



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

MARIANA SOUZA PAIM

TERROR SEXUAL:
GÊNERO E SEXUALIDADE NAS NARRATIVAS DE CASSANDRA
RIOS (1950-1980)

Salvador
2024

MARIANA SOUZA PAIM

**TERROR SEXUAL:
GÊNERO E SEXUALIDADE NAS NARRATIVAS DE CASSANDRA
RIOS (1950-1980)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Doutora em Literatura e Cultura, na área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, na linha de pesquisa Documentos da Memória Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Arivaldo Sacramento de Souza

Salvador
2024

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

Paim, Mariana Souza

Terror sexual: gênero e sexualidade nas narrativas
de Cassandra Rios (1950-1980) / Mariana Souza Paim. --
Salvador, 2024.
181 f.

Orientador: Arivaldo Sacramento de Souza.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em
Literatura e Cultura) -- Universidade Federal da
Bahia, Instituto de Letras, 2024.

1. Cassandra Rios. 2. Terror sexual. 3. Gênero. 4.
Sexualidade. I. Souza, Arivaldo Sacramento de. II.
Título.



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
(PPGLITCULT)**

ATA Nº 5

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA (PPGLITCULT), realizada em 26/04/2024 para procedimento de defesa da Tese de DOUTORADO EM LITERATURA E CULTURA no. 5, área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, do(a) candidato(a) MARIANA SOUZA PAIM, de matrícula 218122669, intitulada TERROR SEXUAL: GÊNERO E SEXUALIDADE NAS NARRATIVAS DE CASSANDRA RIOS (1950-1980). Às 14:00 do citado dia, ILUFBA, foi aberta a sessão pelo(a) presidente da banca examinadora Prof. que apresentou os outros membros da banca: Prof^ª. Dra. LIVIA MARIA NATALIA DE SOUZA SANTOS, Prof^ª. Dra. ISABELA SANTOS DE ALMEIDA, Prof. Dr. ARIVALDO SACRAMENTO DE SOUZA, Prof^ª. Dra. ANA CAROLINA BARBOSA PEREIRA e Prof^ª. Dra. TATIANA PEQUENO DA SILVA. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo(a) presidente que passou a palavra ao(à) examinado(a) para apresentação do trabalho de Doutorado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer, que diz: Consideramos importante contribuição para o campo histórico-crítico dos estudos literários, sobretudo pela base teórica bem articulada, relevante e plural, uma vez que se dedica, em seu estudo, a uma autora invisibilizada no campo da literatura. Igualmente, apresenta importante contribuição para os estudos feministas, de gênero e teoria queer. Vale ressaltar a qualidade da sustentação oral e o comprometimento com o objeto, com a pesquisa e o produto final apresentado. Por fim, recomendamos a sua publicação, com um investimento na crítica e análise do texto. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo candidato, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo(a) presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

Documento assinado digitalmente

 TATIANA PEQUENO DA SILVA
Data: 29/05/2024 12:55:35-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. TATIANA PEQUENO DA SILVA, UFF

Examinadora Externa à Instituição

Documento assinado digitalmente

 ANA CAROLINA BARBOSA PEREIRA
Data: 28/05/2024 05:37:42-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. ANA CAROLINA BARBOSA PEREIRA, UFBA

Examinadora Externa ao Programa

Documento assinado digitalmente

 LIVIA MARIA NATALIA DE SOUZA SANTOS
Data: 31/05/2024 10:47:55-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. LIVIA MARIA NATALIA DE SOUZA SANTOS, UFBA

Examinadora Interna



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
(PPGLITCULT)**

Documento assinado digitalmente



ISABELA SANTOS DE ALMEIDA
Data: 30/05/2024 07:19:26-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. ISABELA SANTOS DE ALMEIDA, UFBA

Examinadora Interna

Documento assinado digitalmente



ARIVALDO SACRAMENTO DE SOUZA
Data: 31/05/2024 10:54:35-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. ARIVALDO SACRAMENTO DE SOUZA, UFBA

Presidente

Documento assinado digitalmente



MARIANA SOUZA PAIM
Data: 06/05/2024 22:32:55-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

MARIANA SOUZA PAIM

Doutorando(a)

À memória de minha avó, Luiza, e de todas as pessoas que me antecederam tramando caminhos a partir dos quais eu pudesse seguir, me (re)conhecer e vislumbrar outros modos de existência possíveis.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Hildene, e a minha avó, Luiza (*in memoriam*), por despertarem e incentivarem das mais diversas maneiras o encantamento pela literatura, pelos livros e pelas possibilidades do conhecer.

À minha família, tia Rita, Joi, Jana, Gabi, Juca, Geni, Ry, Mariângela e João, pelo aconchego e por todo suporte durante esses anos, e aos pequenos, Enzo, Gael e Aylla, que chegaram trazendo alegria e movimento para nossas vidas.

À Ana, pelo apoio e presença que me faz ver todos os dias que o amor e o companheirismo são algo cujo significado está sempre em expansão.

À Clarissa, pelo encorajamento e auxílio no processo de seleção para o programa.

À Nívia, pela colaboração ao longo desse percurso e revisão do material apresentado na qualificação.

Ao meu orientador, Arivaldo Sacramento de Souza, pela acolhida ao projeto e confiança contagiante nos caminhos que foram sendo traçados até aqui.

À Rosinês de Jesus Duarte e Suely Aldir Messeder, pela leitura e contribuições no exame de qualificação.

À Livia Maria Natália de Souza, Isabela Santos de Almeida, Tatiana Pequeno da Silva e Ana Carolina Barbosa Pereira por aceitarem ler este trabalho e participar da banca na condição de examinadoras.

À LIF, por se constituir em uma rede de afetos e partilhas fundamental para o desenvolvimento da pesquisa.

À Universidade Federal da Bahia, particularmente ao corpo docente e demais funcionárias(es), os) do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, por fazerem deste um espaço de trocas e conhecimento inestimáveis em minha formação.

Às(ês, aos) companheiras(es, os) de turma e travessias, especialmente Ramon, Aline, Sandra, Júlia, Joice, Hildália e Tiago, pelos diálogos potentes e sempre animados nas aulas e para além delas.

Às mulheres que fizeram do Coletivo de Empoderamento de Mulheres – FSA um lugar onde a amizade e o apoio mútuo alicerçam a luta em direção a sociedade que sonhamos: Carol, Ana, Jam, Renata, Eliz, Rafa, Bel, Bruna, Ane, Tai, Larissa, Lótus, Pam e Camila.

A todas as pessoas que têm me presenteado com sua amizade e estímulo, em especial Yo, Ari, Lai, Mary, Lu, Nati, Mi, Roberto, Marivone, Lidiane, Kel, Geo, Fred, Cacho e Sandra.

Às(ês, aos) colegas(es) de trabalho e estudantes da Escola Municipal Professora Áurea Cordeiro, do Colégio Estadual Novis Filho, da Escola Getúlio Vargas e do Colégio Estadual Úrsula Catharino, por fazerem da escola um lugar de aprendizagens constantes e de práticas transformadoras.

E ao mundo?
quem contaria nossa história?
(Rios, 1964, p. 31)

Deixe sinais de luta.
Deixe sinais de triunfo.
E deixe sinais.
(Clarke, 2021 [1986], p. 140)

RESUMO

A presente tese tem como objetivo discutir as construções tecidas em torno do gênero e da sexualidade dissidentes em três narrativas da escritora Cassandra Rios. Partindo da leitura dos romances: *Georgette* (195-), *A noite tem mais luzes* (196-) e *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]); das suas autobiografias: *Censura: minha luta, meu amor* (1977) e *Mezamarro, Flores e Cassis: o pecado de Cassandra* (2000); bem como de diversos materiais arquivísticos, dentre eles: entrevistas, matérias jornalísticas e os pareceres censórios produzidos sobre a sua obra, busco situar a produção literária da autora frente a alguns dos debates e ao contexto sociocultural de seu tempo. O gesto crítico que aqui se desenha aposta nas potencialidades da conexão e diálogo entre as narrativas de Cassandra Rios e de outras produções que estavam em circulação no período ou que se situam em um contexto mais contemporâneo, privilegiando sobretudo aquelas que são forjadas em meio as perspectivas teóricas localizadas desde os feminismos, o feminismo lésbico, o transfeminismo e a teoria queer. Desse modo, procuro oferecer algumas possibilidades de leitura/entrada nos textos cassandrianos que, ao se aproximar das complexidades e contra-dicções engendradas em algumas de suas cenas, apontam para a elaboração de um espaço enunciativo e investimento literário que deslocam os saberes dominantes fundados na hetero-cis-normatividade e aterrorizam a linguagem hegemônica ao articular um saber próprio em torno do gênero e da sexualidade.

Palavras-chave: Cassandra Rios; Terror sexual; Gênero; Sexualidade.

ABSTRACT

This dissertation aims at discussing scenes woven around dissident gender and sexuality in three narratives penned by the writer Cassandra Rios. Having as a starting point the reading of the following novels: *Georgette* (195-), *A noite tem mais luzes* (196-) and *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]); her autobiographies: *Censura: minha luta, meu amor* (1977) and *Mezamarro, Flores e Cassis: o pecado de Cassandra* (2000); as well as various archival materials, including: interviews, journalistic articles and censorship reports issued about her work, I seek to situate the author's literary production vis-à-vis some debates and the sociocultural context of her time. The critical gesture outlined here holds a commitment with the potential of connection and dialogue between the narratives of Cassandra Rios and other literary productions that were in circulation at the same time or that are located in a more contemporary context, foregrounding mainly those that are forged within the theoretical framework whose perspectives varies from feminisms, lesbian feminism, transfeminism and queer theory. Therefore, I intend to offer some possibilities of reading/entry into Cassandrian texts which, through the approach of complexities and contra-dictions engendered in some of her scenes, point to the elaboration of an enunciative space and literary engagement that displace the dominant epistemologies based on hetero-cis-normativity and terrorize the hegemonic language by articulating its own knowledge around gender and sexuality.

Keywords: Cassandra Rios; Sexual terror; Gender; Sexuality.

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à discuter des scènes tissées autour du genre et de la sexualité dissidents dans trois récits de l'écrivaine Cassandra Rios. A partir de la lecture des romans suivants: *Georgette* (195-), *A noite tem mais luzes* (196-) et *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]); ses autobiographies: *Censura: minha luta, meu amor* (1977) et *Mezamarro, Flores e Cassis: o pecado de Cassandra* (2000); ainsi que divers documents d'archives, tels que: des interviews, des articles de presse et des rapports de censure élaborés sur son œuvre, je cherche à situer la production littéraire de l'auteure par rapport à certains débats et au contexte socioculturel de son époque. Le geste critique décrit ici s'engage sur le potentiel de connexion et de dialogue entre les récits de Cassandra Rios et d'autres productions littéraires qui circulaient à l'époque ou qui se situent dans un contexte plus contemporain, en privilégiant notamment celles qui se forment parmi les perspectives théoriques situées dans le cadre des féminismes, le féminisme lesbien, le transféminisme et la théorie queer. De cette manière, je cherche à offrir quelques possibilités de lecture/entrée dans les textes cassandriens qui, en abordant les complexités et les contra-dictions engendrées dans certaines de ses scènes, pointent vers l'élaboration d'un espace énonciatif et d'un investissement littéraire qui déplacent le savoir dominant basé sur l'hétéro-cis-normativité et terrorisent le langage hégémonique en articulant ses propres connaissances autour du genre et de la sexualité.

