferentes” e vai compreendendo seus modos de vida, seus desejos, sua luta. Ao mesmo tempo, a investigação nos oferece a possibilidade de perceber a violência em torno dos corpos que não se adaptam às normas estabelecidas e que “embaralham” a ideia de gênero.

Ao término de *Uma mulher diferente* temos o prazer de dizer que conhecemos Ana Maria, essa mulher de tantas histórias e de tantos desejos. Um pouco da história de sua vida foi revelada. Mas a história de sua morte é, ainda, parte dessa existência a que tantas coisas foram negadas. Se, nesta subseção, procuramos conhecer a vida, na seguinte, teremos o interesse de saber um pouco mais sobre a morte. É nesse rastro que seguiremos na próxima subseção: na morte e em seus sentidos.

### 3.3 ZONAS FÉTIDAS: UM CORPO, MUITAS MORTES

Muitos pesquisadores contemporâneos tentam descrever a forma como as sociedades, no decorrer da história da existência humana, têm se relacionado com a morte. Grande parte dos trabalhos afirma que, na maioria dos casos, essa relação é marcada pelo medo, pela dor e pela negação. Edilson Barreira Junior (2013) indica que, no Ocidente, o homem é prisioneiro do que ele chama de “tabu da morte”, pois há uma recusa em torno de tudo que, direta ou indiretamente, possa fazer qualquer menção a ela. Nesse sentido, o simples ato de falar dessa questão configura, sobretudo para o senso comum, uma atitude mórbida,

negativa, chegando mesmo a ser associada ao macabro. Isso faz com que esse homem ocidental, diante desse assunto que se tornou delicado, assumia uma atitude de fuga ou de indiferença. Ele não deseja, sob quaisquer circunstâncias, mencionar a morte; não há, em sua história, qualquer espaço para ela. É na vida que ele se encontra envolvido, absorto.

Em um dos seus mais importantes trabalhos denominado *Anthropologie de la mort*<sup>66</sup>, o antropólogo francês Louis-Vincent Thomas (1983), considerado fundador da Tanatologia<sup>67</sup>, mapeia a percepção de diversas culturas, em distintas épocas, acerca da morte. Por meio desse trabalho, ele demonstra que o fenômeno da morte pode ser entendido a partir de prismas diferentes relacionados a certas condições que podem ser atribuídas ao indivíduo. Diante disso, o cientista defende a existência não de um, mas de quatro tipos de mortes: biológica ou física, psíquica, espiritual e social.

O primeiro tipo de morte, a chamada biológica, está relacionado ao fenômeno que é perceptível do ponto de vista físico. Nesse sentido, esse tipo de morte diz respeito à destruição irreversível dos conjuntos de células, dos tecidos, dos órgãos que formam o corpo humano. É a destruição do corpo, da matéria que constitui a cada um(a) de nós. A morte biológica pode, ainda, ser descrita como “*un proceso que se prologa en el tiempo: se apodera primero de los ‘centros vitales’ (muerte funcional) y se propaga irrecusablemente a todos los órganos (muerte de los tejidos)*”<sup>68</sup> (THOMAS, 1983, p. 35).

Outros dois tipos de morte, a psíquica e a espiritual, são descritas por Thomas (1983) como tipos relativamente comuns na história das sociedades humanas. A primeira tem uma relação direta com problemas mentais decorrentes de um medo incontrolável da inevitável finitude da vida. A segunda diz de condutas obsessivas de grupos, como os cristãos, sobretudo os mais radicais, que se preocupam de forma desmedida com a salvação da alma. Ambos independem da morte biológica.

O último tipo da classificação de Thomas, a morte social, assim com a espiritual e a psíquica, também ocorre independente de uma efetiva morte biológica, porque, de acordo com o autor, há morte social:

*[...] toda vez que una persona deja de pertenecer a un grupo dado, ya sea por límite de edad y pérdida de funciones [...], ya que se asista a actos de*

<sup>66</sup> Título original da obra datada de 1975. A versão que utilizamos foi traduzida para o Espanhol e publicada no ano de 1983.

<sup>67</sup> Tanatologia pode ser entendida como um estudo científico acerca da morte e de todos os fenômenos a ela relacionados.

<sup>68</sup> Tradução livre: “um processo que se prolonga no tempo: primeiro toma os ‘centros vitais’ (morte funcional) e se propaga irrecusavelmente a todos os órgãos (morte dos tecidos)”.

*degradación, proscripción, destierro, o bien que estemos en presencia de un proceso de abolición del recuerdo (desaparición sin dejar huellas, a menos a nivel de la conciencia)*<sup>69</sup> (THOMAS, 1983, p. 53).

O pesquisador tenta, ainda, nos dar uma pista dos grupos que mais sofrem com a morte social. Para ele, mais que qualquer outro grupo de seres humanos, no Ocidente, se encontram vulneráveis:

*[...] los viejos, al igual que los condenados que esperan su ejecución o los enfermos en peligro de muerte, son difuntos en potencia, biológicamente terminados, desgastados, socialmente inútiles (no productivos, consumidores modestos), privados de sus funciones (reposan antes del reposo eterno), que viven frecuentemente en condiciones económicas precarias (sobre todo si pertenecen a las clases menos favorecidas de la sociedad) y en una cruel soledad. Sólo les queda refugiarse en el sueño, o pasas la mayor parte de su tempo en cama, o sentados junto a la ventana contemplando a un mundo que ya no los mira* (THOMAS, 1983, p. 57-58).<sup>70</sup>

A morte social é, portanto, o resultado de um processo de ruptura, geralmente involuntário, com um grupo social, que pode ser familiar, comunitário dentre outros. Mas ela pode, também, ser entendida como a condição a que são relegados sujeitos que não importam para a sociedade seja porque são idosos, por serem doentes terminais ou, ainda, por terem sido considerados não produtivos. Poderíamos, ainda, compreendê-la como a condição a que estão relegadas todas aquelas pessoas que deixam de se comportar de acordo com o estabelecido como modelo pelo seu grupo social em prol de modos de viver e de ser diferentes. Assim, os condenados à morte social são sempre os que estão, de alguma forma, fora dos padrões que regem a sociedade.

É evidente que a temática da morte sempre esteve presente nos romances, nos contos, nas crônicas, na poesia e na literatura de todas as sociedades. Diversos autores, em diferentes épocas e nas mais distintas línguas, elegeram-na como questão central de seus textos, tomando-a como um acontecimento inevitável que interfere nos rumos dos fatos

<sup>69</sup> Tradução nossa: “toda vez que uma pessoa deixa de pertencer a um determinado grupo, seja por limite de idade e perda de funções [...], uma vez que atende a atos de degradação, proibição, exílio, ou que estamos na presença de um processo de abolição da memória (desaparecimento sem deixar rastros, a menos ao nível de consciência)”.

<sup>70</sup> Tradução de Edilson Baltazar Barreira Júnior: “Os velhos, assim como os condenados que esperam a execução ou os enfermos em perigo de morte, são defuntos em potência, biologicamente terminais, desgastados, socialmente inúteis (não produtivos, consumidores modestos), privados de suas funções (repousam antes do repouso eterno), que vivem frequentemente em condições econômicas precárias, sobretudo se pertencem às classes menos favorecidas da sociedade. Somente lhes resta refugiar-se no sonho, ou passar a maior parte do tempo na cama, ou sentados junto à janela contemplando um mundo que não os olha”.

narrados. Poderíamos, se assim o desejássemos, citar inúmeros exemplos de textos nos quais figuram cada um dos tipos de morte elencados por Thomas. Nesse momento, no entanto, interessa-nos apenas dois: a morte física e a morte social.

