



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

A. SHELE PAULA RODRIGUES

**EU SOU A MINHA ARTE: REPRESENTAÇÃO SOCIAL LÉSBICA EM CASSANDRA
RIOS (1979-1983)**

FORTALEZA

2024

A. SHELE PAULA RODRIGUES

EU SOU A MINHA ARTE: REPRESENTAÇÃO SOCIAL LÉSBICA EM CASSANDRA
RIOS (1979-1983)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História Social.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Cláudia Freitas de Oliveira.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

R611e Rodrigues, A. Shelle Paula.
Eu sou minha própria Arte : Representação social lésbica em Cassandra Rios (1979-1983) / A. Shelle
Paula Rodrigues. – 2024.
101 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-
Graduação em História, Fortaleza, 2024.
Orientação: Profa. Dra. Cláudia Freitas de Oliveira.

1. Cassandra Rios. 2. Autoria. 3. Lesbianidades. I. Título.

CDD 900

A. SHELLE PAULA RODRIGUES

EU SOU A MINHA ARTE: A REPRESENTAÇÃO SOCIAL LÉSBICA EM CASSANDRA
RIOS (1979-1983)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História Social.

Aprovada em: 29/08/2024.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Cláudia Freitas de Oliveira (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dedico esse trabalho à minha mãe, Dione Alana,
fonte de inspiração, que me deu todo suporte
para que eu pudesse finalizar esse ciclo.

AGRADECIMENTOS

De todos os amores que me ajudaram nessa pesquisa creio que devo oferecer esse trabalho principalmente à minha ancestralidade, que me fez chegar até aqui, vivo, pleno, leve e feliz. Foi um parto, mas saiu algo belo no crivo da ciência-arte. À Casa Amarela Rei da Turquia que foi o primeiro lugar ao qual me senti realmente pertencente - com todas as minhas “esquisitices”, ao Pai Ricardo de Iemanjá que me ensinou muito sobre a vida e como cada pessoa é importante e válida do jeito que é.

À minha rainha de Nagô, minha mãe, Dione, maravilhosa, que me ouviu falar do meu trabalho, que me ajudou, que me custeou, que me pressionou, que me ouviu e entendeu sobre essa pesquisa. Mãe, sem a senhora nada disso teria sido possível. Eu te amo. À minha avó nina que reza por mim e me deu uma força antes de fazer a qualificação. Vó, sei que a senhora não gosta de ouvir essas coisas, mas eu te amo! Ao prof. Kleiton, que também teve toda paciência da vida comigo no estágio, despertou em mim novamente a paixão pela pesquisa e me encorajou a fazer o que sei. Obrigado, professor!

Ao Diego Belfante por me acompanhar mesmo com meus enjoos, por se fazer presente, por me guiar nessa pesquisa mesmo quando era só um projeto. Eu te amo, amigo! Obrigado por ficar e ser tão positivo na minha vida! Ao Rafael, historiador do memorial da UFC por ser essa pessoa genial, paciente e ter me dito algo que nunca mais esqueci: o seu lugar é aqui, na universidade, com a gente. Rafa, você é muito positivo na vida de todos que têm a sorte de te conhecer e está ao seu lado. Obrigado por existir e ter estado comigo também nessa caminhada acadêmica. Ao Rafael Müller, esse pesquisador incrível que eu tive a sorte de conhecer e que contribuiu imensamente para realização desse trabalho. Sei que você não gosta de elogios, mas tenho que te agradecer, amigo.

Aos não binários da graduação. Desejo muito sucesso na caminhada, meus amigos! Ao Lucas Estevão, pelos melhores conselhos sentimentais e papos aleatórios que sempre me fizeram muito bem. À Nadja e Eliane por serem pacientes e gentis comigo na coordenação. À professora Ana Rita Fonteles por ter sido a primeira pessoa a me instigar a pesquisar a Cassandra, me escutado por muito tempo, e, apesar de tantos afazeres, me dá uma luz crucial na pesquisa. Te admiro a níveis estelares, astrológicos, astronômicos, hoje e sempre.

À minha tia, Diocleciana Paula, por me alimentar de diversas formas: intelectual, fisicamente... enfim, melhor comida de fortaleza. Tia, a senhora é maravilhosa, é a temperança em dias difíceis. Muito obrigado por toda ajuda, paciência, preocupação, tempo de discussão... A senhora brilha e sabe disso! Te amo. Ao Robério por ser sempre muito prestativo comigo, se

dispor a discutir meu trabalho e me fazer ter outras visões. Valeu, cara! Você é massa. Ao Espaço Raio de Luz Dourada por todo suporte que me deram para me manter equilibrado. Tamara Larripa, você é luz!! Muito obrigado pela empatia e solidariedade para comigo! À Fatinha e à Márcia por acreditarem em mim e por todas as orações direcionadas! Muito obrigado. Amo vocês. À Casa da Esperança por me enxergar como eu sou em especial a Celiane, que me ajudou com acupuntura. Ao Marco, que comentou sobre a minha problemática, à Itauana, que me deu força em um momento crucial, a Dra. Fátima Dourado e ao Alexandre Costa que cuidaram de mim. Gratidão, pessoal!!

À minha orientadora Cláudia Freitas de Oliveira.

À CAPES, por me oferecer uma bolsa de pesquisa que tanto me ajudou.

A todos que, do seu jeitinho, acreditaram no meu potencial.

A todos os desajustados, abjetos, que teimam em acreditar num mundo melhor.

O bom da vida é teimar (persistir nos sonhos).

“Mesmo depois de velho, parece que a gente
não deixa de querer. O bom da vida é teimar.”

Stênio Gardel

RESUMO

Esta dissertação, intitulada "Eu sou a minha arte: A representação social lésbica em Cassandra Rios (1979-1983)", busca compreender a transformação na representação da lesbianidade na obra "Eu sou uma lésbica" (1981), de Cassandra Rios. O foco do estudo está em identificar e analisar os fatores sociais, culturais e políticos que influenciaram essa mudança na abordagem da autora sobre o tema. Para isso, utilizo como base teórica os trabalhos de Roger Chartier, Sandra Reimão, Marcelino, Antônio Candido, Marco Napolitano e Renan Quinalha, que oferecem subsídios para entender as relações entre literatura, censura e a construção social da identidade lésbica na obra de Rios.

Palavras-chave: Cassandra Rios, Autoria, Lesbianidades.

ABSTRACT

This dissertation, titled "I Am My Art: The Social Representation of Lesbianism in Cassandra Rios (1979-1983)," aims to understand the shift in the representation of lesbianism in Cassandra Rios' work "I Am a Lesbian" (1981). The study focuses on identifying and analyzing the social, cultural, and political factors that influenced this change in the author's approach to the subject. To support this analysis, I draw on the theoretical frameworks of Roger Chartier, Antonio Candido, Marco Napolitano, and Renan Quinalha, who provide insights into the relationships between literature, censorship, and the social construction of lesbian identity in Rios' work.

Keywords: Cassandra Rios, Authorship, Lesbianism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa da Entrevista de Cassandra Rios para a Revista Mundo Ilustrado	30
Figura 2 - Capa com referência a pose da estátua de Carlos Drummond de Andrade	30
Figura 3 - Foto de Cassandra produzida pela revista Realidade em fundo preto	46
Figura 4 - Foto de Cassandra com cachorros	46
Figura 5 - Foto de Cassandra com rosto em preto e branco	47
Figura 6 - Mezzamaro Flores e Cassis: A última autobiografia de Cassandra Rios.....	48
Figura 7 - Panfleto do Grupo de Ação Lésbico Feminista - GALF.....	51
Figura 8 - Panfleto de campanha de Cassandra.....	53
Figura 9 - Capa e contracapa de "Censura"	57
Figura 10 - Capa do livro "Eu sou uma Lésbica"	82
Figura 11 - Capa do livro "Eudemonia"	82
Figura 12 - Capa do Livro "Tara"	83
Figura 13 - Capa do Livro "As Traças"	83
Figura 14 - Capa do Livro "Veneno".....	84
Figura 15 - Capa do Livro "Nicoleta Ninfeta"	84
Figura 16 - À direita Cassandra Rios e a esquerda a personagem Dalva Mascarenhas.	89

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. “O AUTOR NÃO EXISTE, O AUTOR É UM MITO.” CASSANDRA RIOS E ODETE: A INVENÇÃO DA DUALIDADE.....	21
2.1. Es autores e seus lugares.	21
2.2. O que é um autor? Cassandra Rios como um mito marginal, signos e significados.	23
2.3. Entrevista e personagem: as semelhanças entre Cassandra e Flávia.....	36
2.4. O feminismo louco.....	49
2.5. Censura: uma autobiografia?	55
3. PAPEIS SEXUAIS EM CASSANDRA RIOS	64
3.1. Representação dos papéis sexuais na literatura cassandriaca - o surgimento da falsa lésbica.	64
3.2. O grito (livro) de Cassandra sob o Eco da censura.....	80
4. TEXTO CONTEXTO: UMA NOVA CULTURA INDEPENDENTE? A LITERATURA ERÓTICO PORNOGRÁFICA DE CASSANDRA NOS ANOS 1980.....	88
4.1. Movimentos sociais alternativos e a representação social lésbica: a recepção a Cassandra	88
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97
APÊNDICE A: TIPOGRAFIA DE FONTES	101

1. INTRODUÇÃO

“Legal que você passou no mestrado, Shelle. Quero muito ler seu trabalho. Vai ser a Cassandra analisando criticamente a Cassandra.” Essa fala é de um colega meu do mestrado quando eu disse da minha pesquisa. “Nossa, ela parece com você: o estilo, o cabelo, tudo.” frase de uma colega do trabalho.

Particularmente, não me acho parecido com a Cassandra. Apesar de ter escrito contos eróticos, pintar meu cabelo de loiro acobreado e frequentemente, gostar de aforismos. Nosso caso de amor e frustração começou em 2017 quando meu amigo René me emprestou (ou deu?) o livro “As Traças.” Eu estava com expectativa -4 nesse livro, tendo em vista às produções atuais sobre lesbianidades.

Em geral, eu percebia que as produções sáficas quando focavam nos sentimentos das personagens não apresentavam sexo, em vice-versa. Como nós podemos ver nos filmes Perfume da Memória, Imagine Eu & Você, Lovin, Annabelle e o conhecidíssimo Azul é a cor mais quente. Então, o que esperar de um livro sáfico produzido em meio à uma Ditadura Militar? A surpresa foi muito boa. A obra não só abordou sexo, mas os sentimentos em profundidade, assim como outras personagens sáficas que tinham personalidades e gostos diferentes. Tudo escondido, mas (re)existia. Apaixonei-me. Foi amor à primeira lida. Vi uma Cassandra militante. Ouvi um grito entre letras. A professora Ana Rita Fonteles me deu todo apoio nesse primeiro momento e me emprestou mais 2 obras, dentre elas, a obra foco de análise dessa dissertação: Eu sou uma Lésbica.

Fiz parte da minha graduação em história na Universidade Estadual do Ceará – UECE e a outra parte na Universidade Federal do Ceará – UFC no período de 2014 a 2019. As duas universidades possuem formas diferentes de entender a história. Tenho máximo respeito pelas duas instituições de ensino. Na época, eu morava mais próximo à UFC, então ficava bem mais viável me formar por lá. A Cassandra me foi apresentada na UFC.

Bem diferente da primeira leitura, Eu sou uma lésbica me deu muito enjoo e gatilho. Nem tudo são flores. Quando comecei a ler as entrevistas, vi uma Cassandra antifeminista. Acabou a magia. (risos). Entre as outras obras que li dela só foi "ladeira abaixo." Quando preparei o projeto, creio que estava em uma fase de desencanto quanto a autora. Sim, eu gosto de falar daquilo que me incomoda.

Nasci em Fortaleza - CE, no conhecidíssimo José Walter, o “bairro dos cornos.” Meu pai é um homem branco evangélico, policial e de extrema direita. Minha mãe é uma mulher negra, umbandista, contadora e progressista de centro esquerda.

Fui criado em uma casa enorme e cheia de gente, cheia de cores. Não posso dizer que tive uma infância tão triste. Os vizinhos eram parte da família também. Cerca de 15 pessoas ao longo de 15 anos cuidaram de mim. Podemos dizer, terceirização da maternidade e paternidade? A família do meu pai me amou no limite dos dogmas religiosos.

Mudar de bairro, para a casa da minha mãe, e ter mais contato com a família dela foi como mudar a perspectiva de mundo. Como na carta de tarot “O pendurado”, meu mundo girou de cabeça pra baixo. Acredito que ter uma “criança viada” dentro de casa dando pinta deve dar ansiedade pra família, mais ainda pra criança que não sabe ao certo porque é tratado do jeito que foi. Eu sou uma pessoa não binária transmasculine. Estou entre o gênero feminino e masculino, fluindo mais pro masculino. Finalmente, aceitei isso no período da pandemia. Foi um reencontro, minha segunda libertação, pois a primeira foi quando entrei para a graduação em História.

Ainda é difícil para as pessoas aceitarem o trans binário (homem/mulher trans). O não binário parece semi-impossível para muitos, mas a gente não absolve os contrários. Felizmente, eu existo. Apesar de muitos não quererem ouvir ou aceitar.

Assim como a Cassandra, eu sou uma pessoa de fé. Sou umbandista com muita alegria e gratidão. Também sou músico, já fiz poesia, malabarismo. Atualmente, faço meus malabarismos e as minhas artes como professor de história na rede pública de ensino Básico. Tudo regado a muito aprendizado e, porque não dizer, amor? Também sou comunista, porque acredito na força do social. Acredito que podemos ser muito melhores.

Quando fui entrevistar algumas leitoras, vieram me falar que a Cassandra queria acabar com a família, por conta da sua sexualidade. Reafirmaram tudo que a censura dizia sobre a autora. Então, vi uma Cassandra que sofreu muito. "Ditadura Civil Militar." Eles (os censores) não podem ganhar e nem vão. Sinto como se a Cassandra tivesse sido absolvida pela história e a literatura. Que bom te ver revisitada! A escritora não foi apagada, mas tentaram muito. Não quero focar na Cassandra Rios de lágrimas, mas na Cassandra que quebrou o recorde de 1 milhão de leitores em um país de pessoas que não gostam de ler.

Mais de 1.000.000 de pessoas leram alguém que tinha marcadores sociais suficientes para nunca ser ouvida. Vejo do meu lugar de uma pessoa trans comunista/feminista, que ela (a autora) fez o que muitos queriam. Foi onde quase ninguém chegou na questão do alcance. Acabou construindo uma identidade lésbica mesmo não gostando de defender identidades.

Sandra Petit, doutora em Ciências da Educação, nos fala em sua apresentação que foi inteira sobre sua trajetória como pesquisadora e fez de uma forma bastante enriquecedora

na Jornada de História e Literatura da UECE - Quixadá, que podemos ser ebó, alimento, apenas falando de nossa trajetória dentro da sala de aula. Sua apresentação foi sobre isso para todos que estavam assistindo. Ela uniu práxis e teoria.

Escrevo de um lugar abjeto, que sofreu com o autoritarismo e a moralidade cristã de várias formas. Será que dá para escapar da identidade? Essa é a saída realmente? Muitos quando começarem a ler o primeiro tópico deste capítulo vão se perguntar: afinal, o objeto desta pesquisa, é o autor ou o livro?

Cassandra Rios atravessa o século XX e tem seu maior desafio nos anos da Ditadura Militar, quando se depara com o problema ocasionado pela censura no final dos anos 1970, e busca se reerguer no final dos anos 1980, já livre da censura da ditadura, como candidata a deputada estadual na primeira eleição pós Ditadura Civil-Militar. Nesse sentido, nossas fontes vão do período de análise entre 1951, com o lançamento da 2ª edição de Eudemonia, até 1987 quando Cassandra é candidata a deputada estadual, portanto apoiada pelo Grupo de Ação Lésbico Feminista – GALF. Contudo, centralizaremos a análise nos anos 1980 onde há um boom no consumo de pornografia e um fortalecimento das discussões identitárias em meio a uma mudança no entendimento das sexualidades expressa principalmente em uma das últimas obras de Cassandra.

Lançado primeiramente em um formato de folhetim da revista Status, entre janeiro e Abril de 1980, “Eu sou uma Lésbica” é um livro considerado polêmico ainda para os dias atuais. É a história de uma criança – Flávia, 7 anos – que seduz sua vizinha, Dona Kênia, de 23, casada, a quem nutre uma intensa paixão. A narrativa gira em torno das memórias de Flávia, quando criança, e da sua adolescência a qual ela busca sua identidade.

Nos anos 1970, Cassandra foi estigmatizada como a “escritora mais proibida do Brasil” e “A Maldita” (Londero, 2016). Odete Rios nasceu em Perdizes, São Paulo, no ano de 1932. Seu primeiro livro, chamado A Volúpia do Pecado, foi publicado quando ela tinha apenas 16 anos e retratava um romance lésbico entre adolescentes. Nessa época, ela já adotara o pseudônimo de Cassandra. Foi presa na década de 1950 por atentado à moral e aos bons costumes e sofreu diversos processos durante a Ditadura Civil-Militar (1964-1985). Contudo, apesar da forte perseguição, ela nem parava de escrever e nem modificava suas concepções políticas: mantinha-se conservadora e moralista (Amaral, 2010). Sua obra se estende do final dos anos 1940 até 1981.

A literatura de Cassandra Rios enfrentou a censura e a negligência por parte da crítica literária de sua época, em grande parte devido à forte repressão da Ditadura Militar. Embora tenha sido uma autora de best-sellers com um público significativo, o seu nome foi

apagado da memória literária brasileira durante muito tempo. Somente recentemente é que sua obra está sendo lembrada e reavaliada. As obras de Cassandra Rios, como *As Traças* e *Eu Sou Uma Lésbica*, oferecem uma perspectiva valiosa sobre a literatura marginalizada e subversiva que desafiou as convenções sociais e culturais de sua época, ao mesmo tempo que explorou de forma corajosa a representação lésbica. Estas narrativas não somente rompem com tabus sociais, mas também lançam luz sobre as complexidades da memória literária brasileira, revelando como a censura e o silenciamento político podem influenciar a preservação e a recuperação da história literária, conforme discutido por Joel Candau em *Memória e Identidade*.

Hoje, à medida que sua contribuição à literatura brasileira é reconhecida e reavaliada, suas obras não apenas servem como um testemunho importante das lutas pelo direito à expressão e à identidade em um contexto de repressão política e cultural, mas também como um espelho das representações lésbicas na literatura brasileira do século XX, à luz das reflexões literárias de Jacques Rancière em *As Margens da Ficção* e da teoria de representação de Roger Chartier em *O Mundo como Representação*.

O objetivo desse trabalho é compreender como Cassandra Rios constrói uma identidade lésbica na década de 1980 partindo das representações do livro *Eu sou uma lésbica* de 1981. O recorte da pesquisa é dado a partir da primeira aparição da autora nos jornais, 1961, até a publicação de sua autobiografia *Cassandra Rios - Flores e Cassis* em 2001. Essa escritora foi a mais censurada do país nas décadas de 1960 e 1970, período da Ditadura civil-militar. Ignorada pela crítica literária e censurada pelo Estado, Cassandra foi a primeira mulher que sobreviveu apenas com venda de livros no Brasil, batendo o recorde de 1.000.000 de livros vendidos na década de 1970 (Amaral, 2010).

Sobre o que a maioria de suas obras falavam? Eram romances eróticos lésbicos entendidos como pornográficos por sua linguagem simples, pelas cenas de sexo detalhadas e pelos corpos subalternos retratados ali. Entendendo corpos subalternizados, pela definição da autora Gayatri Spivak, como corpos que não participam ou participam de maneira limitada da produção de conhecimento, faremos o recorte sobre as histórias protagonizadas por pessoas lésbicas. Essas condições de subalternidade podem ser dadas pela sua raça, etnia, religião, classe social e orientação sexual. Por essa ótica, a autora também pode ser entendida como um corpo subalternizado, pois, em sua época, vestia roupas consideradas masculinas e produzia histórias consideradas afrontosas à moral.

A centralidade da análise nessa história se dá por uma mudança na forma de representação da protagonista. Enquanto em outros romances como *As Traças* (1977),

Eudemonia (1950), Tara (1961), a protagonista escondia sua sexualidade, em “Eu sou uma Lésbica” Flávia consegue falar sobre si mesma para pessoas heterossexuais, se assume, mas prefere ficar longe de outras pessoas lésbicas. A rede de sociabilidade que, em outras histórias, fez com que pessoas subalternizadas conseguissem agir e resistir sobre o mundo, em “sou uma lésbica” essa rede se torna não acolhedora, tornando mais nítido o que a personagem chama de “genuinidade homossexual.”

Esse termo aparece em poucas histórias, mas o que algumas protagonistas chamam de genuinidade homossexual pode ser entendido como uma descrição, não no tocante às roupas, mas a forma de ser. É o que separa a protagonista de outros corpos subalternizados que têm a mesma orientação sexual. Essa obra também apresenta um forte apelo contra a psicanálise e o Movimento Homossexual Brasileiro, colocando a lésbica genuína como uma pessoa não organizada politicamente. Por que a representação lésbica em suas obras muda tão drasticamente fazendo surgir uma ideia de falsa lésbica quando em outras obras a diversidade de pessoas é mostrada de uma maneira tão natural?

Para responder a essa questão, como objetivo específico, iremos primeiro analisar o que a autora fala de si mesma e de suas obras. Utilizaremos como fontes históricas, as entrevistas concedidas a revistas e a jornais, como O Mulherio, O Lampião da Esquina, a revista Manchete, Mundo Ilustrado, o boletim Chana com Chana, ao longo da década de 1960, 1970 e 1980 e o manifesto Censura: minha luta, meu amor e a autobiografia Mezzamaro, Flores e Cassis. Vamos investigar as tentativas da autora de produzir memória acerca da sua persona literária.

Depois, como segundo objetivo específico, vamos examinar os papéis sexuais (termo da época) feminino e masculino postos em 5 obras: *Tara* (1961), *Eudemônia* (1949), *Eu sou uma lésbica* (1981), *Nicoleta Ninfeta* (1973), *As Traças* (1975). Usando autores como Roger Chartier, Robert Darnton, Terry Eagleton, Paul Preciado, Joan Scott, Michel Foucault, faremos uma análise do discurso na literatura de Cassandra, comparando as representações das outras obras com *Eu sou uma Lésbica*.

Por fim, como último objetivo específico, iremos investigar o lugar de produção da obra: *o boom da pornografia nos anos 1980 e a mudança do perfil de leitores no cenário brasileiro*. Com base no *Jornal Lampião da Esquina* (1978-1980) e o boletim *Chana com Chana* (1980-1989) analisaremos os discursos sobre identidade lésbica produzidos por esses periódicos e como eles tratam o tema da sexualidade comparando com a escrita de si de Cassandra Rios. Usando principalmente o livro do historiador Elias Veras (2019) *Carne, Tinta e Papel: a emergência do sujeito travesti* como base, vamos enfatizar a mudança de paradigma

ocorrida nos anos 1980 separando orientação sexual de identidade de gênero, na década de 1980 o ser travesti.

Com isso, no primeiro capítulo vamos analisar como Cassandra Rios se representa em jornais, revistas e em seu manifesto *Censura: minha Luta, meu amor* (1977). No segundo capítulo, procuramos entender os papéis sexuais postos na obra de Cassandra Rios fazendo uma análise da representação dos personagens, bem como a mudança no consumo de produtos culturais que levou a escritora a buscar outras linguagens artísticas como música e teatro no início da década de 1980.

No terceiro capítulo, iremos analisar a percepção dos movimentos feministas e homossexuais sobre Cassandra Rios e como isso se relaciona com a censura e a mudança de paradigmas sexuais no período. Para isso, usaremos o periódico *Chana com Chana, O Lampião da Esquina e O mulherio*. Esses jornais fazem parte do que Bernardo Kucinski chama de imprensa Nanica ou imprensa alternativa, fugiam da forma e conteúdo da chamada grande imprensa. Cerca de 150 periódicos nasceram e morreram entre 1964 e 1980 e caracterizavam-se também pela oposição ferrenha ao regime militar. Já nos primeiros anos da década de 1960, surgem os primeiros periódicos voltados para o público gay.

A análise da representação lésbica na obra de Cassandra Rios requer uma abordagem metodológica complexa e multifacetada, que se baseia em uma cuidadosa seleção de fontes históricas. Para compreender as representações dessa temática na produção da autora, é crucial recorrer a uma ampla gama de documentos, incluindo entrevistas concedidas por Cassandra Rios a jornais e revistas de sua época. Essas fontes oferecem insights valiosos sobre sua visão pessoal e as pressões sociais que influenciaram sua escrita. Por fim, o manifesto *Censura, Minha Luta Meu Amor* desempenha um papel fundamental na metodologia, uma vez que reflete as batalhas que Cassandra Rios enfrentou com a censura e as estratégias que adotou para resistir às pressões da sociedade conservadora da época. A combinação dessas fontes proporciona uma base sólida para uma análise crítica da representação lésbica na obra da autora, contextualizando-a dentro do contexto histórico e cultural em que foi produzida.

Tanto quanto narrar a situação social e política de um grupo em determinada época, um jornal ou revista de temática libertária seleciona os temas e assuntos que orientam e fundamentam a constituição de identidades dos grupos a que se destinam (Green, 2014). Assim, o lampião surge com uma proposta de criar uma consciência homossexual: assumir-se e ser aceito. A estrutura do jornal era diagramada de uma forma colorida e chamativa. Além do jornal, com publicação mensal, trazer muitas notícias sobre a situação homossexual no mundo, personalidades não homossexuais foram entrevistadas, contos, poesias, críticas de teatro, de

cinema, literárias etc. Nos anos finais de sua existência, por ser um Jornal que queria abranger muitos públicos, houve diversas brigas internas quanto ao ativismo “guei”.

O boletim publicado pelo Chana com Chana já era bem diferente. Produzido pelo Grupo de Ação Lésbico Feminista – GALF era anual, porém a partir do seu 3 ano, circulava por todo país. Sua principal função era ser mais um meio de socialização lésbica. Era um periódico estritamente político, tinha um público específico: lésbicas de esquerda. Nos finais de cada edição, o jornal possuía o endereço de várias pessoas que buscavam sociabilidade, dicas de leitura acadêmica ou não, muitas discussões sobre violência contra a mulher, sexualidade, padrões sexuais e notícias internacionais do ILIS - Frente Lésbico Internacional.

2. “O AUTOR NÃO EXISTE, O AUTOR É UM MITO.” CASSANDRA RIOS E ODETE: A INVENÇÃO DA DUALIDADE.

O objetivo deste capítulo é analisar como Cassandra Rios se apresentou a jornais e a revistas. Cruzando informações com sua primeira autobiografia: *Censura*, procuramos problematizar como a autora representou a si dentro de um período autoritário. Apesar da escritora ter feito duas autobiografias ao longo de sua trajetória, as duas obras não tratam tanto sobre sua vida afetiva, mas sobre sua experiência como escritora. Levando a refletir sobre o que está nas entrelinhas do discurso da persona literária, Cassandra Rios, com a mulher, Odete, mostrando a dualidade que foi construída nas suas memórias autobiográficas.

O capítulo se divide em 3 tópicos: no primeiro, refletimos sobre quem é Cassandra Rios, escritora de romances, origem do seu nome, a dicotomia Cassandra/Odete e suas táticas para driblar a censura institucional. No segundo, “entrevista e personagem: a semelhança entre Cassandra e Flávia”, analiso sua literatura, seu discurso diante da censura dos seus livros. No terceiro tópico, falo sobre a construção de seu manifesto e a censura não institucional que consiste nas concepções morais das pessoas em relação à autora. Cassandra escreveu o livro autobiográfico *Censura* e o dedicou ao presidente Ernesto Geisel, enviando-o para a sua residência em 1977, após sua assinatura ter sido removida do *Manifesto dos Mil*, um manifesto de artistas e intelectuais contra a censura da época. (Vieira, 2014, p.43).

2.1. Es autores e seus lugares.

Para Chartier, podemos entender a história como a leitura do tempo. A leitura é dinâmica, própria de indivíduos e grupos sociais que constroem os significados, os símbolos, formando assim as identidades. Este é um trabalho interdisciplinar de história que se une à literatura. Vemos a literatura como um possível motor de mudanças sociais e, especialmente, o autor não só como um construto de rarefação de um discurso, mas também como um agente histórico que influencia e é influenciado por questões de seu tempo.

Para deciframos os significados intrínsecos à literatura de Cassandra, precisamos ler seu tempo. Para além da clara separação entre autor e obra, entendemos ambos como produzidos com uma finalidade e marcados por seu tempo. O objeto dessa dissertação se centra na autora e no porquê a forma de representação lésbica em sua literatura se modificou no período de abertura política (1979-1985), quando tivemos o abrandamento da censura, com o fim da censura prévia, e o boom da pornografia ocasionado pela mudança no consumo de livros e formas de resistência à ditadura.

Em outras palavras, entendemos a construção do livro como forma de resposta da autora às questões de seu tempo. Para que haja comunicação, é preciso que se entenda as referências. Essa não é uma história do livro e da literatura, mas uma história do que entendemos hoje como LGBT. Não estamos interessados se Cassandra/Odete era o que realmente dizia de si mesma e sua literatura, mas do porquê ela falava, da forma que falava, naquele tempo, tendo em vista o seu corpo, posição política e alcance.