Mots-clés: Cassandra Rios; Terreur sexuelle; Genre; Sexualité.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	ODETE RIOS E A MALDIÇÃO DE CASSANDRA	21
2.1	ALGUMAS ROSAS E UNS BONS DRINKS.....	25
2.2	CENSURA: MINHA LUTA, MEU AMOR.....	37
2.3	CASSANDRA: UMA MORALISTA ENTRE OS MAL-DITOS?.....	51
3	UMA LÉSBICA É UMA MULHER?	65
3.1	ENTRE SILÊNCIOS, RECUSAS E (IN)SCRIÇÕES.....	69
3.2	UMA LÉSBICA (NÃO) É UMA MULHER?.....	78
3.3	DO TRIBADISMO COMO MODO DE VIDA.....	89
3.4	MARCAS, MÁSCARAS E MONSTRUOSIDADES.....	99
4	CONTRA-DICÇÕES OU O GÊNERO COMO ARTIFÍCIO	110
4.1	TECNOLOGIAS DE SEXO/GÊNERO.....	114
4.2	POLÍTICAS DA (IN)VISIBILIDADE.....	124
4.3	QUANDO O CORPO É TRAVESSIA.....	134
4.4	GEOGRAFIAS DO ENCONTRO.....	144
5	CONSIDERAÇÕES	156
	REFERÊNCIAS	159
	ANEXOS	177

1 INTRODUÇÃO

historicizaram de nós
 como sendo inexistentes
 apagadas as trajetórias
 eliminadas as vivências
 mas somos nós mesmas
 aqui
 agora
 a contrapelo
 construindo narrativas
 trazendo à tona
 todas estas que nos antecederam

buscaram amputar em nós a potência da fala,
 nos impondo silêncio
 mas somos eu mesma
 - Bárbara Esmenia -
 abrindo a boca
 soltando poesia
 eco-alto pra tudo quanto é canto

nos quiseram invisíveis
 mas nós
 - lésbicas -
 sempre fomos história
 (Esmenia, 2018, sem paginação)

As narrativas tecidas desde as lesbianidades e as existências lésbicas são saturadas por um passado de omissões, silenciamentos e apagamentos que ainda ecoa no tempo presente. O poema *Visibilidade lésbica*, de Bárbara Esmenia, do qual faz parte o fragmento reproduzido acima, tensiona o não lugar para o qual as nossas vivências e referências foram relegadas, mas também visibiliza uma tradição, ainda que cheia de interrupções, a partir da qual podemos nos reconhecer, nos convidando a encontrar e a construir outras histórias à contrapelo. Um gesto que também reverbera no texto *Geologias dos estudos queer: um déjà vu mais uma vez* (2016 [2004]), de Gayle Rubin. Nele, a autora parte da sua própria experiência na universidade e das dificuldades encontradas na busca por outras escritoras/pensadoras que vieram antes para refletir sobre os saberes LGBTQIAPN¹ e suas condições de produção, apontando o modo como esquecimento daquilo que foi produzido por gerações anteriores tem afetado a sua consolidação (ou não). Assim como Bárbara Esmenia e Gayle Rubin, meu caminhar, em meio

¹ Na tradução do artigo é utilizada a sigla GLBTQ, cujo emprego era corrente no início dos anos 2000, época em que o texto foi originalmente escrito.

a academia e para além dela, tem sido em grande medida atravessado pelo movimento da busca por outras referências com as quais eu pudesse me identificar e reconhecer, um movimento que diz do anseio por encontrar na teoria um espaço de recuperação (hooks, 2013 [1994], p. 103).

A metáfora da geologia e as reflexões elaboradas por Gayle Rubin ilustram bem os desafios e o percurso quase sempre tortuoso com relação ao acesso, difusão e conservação dos saberes LGBTQIAPN+, bem como no desenvolvimento de novas pesquisas, com os quais também me deparei ao longo da minha trajetória acadêmica. Desde o meu ingresso na universidade, eu sentia um desconforto silencioso, mas esta foi uma sensação que só ganhou corpo quando chegou o momento em que eu deveria definir um objeto de pesquisa, pois foi em meio a esse processo que pude constatar que todo aquele saber institucionalizado dentro da academia simplesmente não dialogava com a minha experiência, o fato é que eu, enquanto mulher e lésbica, não me sentia representada. O delineamento dessa questão me impulsionou a procurar então compensar, de alguma maneira, essa falta. Mergulhei assim na busca de uma narrativa que contemplasse a experiência de mulheres que se relacionavam afetiva e/ou sexualmente com outras mulheres e em diversos momentos pensei que esse encontro talvez não acontecesse.

As dificuldades relacionadas a essa empreitada na época foram muitas e de diversas ordens, desde as de caráter material relacionadas ao acesso a diferentes materiais, quanto institucional, sobretudo no que se refere ao modo como os estudos de gênero e das sexualidades ainda eram/são minorados dentro da academia, mas começaram a parecer menores quando esbarrei, quase que por acaso, entre uma busca no *google* e outra, com a literatura de Cassandra Rios, uma escritora que tinha na lesbianidade o pano de fundo de grande parte da sua caudalosa produção literária e que havia sido uma das autoras mais lidas do país entre as décadas de 1940 e 1980. Nesse período, os livros de Cassandra Rios podiam ser facilmente encontrados em livrarias, bancas de jornal e farmácias (Gandara, 1974, p. 55) e suas tiragens chegavam a ter “100, 200 mil exemplares” (Rios, 2001, sem paginação). De *best-seller* à autora mal-dita, sua obra foi posta à margem pela crítica e taxada de subliteratura e pornografia, e hoje, Cassandra Rios, é praticamente desconhecida por boa parte do público leitor.

Um desconhecimento que é resultado do apagamento sistemático produzido em torno da persona e obra de Cassandra Rios. De modo que ainda é difícil precisar de maneira exata a quantidade de livros publicados pela autora ao longo dos seus mais de cinquenta anos de

carreira, já que muitos deles se tornaram inacessíveis e apenas alguns poucos foram reeditados². Em sua autobiografia *Mezzamaro, flores e cassis: o pecado de Cassandra* (2000), a autora registra ter feito 52 publicações e em uma outra passagem cita ter escrito 59 livros (Rios, 2000, p. 104). A partir do cruzamento das pesquisas realizadas por outras(es, os) pesquisadoras(es), recorrentemente o número de publicações indicadas variam entre “mais de quarenta” (Santos, 2003, p. 18) e “mais de sessenta” (Mantovani, 2021, p. 2), já o levantamento realizado por Kyara Maria de Almeida Vieira (2014, p. 25), que me parece ser o mais exaustivo nesse sentido, aponta que a autora pode ter publicado 72 obras. A vasta produção de Cassandra Rios é constituída por romances, duas autobiografias, contos, poemas e livros de ficção científica. Tendo boa parte de sua produção literária permeada pela existência e protagonismo de personagens lésbicas, o que lhe rendeu os epítetos de “demônio das letras, papisa do Homossexualismo, rainha das lésbicas” (Rios, 2000, p. 199), a autora também escreveu romances com protagonistas homossexuais, travestis³ e heterossexuais⁴, afirmando na sua última entrevista, concedida a Fernando Luna, que escreveu “uns 30 livros sobre homossexualidade” (Rios, 2001, sem paginação).

Em meio a esse universo de publicações, o primeiro livro a que tive acesso foi *A noite tem mais luzes* (196-), sendo ele o escolhido para compor o *corpus* da pesquisa que desenvolvi na graduação e no mestrado, tanto por marcar simbolicamente esse encontro e incursão inicial na obra da autora, quanto por apresentar uma narrativa centrada na lesbianidade. Assim, a pesquisa que desenvolvi durante o mestrado, que resultou na dissertação *A noite tem mais luzes: considerações sobre a representação do desejo lésbico no romance de Cassandra Rios* defendida em 2014, procurou tecer uma discussão um pouco mais elaborada, do que a que havia realizado durante a pesquisa na graduação, em torno da construção das personagens identificadas enquanto lésbicas, o trabalho também explorou alguns aspectos em torno da própria costura narrativa e teve boa parte do seu referencial teórico assentando nos Estudos Culturais, no pós-estruturalismo e em um tímido diálogo com algumas produções teóricas relacionadas aos Estudos de Gênero. Ao longo dos anos, à medida que conseguia encontrar mais livros da autora e acessar outras referências literárias, teóricas e

² Há algum tempo, a editora Brasiliense, juntamente com o pesquisador Rick Santos, haviam iniciado um projeto que tinha por objetivo republicar algumas das obras da autora, que atualmente só podem ser encontradas em suas primeiras edições em sebos.

³ Como os romances: *Uma mulher diferente* (2005 [196-/197-]) e *Georgette* (195-), sendo este último discutido na seção *Contra-dicções ou o gênero como artifício* da presente tese.

⁴ Na tese de Kyara Maria de Almeida Vieira (2014, p. 22), pode ser encontrada também uma relação dos livros e suas diferentes temáticas.

da militância, bem como participar de diferentes espaços de forma-ação⁵, vi meus interesses se ampliarem para além dos debates exclusivamente pautados em torno das lesbianidades, assim como pude desenvolver uma nova mirada diante das pesquisas que eu havia desenvolvido até então.

Assim, parte do movimento que me guiou para a elaboração de um novo projeto de pesquisa e posterior ingresso no doutorado, foi também um desejo de reescrita ou de explorar as possibilidades da escrita como re-visão (Rich, 2017, p. 66) que permaneceu pulsante durante todo o processo de doutoramento. De maneira que entre o projeto de pesquisa e a presente tese muitas foram as distâncias percorridas, principalmente no que se refere a escolha das(es, os) interlocutoras(es) para a construção do texto e conseqüentemente das questões que mobilizaram a leitura dos romances que fazem parte do *corpus* principal desta tese, sendo eles: *Georgette* (195-), *A noite tem mais luzes* (196-) e *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]), escolhidos pelas complexidades presentes em suas narrativas com relação a construção da lesbianidade e da travestilidade, bem como por tornarem possível a realização de uma leitura que busca se desdobrar em um recorte temporal que compreende três diferentes décadas da produção literária de Cassandra Rios.

Além dos romances, a leitura das suas autobiografias: *Censura: minha luta, meu amor* (1977) e *Mezamarro, Flores e Cassis: o pecado de Cassandra* (2000), bem como de um conjunto composto por diversos materiais arquivísticos, tais como entrevistas, matérias jornalísticas e os pareceres censórios produzidos sobre a obra de Cassandra Rios, vieram a se somar para o desenvolvimento da pesquisa. Uma pesquisa que se desenhou a partir de um gesto crítico que investiu nas potencialidades da conexão e diálogo entre as narrativas de Cassandra Rios e de outras produções que estavam em circulação no período ou que se situam em um contexto mais contemporâneo, buscando aproximar diferentes interlocutoras e perspectivas teóricas, privilegiando sobretudo aquelas que são/foram forjadas em meio aos feminismos, o feminismo lésbico, o transfeminismo e a teoria *queer*, procurei assim partir dessas diferentes produções teóricas para (re)desenhar o contexto de produção de Cassandra Rios e traçar uma possibilidade de leitura crítica da sua obra; os caminhos aqui seguidos foram, em alguma medida, instigados também pelos *Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada*, que aposta na precariedade, na indisciplina e no contrabando teórico, deixados por Jota Mombaça (2016).

⁵ Aqui me refiro especialmente aos encontros e diálogos possibilitados pelo Coletivo de Empoderamento de Mulheres – FSA, pelo Leia Mulheres de Feira de Santana e pela linha de pesquisa Lesbianidades, Interseccionalidades e Feminismos – LIF.