Em *Uma mulher diferente*, de Cassandra Rios, a morte – talvez fosse mais conveniente, inclusive, falar em as mortes – não pode deixar de ser tomada como um operador de leitura, pois ela se faz presente em todos os momentos, mesmo que o público leitor não consiga percebê-la. Já na primeira cena, deparamo-nos com ela e temos que conviver com a sua irreversibilidade durante toda a narrativa. A imagem da mulher morta boiando sobre as águas sujas de um rio nos leva, inevitavelmente, a pensar acerca da razão para a criação de uma protagonista que já inicia a narrativa morta. Obviamente, o romance nos dará as pistas necessárias para seguirmos em direção a respostas que possam amenizar nossas inquietações. Ao sermos apresentados(as) a Ana Maria – à sua história, aos seus sentimentos e aos seus desejos – verificamos que a agressão que produziu a morte do seu corpo físico foi apenas mais uma das violências a que aquele corpo fora submetido no decorrer de sua existência.

Poderíamos dizer que o objeto que provocou o ferimento fatal – uma garrafa feita com um grosso vidro que deixou pequenos pedaços enterrados na testa da protagonista – produziu aquela que talvez possa ser classificada como a última marca que aquele ambiente hostil poderia produzir naquele corpo. O interessante, no entanto, é que a narrativa parece pretender evidenciar que a morte biológica não teria sido a única morte enfrentada por Ana Maria no decorrer de sua trajetória. Em outras palavras, mais do que o declínio físico é a morte social que está sendo evidenciada em *Uma mulher diferente*, a morte social que, além de produzir a morte física, condena a zonas fétidas da sociedade.

Essa mulher que Ana Maria reivindica ser, porque assim o deseja, não pode, evidentemente, existir em um meio cultural referendado por um contrato heterossexual. Sua emancipação, a vitória do seu corpo representa uma ameaça ao próprio contrato, à sua soberania, pois desorganiza suas leis. A personagem cassandriana é a representação de uma incoerência, de uma desobediência e, por isto, não pode ser entendida ou tolerada a menos que se mantenha em lugares obscuros, fétidos, escondidos, sob controle. Por esse motivo, por não ser inteligível, já havia sido imposta uma forma de morte para ela muito antes do golpe que provocou uma fenda em sua cabeça: a morte por não ter direitos, por ser excluída de um contexto social, por ser caçada, por não ter dignidade, por ser considerada improdutiva e descartável.



Ana Maria era uma mulher da noite. Nas madrugadas da capital paulista, ela não apenas apresentava seus números em boates como também inventava uma vida possível na qual podia, longe dos olhares vigilantes, desfrutar de coisas que, à luz do dia, eram impossíveis para pessoas como ela. Mas, viver na calada da noite alimentada pelas madrugadas era um sinal de que havia lugares, horas e pessoas específicos com os quais podia socializar. Ela tinha um mundo que tivera que ser criado à parte para sobreviver. A noite sempre foi o lugar reservado para aqueles sujeitos que as sociedades puritanas não querem; para aqueles corpos que têm que lutar diariamente para fugir à morte imposta pelo seu meio social.

Voltemos ao Brasil dos anos 1960, quando o romance *Uma mulher diferente* foi escrito e publicado, com o fim de entender um pouco dessa morte social que, conforme defendemos, está no cerne da atenção de Cassandra Rios nesta narrativa. Evidentemente, tal questão não pode ser tomada como pertencente apenas a esse momento da nossa história recente, mas, por uma questão didática, vamos, nesta subseção, nos concentrar no período que vai do golpe militar de 1964 até os dias atuais.

Uma fonte frutífera para compreendermos um pouco desse momento é o Relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV)<sup>71</sup>, publicado no ano de 2014, durante a gestão da então presidente da república Dilma Rousseff. No Texto Temático 7, pertencente ao volume II, na seção intitulada “Ditadura e homossexualidades”, temos acesso a um panorama bastante curioso no que concerne à ação do governo ditatorial com relação a pessoas com identidade sexual e/ou de gênero não hegemônicas ou, como denomina o próprio documento, à população LGBT<sup>72</sup>. É importante frisar que, para os ditadores, não havia qualquer distinção entre orientação sexual e identidade de gênero, o que significa que gays, lésbicas e travestis, eram considerados apenas tipos de homossexuais.

---

<sup>71</sup> A Comissão Nacional da Verdade (CNV) foi criada pelo governo federal, a partir da Lei n° 12528/2011, com o fim de investigar as violações aos direitos humanos ocorridas no Brasil entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988.

<sup>72</sup> Segundo o *Manual de Comunicação LGBT – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais*, da Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais a sigla é utilizada precisamente para se referir a lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais. Utilizada desde os anos 1990, tem inúmeras variantes, dependendo da identidade que se pretende colocar em evidência. Dentre essas variantes, podemos citar: LGBTQ, que inclui os sujeitos que se autodenominam *queer*; LGBTI, que inclui os intersexuais; LGBTQIA+, que acrescenta os assexuais e permite, através do sinal de adição, o acréscimo de qualquer sujeito que não se sinta representado pelas siglas construídas até então, dentre outras. Salientamos, ainda, que, apesar de utilizada no Relatório da Comissão da Verdade, a sigla LGBT ainda não existia no período da ditadura militar, tendo entrado em uso apenas a partir dos anos 1990.

O texto da Comissão Nacional da Verdade afirma que, nesse momento da história do Brasil, o anseio de combate à homossexualidade era compactuado por diversos segmentos sociais os quais, respaldados pelos discursos médico-legais, pelos discursos religiosos, por visões criminológicas conservadoras ou por valores tradicionais, consideravam abomináveis e, portanto, intoleráveis para o país, os indivíduos não heterossexuais. O que era disseminado acerca dos “diferentes” é que eram pessoas perigosas, pois poderiam promover a destruição dos valores morais da sociedade. A destruição desses valores, conforme pregavam, significaria o declínio da própria sociedade.

É importante enfatizar que a visão moralista das censuras tinha um apoio de parte significativa da sociedade civil – e não vinha somente das senhoras religiosas que se mobilizaram em marchas a favor do golpe em 1964. Os ‘defensores da civilização cristã’ apelavam para a Divisão de Censura de Diversões Públicas para proibir material por eles considerado imoral [...] (BRASIL, 2014, p. 305).