A explicação que foi encontrada advém de 3 lugares: 1. o lugar da pornografia, 2. o lugar da literatura e 3. o lugar de Cassandra. Primeiro, *quem está aí?*. Quem é Cassandra Rios, seu alcance e posicionamentos políticos. No capítulo seguinte vamos falar da mudança de representação social nos livros de Cassandra: com a construção dos personagens protagonistas em cada uma das 5 obras em comparação com *eu sou uma lésbica*. Por último, o porquê a mudança no consumo de livros nos anos 1980 e como o surgimento de uma “imprensa guei” entendia Cassandra Rios.

O recorte da pesquisa vai de 1979-1983, quando temos os primeiros indícios de abertura política na cultura. Segundo, Rodolfo Londero, apesar de, no período Geisel (1974-1979), ser anunciada uma abertura democrática lenta e gradual, houve um surto censório. (Londero, 2014, p.14) A censura veio abrandar, porém não por completo, em 1979 quando a censura oficial prévia foi basicamente extinta como parte da agenda de abertura do regime e de transição para o governo civil. (Napolitano, 2019, p. 200)

Além disso, segundo Napolitano (2019, p. 200), entre 1977-1985 podemos localizar o auge de uma cultura independente e alternativa manifestada no Brasil não só nas artes, mas em posturas comportamentais mediante à uma nova conjuntura social e cultural que o país passava. Essa nova geração entre décadas assumia algumas posturas ambíguas, tais como: recusa e aceitação dos produtos e linguagens da chamada cultura de massa, oscilavam entre a participação política e o culto a individualidade; entre as relações privadas e afetivas em detrimento do coletivo; e a perda de referenciais revolucionários, focando em uma “revolução individual,” segundo o historiador “psicologizante”.

Contudo, usaremos alguns livros de 1951 - 1983, período que abrange a principal produção de Cassandra: em torno de 59 livros. Dessas 59 obras, usaremos qualitativamente 6, sendo essas: *Veneno*, *Eu sou uma lésbica*, *Tara*, *Eudemonia*, *Nicoleta Ninfeta* e *As traças*. Usaremos todos esses livros de periodicidades diferentes para abordarmos a lei de constância da autora conjuntamente com as mudanças de representação social em “Eu sou uma lésbica.”

Cada uma dessas obras possui elementos em comum e também que se diferenciam. Contudo, nosso recorte se situa na mudança da representação social lésbica nos livros e uma

das respostas possíveis se encontra no contexto de surgimento dessa nova cultura independente que reprocessou o legado da contracultura no período entre décadas. (Napolitano, 2019, p. 200)

2.2. O que é um autor? Cassandra Rios como um mito marginal, signos e significados.

No verão de 1987, uma escritora recebe um chamado depois de anos de censura e decide: vou para a política. Afinal, o que irei perder? Existe mais coisas que posso perder? Precisava tentar, porque mesmo assim, estaria nos holofotes novamente, mas claro, sem pautas direcionadas às pessoas homossexuais. Trinta anos falando de homossexualidades e o que ganhou? 1.000.000 de leitores que escondem seus livros embaixo do colchão.

Já falou de si tantas vezes, já se calou também, por anos e anos, gritava, mas seus gritos eram escritos em forma de romances trágicos. Já era hora de mudar, mas não falar especificamente de homossexualidades na campanha era mudar mesmo? O nome da escritora em questão é Cassandra Rios.

No auge da repressão dos costumes, Cassandra Rios mostra sua ousadia ao escrever romances homossexuais principalmente femininos e possuiu um grande número de vendagem, chegou a 1.000.000 de exemplares vendidos, ao ponto de ter tido ordens de prisão, intimação no DOI- CODI e, por fim, muitos livros censurados e retirados no mercado causando seu declínio financeiro e uma tentativa de se reerguer nos anos 1980, porém sem tanto sucesso. Na introdução da obra, ela escreve que seu intuito é ser lida. Escrever sobre quem é, pois “os boatos sobre sua índole e sua intenção” interferiram fortemente na censura que foi feita a autora, segundo ela.

“Agora vou chamar uma escritora da pesada que enfrentou a censura, a moral, a tradição, a família e a propriedade: Cassandra Rios!”¹ Essa é a apresentação que o Jô Soares fez à Cassandra em 1990. Falar que a autora enfrentou a família e a propriedade pode insinuar que seu discurso e literatura iriam de encontro a essas instâncias, o que Cassandra negou em toda a sua escrita de si.

Cassandra Rios é pseudônimo de Odete Rios Pérez Perañez Gonzáles Hernández Arrelano. Nascida em 1932, no bairro de Perdizes, filha de um casal de espanhóis extremamente religioso, Damiana Rios e Graciano Fernandez, Odete começa a publicar contos com 12 anos. Seu primeiro escrito publicado foi *Tiño, o engraxate* para o Jornal O Tempo, em 1943, e seu primeiro romance chama-se *A Volúpia do Pecado*, produzido em 1948 e custeado por Damiana

¹ Entrevista realizada no 20/06/1990 no “Programa Jô Soares Onze e meia”, trecho retirado do documentário

Rios, sua mãe.

Segundo o recenseamento da década de 1940, 1,5% das famílias brasileiras era de descendência espanhola. A maioria dos imigrantes espanhóis veio ao Brasil para trabalhar nas lavouras de café na área rural, contudo alguns também vieram para área urbana. A concentração de imigrantes espanhóis era localizada no eixo Rio-São Paulo. A família da escritora era considerada de classe média alta.

O que faz uma escritora como Cassandra Rios, que usa como slogan “a escritora mais proibida do país” ao longo de 30 anos, produzir uma autobiografia? Maldita, a papisa do homossexualismo (Amaral, 2010), a mais proibida do país², pornógrafa, de todos os atributos que a retrataram, certamente, o que menos lhe convém, segundo ela, é a imagem de comunista e a de que seu desejo era acabar com a família nuclear tradicional.

Aluna de vários colégios católicos em sua infância e adolescência, Odete passou aproximadamente 30 anos de sua vida ficcionando romances eróticos, em sua maioria lésbicos, um tema considerado polêmico para época. Na década de 1940, ainda na sua infância, o Brasil estava sob o Governo de Eurico Gaspar Dutra em um curto período conhecido entre a ditadura Vargas e a Ditadura Civil Militar conhecido como experiência democrática. No entanto, o fato de estar em um período democrático não impediu Odete de receber sua primeira ordem de prisão³ por ultraje ao pudor. Desde seu primeiro conto, adotou o pseudônimo Cassandra.

A escolha desse nome foi baseada no mito da pitonisa Cassandra que pela recusa em se deitar com o Deus Apolo⁴, sofreu um castigo: sua vidência foi poupada, mas o Deus lhe retirou a sua capacidade de convencimento. Ninguém acreditava nas previsões da Cassandra, apesar de serem verdadeiras, e Tróia ruiu em chamas pelo presente que ela tinha dito para não aceitar.

É interessante que Cassandra Rios também colocava em entrevista esse seu viés místico proveniente da pitonisa trágica. Ela também apresenta em seus personagens tanto um sincretismo religioso quanto ousado sexualmente. Diante dessas personagens que ela vai ser conhecida como “A papisa do Homossexualismo” principalmente do feminino (Amaral, 2010).

A produção de Cassandra Rios foi feita entre os anos de 1948 e 1980, enfrentando diversas fases da censura institucional e individual. A palavra censura está relacionada ao verbo censeo, avaliar, estimar, e ao substantivo census de censo, recenseamento. Na Roma antiga, o papel do censor era de realizar o recenseamento, a fim de distribuir os cidadãos em classes

² Era recorrente nas capas de seus livros a frase “a escritora mais proibida do país”.

³ Cassandra Rios recebeu a ordem porém não foi detida.

censitárias, e fazer a lista dos futuros senadores. Por meio de uma análise da conduta social e moral dos candidatos, os censores avaliavam se eles eram ou não dignos de fazer parte da assembleia deliberativa (Pereira, 2008).

Já no século XX, a censura vinha como forma de combate ao comunismo. O Brasil tem uma longa tradição censória que se manifestou em diversos períodos da história política e cultural do país, inclusive no período considerado democrático entre 1945 e 1964. Na década de 1940, na Ditadura Vargas, se criou o Serviço de Censura e Diversões Públicas – SCDP, reformulado pela Ditadura Militar, em 1972, tornou-se a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) subordinado ao ministro da justiça Alfredo Buzaid. Esse órgão se localizava dentro da estrutura do Departamento de polícia federal e tinha a função de assessoria técnico-policial conforme o decreto nº 70665 de 2 de junho de 1972. (Quinalha, 2021, p. 177)

Batidas policiais, confiscos, coerção física e apreensões, a mescla disso foi a atuação confusa e multifacetada da censura a livros no Brasil. Pela ausência de critérios, os confiscos ocorriam de forma improvisada entre 1964 e 1968 entre o golpe militar de 1964 e a declaração do AI-5. (Reimão, 2011, p. 10)

Além disso, sua obra versa sobre questões de sexualidade e gênero dando profundidade psicológica a corpos não comumente mostrados dessa forma na grande mídia: lésbicas, gays, bissexuais e travestis. Até o final da década de 1970, no Brasil, não havia um grupo político formalizado que tratasse de questões sobre sexualidade não heteronormativa e as fronteiras entre orientação sexual e identidade de gênero eram mais diluídas ao ponto de ser discutidas uma identidade lésbica e “guei.” O primeiro grupo formalizado é de 1978, chamado grupo Somos de Afirmação Homossexual. Fazia parte do conhecido, no período, movimento Guei⁵.

É também recorrente em sua obra abordagem sobre temas religiosos que eram tabus: Umbanda, Candomblé e Quimbanda. A questão da racialização dos corpos e o sincretismo religioso brasileiro é abordado em algumas obras como: Maria Padilha⁶, Patuá, Tara, entre outras.

Estima-se que foram produzidas 59 obras suas, em média, 3 ao ano. Esse número é o contabilizado em sua autobiografia denominada *Mezzamaro Flores e Cassis*, porém não

⁵ Atualmente, o movimento hoje é conhecido como LGBTQIAP+. Por questões políticas a sigla aumentou deixando em primeiro segmentos que eram mais invisibilizados antes: as lésbicas e adicionando outras identidade/orientações sexuais que estão fora dos padrões heteronormativos.

⁶ Maria Padilha é uma entidade da umbanda que compõe a linha das pombogiras. Uma das entidades do panteão que compõe o sagrado feminino. Também chamada de exu mulher, as pombogiras se originam na história de Cassandra Rios como entidade da Umbanda que “possui” o corpo de uma mulher em um ritual que mistura dor e prazer.

temos como mensurar uma quantidade exata, pois muitos livros foram queimados pela censura no Regime Militar de 1964 como estratégia do Regime militar para o apagamento da autora. Os livros são romances com uma linguagem de fácil apreensão e com um alto teor erótico. A autora também possui várias fases de escrita: início em 1950, sua ascensão; período em que ela bate o recorde de 1.000.000 de vendas em 1960 e 1970, e ocaso no final dos anos 1970.

Com títulos bem sugestivos, *Carne em Delírio*, *Nicoleta Ninfeta*, *Tara*, *Eudemonia*, *A Volúpia do Pecado* e capas provocantes é certo dizer que a obra de Cassandra Rios foi um fenômeno editorial. (Amaral, 2010) Em seu livro, *Censura*, Cassandra relatou não gostar das capas apelativas com nudez feminina, mas as editoras, tais como Record e Gama, as escolhiam por questões mercadológicas. Por ser muito perseguida, Cassandra foi recusada por editoras de grande porte e teve que editar seus livros em empresas de edição piratas.

Contudo, como era uma escritora de Best Sellers, as tiragens eram muitas e esgotadas pelo Brasil. Apesar da profundidade psicológica dada aos personagens, são poucos os “ finais felizes ” em suas histórias. Perseguida por uma direita que reutilizava concepções integralistas para censurar e negligenciada por uma esquerda tradicional, Cassandra começou sua escrita de si separando persona literária e pessoa física apenas na década de 1970, quando atinge a marca de 1.000.000 de exemplares vendidos ao passo do recrudescimento da censura⁷.

Foram muitas as técnicas para driblar essa censura e uma delas foi trocar seu pseudônimo por outros masculinos que terminavam com “ Rios ” em outros idiomas: Christian Fleuve, Oliver Rivers, entre outros e escrever livros com teor erótico heterossexual. Ambos os livros passaram pela censura. O problema visto não era exatamente o ato sexual descrito, e sim os corpos envolvidos nesse ato e o público a quem se direcionava.

Apesar da abertura “lenta e gradual” iniciada pelo governo Geisel (1974-1979) e continuada pelo Figueiredo (1979-1985) este foi um período de intensa censura⁸ e perseguição aos homossexuais. Mobilizar o gênero era uma questão de segurança nacional, pois o anticomunismo se articulava com valores morais conservadores na produção de políticas repressivas de Estado contra pessoas homossexuais⁹. Contudo, a abertura democrática do regime abriu espaço para organizações de Gays, lésbicas e Travestis se formarem para lutar por

⁷ Cassandra Rios foi a única mulher a sobreviver apenas com direitos autorais, ao lado de figuras como Jorge Amado. O número de exemplares vendidos foi ultrapassado apenas por Paulo Coelho na década de 1990. (Amaral, 2010)

⁸ Em um período de um ano (1974-1975) foram mais de 100 obras censuradas. (Londero, 2010)

⁹ As batidas policiais do delegado Richetti, do governo de Paulo Maluff, são descritas nas primeiras edições do Chana com Chana. Eles prendiam as pessoas nos lugares de sociabilidade de Gays, Lésbicas, Travestis (todos entendidos na época como homossexuais) e somente quem tivesse dinheiro para pagar a fiança seria liberado, o resto esperava julgamento

seus direitos e saírem dos “Guetos”. Com esse intuito, formou-se o grupo Somos de Afirmação Homossexual, e o Jornal Lampião da Esquina. Em formato tabloide, o lampião da Esquina era um jornal mais voltado para o público guei masculino. Algumas pessoas que faziam parte do grupo Somos também escreviam para esse jornal.

No mesmo ano de lançamento do *Eu sou uma Lésbica*, última obra de Cassandra, em 1980, o grupo teve uma cisão. Devido a várias divergências políticas dentro da organização, as lésbicas formaram um outro coletivo conhecido posteriormente como Grupo de Ação Lésbico Feminista – GALF, criando também um periódico: o jornal Chana com Chana que posteriormente virou boletim durando até 1987.

Em 1980, 50 gays e lésbicas formaram a Comissão de Homossexuais Pró 1º de maio e foram a manifestação do 1º de maio portando uma faixa: “Contra Discriminação do/a Trabalhador/a Homossexual” e “Contra a intervenção no ABC.” Esse ato estimulou a cisão dentro do Grupo Somos, porque parte não concordava em participar da comemoração por conta da grande fobia em relação aos homossexuais presente no movimento sindicalista e em toda a esquerda (Campos *apud* Batista, p. 30).

Temas como sexualidade e papéis de gênero também eram debatidos nesses jornais, bem como, o endereço desses lugares de sociabilidade, guetos, em São Paulo. O jornal *Lampião da Esquina* retratou a perseguição sofrida por anos pela autora Cassandra Rios, fez propaganda da sua literatura, reservando capa, um trecho de seu novo livro e indicação de leitura, muito diferente do *ChanacomChana* que enfatizou a sexualização dos corpos lésbicos em sua literatura de forma negativa, entretanto, apoiando sua candidatura a deputada estadual em 1987.

Tanto o *ChanacomChana* quanto o *Lampião da Esquina* eram jornais que faziam parte da imprensa alternativa brasileira. Segundo Bernardo Kuzinsky, foram em média 150 periódicos que nasceram e morreram durante o período da Ditadura Militar. A palavra alternativa contém 4 elementos significativos dessa imprensa: uma opção em meio a 2 lugares excludentes, algo que não está ligado à ideologia dominante, o desejo das gerações dos anos 1960 e 1970 de protagonizarem as lutas que se propuseram e uma única saída de uma situação difícil. Os jornalistas e editores dessa imprensa também foram extremamente perseguidos, especialmente os d’O Pasquim.

Todavia, Cassandra Rios, ao longo de sua carreira não deixou de afirmar suas posições políticas: “sou conservadora e moralista. Extremamente moralista. Quem não vê moralismo nas minhas obras é porque não entendeu”¹⁰. Em poucas entrevistas a jornais de

¹⁰ Entrevista concedida à revista TPM, em 2001. Última entrevista da escritora.

imprensa alternativa e revistas de formato tabloide como a *Manchete*, Cassandra dá opiniões fortes com relação aos movimentos feministas crescentes ao final da década de 70 e começo dos anos 80: “a verdadeira feminista está trabalhando, em silêncio, e não tentando ocupar um espaço que biologicamente não é dela. Fazendo isso, ela só desrespeita a si mesma” (*Manchete*, 1974). Contudo, podemos relacionar a escritora Cassandra Rios ao movimento feminista? Antes de respondermos, faremos uma breve apresentação sobre a origem de seu pseudônimo.

Filha de Príamo e Hécuba, rei e rainha de Tróia, Cassandra foi mandada quando criança junto ao seu irmão gêmeo, Helano para brincar no templo do Deus Apolo¹¹. Ambos foram encontrados pela sua ama dormindo com 2 serpentes lambendo suas orelhas. Resultado: os irmãos ficaram com a audição tão sensível que podiam ouvir a voz dos Deuses.

Anos depois, Cassandra cresce e vira uma mulher bonita, devota de Apolo. O Deus lhe ensina a profecia. Contudo, pela recusa de sua devota em se deitar com ele, o Deus da cura lança uma maldição: ninguém jamais acreditaria em suas previsões. Quando o presente dos Gregos atravessou os muros de Troia, Cassandra avisou ao seu pai para queimá-lo, entretanto não foi creditada por ele. À noite, com a cidade em chamas, Cassandra se refugiou no templo de Atena. Posteriormente, foi violentada por Ajax, filho de Oileu, argonauta, sendo vingada por Poseidon tempos mais tarde (Homero *apud* Amaral, 2011).

Cassandra Rios possui em torno de 59 obras publicadas, segundo sua autobiografia. É bem difícil a catalogação desses livros, porque muitos foram apreendidos e queimados pela censura. Seu fascínio pela mitologia Grega não se expressa só pelo seu pseudônimo literário, mas também pelo nome que dava para alguns personagens como Eudemonia vindo da palavra Eudaimonia que significa felicidade. A própria Odete relata como surgiu a ideia de seu pseudônimo literário:

“Eu ouvia esse nome. Escutava alguém me chamar de Cassandra. Ouvia e tinha sonhos...Até hoje me deixa um pouco agonizada, é sombrio demais... Eu era menina e fui pegar um retrô para minha mãe. Abri a gaveta e ouvi atrás de mim uma voz, *Cassandra, Cassandra*. Joguei a gaveta longe, saí correndo! Tinha um sonho com um coche preto que me esperava, e também me chamavam de Cassandra. Eu tinha uns 9 anos.(...)” (Realidade, 1970)

Podemos notar uma certa tentativa de mitificação da própria imagem não só pela escolha do mito grego, sua narrativa sobre como veio a ideia do nome e outras falas como: Acho que está desvinculado de qualquer crença. Eu acho que é um fenômeno natural. [...], mas é uma coisa que vem assim de repente. Tanto que tenho algumas amigas que se eu gritar “fogo” elas saem correndo na hora. Os outros podem gritar que elas nem ligam. (Lampião, 1978, p. 3)

¹¹ Apolo é um dos Deuses do panteão grego relacionado ao poder solar. Também é o Deus da cura, das artes e da profecia. Seu templo ficava em Delfos, as pessoas iam venerá-lo para obter previsões.

Assim como a pitonisa grega, Cassandra/Odete também afirmava ter o dom da premonição. Sobre esse exemplo, dentre outros que ela fala nessa entrevista pro Jornal Lâmpião da Esquina, é válido ressaltar que incêndios sem explicação eram comuns no período ditatorial, inclusive à bancas de revista que vendiam O Pasquim e outros jornais de esquerda (Kucinsky, 2001 p.95).

A exemplo da personagem Eudemonia, de livro homônimo. Ela é uma mulher rica, filha de empresário que se apaixona por uma moça. A obra narra toda a descoberta da sexualidade da personagem antes dela descobrir que sua amada a traiu com seu pai e tenta matá-la. A protagonista acaba em uma clínica psiquiátrica, então começa a principal história de amor do livro: ela e sua psiquiatra, Mélsia, se apaixonam. Depois de sair da clínica e se casar com um médico do estabelecimento, Eudemônia o deixa e tem um final feliz com Mélsia, mostrando que não é louca, nem pervertida e que é possível ter um amor correspondido sendo quem se é.

Essa é uma das poucas histórias de Cassandra que possui “final feliz”, fazendo jus ao próprio título da obra. Eudemonia vem de Eudaimonia um conceito aristotélico acerca da busca pela felicidade. Contudo, sofreu vários processos acerca desse livro. Em Entrevista ao programa “Jô Soares tal assunto é comentado

Jô: Que história é essa de ordem de prisão? É verdade isso?

Cassandra/Odete: Sim, foi em 1952. Acho que eles esperaram e ficar na maioria para censurar. Risos.”¹²

Em sua primeira entrevista fornecida para a revista Realidade, em 1970, Odete Rios explica qual a origem de seu pseudônimo literário e tenta afastar ao máximo sua índole da persona literária Cassandra, enfatizando a dor e a amargura de ser comparada aos seus personagens:

Qual o pecado de Odete? É viver duas personagens: uma é ela mesmo, Odete Rios, criatura simples que mora no apartamento com seus 4 cachorros e a outra é escritora de livros proibidos só lhe traz problemas. Por causa dela, Odete também é uma criatura triste e amarga [...] Se não fosse eu escrevendo meus livros, eu não os leria, não faz o meu gênero. (Realidade, 1970, p.30)

A primeira entrevista encontrada que Cassandra/Odete enfatiza essa dualidade entre persona literária e pessoa física foi para Revista Realidade em 1970, entretanto sua primeira aparição data foi há 9 anos para a revista carioca O Mundo Ilustrado. Contudo, a reportagem, expondo sua casa, relação com a família e traçando uma diferença entre sua persona literária e sua vida pessoal foi somente em 1970 quando a censura recrudesciu. Com a manchete “Esta é

¹² Trecho retirado do Documentário “Cassandra Rios: A Safo de Perdizes”, 2013. Realização: Hanna Korich.

a Mulher Maldita” e o lead “não é pseudônimo, Cassandra Rios existe” a revista mostrou sua imagem na praia de Copacabana com sapato “masculino” meias estampadas e reclamando da perseguição na justiça.

Figura 1 - Capa da Entrevista de Cassandra Rios para a Revista Mundo Ilustrado



Fonte: Revista Mundo Ilustrado, 1961.

Figura 2 - Capa com referência a pose da estátua de Carlos Drummond de Andrade



Fonte: Revista Mundo Ilustrado, 1961.

Nas Figuras 1 e 2 podemos visualizar como a revista carioca a fotografa em um dos símbolos do Rio de Janeiro, a praia de Copacabana, ambiente de entretenimento e descontração. É importante frisar que em suas entrevistas dadas em outras periodicidades para revistas e jornais, na década de 1970 e 1980, a autora é retratada em sua casa, apenas. Bem distinto do ar de liberdade que ambas as imagens retratam.

A manchete é “Esta é a mulher Maldita” com o lead: *a revista Mundo Ilustrado revela quem é Cassandra Rios, a escritora de maior público no Brasil, cujo a obra (treze livros) já está no index das ligas de decência e da própria justiça. Não é pseudônimo, Cassandra Rios existe.* Além disso, Cassandra está fazendo uma careta de sol na imagem. Em nenhum momento dessa entrevista, a autora fala de seu nome, Odete, mas foca na censura e sobre como ela (a escritora) é diferente daquilo que imaginam.

A escolha de palavras na manchete é bem elucidativa para com o modo que essa escritora era entendida entre as pessoas da época. Escolher o termo “mulher maldita” ao invés de “escritora maldita” nos dá pistas do como as pessoas confundiam, de propósito ou não, autora e personagens, não vendo assim, segundo a autora, sua potência criativa. Na entrevista, quando questionada do porquê de seu silêncio, Cassandra responde que as pessoas poderiam se decepcionar ao ver que ela não era nada daquilo contido em suas histórias.

Além disso, o registro fotográfico, segundo Boris Kossoy, não pode ser entendido somente como uma ilustração, pois sua produção é cercada de intencionalidades, recortes, finalidades, tanto quanto os outros documentos. A especificidade da fotografia se dá também com a sua dupla finalidade: a de registro histórico/científico do instante vivido e a de um produto das belas-artes (Kossoy, 1999. p. 50)

Os jornais nesse período usam as fotografias como uma evidência de autenticidade. As fotografias, assim como as imagens de vídeos, em TV, possuem uma contribuição ao que o crítico Roland Barthes chama de “Efeito de Realidade.” É possível até que nosso senso de conhecimento histórico tenha se modificado através da invenção da fotografia. O problema visto por Paul-Vallery, filósofo, escritor e poeta francês, é o contraste entre a narrativa subjetiva e a objetividade fotográfica/documental (Burke, 2004).

A ideia de objetividade fotográfica era bem aceita entre os primeiros fotógrafos do século XIX. Devido a forma como eram tiradas as fotografias, os objetos deixavam vestígios na chapa fotográfica quando ela era exposta à luz. Era como se “os fragmentos do lápis da natureza estivessem ali”, salientando ainda mais a ideia de realidade vinda desse tipo de registro. Os retratos eram tirados mimetizando pinturas. No entanto, como até hoje as pessoas fazem, os fotógrafos modificavam o espaço, para além do recorte da angulação: pediam para as pessoas

ficarem de determinada forma para foto ser tirada, colocavam objetos que não estavam lá anteriormente com uma finalidade estética.

Com a mudança das máquinas fotográficas, também mudou o entendimento sobre as imagens, dando ênfase à subjetividade envolta na escolha dos recortes, ângulos e iluminação. Segundo Peter Burke, as fotografias não são evidências da história, mas trazem uma história própria e precisam ser contextualizadas.

A textura de uma fotografia também pode falar muito sobre qual a intenção da mensagem passada. Uma fotografia em sépia suave pode dar uma áurea calma de passado, já as imagens em preto e branco podem transmitir um sentido de dura realidade, como é o caso dessa imagem de Cassandra na revista Mundo Ilustrado (Burke, 2004, p.25).

Assim como toda fonte histórica, uma fotografia é também uma construção de sentido. Em sua primeira imagem, em contraste as outras representações imagéticas da escritora produzidas posteriormente, para os jornais O Pasquim, Revista Manchete, O Lampião da Esquina, O Mulherio, ao longo da década de 1970, ela não está sorrindo, sua expressão denota raiva, e ela não está dentro de seu apartamento, mas em um lugar de sociabilidades: a praia. Ao passo que a notícia não cita a família da autora, nem seu nome verdadeiro nem como ela conseguiu publicar sua primeira obra, porém frisa algo que não é mais falado em nenhuma outra entrevista: a saga depois de sua mãe editar os livros¹³.

Um dia depois de muita procura e recusa, viu o volume inicial de sua extensa obra publicado: A Volúpia do Pecado. Mas ela mesma foi quem teve que fazer a distribuição do livro. O editor não garantia a venda nas livrarias. E de livraria em livraria, de banca em banca, a escritora foi convencendo os livreiros a vender sua obra. (Mundo Ilustrado, 1961)

Nesse trecho, foi omitido que o editor em questão era a mãe da autora, ao passo que nas outras entrevistas e na autobiografia chamada Censura, acontece o oposto: é frisado a ajuda da mãe para publicar os livros e omitido esse possível convencimento que Cassandra empreendeu nas bancas e livrarias.

Um acordo secreto entre a mãe, dona Damiana, e a futura escritora resolveu a questão. Sem que o marido soubesse, dona Damiana juntaria o dinheiro da entrada, ao mesmo tempo em que se comprometia sobre juramento a jamais ler a história. Livro garantido, deixou o emprego e começou os entendimentos com a impressora. (Realidade, 1970).

Kyara Vieira em sua tese “onde estão as respostas para as minhas perguntas?” interpreta que esse fato pode ser entendido como um sintoma de uma perda de poder parental

¹³ Cassandra/Odete fora em cada livraria deixar os exemplares de A Volúpia do Pecado aos 16 anos (Mundo Ilustrado, 9/12/1961).

proveniente da época. A possibilidade de D. Damiana, mãe de Odete, passar por cima das ordens de seu marido aconteceu por conta do processo de urbanização do Brasil do século XX, somado ao grande número de imigrantes que vieram para cá. A família paulatinamente vai deixando de ter o controle da produção que é passado para os empresários capitalistas e o Estado, enfraquecendo as relações hierárquicas de parentesco, diminuindo o número de pessoas da família e o poder do pai e do marido. (Candido *apud* Vieira, 2014, p. 54)

No início da década de 1960, encontramos um país no meio de uma crise política. Jânio Quadros havia renunciado em setembro, deixando o governo para seu vice João Goulart. Ainda em um estado democrático, porém turbulento. Está contido no final da chamada “República de 1946.” Chega ao fim, em 1964, um curto período de experiência democrática em que a dicotomia moderno/arcaico se fez cada vez mais presente.

Contudo, segundo o historiador Marco Napolitano, a quarta república brasileira é marcada por uma sociedade aprendendo a viver em uma democracia, em busca de uma identidade nacional e em meio a um processo acelerado de modernização socioeconômica. Os intelectuais mantiveram a busca do popular e do moderno como chave de expressão nacional. Havia um debate sobre qual era o lugar do artista e do intelectual na construção da Nação (Napolitano, 2014).