Tomando as seguintes questões como direcionamento: De que forma Cassandra Rios compreendia seu fazer literário? Como a censura e a crítica literária lidaram com a sua obra? Quais as estratégias elaboradas pela autora para seguir publicando? Quais construções de gênero e sexualidade são visibilizadas nas narrativas? De que modo essas construções parecem se contradizer?, procuro oferecer algumas possibilidades de leitura/entrada nos textos cassandrianos que, ao se aproximar das complexidades e contra-dicções engendradas em algumas das cenas de suas narrativas, apontam para um investimento literário que desloca os saberes dominantes fundados na hetero-cis-normatividade e aterroriza a linguagem hegemônica ao articular um saber próprio em torno do gênero e da sexualidade. Um objetivo que, por sua vez, é sintetizado no título “terror sexual”, que parte das formulações de Roland Barthes⁶ e Paul B. Preciado⁷ em torno daqueles textos terroristas que possuem a potencialidade de intervir socialmente por meio da “violência que lhe permite *exceder* as leis que uma sociedade, uma ideologia, uma filosofia se dão para pôr-se de acordo consigo mesmas num belo movimento de inteligência histórica” (Barthes, 2005 [1980], p. XIX) e também se faz presente em alguns dos livros⁸ da autora enquanto uma nomeação que tanto marca o lugar de outridade socialmente relegado às suas personagens, quanto o tensiona, sendo ainda utilizado para se referir as práticas de perseguição contra as(es, os) mesmas(es, os) e a sua obra. Ou seja, o terror sexual ao qual me refiro se relaciona as possibilidades de agenciamento em torno de um dizer e saber do gênero e da sexualidade, que muitas vezes se dá através do contrabando e rearticulação dos discursos hegemônicos, presente em meio as narrativas de Cassandra Rios.

Com relação as escolhas de escrita, o texto transita entre o singular e o coletivo, e parte de uma inscrição de gênero que, ao considerar as relações de poder que permeiam e são produzidas pela língua, assim como as reflexões de Sam Bourcier (2020) em sua *pequena “gramática” queer e feminista*, faz a concordância de gênero em função da posição de enunciação, seguida pelos artigos “e, o” ou “es, os” entre parêntesis quando contextualmente adequados, variando ainda em alguns momentos para construções neutras. De igual modo, dada a invisibilidade das produções que não coincidem com o masculino hetero-cis-centrado,

⁶ Roland Barthes desenvolve esse conceito tendo em perspectiva as obras de Sade, Fourier e Loyola.

⁷ Paul B. Preciado retoma essa formulação no texto “Terror anal: notas sobre os primeiros dias da revolução sexual”, no qual discute o impacto e pioneirismo das discussões presentes no livro *O desejo homossexual*, de Guy Hocquenghem, e que foi acrescentado como epílogo em sua edição brasileira.

⁸ Dentre eles: *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980], p. 81) e *Nicoleta Ninfeta* (197-, p. 9; 76). Gostaria aqui de expressar minha dívida para com o texto de Rodolfo Rorato Londero (2016, p. 110-111), onde reproduz e discute parte de um trecho presente neste último livro, instigando uma reflexão sobre os usos do termo.

optei por referenciar as pessoas autoras com as quais diálogo no corpo do texto com seus nomes e sobrenomes. No que diz respeito a estrutura, o texto aqui tecido se aproxima de um formato mais tradicional, cuja estrutura se organiza em cinco seções, que compreendem esta introdução, as considerações e mais três diferentes seções, que se dividem, por sua vez, em outras subseções, mas tenta exercitá-lo a partir de uma escrita que busca experimentar um procedimento que particularmente me agrada muito, que é o da repetição, através dela procuro também modular certa dinâmica que flerta com as potencialidades labirínticas do texto, onde as discussões nem se encerram, nem se complementam totalmente, mas antes se abrem e desdobram em diferentes possibilidades de diálogo e leitura, compondo dessa forma uma costura textual que visa estabelecer alguma independência entre as suas partes, ao oferecer diferentes prismas sobre as narrativas. Um estilo que se inspira em textos como os de Renee Gladman (2021), Fatima Daas (2022), Carola Saavedra (2021) e certa característica folhetinesca que permeia as narrativas de Cassandra Rios.

Na segunda seção *Odete Rios e a maldição de Cassandra*, que se divide em três subseções, busco situar a produção literária de Cassandra Rios em um contexto mais amplo, pensando no mito de Cassandra como uma alusão ao projeto narrativo da autora e a sua relação com o campo literário e a censura. Nela, recomponho parte da trajetória de Cassandra Rios, compreendendo os textos biográficos como matéria ficcional, tomo como referência as suas duas autobiografias *Censura: minha luta, meu amor* (1977) e *Mezzamro, flores e cassis: o pecado de Cassandra* (2000), os materiais disponíveis em meio a entrevistas, matérias de jornais/revistas e os documentos censórios que foram disponibilizados pelo Arquivo Nacional, pensando, sobretudo, na relação que a autora estabelece com a escrita e a sua própria produção literária, investigo ainda o modo como a censura durante o regime civil-militar lidou com a obra da autora e nas estratégias desenvolvidas por Cassandra Rios para burlar o jogo e seguir publicando. A seção se abre também para discutir a recepção da crítica a sua obra e os enquadramentos que foram engendrados a partir dela, enquanto paraliteratura e pornografia.

Na terceira seção, intitulada *Uma lésbica é uma mulher?*, procuro mapear quais noções em torno da lesbianidade e do gênero são construídas nas narrativas *A noite tem mais luzes* (196-) e *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]), a partir da perspectiva das suas protagonistas Pascale e Flávia, respectivamente. Ao longo das suas quatro subseções, penso no modo como as narrativas mobilizam as noções que estavam disponíveis à época, como as que se fazem presentes na psicanálise, no feminismo e nos movimentos lésbico e gay,

tomando enquanto interlocutoras algumas produções situadas desde o feminismo e/ou o feminismo lésbico. Nessa seção reflito ainda sobre a forma como as dinâmicas do amor/desejo são estruturadas nas narrativas e a maneira através da qual as suas personagens protagonistas as (re)elaboram, inscrevendo outras geografias para o corpo e o desejo. Ao final da mesma discuto como o estigma e a violência se fazem presentes em algumas cenas das narrativas, relacionando-as com as discussões do período e com as reflexões atuais acerca dessa temática.

Em *Contra-dicções ou o gênero como artifício*, que se constitui na quarta seção desta tese, invisto em uma análise das políticas da (in)visibilidade que são desenhadas nas narrativas de *Georgette* (195-), *A noite tem mais luzes* (196-) e *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]), que se desdobra em quatro subseções em meio as quais penso na dinâmica do *armário* e nas relações entre a exposição/invisibilização do desejo que se inscrevem no corpo. Busco também refletir sobre os trânsitos de gênero e os estereótipos que as três narrativas embaralham e parecem contradizer, me aproximando de algumas produções teóricas situadas desde os estudos *queer*, a *crítica queer of color* e o transfeminismo. Nela ainda penso nos espaços de socialização e de vivência das personagens, assim como nos deslocamentos e trânsitos que empreendem em/entre cidades, cartografando alguns dos locais frequentados por lésbicas e pessoas *trans* nesse período, refletindo ainda sobre os códigos de comportamento mobilizados para os encontros e paqueras, como os que se inscrevem através dos olhares, das roupas e de quando se performa um gestual corporal mínimo.

Em uma entrevista para *O Pasquim*, ao refletir sobre o lugar da sua produção literária, Cassandra Rios pondera que “Um dia meus livros poderão até servir de estudo, do modo de vida dessas criaturas, do relacionamento entre elas, de como pensam e o que sentem. O homossexual é um ser humano igual a qualquer outro” (Rios, 1976, p. 8). Hoje, passados quase cinquenta anos dessa afirmação, talvez a autora se surpreendesse com o crescente interesse de pesquisadoras(es) dos mais variados campos do conhecimento em torno da sua obra⁹ e eu vejo minha pesquisa como uma contribuição para a fortuna crítica da autora, que se soma a essas diferentes produções e enseja suscitar novos diálogos em torno da sua produção literária. Acredito que a leitura das narrativas de Cassandra Rios possibilita um conhecimento estratégico sobre a dominação que tem recaído sobre nós, bem como sobre as nossas possibilidades de agenciamento e enunciação, abrindo brechas para que vislumbremos um

⁹ No levantamento que fiz encontrei no total 56 trabalhos em torno da vida e obra de Cassandra Rios, que se constitui de 7 teses, 9 dissertações, 3 monografias e 37 publicações compostas por artigos, comunicações e ensaios, sendo os mesmos realizados entre os anos 2000 e 2023.

horizonte onde as existências e saberes deixados de fora das narrativas oficiais se tornem mais visíveis e produzam novas possibilidades de reconhecimento, aliança e pertença.

2 ODETE RIOS E A MALDIÇÃO DE CASSANDRA

Peço Luzes aos deuses para os cégos cerebrais!
 ... e assim – os iconoclastas
 escravos da Inveja
 e da viperina língua –
 Vão tentando destruir
 os ídolos da minha alma.
 Como o fiel comandante do navio –
 que com êle naufraga vítima da tempestade –
 eu me afundo no abismo da minha alma
 para naufragar com a minha arte.
 Salvo-me com a minha Inspiração
 ou perecerei com ela!
 E assim – como só a morte ou a covardia
 desviará o destino do fiel comandante
 que cruza os mares, enfrentando tempestades
 eu prossigo, contra os elementos,
 enfrentando borrascas, calúnias e ameaças.
 Firme, sofrendo as torturas dos açoites –
 grito no oceano das larvas pestilentas,
 sentindo a fôrça dos meus ideais:
 Só a morte calará a minha Inspiração!
 (Rios, 1964, p. 96-97)

A escrita como prática e procedimento de elaboração do mundo e de si é um processo que desenha caminhos possíveis a partir dos quais outras vozes e experiências podem ou deveriam se tornar visíveis. Aqui utilizo a palavra deveriam porque o fazer literário quando engendrado desde uma perspectiva que é tecida por pessoas situadas em grupos socialmente minoritários historicamente tem sido modulado através da invisibilidade e do silenciamento¹⁰. Sendo estas duas dinâmicas que atravessam de modo exemplar a trajetória da escritora Cassandra Rios e das quais o excerto acima se aproxima. Escrito em 1954 e publicado em 1964, o livro *Minha metempsicose*, do qual o trecho faz parte, reverbera uma justaposição de vozes interditas e performa uma profecia que, em uma leitura retrospectiva, se cumprirá de forma assombrosa em torno da censura a obra da sua autora.

¹⁰ A pesquisa de Regina Dalcastagnè (2021) matiza em dados parte dessas ausências. Elaborando um estudo comparativo entre os romances publicados entre 1965-1979 e 1990-2014 pelas mais importantes casas editoriais do Brasil nesses dois períodos, a pesquisadora demonstra que ao longo de cinco décadas, embora tenha havido um crescimento significativo do mercado literário e de publicações, o perfil dos escritores, bem como seus enredos e personagens pouco mudou. Levando em consideração a autoria em relação ao recorte de gênero, por exemplo, entre os 131 romances publicados entre 1965-1979 apenas 17,4% foram escritos por mulheres, percentual que cresceu apenas cerca de 11%, passando para 28,8% dentre as 558 obras publicadas ao longo dos anos 1990-2014.

Ao longo do livro, que é urdido buscando mimetizar a forma clássica da tragédia, a autora desenha uma espécie de genealogia que remete a construção da sua própria voz autoral, assim como a insere em uma tradição discursiva que tem na poeta Safo¹¹ e em algumas das figuras da mitologia grega suas ancoragens iniciais. Uma mitologia que também será tomada como referência para a construção do seu nome autoral, Cassandra Rios, cujo nome de batismo é Odete Rios. De acordo com a mitologia, Cassandra era uma princesa troiana, filha do rei Príamo e da rainha Hécuba, a quem era atribuído o paradoxal dom de anunciar profecias nas quais ninguém acreditava. Existem diferentes versões¹² para a origem do seu dom, da sua maldição e das circunstâncias em que aconteceu a sua morte. Uma dessas versões nos conta que Cassandra e seu irmão gêmeo, Heleno, teriam adormecido no templo de Apolo¹³, onde tiveram os órgãos relacionados aos sentidos lambidos pelas línguas de duas serpentes, o que lhes deu a sensibilidade de prever o futuro em uma espécie de delírio, como as sibilas ou pitonisas, no caso de Cassandra, que também possuía o conhecimento do passado, do presente e suas conexões, e de interpretar o porvir a partir de sinais exteriores, no caso de Heleno.