Tal concepção acerca da homossexualidade – e a preocupação com a possibilidade de que esses sujeitos pudessem ocupar novos espaços sociais – fez com que várias ações tivessem sido desenvolvidas com o intuito de manter essa população silenciada, apagada, morta socialmente. Um dos mais marcantes eventos nesse sentido ocorreu entre os anos de 1976 e 1982, quando as polícias civil e militar da cidade de São Paulo, com o respaldo da Secretaria de Segurança Pública, montaram uma grande operação com a finalidade de expulsar das áreas centrais e das mais abastadas da cidade as travestis que utilizavam aqueles pontos para trabalhar. O Jornal *O Estado de São Paulo*, em edição de 1º de abril de 1980, esclarece que o plano tinha como principais ações:

[...] tirar os travestis das ruas de bairros estritamente residenciais; reforçar a Delegacia de Vadiagem do Deic para aplicar o artigo 59 da Lei de Contravenções Penais; destinar um prédio para recolher somente homossexuais; e abrir uma parte da cidade para fixá-los (O ESTADO DE SÃO PAULO, 01/04/1980, p. 20).

O objetivo, segundo declararam as autoridades policiais, era “limpar” a cidade, tirando do convívio social os/as desordeiros(as), as pessoas que contribuía para aumentar a desordem e a criminalidade da metrópole. Na prática, o que o plano pretendia era tirar os gays, as lésbicas, as travestis das áreas centrais confinando essas pessoas em áreas periféricas nas quais pudessem ficar escondidas e esquecidas.

A urgência do plano, elaborado pelo então delegado de polícia Paulo Boncristiano e pelo coronel da polícia militar Sidney Gimenez Palácios, segundo seus autores, se evidenciara após um artigo publicado pelo Estado de São Paulo acerca dos “perigos que representavam os travestis nas ruas da cidade”. Esses perigos, então confirmados pelos autores do “projeto de limpeza da cidade”, seriam assaltos, agressões de todos os tipos e até assassinatos que estariam sendo cometidos por travestis contra as “pessoas de bem”. Não conseguimos obter números acerca de crimes cometidos por travestis – ou por homossexuais, para coadunar com a expressão utilizada nos anos 1960 – na capital paulista, nesse período, no entanto, podemos inferir que havia um incômodo generalizado por conta da existência dessas pessoas e por elas estarem ocupando espaços públicos. Em fala do delegado publicada em entrevista no Estado de São Paulo, podemos ter essa dimensão:

Hoje, em São Paulo, são mais de oito mil travestis e alguns trabalham em casas noturnas, ou como cabeleireiros, costureiros, bancários. Boncristiano disse que ‘estão dando excessiva liberdade a estes homossexuais que tomaram conta das ruas importantes da Capital e dos bairros estritamente residenciais. Falo isso com base nas observações que fiz durante alguns meses e pelas queixas registradas nos distritos policiais desta Seccional Sul’.  
(p. 20)

O evidente incômodo provocado pela presença de travestis nas áreas centrais de São Paulo levou a ações mais efetivas no sentido de expulsá-las. No governo de Paulo Maluf, entre os anos de 1979 e 1982, foram intensificadas rondas de policiamento ostensivo nessas áreas. No ano de 1980, a polícia começou, inclusive, a invadir locais frequentados por lésbicas, gays, travestis e outros sujeitos:

O método utilizado pelas forças de segurança era realizar batidas policiais em locais frequentados pelas pessoas LGBT, especialmente as travestis, que eram levadas “para averiguação” às dependências policiais, tendo por fundamentos legais a contravenção penal de vadiagem e a prisão cautelar prevista no Código de Processo Penal de 1941, então em vigor. Segundo consta de declaração do delegado à imprensa, de 300 a 500 pessoas eram levadas por dia para delegacias (RELATÓRIO CNV, p. 307).

Assim, o projeto do poder público era promover uma segregação na cidade, separando grupos já estigmatizados e criando para eles um gueto, visto que mantê-los encarcerados era inviável. Desta forma, sujeitos exprobrados, como travestis, prostitutas,

usuários de drogas, “machonas”<sup>73</sup> – foram obrigados a se deslocar para outros locais, onde, segundo “asseguravam” as autoridades, elas poderiam circular livremente sem qualquer perseguição policial. A cidade deveria ser para “as famílias”, as “pessoas de bem”. Todos(as) aqueles(as) que não se enquadravam nesse modelo foram empurrados para áreas menos valorizadas – uma localidade chamada Boca do Lixo ficou muito conhecida por ter abrigado muitos sujeitos marginalizados. Em suma, a proposta era empurrar para um local marginal seres marginalizados: um lugar menor para seres tidos como menores.

Mas, segundo o documento da CNV, mesmo no centro da cidade, em alguns momentos e em alguns lugares específicos, existia uma espécie de “tolerância” de alguns setores sociais para com “homossexuais”: gays, lésbicas e travestis. Na verdade, era como se, em certas circunstâncias, essas pessoas representassem o exótico e, por este motivo, pudessem sair dos guetos e entrar em cena, obviamente, sempre em papéis secundários, para produzir diversão ou gerar rios, nunca na condição de protagonistas. Esses momentos e lugares, geralmente, eram:

Carnaval, lugares fechados e isolados de sociabilidade LGBT, certas profissões consideradas ‘delicadas’ ou ‘criativas’ para homens, ligadas às noções de gênero sobre a feminilidade tradicional, bem como certos lugares reservados para mulheres masculinizadas. (Relatório CNV, p. 300)

Essa “tolerância” – se podemos continuar utilizando o termo – é oriunda de pequenas mudanças no que concerne à forma de ver a população LGBTT, fruto das reivindicações por mais respeito e reconhecimento às diferenças identificadas no campo da sexualidade, decorrentes da luta empreendida por movimentos sociais, principalmente norte-americanos, argentinos e europeus que, a partir dos anos 1950, começavam uma organização e lutavam pelo direito ao reconhecimento de outras identidades e orientações sexuais para além da heterossexualidade.

No Brasil, a organização de movimentos sociais em defesa de visibilidade e, conseqüentemente, de direitos sociais foi coibida, após o golpe militar de 64. Em virtude disso, não teria, então, surgido nenhuma organização bem estruturada de ativistas que pudesse monitorar, documentar ou mesmo denunciar a situação de homossexuais e travestis brasileiros(as)<sup>74</sup>. Ao invés de movimentos que reforçassem as reivindicações que já

<sup>73</sup> Termo muito utilizado nas décadas em questão para se referir a mulheres com construção corporal ou trejeitos denominados masculinos.

<sup>74</sup> Apesar da ausência de grupos organizados, há algumas iniciativas que foram muito importantes no que concerne à defesa pública de grupos estigmatizados. O Jornal *Lampião da Esquina*, *A Folha de*

aconteciam em outros países, aqui, “a ditadura reforçou o poder da polícia, a censura sobre diversas esferas da vida e as arbitrariedades da repressão estatal, instituindo uma notória permissividade para a prática de graves violações dos direitos humanos de pessoas LGBT”. (RCV, p. 300). Nesse sentido, a literatura, especialmente de autoras como Cassandra Rios, possibilitou ao público leitor o acesso a essas histórias de vida e de morte. Sob a censura de chumbo, esse foi um meio de denunciar a violência a que eram submetidos aqueles corpos.

O Relatório da Comissão Nacional da Verdade apresenta, ainda, uma imagem da violência sofrida por gays, lésbicas e travestis, no mercado de trabalho, no período em questão. A identidade sexual e de gênero dessas pessoas deveria ser escondida para garantir uma vaga ou mesmo a permanência em um posto no mercado de trabalho. Há casos em que o simples fato de haver qualquer dúvida com relação a uma possível homossexualidade era motivo para uma demissão.