É importante frisar também uma nova sociabilidade sobre antigos valores, pois havia marcas intensas de estruturas tradicionais herdadas do mundo colonial, patriarcal e escravista que nos fundou. A Quarta República assistiu à expansão da cultura popular urbana, capitaneada pela expansão dos meios técnicos como o cinema e o rádio. A década de 1950 foi o momento inicial de um processo de expansão da cultura de mercado e dos meios de comunicação, consolidado na segunda metade dos anos 1960 (Ortiz, 1988).

O Brasil ainda estava na quarta república quando foi lançado *A Volúpia do Pecado*, primeira obra de Cassandra. A escritora tinha 16 anos. A obra foi sucesso de vendas ainda que a autora fosse desconhecida até o momento. Mesmo em sua primeira aparição, 13 anos depois, um dos elementos primordialmente citados por Cassandra é a censura, tanto a individual, expondo os boatos acerca da persona literária Cassandra, quanto a institucional impondo as ordens judiciais contra ela. Ironicamente, sua relação com a censura fez a autora aparecer. Ademais, a autora passou 13 anos em total anonimato, ao passo que seus livros obtinham sucesso de vendas e, de certa forma, o silêncio ajudou também para formação do mito Cassandra.

Enquanto foi se formando o conceito que Cassandra Rios era autora de sucesso garantido, cada novo livro seu vendeu 3.000 exemplares em 15 dias, sem

nenhuma propaganda, foram também criadas histórias em torno de seu modo de viver. – Cassandra? Ela seduziu e roubou a mulher do próprio irmão. (E ela nem tem irmão) – Cassandra Rios? Ela tem um harém de lindas meninhas – Seus livros? Pura autobiografia: tudo que ela conta, ela faz. (E quando seus personagens matam?) – Cassandra não existe. É um homem que escreve aquilo tudo (cogitava-se o Nelson Rodrigues). Surgiu um mito Cassandra, e virou manchete de jornal: Cassandra Rios, procurada pela delegacia de costumes. (...) ela era acusada de várias coisas, principalmente ultraje público ao pudor. (Realidade, 1970)

Os discursos possuem uma ordem, porque ninguém pode dizer qualquer coisa a qualquer momento em qualquer lugar. Existe uma razão pros discursos acontecerem, um ordenamento que incide sobre silêncios e pronunciamentos, interditos. O autor é um desses interditos um instrumento de rarefação do discurso. O autor exerce uma função.

Segundo Michel Foucault, a função autor surgiu entre os séculos XVIII e XIX como objeto de uma apropriação penal para legitimar certos discursos em detrimento de outros. Para punir a transgressão era necessário a individualização de textos na figura de um autor. A noção de autoria surge para dar sentido e coerência a um texto, uma ideia e também para punir o corpo responsável pela disseminação de um ideal non quisto. (Foucault, 2014,p.26-36)

Creio que existe outro princípio de rarefação de um discurso [...] Trata-se do autor. O autor, não entendido, é claro como indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como um princípio de agrupamento de um discurso, como unidade de origem de suas significações, como foco de sua coerência. (Foucault, 2014, p. 26)

Esse princípio não funciona em todos os casos. As conversas cotidianas, as assinaturas de documentos, decretos ou contratos que precisam de signatários, receitas técnicas transmitidas em anonimato, todas essas formas de discurso, a função autor não entra em voga. Entretanto, mesmo nas áreas onde a atribuição de um autor não é regra, Ciência, Filosofia e Literatura, podemos ver que ela não desempenha o mesmo papel. A atribuição de um autor na Idade Média dava um sentido de verdade ao discurso científico, portanto era indispensável. Nas ciências, essa função foi enfraquecendo, com o advento da modernidade - séc. XVII - o autor só funciona para dar o nome a uma síndrome, um exemplo, um efeito.

O status de verdade não necessariamente é atribuído ao nome do cientista. Todavia, na literatura e a partir da mesma época, a ordem do discurso reforçou: “narrativas, dramas, poemas e comédias que circulavam na Idade Média no anonimato,” mesmo que relativo, nesse momento sofriam os questionamentos: quem os fez? De onde vieram? É exigido do autor que preste contas sob o que escreve, que se revele, ou ao menos sustente o sentido oculto que os atravessa; pede-se-lhe que os articule com a sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer. O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real. [...] Seria absurdo negar a existência do indivíduo que escreve e inventa. Mas penso que, ao menos - desde certa época o indivíduo que se põe a escrever um texto horizonte do qual paira uma obra possível retoma por sua conta a função do autor: aquilo que ele escreve e o que não escreve, aquilo que ele desenha, mesmo de rascunho provisório, como esboço da obra [...] Todo esse jogo de diferenças é prescrito pela função autor, tal como a recebe de sua época ou tal como

ele, por sua vez a modifica (Foucault, 2014, p. 26).

Essa exigência de uniformidade entre autor e obra era explanada por Cassandra/Odete nas entrevistas como algo trágico. Seu discurso pairava em torno da ideia de que ela não era nada do que queriam que ela fosse, nem os leitores e nem os censores. Isso transformava Odete em uma criatura triste e amarga, por ser censurada e incompreendida. Inclusive, essa é a explicação para os 13 anos de anonimato:

A escritora maldita nunca foi identificada. Seus leitores nunca souberam quem é Cassandra e não podiam ir além dos textos de suas obras. A não ser o editor, ninguém sabe onde ela mora, o que faz e como vive. Muitos pensam que ela é uma figura inexistente. [...] Sobretudo porque se se apresentasse ao público, seus leitores iam ter uma grande decepção (Mundo Ilustrado, 1961).

Michel Foucault em sua conhecida conferência “O que é um autor?” Propõe que o autor é como uma personificação dos textos que produz. Não é uma pessoa física, mas uma ideia. É a figura do autor que dá coerência a um texto. Trinta anos depois, Roger Chartier faz uma atualização do conceito de autoria, trazendo também outras questões: Não é apenas a Ordem do discurso que faz a função autor, mas também a materialidade do livro.

[...] genealogia da ‘função autor’ para os textos literários possui uma duração muito mais longa que aquela que Foucault nos sugeriu, e nesta genealogia de longa duração não podemos colocar em jogo unicamente a ordem do discurso, mas também a ordem dos livros [...]. (Chartier, 2012, p. 61).

Muda a materialidade do livro, também se modifica a concepção de autoria. Para Chartier, a função autor se estabelece a partir de dois processos. O primeiro é a triagem de textos. Assim como em uma autobiografia há uma seleção de acontecimentos que entram ou não na escrita. Não são todos os textos compõem a função autor. O segundo é a seleção de traços pertinentes à sua caracterização. Em relação a Cassandra/Odete, o traço marcante é a ideia de dualidade que corrobora o caráter palimpsesto dos seus textos.

A data da concepção da função autor também se diferencia para Chartier: ele a coloca no final do século XVIII, e não no início, com a criação do *copyright*, ou seja, o direito de propriedade literária do autor sobre sua obra. O *copyright* foi pautado em dois argumentos: o primeiro de ordem filosófica, proveniente do jusnaturalismo, o direito natural do homem de ser proprietário dos frutos de seu trabalho e o segundo, de ordem estética, ligado à originalidade e à singularidade dos textos produzidos. (Chartier, 2021, p. 14)

No caso de Cassandra, a “função autor” se revela de forma dualista. A persona Cassandra Rios se separa de Odete para firmar seu lugar como parte de uma ficção, expondo uma tentativa da escritora se firmar como ficcionista, ou seja, ser a “escritora maldita” e não a

“mulher maldita” como representado na imagem da revista Mundo Ilustrado. Em uma época de intensa industrialização em que as relações familiares se modificando de modo a flexibilizar ou enfraquecer o poder do pai, aparecer ainda era uma questão para escritora que passou 13 anos em anonimato.

Contudo, enquanto Cassandra fala, Odete cala, pois a segunda é a pessoa real que jamais poderá ser acessada por nenhuma representação. A dualidade representada na postura da autora também pode nos dar pistas sobre como as pessoas entendiam as lesbianidades no período, pois são poucas as entrevistas que Cassandra fala dos significados de uma obra em específico, mas sim de sua persona ou da censura à sua obra. Como podemos observar no próximo item, discutiremos a sua literatura.

2.3. Entrevista e personagem: as semelhanças entre Cassandra e Flávia.

Sei que considero, conscientemente, meu trabalho limpo, objetivo e honesto, moralista e bem-feito, na sua forma simples e popular, nunca pornográfico. (...) É sempre preciso ter conhecimento das causas primeiras e dos primeiros princípios. Apelar para razão pura. (Rios, 1977, p.10)

Ao longo de toda a sua escrita de si, Odete/Cassandra mostra a si e a sua literatura como moralista. Em todas as entrevistas e autobiografias, Cassandra faz uso da palavra moral para escrever sobre si e caracterizar sua escrita.

Não creio que quem aponta uma verdade pode ser considerada imoral ou indecente. O escritor deve ser coerente com seus pontos de vista. Reconheço que os temas dos meus livros são ousados, mas é preciso que se reconheça a verdade de cada coisa. Nos voltarmos à uma razão pura. (Mundo Ilustrado, 1961)

O que Cassandra quis dizer com voltarmos à uma razão pura? Se pegarmos o livro dicionário de filosofia, veremos que a palavra moralidade, segundo o filósofo Nicolai Abragnelo, vem do latim, moralitas, que denota o caráter do que se conforma às normas morais. Kant, filósofo prussiano do século XVIII, contrapõe moralidade à legalidade, pois o último é a conformidade do que está ou não em consonância com as leis morais sem considerar o móvel de ação. Já a moralidade consiste em assumir como móvel de ação a ideia de dever.

Toda filosofia Kantiana se constitui num grandioso sistema ético em uma percepção moral de ser humano e mundo. O filósofo divide a realidade em duas: um mundo inteligível que se fundamenta a moral incidindo sobre o mundo sensível em que se constitui a ciência. Sua epistemologia se encontra na *Crítica da Razão Pura* (1781). Contudo, o ethos de seu pensamento moral está em *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* (1785) e *Crítica da*

Razão Prática (1788).

Kant trata a parte teórica, isto é, especulativa do seu pensamento especialmente na *Crítica da Razão Pura*. Nela, procura determinar a origem, validade e extensão do conhecimento humano, procurando justificar aquilo que é ciência daquilo que não é ciência, ou seja, aquilo que é apenas objeto da razão prática, pela atividade humana em seu sentido ético. São as ideias reguladoras de nossa conduta moral e orientativas do pensamento como um todo geral (sistema). Essas ideias, entretanto, não constituem conhecimento científicos, mas apenas simples ilusões da razão. (Sousa, 2012, p. 25)

Voltar a uma razão pura significa ser lógico para depois constituir uma moral com base em uma prática, ou seja, rever os conceitos. Para Kant, dentre as ilusões da razão, está o dogmatismo da ontologia clássica que é o responsável por chegar a verdades absolutas a partir de uma noção primeira de ser-em-si das coisas e acabando por justificar dominações como a dominação do homem sobre a mulher, a escravidão, o absolutismo, etc. (Costa *apud* Sousa, 2012 p. 13) Logo, segundo Kant, se a pessoa critica a razão e elabora outros conceitos, ela deve construir outra moral.

Tem-se que arranjar as coisas segundo códigos sob um ponto de vista moral. Dá impressão que cedo, que faço concessões, que tenho medo e que recuo, mas não é assim, meus trabalhos são todos libertos de medo e pretensões. O moralismo está intrínseco, está na pessoa, na estrutura da obra, como a compreensão está na mente do artista que quer saber até onde pode chegar e assim escolher seus trabalhos para hoje [...] Nem sempre meus leitores ficam satisfeitos com o final das minhas histórias que raramente tem um happy-end. Talvez seja semiplageando ou parafraseando, que o pecado não tem perdão em vez do “crime não compensa.” (Rios, 1977)

Não estamos aqui afirmando que a obra da autora possui um viés Kantiano. Assim como nos jogos de gênero, Cassandra estava fazendo um jogo semiótico com os seus leitores, mais precisamente com os seus censores, tendo em vista o objetivo do livro em que foi tirado esse trecho: “chamar sobre si a atenção da censura. Que censura? Desde a do leitor comum até a dos elementos que proibiram mais da metade das minhas obras.” (Rios, 1977, p.9)

Acusada de produzir literatura pornográfica, Cassandra se defendia. É certo que não só no livro “Censura, minha luta, meu amor” Cassandra Odete falava sobre “o moralismo intrínseco de sua obra,” mas quando ela fala de *razão pura*, revivendo Kant, ela está direcionando o discurso para pessoas moralistas, a quem o manifesto sobre censura foi pensado. Não estamos a discutir a verdade das palavras, mas as suas intenções. Termos como: censura, moral e pornografia se retroalimentam. Segundo Londero, a censura é um fenômeno histórico, político, social e econômico que não se restringiu ao público durante o Regime de 64, mas afeta dilemas éticos, dizer ou não dizer, a mente dos autores, por conta da frustração à obra censurada,

o medo da repressão policial e também a estética dos romances como técnicas de escrita e o uso de alegorias. A tensão sob a censura acaba produzindo as obras, colocando-as como pornográficas ou não e incidindo sobre a relação autor e obra, obra e público e autor e público. (Londero, 2016, p.40)

Contudo, segundo Londero (2016, p. 41), no caso de Cassandra Rios, autora e obra ganham um “charme a mais” diante do público quando censuradas. Muitos livros de Cassandra tinham o slogan “a escritora mais censurada do Brasil” como escolha dos editores para chamar o público. Contudo, não era a artista que lucrava com a censura, mas o comerciante que mercantiliza a arte.

Cassandra fala que sua obra é toda colocada em um ponto de vista moral por conta de seus finais. É muito comum nas obras de Cassandra finais trágicos e surpreendentes que instigam os leitores a pensar sobre uma certa hipocrisia social no tocante às sexualidades. Apesar do tom de denúncia, as personagens apresentam não só uma tensão ao ter que lidar com a própria sexualidade, tida como dissidente, como também uma apreensão de certos estereótipos e valores morais heteronormativos, tornando o amor cruel, algo que mata, fere e aprisiona.

Os transeuntes se cruzam e cada um deles carrega consigo um drama, uma história que gostariam de contar detalhadamente, com todas as minúcias para um amigo sincero e sigiloso. entre todos alguns se destacam e ficam conhecidos, arrastando o assunto para a humanidade que é sempre curiosa e corriqueira. As homossexuais despertam interesse sofrem comentários que lhes atiram ao rosto num desvelado deboche e pouco caso, quando descobertas. Assim, elas se agrupam, se toleram, se perdoam, evitando contato com os leigos no assunto, formam quase que uma seita, passam a viver como que no subsolo da vida, revestem-se de uma força que muitas vezes é tal que o espírito se dobra, carregando-se de complexos desastrosos, para enfrentar a sociedade de cabeça erguida, essa sociedade que antes de estudar julga e acusa. A mentira anda de boca em boca e a maldade se afivela em toda face, tornando parte da expressão que ri ou do rosto que chora. Entre os artifícios da vida, alguns vivem um drama que outros não têm coragem de viver. No vaivém das coisas noticiosas, nos cochichos e comentários uma silhueta se ergue ensombrando pensamentos que se espatifam: é o amor. [...] Na vida, tudo é relativo e gira num círculo vicioso. Tudo é bálsamo e veneno, assim deveriam ser classificadas a humanidade, os atacantes e as vítimas. (Rios, 1961, s/p.)

Esse trecho, retirado do livro Tara de 1961, representa bem como a autora retrata o amor e a sexualidade em consonância com a índole das personagens em suas obras. Ao começar falando que os transeuntes passando pela rua, homossexuais ou não, teriam algo a contar para alguém de confiança que não fosse julgá-los pode denotar uma tentativa de igualar héteros e homossexuais sem tirar suas especificidades. Apesar da sexualidade não influenciar na índole, os homossexuais precisam fazer toda uma rede de apoio para sobreviver a uma sociedade que “antes de estudar, julga e acusa”. Mesmo todos possuindo segredos aos quais põem em xeque seu caráter, sua moral, se acham no direito de tecer comentários debochados e excluir esse

grupo. Até as denúncias provenientes dessa literatura possuem um cunho moral.

Pedro Amaral, em sua tese, situa a literatura de Cassandra em uma tríade amor-ciúme-crime e tudo isso levado por um imperativo moral muito forte em suas obras: a condenação da traição. Sua literatura também é identificada como literatura de “quartinho de empregada,” por ser amplamente lida, porém, desconsiderada em âmbitos acadêmicos por sua “estética pobre e linguagem simples” (Amaral, 2010, p. 31).

A literatura de massa é definida por Sandra Reimão em aspectos qualitativos e quantitativos. Também chamada de literatura best-seller, paraliteratura, literatura trivial, subliteratura, literatura de entretenimento ou de mercado, esse tipo de escrita, em seus aspectos quantitativos se refere ao número de vendas em um mercado editorial dado. (Reimão, 1998).

Muitos autores tentaram definir as características da literatura best-seller. É consenso de que esse tipo de escrita veio do romance-folhetim do século XIX, se popularizando no século XX. Esses textos devem ser inseridos nos primeiros produtos da indústria cultural que é associada à fase monopolista do capitalismo e à sociedade de consumo. A partir desse consenso, existem várias formas de identificar a literatura de massa.

Muniz Sodré, em seu livro, *Teoria da Literatura de Massa*, afirma, ao analisar a estrutura folhetinesca, que ela possui quatro elementos: o primeiro é a figura de um herói super-homem que tem uma certa propensão a desprezar regras sociais e acentua a ideia de destino; o segundo é uma atualidade informativo jornalística; o terceiro são oposições míticas, bem e mal, felicidade e amargura, e o último ponto é a preservação da retórica culta. A literatura de folhetim é pobre, esquemática, mas sempre subsidiária à uma literatura culta (romantismo, realismo). Essa retórica está presente não só como estrutura, mas como conteúdo:

Nos romances Best Sellers, fascina uma mistura que reúne sem escrúpulos aquilo que, visto de um ângulo rigorosamente lógico, não tem relação entre si: combinações de cultura letrada, resquícios de acontecimentos históricos, mas também obscenidades agradáveis (que, em geral são apresentadas com indignações hipócritas); também brigas familiares combinadas com símbolos de status de poder econômico e de luxo. (Prokop, 1978, p. 150)

Esses elementos podem ser encontrados esporadicamente também na chamada alta literatura, ou o que Umberto Eco chama de literatura de proposta. A definição da paraliteratura também perpassa a distância do que é entendido como alta literatura e o que separa cultura de massa e cultura erudita (Eco *apud* Reimão, 1991, p. 55).

O antropólogo Mexicano, Nestor Canclini, pontua que na América Latina há uma construção de uma cultura híbrida diluída em uma longa história que mescla modernidade/tradicionalismo, popular/culto/massivo e hegemônicos/subalternos. Para

fundamentar sua abordagem, Canclini trabalha sob três hipóteses: a primeira é que a incerteza do valor da modernidade provém dos cruzamentos socioculturais em que o tradicional e moderno se mistura. A segunda é que a modernidade pode ser entendida como o esforço de diversos setores de renovar o que é tradicional a partir de uma heterogeneidade multitemporal de cada nação e a terceira é que o olhar transdisciplinar sobre os circuitos híbridos tem efeitos que extrapolam a investigação cultural (Canclini, 1997).

Ademais, dada essa especificidade dos países do sul, em linhas gerais, a literatura de massa é aquela que corresponde inteiramente ao gênero em que é designado. Diferente da alta literatura que possui uma originalidade tanto à estrutura quanto ao conteúdo do que é exposto. Cada obra é única em seu desenvolvimento. Essa singularidade cabe desde o nível narrativo até o dos valores pessoais e morais. A literatura de proposição produz uma visão original e inconfundível.

Outra característica da alta literatura é o esforço de fruição exigido do leitor. A literatura de mercado propõe uma economia de esforços no tocante à sensibilidade, memória, inteligência ou atenção. Já a literatura de proposta além de problematizar todos os valores, também o faz quanto a maneira de representá-los nas obras de arte, desafiando o leitor a um esforço de interpretação que estimula a faculdade crítica.

A alta literatura se coloca em um campo ideológico e de função social oposto à literatura de mercado. Pela falta de originalidade estrutural e narrativa, a literatura de mercado acaba por repetir o mundo “tal como ele é” e essa eterna repetição acaba por reafirmá-lo. Umberto Eco apresenta como um mecanismo de consolação esse repetir e justificar o fluir convencional das coisas. Um dos mecanismos é o final feliz, a punição dos vilões e os bons provando que são. O mais consolador é que tudo permanece no mesmo lugar e se algo muda é pra reforçar o caráter imutável das coisas.

Na literatura de Cassandra quase não existem os finais felizes. Apesar de ser caracterizada como literatura de mercado, as noções de vilões e mocinhos estão diluídas em nuances de caráter dos personagens. A fórmula amor-ciúme-crime se dissolve em questionamentos de ordem moral.

Eu sou uma lésbica. Deve a sociedade rejeitar-me? Uma criança que cometeu o mais chocante crime de amor de todos os séculos, como poderia ser condenada? Haveria castigo pra ela? Julgamento? Até que ponto uma criança é inocente? Em que situação uma homossexual deve ser rejeitada, compreendida ou aceita? Quando engana o homem com suas dissimulações ou quando enfrenta a sociedade abertamente, sem esconder o que é? (Rios, 1983, p. 58)

Esse é o final do romance *Eu sou uma lésbica* lançado em 1981 como livro.

Inicialmente foi produzido em formato de folhetim para revista masculina Status um ano antes. Foi reeditado em 2004, pela Editora Azougue, o que contribuiu com que a imagem da autora se relacionasse com essa obra atualmente.

É a história de Flávia, uma criança de 7 anos que se apaixona por sua vizinha, dona Kênia, de 23 anos. A obra é dividida em duas partes: a primeira retrata a infância de Flávia, quando a criança se apaixona pela vizinha e está descobrindo o mundo de uma forma sensorial; a segunda é a adolescência, em que a protagonista começa a conhecer outras pessoas homossexuais diferentes dela. Ao final da obra, é revelado que a criança colocou pó de vidro na sopa do marido de Kênia quando eles estavam se preparando para mudar de cidade, matando-o.

O romance é recheado de conceitos da psicanálise como Id, Ego e superego, a criança perversa, além de retratar uma busca por uma definição: o que é ser lésbica? Contrapondo alguns discursos da psicanálise na época aos quais relacionam a lesbianidade à um distúrbio proveniente de traumas causados pela família, Cassandra retrata uma criança lésbica altamente dissimulada que agencia uma relação sexual com a vizinha.

Estima-se que os livros mais vendidos no Brasil de 1960 à 2000 sejam do gênero de autoajuda pautados na psicanálise segundo o *Jornal do Brasil* e o *Leia*. (Cortina, 2006) Contudo, os livros desse gênero começam a despontar especialmente na década de 1970. Como Cassandra foi censurada, dificilmente suas obras apareceriam nas listas de mais vendidos pelo *Jornal do Brasil* neste período. Armando Cortina, em sua tese de livre docência, procurou um perfil do leitor brasileiro de 1960-2004 a partir dos livros best-sellers.

O autor dividiu os livros em categorias que consistiam em: memória, que são as autobiografias, autoajuda, temática social, ação e intriga, e especulação científica. Na categoria *autoajuda*, a mais proeminente e em ascensão na década de 1970, o autor divide em esoterismo com o livro, *O Profeta* de Khalil Gibran. A segunda categoria é a de hábitos alimentares com o livro *Pare de Engordar* de Nelson Senise. Esse livro indica a preocupação estética e com a saúde física também proeminente nas décadas seguintes. A terceira categoria dentre os livros de autoajuda é a sexualidade, inaugurada com o livro *O Homem Sensual* de Henry Miller. Esse livro, que não foi censurado, é um manual de como tornar-se um “homem elegante, ardente e sensual.” Marcados de preconceitos e pontos de vista estereotipados, a obra ensina como um homem deve chegar nas mulheres.

Segundo a leitura que faço do perfil do leitor brasileiro contemporâneo, é de que ele se constitui, além da oposição entre os traços “coletividade” e “individualidade”, portanto, também pela oposição entre os traços “racionalidade” e “irracionalidade”. O crescimento da

categoria de autoajuda é um reflexo dessa perspectiva de que o mundo não pode ser explicado segundo a ótica racional, que existem respostas às questões humanas em outras esferas que não podem ser apreendidas pela racionalidade. (Cortana, 2006, p. 118)

Já nos anos 80, os livros mais vendidos são *Eu, Cristiane F., 13 anos, drogada e prostituída*, escrito por K. Herman e H. Rieck a partir dos depoimentos de Cristiane e *Feliz Ano Velho* de Marcelo Rubens Paiva. Embora o autor os tenha classificado na categoria Memória são depoimentos de pessoas que superaram uma situação limite. Por vezes, a auto ajuda se mistura à outras categorias como memória, fantasia, que é uma categoria que desponta nessa década, ou especulação científica (Cortana, 2006).

Podemos inferir que um desses precursores dos manuais de autoajuda seja o Dr. Frank S. Cáprio, psiquiatra e psicanalista Norte Americano membro da American Psychiatry Association e ex-capitão do exército Norte Americano. O Dr. Caprio produziu vários livros sobre psiquiatria em linguagem simples inclusive uma obra somente sobre homossexualidade feminina da década de 1960.

Em seu livro, *Ajuda-te pela Psiquiatria*, dentre outros assuntos como “O que seria uma pessoa normal?” ele coloca a homossexualidade como um dos maiores problemas sociológicos da sociedade moderna, pois “existe em todas as classes etnias e estados civis.” Para ele, não se trata de uma condição herdada ou de uma doença, é uma forma de comportamento sexual adquirida. O Dr. Caprio põe a homossexualidade como um sintoma de uma neurose, uma manifestação de imaturidade sexual em que os homossexuais, apesar de saudáveis fisicamente não cultivam um desejo normal para com o sexo oposto, porém ele afirma:

Não existe uma única teoria que possa explicar adequadamente a causa dessa aberração. O que possa ocasionar a homossexualidade em uma pessoa, talvez não se aplique a outra. Se a criança cultiva ou não tendências homossexuais depende de um número de fatores contributários: a influência dos pais, experiências sexuais durante a infância ou prematura adolescência, sentimentos de inferioridade, relações pessoais no próprio ambiente do lar, incompatibilidade parental resultante do divórcio (Caprio, 1978 p. 173).

Nesse contexto, em que muitos psicanalistas colocavam a homossexualidade como um tipo de neurose advinda de problemas da infância, Cassandra escreve sobre Flávia do livro *Eu sou uma lésbica*. Ela não coloca a criança como vilã ao passo que uma criança não pode ser completamente responsabilizada por seus atos, como observamos mais acima, no último trecho da obra.

Eu não vivo preocupada com meu consciente ou subconsciente. Eu me preocupo com o que tenho na consciência. Acho que sou essencialmente consciente, não tenho nada oculto ou a provocar traumatismo psicológicos. [...] Eu simplesmente sei o que sou e

porque sofro. Não há nenhum complexo de Édipo em ser hetero ou homossexual. Eu apenas tenho a minha verdade amalgamada à carne como ao meu espírito. [...] Eu não uso meu passado, como certas pessoas fazem, para justificar meu fracasso e as minhas taras. [...] O que quero afirmar é que tudo em mim é natural, consciente, vivo e espontâneo. Sou definida, autêntica, honesta, mas um tanto covarde ainda (Rios, 1983).

O trecho acima consiste nos pensamentos de Flávia em sua adolescência. Ao longo da obra, temos a personagem se colocando como uma “homossexual genuína” em detrimento das outras que “mimetizam comportamentos masculinos” ou se organizam politicamente. A bissexualidade é entendida, por Flávia, como uma indefinição que causa tendência a traições. Para o Dr. Caprio, a bissexualidade é uma tentativa dos homossexuais de se aproximar da heterossexualidade, casando-se, na esperança de se curar de sua tendência. Inclusive, no final do tópico sobre homossexualidade, ele agradece a psicanálise:

Estamos gratos à psicanálise pela melhor compreensão da psicologia da homossexualidade. Tem sido demonstrado, por exemplo, que os padrões de homossexualidade nos homens aparecem em geral como resultado de um filho excessivamente agarrado à mãe – é o que Freud chama de “Complexo de Édipo.” [...] As condições de ordem psicológicas só podem ser tratadas com êxito através de métodos psicológicos. Eis porque a psicanálise oferece ao homossexual uma das maiores esperanças para uma cura duradoura (Caprio, 1978).

A fala da personagem Flávia sobre ser uma pessoa inteiramente consciente dialoga com os discursos psicanalíticos da época - apesar das palavras psicanálise e Freud não aparecerem na obra. Em entrevista para o jornal O Pasquim, quando questionada sobre a escolha do tema homossexualismo, Cassandra responde:

Olha, nunca escolhi tema nem programei nada, nem mesmo um método para escrever. Tudo meu é natural e espontâneo. Os elementos estão no ar. A gente tem um catalisador que vai absorvendo tudo. Ou então isso vem lá do microcósmico mundo da mente, no fundo da gente. A coisa vem em formação, nasce do âmagô. Por isso, nunca se sabe de onde vem a inspiração. Se do exterior ou do substrato da mente. (Rios, 1976, p. 2)

Podemos notar uma semelhança entre a fala de Cassandra sobre a escolha do tema e a fala da personagem Flávia que é uma das poucas personagens que consegue efetivar seu amor, terminando a obra, viva e com dona Kênia, seu amor de infância. Antônio Cândido pontua a diferença da criação de personagem e da existência das pessoas na vida real:

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial e à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica do personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo e as condições de conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa concepção de personagem, mas o escritor lhe deu uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva de sua existência e a natureza do seu modo de ser. Daí ela ser mais lógica e mais fixa do que nós. E isso não quer dizer que seja menos profunda, mas que sua profundidade é um universo cujo os dados estão todos

à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca da lógica. (Candido, 2014. p. 58)

Por vezes, as pessoas reais podem ser mais estranhas que os personagens de ficção, pois os personagens são conduzidos pela lógica de um escritor no contexto de uma história de ficção, já a lógica de existência dos seres humanos reais é muito mais fluida e menos coesa devido à mutabilidade do tempo, das questões políticas e existenciais de cada indivíduo. Um personagem é criado mediante um propósito do escritor. Escritor e personagem são diferentes, contudo, temos um oxímoro, pois o romance se baseia em uma relação entre o ser vivo e o fictício manifestada no personagem. (Candido, 2014, p. 55).