Em outra versão do mito, Cassandra teria recebido o seu dom do deus Apolo, que apaixonado pela princesa o teria dado em troca de que ela cedesse ao seu desejo. Cassandra teria então aceitado a dádiva, mas recusado a investida sexual do deus. Como ele não poderia lhe retirar o dom, cuspiu na sua boca e assim sentenciou a sua maldição, já que ela não conseguiria persuadir ninguém a crer em suas profecias. Vendo e verbalizando o que os outros não conseguiam enxergar ou acreditar, Cassandra anuncia que o rapto de Helena provocará a destruição de Troia, sendo então enclausurada por Príamo, e após a concretização da profecia, com a invasão da cidade pelos gregos, Cassandra foi raptada (ou violentada) por Ájax, que, assim como os gregos, foi punido por isso com a vingança de Atena.

O mito de Cassandra dramatiza de certa forma as relações de violência que permeiam a heterossexualidade (o rapto, o abuso, o enclausuramento, a maldição), mas também as

¹¹ Uma relação que será retomada na próxima seção: *Uma lésbica é uma mulher?*.

¹² Algo que pode ser explicado pelo modo como o próprio mito foi sendo tecido ao longo do tempo e pelas suas diferentes interpretações e traduções. Segundo Sandra Pereira Vinagre (2013), as primeiras e escassas referências à Cassandra podem ser encontradas na *Iliada* e na *Odisseia*, de Homero. Posteriormente, nos poemas do ciclo épico troiano e nas odes de Píndaro, sua figura foi retomada e relacionada ao dom da profecia, mas foi apenas na época clássica que tragédias como *Agamemnon*, de Ésquilo, e *As Troianas*, de Eurípides, lhe deram mais destaque e estabeleceram de forma mais notória a sua relação com o deus Apolo, além de narrarem a sua morte pelas mãos de Clitemnestra. A pesquisadora aponta que os diferentes traços do mito foram reunidos em um poema de Lícofron, já durante o período helenístico.

¹³ Apolo era um dos principais deuses do panteão greco-romano. Filho de Zeus e Leto, ele era relacionado ao sol e a luz, sendo também associado a inspiração artística e profética.

possibilidades de insubordinação frente a ela (a recusa a submissão, ao lugar do silenciamento, a trapaça, a vingança), não é à toa que a sua profecia anuncia e se cumpre com a ruína de gregos e troianos, mas também a contradição que é possuir um saber que ao mesmo tempo lhe coloca em um lugar de incompreensão e exclusão. Ao escolher adotar o nome da profetiza insubmissa e desacreditada, a autora realiza um duplo movimento na medida em que se reapropriar do nome Cassandra, ela reatualiza alguns aspectos do mito, reencenando a sua profecia e maldição. Mas, talvez, antes de colocar a questão de qual seria a maldição de Cassandra Rios e o que ela anuncia, seja necessário considerarmos duas questões relacionadas à ideia de profecia¹⁴, que é a própria habilidade de (ante)ver e enunciar, o que no caso de Cassandra Rios remete ao ato de ocupar o *locus* do discurso literário e ao fazê-lo perturbar o discurso normativo conferindo visibilidade a existência de personagens que fogem da normatividade. Dentro dessa perspectiva, podemos então ler a maldição, como um processo de reiteração das normas que busca justamente enquadrar o desvio ou tornar ininteligíveis vozes e atos que provêm de um outro lugar.

Em sua releitura da personagem grega Antígona¹⁵, presente no livro *A reivindicação de Antígona: o parentesco entre a vida e a morte* (2022 [2000]), Judith Butler pondera que o lugar da profecia pode ser tomado como inerente à maldição, entendendo-a como uma ação prolongada que se repete de modo aberrante. Ao longo do livro, a autora retoma as clássicas leituras empreendidas por Georg Wilhelm Friedrich Hegel e Jacques Lacan, que propõem em seus estudos interpretações que se voltam para localizar Antígona nas dinâmicas que estabelecem os limites do parentesco, nas quais a personagem simbolizaria a passagem para o Estado, e como uma “figuração inaugural do simbólico” (2022 [2000], p. 28), situando-a entre as fronteiras deste e do imaginário, respectivamente. Judith Butler busca demonstrar as lacunas dessas leituras, apontando para as dinâmicas de gênero e exclusão que são fundantes

¹⁴ Essa ideia, que busco aqui articular, da profecia como elaboração de um discurso que se origina de um outro lugar e que abre brecha para que existências diversas sejam antevistas, muitas vezes expondo e criticando o *status quo*, se traduz também no título do periódico *Sinister Wisdom*, que poderíamos traduzir livremente como “profecia sinistra”, uma publicação norte-americana que começa a circular em 1976 e ainda segue em atividade, tendo como proposta a criação de um espaço que privilegia a difusão de teoria, literatura e arte produzida por mulheres lésbicas, considerando o poder da linguagem para a elaboração das diferentes experiências e perspectivas desde o ponto de vista das lesbianidades. Suas diversas edições podem ser encontradas em: <https://sinisterwisdom.org/>.

¹⁵ Antígona é uma das filhas incestuosas de Édipo e Jocasta. A tragédia que tem como título o nome da protagonista, foi escrita por volta de 442 a.C. por Sófocles, tendo o seu conflito trágico desenvolvido em torno da proibição do enterro de seu amado irmão Polinices, através do decreto do tio Creonte que o considera como traidor de Tebas, o qual a personagem não apenas desobedece como reivindica a autoria. *Antígona* é a última das três peças que compõem o que chamamos hoje de “A Trilogia Tebana”, da qual fazem parte *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*.

do pensamento ocidental. Assim, para a autora, Antígona aponta para a existência de uma relação indissociável entre parentesco e Estado, bem como, ao articular um discurso que expõe as fissuras da normatividade, pode ser vista como uma figura a partir da qual podemos pensar em outros modos de reivindicar o espaço discursivo, desafiando a autoridade do Estado e suas leis fundadoras, de modo que Antígona “adota a própria linguagem do Estado contra o qual se rebela, e sua linguagem se torna uma política não de pureza opositora, mas do escandalosamente impuro” (p. 31).

Acredito que para além da reflexão em torno da ideia de profecia e maldição, as questões trabalhadas por Judith Butler em torno das conexões entre voz e espaço público, assim como dos discursos que tensionam a normatividade social em *Antígona*, podem iluminar algumas leituras possíveis em torno da escritora Cassandra Rios e da sua produção literária, já que a autora, assim como a personagem da tragédia grega, estabelece um espaço de enunciação que, em princípio, lhe é interdito, a partir do qual urde romances em que as relações de desejo perturbam as leis do Estado e a sua heterossexualidade fundante. Desse modo, procuro discutir nesta primeira seção como Cassandra Rios constrói e disputa o espaço enunciativo, partindo desta leitura de Antígona e tomando o mito de Cassandra como uma alusão ao próprio projeto narrativo da autora e a sua relação em meio ao campo literário, a censura e seu público leitor.

Ao considerar que Cassandra Rios constrói um projeto narrativo que desenha caminhos onde diferentes experiências de gênero e sexualidade se fazem visíveis, sobretudo aquelas engendradas desde a lesbianidade, acredito que é possível pensarmos que a sua produção literária empreende alguns movimentos de contestação e subversão das normas, instaurando um outro regime de visibilidade para existências situadas à margem, e talvez justamente por isso, sua obra tenha sido lida como uma espécie de ameaça, sendo taxada de sublitteratura e pornografia, seja pela censura do estado ou pela crítica literária, para a qual ela se dirige quando diz que “os iconoclastas/ escravos da Inveja/ e da viperina língua –/ Vão tentando destruir/ os ídolos da minha alma” (Rios, 1964, p. 96), contestando o modo como tanto sua obra quanto algumas das suas referências e inspirações são criticadas. Assim, busco refletir sobre essas questões e a forma como a autora demanda reconhecimento para o lugar que ocupa enquanto escritora e para a sua produção literária, erguendo a sua voz contra o silenciamento e a censura, afinal, como ela mesma sentencia, “Só a morte calará a minha Inspiração!” (p. 97).

2.1 ALGUMAS ROSAS E UNS BONS DRINKS

O fazer literário é historicamente atravessado por uma complexa rede de desigualdades relacionada as dinâmicas de gênero, sexualidade, classe, raça e localização, que influem tanto nas condições materiais de acesso a escrita e nas possibilidades de publicar, quanto no incentivo e reconhecimento que é conferido às obras que são tecidas. No clássico ensaio *Um teto todo seu*¹⁶, Virginia Woolf (2014 [1929]) desenvolve uma série de reflexões e hipóteses bastante interessantes para pensar nas relações entre mulheres e escrita. A autora constrói um texto narrativo-ensaístico em torno do tema “mulheres e ficção” que passa pela busca das produções ficcionais escritas por mulheres, pelo modo como essas produções foram recepcionadas e como a existência das mulheres foi ficcionalizada pelos homens, quase sempre de uma maneira distorcida pelo reflexo de suas próprias projeções.

Diante de uma tradição cheia de lacunas e disparidades, Virginia Woolf considera que a explicação para a desproporcionalidade entre o número de escritoras mulheres e homens passava tanto por questões materiais, como as dificuldades relacionadas ao acesso a educação formal, a falta de um espaço próprio e de independência financeira, quanto por questões imateriais, como a repressão, o desencorajamento e a falta de uma tradição literária com a qual pudessem se reconhecer e dialogar. A autora indaga, tomando como exemplo a existência de Shakespeare e de uma irmã fictícia do dramaturgo, a quem ela chama de Judith, e questiona: se ele e a irmã fossem igualmente talentosos, quais seriam as chances de que sua irmã pudesse ter sua carreira apoiada e legitimada? A resposta a essa pergunta ainda ecoa nos nossos dias. Ou seja, ainda que consigamos conquistar “um teto todo nosso”, existem outras variáveis que interferem no reconhecimento das nossas produções e do lugar que ocupamos enquanto escritoras.

Retomando muitas das questões presentes no ensaio de Virginia Woolf¹⁷, Gloria Anzaldúa se dirige para as mulheres *de cor*¹⁸, lésbicas e terceiro mundistas¹⁹, pensando nos

¹⁶ Ele parte de um convite feito a autora para palestrar sobre o tema “mulheres e ficção” para a Newnham College e Girton College, duas faculdades frequentadas por mulheres dentro da universidade de Cambridge, em 1928. A encomenda deu origem a dois artigos que posteriormente foram revisados, expandidos e publicados sob o título do referido ensaio em 1929.

¹⁷ Alice Walker também dialoga com o ensaio de Virginia Woolf ao refletir sobre a experiência das mulheres negras em meio ao fazer artístico no ensaio *Em busca dos jardins de nossas mães* (2021 [1974]).