É importante lembrar que a ditadura não tinha uma política formal, específica de extermínio de homossexuais e travestis, no entanto, a ideologia que sustentou o regime, conforme já mencionado em seções anteriores, era claramente homofóbica, tendo suas origens nas ideias integralistas e ultraconservadoras católicas dos anos 1930. Ao colocar-se como defensor da família – entendida como formação composta por homem, mulher e filhos –, da moral – moral cristã – e dos “bons costumes”, o regime repudiava todos os sujeitos e modos de vida que não tivessem como referência este ideal de família burguesa, pois, conforme acreditava, tais sujeitos tinham comportamento claramente subversivo e – o que julgavam inconcebível – eram comunistas.

Assim, para os ditadores, todos os indivíduos que estavam fora do padrão, como homossexuais, travestis e outros, eram nocivos à sociedade, pois representavam risco para aqueles que eram considerados seus pilares. Tal situação se agravou quando, no final da década de 1960, a homossexualidade foi associada a pederastia, alcoolismo, prostituição e a toda uma sorte de degenerações. Essa concepção, compactuada pelos setores mais conservadores da sociedade, acabou por legitimar toda a violência contra gays, lésbicas e travestis. Como corpos de pouca valia, esses sujeitos ficaram expostos a diversas formas de opressão assim como à violência física por parte da polícia e de diversos outros sujeitos.

Ao buscar informações acerca da violência contra travestis nos anos que sucedem a ditadura militar, deparamo-nos, mais uma vez, com a insuficiência e a imprecisão dos

---

*São Paulo*, a OAB de São Paulo, além de personalidades como a advogada Alice Soares, da Faculdade de Direito da USP, deram visibilidade à repressão sofrida por grupos minoritários, ao denunciarem a violência dos atos promovidos pela polícia.

dados. Os números que analisamos são oriundos de pesquisas diversas, disponibilizadas para o público em geral e realizadas por coletivos e outras organizações não governamentais autodenominadas defensoras dos direitos das comunidades formadas por gays, lésbicas, transexuais, travestis ou transgêneros brasileiros.

Aqueles que consideramos mais confiáveis, no entanto, foram os levantamentos produzidos pelo Grupo Gay da Bahia (GGB) e pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA). Os dados do GGB são os mais abrangentes, apresentando um panorama da violência contra toda a população LGBT no Brasil. Esses dados, no entanto, muitas vezes não discriminam a quantidade de mortes por grupos, o que impossibilita uma precisão do número de travestis mortas no país até então. Já o relatório da ANTRA não separa o número de assassinatos de travestis do número de assassinatos de transexuais, o que também impede uma precisão com relação à quantidade de travestis vítimas da violência. Além disso, as duas organizações afirmam que esses números são subnotificados<sup>75</sup>, o que significa que, na prática, há muito mais homicídios do que mostram os registros. Um outro detalhe é que essas organizações não contam com o apoio do governo para fornecimento desses dados, o que significa que suas fontes são, em geral, as redes sociais e outras mídias.

Conforme pudemos inferir a partir da pesquisa, uma maior atenção para as questões relativas a essa comunidade no Brasil e, sobretudo, às travestis, só pode ser verificada a partir da década de 1980, quando algumas organizações em defesa dos direitos LGBT, a exemplo do GGB, se formam e começam a se consolidar.<sup>76</sup>

Os números obtidos começam no ano de 2000, quando se notificou cerca de 130 pessoas mortas por homofobia. Não encontramos os dados específicos de travestis, o que, só está disponível a partir do ano de 2012, quando, de 338 pessoas LGBT mortas, 128 foram denominadas travestis. Esses números apresentaram significativo aumento nos anos subsequentes, chegando, respectivamente, a 343 e 144, no ano de 2016<sup>77</sup>.

Essas mortes, de acordo com a ANTRA, são sempre regadas de crueldade, como se os agressores quisessem extirpar algo de muito maligno das vítimas.

---

<sup>75</sup> Segundo as duas organizações, muitos dos casos de violência contra a população LGBT não são notificados como tal. Ao invés disto, são tratados como casos de violência urbana, o que impossibilita precisar o número de agressões contra lésbicas, gays, travestis e transgêneros.

<sup>76</sup> Cabe referir que não é foco deste trabalho apresentar as análises dos números encontrados sobre violência contra as travestis no Brasil, mas demonstrar que eles são alarmantes, mesmo que ainda sejam subnotificados, de acordo com relatórios produzidos tanto pelo GGB quanto pela ANTRA.

<sup>77</sup> A partir de 2016, o GGB passou a contabilizar as mortes de travestis, transexuais e transgêneros no mesmo grupo. Assim, o número desse ano é relativo aos três “T”.

O modo como essas mortes ocorrem é sempre muito violento. O assassinato por tiros encabeça a lista de mortes, mas não são um ou dois tiros, é uma execução. Há casos em torno de 20, 30 tiros, como se o assassino quisesse matar também a alma da vítima. Expurgar de vez a existência Trans. E é assim que eles fazem! (ANTRA, 2018, p. ?).

A ANTRA, inclusive, elaborou mapas com números de assassinatos de travestis e transexuais por estados brasileiros nos três últimos anos:

Em números absolutos, o estado de Minas Gerais é o que mais mata a população trans, com 20 assassinatos. Em segundo a Bahia, com 17 casos, São Paulo e Ceará, com 16 assassinatos, Rio de Janeiro e Pernambuco, com 14. O Paraná aparece com 8 crimes, Alagoas, Espírito Santo, Pará com 7, Mato Grosso, 6, Amazonas, Goiás, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, com 5, Tocantins, com 3. O Distrito Federal, Maranhão, Mato Grosso do Sul e Sergipe somam duas mortes cada. E uma morte ocorreu no Acre, Amapá, Piauí, Rio Grande do Norte e Roraima (2018, p. 14).

Os números confirmam que a violência contra os corpos considerados estranhos, no Brasil, não é realmente uma especificidade das épocas de ditadura, mas algo que está enraizado em nossa sociedade e que tem feito parte da nossa cultura. Nesse sentido, o engajamento da literatura é necessário, pois, como aconteceu durante a ditadura, muitas vezes corresponde à única forma de denúncia de um conjunto de atrocidades que nega liberdade e corrói aquilo que temos de mais precioso: a vida. É precisamente aí que acreditamos estar a engenhosidade do texto de Cassandra Rios a que nos referimos anteriormente. Se Ana Maria não podia falar, se tinha que viver escondida como uma traça em páginas mofadas de livros, então, era preciso criar estratégias para que ela aparecesse.

Se sua vida teve pouco ou nenhum valor social, sua morte física, por outro lado, foi a estratégia mais eficiente para trazê-la à cena. A morte, e somente ela, foi capaz de alçar a protagonista cassandriana ao centro das discussões. Assim, em um contexto sociocultural no qual a sua vida pouco valia e em que a sua voz jamais fora ouvida, a personagem cassandriana precisou da morte para ganhar vida. O corpo morto encontrado boiando nas águas de um rio como se fora descartável, um estrume, volta à vida – e, acima de tudo, ao protagonismo – na voz dos depoentes que o detetive Dalton Levi interrogou na expectativa de encontrar o/a seu/sua assassino(a).