A criação de um personagem é muito importante para o romance. Quando pensamos em um romance, logo imaginamos seus personagens, pois eles são os responsáveis pelo sentimento de verossimilhança e identificação que podem causar no leitor. Os elementos de um romance bem estruturado é a construção do personagem, do enredo, mediante uma técnica própria de cada escritor.

A personagem Flávia além de afirmar que sua sexualidade é natural também delimita uma genuinidade lésbica, excluindo outros corpos:

Como eu supusera: uma machona como as que eu já vira na rua e que me causava repulsa e aversão. Metida a homem, andar fanfarrão, impostando a voz, como se tivesse um enorme saco entre elas, gesticulando, falando do seu “caso” como se fosse uma mulher-objeto. As expressões o modo de falar, tudo nela me enojou e Núcia viu, sentiu, comparou e finalmente começou a entender o que eu era e o que era aquela mulher disfarçada de homem que, para meu espanto, atendeu um telefonema e me disse que seu “filho” estava no aeroporto, voltando de viagem e ela precisa ir até lá apanha-lo. [...] E eu fiquei acompanhando com o olhar aquela deformidade que até dera luz. [...] Ela estava começando a entender a diferença entre mim e aquele tipo: o aspecto, o nível, a classe, a genuinidade. [...] Eu buscava a compensação de ser uma lésbica genuína entre gente que não sabia o que era ou o que queria. Fortes mulheres com voz grossa e panca de homem, com filhos e até amantes. Essas machonas[...] é que saíam a frente de um falso movimento de emancipação feminina, confundindo um movimento de classe social por direitos iguais aos dos homens, com recebimentos de honorários, no reconhecimento de méritos vocacionais com até mérito social (Rios, 1981).

Em entrevista à revista Manchete, em novembro de 1974, Cassandra Odete fala de seus posicionamentos ao movimento feminista que surgia no período:

Sou antifeminista. Acho deplorável toda essa movimentação para tal libertação da mulher. Berram por uma posição e não fazem nada para consegui-la. Desde que é gente, a mulher já tem um lugar no mundo. A que berra é um fracasso. A verdadeira feminista é a que está em casa, trabalhando, em silêncio (Manchete, 1974).

Novamente, podemos notar semelhanças entre os posicionamentos políticos da

personagem e da autora¹⁴. É possível que tenha uma razão dessa personagem ter sobrevivido. A diferença das falas se dá quando Flávia coloca que as lésbicas “machonas” estão à frente desse movimento dito por ela como sem sentido. É interessante entender que a imagem da lésbica “machona” vai para além das vestimentas, pois a própria Flávia se sentia mais confortável em usar roupas entendidas como masculinas.

Se eu cortasse os cabelos, mamãe teria um choque, e papai talvez até chorasse de desgosto, pois já andara implicando porque eu só queria usar a camisa de Renato, Isto porque Núcia dissera que eu ficara muito bem de camisa, melhor do que com meus vestidos. Vestidos não eram pra mim. E eu comecei a só andar de calça comprida, jaquetas, sapatos de solões, bem esporte, camisetas, sentindo-me mais liberta das apreensões e do medo de que os outros descobrissem quem eu era; Mas não era influência de Núcia; eu estava apenas me sentindo melhor dentro da minha indumentária preferida (Rios, 1981).

As semelhanças entre Flávia e Cassandra Rios são muitas. Inclusive, a própria autora usava roupas entendidas como masculinas, porém, segundo ela, conservava sua “alma feminina” pelo seu jeito de se expressar. Inclusive suscitar para si mesma signos referentes a feminilidade era recorrente em suas entrevistas. Por exemplo, se colocando como “apenas uma menina chorona”, o fato de, na década de 1970 em diante, se colocar apenas dentro de casa - as reportagens eram redigidas todas dentro da casa da autora.

¹⁴ Essa noção de que feministas apenas falam, mas não fazem nada também era compartilhada por outros artistas da época, como Rita Lee.

Figura 3 - Foto de Cassandra produzida pela revista Realidade em fundo preto



Fonte: Revista Realidade, 1970.

Figura 4 - Foto de Cassandra com cachorros



Fonte: Revista Realidade, 1970.

Figura 5 - Foto de Cassandra com rosto em preto e branco



Fonte: Revista Realidade, 1970.

Essas imagens, todas reproduzidas pela revista Realidade, em 1970, podem representar a maneira como Cassandra escreveu sobre si para os jornais e revistas ao longo de duas décadas. A primeira temos uma Cassandra mais “masculina” com um ar sério, porém austero, os livros no chão junto a sua jaqueta também jogada, com um fundo preto de um lado e azul do outro em um cenário inacabado. Na segunda imagem vemos, como se fosse a Odete, rodeada de cachorros, em casa, sorrindo. Os cachorros estão de uma forma a esconder parte de suas vestimentas, também compreendidas como masculinas. Foto completamente descontraída em um fundo branco, de seu apartamento passando calma, passividade e alegria. A última foto denota essa dualidade da pessoa moralista que escreve livros eróticos: Cassandra/Odete está com a cara pintada em uma linha reta de branco e preto que contrasta com suas mãos. Foto que inclusive é a capa de sua última autobiografia publicada em 2000:

Figura 6 - Mezzamaro Flores e Cassis: A última autobiografia de Cassandra Rios



Fonte: Editora Pétalas, 2000.

Segundo Nogueira, a Revista Realidade representou um marco no jornalismo brasileiro da década de 1970. Lançada pela editora abril, em 1966, a revista teve publicação por 10 anos consecutivos, possuindo design gráfico pouco tradicional e fotos que fornecessem a percepção da existência do fotógrafo, ou seja, fotos mais artísticas, como a imagem acima, além de textos apelativos dando início ao jornalismo literário. (Nogueira, 2018, p. 3) Elaborada pelo editor Roberto Civita, empresário conservador e dono da editora Abril, a revista possui 3 fases, a imagem acima se encontra na segunda fase da revista, em que o periódico perde seu viés contestatório dentro do texto devido ao aumento da censura proveniente do AI-5 e se conserva o formato literário, o valor ilustrativo da imagem e a pesquisa de campo. (Torres, 2005, p. 40)

Muito diferente da imagem da revista carioca Mundo Ilustrado, a sua proposta estava atrelada à ideia de que as fotografias capturavam o real das coisas e das pessoas. A revista Realidade trazia fotos em que podemos notar a existência de um fotógrafo com a possibilidade de torná-las conceituais. Podemos inferir o grande alcance das revistas na década de 1970 quando fomos para censura: as revistas consideradas pornográficas eram transportadas dentro de objetos opacos (sacos pretos) assim como os livros best-sellers de Cassandra e Adelaide Carraro. As revistas parcialmente censuradas apesar de dividir o espaço com a emergente

televisão, o rádio e os jornais também possuíam grande alcance, tomando um pouco do espaço dos últimos citados, como podemos ler no trecho:

No caso de revistas, ao invés da proibição, outro artigo previsto pela portaria nº 209, que regulamenta o decreto lei nº 1.077, era o uso de embalagem opaca e hermeticamente fechada por “publicações periódicas [...] que exteriorize manifestações de temas eróticos, de crime, violência, aventura amorosa, horror ou humorismo picante” (Londero, 2016, p. 79)

Contudo, na década de 1970, o movimento feminista passava pela sua “Segunda Onda.” Vários pesquisadores, dentre eles, a historiadora Joana Maria Pedro (2007), divide o movimento feminista por “ondas.” A primeira onda feminista consistia na luta por direito ao voto e a participação política. Classificado como feminismo branco, tinha a pretensão de abranger todas as mulheres, porém não contemplava nem mulheres negras e nem lésbicas. O feminismo de segunda Onda surgiu após a Segunda Guerra mundial, dando foco ao direito ao corpo, ao prazer e contra o patriarcado. Assim como muitos movimentos, também foi foco de uma disputa de poderes e discursos. A relação entre lésbicas e feministas foi marcada por tensões epistemológicas e políticas. A palavra *lésbica* usada com mulheres feministas era empregada como termo pejorativo ao insinuar que a única forma de uma mulher obter igualdade advinha da ausência de desejo para com homens, uma premissa resultante da combinação entre sexismo e heteronormatividade obrigatória. (Falquet, 2006). Entretanto,

A mudança de comportamentos afetivos e sexuais através da insígnia da liberdade sexual foi uma bandeira forte no movimento feminista desde a década de 1960, tributária do movimento hippie e da efervescência cultural de 1968. A crítica da maternidade obrigatória ganhou fôlego com o surgimento da pílula anticoncepcional que viabilizou, no processo de modernização brasileiro, a separação entre prazer sexual e reprodução contribuindo para ser livre o exercício da sexualidade. (Soares *apud* Costa, 2014, p. 11)

Essa não contemplação vinha desde uma suposta “fundação” dessa segunda fase do movimento até a concepção de uma feminista “sã”, como mostra a fala de Heloneida Stuart para revista Manchete - no mesmo número em que Cassandra/Odete foi entrevistada.

2.4. O feminismo louco

Não há movimento sério que não possua suas frações radicais - e ridículas. O feminismo que possui Simone de Beauvoir e guardando-se as proporções - Betty Friedan tem também umas dodivanas por aí confundindo igualdade de direitos com guerra ao homem. Há liberacionistas reivindicando o lesbianismo e propondo amar suas colegas de campanha (com que, minhas senhoras? Com quê? Conforme perguntava a uma samoana à Margareth Mead, quando a lhe explicava certos distúrbios sexuais de civilização). Outras aparecem com declarações tão estapafúrdias

quanto a dessa cineasta Liliane Dreyfus, que fez um filme só com mulheres, *Femmes au Soleil*, declarando que homem e mulher jamais estabelecerão diálogo, pois falam línguas diferentes. É uma bobagem que brada aos céus. Não há desacordo nenhum das línguas do homem e da mulher. Muito pelo contrário. (Manchete, 1974).

Não foi uma entrevista, mas era uma parte da revista reservada para comentários sobre cinema ou literatura no geral. Aqui, nesse enxerto Heloneida expõe o medo que as feministas tinham de tratar da causa lésbica, por ela já relacionar lesbianismo com “guerra ao homem.” Para ela, as feministas “sãs” são hétero ou não usam o lesbianismo como causa política.

Heloneida é uma feminista, escritora e política cearense. Se mudou para o Rio de Janeiro aos 16 anos onde escreveu seu primeiro livro. Em 1957, ganhou um prêmio pela Academia Brasileira de Letras pela obra *Diz-me teu nome*. Foi presa e escreveu outras duas obras na prisão. Ficou 10 anos escrevendo para revista Manchete. Foi eleita deputada estadual no Rio de Janeiro pelo Movimento Democrático Brasileiro – MDB em 1978, dez anos depois, deixaria esse partido para se filiar ao PT, ao todo foram 6 mandatos. Com o fim da Ditadura Militar, Heloneida escreve uma biografia sobre Zuzu Angel, sua amiga que foi assassinada pelos militares. O hospital da Mulher de São João do Meriti recebeu seu nome. Ela, além de feminista, era de esquerda, mas compartilhava de uma visão conservadora acerca da sexualidade feminina não heteronormativa advinda da época.

A fala de Heloneida data de 1974, porém o primeiro grupo paulista de feminismo lésbico surge seis anos depois, em 1980. O Grupo de Ação Lésbico Feminista – GALF foi dissidente do grupo Somos de Afirmação Homossexual, datado do final da década de 1970. Por questões de machismo dentro do movimento de apagamento e divergências políticas, como o caráter reformista do SOMOS que passou a ser repudiado pelas ativistas do GALF por elas desejarem uma reforma estrutural na sociedade, as lésbicas fundaram um coletivo próprio na cidade de São Paulo produzindo um jornal: *Chana com Chana*, que discutia questões sobre papéis sexuais e sexualidade (Batista, 2021).

Contudo, antes de formarem um coletivo feminista à parte, quando elas ainda eram uma parte do Grupo Somos, o LF, não foram bem recebidas pelas feministas de outros segmentos, tendo seus cartazes rasgados e sendo silenciadas quando discursavam no II Congresso da Mulher Paulista em 1980 que aconteceu no teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP.

O discurso das lésbicas foi visto de forma extremamente radical. Embora esse evento contasse com mais de 300 participantes e nove entidades feministas na organização, é possível considerar que as integrantes do LF foram ingênuas ao acharem que estavam em um

ambiente mais liberal. Dois painéis feitos por elas foram destruídos. O primeiro trazia um discurso da abolicionista negra Sojourner Truth, intitulado “E eu não sou mulher?”. O segundo tinha uma matéria intitulada “Amor entre mulheres” com fotos sensuais de algumas integrantes do LF. Além disso, as feministas recusaram a leitura na plenária final sobre um documento elaborado pelas integrantes do LF que tratava sobre Mulheres Violentadas. (Batista, 2021)

O discurso que o LF, coletivo Lésbico Feminista, proferiu, ou tentou proferir, no evento foi acerca da imposição de uma heterossexualidade que oprime e é transformada em norma. O coletivo também distribuiu um texto no evento sobre violência contra mulher que foi mais aceito:

Figura 7 - Panfleto do Grupo de Ação Lésbico Feminista - GALF



Fonte: Acervo pessoal.

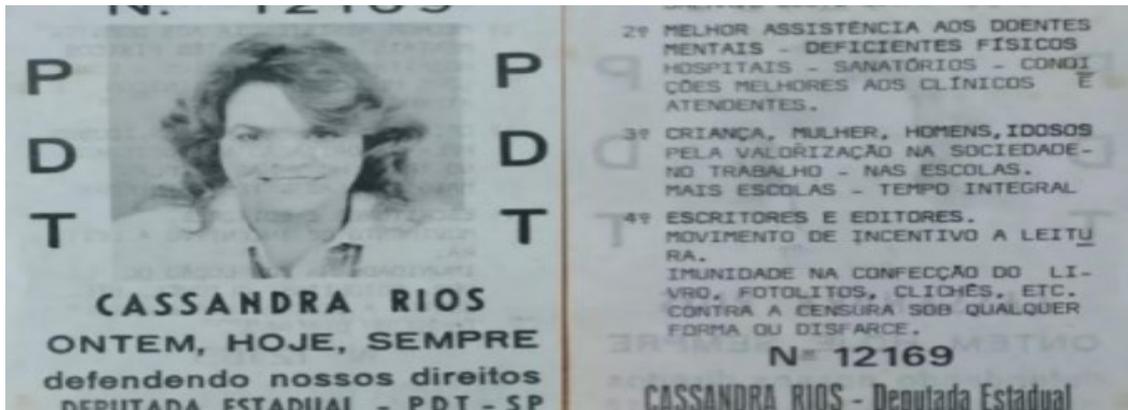
Nesse texto, entre outras questões, é pontuada a importância da denúncia em situações de violência ainda expondo o desamparo penal que afeta as mulheres em situação de violência e informam número de telefone de organizações que podem ajudar nessas situações. Quando Cassandra Rios diz, em entrevista para revista Manchete, que a mulher que berra já perdeu e a verdadeira feminista está trabalhando em silêncio, ela pode estar se referindo a essa forma de militância a qual centraliza o ato de denunciar, falando e fazendo manifestação. Segundo Miriam Martinho, uma das integrantes do GALF.

Na década de 1980, as lésbicas eram entendidas pelas próprias feministas também como um terceiro sexo e não como mulheres. Apesar dessa despolitização das lesbianidades: Ainda assim, um aspecto facilitador nos feminismos para livre expressão da sexualidade foi a proposta metodológica. Baseando-se no fazer coletivo e nas trocas de experiências dos grupos de reflexão, das oficinas e nos encontros feministas, criaram-se espaços de troca e construção de conhecimento, bem como convivência e intimidade entre as mulheres. Nos eventos feministas, as lésbicas buscavam estabelecer, em paralelo, encontros específicos, que possibilitassem trocas de informações, de contatos e fortalecimento de grupos (Batista, 2021).

Havia lésbicas dentro dos coletivos feministas, apesar da hostilidade em que o LF foi tratado nesse congresso. Contudo, não era usado a sexualidade não heteronormativa como pauta política. Apesar disso, os coletivos funcionavam como ponto de encontro de mulheres, neles, as lésbicas se uniam em paralelo. Ainda assim, as meninas do coletivo lésbico feminista de São Paulo preferiram fundar outra associação que contemplasse suas pautas. (Batista, 2021).

Em meados da década de 1986, havia um intenso debate quanto a questão da elaboração de uma nova constituinte. Muitos escritores se candidataram a deputado nesse período, entre eles, Jorge Amado, um dos “defensores” de Cassandra. Em entrevista para o GALF, em 1987, Cassandra fala que passou a vida tentando provar que homossexuais e heterossexuais eram iguais em suas obras. Então, a ideia de que mulheres lésbicas pertenciam à um terceiro sexo era combatida por ela. Cassandra usou essa noção de igualdade para afirmar em sua campanha para deputada Estadual que não iria lutar a favor do direito dos homossexuais e sim dos escritores, apesar de não concordar com a perseguição sofrida.

Figura 8 - Panfleto de campanha de Cassandra



Fonte: Acervo pessoal.

Nesse panfleto, podemos observar algumas propostas da autora. Algumas proposições vagas como valorização das pessoas, mulheres, crianças, idosos e homens com ênfase na escola e no trabalho. A proposta que mais entrou em destaque na entrevista foi a 4: imunidade na confecção do livro em que a autora se diz contrária a censura sob qualquer forma ou disfarce acerca da produção de livros.²⁶

O historiador Benjamin Cowan, no livro *Ditaduras e Homossexualidades* (2014) frisou de uma maneira teórica uma justificativa para a perseguição sofrida pelos homossexuais no período. As origens dessa perseguição surgem com o integralismo, na década de 1940. Além de ser entendido como doença, perversão, também era compreendido por Gustavo Barroso como parte de um plano judaico comunista para acabar com a família tradicional e impor o comunismo.

Logo na década de 1970, muitos desses pensamentos sobre sexualidade foram retomados pela ESG (Escola Superior de Guerra) para a Doutrina de Segurança Nacional. A ESG foi criada em 1949 e foi o principal órgão de mobilização de identidades de gênero na Ditadura Militar. Seu principal documento foi o *Manual da Escola Superior de Guerra*, publicado em 1975, reeditado periodicamente até 2009 (Fonteles, 2011).

Dessa forma, a expressão psicossocial entra em voga para análise da sociedade brasileira baseado nesses pressupostos advindos do integralismo e ansiosos quanto à questão de gênero e sexualidades. O corpo homossexual possuía um significado político que lhe era atribuído (GREEN, 2014). Com os coletivos, essa lógica se invertia: afirmar-se ganhava uma conotação de autonomia para o próprio corpo, inclusive para não querer fazer parte do movimento.

O título do livro produzido por Cassandra Rios, na década de 1980, *Eu sou uma lésbica* é bem característico desse processo de autoafirmação. Apesar da delimitação física de

identidade feita pela personagem Flávia, é bem notória a diferença entre uma personagem que pode se afirmar para si e para os outros comparado a outras que morriam sem pronunciar “eu sou uma lésbica.” nem pra si e nem para outros. Apesar disso, para Flávia, uma lésbica genuína não se organiza politicamente, se esconde e tem vida dupla. O termo genuinidade homossexual também se apresenta em outras obras como Nicoleta Ninfeta (1973).

Tendo em vista que para ser considerado sublitteratura ou paraliteratura, a obra precisa estar totalmente imersa nos critérios e na “fórmula” prescrita, a obra de Cassandra pode não se enquadrar devido a densidade psicológica dada às personagens, desfazendo uma ideia de heroísmo e vilania. Todavia, a escritora nos embates acerca dos movimentos sociais que surgiam como: a segunda onda do feminismo, em entrevista à revista *Manchete*, se declara antifeminista: “A verdadeira feminista está trabalhando em silêncio, a mulher que grita é um fracasso.”

Comparando as falas da entrevista feita em 1974 para revista *Manchete* e as da personagem Flávia do livro “Eu sou uma lésbica” publicado 6 anos depois, e considerando que o tempo de publicação é diferente do tempo de escrita, podemos inferir que Cassandra fazia um jogo com seus leitores sugerindo nas entrelinhas a possibilidade de as histórias serem, de fato, autobiográficas. Não somente pela semelhança entre a personagem Flávia e a persona literária, mas também pelo “envelhecimento” das protagonistas coincidindo com o envelhecimento da autora: em sua primeira obra “a volúpia do pecado” Cassandra tinha apenas 16 anos, em 1948, e as duas protagonistas também tinham essa idade e em “Nicoleta Ninfeta” de 1975 a protagonista era uma editora de livros que gostava de meninas mais novas e tinha a mesma idade da autora.

Além disso, os livros que estavam em alta nas vendas nas décadas de 1970 e 1980, que construíram um perfil do leitor brasileiro foram colocados na categoria de memória, autobiografia e auto ajuda, dialogando com as 2 características do livro: a referência a psicologia e o jogo semiótico entre persona literária e personagens.

Contudo, e quando Cassandra fala de Odete? Podemos dizer que isso é uma autobiografia? Em 1977, a escritora redige um livro-manifesto contra a censura chamado “Censura, minha luta, meu amor”, ao qual Cassandra, persona literária, fala de Odete, escritora. A escritora vira personagem de um manifesto. No próximo tópico discutiremos os sentidos que esse manifesto contra a censura constrói sobre a vida e a obra da mulher Odete Rios que continua em silêncio.

2.5. Censura: uma autobiografia?

Além disso, a escritora aponta para uma “força maior” que a leva a falar de si se reconhecendo na própria arte:

Eu tenho que falar de mim. E isso é a tarefa mais difícil a qual me imponho agora por necessidade. Sim. É necessário imperativo que eu volte toda para minha própria pessoa, que me olhe de frente, por dentro, numa análise geral de tudo que sou (e o escritor é sempre um pouco de tudo), fiz, faço e pretendo, pois eu sou a minha arte e a minha arte obviamente não existe sem mim. (Rios, 1977)

As escritas de si constituem também um esforço de memória. De acordo com Aleida Assman (2011) sobre as relações entre escrita e memória: a escrita é metáfora e médium da memória, ou seja, quando registramos, narrando, realizando um ordenamento de fatos mediante as nossas lembranças, transferimos a memória de si mesma para o escrito, portanto a escrita seria uma perda e um registro da memória. Para Assman, a escrita é um tipo de mídia tecnológica que permite que as memórias possam atravessar tempos e gerações.

No ano de 1977, houve um manifesto de artistas contra a censura. Muitos artistas assinaram, inclusive Cassandra, entretanto, tiraram a assinatura dela em sua versão final. Os próprios artistas tiraram a assinatura da escritora mais censurada do país. (Vieira, 2014) Então, Cassandra escreveu um livro como réplica a uma censura individual e institucional e enviou ao endereço do presidente Ernesto Geisel naquele mesmo ano.

A autora sendo a mais censurada do país foi retirada do Manifesto dos Intelectuais. Também conhecido como Manifesto dos Mil, foi feito por artistas e intelectuais e enviado em fevereiro de 1977 ao ministro da justiça da época: Armando Falcão. Entre os artistas envolvidos que coordenam estavam: Rubem Fonseca, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Hélio Silva, Jose Louzeiro e Ary Quintella (Garcia *apud* Vieira, 2014, p. 43).

Nesse mesmo ano, entrou em vigor a lei 1077/77 que expandia para o mercado editorial a censura prévia, ou seja, definiu a aplicação da censura antes da publicação ou difusão de ideias que seriam analisadas pelo Conselho Superior de Censura. O manifesto se opunha à censura feita aos mais de 400 livros nacionais e internacionais tendo incluso a assinatura de Cassandra Rios na primeira redação, mas retirada na versão final entregue ao ministro. (Vieira, 2014, p.43).

O livro trata de Cassandra escrevendo sobre Odete. Às vezes, elas trocam ou se misturam como em alguns outros tantos relatos da autora. “Não é fácil virar personagem de uma escritora maldita.” (Rios, 1977, p.32). Apesar do livro “Censura, minha luta, meu amor” ser autobiográfico, Cassandra demora muito tempo para escrever sobre Odete, pondo a

modernidade no tocante a mudanças físicas dentro do bairro onde nasceu como maléfica. Até o podar árvores ganha um sentido de cortar asas, prender e imobilizar.

Restava sim alguma coisa para ver e lembrar os tempos idos. A rua continuava sendo ornamentada por algumas velhas árvores que regularmente todo ano são podadas [...] (Rios, 1977 p. 33).

Tudo desaparecera como se um lençol de asfalto e as estéticas incongruências de cimento armado, erguendo para o céu com suas janelas indiscretas, tivessem coberto toda a pitoresca paisagem. (Rios, 1977 p. 45)

E isso se confirma no modo que a autora fala novamente sobre a natureza quando questionada sobre o porquê de não recorrer às instâncias judiciais: procure alguém. Vá a câmara. Não tem amigos influentes? Recorra a Supremo Tribunal.[...] precisa descobrir quem está em sua marcação. Precisa descobrir de quem partiu a denúncia. [...] Chalaças! Nada disso. Seu dogma: o silêncio. A calma da espera. Por entre as rachaduras do asfalto, a força da natureza rasga a terra e a vegetação floresce, cresce, avança, toma conta e ocupa seu lugar. Apesar dos problemas gravíssimos que a apreensão brusca dos livros lhe acarretava não tinha tempo para chorar em cima deles, pois não podia desprezar outros interesses espirituais que a comandava, sentindo algo palpitar em sua formação. (Rios, 1977 p. 141)

Estava claro, nesse trecho, que Odete não se sentia segura o bastante de recorrer à justiça mesmo tendo seus amigos influentes, assim ela tinha esperança de que as coisas mudassem e a natureza finalmente quebrasse o asfalto que a oprimia. Aqui também há um jogo de sentidos entre o natural e o moderno, sendo essa modernidade conservadora.

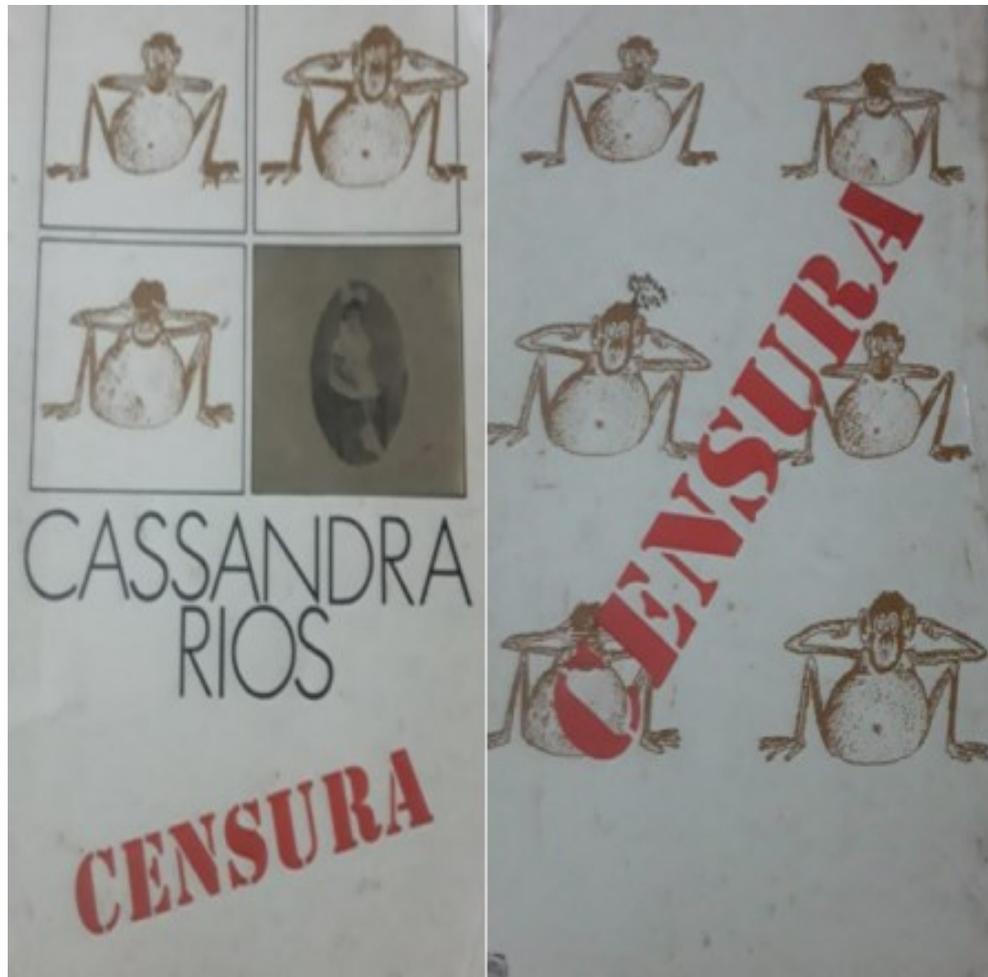
A memória na escrita de si tende a valorizar quem escreve, afinal, ninguém fala mal de si mesmo. A memória individual não está inteiramente isolada, contudo a autobiográfica se apoia na memória social, pois toda história de vida faz parte de uma história geral. Ela está dividida em dois elementos constitutivos, o primeiro individual e o segundo, “os vividos por tabela”, ou seja, pelo grupo ou coletividade em que a pessoa se sente pertencer. (Pollack, 1992) Contudo, “O indivíduo/ autor não é nem ‘anterior’ ao texto, uma ‘essência’ refletida por um ‘objeto’ de sua vontade, nem ‘posterior’ ao texto, um efeito, uma invenção do discurso que constrói” (Gomes, 2006, p.16) A escrita de si produz identidade tanto para seu autor quanto para o texto ao mesmo tempo.