¹⁸ No Brasil esse não é um termo de uso corrente, aqui o mantenho pensando nas reflexões de Tatiana Nascimento (2017) sobre a sua tradução e significados, considerando que ele é utilizado no contexto norte-americano enquanto uma categoria política que se refere aos processos coletivos de construção identitária e autodefinição de “uma multiplicidade étnicorracial feminista crítica à branquitude” (2017, p. 135).

perigos e dificuldades enfrentadas no ato da escrita e no reconhecimento dessas produções no texto *Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo* (2021 [1981]). Para a autora, ter um teto todo seu não seria o bastante, pois existem muitos outros entraves relacionadas a escrita, como a autocensura, o descrédito e o silenciamento. Nessa carta, ela reivindica a posse do gesto da escrita e do reconhecimento do lugar de escritora para as mulheres e compartilha um pouco das suas reflexões sobre o ato de escrever. Gloria Anzaldúa toma a escrita como um processo que possibilita criar uma maior proximidade consigo e elaborar teoricamente²⁰ as suas vivências, permitindo que outras histórias e experiências sejam visibilizadas e reescritas, afirmando que

Escrevo pra registrar o que outros apagam quando eu falo, pra reescrever as histórias mal-escritas que eles contaram de mim, de você. Pra ficar mais íntima comigo mesma e contigo. Pra me descobrir, pra me preservar, pra me fazer, pra ter autonomia. Pra dissipar os mitos de que sou uma profeta louca ou uma pobre alma sofredora. Pra me convencer de que tenho valor e de que o que tenho a dizer não é um monte de merda. Pra mostrar que eu *posso* e que eu *vou* escrever, mesmo que me ameacem pra não escrever. E vou escrever sobre as imencionáveis, sem me importar com o suspiro ultrajado da censura e do público (Anzaldúa, 2021 [1981], p. 52).

As questões relacionadas ao ato de escrever e a importância da escrita ocupam o primeiro plano das duas autobiografias escritas por Cassandra Rios, *Censura: minha luta, meu amor* (1977) e *Mezzamaro, flores e cassis: o pecado de Cassandra* (2000), já que nelas a autora se volta principalmente para discutir o modo como a sua obra foi deslegitimada e censurada e como, apesar de ser a autora mais lida do país, ela foi constantemente questionada sobre a sua habilidade de ficcionalizar e sobre a qualidade de sua produção literária. No livro *Censura: minha luta, meu amor* (1977), Cassandra Rios constrói uma autobiografia cujo sentido é a defesa da sua obra e do lugar que ocupa como escritora, construindo uma narrativa

¹⁹ O termo “terceiro mundo” surge durante a Guerra Fria dentro de uma teoria que classificava os países de acordo com uma lógica desenvolvimentista que também refletia a polarização ideológica do conflito, sendo empregado para designar os países subdesenvolvidos e politicamente não alinhados, como os da América Latina e os dos continentes asiático e africano. Utilizado dentro do contexto do feminismo para se referir as mulheres terceiro-mundistas recorrentemente de forma estereotipada, ele foi reapropriado pelas mulheres situadas nesses países e por aquelas que eram oprimidas racialmente nos países do “primeiro mundo” para criticar o colonialismo presente no discurso do feminismo ocidental, apontando as especificidades e diversidade das suas vivências, sobre essa discussão ver: Chandra Talpade Mohanty (2020 [1984/2003]).

²⁰ Gloria Anzaldúa trabalha as relações entre escrita, leitura e vivência de forma conjunta, como parte de um mesmo processo de elaboração e significação, propondo inclusive o conceito de autohistória para descrever o gênero de escrita que emerge do enclave entre autobiografia e elementos ficcionais. Um procedimento que se faz presente em *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza* (1999 [1987]), assim como em outros escritos, nos quais a autora mescla diferentes gêneros textuais a referências biográficas, coletivas, artísticas e acadêmicas.

de si²¹ não cronológica que oscila com relação ao foco e a voz narrativa entre Cassandra e Odete, havendo inclusive alguns trechos onde se faz presente um diálogo entre as suas duas personas²². O texto é atravessado por memórias do passado e vivências do tempo presente que transitam por diferentes questões, como as mudanças ocorridas no bairro de Perdizes, onde passou a sua infância, as lembranças da família, dos vizinhos e principalmente o seu caminhar em meio a literatura.

Em *Mezzamaro, flores e cassis: o pecado de Cassandra* (2000), que a autora considera de certo modo como uma continuação do *Censura* (2000, p. 42), também é articulada uma narrativa que transita entre diferentes tempos, como uma espécie de “um diário sem datas” (p. 46), que se inicia em 1976 e segue sendo escrito até 2000 de forma esparsa. Neste livro, Cassandra rememora alguns episódios do seu passado, como a relação com a família, a morte da mãe, o seu diagnóstico do câncer, além de refletir sobre a sua escrita e disputar sentidos frente a crítica ao seu trabalho. O livro é dividido em sete capítulos, que têm como título as rosas que são oferecidas de forma progressiva para o seu público leitor e ao final de cada um deles, a autora recomenda/receita um drink diferente para quem a lê. A forma como a autora inicia e encerra os capítulos, assim como nomeia a eles e o livro tem como referência a sua mãe, que cultivou rosas durante muito tempo e as distribuía nos festejos como um símbolo de bençãos e perdões, e a analogia que ela estabelece entre os diferentes (dis)sabores da vida, considerando que o amargo, dependendo da dosagem e do ponto de vista, pode ser tanto um veneno quanto um remédio. Uma ideia que capta bem o estado de espírito de Cassandra, que sente o final da vida se aproximar²³, mas, ao mesmo tempo, pensa e planeja escrever e lançar muitos outros livros, onde a própria relação com a escrita ocupa esse lugar ambíguo de morte e vida²⁴.

A relação da autora com o universo da palavra se inicia ainda na infância. Nascida em 1932 na cidade de São Paulo, Cassandra é oriunda de uma família de classe média, sendo a terceira filha de um casal de espanhóis radicados no Brasil. Ao revisitar suas memórias de

²¹ Aqui considero as discussões de Judith Butler (2017 [2005]) em torno do relato de si enquanto um ato narrativo que se constitui como uma prática ética e um modo de vida que se inscreve dentro das relações sociais, cujo conhecimento de si é sempre permeado por certa opacidade.

²² Um procedimento similar é feito por bell hooks, cujo nome de batismo é Gloria Jean Watkins, que elabora duas entrevistas entre as suas personas publicadas no livro: *Anseios: raça, gênero e políticas culturais* (2019 [2015]).

²³ Neste livro, Cassandra fala sobre a sua insuficiência cardíaca e o diagnóstico de câncer ocorrido em 1999 (Rios, 2000, p. 298-300), em decorrência do qual a autora faleceu no dia 08 de março de 2002.

²⁴ Algo que dialoga com a genealogia da escritura e a ambivalência do termo *phármakon* a ela relacionada tal como é discutida por Jacques Derrida no texto *A farmácia de Platão* (2005 [1972]).

infância, a autora diz da sua relação com a palavra, as línguas, portuguesa e espanhola²⁵, e do seu amor pela leitura e os livros, se colocando também como uma criança quieta e silenciosa, mas dotada de um mundo interior povoado com muita imaginação e sensibilidade. Desde muito cedo encantada pelas letras, Cassandra diz que não houve um dia em que não tivesse escrito algo, iniciando seu fazer literário com a escrita de contos, crônicas e poemas, e que “Apaixonada pela palavra, seus inúmeros significados e funções, desde que aprendi a ler vivia consultando dicionários” (Rios, 2000, p. 20), pois para ela “Uma palavra no dicionário era como a paisagem no mundo para o pintor. Interpretava-a como a entendia e sentia” (Rios, 1977, p. 60).

Cassandra iniciou os estudos em um colégio de freiras chamado Santa Marcelina e posteriormente frequentou o Ginásio Perdizes, onde constantemente faltava as aulas para ir à biblioteca municipal, que os colegas diziam ser sua casa, pois ela “passava todas as tardes, quase sempre ficando ali entretida até a hora de fechar” (Rios, 1977, p. 77). A autora relembra que lia de tudo um pouco, mas tinha preferência pelas ciências e biografias de artistas e políticos, tendo lido nessa época Sigmund Freud, Franz Kafka e Jean Paul Sartre, além dos livros que estavam a disposição na biblioteca de sua casa, com títulos pertencentes a coleção azul, a biblioteca das moças e as revistas X-9²⁶. A relação com a leitura é algo que a autora considera fundamental, afirmando por exemplo que “O mundo não passa de uma imensa Biblioteca [...] Vivemos de leituras!” (Rios, 2000, p. 363), considerando ainda que “cada leitor é um escritor em potencial” (2000, p. 58). Através da leitura das suas autobiografias é possível perceber que com o passar do tempo esta vai se tornando cada vez mais variada, pois a autora cita em diversas passagens os livros e autoras(es) que leu e admira, como: Florbela Espanca, Cecília Meireles, Platão, Edgar Alan Poe, Nietzsche, Castro Alves, Oscar Wilde e Honoré de Balzac, com quem também diz se identificar. O hábito da leitura e o incentivo a escrita é algo compartilhado com outras mulheres, como a sua mãe, dona Damiana, que a incentiva na escrita, a poeta Yde Schloenbach Blumenschein, que a encoraja e indica leituras, e a sua professora Esmeralda Munhoz, que a auxilia no aprendizado da língua e faz seus versos serem lidos na Rádio Gazeta.

²⁵ Em uma entrevista feita por Ione Cirilo para *O Pasquim*, Cassandra Rios comenta sobre a sua dificuldade em falar o português, já que em casa o espanhol era a língua predominante (Rios, 1976, p. 6).

²⁶ Se refere a uma série de revistas com histórias de suspense e a um conjunto de livros voltados para o público infante-juvenil e “feminino”, dentre eles: *Pollyanna - a Pequena Órfã*, de Eleanor H. Porter; *Mulherzinhas*, de Louisa May Alcott; e *O Rosário*, de Florence L. Barclay.

É interessante notar como a presença dessas três mulheres são importantes no caminho que Cassandra busca seguir como escritora, sendo esta uma realização que começa a ganhar contornos mais nítidos quando ela está com 13 anos e consegue publicar de modo impresso pela primeira vez o conto “Tião, o engraxate”, vencedor do concurso “O conto do dia”, promovido pelo jornal *O tempo*, e ainda tomada pela alegria dessa publicação, reproduz o mesmo feito com o conto “Uma aventura dentro da noite”. Algum tempo depois, a autora apresenta alguns dos seus contos e crônicas para a Editora Abril, sendo convidada a manter uma coluna na revista *Capricho*, que ela nomeia como “Coisas de Cassandra”. Essas primeiras publicações provocaram uma emoção intensa na autora que as interpretou como uma espécie de confirmação da sua capacidade como escritora, pois ela pôde “assim ter certeza de que não era pretensão minha, nem sonho, muito menos ilusão de uma idealista, mas a verdade, que patenteava que eu nascera para ser escritora. O Jornal O Tempo e a Editora Abril foram o meu aval!” (Rios, 2000, p. 232). É importante destacar que desde a sua primeira publicação, Cassandra já se utilizava do pseudônimo.

O uso dos pseudônimos faz parte de uma longa tradição e possui diferentes motivações. Eles foram bastante utilizados pelas mulheres, ao longo dos séculos XVIII e XX, como um artifício para garantir o acesso ao lugar da escrita e publicação²⁷, em uma época em que isto lhes era interdito, e como uma estratégia para que suas obras pudessem circular e alcançar um público leitor maior em uma sociedade que insiste em olhar para essas produções como algo menor ou desinteressante²⁸. A utilização dos pseudônimos ainda possibilita a preservação de certa ideia de anonimato²⁹ e descolamento entre autoria/obra³⁰, podendo oferecer a possibilidade de “libertar a própria consciência” (Woolf, 2013 [1918] p. 28) diante das expectativas sociais em torno da escrita, bem como a inscrição de outras genealogias e conexões³¹. Acredito que a escolha de Cassandra Rios, se insere nesse duplo movimento que aponta tanto para um descolamento quanto para a articulação de outras conexões.

²⁷ Dentre elas: Amantine Dupin, que utilizava o pseudônimo George Sand, e as irmãs Brontë: Charlotte, Emily e Anne Brontë, que publicaram seus livros como Currer, Ellis e Acton Bell, que são inclusive citadas nas autobiografias de Cassandra Rios.