A morte física, portanto, foi o elemento que, de alguma forma, deu a ela alguma possibilidade de reivindicação. Assim, o romance consolida a denúncia da morte social imposta a certos sujeitos e o faz de forma estratégica, em um emaranhado de informações que submergem a partir dos diálogos narrados. A protagonista morta se anuncia como um sujeito

cujo desejo pulsa de forma intensa à espera de uma época em que sua existência possa ser plena, múltipla e feliz.

Poderíamos entender que a personagem Ana Maria não sobreviveu à arrogância, à intolerância e ao ódio que imperava na segunda metade do século XX, no Brasil, mas se ainda estamos falando dela e de seu empreendimento é porque a história pode ser contada de milhares de outras formas. Uma delas é que, apesar de o pulso já não pulsar e dos números alarmantes de assassinatos de homossexuais e travestis, a luta e a esperança persistem. Assim, formas de resistências são inventadas e reinventadas a cada dia em nome do desejo de seguir, de sentir e de existir.



## CONCLUSÃO

Desde o momento em que iniciamos o estudo da produção literária da escritora paulista Cassandra Rios, não cessamos de pensar no que esses textos poderiam oferecer àquele(a) que optasse por debruçar-se sobre a sua leitura. Também não deixamos de nos perguntar o que procuravam seus/suas inúmeros(as) leitores(as); o que desejavam encontrar ao se debruçarem sobre a leitura de um romance cassandriano. Independente do que buscassem, é provável que fossem sempre surpreendidos(as) com excessos, com o choque, com algo capaz de levar a sensações fortes que poderiam ir do nojo à mais profunda identificação.

Se, ainda hoje, após a leitura de uma certa quantidade de livros da autora, não deixamos de nos surpreender com suas narrativas extravagantes, o que dizer dos(as) leitores(as) do século passado? Como teriam experimentado essa obra os(as) primeiros(as) leitores(as), em 1948, na ocasião da publicação de *A volúpia do pecado*? São perguntas cujas respostas, embora não possam ser exatas, podem ser deduzidas a partir da análise do contexto sociocultural no qual os textos estão inseridos. No país dividido entre conservadorismo e efervescência cultural, essa literatura, que foi extremamente repudiada pelas instituições oficiais e, ao mesmo tempo, muito consumida pela grande massa, conseguiu tocar o público e chamar a atenção para questões que a sociedade fingia não existirem.

Essas questões, durante todo o período de escrita deste texto, estiveram circulando, movendo a curiosidade e estimulando a criatividade. Por ora, chegamos a algum lugar que, certamente, está muito distante do fim. Mas conseguimos! Depois de oito anos – incluindo o período do mestrado – de um quase casamento com Cassandra Rios, chegamos a algum ponto e com uma enorme disposição para nos conectar a muitos outros.

A extensa produção literária da autora, conforme verificamos, levou-nos a lugares distantes. Os temas foram diversos, ligados à religiosidade, ao uso de drogas, à prostituição, à corrupção e, sobretudo, à homossexualidade de mulheres. As protagonistas lésbicas, com suas histórias recheadas de amor, de desejos e de fetiches, estiveram presentes na grande maioria dos romances assinados por Cassandra Rios, o que levou os/as pesquisadores(as) da sua obra a escolherem basicamente esse tema para discutir em suas dissertações e teses. Nossa proposta, no entanto, foi a de olhar as narrativas de Rios como uma tentativa de desconstruir toda uma gama de concepções solidificadas acerca de corpos, sujeitos e histórias. Diante disso, partimos da concepção de que a literatura cassandriana, antes de qualquer coisa, volta-

se para as mulheres, independente das práticas sexuais e desejos, das genitálias presentes no momento do nascimento e de quaisquer outras questões.

Foi precisamente o que tentamos identificar em Mimi, Ariella, Flávia, Kênia, Ana Maria e na própria Cassandra Rios. Todas enquadradas nessa categoria denominada “mulheres”. Todas lutando, em um contexto sociocultural de opressão no qual as mulheres têm, diariamente, os seus desejos violentados e seus direitos usurpados, pelo direito à própria existência.

Nesse sentido, julgamos ter demonstrado, a partir dos romances selecionados, que a obra de Cassandra Rios investiu na desestabilização de uma visão hegemônica, universalizante em torno desses sujeitos denominados mulheres, utilizando-se, para isto, de uma série de personagens cujas ações, mais do que irem de encontro àquilo que era esperado para elas, escandalizaram a época em que foram situadas e desestabilizaram a ordem heterossexual dominante.

Em um primeiro momento, procuramos demonstrar essa tentativa de desordenamento de uma ordem estabelecida a partir da criação de uma imagem autoral conturbada, polêmica, agressiva, transgressora, diferente de outras escritoras que assumiam visibilidade durante as décadas de 1960 e 1970. A própria Cassandra Rios sabia que a sua imagem a colocava em evidência e representava, antes de tudo, uma afronta às instituições sociais de sua época. Evidentemente ela queria vender livros – e vendeu mais que qualquer outra escritora – e sabia que colocar-se em evidência era uma estratégia eficiente para alcançar este objetivo. Mas isso não era tudo. A excentricidade corria em suas veias e toda a sua produção literária foi voltada para dar visibilidade e para produzir outras excentricidades.

A partir da segunda seção, começamos a perscrutar algumas personagens cassandrianas com o intuito de observar como cada uma delas contribui no sentido de combater as instituições que, baseadas nas normas da heterossexualidade, tomam posse de cada uma das pessoas que nascem, determinando-lhes os “destinos” e, conseqüentemente, papéis diferentes nos espaços sociais. Nesse sentido, enquanto Ariella questiona a família nuclear formada a partir do casamento heterossexual, Flávia e Kênia colocam em xeque a regulação da sexualidade e Ana Maria questiona o próprio sentido de ser mulher, embaralhando, com sua construção corporal e de subjetividade, as normas de gênero.

Dessa forma, todas essas mulheres cujos destinos já estavam previamente traçados, buscam, desesperadamente, alternativas para suas vidas. Às vezes recorrendo a atos levianos, outras traindo a perspectiva daqueles(as) que as seguem, outras deitando-se com seus inimigos, estão sempre envolvidas em estratégias cujo intuito maior é implodir as normas

sociais opressoras para fazer aflorar outros gestos, outras ações e outros modos de vida. O ataque incisivo a certas instituições basilares da sociedade – a família nuclear, o casamento hétero, a maternidade obrigatória – demonstrou o quanto estamos enredados(as) por imposições culturais que, apesar de não conseguirmos perceber, anulam o nosso direito de escolha e nos engessam. O resultado é a perda de singularidade e a formação de uma enorme massa de bilhões de faces que circulam mecanicamente na multidão, sem expressão, sem desejo e sem vida. Assim, os textos acionados demonstraram a luta diária de mulheres que, antes de qualquer coisa, anseiam por liberdade, por vida.