Para Paul Ricoeur, a memória se aproxima da história pela sua ambição de veracidade. Um texto de memória individual é uma forma singular mais acabada de uma memória coletiva. As autobiografias constituem uma necessidade de confissão, justificação ou invenção de um novo sentido. O indivíduo concebe sua vida como uma aventura a ser inventada. (Ricoeur *apud* Silva 1997).

Chama-se Ilusão autobiográfica quando o indivíduo sempre incorpora um sentido à sua trajetória, como se tudo já tivesse um fim premeditado. (Bourdieu, 2001) Quando falamos

de *Censura, minha luta, meu amor* livro de 1977 de Cassandra Rios, o manifesto produzido contra a censura, nos deparamos com uma capa de livro cheia de símbolos.

Figura 9 - Capa e contracapa de "Censura"



Fonte: Editora Global, 1977.

A lenda dos três macacos míticos ou sábios, tem origem em um provérbio antigo japonês que significa não veja, escute ou fale algum mal para que o mal não recaia sobre ti. Os macacos se chamam respectivamente, Mizaru, Kikazaru e Iwazaru. No oriente, esse símbolo é utilizado para o cultivo da boa mente e da boa fala. Contudo, no ocidente, esse símbolo é frequentemente usado para aludir pessoas que negligenciam, fazem “vista grossa” sobre algum assunto (Ferreira, 2015).

Não olhar o mal, não falar mal e nem ouvir o mal, na quarta foto, ao lado dos macacos, está Odete criança com um laço enorme na cabeça ao qual ela relata, ao longo do livro, não gostar. É importante salientar que tanto as autobiografias quanto os livros esotéricos de autoajuda estavam em um número crescente de vendas no Brasil (Cortina, 2006).

É possível que um livro com uma capa que faz alusão a algo considerado místico

pudesse atrair leitores. Como já mencionado, um dos discursos sobre homossexualidade no período produzido pela psicanálise é a falta de maturidade sexual. Como os homossexuais não poderiam constituir família ficariam numa espécie de “prisão psicológica” ocasionada por frustrações da infância no tocante à relação com a família (CAPRIO, 1978, p. 51)

Nas passagens do livro *Censura* (1977), esse apreço que a autora tem sobre a infância aparece em vários trechos, entre eles, quando Cassandra narra Odete indo agradecer ao editor do Jornal O Tempo na década de 1940, por ele ter publicado seu primeiro conto:

[...] Mas a febre de ver o conto impresso era algo inédito, insuperável. Ela nem sequer conhecia o jornalista. Como agradecer? Não sabia a quem dirigir. E rumou até o jornal. [...] E assim conheceu Hermínio Sargetta. Sem graça, tímida e emocionada, aproximou-se da escrivãzinha do jornalista. - Eu... eu vim agradecer... - Sim? - Eu... Eu... [...] Sou Odete Rios, Cassandra Rios, quero agradecer por ter publicado meus contos “Tião, o engraxate” e “uma... - Uma aventura dentro da Noite! Estava bem emocionada e nervosa e ele com jeito tentou desinibi-la incentivando: Pode continuar mandando seus contos, você tem mesmo o dom. Continue escrevendo. (Rios, 1977)

Basicamente, uma das ideias passadas no livro seria: censurar Cassandra é como extraviar o sonho de uma criança que só quer ser escritora. “Vocês estão matando o sonho dessa criança.” Nesse caso, segundo seu discurso, o que está frustrando um sonho infantil não é uma relação conturbada com sua família, como nos adverte os livros de Caprio, pois sua mãe apoiou seu sonho, mas a censura imposta na década de 1970.

Aqui podemos notar um jogo de gênero que une não só uma noção estereotipada do que é o feminino, mas também sobre as homossexualidades no geral. Segundo Capdevila (2001), os jogos de gênero se assemelham a jogos de xadrez, nos quais atores políticos tentam intervir no espaço público, partindo do princípio que nas dinâmicas iniciadas por crises existe a possibilidade de redefinir ou oscilar as relações de gênero. Em alguns casos, os jogos de gênero são usados para maquiagem as ações realmente políticas iniciadas; à exemplo do Movimento Feminino pela Anistia - 1978 - que usava a figura da mãe sensível e preocupada como estratégia política (Duarte, 2009, p. 67).

Apesar de Cassandra/Odete se referir a algumas pessoas diretamente, a exemplo do crítico Ivan Lessa, a quem é dedicado a autobiografia “Censura”, pelos escritos sobre ela no Jornal “O Pasquim”, muitas pessoas a quem ela não tem apreço, vice-versa, não tem o nome citado na obra ou é citado em codinomes a exemplo da pessoa que ela chama pejorativamente de “feto”

Sabe, feto, embora sua falta de segurança, não desista. Confie em você mesma, conte apenas com sua perseverança ainda que seja sempre ignorada, contradizendo o sempre, um dia acham você e mesmo nesse dia a apedrejam como apedrejam a mim, não desanime, continue, caso contrário não terá feito nem conseguido nada, não terá o

brilho de literata. Para isso é preciso ter fibra de escritor que nada teme que crê em si próprio, porque ele é a parte pela qual luta e somente através do seu trabalho constante, por mais proibido ou criticado que seja consegue um dia vencer e se tornar respeitável ou respeitado, mesmo postumamente. (Rios, 1977)

Sabemos pelo próprio trecho que “feto” é uma escritora contemporânea que surgiu recente ao período do livro, falou mal de Cassandra e sua obra. Não é uma réplica diretamente violenta, ao passo que a raiva não é um dos signos femininos ao qual aparentemente a autora quer ser associada, e sim a tristeza e a amargura. É uma réplica passiva agressiva com requintes de ironia. Em outras palavras, Cassandra está, nesse trecho, se colocando acima de uma escritora que começara aproximadamente trinta anos depois dela.

A Odete, enquanto personagem de um manifesto de Cassandra, não é construída de forma linear. A ênfase é dada a família e a infância, contudo, no início da obra temos vários diálogos com pessoas diferentes. No caso do editor e a escritora a qual Cassandra chama de “feto” temos várias pistas sobre a recepção da obra:

Você não leu os romances de Cassandra, nem seus contos, suas estórias, seus livros infantis. Eu li. Você precisa reformular suas ideias. Há um grande engano a respeito dela. - Livros infantis? Deus meu! o que o Joãozinho e a Mariazinha de Cassandra iriam fazer quando brincavam de mamãe e papai? - Ai está o espírito pré-concebido. (Rios, 1977, p. 24)

Este trecho traz a ideia de que “quem fala mal de Cassandra Rios, não leu suas obras”, ou seja, podemos entender esse manifesto não só como uma resposta, mas também como um convite à leitura, uma propaganda. Além disso, podemos perceber também um estigma com relação ao nome pela impossibilidade da escritora, segundo o eu-lírico, de escrever histórias infantis pelos temas abordados em suas histórias.

Esse fragmento está situado logo após uma longa ambientação ao bairro de Perdizes e suas modificações ao longo do tempo. Segundo José d’Assunção Barros para investigarmos o lugar social que um autor ocupa em determinada sociedade precisamos também delinear certas “linhas de força”, as quais ele se insere, sendo elas: sociedade de pertencimento, Classe social, família ou linhagem, posição familiar, Status Social ou prestígio, situação econômica, posição política, instituições de pertencimento, categoria profissional, posição na categoria profissional e identidades. (Barros, 2020, p. 98)

Todos esses fatores influenciam na produção de um discurso: Odete, nome verdadeiro de Cassandra, era uma mulher branca, paulista, filha de pais espanhóis extremamente religiosos, de classe média alta e foi uma das primeiras autoras nacionais que sobreviveu apenas com venda de livros. Não há um delineamento muito claro de suas posições políticas, mas a autora se coloca como alguém moralista e religiosa. Contudo, em sua trajetória, certas linhas de força se relacionam: a identidade, seu Status Social e sua posição na categoria

profissional.

O historiador define a identidade social como “um sentimento de pertencimento à certos grupos sociais aos quais ele se vê inserido, ou em relação a certas categorias que o definem, sejam impostas ou assumidas conscientemente.” (Barros, 2020, p.108) Ou seja, por mais que Cassandra Rios “escondesse” Odete, não falando sobre sua vida pessoal, todos a entendiam como uma mulher lésbica pela sua forma de se vestir e de deixar subtendido certas mensagens, como vemos no final da entrevista à revista Realidade em 1970.

Enquanto conversamos no escritório, Maria trás café, bolo de fubá, ou sugere que a gente experimente uns doces de uns parentes lá de Barretos. Uma vez ou outra, a conversa pode ser interrompida por um parente seu ou de Maria, seja o sobrinho de 18 anos, seja os primos do interior. Cassandra é amável e sincera. Sempre os retêm para almoçar e jantar, mas hospedá-los tem um problema de espaço: o apartamento só tem um quarto. (Realidade, 1970, p. 122)

Como vemos nesse trecho narrado pela entrevistadora, é sugerido que sua amiga Maria é sua companheira pela “ausência de outro quarto” e pela visita dos parentes dela. Para Arfuch, nas entrevistas a escritores o que mais conta são “as estratégias de instauração do eu, as modalidades de autorreferência e o sentido próprio outorgado a esses fatos no devir da narração” (Arfuch, 2010, p. 212) Quando uma entrevista a um escritor ocorre há, segundo Arfuch, uma tentativa tanto de construir uma imagem de si quanto torna explícito o trabalho ontológico da autoria.

O diálogo de proximidade com o autor tenta descobrir de que forma “a vida ronda a literatura e a literatura molda a vivência.” Com isso, muitos autores, guiados pelas perguntas dos entrevistadores, focam não só nas dimensões privadas de suas vidas, mas no processo de escrita: local, iluminação, hora do dia mais propícia e a cena da escrita. Em geral, as perguntas nesse sentido se situam no primeiro momento da entrevista: “precisa de ritual para começar a escrever? Como é seu horário diário quando está trabalhando? Quantas horas por dia passa diante de sua mesa de trabalho? Como escreve exatamente? Faz anotações, anota coisas, experimenta? Como trabalha: com regularidade, com horários, só quando tem vontade?” (Arfuch, 2010, p. 221)

No tocante às entrevistas da revista “Mundo Ilustrado,” de 1961, da revista “Realidade” o que primeiro aparecia era um texto corrido do próprio entrevistador falando sobre a vida da escritora.

Cassandra Rios começou sua carreira literária aos 17 anos, tinha prontos os originais de seu primeiro livro. E com eles dentro de uma pasta, passou quase um ano em busca de um editor que se dispusesse a editar a obra. Geralmente homens graves e estigmatizados pelos velhos tabus da moral, recusaram publicar o livro. (Mundo

Ilustrado, 1961)

Dona Cassandra Rios: diga a minha filha Odete para me visitar. As saudades são muitas, não aguento mais. Damiana. Cassandra leu o bilhete e chorou. Deixou por um instante de pensar no processo, vestiu uma roupa a vontade e tocou para Perdizes. Invadiu a casa gritando: Ula la la, Cadê você? (Realidade, 1970)

No caso da revista Mundo Ilustrado, são poucas as falas de Cassandra dentro da narrativa criada pela revista e na revista Realidade a primeira que falava - narrando um acontecimento - não foi Cassandra, mas sua mãe Damiana. “Quando Cassandra nasceu - diz dona Damiana - as minhas duas filhas já tinham 8 e 7 anos. Ela foi nossa tentativa heroica de ter um menino.” (Realidade, 1970) Nas revistas consideradas de grande circulação não havia uma entrevista corrida, e sim uma narrativa. Eram poucas as falas de Cassandra.

Contudo, em entrevista ao Jornal O Pasquim, em 1976, há um pequeno trecho grafado em negrito com as notas do entrevistador, antes disso, um trecho *ipsi literis* de uma obra de Cassandra chamada Vedettes. Com um teor diferente das revistas citadas, a entrevista ao Jornal O Pasquim traz as falas do entrevistador e de Cassandra transcritas e começa a entrevista falando não sobre questões morais envolvendo família e índole da persona literária, mas seu número de vendas:

De vez em quando, em um cantinho de página de Jornal aparece o título: “Censura apreende livros.” Entre Fanon, Brigitte Bijou, Henry Müller - tudo gente boa - quase sempre você encontra o nome de Cassandra Rios. E quem, entre nós, já leu Cassandra Rios? Eu li. E mais de um milhão de pessoas. São quase 40 títulos, muitos com mais de 10 edições (“Volúpia do Pecado” até 1972 estava na 19ª edição). Pergunta: o que Cassandra Rios escreveu de tão interessante para alguns lerem e uns poucos proibirem? Quem é Cassandra Rios e o que ela quer? E o que é que querem dela? (Pasquim, 1976)

Podemos entender que o Jornal O Pasquim fazia parte de um gênero chamado “alternativo.” Bernardo Kuzinski define a imprensa alternativa ou imprensa nanica como jornais de um curto período de tempo que continham o formato tabloide e possuíam 4 significados: o de não está ligado às políticas dominantes, o de ser uma opção no meio de duas coisas excludentes, o de única saída para uma situação difícil e o desejo das gerações de 1960 e 1970 de protagonizar as transformações sociais que pregavam. (Kuzinski, 1991, p. 5)

Havia duas classes de jornais alternativos: uma de viés político partidário, que apresentava uma valorização do nacional, do popular de 1950, no marxismo, possuindo uma linguagem mais dogmática, e uma outra classe de jornais mais ligada aos movimentos de contracultura norte-americanos. A partir disso, essa segunda classe mencionada, se ligava ao existencialismo de Jean Paul Sartre, ao Orientalismo e ao anarquismo. Investiam principalmente contra o moralismo da classe média e o autoritarismo na esfera dos costumes.

Segundo Kuzinski,

O Pasquim, ao lado de suas raízes no nacional-popular, instituiu o culto da cultura norte-americana e ainda detonou um movimento próprio de contracultura, transformando as linguagens do jornalismo e da publicidade, inclusive a linguagem coloquial. O PASQUIM mudou hábitos e valores, empolgando jovens e adolescentes nos anos de 1970, em especial nas cidades interioranas que haviam florescido durante o milagre econômico, encapsuladas numa moral provinciana. Mas, mesmo esses jornais alternativos de raízes existencialistas atuavam no plano de contingência política, opondo-se ao regime até mais visceralmente do que os marxistas, como observou José Luiz Braga⁴. Nesse plano, mantinham-se nos marcos de uma cultura convencional de esquerda e da crítica intransigente. Seus protagonistas, muitos deles antigos militantes de esquerda, haviam adotado o existencialismo mais como fuga instintiva do dogmatismo das esquerdas e da própria realidade opressiva. Não criticavam a cultura estabelecida das esquerdas; apenas, não mais a adotavam como filosofia de vida. (Kuzinski, 1991, p. 6)

Tratando Cassandra como escritora perseguida, e não simplesmente como uma mulher maldita, O Pasquim faz uma entrevista à Cassandra voltada para seus rituais de escrita, carreira e como ela define sua obra. Quando, no trecho mais acima, o entrevistador no lead pergunta “o que querem de Cassandra?” pode ser entendido como uma crítica à visão que as pessoas têm da autora.

Essa entrevista foi feita pouco antes da publicação do livro “Censura” no seu início, Cassandra em diálogo com Odete, dedica o livro ao escritor Ivan Lessa:

AO IVAN LESSA. Cassandra: - porque? Você nem o conhece pessoalmente! Odete: - Exatamente. Ele leu meus livros, entendeu. Eis umas palavras que ele disse no PASQUIM: Todo escritor - e Cassandra é uma escritora. - tem o sagrado direito de deixar esvoaçar tantas plumas quanto quiser. Devolvam a Cassandra o que é dela: um milhão de leitores. Cassandra: - Ah! Então dediquemos à ele o “CENSURA”, basta um aplauso para um artista sintá-se realizado e o aplauso de Ivan Lessa representa para nós o aplauso de milhares de leitores. (Rios, 1977, s/p)

Ivan Lessa foi um jornalista, escritor, editor e um dos principais colaboradores do “O Pasquim.” O corpo editorial do Jornal era composto principalmente por, Diretor de arte: Ziraldo, consultor: Henfil, Editor: Ivan Lessa e Supervisor: Jaguar. (Pasquim, 1976, p.2). Ao que tudo indica, pelo olhar da autora, “O Pasquim” entendeu sua proposta de literatura e a retratou como quem ela é: uma escritora. Entendemos que a proposta do Jornal se relacionava à forma como Cassandra era entendida e sua proposta de literatura, mais focada na crítica aos costumes.

Além disso, para Arfuch, por meio das leituras que o escritor faz é construída mais uma dupla identidade: o autor/leitor. A partir de uma cartografia de suas leituras é possível perceber sua posição relativa, seus esquemas valorativos, sua originalidade, sua distinção, como imagina seu “leitor modelo” e como deveria confrontar sua escrita? (Arfuch, 2010, p. 227)

Para finalizar o capítulo, os sentidos que Cassandra atribui a si mesma se ligam

demasiadamente a como ela é vista naquele contexto: como uma mulher maldita que produz uma sublitteratura autobiográfica. Para um contraponto a essa ideia, Cassandra usa as questões de autoria para construção de sua imagem, separando a persona literária Cassandra Rios da pessoa física Odete Rios.

É visto através das fontes provenientes de um discurso médico, os livros do Dr. Caprio e o *Ajuda-te pela Psiquiatria*, que a forma com que ela construía sua imagem também dialogava com os saberes médicos vigentes naquele período. Ao final da década de 1970, a venda de livros de autoajuda e espiritualidade aumentou paulatinamente, o que pode ter influenciado na capa do livro “Censura” como também na forma com que Cassandra construiu sua imagem dentro do texto.

A escrita de si da autora é marcada por silenciamentos: seja a censura à sua literatura, aproximadamente 36 livros censurados, (Lampião, 1978) seja nas próprias entrevistas para jornais de grande circulação, em que há uma narrativa e não um texto corrido. Contudo, podemos perceber uma exaltação, nas entrevistas feitas a esses jornais, da relação da autora com sua família, especialmente com sua mãe, Damiana Rios. Já no livro, sua família não é mencionada tantas vezes, e sim a sua trajetória como escritora, colocada como um “sonho de criança”. O discurso de Cassandra com relação a seus livros mais uma vez se relacionava com o ideal de família: suas obras eram como seus filhos. (Realidade, 1970, p. 116)

Diferentemente dos escritores que falavam sua própria interpretação de obras específicas, Cassandra não se atentava à sua interpretação de obras específicas, mas da sua obra, no geral, colocando-as como moralistas. Contudo, na maioria das entrevistas a jornais de grande circulação, tirando os da imprensa alternativa, não havia a interpretação da autora à histórias específicas e nenhum trecho contribuindo para um certo mistério em torno das obras em si.

Com isso, no próximo capítulo faremos uma análise intertextual dos livros procurando responder, diante de tamanha referência à família, como Cassandra construía os papéis sexuais dentro de sua literatura.

3. PAPEIS SEXUAIS EM CASSANDRA RIOS

Neste capítulo, iremos analisar como a representação das personagens lésbicas se modificou na década de 1980. Para isso, usaremos as obras: *Tara* (1961), *Eudemônia* (1949), *Eu sou uma lésbica* (1981), *Nicoleta Ninfeta* (1973), *As Traças* (1975) e *Veneno* (1968) procurando como se constrói as personagens nas histórias. Apesar dos livros serem de temporalidades distintas, eles representam a forma com que a autora pensa as relações de gênero e sexualidade.

3.1. Representação dos papéis sexuais na literatura cassandriaca - o surgimento da falsa lésbica.

“O que quero afirmar é que tudo em mim é natural, consciente, vivo, espontâneo. Sou definida, autêntica, honesta, mas um tanto covarde ainda.” Essa é uma fala da personagem Flávia, do livro *Eu sou uma lésbica*. Desse trecho, podemos inferir uma referência a Freud e uma afirmação: não sou nada do que ele diz. Como muitas obras de Cassandra, este livro tem muitos pontos a se trabalhar, porém vamos trabalhar nesse tópico especialmente a construção do masculino e do feminino na obra.

Como falado antes, a obra foi produzida em 1980 para revista *Status* no formato de folhetim e, um ano depois, no formato de livro. A trama nos conta a história de Flávia, uma adolescente lésbica em busca de uma definição final sobre sua sexualidade. Com isso, ela mergulha dentro de si, chega a suas memórias do tempo de infância, quando tinha 7 anos, e lembra do seu primeiro amor nunca totalmente esquecido: Dona Kênia de 23 anos.

A obra inicia com Flávia criança, contudo o livro começa com a frase “eu me lembro bem.” Depois a narrativa dá um salto temporal para Flávia adolescente conhecendo seu segundo amor, Nice. Mesmo anos se passando, ela não deixa de fazer comparações com Kênia:

E ali estava: cabeleira loira, olhos azuis, boca polpuda, corpo esguio, sandálias de salto fino, tiras coloridas, unhas dos pés esmaltadas de vermelho. O detalhe excitante. Não era Kênia. Mas era tão linda quanto ela. Possuía o mesmo charme e ar de mistério. Parecia luminosa, como se uma aura a destacasse de todas as pessoas daquela sala. Ela veio como que para compensar todas as minhas noites de fantasias, para mostrar que o real também tem vez na vida de uma adolescente sonhadora. (Rios, 1983, p. 19)

Essa descrição de Nice está presente como uma constante na forma de representação do feminino na obra de Cassandra: uma representação focada no corpo e na beleza física. O feminino é algo belo que, ao mesmo tempo se esconde, como podemos ver na

forma como Flávia se entende. De início, a personagem tem uma aversão ao termo lésbica e se usa o termo “criptandro” para se identificar. Criptandro é um qualitativo na morfologia botânica de planta que não possui órgãos sexuais masculinos aparentes, como neste trecho abaixo:

Eu, um criptandro, estendendo raízes, crescendo sob o sol das emoções, sob o calor de um olhar, sob o afago de um hálito perfumado sussurrando frases de amor sonhadas nas noites de solidão. Eu não gostava da palavra lésbica e identifiquei-me nos estudos de botânica com a palavra criptandro, sentindo bem guardado dentro da boca o meu órgão sexual não aparente. (Rios, 1983, p. 24)

Além de “lésbica” ser algo a se definir, Flávia, não gostava da palavra, substituindo-a por criptandro uma classe de vegetal que não possui órgãos sexuais aparentes. A forma de representação lésbica neste romance em específico se modifica quando nos é apresentada a personagem Bia, amiga de Nice e namorada de Marlene. A aparência de Bia é um choque para Flávia que usa termos violentos para descrevê-la:

Como eu supusera: uma machona como as que eu já vira na rua e que me causava repulsa e aversão. Metida a homem, andar fanfarrão, impostando a voz, como se tivesse um enorme saco entre elas, gesticulando, falando do seu “caso” como se fosse uma mulher-objeto. As expressões o modo de falar, tudo nela me enojou e Núcia viu, sentiu, comparou e finalmente começou a entender o que eu era e o que era aquela mulher disfarçada de homem que, para meu espanto, atendeu um telefonema e me disse que seu “filho” estava no aeroporto, voltando de viagem e ela precisa ir até lá apanha-lo. [...] E eu fiquei acompanhando com o olhar aquela deformidade que até dera luz. [...] Ela estava começando a entender a diferença entre eu e aquele tipo: o aspecto, o nível, a classe, a genuinidade. [...] Eu buscava a compensação de ser uma lésbica genuína entre gente que não sabia o que era ou o que queria. Fortes mulheres com voz grossa e panca de homem, com filhos e até amantes. Essas machonas[...] é que saiam a frente de um falso movimento de emancipação feminina, confundindo um movimento de classe social por direitos iguais aos dos homens, com recebimentos de honorários, no reconhecimento de méritos vocacionais com até mérito social (RIOS, 1983, p. 26)

Embora, a protagonista também usasse roupas masculinas, ela fazia uma séria separação entre lésbicas genuínas (até então, só ela) e falsas lésbicas (pessoas que não sabem o que são ou o que querem). Para falarmos sobre mudança de representação, precisamos primeiro situar o que é uma representação. No texto, *O mundo como representação*, Roger Chartier explora como as sociedades entendem e constroem a realidade por meio de representações culturais.

Ele argumenta que a realidade não é simplesmente refletida nas representações, mas é ativamente criada por elas. As representações culturais, como textos, imagens e práticas, moldam e influenciam a percepção das pessoas sobre o mundo. Assim, a análise dessas representações é essencial para compreender como diferentes épocas e sociedades constroem suas visões de realidade. (Chartier, 1991, p. 184-188)

Segundo o historiador, há dois sentidos que podemos entender as representações: o

primeiro indica uma ausência, diferenciando o objeto de sua representação e o segundo, uma presença, a apresentação pública de uma pessoa ou coisa. (Chartier, 1991, p. 184) Para elucidar este aparente paradoxo do conceito, Chartier usa o Dicionário Universal de Antoine Furitière na edição de 1707. Contudo, Santos, (2011, p. 29) partindo de uma etimologia da palavra representação, nos explana que a expansão do termo aparece primeiro no século XIII e XIV quando se diz que o papa e os bispos representam as pessoas de cristo e os apóstolos. Já na teoria política, o termo aparece primeiro no século XVI na obra “O Leviatã” de Thomas Hobbes.

O conceito de representação também se liga a outros como: real, realidade, identidade, discurso e cultura. Segundo Chartier, os agenciamentos discursivos e suas categorias fundadoras, modos de representação, sistemas de classificação e critérios de recorte, criam realidades no sentido de ter uma lógica própria, vão para além dos temas postos, pois essa lógica pode ser contraditória, com os efeitos e a letra da mensagem. (Chartier, 1991, p. 187) Segundo Nicola Abbagnano, em seu Dicionário de Filosofia (2007), a representação pode ter 3 sentidos: em primeiro lugar, aquilo pelo qual se conhece algo, ou seja, o conhecimento é representativo, em segundo, a imagem e em terceiro fazer conhecer o objeto do mesmo modo que o objeto causa conhecimento (Abbagnano, 2007, p.853)

Roger Chartier considera as representações coletivas como as matrizes de práticas construtoras do próprio mundo social tendo em vista que os esquemas geradores dos sistemas de classificação são como instituições sociais que incorporam sob a forma de representação coletiva as divisões de organização social, sendo essas representações matrizes de práticas construtoras do mundo social (Chartier, 1991, p. 183) Contudo, nas considerações de Borges (2010, p. 33) as representações coletivas se diferem das sociais ao passo que o conceito do primeiro provém do sociólogo Emile Durkheim que pensava a vida social como fundante de todo pensamento, já a representação social, apesar de ambos serem oriundos da psicologia social, tem uma maior dinamicidade de estrutura proveniente da comunicação social.

Portanto, ao passo que as representações sociais possuem limites que estão também em como o escritor administra os conceitos que tangenciam, tais como: o real, realidades, identidade, entendemos o conceito de representação social como útil para análise histórica da literatura ao passo que sua apreensão se modifica mediante o tempo e a sociedade que compartilham seus signos. Delineado a abstração e os limites do conceito de representação, vamos partir dessa chave de leitura para a análise do papel sexual das protagonistas, sem tirar o caráter multívoco da literatura.

No livro *Um corpo estranho*, Guacira Lopes Louro nos fala, sem tanta pretensão,

que queer é tudo o que é estranho e desafia as normas vigentes. Queer é aquilo ou aquele que desarranja e desestabiliza, o excêntrico que não deseja ser integrado ou tolerado. Um jeito de pensar e de ser que assume a ambiguidade do entre-lugar, do indecível. (Louro, 2008, p. 8) A autora também cita exemplos de ações que podem ou não ser atualmente entendidas como queer, entre elas a literatura e seu caráter polissêmico.

Posto isso, Cândido (2014) pontua que a criação de um personagem, embora seja limitada pelo lugar social e experiências que o autor pode ter adquirido ao longo de sua vida, não são diretamente um reflexo do seu autor. Contudo, o romance se baseia em uma relação entre o ser vivo e o fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (Candido, 2014, p. 55)

Quando pensamos no enredo, pensamos nos personagens em simultâneo, porém a força e eficácia de um romance se dá pela sua construção estrutural. Em um desenvolvimento novelístico, há 3 elementos centrais: a matéria, composta pelo enredo e a personagem; as ideias, que são os significados da narrativa, e a técnica. Dentre os elementos que compõem uma trama, as personagens dão à história a possibilidade de uma adesão afetiva e intelectual do leitor, produzindo verossimilhança. (Candido, 2014, p. 55)

Na vida, as pessoas interpretam umas às outras a fim de conferir uma unidade a diversidade existencial de cada um, no romance, o autor dá uma coesão menos variável que é a lógica do personagem. (Candido, 2014, p. 58) Com isso, a personagem é ao mesmo tempo um ente reproduzido e inventado. Para Mauriac, o grande instrumento de trabalho de um escritor é a memória, onde extrai os elementos de invenção conferindo a ambiguidade às personagens, pois não são pessoas, mas nascem delas. (Candido, 2014, p.67)

O romancista é incapaz de reproduzir a vida, pois, para representá-la, ele precisa isolar o indivíduo dos grupos, e o sentimento do indivíduo. A necessidade de selecionar faz com que o romance ao mesmo tempo seja um mundo próprio, mas se relacionando com o externo. A personagem não é projeção das aspirações, frustrações e limitações do romancista, todavia há uma relação estreita entre autor e personagem, pois ele a tira de si, seja de uma zona que ele aprove ou reprove, modificando suas virtualidades e transfigurando a vida.