²⁸ Tal como aconteceu com J. K. Rowling, autora da saga *Harry Potter*, que foi “aconselhada” pelos editores a ocultar seu gênero usando as iniciais do nome, sob o risco de não cativar um possível leitor do gênero masculino.

²⁹ Como o realizado por Maria Firmina dos Reis para a publicação do livro *Úrsula* (2018 [1859]), considerado o primeiro romance escrito por uma mulher publicado no Brasil, usando da assinatura “Uma Maranhense”.

³⁰ Virginia Woolf (2014 [1929], p. 73-75) discute a respeito desse investimento e suas possíveis motivações.

³¹ bell hooks, por exemplo, escolhe utilizar o nome de sua bisavó como forma de homenagear e por sua memória a aproximar do lugar da fala, pois ela era uma mulher “que não tinha medo de erguer a voz” (hooks, 2019 [2015], p. 441). Há ainda o trabalho tecido pela escritora Luciany Aparecida mobilizando diferentes assinaturas estéticas, que é discutido por Joseli dos Reis Querino no artigo: *E eu não sou uma escritora? Vozes-mulheres deslocando lugares de opressão na poética de Luciany Aparecida* (2021).

Ao mergulhar nas suas memórias no livro *Censura: minha luta, meu amor* (1977), a autora comenta que quando foi perguntada sobre o pseudônimo pelo editor do jornal *O tempo*, havia respondido que: “Porque gosto muito de mitologia e entre todos, das coisas que li, das musas, dos deuses, o nome que mais gostei foi esse, cismeí com esse” (Rios, 1977, p. 65). Mas, anos mais tarde, durante uma entrevista concedida a Fernando Luna para a revista *TPM*, quando perguntada sobre a origem do pseudônimo e se ele teria referência na mitologia grega, Cassandra Rios elabora uma outra explicação para a escolha do mesmo, na qual enfatiza as relações com o mistério e o misticismo, respondendo que

Eu ouvia esse nome. Escutava alguém me chamar de Cassandra. [...] Ouvia e tinha sonhos... até hoje, isso me deixa um pouco agoniada, 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. Peguei a coleção de Freud [*para tentar entender o que estava acontecendo*]... (Rios, 2001, sem paginação).

A relação com a religiosidade foi algo extremamente importante para ela e permeou tanto a sua formação escolar, quanto o convívio familiar. Cassandra relata em diversas passagens do livro *Mezzamaro, flores e cassis: o pecado de Cassandra* (2000), as suas experiências místicas, que envolvem sonhos, premonições e visões (p. 140-141, 166-168, 171-173) e considera que a Bíblia³² foi o primeiro livro importante que ganhou (Rios, 1977, p. 81). Ela chegou a frequentar o círculo exotérico com a sua mãe durante a infância, assim como a igreja católica e a batista, e embora nos seus últimos anos de vida tenha se aproximado da igreja messiânica, ainda se considerava católica. Cassandra diz também ter buscado “freqüentar e entender a filosofia de todas as religiões, às quais pude ter acesso, fator pelo qual cheguei à conclusão que é teoricamente tudo a mesma coisa, tratando-se em específico, do amor a único Deus soberano” e que “as religiões estudadas e frequentadas por mim, não determinaram minha personalidade, porque o Dom de escrever é algo que está acima de tudo, insuperável e distante de influências, nasce-se com ele e nada modifica isso” (Rios, 2000, p. 224).

A reflexão de Cassandra se aproxima bastante da que bell hooks tece em torno do significado da espiritualidade, como “uma crença básica no espírito divino – em Deus e no amor como uma força que faz com que as pessoas sejam capazes de demonstrar piedade e

³² Algo que me fez lembrar de uma passagem onde Marguerite Duras fala sobre as leituras mais importantes da sua vida, afirmando que “O Texto dos textos é o Antigo Testamento” (2021 [1993], p. 46).

poder espiritual” (hooks, 2019 [2015], p. 407-408), considerando que a busca espiritual é uma forma de estar no mundo e pode se conectar aos processos de resistência e autorrecuperação, a religiosidade é algo que não necessariamente se encontra em oposição as suas vivências e escrita. Independentemente de ter realmente lido a coleção de Freud aos nove anos, acredito que a fala de Cassandra coloca em um mesmo plano a religiosidade e a psicanálise como um lugar de busca, inclusive de respostas para as coisas que são da ordem do mistério ou permanecem indefinidas, sendo este um movimento que se fez presente em muitas das suas narrativas.

Mas, para além das diferentes versões sobre a escolha do pseudônimo, a autora aponta que ele se constituiu em um marco e divisor de águas em sua vida, afirmando que “dividiu o tempo em duas épocas: Antes e depois da publicação do seu primeiro trabalho literário. [...] equivaleria dizer, A.C. e D.C. – Respeitosamente, para explicar aos que mal-interpretam, não Antes de Cristo e Depois de Cristo – mas sim Antes de Cassandra e Depois de Cassandra” (Rios, 1977, p. 20). Acredito que a divisão se explica tanto pelo mito construído em torno de Cassandra, a autora recordista de vendas e lida pela chave da devassidão, mas também pelo modo como a própria Cassandra constrói uma ideia que busca manter certo afastamento entre a sua obra, persona escritora e vida pessoal, já que ela considerava que “um escritor não precisava aparecer, que deveria ser sempre um mito, era o livro que importava” (Rios, 1977, p. 103). Em várias entrevistas e passagens das suas autobiografias, ela investe nessa separação, como se Odete e Cassandra fossem duas personas autônomas e contrastantes entre si, algo que ela retoma inclusive ao comentar a escolha da foto de capa³³ para o livro *Mezzamaro, flores e cassis: o pecado de Cassandra* (2000) por esta representar “Os dois lados de Cassandra, isto é, um lado Cassandra, um lado Odete” (Rios, 2000, p. 304), mas a autora também joga com a confusão advinda dela, como quando diz que “não é mesmo fácil falar de si, tornando-se personagem de uma escritora maldita, que é ela própria ou mais diretamente sem querer confundir ninguém, como confundo a mim mesma, que sou eu própria” (Rios, 1977, p. 32).

O movimento de investir na ideia da dualidade entre as suas personas, algo que se faz presente também em suas personagens, passa ainda pela reivindicação do direito de inventar/ficcionalizar. A associação entre a sua vida e obra era algo que a incomodava profundamente e a feria “em sua vaidade de ficcionista, na sua capacidade criativa” (Rios,

³³ A foto foi feita por Luigi Mamprin, para uma entrevista da revista *Realidade* em 1970. A imagem da capa deste e dos demais livros que fazem parte do *corpus* dessa tese pode ser encontrada no anexo A.

1977, p. 103), pois “sua vida é escrever, prefere a ficção, estuda e se esconde e se vê e se encontra às vezes em cada página, mas nunca está visível para você no lugar certo” (1977, p. 28). A busca por demarcar uma separação entre vida e escrita, se relaciona a demanda pelo reconhecimento do seu lugar enquanto escritora, da sua habilidade em “construir mundos onde os personagens extraídos da imaginação diambulavam à mercê da força das palavras que lhe davam vida” (1977, p. 58), pois era a imaginação que “gerava a multidão de personagens que se erguiam pedindo-lhe que fizesse alguma coisa, que intercedesse por eles, que lutasse, pois queriam nascer!” (1977, p. 61).

A ênfase que Cassandra dá a sua capacidade de criar e ficcionalizar, responde a uma chave de leitura muito presente na recepção de obras que são tecidas desde os lugares tradicionalmente não hegemônicos, que deslegitimam essas produções ao questionar sua literalidade, forçando uma necessária coincidência entre vida e obra da pessoa escritora, por isso Cassandra insiste em posicionar a escrita como um espaço não de reprodução da sua vida pessoal, mas de produção de [outras] vidas, o que reafirma parafraseando André Gide, afirmando que “*quanto mais escrevo, mais me distancio da minha arte*” (Rios, 2000, p. 103). Os tensionamentos em torno da recepção da sua obra se conectam a uma paisagem maior que é a de sua inserção no campo literário. As circunstâncias em torno da publicação do seu primeiro livro ilustram bem algumas dessas dificuldades, mas também os movimentos empreendidos pela autora para se posicionar e atuar dentro dele.

O romance *A volúpia do pecado* (1948) foi escrito quando Cassandra ainda estava no ginásio e tem como enredo o amor vivenciado entre duas jovens, Irez e Lyeth, anunciando desde então um tema que seria recorrente na sua vasta produção literária. Ao rememorar a sua procura obstinada pela publicação e a recusa das editoras, Cassandra avalia que o fato de ser uma autora desconhecida foi algo determinante, pois “Ninguém sabia quem era Cassandra Rios. Eu não existia, e nenhum editor se arrisca a investir em alguém sem referências, que ele não sabe se tem valor. Porque tudo é comércio” (Rios, 1976, p. 6). Apesar de Cassandra Rios ser uma mulher branca e de classe média, sua reflexão se aproxima da que Gloria Anzaldúa elabora quando diz que “Com poucas chances de termos amizade nas altas cúpulas literárias [...] *A lésbica* de cor não é invisível apenas, ela sequer existe. Nossa fala, também, é inaudível. Nós falamos em línguas, como o pária e a louca” (Anzaldúa, 2021 [1981], p. 44-45).

Diante dessa sensação de inexistência frente as editoras, Cassandra resolveu que iria se autopublicar e após fazer orçamentos em diversas gráficas, decidiu que iria trabalhar para

custear a própria publicação, tendo em vista que levaria cerca três anos para levantar o valor necessário para publicar o livro³⁴. Ela encontrou uma colocação como secretária em um escritório de advocacia, mas diante da resistência dos pais, acabou deixando o emprego e fazendo um acordo com a sua mãe, que prometeu lhe emprestar o valor para a entrada do livro, cuja contrapartida imposta por Cassandra era a de que ela nunca o lesse. Ou seja, ainda que sua família a incentivasse em sua incursão no universo da literatura, esse apoio tinha um limite e de acordo com Cassandra:

Nem sei como tive coragem de publicar meus livros, tanto tumulto, revolta, indignação causava e como ia contra os princípios, idéias, critérios, educação e religiosidade daquela espanhola rigorosa, tradicionalista, com tantos atávicos dogmas e preconceitos e preceitos de uma família, onde tudo era pecado e feio! [...] Não sei como consegui driblar tantas revoltas, tanta intolerância, tanta cobrança, porque eu os tinha enganado com meus contos, músicas, crônicas, *scripts*, poesias, argumentos pueris pelas rádios, jornais e revistas!³⁵ (Rios, 2000, p. 230)

A reflexão de Cassandra visibiliza o peso dos preconceitos da família³⁶ e da sociedade diante de uma mulher que ousa escrever sobre temas que são considerados tabus, mas também a sua procura por “driblar” e enfrentá-los com coragem para publicar os livros que queria, ocupando então um lugar de enunciação/exclusão que ela modula quando se refere ao “sonho que virou o pecado de ser escritora” (Rios, 2000, p. 25). Esse movimento de desafiar as convenções e interdições sociais é algo que Virginia Woolf diz ter de certo modo realizado no texto *Profissões para mulheres* (2013 [1942]), quando pensa nos obstáculos que enfrentou na sua profissão como escritora. Ao relatar as dificuldades em matar o Anjo do Lar, uma espécie de autocensura que opera através da domesticação da escrita das mulheres, incidindo sobre as escolhas formais e temáticas, e em falar a verdade sobre as suas experiências de corpo. A autora aponta que as mulheres têm “muitos preconceitos a vencer” e que “vai levar muito tempo até que uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem encontrar com um

³⁴ Segundo a matéria da revista *Realidade* (Ribeiro, 1970), o valor foi parcelado, mas diante do sucesso do livro, a gráfica propôs um acordo e Cassandra acabou entregando os direitos totais do livro como pagamento. Virginia Woolf (2014 [1929], p. 102) relata que algo similar também aconteceu com a escritora Charlotte Brontë.