Destacamos a elaboração teórica de três autores(as) como imprescindíveis para a realização do trabalho: Michel Foucault (1988), Monique Wittig (2006) e Judith Butler (2008). O estudo desses trabalhos foi fundamental para a leitura que então elaboramos da literatura de Cassandra Rios porque possibilitaram o entendimento de como alguns processos de aprisionamento dos corpos foram, e são, construídos em nossa cultura. A partir do trabalho de Michel Foucault, por exemplo, percebemos que fomos transformados em uma sociedade que é definida em razão de discursos em torno do sexo, uma lógica do sexo, e que esse processo passou a definir não apenas quem somos, mas, também, o lugar que ocupamos em uma sociedade cuja característica fundamental é a hierarquia entre as pessoas e a negação de direitos consequentes dela.

Nessa sequência, Monique Wittig ajudou a perceber que vivemos, saibamos disso ou não, sob o contrato heterossexual, que forja as nossas identidades, determina formas certas e erradas de existência e mascara nossos desejos. Da mesma forma, impossibilita a existência de todos(as) aqueles(as) que não estão em consonância com as normas estabelecidas.

Coadunando com esse pensamento, o estudo de Judith Butler forneceu as bases para o entendimento de que, desde os primeiros momentos de nossa vida, somos enredados(as) em uma teia discursiva que nos classifica como homens ou mulheres, determinando nossos lugares sociais. Ser mulher, então, significa ter negada uma série de oportunidades e, portanto, ter a vida reduzida em possibilidades.

Procuramos um diálogo entre o texto literário e a produção teórica dos(as) autores(as) que contribuíram para a produção deste trabalho. Mais do que isso, tentamos ver como a literatura está – e, desde sempre, esteve – discutindo questões tão importantes acerca de nossas vidas e, em muitos momentos, antecipando discussões que só se tornariam populares na academia, posteriormente.

Mas encontramos também algumas contradições na literatura cassandriana. Se, em alguns momentos, os textos são armadilhas para nos fazer pensar acerca de nossos

próprios preconceitos, em outros, são, eles próprios, disseminadores de pensamentos inoportunos, incoerentes para um projeto que anseia pela liberdade de grupos marginalizados no contexto social.

Tais contradições, no entanto, constituem a potência da literatura de Rios na medida em que nos expõe aos nossos próprios preconceitos. É por acreditar nesta potência, que nos arriscamos a trazer à academia a literatura cassandriana. À parte alguns problemas oriundos da perspectiva militante da autora, não podemos deixar de enfatizar a importância de oportunizar o protagonismo para sujeitos que foram totalmente silenciados pela nossa sociedade. Assim, antes de qualquer coisa, esses textos celebram a diversidade, a liberdade, a esperança e a vida. Isto já constitui razão suficiente para estudá-los.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. **Cultura letrada: literatura e leitura**. São Paulo: UNESP, 2006.
- ARANHA, Gláucio; BATISTA, Fernanda. Literatura de massa e mercado. **Revista Contracampo**, n. 20, ago. 2009.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 2015.
- BRASIL. ARQUIVO NACIONAL. **Manual Departamento de Censura e Diversões Públicas**. Distrito Federal: Arquivo Nacional, 1976. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Documents/DOUTORADO/TESE/DOCUMENTOS%20DA%20CENSURA/CARTA%201.pdf>. Acesso em: 9 ago. 2017.
- AZAMBUJA, Cristina Spengler. O papel social da mulher brasileira nas décadas de 30 a 60, retratada através das propagandas veiculadas na revista O Cruzeiro. **Gestão e Desenvolvimento**, v. 3, n. 1, p. 83-92, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistagestaoedesenvolvimento/issue/view/74/showToc>>.
- BARBOSA, João Alexandre. **A biblioteca imaginária**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BARREIRA JUNIOR, Edilson Baltazar. Antropologia tanatológica: o estudo de Louis Vincent Thomas. **Revista Diálogos Acadêmicos**, Fortaleza, v. 2, n. 2, jul./dez. 2013.
- BASSANEZI, Carla. Mulheres nos anos dourados. In. PRIORE, Mary Del (Org.); BASSANEZI, Carla (Coord. Textos). **História das Mulheres no Brasil**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- BATALHA, Maria Cristina. **Nelson Rodrigues: persona**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- BATALHA, Maria Cristina. **O fantástico como mise-en-scène da modernidade**. Niterói: Instituto de Letras da UFF, 2003.
- BORDINI, Maria da Glória. Estudos culturais e estudos literários. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 11-22, set. 2006. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/610/441>>. Acesso em: 15 abr. 2011.
- BOURDIEU, Pierre. Algumas questões sobre o movimento gay e lésbico. In: \_\_\_\_\_. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.
- BRANCO, Lúcia Castello. A (im)possibilidade da escrita feminina. In: \_\_\_\_\_. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório: textos temáticos**. Brasília: CNV, 2014. v. 2. 416p.

BRASIL. Comissão da Verdade. **Relatório**. v. II. Disponível em: <[http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume\\_2\\_digital.pdf](http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_2_digital.pdf)>. Acesso em: 16 set. 2018.

BRASIL. **Decreto-Lei n° 1.077**, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, §8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, Diário Oficial, 26 jan. 1970. Seção 1, p. 1. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm)>.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 151-172.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CALDAS, Waldenyr. **Literatura da cultura de massa**. São Paulo: Musa, 2000.

CÂNDIDO, Antonio. The Brazilian Family. In: SMITH, L.; MARCHANT, A. (Eds.) **Brazil, portrait half a continent**. Nova Iorque: Dryden, 1951. p. 291-312.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo: a situação da mulher na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero**, 2011. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>>. Acesso em:

CARVALHO, Mário Felipe de. **Que mulher é essa? identidade, política e saúde no movimento de travestis e transexuais**. Dissertação de Mestrado, Instituto de Medicina Social, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <[http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/1563\\_1442\\_Carvalho-Mario-dissert.pdf](http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/1563_1442_Carvalho-Mario-dissert.pdf)>. Acesso em:

CEVASCO, Maria Elisa. Lição 10: Estudos Culturais no Brasil. **Alternativas**, n. 3, 2014. Disponível em: <<https://alternativas.osu.edu/assets/files/Issue-3/essays/cevasco.pdf>>. Acesso em:

CHORTASZKO, Diane Saggiorato; MOREIRA, Rosemeri. Mulher e família nos anos dourados: os anúncios publicitários da Revista Grande Hotel (1958-1961). In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 9. **Artigos**. Ouro Preto, 2013. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-imprensa/mulher-e-familia-nos-anos-dourados-os-anuncios-publicitarios-da-revista-grande-hotel-1958-2013-1961>>. Acesso em:

COLLING, Ana Maria. 50 anos da ditadura no Brasil: questões feministas e de gênero. Revista *OPSI*, v. 15, n. 2, p. 370-383, jul./dez. 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/33836#.W9yKoJNKjIU>>. Acesso em: 2 nov. 2018.

COLLING, Leandro. **Que os outros sejam o normal: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer**. Salvador: EDUFBA, 2015.