Entretanto, essa relação autor e personagem produz um limite na possibilidade de criar que está na imaginação do autor, sendo essa não absoluta e partindo de um universo inicial, o lugar social do autor, seu tempo, sua natureza humana e artística. Esse limite também confere características comuns a todas elas e é chamado por Mauriac de “Lei de Constância.” Para Mauriac há uma relação inversamente proporcional à fidelidade, ao real e ao grau de elaboração do romance, dividindo este em 1. disfarce leve dos romancistas, quando eles estão começando

a se desprender de si mesmos, 2. cópia fiel de pessoas reais, o que acontece com os memorialistas e 3. as inventadas. (Mauriac *apud* Candido, p. 69)

Posto isso, como a lei de constância se aplica aos romances de Cassandra? Vejamos primeiro os protagonistas dos romances de formação. Ao ler aquele trecho, no início do tópico, da protagonista Flávia se referindo à personagem Bia, podemos observar uma certa desumanização da pessoa que Flávia compreende como falsa lésbica, especialmente no trecho “aquela deformidade que até dera luz”. Se, na lógica de Flávia, Bia não era lésbica, então em qual categoria ela era colocada pela personagem?

O romance *Eu sou uma lésbica*, produzido em 1981 pela editora Record, pode ser entendido como um romance de formação (*Buildungsroman*). Os pesquisadores alemães Krause e Jacobs delineiam características do que seria um *Buildungsroman*:

O protagonista deve ter uma consciência de certa forma explícita de que ele próprio não percorre uma seqüência de aventuras mais ou menos aleatórias, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo. Com isso, via de regra, a imagem que o protagonista tem da meta de sua trajetória de vida é determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcórre de seu desenvolvimento. Ele tem como experiências típicas: o abandono da casa paterna, a atuação de mentores e de instituições acadêmicas, o encontro com a esfera da arte, confissões intelectuais eróticas, experiência profissional e também, eventualmente, contato com a vida política. Na plasmação e na valorização desses motivos, os romances diferem extraordinariamente. Contudo, através da orientação para um final harmonioso, eles recebem necessariamente uma estrutura teleológica. (Jacobs & Krause *apud* Santos, 2011, p. 37)

Partindo dessa breve definição primária do que seria um romance de formação que, segundo Quintale Neto, é um tipo de obra humanista que forma tanto o leitor quanto o protagonista, fazendo uma síntese entre práxis e contemplação (teoria), colocamos a obra dentro dessa chave de leitura. No romance “*Eu sou uma lésbica*”, escrito em 1ª pessoa, o leitor entra em contato com as lembranças de Flávia adolescente. A narrativa se inicia com a frase “eu me lembro bem.” Embora a noção de que a narrativa vem das memórias de Flávia, a adolescente nos é apresentada apenas no meio do livro, já criança é retratada como agente de todas as situações. (Rios, 1983, p. 3)

Como próprio dos romances de formação, o leitor caminha por todas as fases da protagonista até que ela consiga (re)encontrar a si mesma estabelecendo uma definição para sua existência. A história de Flávia se inicia quando a personagem começa a recordar a época da infância, na qual era colocada por si mesma como uma pessoa dissimulada aos 7 anos de idade, como vemos nesse trecho:

De algum modo, eu sabia que não podia demonstrar o que sentia, o que se passava comigo, por isso cada vez mais eu me transformava em uma criança, arredia, intimista,

muda, indiferente ao que normalmente interessa as crianças. (...)Aos sete anos, portanto eu agia com hipocrisia e dissimulação, não pela intimidação do método como fui criada, mas porque algo intuitivo já me prevenia contra as pessoas e me fazia guardar segredo de tais emoções. (Rios, 1983, p. 6)

A criança foi levada a ser hipócrita e dissimulada pela realidade em que se encontrava. Inicialmente, foi colocado por Flávia como algo intuitivo que a prevenia contra as pessoas, porém, em um trecho anterior, vemos a reação das amigas de sua mãe após ela lambe a perna de dona Kênia embaixo da mesa: “simultaneamente, as donas daquelas pernas feias, abaixaram-se erguendo a toalha, e me olharam com expressões arregaladas que eu nunca esqueci.” (Rios, 1983, p.4)

A obra é dividida em duas partes: a infância e a adolescência de Flávia. Na infância, a protagonista manipulava muitas situações para conseguir saciar seu desejo por Kênia, sua vizinha. Um dia, sua mãe teve que ser levada ao hospital à noite e seus pais tiveram que deixá-la com Kênia e seu marido até voltarem. Flávia viu uma oportunidade perfeita para ficar mais próxima de Kênia e tramou um plano: começou a chorar até que seu marido saísse da cama e a deixasse a sós com sua vizinha.

Ardilosamente, a criança orquestrou uma relação sexual com sua vizinha por meio de uma brincadeira. Como Flávia não conseguia dormir, Kênia quis brincar com ela de mãe e filha, mas a menina prontamente não quis e inventou uma “brincadeira de gatinho.” Essa brincadeira envolvia lambidas e chupões de Flávia em Kênia. Antes que a vizinha pudesse pensar sobre o que estava acontecendo a criança já havia feito.

Foi tudo muito rápido para que ela tivesse uma reação de repúdio pela minha atitude. Estava muito perplexa sem saber como analisar aquilo para censurar-me. (...) 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 fica ofegante. Isso tudo, entretanto, não oferecia o menor caráter de obscenidade, nada havia de repugnante e proibido. Naquele momento, a criança era uma mulher, ainda por breves instantes. (Rios, 1983, p. 12)

Contudo, segundo a própria Flávia que rememorava, isso não tirava o caráter infantil da personagem. Quando a criança se deita no quarto com Kênia e tenta seduzi-la, momento anterior ao trecho acima, a vizinha pergunta se ela gostava de lambe as pessoas. A criança responde de um jeito infantil como: “Só você. Você é melhor que sorvete, mais gostosa que todos os doces. Eu gosto quando dou uma lambidinha na sua perna.” (Rios, 1983, p. 11)

Na obra toda há duas descrições de sexo - ou estupro de vulnerável - entre Kênia e Flávia. De modo algum era problematizado o desejo de uma mulher de 23 anos por uma criança de 7, mas a narrativa colocara explicação da sua carência pela ausência de Eduardo, seu marido. Em dado momento, o casal se muda e a narrativa toma outra forma. É importante frisar que essa

narrativa centraliza as memórias de Flávia.

A história é construída em primeira pessoa, inteiramente sobre as visões de mundo e ideias de Flávia adolescente, nas quais a personagem buscava sua identidade. Para Michel Pollak, a memória é a priori um fenômeno individual, mas Maurice Halbwachs nos anos 1920 e 1930 destacou o caráter não só coletivo, mas também flutuante e mutável (Halbwachs, 2013). Em alguns casos, a memória também tem caráter não linear e repetitivo fazendo com que determinadas visões sobre acontecimentos se tornem realidade em um grupo (Pollack, 1992, p. 2).

Dessa forma, a construção dessa personagem acontece mediante primeiro a memória de uma sedução, quando a memória dialoga bem mais com o presente em que ela foi construída do que com um passado estanque. No momento em que Flávia estava rememorando sua infância, o modo como ela se encontrava no presente influenciou também a forma que ela lembrava. Segundo Jô Gondar, a memória é um conceito extremamente polissêmico que pode ser desdobrado em duas vertentes: por um lado comporta diversas significações e, por outro, abre uma variedade de sistemas de signos. Se, por um lado, a memória social é polissêmica, por outro há um consenso sobre sua função: ela dá forma e conteúdo à identidade, seja de um povo, grupo ou nação. (Gondar, 1997, p. 53)

Portanto, não necessariamente a criança tenha feito tudo isso, mas a memória de Flávia, dentro daquele período da adolescência a fez lembrar daquela forma. Após o “relacionamento,” Kênia e seu marido viajam e ela deixa para trás apenas uma sandália de tirinhas coloridas que Flávia guardou até sua adolescência, quando ela conhece Núcia, o casal Bia e Marlene, e Fábio, outro adolescente da mesma série que se apaixona por ela. (Rios, 1983)

Nesse ambiente juvenil, Flávia continua sendo silenciosa, contudo, as pessoas querem sua presença nas danças e nas brincadeiras. Ela fez uma atualização da brincadeira do gatinho, na qual teve seu primeiro contato sexual com Kênia. Com a “gato mia”, quando viu Núcia pela primeira vez, lembrou de sua primeira paixão, Kênia. Núcia apresenta Flávia a um casal de amigas: Bia e Marlene, assim, temos a descrição do início deste tópico. Fábio faz um plano para que Flávia flagre uma traição de Núcia com Eduardinho, que aparece apenas nessa cena, no apartamento de Marlene.

Após a decepção com Núcia, Flávia sai de sua casa muito nervosa falando dos falsos casais héteros: “Kênia e Eduardo; Núcia e Eduardinho e; Bia e Marlene. Elas e seus machos! Mundo porco, gente nojenta, sem escrúpulos” (Rios, 1983, p. 34). Dessa maneira, Bia era uma falsa lésbica, não por conta da possível relação sexual que teve com um homem, mas porque

ela não era uma mulher segundo Flávia. A incômoda existência da personagem Bia pode ser entendida como um início da posterior separação entre identidade de gênero e orientação sexual quase uma década antes dos termos terem sido criados.

Para Joan Scott (1989, p.3), o gênero é um conceito relacional, ou seja, se os homens são representados de uma forma, as mulheres serão o seu oposto. Esse conceito põe em evidência o caráter cultural, não determinista, das relações em detrimento ao termo sexo próprio da biologia. Porém, o termo gênero foi cunhado apenas no final da década de 80, depois do lançamento do livro, então usaremos o conceito de papéis sexuais da antropóloga Gayle Rubin encontrado em um boletim do movimento lésbicas feminista da época.

Contudo, para Butler, terminologias como sexo, gênero e desejo são históricas, com isso, efeitos de uma formação específica de poder a que Foucault chama de genealogia. Ao invés de pesquisar uma verdade íntima do desejo, uma origem do gênero, a genuinidade de uma identidade sexual nublada por uma repressão, analisa as apostas políticas de determinadas categorias de identidade que são efeitos de instituições, práticas e discursos, possuindo pontos de origem múltiplos e difusos (Butler, 2012, p. 9). Posto isso, a categoria “falsa lésbica” representada é produto de quais apostas políticas da época tendo em vista que ela só aparece no último livro da autora? Vejamos seu primeiro romance de formação.

A primeira edição da obra Eudemonia é do ano de 1949. É o livro mais censurado da autora com 16 processos de censura e uma ordem de prisão. (Vieira, 2014, p.58). Eudemonia vem do conceito aristotélico Eudaimonia que é a busca pela felicidade. Nessa obra, a protagonista é uma herdeira de uma grande empresa, tenta matar sua companheira com um tiro após o flagrante de uma traição com um homem e é levada a um hospital de Psicopatas. “Foi então que o médico surgiu para fazer seu diagnóstico e exigir diante o juiz que a levasse ao hospital de psicopatas. Tratava-se de uma doente mental, não poderiam levá-la para prisão” (Rios, 1951, p.19). Lá, Eudemonia conhece Méltzia, a psiquiatra com a qual tem um romance.

Em Eudemonia, tudo confluía para que Méltzia conhecesse a protagonista e as duas se apaixonassem, comprovando que a homossexualidade jamais teria cura, porque não é doença. Ao longo de toda obra, Cassandra nos coloca em monólogos de Eudemonia, nos quais obtivera a certeza de sua sanidade e de que o seu desejo não era sujo ou menor que o de qualquer outra pessoa.

Tinha ímpetos de gritar que não estava louca, que não seria necessária electrodermia [...] queriam curá-la, traziam a doença do passado pro presente. Iriam contaminá-la, pois toda vez que estavam na iminência de falar de certas familiaridades com Mila, minuciando cenas, revivia a sensação que tinha naqueles momentos [...] Queria explicar-lhe que estava sã, que não era uma anormalidade gostar de mulher em vez de

homem, porém lembrava que iria pra prisão onde estavam alojadas tantas criminosas e estremeceia de pavor e calava. (Rios, 1951, p. 20-21)

A obra é recheada de falas que despatologizam a homossexualidade feminina. Esse trecho em específico se situa logo em seguida a Eudemonia ir para o Hospital Psicopatológico Hillman. Após sua tentativa de homicídio contra a ex-namorada, Mila, Eudemonia Forbes é transferida para o hospital para não ir à cadeia, contudo ela corria o risco de não sair mais de lá. A ideia de alegar insanidade para não ir presa é apagada ao longo do livro pelas falas contrárias à patologização como:

O que pretende, afinal? À meses estou aqui e nem como louca eu sou tratada. Que sou pra vocês afinal? Se não podem curar me é porque eu não estou doente. De que adianta depois de horas e horas, contar e recontar minha vida, falar de coisas que não influenciam em nada e depois encerrar-me neste cubículo. Sim, porque este apartamento é uma verdadeira gaiola. Adianta que vocês realmente conseguirão chegar a uma conclusão fazendo de mim uma louca [...] O mal está aqui. Está aqui, Dr. Jasper. - bateu contra o coração, fitando-o perto, com olhos lacrimosos. (Rios, 1951, p. 51)

A construção dessas duas protagonistas femininas versa sobre sua auto afirmação colocada através do contato com suas “sombrias”, ou seja, personagens que possuem lógica de vida contrárias às suas, sendo essas: Bia - a falsa lésbica - Marlene e Núcia, em “Eu sou uma Lésbica” e Méltzia, a psiquiatra que patologiza as lesbianidades. Diferente de Flávia em “Eu sou uma Lésbica,” Eudemonia, de livro homônimo, visa chamar atenção para uma outra forma de se entender a sexualidade, apartada da patologização.

Os homens em Eudemonia não são colocados como empecilhos, mas como aliados da protagonista para sair da clínica. Em alguns enxertos, a protagonista fala que alguns personagens são mais fáceis de lidar e seria realmente preferível se relacionar com eles. “Vitor era dotado de bons sentimentos e quando se tratava de respeitar a situação de qualquer criatura e zelar pelo seu bem, ele não vacilava em se apresentar como um verdadeiro amigo” (Rios, 1958, p. 225) Eudemonia também se casa com o médico para conseguir sair da clínica. Apesar de no final da obra descobriremos que a primeira namorada de Eudemonia a traiu com seu pai, ele não é retratado de forma negativa, mas ao longo da obra inteira, como alguém responsável e distante.

Respeite-o. Você não é digna de tocar no nome de meu pai... É minha cúmplice em sua morte sim... Não arregale os olhos com tanta indignação. Papai morreu em um colapso cardíaco depois de um mês em estado de coma provocado pelo desgosto que lhe dei... Não fui assassina de você. Você está viva, Mila. (Rios, 1951, p. 60)

Este tipo de representação masculina se distancia um pouco da que vemos em “Eu sou uma lésbica.” A ideia de uma preferência masculina às lésbicas não está presente em

Eudemonia e a do ser masculino como empecilho, como vemos neste trecho quando Eduardo, a pessoa apaixonada por Flávia, quer “tirá-la de seu vício” após sua namorada falar abertamente de sua sexualidade:

Não quero ser condenada por isso, não por você. Eu não queria que você soubesse... não do modo como ficou sabendo. - Eu sempre soube. (...) O que ele disse atingiu-me. O pudor cresceu em mim como se ele tivesse me violentado, se aproveitado de minha ingenuidade e dos meus sentimentos de respeito e consideração por ele. (...) eu continuaria olhando para ele arrasada nos meus princípios morais (...) Ele falava, fazia discurso, verdadeiros libelos contra o lesbianismo. Tinha certeza que eu não era nada disso. Se eu quisesse, poderia me libertar do “vício.” (...) Fábio andava lendo psicologia e tudo que era livro que falasse à respeito das mulheres e suas emoções. (...) - Você tem vergonha e medo de homem. Está amarrada à preconceitos impostos por uma educação rígida e errada, que deformou seus desejos. Homem virou tabu pra você. (Rios, 1983, pág. 33-35)

Esse trecho se situa quando Fábio quis mostrar que, Núcia, o caso de Flávia, a traía com um homem: Eduardinho. A cada atitude que ele tomava, parecia mais violento com as palavras e concepções de mundo. Diferente em “Eudemonia”, em que os homens eram aliados da protagonista, em “Eu sou uma Lésbica,” eles eram empecilhos para o final feliz de Flávia. 30 anos separam uma obra da outra, contudo temos duas possíveis mudanças de mentalidade com relação a essas duas décadas: 1950 e 1980.

Podemos ver isso no editorial da décima oitava edição da Revista Saúde Pública escrita pelo professor titular do departamento de epidemiologia da faculdade de Saúde Pública da USP em outubro de 1984. Nele, há uma explícita reprovação à pauta do Movimento Homossexual Brasileiro de tirar o homossexualismo da Classificação Internacional de Doenças. Além das informações abaixo descritas, o professor encerra o texto com:

Porém, é preciso ficar bem claro que continuará existindo um código para homossexualismo na CID- instrumento estatístico para classificar causas de morte, diagnósticos de internação hospitalar e motivos de consulta — mesmo que contra isso continuem os movimentos, pressões e apoios. Somente deixará de existir quando não houver mais — em nenhum lugar do mundo — consultas motivadas pelo fato de ser homossexual. Da mesma maneira o heterossexualismo passará a existir na CID quando trouxer a um indivíduo algum desconforto ou, principalmente, discriminação, o que o levará a procurar, sob diversos pretextos, um médico para orientá-lo! (Laurenti, 1984, p. 344)

Em 1948, um ano antes da primeira edição de “Eudemonia” ser lançada, a homossexualidade passa a compor a 6ª edição da Classificação Internacional de Doenças – CID na categoria “Personalidade Patológica” (código 320) até sua 8ª revisão em que habitou a categoria de “Transtornos e Desvios Sexuais” (Laurenti, 1984, p. 344). A revista de Saúde Pública da USP é um periódico lançado em 1965 que atualmente está indexado à plataforma Scielo. Com vários indexadores, o fascículo digitalizado desta edição da revista não menciona

o homossexualismo em outro artigo.

A homossexualidade sai em definitivo da CID na década de 1980, um ano antes de “Eu sou uma Lesbica” ser lançado como livro, devido às constantes pressões do Movimento Homossexual Brasileiro e entra nesta classificação em 1948, um ano antes da 1ª edição de Eudemonia. São os dois mais conhecidos romances de formação de Cassandra. Contudo, de que forma os eventos externos podem se relacionar à literatura?

A literatura, como uma maneira de ler, interpretar, expressar e representar o mundo e o tempo, possui suas próprias regras de produção e modos específicos de se aproximar do real, criando um mundo possível através da narrativa. Ela interage com a realidade a que se refere de diversas formas, seja confirmando o que existe ou propondo algo novo, negando ou reafirmando o real, ultrapassando ou preservando o que já existe. É uma reflexão sobre o que há e uma projeção do que pode vir a existir; registra e interpreta o presente, reconstrói o passado e inventa o futuro através de uma narrativa que pode ser baseada no critério de verossimilhança da estética clássica, ou em anotações da realidade para criar uma ilusão de real. Dessa forma, a literatura é um testemunho, um registro, uma leitura das dimensões da experiência social e da invenção dessa sociedade, sendo uma fonte histórica das práticas sociais em geral, e das práticas e realizações literárias em particular. (Borges, 2010, p. 99)

Para a historiadora Sandra Jatahi Pesavento, no que se refere à instância da produção de um texto é necessário saber quem fala, que linguagem utiliza e de onde fala, contudo, no enfoque do texto em si o que se fala e como se fala são questões indispensáveis. (Pesavento, 2004, p. 69-70) Mesmo sendo fontes ficcionais ou não, para Le Goff, (1990, p. 454) todo documento também é um monumento resultante das relações de força da sociedade que o produziu. Portanto é válida uma reflexão sobre as condições históricas dessa produção levando em conta o produtor, seu lugar social, suas intencionalidades e as relações de poder que atravessam e cercam um produto. (Borges, 2010, p. 95)

A discussão acerca da definição de homossexualidades proveniente da universidade pode ser entendida como uma das relações de força envolvendo a obra de Cassandra, bem como o enquadramento de sua obra como pornográfica não só pelos censores institucionais, mas por boa parte de seus leitores. Não que sua obra fosse discutida na universidade, mas como a autora, a partir de seu lugar de escritora “maldita” por usar roupas masculinas e escrever sobre sexo lésbico, respondia as questões de seu tempo referentes às lesbianidades, por meio do que ela escrevia na ficção. Não tirando o caráter polissêmico do texto literário e dando as devidas diferenciações entre autora e personagens, as histórias ficcionais também são produzidas a partir de uma intencionalidade.

Analisar obras literárias é um meio fecundo para compreender determinada realidade social. Segundo Sevcenko (1983, p.199), existe uma intenção dos autores de participar de um processo histórico de modo que revestem suas obras em uma dupla finalidade

documental: como registro judicioso de uma época e como projeto de transformação social.

Todo discurso criativo funda, na medida que nomeia situações e elementos, confere-lhes existência na luta por um espaço no interior das hierarquias, a contragosto dessas dizendo o mundo conhecido e compreendido. Produzir literatura é, em si, um gesto de inconformismo. Há tensões tão fortes em diferentes ordens de textos como aquelas produzidas no interior das sociedades. (Sevcenko, 1983, p.247)

A forma como a literatura de Cassandra dialoga com seu contexto no tocante ao entendimento de lesbianidades nos dá uma clara ideia de quão transgressora essa persona literária foi para sua época. O inconformismo parecia estar presente em sua obra a todo momento, especialmente no tocante a como as lesbianidades eram apreendidas em sua realidade. A autora dava ênfase não só em como as mulheres transgrediram as normas em silêncio, sendo dissimuladas, como também na forma em que as lésbicas resistiam, como podemos ver nesse trecho de “Tara,” livro de 1961:

As homossexuais despertam interesse e sofrem comentários que os atiram ao rosto num desvelado deboche e pouco caso quando descobertas. assim, elas se agrupam, se toleram, se perdoam, evitando contato com os leigos no assunto, formam quase que uma seita, passam a viver como que no subsolo da vida, revestem-se de uma força que muitas vezes é forjada de uma maneira tal que o espírito se dobra carregando-se de complexos desastrosos, para enfrentar a sociedade de cabeça erguida, essa sociedade que antes de estudar, julga e acusa. [...] Entre os artificios da vida, alguns representam um drama que outros não tem coragem de viver. (Rios, 1961, p. 97-98)

Bem diferente de “Eu sou uma lésbica” nessa obra, a rede de apoio, não está vista pelo narrador como totalmente positiva, mas acima de tudo, como necessária. Em “Eu sou uma lésbica” existe uma dificuldade da personagem Flávia de se ver como parte do grupo de lésbicas que conhece. Pelo contrário, a rede de apoio, trai, acusa. Flávia está solitária, por mais que consiga dizer que é lésbica para o mundo, como vemos nesse trecho:

Eu não olhava pra Núcia e ela não olhava pra mim. Sentíamos culpadas ou cúmplices de alguma coisa que não queríamos que os outros percebessem, e essa coisa era o fato de não pertencermos aquele clã, como se a própria cor da nossa pele fosse outra e nos sentíssemos condenadas por isso. (rios, 1983, p. 23)

O trecho acima se localiza logo após Núcia e Flávia se beijarem pela primeira vez devido a um ato astucioso de Flávia: (re)inventar a brincadeira do gatinho na infância para ficar a sós com Núcia. Eu sou uma lésbica em comparação com outras obras é extremamente solitária. Destoando disso o trecho do livro “Tara” diz que “as homossexuais se agrupam, se toleram e se perdoam” e que elas “carregam uma força espiritual para encarar a sociedade de cabeça erguida” fica claro que essa rede de apoio serve para ajudar a resistir a uma sociedade que “antes de estudar, julga e acusa.”

A protagonista da obra, Tarí, é uma mulher branca, rica e viúva. A bissexualidade dela não está posta no livro, tendo em vista que ela passa a narrativa inteira em um jogo afetivo com Alexandra, uma artista plástica que também é do meio social de Tarí. Após a morte do marido, a protagonista vive para seduzir outras mulheres e as deixar em prantos. A empregada doméstica de sua casa em uma ilha perto de Santos, Norma, é apaixonada por sua patroa, mas é extremamente maltratada por ela. Norma, assim como a maioria das pessoas naquela ilha, é uma mulher negra e pobre. A escassez das pessoas negras nesse livro não é só material, mas também afetiva. Desesperada por seu amor não correspondido, Norma vai a um mestre Kimbandoeiro e faz uma amarração amorosa.

Neste romance, Cassandra racializa não só as personagens negras como vemos nesse trecho:

Veio a preta gorda com passinhos miúdos, trazendo na mão uma galinha branca. Perto da negra uma jovem de olhos brilhantes e repuxados, destacava-se pela fisionomia fina descendente da raça branca. A beleza da moça ressaltava mais entre aqueles rostos crispados de compleições rudes. Ela caminhava suavemente com uma expressão serena no rosto. Em seu olhar parecia faltar vida, era estranho, como se estivesse num transe hipnótico. Ninguém jamais imaginaria que aquelas mãos finas e delicadas se preparavam para algo hediondo. (Rios, 1961, p.12)

Embora, em algumas declarações a autora demonstrar certo desprezo aos discursos identitários, nessa obra ela coloca a “raça branca”, não como superior, mas como bela. Beleza à qual muitos querem alcançar e que é possuidora de “privilégios.” Ao final do romance, por ter dado errado a amarração, Norma assassina sua patroa e a namorada, sendo, posteriormente, levada pelo carro da polícia.

Tarí não considerava Norma como parte de seu grupo de apoio, apesar de está sempre próxima. Aqui o racismo toma uma face crua de normalidade. Para sua patroa, Norma não passava de um objeto da casa, assim como ela usava outras pessoas também. Norma era tão dispensável que nem para brincar com seus sentimentos para o usufruto de seu próprio ego ela servia. A trama tem uma estrutura linear e apresenta muitos jogos psicológicos que giram em torno, não só de questões sexuais, mas também de questões raciais e sociais. Mesmo compartilhando de uma rede de apoio que, no caso, seriam as amigas de Tarí, as personagens femininas da trama continuam sendo dissimuladas e egocêntricas pela forma com que tratam a outra pessoa - objeto de desejo.

Apesar da concepção necessária de “rede de apoio” nessa obra, nós começamos a ver o nível de exclusão quando analisamos a personagem Norma, uma lésbica, pobre e negra, sendo desumanizada por sua patroa. Norma não fazia parte de nenhum grupo, era solitária. Nessa obra, não há tentativa de definição de lesbianidades, contudo o arquétipo da mulher

dissimulada e egocêntrica continua. O masculino aqui, ganha um caráter unilateralmente ruim com personagem o quimbandeiro, “Zé” que estupra uma moça que não o quis antes de tirar sua vida em um ritual de amarração amorosa. Também matando outros personagens, Zé é desprovido de amor e riquezas, desrespeitando sua própria fé em troca de dinheiro.

Por fim, *As Traças* de 1975, nos mostra que a lésbica era nessa época um “fato final” e não algo a ser definido pela ciência. A trama gira em torno da protagonista Andréa, uma adolescente de 17 anos em fase de descoberta que se apaixona por sua professora de história: Berenice. Andréa é descrita como uma menina muito bonita e atraente. Até metade do livro, a trama nos deixa em dúvida se a professora retribui ou não os sentimentos da garota. A primeira cena de sexo das duas é intensa como uma explosão por ser algo proibido, como vemos:

Contorcendo-se de dor, gemendo de prazer, apertando-a contra si, soergueu as pernas e como se tivesse prática abraçou-a com as pernas auxiliando-a naquele trabalho que estava matando-a de gozos sucessíveis e intermináveis porque era Berenice quem estava possuindo-a de modo tão extravagante e antinatural, mas poderosamente emocional e excitante. Arranhou-lhe as costas. Berenice cavalgava o sonho, atingia a galáxia, invadia os mistérios mais profundo dos oceanos, voava alto, além de outros mundos, despencava em vertigens em abismos insondáveis. Andréa revirou as pupilas nas órbitas (...), trincou os dentes, exalou suspiros, rígida, patética, estatelada contra a cama, a mulher galopando em cima de seu corpo, rasgando-a em um lascinante espasmo. (Rios, 1975, p. 187)

A forma poética e ao mesmo tempo jocosa de descrever os atos sexuais era um traço bem característico da literatura de Cassandra. O diferencial dessa obra diante das outras analisadas, era o constante clima de tensão com relação à polícia e à ausência de mulheres hétero. Ao final da trama, Andrea após uma overdose de remédios para dormir é internada e descobre ao ouvir uma conversa entre sua mãe e sua professora que elas já tiveram um romance. Dentre as várias personagens lésbicas não assumidas na escola está Rosana que se vestia de forma entendida como masculinizada, contudo mais uma vez, diferente da personagem Bia, em *Eu sou uma lésbica*, a descrição de Rosana se liga à liberdade e não ao preconceito, como vemos nesse trecho:

Andréa reparou nos cabelos curtos cortados, bem rentes, voz pausada e insinuante, olhar revelador. Magra, alta, desportista, traços finos. O tipo. O protótipo. Igual a muitas que haviam despertado sua curiosidade ao cruzar com elas na rua, num cinema, num teatro, enfim numa identificação inegável da índole oculta. Ativa. Sem medo. Estabelecida no que era, para viver e fazer o que bem entendesse sem se importar com as indignações dos menos dotados de solidariedade humana. Por isso estava se dirigindo a ela cordialmente numa tentativa capciosa de estreitar relações com propósitos que no olhar ela transmitia, querendo uma resposta. (Rios, 1975, p. 24)

A primeira descrição de Rosana, não atravessava os preconceitos da protagonista, Andréa, mas despertava curiosidade e uma certa admiração da personagem, pela sua coragem.