³⁵ Cassandra transitou por outras linguagens artísticas, como a música, a pintura, o cinema e o teatro. A autora participou da Orquestra Feminina das Américas, tocando violão e instrumentos percussivos, e diz ter composto cerca de 200 canções. Além da sua produção caudalosa de contos, crônicas, romances e poemas, também escreveu roteiros para teatro, minisséries, novelas e cinema, e fez diversas gravações audiovisuais.

³⁶ As circunstâncias do seu casamento também dizem muito sobre essa relação, a autora comenta com sagacidade que havia combinado com um amigo a “farsa completa: namoro, noivado e casamento” e “Fêz-se, assim, no melhor estilo católico e burguês. Após a cerimônia, fomos para a lua-de-mel: o Eugênio para o Rio, eu para o Guarujá” (*apud* Ribeiro, 1970, p. 118).

fantasma que precise matar, uma rocha que precise enfrentar”, mesmo a literatura sendo “a profissão mais livre de todas para as mulheres” (Woolf, 2013 [1942], p. 17).

Pensar na literatura como um espaço de liberdade pressupõe também considerarmos outros modo de pôr as palavras em circulação para superar os obstáculos do mercado editorial³⁷. Dentro dessa perspectiva, o recurso a autopublicação³⁸ e as publicações artesanais desempenharam um papel fundamental ao longo da história das publicações feitas por mulheres, lésbicas e/ou feministas³⁹, se constituindo também em algo bem importante para Cassandra Rios (2000, p. 64-65). A autora lançou mão diversas vezes das autopublicações, mantendo inclusive a sua própria livraria⁴⁰ e editora, chamada “Cassandra Rios”, pensando-as também como uma alternativa para ter maior controle da sua obra, dos processos de produção, direitos autorais e divulgação/publicidade. A autora relata ter enfrentado várias dificuldades no trabalho com as editoras, desde a verificação da tiragem dos livros, chegando a assiná-los para tentar manter um registro do que era impresso, aos incômodos com as capas e chamadas de divulgação, além dos erros e da falta de cuidado com as novas tiragens, apontando que havia parado de autorizar novas impressões porque antes queria ler e corrigir todos os livros já publicados. Desse modo, Cassandra Rios pontua que não basta escrever, tendo em vista que toda pessoa escritora deveria ter conhecimento dos processos de publicação e de circulação dos livros. Para além de poder ter um controle maior sobre a sua produção, a autora também anseia apoiar outras(es) escritoras(es) e compartilha da convicção de que todas as pessoas deveriam ter o direito de publicar, afirmando que “eu quero é ver escritor no topo do seu mundo! Honrado pelos seus direitos autorais. Dono por completo da sua obra!” (Rios, 2000, p. 91).

³⁷ Para uma discussão sobre a sua atuação das mulheres na produção de livros, ver: Maryam Fanni, Matilda Flodmark e Sara Kaaaman (2022) e Ana Elisa Ribeiro (2020).

³⁸ Além do seu primeiro livro, *A volúpia do pecado* (1948), Cassandra Rios fez várias outras autopublicações, a exemplo dos livros: *Mezzamaro, flores e cassis: o pecado de Cassandra* (2000) e *Minha metempsicose* (1964).

³⁹ Este é um movimento fundamental para a circulação de outras visões de mundo e para criar comunidades, lembro aqui em especial da Kitchen Table: Women of Color Press. Uma editora independente pioneira co-fundada entre outras por Barbara Smith, Audre Lorde e Cherríe Moraga, que tinha como propósito a criação de um espaço para viabilizar as publicações produzidas por mulheres negras e do terceiro mundo. Para mais informações sobre o processo de formação da editora, ver: Barbara Smith (2022 [2014]).

⁴⁰ Em uma entrevista para o jornal *Lampião da Esquina*, Cassandra Rios comenta que a livraria funcionou durante seis anos, se chamando a princípio Cassandra Rios, depois Dracma e por fim Drugstore, e como ela “foi crescendo, crescendo, no fim tive que acabar, porque senão ou escrevia livro ou lidava com comércio.” (Rios, 1978, p. 8). O jornal era uma publicação independente, fundada por um grupo de homossexuais do Rio de Janeiro, dentre eles: Darcy Penteadó, Aguinaldo Silva, Antonio Chrysóstomo, Clóvis Marques e João Silvério Trevisan. O periódico tinha um conteúdo variado, reunindo reportagens, entrevistas, discussões e indicações de obras artísticas, sendo engajado na oposição à ditadura, assim como nas questões relacionadas à homossexualidade. O *Lampião da Esquina* teve 38 edições e circulou nacionalmente entre os anos de 1978 e 1981. Todas as edições foram digitalizadas e encontram-se disponíveis em: <https://www.grupodignidade.org.br/projetos/lampiao-da-esquina/>.

Cassandra Rios se afirma enquanto uma escritora profissional (Rios, 1977, p. 60) e que “escrevo porque escrevo, porque nasci para escrever e é isso que eu gosto de fazer e posso!” (Rios, 2000, p. 272), comentando sobre as diversas funções com as quais trabalhava dentro do mercado de produção dos livros, atuando como *ghost writer*, revisora, editora, tradutora e livreira. A autora compartilha conosco as suas percepções sobre as mudanças tecnológicas relacionadas ao seu ofício que, ao longo de cinco décadas, foram do manuscrito ao computador, dizendo também da solidão que acompanha a escrita, sobre a qual muitas escritoras também refletem, como Virginia Woolf (2014 [1929]) que expõe a necessidade de se ter *um teto todo seu* e Marguerite Duras para quem a “solidão da escrita é uma solidão sem a qual a escrita não acontece” (2021 [1993], p. 24). Em ambas as autobiografias, Cassandra Rios comenta bastante sobre a sua relação com a escrita, suas escolhas e trabalho com as palavras, se colocando como “uma pequena artesã, até certo ponto autodidata” (Rios, 1977, p. 54).

A autora compartilha um pouco da sua concepção a respeito dessa artesanania literária, afirmando que “A verdadeira Arte é a nossa Alma, nasce com a gente, amalgamada aos nossos ossos e carne!” (Rios, 2000, p. 25) e classificando seu estilo como “natural e espontâneo [...] sempre com a intenção de chegar a uma linguagem aprimorada, comandada pela força da Inspiração que reina em mim, faça minha fonte um riacho, um lago ou um oceano” (Rios, 2000, p. 101), defendendo que aquilo que apontam como erro em seus livros é uma escolha consciente, pois “Eu brinco com as falhas! É tão gostoso mudar o sentido das coisas, fazendo poesias” (Rios, 2000, p. 86). Assim como Cassandra Rios diz que se identifica com sua obra, mas ao mesmo tempo não se pode encontrá-la onde se espera, a sua produção literária tida como eivada de qualquer trabalho com a linguagem, oferece vislumbres poéticos onde pode não se supor encontrá-los.

Para Cassandra Rios, a poesia é algo que “nasce da gente, flui do espírito, é a criação mais pura e sublime, é espiritual, é a mesma coisa que fazer com palavras uma fotografia do que se passa dentro da gente, do que a gente vê, imagina, sonha, anseia ou deplora, é...” (Rios, 1977, p. 82). A autora elabora dessa forma uma reflexão que se aproxima muito da que é tecida por Audre Lorde no texto *A poesia não é um luxo* (2019 [1977]), no qual considera a poesia como um modo de iluminação, pois ela pode ser uma forma de investigar as nossas experiências, sonhos e anseios. Audre Lorde também acredita que em cada uma de nós, mulheres, há um lugar “sombrio onde cresce, oculto, e de onde emerge nosso verdadeiro

espírito” (p. 46), e é desse lugar interior de possibilidades que floresce a nossa criatividade e poder. Afirmado então que

Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpidos nas rochas que são nossas experiências diárias (Lorde, 2019 [1977], p. 47).

A visão de Audre Lorde sobre o trabalho com a linguagem se aproxima de um entendimento do literário como um modo de investigar, nomear e fabular o que até então é apenas sonhado ou pressentido, algo que também é enunciado em meio a escrita de Cassandra Rios, como quando diz que “Às vezes vejo-me tateante, querendo chegar a algo e é como se enrolasse a mim mesma num emaranhado de palavras” (Rios, 1977, p. 117). Cassandra ainda recomenda que devemos escrever “tudo o que lhes enche a mente, antes que a cabeça exploda como uma panela de pressão” (Rios, 2000, p. 289), em mais um diálogo possível com a produção de Audre Lorde, sobre a urgência de transformarmos os nossos silêncios em linguagem e ação⁴¹. Ao compartilhar o processo de escrita do seu artigo, ela comenta que sua filha sugeriu que ela dissesse que “você jamais é realmente inteira se mantiver o silêncio [...] e se você não desembuchar, um dia ele se revolta e dá um soco na sua cara, por dentro”. Apontando o medo e a violência que envolvem o silêncio, Audre Lorde nos convoca a pensar em “Quais são as palavras que você ainda não tem? O que você precisa dizer? Quais são as tiranias que você engole dia após dia e tenta tomar para si, até adoecer e morrer por causa delas, ainda em silêncio?” (Lorde, 2019 [1978], p. 53). E é através do contato com o corpo da palavra que Cassandra Rios desagua a sua escrita, já que “pouco a pouco eu vou sentindo o seu poder e a necessidade do clima que o argumento pede” (Rios, 1977, p. 118).

As palavras assim como a leitura ocupam um lugar central em meio ao seu processo criativo, já que a autora o entende como parte do movimento da escrita, de modo que ela “gastou a vida escrevendo, escrevendo, escrevendo sem parar. E ler era tão importante quanto beber quando estava com sede, comer quando estava com fome, uma necessidade vital” (Rios, 1977, p. 94). A leitura e escrita ainda possibilitam que a autora contemple uma espécie de

⁴¹ O artigo *A transformação do silêncio em linguagem e ação* foi originalmente escrito para ser apresentado no painel Lesbianidade e Literatura, na Modern Language Association, em Chicago, no ano de 1977 e posteriormente publicado em 1978.

tradição onde os livros são uma continuação uns dos outros, visto que “Se ligassem todas as obras escritas desde os primórdios da palavra escrita, cronologicamente, teríamos a Bíblia de todos os séculos e os escritores seriam os grandes apóstolos, com suas profecias, fantasias e realidades” (Rios, 2000, p. 82-83). Assim, a literatura é um espaço de diálogos, mas também de vislumbrar profecias que enunciam o ainda não dito, como quando sugere os efeitos da falta de tradição sobre a qual Virginia Woolf (2014 [1929]) nos fala ao afirmar que “Rompi tabus. Escrevi o melhor que pude” (Rios, 1977, p. 30) e de provocar deslocamentos ao fundar outras *fantasias e realidades*, pois “Quanto mais lia, mais se distanciava de seus autores prediletos”, já que “Era a sua vez de dizer as coisas” (1977, p. 98).

Para Cassandra, o ato de escrever passava pela ideia de predestinação, pois ela havia nascido “para ser escritora” (Rios, 2000, p. 229-230) e da insubmissão profética, que ao levantar a voz contra as interdições, ainda que *falando em línguas*, inventa narrativas que visibilizam outras existências. A autora relaciona assim a sua escrita a uma espécie de missão, uma vez que ela fora convocada “a ser pioneira e destemida guerreira dessa causa” (Rios, 2000, p. 73) e “Através do que escrevi, fazendo minhas análises, depreendi e entendi o que é *escrever reto por linhas tortas*. Derrubar tabus, arrebentar cortinas de ferro e escancarar portas! Por onde, enquanto me apedrejavam, vi tanta gente por ela passando, livres, vivendo, amando!” (Rios, 2000, p. 261). É essa visão da vida em liberdade, como uma profecia que se cumpriu, que emociona Cassandra quando “vejo hoje 200 mil pessoas na Parada Gay, sei que valeu a pena ser perseguida”, pois “Vi a liberdade, assumida, passando diante dos meus olhos e chorei de emoção” (Rios, 2001, sem paginação).