- COSTELLA, Antônio F. **O controle da informação no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1970.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. Loucura, gênero feminino: as mulheres do Juquery na São Paulo do início do século XX. **Revista Brasileira de História** – A mulher no espaço público, SP, v. 9, n. 18, p. 121-144, 1989.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- DEL PRIORE, Mary. **A mulher na história do Brasil**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1994.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é uma literatura menor? In: \_\_\_\_\_. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DERING, Renato de Oliveira. **A cultura de massa em diálogo com questões de teorias literárias**. 2012. 109f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, MG, 2012.
- DIAS, Francisco. O infantil e a disposição perversa polimorfa. **Campo Psicanalítico**, 2015. Disponível em: <<http://www.campopsicanalitico.com.br/media/1278/o-infantil-e-adisposi%C3%A7%C3%A3o-perversa-polimorfa.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2017.
- FACCO, Lúcia; LIMA, Maria Isabel de Castro. Protagonistas lésbicas: a escrita de Cassandra Rios sob a censura dos anos de chumbo. **Labrys, Estudos Feministas**, n. 6, ago./dez. 2004. Disponível em: <<https://www.labrys.net.br/labrys6/lesb/bau.htm>>. Acesso em: 25 fev. 2018.
- FELIPE, Jane. Afinal, quem é mesmo o pedófilo? **Cadernos Pagu**, Núcleo de Estudos de Gêneros Pagu/UNICAMP, n. 26, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FREITAS, Marcel de Almeida. **Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns**: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. Porto Alegre: Intexto UFRGS, 2004.
- FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre as teorias da sexualidade. In: \_\_\_\_\_. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1997. v. VII. (Original publicado em 1905).
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. 47. ed. rev. São Paulo: Global, 2003.
- GAMA, Ligia Barros. **Kosi Ejé Kosi Orixá**: simbolismo e representações do sangue no candomblé. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Centros de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009. Disponível em: <[https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/1116/1/arquivo9420\\_1.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/1116/1/arquivo9420_1.pdf)>. Acesso em: 5 maio 2017.

GOMIDE, Silvia. Formação da identidade lésbica: do silêncio ao queer. In: GROSSI, Miriam Pilar; UZIEL, Ana Paula; MELLO, Luis (Org.). **Conjugalidades, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

GUIMARÃES, Aníbal. Todas as mulheres do mundo: a construção do corpo travesti no Brasil das décadas de 1960 e 1970. In: BRASIL. Ministério da Saúde (Org.). **Transexualidade e travestilidade na saúde**. Brasília: Ministério da Saúde, 2015. p. 39-63.

HACQUARD, Georges. **Dicionário de Mitologia grega e romana**. Lisboa: Asa, 1996.

HUTCHEON, Linda. Descentralizando o pós-moderno: o ex-cêntrico. In: \_\_\_\_\_. **Poética do pós-moderno: história, teoria, ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JORNAL O ESTADO DE SÃO PAULO. **Polícia já tem plano conjunto contra travestis**. 1 abr. 1980. Acervo Digital. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19800401-32223-nac-0020-999-20-not/busca/plano+conjunto+contra+travestis>>. Acesso em:

KULICK Don. **Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEAL, Jorge Tadeu Borges. **Advergay: uma ação publicitária “no armário”, “in Box” ou “publicidade-michê”?** Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

LEITE, Juçara Luzia. **A República do Mangue: controle policial e prostituição no Rio de Janeiro (1954 a 1974)**. Rio de Janeiro: Yendis, 2005.

LEITE, Juçara Luzia. Mangue como república: um caso de polícia no Rio de Janeiro. **Mnemosine**, v. 2, n. 1, jan./jun. 2011. Campina Grande: PPGH, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A Eficácia Simbólica. In: \_\_\_\_\_. **Antropologia Estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LIMA, Luciano Rodrigues. Estudos Culturais: propedêutica, rivalidades e perspectivas. **Fólio – Revista de Letras**, Vitória da Conquista, v. 2, n. 2, p. 83-92, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.doaj.org/doaj?func=issues&jId=86258&uiLanguage=en>>. Acesso em: 13 mar. 2013.

LIMA, Maria Izabel de Castro. **Cassandra, rios de lágrimas: uma leitura crítica dos inter(ditos)**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

LOPES, Denilson. Silviano Santiago, estudos culturais e estudos LGBTs no Brasil. **Revista Iberoamericana**, v. LXXIV, n. 225, p. 943-957, out./dez 2008.



LUNA, Fernando. A perseguida: entrevista de Cassandra Rios. **Revista TPM**, n. 3, p. 2-11, jul. 2001. Disponível em: <<http://revistatpm.uol.com.br/03/vermelhas/home.htm>>. Acesso em:

MARCH, Jenny. **Mitos clássicos**. Tradução Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Tradução Álvaro Cabral. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MASSI, Fernanda. O detetive do romance policial contemporâneo. **Revista Prolíngua**, v. 2, n. 1, jan./jun. 2009. ISSN 1983-9979.

MASSI, Fernanda. O romance policial. In: \_\_\_\_\_. **O romance policial místico-religioso**: um subgênero de sucesso [online]. São Paulo: UNESP, 2015, p. 11-35. ISBN 978-85-68334-56-0.

MORAES, Eliane Robert. Francesas nos trópicos: a prostituta como tópica literária. **Teresa – Revista de Literatura Brasileira**, n. 15, p. 165-178, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/98606/97263>>. Acesso em: jul. 2017.

MORAES, Eliane Robert; LOPEIZ, Sandra Maria. **O que é pornografia**. São Paulo: Abril Cultural; Brasiliense, 1985.

MOREIRA, Ariágda dos Santos. O espaço da prostituta na literatura brasileira do século XX. **Caligrama**, Belo Horizonte, v. 12, p. 237-250, 2007.

MOTT, Luiz. **O lesbianismo no Brasil**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

MUNIZ SODRÉ. **A literatura de mercado**. São Paulo: Ática, 1985.  
Muniz Sodré (1988),

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. **Anuário de Literatura**, n. 3, p. 85-94, 1995.

NAVARRO SWAIN, Tânia. Banalizar e naturalizar a prostituição: violência social e histórica. **Unimontes Científicas**, v. 6, n. 2, jul./dez. 2004.

NAVARRO SWAIN, Tânia. A construção imaginária da história e dos gêneros: o Brasil no século XVI. **Textos de História**, Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UnB, v. 4, n. 2, p. 133, 1996.

NAVARRO SWAIN, Tânia. Feminismo e representações sociais: a invenção das mulheres nas revistas “femininas”. **História: Questões & Debates**, n. 34, p. 11-44, 2001.

NIEBLE TENO, Bruna del Chiaro; ROLFSEN SALLES, Maria do Rosário. Casamento e família no Brasil: breve panorama. **Contribuciones a las Ciencias Sociales**, febrero 2011. Disponível em: <[www.eumed.net/rev/cccss/11/](http://www.eumed.net/rev/cccss/11/)>. Acesso em: 30 jul. 2017.

NÓBREGA, Isabela da Silva. Ícone da (i)moralidade: censura política e moral nas obras de Cassandra Rios. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA – ANPUH, XVI. **Anais Eletrônicos**. Campina Grande, 2014. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/anpuhpb/XVI/paper/viewFile/2510/553>>. Acesso em: 1 jan. 2017.

NOGUEIRA, Nadia. **Invenções de si em histórias de amor**: Lota Macedo Soares e Elizabeth Bishop. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

O GLOBO. **Nos anos 70, ninguém foi mais censurado no Brasil do que Cassandra Rios**, out. 2013. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/nos-anos-70-ninguem-foi-mais-censurado-no-brasil-do-que-cassandra-rios-10425009>>. Acesso em: maio 2017.