Podemos perceber quando ela pensa “Igual a muitas que haviam despertado sua curiosidade (...) Ativa. Sem medo. Estabelecida no que era para viver e fazer o que bem entendesse”. Além disso, é por essa personagem que Andréa conhece os “guetos” na cidade de São Paulo, como vemos no trecho: “restaurantes onde os “entendidos” se reúnem, boates, há uma porção. Quer que passemos por lá? A gente só passa em frente, você vai ver, é só chegar no pedaço pra gente perceber que está vivendo feito besta” (Rios, 1975, p. 148). Nessa obra, também há uma discreta alusão à *Eudemonia*, de 1951, quando Rosana fala de sua tia:

Lésbicas. Há boates dos “bichas” também, as pessoas estão se desentocando, enfiando a cara no mundo, sabe, vai ser muito difícil fazer “o povo” recuar e se esconder como antigamente. Eu tenho uma tia que é lésbica e ela disse que nos tempos de hoje a coisa está melhor, evoluída, há mais compreensão, que no tempo dela havia muitos suicídios, outras ficavam loucas, a família enfiava em sanatório, tomavam choque elétrico e acabavam mesmo endoidando, coitadinhas. Ninguém queria aceitar nem a própria lésbica que se escondia de vergonha e sufocava paixões que acabavam em suicídio. A coisa era tão escondida, mas tão escondida que a homossexual sempre pensava que era caso único, que era louca, ia ao médico, não tinha coragem de falar e no fim o resultado ou era choque elétrico ou suicídio mesmo. (Rios, 1975, p. 149)

Enquanto em “*Eudemonia*”, de 1951, a protagonista passou a história afirmando sua sanidade, em “*As Traças*”, de 1975, Andréa queria apenas viver um amor com a mulher que estava apaixonada, sem ligar para definições ou identidade. O título do livro é *As Traças*, pela impossibilidade de assumir-se naquele momento. A protagonista diz que é “como uma Traça esmagada pelos livros de história.” É bem elucidativo Andréa ter se apaixonado por sua professora de história, porque há uma vontade de viver o amor sem as amarras ou o “esmagar” da sociedade. Há uma vontade de narrar a própria história e não ser esmagada por ela. A construção dessa história é linear.

Contudo, para Flávia, de *Eu sou uma Lésbica*, 1981, havia uma vontade e uma pressão para se definir. A construção da história é linear, porém também regida por lembranças. Há uma certa confusão de temporalidades causada pela busca de auto definição, sempre correlacionando com a psicanálise.

Entretanto, o que é entendido como feminino em todas as obras mencionadas segue um padrão: a dissimulação. Em *Veneno*, de 1968, uma obra de autoficção, o protagonista Cássio é um escritor de romances eróticos que foi censurado e se envolve com várias mulheres ao mesmo tempo. Colocado como um homem tímido, Cássio, traía ou desprezava todas as mulheres que se relacionava. Ele chegava a agredir fisicamente sua namorada Belinda, que era bonita, mas o prendia dentro de casa. (Rios, 1968)

São poucos os protagonistas masculinos na obra de Cassandra. Essa obra não se centraliza em um romance lésbico, apesar de conter um romance entre mulheres coadjuvantes.

No livro tem um claro sentido de masculinidade como algo não só construído como também, violento, como vemos quando Cássio lembra de sua infância e da atitude de seu pai para com ele sobre o seu amigo que se rebelava contra sua mãe:

Dr. Ciprião passou a mão pela testa larga, alongando-a pelos cabelos pretos, curvou-se para frente, olhou para os lados, como a se prevenir de que não o surpreendessem e disse baixinho: aprenda a se defender enquanto é época de férias! Não xingue mais a mãe de ninguém mesmo que ela seja uma chata como essa pilantra que telefonou reclamando de você. Eu tenho é pena do filho dela! Como ele reagiu? - Foi esperneando, tentando escapar da mão dela, falando cada palavrão! Pior de todos e que não era uma flor - ótimo! (...) ele teve uma reação de homem! (...) Cássio ficou olhando para o pai que sorria sinistramente como se achasse graça contrariar aquela disciplina em que os filhos recebiam de suas mães (...) vendo o pai como um bom amigo. (Rios, 1968, p. 168)

Cássio foi ensinado que ser homem é contrariar a disciplina dada pelas mulheres, sendo posteriormente violento e infiel. Ele aprende isso diferente de como Flávia em *Eu sou uma Lésbica*, de 1981, aprendeu a ser uma criança dissimulada que foi a partir de sutilezas e olhares. O protagonista aprende com uma extensa fala e ações de seu pai que se torna confidente. Nessa obra, Cássio é apresentado como um escravo do sexo e das mulheres tentando constantemente equilibrar sua vida amorosa e sua escrita.

Precisava de argumentos e desculpas que justificassem as fraquezas e erros, que não o arrasassem por se deixar levar pela rotina viciosa em que vivem os homens: girando em torno da mulher. Eterno giro! Toda espécie masculina que gira em torno da mulher é um ser comum e subserviente, até o mais privilegiado. Nenhum escapa! (...) Era uma pilhéria seu obtuso sarcasmo! As mulheres e os homens! Celibatário ou solteiro isso é só aparência. Nenhum homem é livre por ser solteiro. Os homens vivem com as mulheres com quem não podem ou não querem casar por não saberem definir com exatidão o que é ou qual é o verdadeiro amor, e vivem na dependência de um ideal que é escarrado no coito, porque o sexo é a descarga do amor. (Rios, 1968, p. 12-13)

Os homens aqui são submissos de um ideal inalcançável de mulher o que faz com que eles tenham relações com várias, mantenha relacionamento com quem não gosta e gastem toda sua energia e dinheiro para satisfazê-las. Apesar de uma masculinidade violenta e livre ensinada, o protagonista se vê escravo do sexo e de várias mulheres. As mulheres da trama, apesar de coadjuvantes, conseguem manter a lei de constância em torno da dissimulação.

Belinda delirava e ele se empolgou. Afinal, era uma mulher! Naquele momento pareceu mais desejável que todas as outras, capaz de arrancá-lo da tristeza que tentava se insinuar. Escravo do sexo desfraldou a bandeira da posse, enterrando o marco da bandeira conquistada! Belinda era seu pedaço de terra! Que importava que Teresa se fora com Sabina, que Leonid voltasse com Durval, que nunca encontrasse Verônica! Que importava?! (Rios, 1965, p. 179)

Cássio faz amizade com uma pintora lésbica chamada Sabina. Essa personagem, a princípio, parece inteligente e sensata por entendê-lo na questão do fazer artístico. Sem a

mínima mudança de humor ou tratamento, Sabina se muda para Guanabara, porque se relaciona com Teresa, ex-namorada de Cássio e escreve uma carta para ele. “Disse-lhe uma vez que as mulheres são imprevisíveis. Sou mulher e não faço exceção à regra. Também me surpreendo com o que sou capaz de fazer, embora não possa considerar traição minha atitude” (Rios, 1968, p. 173)

Na escrita de Cassandra, o masculino para ter algum tipo de aprofundamento precisa ter o protagonismo na história, contudo, homens e mulheres se prendem de formas diferentes: as personagens femininas são dissimuladas e conseguem o que querem de forma indireta; e os personagens masculinos são diretos, ativos, bastantes sexuais e obsessivos. Separados por 30 anos de distância, os dois romances de formação da autora: *Eudemonia* e *Eu sou uma lésbica* são bastante diferentes nos formatos. Não há confusão de temporalidades na narrativa ou uma clara alusão à psicanálise freudiana em *Eudemonia*, apesar de também colocar o saber científico em questão. Há apenas uma protagonista se recusando a ficar no papel de vítima e indo atrás de sua própria felicidade.

Contudo, em *Eu sou uma Lésbica*, a representação social muda não só com o surgimento da “falsa lésbica,” mas também com a pressão colocada na protagonista em se assumir. A lei de constância da literatura de Cassandra no que tange a papéis sexuais femininos e masculinos se modifica quando há uma personagem “mulher” que é considerada pela protagonista um “homem” pela sua forma direta de falar o que pra Flávia seria “verdades cruas” como “pras nós lésbicas só sobram as prostitutas.” A questão da falsa lésbica quando fazemos o método intertextual, consideramos o que está escrito nos textos, é mais do que não cumprir um papel sexual imposto, mas se molda à identidade: Bia não era mulher, portanto não era lésbica. No próximo tópico será discutido como a censura produzia os textos de Cassandra.

3.2. O grito (livro) de Cassandra sob o Eco da censura.

O que vocês acham daquele meu editor que à mais de ano e meio não esgota a primeira edição de cada livro que editou, se entre aeroporto e rodoviária mais de dois mil foram vendidos? Os outros em três, no máximo dois meses esgotam a mesma tiragem! Ele leva anos! A mesma coisa com os outros autores! (Rios, 1968, p. 159)

“Veneno” é um dos poucos livros que posteriormente Cassandra admite que é uma autoficção. Editado pela livraria Trio Editora Ltda. e produzido em 1968, “Veneno” é uma das poucas obras com um protagonista masculino, contudo, a vida dele gira em torno de várias mulheres com quem mantêm relações afetivas. Ao longo da obra, vemos algumas cenas de sexo

e várias reclamações sobre editores, como podemos observar no trecho acima.

Afinal, como é possível um editor passar um ano para vender a primeira edição com o mesmo número de tiragens que outros que esgotam em dois a três meses? Esse trecho traz a ideia que o editor fornece a informação de um número reduzido de tiragens ao autor e embolsa o lucro das sobressalentes, demorando mais de um ano para esgotar a primeira edição. A relação de Cassandra com os editores era um pouco tensa também pelas suas falas em entrevistas.

Segundo Robert Darnton, investigar a literatura Best Seller proibida nos traduz um outro campo de investigação que se distancia muito da literatura tradicional, pois havia, pela impossibilidade da censura total, um comércio subterrâneo que envolvia editores, livreiros e empresas. Com base na pergunta “o que as pessoas liam na França Pré-revolucionária?”, ele utilizou termos que eram usados entre os vendedores para o transporte, dentre as categorizações está os “livros filosóficos” que são os best-sellers que questionavam o Estado, a Igreja a/ou a moral da época. (Darnton, 1998, p. 9-15)

Toda a base ideológica do iluminismo estava proibida na França pré-revolucionária e os livros que estavam legalizados, em sua maioria, pertenciam ao século dezesseis. Um pesquisador chamado Daniel Monet, encontrou apenas um exemplar de uma obra do Rousseau dentro de 20 mil em arquivos de obras legalizadas. Com isso, os best-sellers proibidos podem possuir uma força de mudança social considerável tendo em vista que as obras censuradas naquele momento em sua maioria questionavam de alguma forma a igreja, o estado ou a moral da época. (Darnton, 1998, p. 9)

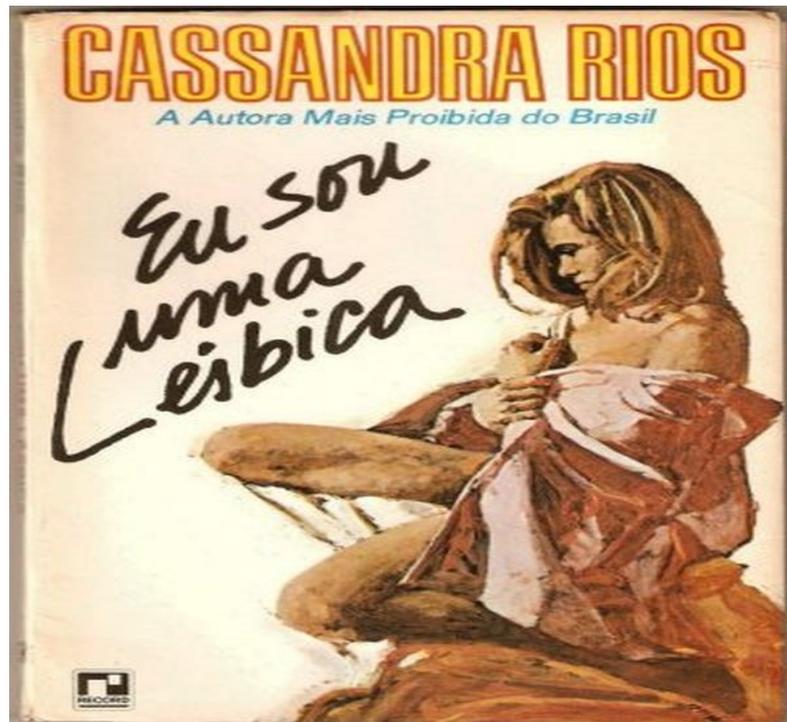
Para R. Chartier, no livro *A Mão do Autor e a Mente do Escritor*, um livro é mais do que apenas um texto. Ele é um objeto físico e cultural, cujo significado e impacto dependem não apenas do conteúdo que carrega, mas também de como é vendido, distribuído e lido. Chartier enfatiza a materialidade do livro e a importância do contexto social e histórico em que ele está inserido. O livro é, portanto, uma convergência entre o autor, o leitor, e o meio de produção, sendo o resultado de práticas culturais e intelectuais que moldam tanto o texto quanto sua recepção. (Chartier, 2014, p. 103-175)

A forma como os best-sellers de Cassandra Rios era distribuídos: por meio de “embalagens opacas hermeticamente fechadas” (sacos pretos) nos dá uma ideia do quanto estigma essa autora sofreu. No caso das revistas de cunho pornográfico a censura era também através da portaria nº 209, que regulamentava o decreto lei nº 1.077, que estipulava esse tipo de distribuição às publicações periódicas que possuíssem temas eróticos, crimes, violência, aventura amorosa, horror ou humorismo picante (Art. 1). Esse artifício restringia a “propaganda do sexo” ao público consumidor de pornografia, excluindo o público não consumidor.

(Londero, 2016, p. 79)

Além dos títulos sugestivos, algumas capas dos livros de Cassandra eram consideradas também impróprias. A autora, em entrevista à revista “O Pasquim” falou que a editora sempre escolhia as capas por questões mercadológicas.

Figura 10 - Capa do livro “Eu sou uma Lésbica”



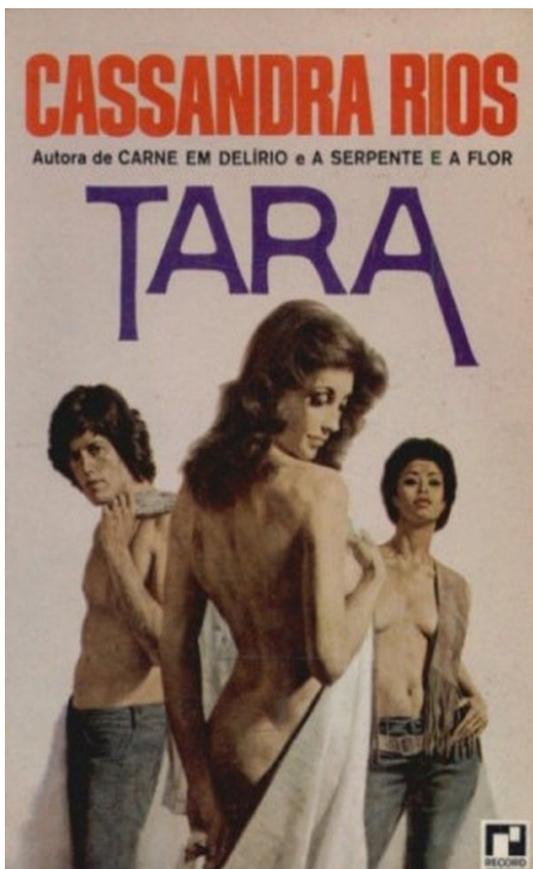
Fonte: Editora Record, 1983.

Figura 11 - Capa do livro “Eudemonia”



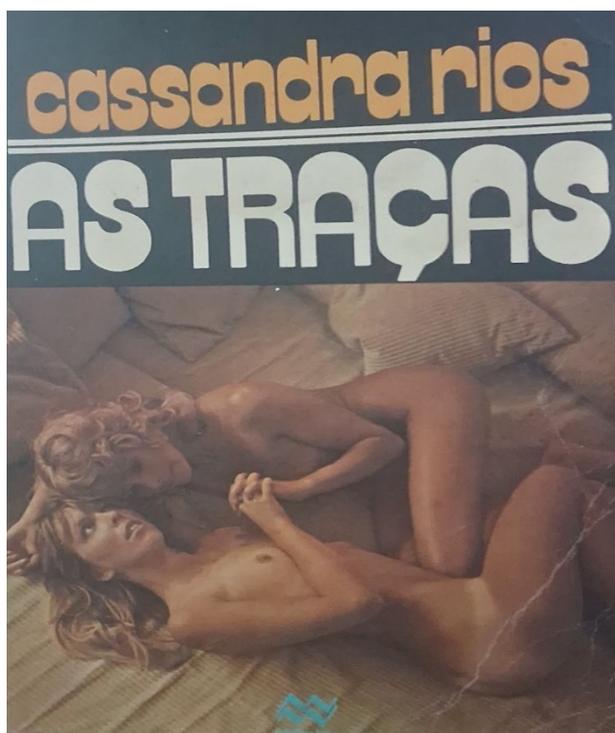
Fonte: Edições Spiker, 1959.

Figura 12 – Capa do Livro “Tara”



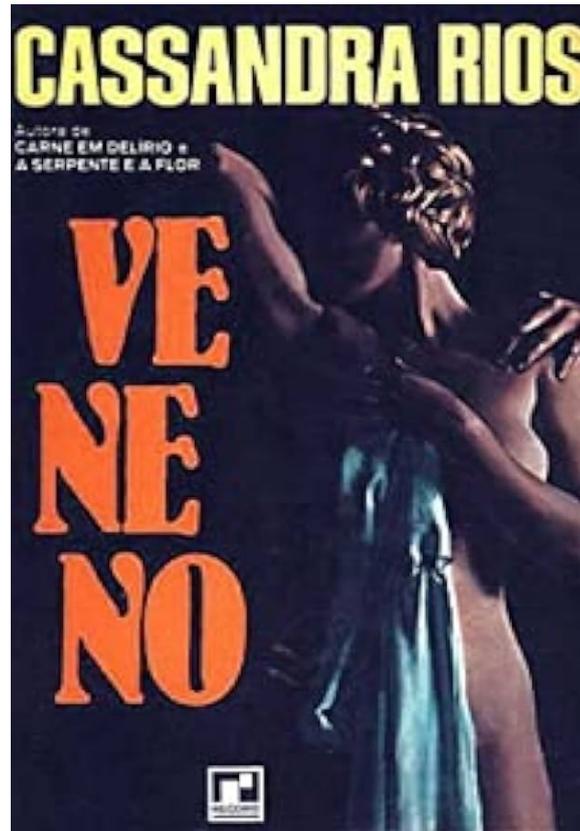
Fonte: Editora Record, 1975.

Figura 13 – Capa do Livro “As Traças”



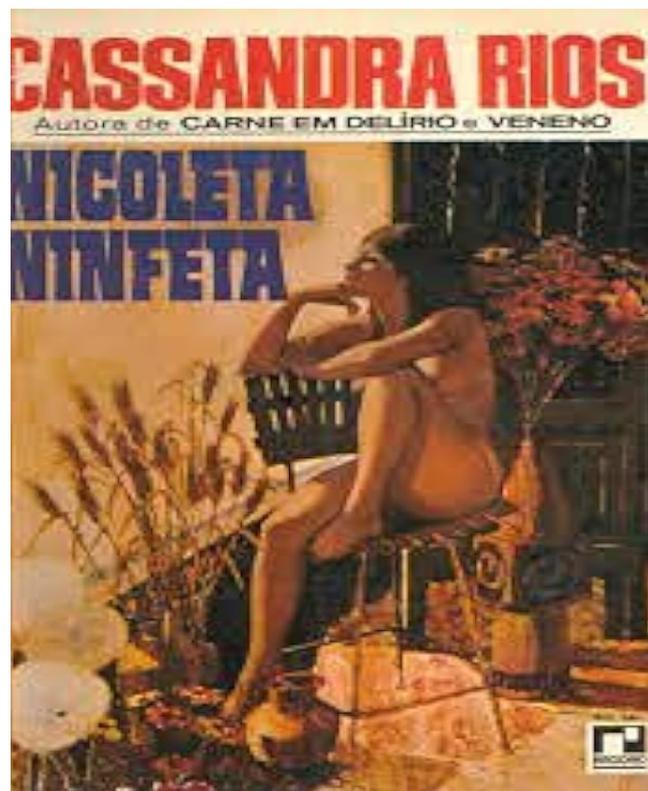
Fonte: Editora MM, 1975.

Figura 14 – Capa do Livro “Veneno”



Fonte: Editora Record, 1985.

Figura 15 – Capa do Livro “Nicoleta Ninfeta”



Fonte: Editora Record, 1973.

As figuras acima mostram algumas capas de livros analisados, nessa ordem: *Eu sou uma Lésbica* (1983), *Eudemonia* (1959), *Tara* (1975), *Veneno* (1985), *As Traças* (1975), *Nicoleta Ninfeta* (1973). Existe um padrão nessas capas: em todas o feminino é focado em primeiro plano, mesmo aquelas em que o protagonista é um homem, como é o caso de *Veneno*. Ao passo que, nos dois romances de formação (bildungsroman). *Eu sou uma lésbica* e *Eudemonia* a nudez é amenizada, em *As Traças* de 1975 ela é exacerbada.

Em todas essas capas podemos identificar os protagonistas da trama, menos em *Tara* (1961) no qual temos 3 personagens, sendo um deles um homem branco que não está na trama. Podemos observar também em quase todas as capas, com exceção de *Eudemonia*, o selo da Editora Record que foi criada em 1942 com Alfredo C. Machado e Décio de Abreu como uma distribuidora de tirar de jornal e outros serviços de imprensa. A partir dos anos 1960, a editora passa a editar livros especialmente traduções americanas. A Record publicou diversas revistas em quadrinhos e foi a principal editora nos anos 1980 de Cassandra e editou também outros autores como Jorge Amado. (Halewell, 2005)

Até a década de 1970, tanto Cassandra Rios como Adelaide Carraro tiveram seus livros publicados por editoras clandestinas, ou seja, que estavam à margem no processo de modernização do mercado editorial. Com o fim do decreto 1.077, em fevereiro de 1980 que as obras puderam ser reeditadas por grandes editoras como a Record e a Global. (Gonçalo Junior *apud* Londero, 2016, p. 29)

Segundo Sandra Reimão, na década de 1970 o mercado editorial crescia. Em 1972, o mercado editorial passa da marca de um livro por habitante/ano. Isso se deve ao crescimento no número de universitários no país com o aumento das universidades privadas, a queda na taxa do analfabetismo entre as décadas de 1970 e 1980, o aumento do PIB, possibilitando que os brasileiros consumissem mais, em um segundo momento com as Políticas Nacionais de Cultura – PNC, a partir de 1975, e em um terceiro momento, com uma reorganização da sociedade civil frente à Ditadura Militar com o sindicalismo no ABC e a liderança de Luís Inácio Lula da Silva, a partir de 1979. (Reimão, 1998)

Além disso, comparando com a censura às outras artes, a proibição dos livros veio tardiamente. A censura à imprensa sistematizou-se e tornou rotineira a partir de dezembro de 1968, no entanto, a censura a diversões públicas já constava na constituição de 1946. Antes da promulgação da constituição de 1946 já existia o decreto-lei nº 20.493 em substituição do DIP que atuava apenas nas diversões públicas. No art. 41 do decreto apresentava o mesmo motivo que seria utilizado pelo regime militar: “contiver qualquer ofensa ao decoro público”. Mais tarde, o órgão se transformou em Divisão de Censura e Diversões públicas – DCPC (Marcelino,

2006, p.26).

Essa já então tradição censória legitimou o Regime Militar a fortalecer autoritariamente a legislação referente às diversões públicas. A primeira vítima foram os programas radiofônicos, com a portaria nº 6 em janeiro de 1967, depois a lei 5.536 de novembro de 1968 censurou obras teatrais e cinematográficas e, por último, o decreto lei nº 1077 de janeiro de 1970 censurou os livros. Diante do estabelecimento de uma censura prévia a livros se construiu uma forte oposição liderada por escritores, editores, intelectuais e associações como a Associação Brasileira de Imprensa, a Ordem dos Advogados do Brasil, e a Academia Brasileira de Letras. (Londero, 2016, p.20)

Com o massivo crescimento do mercado editorial, a censura a livros e revistas foi bastante incisiva. Havia monitoramento constante e com frequência resultava na proibição de circulação, na apreensão e até na incineração do material atingido pela repressão. Diversos livros foram proibidos e confiscados entre 1975 a 1978. Havia uma preocupação central das agências da ditadura com publicações “subversivas e erótico-pornográficas.” (Quinalha, 2020, p.229)

Analisando a censura às artes na década de 1970, Silviano Santiago afirma que, embora a censura seja sobre a obra ela atinge a pessoa física do autor e sua família tanto econômica quanto moralmente:

Economicamente, o artista sofre na medida em que sua fonte de renda pode ser cortada de uma hora para outra, ocasionando, às vezes, prejuízos formidáveis ocasionando às vezes prejuízos formidáveis, como no caso das artes mais caras, o teatro e o cinema. A própria sobrevivência econômica e de seus familiares pode ser, nesse sentido, penosa e difícil, e nem de leve toquemos no caso de haver, por exemplo, desastre ou doença em família. (...) Moralmente, sofre o artista não só pela situação que a passa a ter dentro do grupo social concreto em que vive e sua família circula, como também porque, ao proibir a obra, seguem-se os vexames dos interrogatórios, da prisão e até mesmo da tortura física. Conseguem a repressão e a censura, em alguns casos, tornar um homem tão doente, um ser psicologicamente sadio em uma mente paranóica. Tudo isso, é claro, se reflete de maneira extraordinária nas obras artísticas do tempo. (Santiago, *apud* Londero, 2016, p. 49-50)

Sobre o sofrimento moral e psicológico causado pela censura, na reportagem à revista Realidade (1970), Cassandra diz o seguinte: “sou uma criatura simples, comum, cheia de problemas, triste e amarga. A vida de escritora tem sido muito dura pra mim.” (Ribeiro, 1970, p.122) As dificuldades que a censura ao ofício de escrever vinha desde a inspiração que “fugiu” até o “desencontro, frustração, abandono, decepção,” como revelou a autora pro Jornal O Pasquim (Rios, 1976, p.8)

Questionada pela ausência de finais felizes em sua obra, em entrevista ao Jornal Lampião da Esquina, 1978, a autora responde que após a ordem de prisão que teve em 1954,

simplesmente “não sai” uma personagem que faça mal aos outros e tenha um final pleno. A proibição de *Eudemonia*, cerca de 16 processos de censura e uma ordem de prisão, serviu como propulsão para os desfechos moralistas em suas histórias.

A censura também pode atingir o psicológico dos autores pelas “sanções econômicas.” No processo de criação da história, o autor leva em consideração a censura e muda sua escrita. A censura atua no processo de criação, antes que a obra chegue ao público e também controla os modos de recepção com a forma que ela estipula a distribuição. A quantidade de livros escritos tanto por Cassandra, em torno de 60, (Vieira, 2010) se deu também pelo aparato censório. Cassandra tinha que negociar sua arte tanto com os censores quanto com os editores.

Ademais, a censura atingia vários outros escritores como: Dr. G Pop, Brigitte Bijou, Márcia Fagundes Varela, Nelson Rodrigues e suas traduções, Jorge Amado. No entanto, de autor igualmente maldito devemos destacar Adelaide Carraro. Suas obras tinham cunho político como “Eu e o Governador” ficção que fazia alusão ao ex-presidente Jânio Quadros e apresentava muitas cenas de estupro. As mulheres de Carraro eram constantemente violadas. Contudo, diferente de Cassandra, alguns livros de Adelaide se tornaram paradidáticos nos anos 1990 como *O Estudante*. Talvez, por sua temática heterossexual, Adelaide não tenha sido tão censurada quanto Cassandra. (Cortina, 2006)

4. TEXTO CONTEXTO: UMA NOVA CULTURA INDEPENDENTE? A LITERATURA ERÓTICO PORNOGRÁFICA DE CASSANDRA NOS ANOS 1980

Nesse capítulo, vamos analisar o contexto de produção do livro *Eu sou uma lésbica* e as mudanças e os usos do termo pornografia.

4.1. Movimentos sociais alternativos e a representação social lésbica: a recepção a Cassandra

“Maria sapatão, sapatão, sapatão / De dia é Maria / De noite é João / O sapatão está na moda / O mundo aplaudiu / É um barato, É um sucesso / Dentro e fora do Brasil.” (Kelly, 1981, Faixa 1). Essa marchinha fala das lésbicas em tom jocoso. Ainda assim vemos a dualidade ali: de dia é Maria, de noite é João. Mesmo tendo uma sexualidade dissidente, a “sapatão” de dia é Maria. Podemos pensar que há uma necessidade de se esconder, contudo ser sapatão é “um sucesso dentro e fora do Brasil”. Ser sapatão naquele momento é um “barato, um sucesso” em que sentido? No início dos anos 1980 houve algumas aparições de lésbicas em programas humorísticos de TV no Brasil, como Viva o Gordo, as sátiras do TV Pirata e no programa da Hebe Camargo.

Apesar da composição ser de Roberto Kelly, o lançamento e a ideia dessa marchinha surgiram do famoso “Programa do Chacrinha” em 1983. O Chacrinha era um apresentador de televisão irreverente que trazia muitos artistas para seus programas de auditório recheados de mulheres seminuas e piadas de duplo sentido. Segundo (Cavalcanti, 2020, p. 51), o Chacrinha era um comunicador que ganhou grande popularidade em programas de auditório misturando humor e ironia. Ele atingia públicos de diversas classes sociais e foi considerado por Edgar Morin em sua vinda ao Brasil um fenômeno de comunicação de massas comparável a Jhon F. Kennedy. No programa do Chacrinha, entre outras coisas, eram apresentados os futuros sucessos da música nacional.

Após apresentada no programa do Chacrinha, essa marchinha ganhou grande popularidade, sendo conhecida até os dias de hoje. Sendo esse programa humorístico, irônico, podemos deduzir que essa marchinha pode significar não um avanço da pauta lésbica, mas um incômodo das pessoas com relação a um certo ganho de espaço. Segundo (Falquet, 2013, p. 11), os finais dos anos 1970 e início dos 80, vão se multiplicando as formas de compreensão da sexualidade lésbica no âmbito militante. Nessa época, duas pensadoras se destacaram: A Francesa Monique Witting com “o Pensamento Hétero” e a Norte Americana Adrienne Rich

com “A heterossexualidade compulsória.”

O lesbianismo como movimento político estava começando a se separar do feminismo e do movimento de mulheres e ganhando um novo espaço autônomo dentre os chamados “novos movimentos sociais”. Esse passo autônomo, mesmo que de um nicho, foi sentido no Brasil e colocado de forma jocosa em alguns programas de TV nos anos 1980. Fazer piada com o corpo e a sexualidade lésbica era, de certa forma, a manifestação de um descontentamento.

Outro programa humorístico que tinha uma personagem que diferia de um padrão de mulher era o “Viva o Gordo” com a personagem Dalva Mascarenhas. Sempre de terno, bigode e voz grossa se autodefinia “mulheríssima.” Um dos episódios começa com a Dalva mandando um recado para outra mulher, para que parasse de “correr atrás”, porque ela se definia como “mulher, mulheríssima” que gostava de homens. Contudo, o bigode, a voz grossa e o terno, confundia os espectadores e dava o tom jocoso e irônico da personagem. Podemos dizer que faz alguma alusão à Cassandra.

Figura 16 - À direita Cassandra Rios e a esquerda a personagem Dalva Mascarenhas.



Fonte: Acervo Pessoal/Internet.

O programa Viva o Gordo ficou no ar por 6 anos. Foi de 09/03/1981 -15/03/1987 - e originou-se da peça *Viva o Gordo e Abaixo o Regime*. Nela, José Eugênio Soares, o Jô Soares, fazia críticas ácidas ao Regime Militar. Jô Soares foi dramaturgo, humorista, escritor, músico e

apresentador. Nos anos 1980, ele já era conhecido por apresentar outros programas. O Viva o Gordo teve vários redatores dentro de sua exibição, dentre eles: Max Nunes, Afonso Brandão, Hilton Marques, José Mauro, Luis Fernando Verissimo, Carlos Ferreira e Armando Costa, sendo que uns foram integrados após a saída de outros e a direção estava a cargo de Cecil Thiré, Francisco Milani e Walter Lacet. (Martinelli, 2022, p. 3)

O período entre os anos 1970 e 1980 é marcado, dentre outras características, pelo que Souto Maior Jr. chama de “tempo de assumir.” É época em que o termo homossexual foi difundido e demandou das pessoas o reconhecimento para assumi-lo, pois ser homossexual era aquilo que eram, desejavam. Essa ideia, do assumir-se, é proveniente do que Linda Nicholson chama de um “fundacionismo biológico”, termo que compreende a homossexualidade como natural, da essência humana e foi apropriado pelos movimentos homossexuais do período. Ser homossexual nesse período era tanto se reconhecer quanto vestir uma máscara que lhe era oferecida. (Maior Junior, 2019, p. 70)

Contudo, o que era se assumir-se?

O conceito homossexualidade gestado na década de 1970 se firmava na aceitação. Existia o desejo, era imprescindível aceitá-lo como traço de si mesmo. Nesse sentido, assistiu-se a um crescente investimento em conceituar e compreender as homossexualidades por parte de periódicos destinados ao público homossexual. (Maior Junior, 2019, p.53)

Antes da gestação do Lampião da Esquina, surgiram outros, como o *Scob* na década de 1960 e o *Entender*, em 1977. No período entre as décadas 1970 e 1980 também surgiu uma juventude marcada por uma reapropriação da contracultura do final dos anos 1960, segundo Marco Napolitano:

Podemos localizar entre 1977 - 1985, o auge de uma significativa cultura independente e alternativa, que reprocessou o legado da contracultura, que reprocessou o legado da contracultura no final dos anos 1960 e se manifestava não só nas artes, mas em posturas comportamentais diante de uma nova conjuntura social e cultural que o país atravessava, marcada por alguns elementos básicos: o clima de abertura política, a presença avassaladora de uma indústria cultural cada vez mais sofisticadas e as novas perspectivas antiautoritárias abertas pelo o Partido dos Trabalhadores, partido de esquerda fundado em 1980, com grande poder de atração junto a juventude universitária. (Napolitano, 2019, p. 200)

Como visto no capítulo anterior, nos anos 1970 houve um aumento no número de jovens dentro da realidade universitária. Essa nova juventude era marcada por um conjunto de atitudes ambíguas e contraditórias, como: recusa e ao mesmo tempo aceitação dos produtos e linguagens da cultura de massa, interesse em discutir temas nacionais e descompromisso em nome da liberdade comportamental e existencial; culto à individualidade e às relações privadas; recusa do deboche e do humor como formas de crítica social e a perda de referência

revolucionária da realidade social em nome de uma “revolução individual” que se relacionava com o misticismo e com o autoconhecimento “psicologizante.”

Em São Paulo, esse movimento cultural foi particularmente forte. O bairro de Vila Madalena inteiro se notabilizou como centro geográfico da vida independente e alternativa seguido do “Bairro do Bexiga.” A “Vila” concentrava a população estudantil de São Paulo, dada sua proximidade com a Cidade Universitária e por causa de seus aluguéis baratos. Outras capitais como, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Curitiba os movimentos de música, teatro e poesia “alternativos” tinham um espaço significativo também. (Napolitano, 2019, p. 202)

No Rio de Janeiro, em conjunto a esses movimentos alternativos, ganhou amplitude o pós-pornô, conceito construído nos Estados Unidos. O coletivo GANG era constituído por Eduardo Kac, Cairo de Assis Trindade, Teresa Jardim, Denise Assis, Sandra Terra, Ana Miranda, Cynthia Dornelles e as crianças: Daniel e Joana Trindade. Eles construíram a Arte-pornô.

Como descreve Heloisa Buarque de Hollanda, em coluna publicada no Jornal do Brasil em 21 fevereiro de 1981, “não se confunda arte pornô com pornografia (reacionária) nem com erotismo (moda burguesa e revisionista)” e “o poema pornô, através da liberação e do humor, se quer inicialmente conscientizador e politizante”. Caio Assis Trindade, em entrevista à revista Ele, Ela (1982), afirma que a diferença da pornopoesia do Movimento de Arte Pornô para outros movimentos de arte pornográfica pelo mundo é que “eles não transam as minorias, nós transamos e somos revolucionários”. (Sarmet, 2014) Nas palavras de Eduardo Kac, o movimento pós-pornô é:

O Movimento de Arte Pornô foi um movimento de arte experimental que iniciei no Rio de Janeiro e que durou, como um intervencionismo programático, por dois anos, de fevereiro de 1980 a fevereiro de 1982. Foi o último movimento de vanguarda organizado na arte e na poesia brasileiras. Também ficou conhecido como Poesia Pornô, Pornismo, ou Movimento Pornô ; neste artigo, usarei alternadamente os vários nomes desse movimento. O movimento realizou diversas intervenções públicas, editou três zines, duas antologias, diversos opúsculos e variadas publicações, e dirigiu-se a um público amplo . O Pornismo começou como um movimento poético e rapidamente expandiu-se para outras áreas, subvertendo as normas estéticas em diferentes meios, desestabilizando as convenções que regem a experiência cotidiana e dando forma a novos modos de ser e estar no mundo. (Kac, 2013)

A juventude universitária do início dos anos 1980 estava expressando artisticamente um outro significado dos corpos e para sexualidade. Na arte pornô, o corpo deixa de ser objeto de culpa/desejo para ser símbolo de libertação e autoconhecimento. Foi nos anos 1980 que também se localizou o que Mary Del Priore caracterizou como o “boom” da pornografia. A “porno-chanchada” - gênero de filmes populares de baixíssima ou péssima qualidade cultural,

formal, conceitual que mesclava diálogos pornofônicos, humor escatológico e cena de nudez - perdia espaço para os filmes com sexo explícito em cinemas específicos. (Priore, 2023, p. 192)

Contudo, a pornochanchada lançou muitos nomes do cinema brasileiro e a figura do homossexual tinha constante presença nos filmes. Em entrevista à revista Playboy, o diretor Davi Cardoso falou: “o homossexual é uma figura imprescindível em toda pornochanchada.” Ao passo que surgia um movimento que propunha um outro entendimento do corpo - a arte pornô - também produziam as pornochanchadas, instigadas pelo governo. (Priore, 2023, p.188)

Mediante a tantas mudanças no consumo dos jovens no período, Cassandra Rios se lança como diretora de filme baseado em dois livros seus: *A Paranoica* e *Tessa, A Gata*. Com o título *Ariella*, lançado em 1980, Cassandra participou da criação do filme junto com os diretores

Nesse período também se notabilizou uma “febre” de poesia e literatura jovem e alternativa que chega às grandes editoras. Em São Paulo, a editora Brasiliense organiza coleções de poesia e prosa (Cantadas Literárias) e traduz Clássicos da literatura jovem, como os Beatnicks norte-americanos dos anos 1950-1960. (Napolitano, 2014, p. 203)

Em meio a esse contexto, Cassandra Rios lançava poesias, músicas e reeditava livros, porém algumas de suas produções foram censuradas, como essa poesia produzida em 1980:

Artifícios

Quero essa mulher
com um desejo louco.
e eu sei que ela me quis
e provou quanto.
Quanto tempo passou
desde que ela me olhou
pela primeira vez
e no meu coração
sem saber acendeu
uma chama de amor.
E eu vivo a dizer,
com um desejo louco:
Quero essa mulher,
quero essa mulher".
Quanto tempo passou
desde que ela se deu
pela primeira vez
e o artifício do amor,
que em seu corpo cravei
só lhe fez mal e dor.
E eu não consigo esquecer
esse desejo louco!
O que eu fiz só por fazer
para essa mulher:
quanto tempo passou

que em seu corpo
 o seu amor e o meu comungou
 e a semente irreal.
 que em seu corpo plantei
 nem sequer germinou;
 E eu vivo a chorar
 o meu pranto estéril,
 como chuva que não cai
 em terra fértil.
 Quanto tempo passei.
 - Desde que ela partiu
 sem me dizer adeus
 e do corpo de um homem
 conseguiu o que eu
 nunca pude lhe dar!
 E eu vivo a lamentar
 o meu destino estranho
 esse amor que o próprio amor
 não diz seu nome”
 esse amor que o próprio amor.
 renega o nome.
 Quanto tempo passou
 desde que ela partiu
 sem me dizer adeus
 e em meu coração
 a tristeza escreveu
 uma frase de dor:
 eu sou o que eu sou
 o culpado é Deus.
 Se eu não sou o que não sou
 Quem é meu Deus?
 (Rios, 1982. p. 7-8)¹⁵

Essa é uma letra de música que foi vetada no dia 8 de novembro de 1982 pela censora Solange Maria por apresentar conteúdo atentatório à moral. O veto se baseou na lei 1077, art. 1º por ser atentatório à moral e aos bons costumes. Apesar do boom da pornografia e das novas formas de entender o corpo, Cassandra continuava sendo censurada por falar de lesbianidades.

Em “o leitor perverso” o pesquisador Rafael Müller fazendo uma interpretação literária de Kafka e Camus nos mostra como o corpo do literato, seu lugar social, pode influenciar na interpretação de sua literatura.

Uma “leitura convincente” é aquela que ganha socialmente ares de “verdade”, ainda que se detenha o pressuposto da inexistência da verdade em si. Para tanto, como já o vimos: majoritária – como o são a maior parte das leituras superficiais, uma vez que a “inteligência” é medida socialmente pelo quanto o sujeito é capaz de acatar as leituras das autoridades sem questionar; ou convencimento pela autoridade soberana (a posição de poder, e não o conteúdo, é que legitima a leitura). Nesse sentido, não há nada que impeça que o autor ou personagem-narrador seja oprimido por outros leitores ou personagens. Basta que o autor ou personagem-narrador seja um sujeito estranho ao contexto social, minoritário. Excluído do direito à verdade por ser um sujeito sui generis em seu modo de pensar e interpretar o mundo por si próprio,

¹⁵ O poema foi retirado de um documento oficial produzido pelo departamento de Departamento de Censura e Diversões Públicas – DCDP, produzido em 1982. O veto não fora imposto apenas a esse poemas, mas também a outras obras.

afunda-se em um paradoxo comunicacional: exige-se que ele fale para se justificar (afinal, é o autor e o acusado), mas interpreta-se tanto o silêncio quanto tudo que for dito em desfavor de quem fala (afinal, a autoridade julgadora tem, momentaneamente, o poder soberano de recortar o que bem entender, ignorar outro tanto, etc., tudo para conformar a interpretação que lhe agrade e prejudique ao outro, como no modelo de justiça de Trasímaco, o sádico do banquete platônico). (Müller, 2024, p.9)

Sendo a “verdade” um produto de uma relação de forças onde, segundo Müller, está em quem consegue não questionar, quando o emissor que questiona e, de alguma forma, faz parte de uma minoria social ele fica à mercê de interpretações enviesadas de sua literatura, prendendo-o no que Rafael Muller chama de “duplo vínculo” uma situação sem saída. A autora Cassandra Rios, ao mesmo tempo criara uma persona literária que se correspondiam nos personagens femininos da trama.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das apostas políticas em produzir a representação de uma falsa lesbianidade no início dos anos 1980 está no lugar social da autora. Lugar esse produzido por várias “linhas de força” dentre elas seu status social e posição profissional. Cassandra é conhecida como “a Mulher Maldita” e tenta construir seu lugar como autora fragmentando sua persona literária “Cassandra Rios” e a pessoa física “Odete” onde a pessoa física nunca fala, mas sempre é suscitada. É uma possibilidade que Cassandra faça sua escrita de si em entrevistas por meio de jogos semióticos entre personagem/autora, criador/criatura, autor/persona literária. Suas posições políticas reverberam em um afastamento das esquerdas e marginalização pela direita conservadora. O sentimento de pertença da escritora reside na classe dos escritores e não com os homossexuais.

Em sua literatura, o feminino é ligado à dissimulação. Não falar e nem mostrar suas verdadeiras intenções é uma das características que constrói o feminino e, como gênero é um conceito relacional, o masculino é o seu oposto: age de forma direta. A construção do masculino nas histórias de Cassandra ocorre quando, de forma direta, seu pai fala que ser homem é ser forte e contrariar as mulheres. O sexo na literatura atua como uma forma de poder feminino que escraviza homens e mulheres. Relacionando sua literatura à forma que a autora falava de si, é uma possibilidade que o silêncio de Odete represente não só uma autopreservação, mas essa “preservação” daquilo que é feminino. Cassandra coloca sua literatura como obscena e não pornográfica, pela linguagem poética e por ter esse viés mais psicológico com relação às mulheres

Por fim, o contexto de produção nos mostra que a criação de uma falsa lésbica se relacionava com o boom da pornografia e a alta nos produtos culturais que retrataram homossexuais que forma estereotipada no período de abertura política. Com o avanço do lesbianismo político, o debate sobre afirmar-se perante uma sociedade que entendia o homossexualismo (sic) ainda como um pecado, em uma ditadura hétero-militar adquiriam intensidade. Além disso, as apreensões políticas da autora não concordavam com a politização das sexualidades, pois seria “tornar público o que era pra ser privado.” (Quinalha, 2023)

Ademais, a representação social lésbica produzida por Cassandra por mais trágicas e recheadas de culpa fez com que temas referentes à questão lésbica, a crítica à família tradicional e a heterossexualidade compulsória ganhassem amplitude e uma noção maior de profundidade já que a autora relaciona o sexo lésbico ao amor. A forma com que essa representação se relaciona ao contexto de produção nos dá pistas sobre o quão transgressora

essa persona literária foi demarcando o lugar da diferença.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 5ª edição. Martins Fontes, São Paulo, 2007.

AMARAL, Pedro. **Meninas más, mulheres nuas**. Adelaide Carraro e Cassandra Rios no panorama literário brasileiro. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras. PUC-RIO. Rio de Janeiro, 2010.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2011.

BATISTA, Letícia Emília. **Chanacomchana: um sopro do lesbianismo paulista nos anos de 1980**. 2020. 148 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.

BARROS, José D'assunção. **A fonte histórica e seu lugar de produção**. Petrópolis. RJ. Editora Vozes, 2020.

BORGES, Valdeci Rezende. **História e Literatura: algumas considerações**. Revista de Teoria da História Ano 1, Número 3, junho/ 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta M. (coord). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2001.

BURKE, Peter. **História como memória social**. In: *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **Testemunha Ocular: história e imagem**. EDUSC. São Paulo, 2004.

CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusc, 1997.

CANDIDO, Antonio, *et al.* **A Personagem de Ficção**. 13 ed. Perspectiva, São Paulo, 2014.

_____. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. - **Sobre a historicidade da família no Brasil**, The Brazilian Family. In: T. Lynn Smith (ed.) *Brazil. Portrait of a Half Continent*. Nova Iorque: Marchant General, 1951, pp. 291-311. COSTA, Jurandir F. *Ordem Médica e Norma Familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

CAVALCANTI, Maria Lígia Ramos Bezerra. **A Linguagem Enunciativa e multimodal do comunicador chacrinha durante a Ditadura**. Dissertação apresentada ao programa de pós graduação em linguagem da UNICAP, Recife, 2020.

CORTINA, Arnaldo. **Leitor Contemporâneo: os livros mais vendidos do Brasil de 1966 à 2004**. Tese apresentada ao Departamento de Lingüística da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, câmpus de Araraquara, para obtenção do título de Livre-Docente. Araraquara, 2006.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor?** Revisão de uma genealogia. Edufscar, 2021.

_____. **A história cultural:** entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

_____. **O mundo como representação.** Revista de Estudos Avançados 11(5),1991.

DARNTON, Robert. **Os best-sellers proibidos na França pré-revolucionária.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. LUCAS, Meize Regina de Lucena. **As Mobilizações do Gênero pela Ditadura Militar Brasileira (1964-1985)** Fortaleza. Edição Gráfica Editora, 2014.

_____. **Jogos de gênero nas memórias de militantes pela anistia.** Dossiê gênero feminismo e ditaduras. Ano X, n. 21, 2º. Semestre 2009, p. 66-77.

FERREIRA, *et al.* **Projeto “Cu é lindo.”: discutindo a pornografia, abjeção ou conceito social como necessidade de abertura de diálogo.** Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXII Prêmio Expocom – Exposição da Pesquisa Experimental em Comunicação, 2015.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso.** 20ª ed. ed. Loyola São Paulo, 2014.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Ed. Centauro, 2013.

HALLEWELL, Lawrence. **O livro no Brasil:** sua história. São Paulo, EdUsp, 2005.

KAC, Eduardo. O Movimento de Arte Pornô: a aventura de uma vanguarda nos anos 80. **Ars (São Paulo)**, São Paulo, v. 11, n. 22, p. 31-51, 30 dez. 2013. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2013.80655>.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História.** São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

KUZINSKY, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários:** nos tempos da imprensa alternativa. 2 ed. EDUSP, 2001.

LAURENTI, Ruy. **Editorial** Rev. Saúde Pública 18 (5), Out 1984.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas, SP: EdUNICAMP, 1990.

LONDERO, Rodolfo Rorato. **Pornografia e censura:** Adelaide Carraro, Cassandra Rios e o Sistema Literário Brasileiro nos anos 70. Londrina, Eduel, 2016.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer.** Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MAIOR JÚNIOR, Paulo Roberto Souto. **A invenção do sair do armário: a confissão das**

homossexualidades no Brasil (1979-2000). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

MALUF, Marina. **Ruídos da Memória.** São Paulo: Siciliano, 1995.

MARTINELLI, Leonardo da Silva. **Capitão Gay:** um super herói homossexual apesar da Ditadura. cadernos pagu (66),:e226615, 2022.

MÜLLER, Rafael. **O Leitor perverso: soberania e violência na leitura de Kafka e Camus.** Revista Investigações, Recife, v. 36, n. 1, p. 1 - 27, 2023 ISSN Digital 2175-294x.

NAPOLITANO, Marcos. **A Breve primavera antes do longo inverno:** uma cartografia histórica da cultura brasileira antes do golpe de Estado de 1964. História Unisinos 18(3):418-428, Setembro/Dezembro 2014.

_____. **1964:** História do Regime Militar Brasileiro. 1º Edição. 7ª reimpressão. São Paulo, Contexto, 2019.

NETO, Quintale. **Para uma interpretação do conceito de Bildungsroman.** Revista Pandaemonio Germanicum, n 9, 2005.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira.** São Paulo. Brasiliense, 1988.

PEDRO, Joana Maria. **Narrativas fundadoras do feminismo:** poderes e conflitos (1970-1978) <https://doi.org/10.1590/S0102-01882006000200011>.

PEREIRA, Virgínia Soares. “**O poder da palavra e da censura em Roma**”, in Ana Gabriela Macedo e Maria Eduarda Keating (Orgs.), Censura e Inter/dito. Braga, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2008, pp. 233-249.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

POLLACK, Michell. **Memória, silêncio, esquecimento.** Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro. vol. 5, n.10, 1992, p. 3-15.

PRIORE, Mary Del. **Histórias íntimas:** sexualidade e erotismo na história do Brasil. 3ª edição. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

PROKOP, D. **Fascinação e tédio na comunicação:** produtos de monopólio e consciência in: C. Marcondes Filho (org) Ed. Átila. São Paulo, 1978.

QUINALHA, Renan. **Contra a moral e os bons costumes.** ed. eduel, 1ªed. 2023.

REIMÃO, Sandra. **Repressão e Resistência:** a censura de livros na Ditadura Militar. Tese de artes apresentada à Escola de Artes e Ciências Humanas para obtenção do título de Livre-Docente. USP, 2011.

_____. **Sobre a Noção de Best Seller.** Revista Semestral de Estudos de Comunicação. Ano 10 nº18, 1998.

_____. **Brasil, anos 70:** Mercado editorial e literatura ficcional brasileira. Revista Comunicação e sociedade, 1990.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa:** ensaio sobre questões políticas culturais. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1982

SANTOS, Dominique. **Acerca do conceito de representação** Revista de Teoria da História Ano 3, Número 6, dez/2011 Universidade Federal de Goiás.

SARMET, Erica. **Pôs-pornô, dissidência sexual e situação cuir latino americana:** pontos de partida para o debate. [internet] Revista Periódicus 1a edição maio-outubro de 2014 www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/index.

SILVA, Helenice Rodrigues da. **“Rememoração”/comemoração:** as utilizações sociais da memória. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 22, n. 44, p.425-438, 2002.

SOARES, Gilberta; COSTA, Jussara. **Movimento lésbico e movimento feminista no Brasil:** recuperando encontros e desencontros. *Labrys Étude Féministes*, 2014. Disponível em: <https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos_humanos/direitos-da-populacao-lgbt/artigos_teses_dissertacoes/movimento_lesbico_e_movimento_feminista_no_brasil_recuperando_encontros_e_desencontros_1.pdf>. Acesso em: 9 nov. 2020.

SOUSA, Noé Martins de. **A filosofia de Kant:** a moral como fio condutor da articulação do sistema kantiano. Fortaleza: EdUECE, 2012.

TERUYA, Marisa Tayra. A família na historiografia brasileira, bases e perspectivas de análise. In. **XII Encontro Nacional de Estudos Populacionais**. Anais de resumos e CD-ROM. Belo Horizonte, ABEP, 2000. Disponível em: <http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/2000/Todos/A%20Fam%C3%ADlia%20na%20Historiografia%20Brasileira....pdf> .

VIEIRA, Kyara Maria de Almeida. **“Onde estão as respostas para as minhas perguntas?”** A construção do nome e a vida escrita enquanto tragédia de folhetim. (1955-2001). Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2014.

WILLIAMS, R. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 79-117.

APÊNDICE A: TIPOGRAFIA DE FONTES

Livros e obras autorais:

RIOS, Cassandra. **As Traças**. 2ª edição. Editora Record, 1975.

_____. **Censura: minha luta, meu amor**. 1ª edição. Editora MM, São Paulo, 1977.

_____. **Eudemonia**. 2ª edição. Edições Spiker, São Paulo, 1959.

_____. **Eu sou uma lésbica**. 2ª edição. Editora Record, 1983.

_____. **Mezzamaro, flores e Cassis** – O pecado de Cassandra. São Paulo, Editora Pétalas, 2000.

_____. **Nicoleta Ninfeta**. 1ª edição. Editora Record. São Paulo, 1973

_____. **Tara**. Editora MM. São Paulo, 1961.

_____. **Veneno**. 1ª edição. Editora MM. São Paulo, 1965.

Documentos Oficiais:

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL - DIRETORA DO DEPARTAMENTO DE CENSURA E DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Ofício nº 011045, de 8 de novembro de 1982. Exame das obras lítero-musicais. **Exame das obras lítero-musicais de Cassandra Rios**, Brasília, 8 nov. 1982. Disponível em: <https://documentosrevelados.com.br/wp-content/uploads/2019/04/cassandra-lescicas.pdf>.

Mídias (Músicas e Vídeos):

KELLY, João Roberto. Maria Sapatão. Intérprete: Abelardo Barbosa (Chacrinha). **As marchinhas de João Roberto Kelly**. Rio de Janeiro: Universal Music, 1981. 1 CD.

KORICH, Hanna, realizador. **Cassandra Rios: a safo de perdizes**. Direção: Hanna Korich, São Paulo, 67min. 2013.

Revistas de publicação periódica:

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra. Cassandra Rios, popular e maldita. In: **Revista Mulherio**, São Paulo, ano 3, n. 14, jul./ago., 1983. Disponível em: <https://www.fcc.org.br/conteudosespeciais/mulherio/capas2.html>. Acesso em: 25 de maio de 2020.

RIOS, Cassandra. “Cassandra Rios – ela já vendeu mais de um milhão de livros”, entrevista à revista Manchete. I. **Revista Manchete**, nº 1.176, 2/11/1974.

_____. “Qual o pecado de Odete?” Entrevista à revista Realidade. In. **Revista Realidade**, Editora Abril. Março, 1970.

SÁ, Marcos. Esta é a mulher Maldita. In. **Revista Mundo Ilustrado**, Editora S. A, Rio de Janeiro, Ano 1961, Edição 00207, 09- 12-1961, Biblioteca Nacional - Hemeroteca Digital.

Fontes hemerográficas (Jornais):

BITTENCOURT, Francisco; RODRIGUES, Dolores; MOREIRA, Antônio Carlos; LOUZEIRO, Luciane; etall. Cassandra Rios: “Assim, até a Bíblia é pornográfica”. In. **Jornal Lamião da Esquina**. Ano 3, nº 29, Rio de Janeiro, Outubro de 1980, pp. 16-17.

CIRILO, Ione. Cassandra Rios: Um milhão de leitores, 36 livros apreendidos. In. **Jornal Pasquim**. Ano VIII, nº 373, Rio de Janeiro, 1976, pp. 6-9.

COSTA, Maria Paglia; AMARAL, Maria Adelaide; PENTEADO, Darcy; TREVISAN, João Silvério; MATTOSO, Glauco. Com 36 livros proibidos, ela só pensa em escrever: Cassandra Rios ainda resiste. In. **Jornal Lamião da Esquina**. Ano I, nº 5, Rio de Janeiro, Outubro de 1978, pp. 8-10.

GALF. Entrevista com candidatas: Irene Cardoso, Dulce Cardoso, Cassandra Rios. In. **Boletim ChanacomChana**, São Paulo, GALF, n. 11, out. 1986/jan. 1987.

RIOS, Cassandra. “Sou apenas uma menina chorona”. Entrevista de Cassandra Rios ao Jornal Pasquim. In. **Jornal Pasquim**. Ano IX, nº 417, Rio de Janeiro, 24 a 30/ 06/ 1977, p. 41.