OLIVEIRA, Cláudia Freitas de. A homossexualidade feminina na história do Brasil: do esforço de construção de um objeto histórico ao desdobramento na construção da cidadania. **Les Online**, Lisboa, v. 7, n. 2, p. 2-19, 2015. Disponível em: <<https://lesonlinesite.wordpress.com/vol-7-no-2-2015/>>. Acesso em:

OLIVEIRA NETO, Francisco Alexandrino de. **Pornochanchada e censura**: legítimas filhas da ditadura. In: COLÓQUIO DE HISTÓRIA DA UFPE - BRASIL E PORTUGAL, I – Nossa história ontem e hoje. Recife, 3-5 out. 2007.

PAZ, Eliana H. Massa de qualidade. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE O LIVRO E HISTÓRIA EDITORIAL, I. **Anais...** Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2004.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias**: ficção e política nos anos 70. São Paulo: UFSCar, 1996.

PELÚCIO, Larissa. “Toda quebrada na plástica”: corporalidade e construção de gênero entre travestis paulistas. **Campos**, Curitiba, v. 6, n. 1-2, p. 97-112, 2005.

PEREIRA, Ana Gabriela P. **Escritas excessivas**: disposições de lesbianidades na narrativa “As traças”, de Cassandra Rios. Dissertação (Mestrado em Crítica Cultural) – Departamento de Educação, Universidade do Estado da Bahia, Alagoinhas, 2013.

PIOVEZAN, Adriane. **Amor romântico x deleite dos sentidos**: Cassandra Rios e a identidade homoerótica feminina na Literatura (1948-1972). Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

POE, Edgar Allan. **A carta roubada**. 1844. Disponível em: <<file:///C:/Users/GABRIELA/Downloads/Poe%20CARTA%20ROUBADA.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2018.

POE, Edgar Allan. **Assassinatos na rua Morgue**, 1841. Disponível em: <[http://www.lpm.com.br/artigosnoticias/arquivos/trilogia\\_poe\\_assassinatos.pdf](http://www.lpm.com.br/artigosnoticias/arquivos/trilogia_poe_assassinatos.pdf)>. Acesso em: 26 jul. 2018.

- POE, Edgar Allan. **O mistério de Marie Rogêt**. 1842. Disponível em: <<http://www.editorarideel.com.br/wp-content/uploads/2015/07/Marie-Roget.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2018.
- POULIN, Richard. Quinze teses sobre o capitalismo e o sistema mundial de prostituição. In: **Desafios do livre mercado para o feminismo**. São Paulo: SOF, 2005. p. 40-69.
- PRECIADO, Beatriz. Tecnogênero. In: PRECIADO, Beatriz. **Testo Yonqui**. Madrid: Espasa Calpe, 2008. p. 81-99.
- RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite**: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- RAGO, Margareth; FUNARI, Pedro Paulo A. **Subjetividades antigas e modernas**. Annablume, 2008.
- REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência**: censura e livros na ditadura militar. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 2011.
- RIBEIRO, Hamilton. Qual o pecado de Odete? **Revista Realidade**, ano IV, n. 48, p. 114-120, 1970.
- RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas**: estudos gays, gêneros e sexualidades, v. 4, n. 5, p. 17-44, jan./jun. 2010.
- RIOS, Cassandra. **A noite tem mais luzes**. São Paulo: Record, 1968.
- RIOS, Cassandra. **A paranóica**. São Paulo: Discubra, 1969.
- RIOS, Cassandra. **A sarjeta**. São Paulo: ND, 1952.
- RIOS, Cassandra. **Censura, minha luta, meu amor**. São Paulo: Global, 1977.
- RIOS, Cassandra. **Eu sou uma lésbica**. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.
- RIOS, Cassandra. **Mezzamaro, flores e cassis**: o pecado de Cassandra. São Paulo: Cassandra Rios, 2000.
- RIOS, Cassandra. **Muros altos**. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- RIOS, Cassandra. **Uma mulher diferente**. São Paulo: Braziliense, 2005.
- ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos**: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- RODRIGUES, Herbert. **A pedofilia e suas narrativas**: uma genealogia do processo de criminalização da pedofilia no Brasil. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- ROUDINESCO, Elizabeth. **A família em desordem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres: notas sobre a economia política do sexo**. Recife, SOS Corpo, 1993.

SANTOS, Rick. Cassandra Rios e o surgimento da literatura gay e lésbica no Brasil. **Revista Gênero**, v. 4, n. 1, p. 17-31, 2 sem. 2003. Disponível em: <<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/233/154>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar: ensaios selecionados**. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2014.

SELIGMAN, Flávia. Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro. **Sessões do Imaginário**, v. 8, n. 9, p. 38-40, 2003. 2000

SILVA, Roberto Florentino; SAMPAIO, Fernando dos Santos. Prostituição: sexo e mercadoria. **Geografia** (Londrina) v. 23, n. 1, p. 85-105, jan./jun. 2014.

SOIHET, R. **Condição feminina e formas de violência: mulheres pobres e ordem urbana 1890-1920**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. 1997

STEIN, Maria Lúcia Muller. O infantil na Psicanálise. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**, n. 40, p. 9-17, jan./jun. 2011.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

TEDESCHI, Losandro Antonio. **As mulheres e a história: uma introdução teórico metodológica**. Dourados, MS: UFGD, 2012.

TERUYA, Marisa Tayra. A família na historiografia brasileira: bases e perspectivas teóricas. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS POPULACIONAIS, XX. **Anais...** 2000 <<http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/2000/TodosA%20Fam%C3%ADlia%20na%20Historiografia%20Brasileira....pdf>>. Acesso em: 1 maio 2010.

THOMAS, Louis-Vincent. **Antropología de la muerte**. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1983.

TOSCANO, Moema; GOLDENBERG, Mirian. **A revolução das mulheres: um balanço do feminismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Revan, 1992.

VIEIRA, Helena. Onde estavam as travestis durante a ditadura? **Revista Fórum**, abr. 2015. Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/osentendidos/2015/04/05/onde-estavam-travestis-durante-ditadura/>>. Acesso em: 25 abr. 2018.

VIEIRA, Luciana Leila Fontes. As múltiplas faces da homossexualidade na obra freudiana. **Rev. Mal-Estar Subjetividade**, Fortaleza, v. 9, n. 2, jun. 2009.

VIEIRA, Pedro de Castro Amaral. Máquina de Cassandra: o ideal cruel. In: **Meninas más, Mulheres nuas**: Adelaide Carraro e Cassandra Rios no panorama literário brasileiro. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. Prosa/Rosa: presença feminina na literatura pós-64. **Revista Gênero**, Niterói, v. 1, ano 1, p. 71-82, 2 sem. 2000.

WITTIG, Monique. A propósito del contrato social. In: \_\_\_\_\_. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Barcelona: Egales, 2006a.

WITTIG, Monique. El pensamiento heterosexual. In: \_\_\_\_\_. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Barcelona: Egales, 2006b.

#### FILMES

**CASSANDRA Rios: a Safo de Perdizes**. Direção: KORICH, Hanna. São Paulo, 62 min. 2013.

BACELLAR, Laura. Entrevista. In: **CASSANDRA Rios: a Safo de Perdizes**. Direção: KORICH, Hanna. São Paulo, 62 min. 2013.