2.2 CENSURA: MINHA LUTA, MEU AMOR

Se a criação literária pode ser comumente entendida como um espaço de liberdade, nem sempre podemos afirmar o mesmo com relação a sua publicação, já que a história da atividade editorial é permeada por exclusões e controle, tanto do acesso aos meios de publicação, quanto da circulação daquilo que é publicado, ou seja, através do estabelecimento de quem pode publicar/tornar público aquilo que escreve, do que pode ser escrito e de quem pode ter acesso a sua leitura. Uma relação que poderia ser sintetizada na máxima “Liberdade

de imprensa é para quem controla a prensa”⁴², muito difundida na década de 1970 pelas mulheres que estavam buscando articular e construir sua própria estrutura editorial, a frase enfatiza as relações de poder que incidem sobre a atividade editorial, evocando a relação condicional entre estar em posição de controlá-la e ter a liberdade de exercê-la.

No livro *Sabão*, Fabio Morais (2018) tece uma série de reflexões em torno do crescimento das publicações contemporâneas, partindo do mapeamento de um conjunto de incursões em meio ao universo das publicações que transcende as definições estáticas em torno do clássico formato códex, ele critica as definições dos experimentos gráficos empreendidos no país através de um repertório que tem como parâmetro o norte global, como a que é forjada em torno do termo “livro de artista”, apontando que “aqui sempre teve, e tem, gente das mais variadas linguagens que edita de forma misturada, miscigenada e guerrilheira” (2018, p. 3) que teve, e tem, de lidar com uma tradição censória⁴³ há muito tempo presente no país⁴⁴. Fabio Morais retoma de forma panorâmica a trajetória na página impressa no Brasil, considerando que a proibição da edição de livros durante o longo período colonial funda uma espécie de “trauma estrutural brasileiro que a confinou a uma elite” (2018, p. 6), mas dizendo também de algumas das suas formas de subversão, apontando que

No Brasil, a atividade editorial parece-me um ato de guerrilha em relação à história de um país autoritário fundado como empresa capitalista onde, ao invés de cidadãos, os habitantes eram/são apenas funcionários-escravos alienados da divisão internacional do trabalho – esta afirmação, até poucos anos atrás, soaria desbotada, mas o golpe de 2016 a reatualizou. Nossa relação com a página, com o espaço público que ela é, passa pelo ato de roubá-la de uma elite letrada e monopolista (Morais, 2018, p. 6).

As questões discutidas pelo autor me interessam não só por iluminar o modo como essa tradição autoritária se reatualiza e conta com a atuação de diferentes setores e agentes, como os do estado e das elites conservadoras, mas por fazer uso de uma retórica da guerrilha para dizer dos modos de transgressão frente a ela. Uma retórica que foi utilizada por

⁴² A frase é citada por Alethia Jones, Virginia Eubanks e Barbara Smith ao refletirem sobre o processo de construção da Kitchen Table Press, apontando que ele foi um dos primeiros slogans utilizados pelas mulheres que estavam se movimentando pelo mundo editorial (Smith, 2022 [2014], p. 7).

⁴³ Um conceito que é mobilizado por Douglas Attila Marcelino (2006) para discutir o modo como a censura de costumes durante a ditadura civil-militar estava imersa em uma tradição que “se enraizava em convicções profundas sobre a necessidade de se resguardar certos padrões morais tidos como típicos da sociedade brasileira” (p. 18) que remete a própria formação colonial do país, mas acredito que esse conceito pode ser estendido a censura editorial, haja vista a proibição da imprensa em vigor no país até o século XIX e sua conexão com a defesa do monopólio do Estado, suas tradições e seu caráter elitista.

⁴⁴ Dentro desse contexto de resistência às proibições, o autor se refere, por exemplo, ao papel fundamental que os boletins manuscritos e o contrabando de livros tiveram nas revoltas do período colonial, como nas incondições baiana e mineira (Morais, 2018, p. 6-7).

Cassandra Rios para confrontar a proibição da sua obra, se colocando enquanto uma “guerreira” (Rios, 2000, p. 73) que lutou para livrar “das algemas e grilhões da hipocrisia e da maldade, os verdadeiros discriminados” (Rios, 2000, p. 72), a autora busca investir na defesa da sua produção literária frente a censura desde a “do leitor comum até a dos elementos que proibiram mais da metade das minhas obras” (Rios, 1977, p. 9), sendo este o objetivo que mobiliza a escrita do livro *Censura: minha luta, meu amor* (1977).

Essa retórica da guerrilha também foi articulada de modo diverso pela ditadura civil-militar, sobretudo no que diz respeito a construção da ideia de inimigo interno que lastreou ideologicamente a sua atuação e ações repressivas no campo moral e político. O golpe de 1964 e a ditadura dele decorrente se caracteriza sobretudo como uma manobra conservadora tanto no campo da política quanto dos costumes, contando com a participação de militares e de diversos setores da sociedade civil, como membros do empresariado e das camadas alta e média, grandes produtores rurais e algumas alas da igreja católica. A ditadura se instalou em um contexto no qual estavam sendo pautadas as chamadas Reformas de Base⁴⁵ e que uma série de mudanças culturais e comportamentais se delineavam no horizonte, sobretudo relacionadas aos padrões de gênero e do exercício da sexualidade, influenciadas pela contracultura, pelo fortalecimento dos movimentos sociais, como o Black Power e os feminismos, pelo advento da pílula anticoncepcional, bem como pelas discussões sobre o divórcio e o aborto. Além disso, a ditadura se insere em um panorama maior no qual os Estados Unidos disputavam influência e hegemonia durante a Guerra Fria, interferindo na política interna e dando suporte político e financeiro ao Brasil e alguns outros regimes de exceção da América Latina (Berg, 2019, p. 54).

Ao refletir sobre esse contexto internacional, Paul B. Preciado considera que talvez o período posterior a Segunda Guerra, por seu impacto na definição das tradicionais fronteiras de gênero, com a inserção das mulheres no mercado de trabalho e ocupação do espaço público, tenha deflagrado uma crise nas instituições tradicionais de regulação de gênero e sexualidade que contribuíram para a perseguição aos homossexuais que ocorreu durante o período da Guerra Fria. Segundo o autor, estes foram tomados como “inimigos da nação” e se tornaram o alvo principal da campanha “Fight for America”, de Joseph MacCarthy, que através de denúncias e perseguição, buscou punir comunistas, gays e lésbicas que ocupavam cargos institucionais, muitas vezes utilizando de táticas de repressão e espionagem similares

⁴⁵ Se constituíam em um conjunto de medidas que propunham reformas estruturais em diversos setores do país, tais como o agrário, tributário e administrativo, visando favorecer o desenvolvimento do Brasil, reduzindo as suas desigualdades sociais e dependência externa.

as utilizadas nos combates externos, de modo que “Em uma guinada paranoica, o Estado voltava seus instrumentos de espionagem, vigilância e tortura contra os seus próprios cidadãos, tomando o corpo, o gênero e a sexualidade como expressões literais de fidelidade nacional” (Preciado, 2020, p. 35).

Algo parecido acontece no Brasil, não apenas pela aproximação temporal, mas também pelo modo como o aparato do estado, durante a ditadura civil-militar, engendra um discurso de subversão e da ideia de inimigo interno da nação tendo como alvo comunistas, gays e lésbicas, bem como por visibilizar as conexões entre a sua perseguição e a ideia de “fidelidade nacional”. No livro *La Nación Heterosexual* (2013), Ochy Curiel discute como a heterossexualidade perpassou o contexto de elaboração e o texto da Constituição colombiana de 1991, sendo determinante tanto no que se refere a efetiva participação no processo de redação da mesma, quanto nas ideias de cidadania, de diferença sexual e de família que são centrais nessa construção. A autora compreende a heterossexualidade enquanto um regime político que, assim como o racismo e o sexismo, é fundante da própria ideia de Nação e da lógica de construção do Estado Nacional e tem implicação direta nas relações sociais que são forjadas em cada território⁴⁶.

Acredito que as reflexões de Ochy Curiel e de Paul B. Preciado nos ajudam a pensar nessa articulação entre nação e heterossexualidade que compôs o ideário do regime civil-militar no Brasil. Apesar das pesquisas sobre esse período estabelecerem uma separação entre o que seria a repressão e censura política e aquela relacionada a moral e os costumes, levando em conta que os instrumentos e o modo como a repressão se deu apresentam características específicas, acredito que é possível compreendê-las de forma conjunta, tanto por considerar que as questões relacionadas ao gênero e a sexualidade são necessariamente políticas, quanto por acreditar que é difícil balizar esses diferentes tipos de repressão quando ainda há muitas lacunas sobre o seu exercício no que diz respeito aos comportamentos considerados desviantes/subversivos, sendo que, em contrapartida, temos uma muito bem consolidada produção historiográfica sobre a perseguição e a resistência política centralizadas em um tipo particular de militante e de militância. Além disso, penso que o discurso de defesa da família

⁴⁶ Resguardando as especificidades de cada território, é possível rastrear a perseguição aos comportamentos considerados desviantes com relação a sexualidade e as expressões de gênero na Colômbia, conforme indica Ochy Curiel (2013), e no Brasil até o período da colonização, de modo que a formação dos estados nacionais está inserida em um processo persecutório de longa duração que se atualiza com o passar do tempo. Sobre essa questão, vale a pena consultar as pesquisas de: Ligia Bellini (1989); Luiz Mott (2010) e Ronaldo Vainfas, (2011 [1989]); os romances históricos de Eliana Alves Cruz (2020) e Alexandre Vidal Porto (2023), também centrados no contexto da colonização do Brasil; e mais especificamente sobre o período de formação do estado nacional brasileiro, ver: Richard Miskolci (2012).

e da moral⁴⁷, tinha tanto ou mais adesão popular quanto o da ameaça comunista, ou seja, ambos respondem ao temor de dissolução da nação no qual se alicerçava a formulação ideológica do regime, uma correlação que podemos encontrar, por exemplo, em meio a narrativa de *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980], p. 81), de Cassandra Rios, quando a protagonista Flávia afirma que: “Sou comunista, sou nazista, sou terrorista, sou subversiva... sou contra tudo e contra todos... sou o demônio... sou o terror para todas as nações... sou... o quê?”.

O discurso da personagem reverbera a forma como a lesbianidade foi enquadrada durante a ditadura como uma espécie de terror da nação, refletindo o pânico moral⁴⁸ que caracterizou o período, mas ao relembrar desse contexto, a sua autora não hesita em responsabilizar o regime por uma série de perseguições contra os homossexuais, “Quantas violações dos Direitos Humanos, dos direitos de cada um viver a própria vida, quanta hipocrisia, quanta barbáridade, desgraças, vergonha, sufoco, desesperos, quantas prisões, vexames, estardalhaços, pessoas marcadas, por escândalos” (Rios, 2000, p. 118), comparando essas ações a uma verdadeira “caça às bruxas dos tempos da Inquisição” e categorizando as suas práticas como “Terrorismo sexual contra homossexuais” (Rios, 2000, p. 122), ou seja, atribuindo a designação de terroristas aqueles que usam da normatividade para aterrorizar. Um terrorismo que se dava no trabalho, nas ruas e lugares de encontro⁴⁹, mas também através da mobilização do aparato da censura, diante do qual a autora assevera “Coisas que aconteciam nos anos cinqüenta a oitenta não poderão repetir-se jamais!” (Rios, 2000, p. 122). Ao estudar a repressão e a resistência em meio a censura de livros durante a ditadura civil-militar, Sandra Reimão (2011, p. 2) aponta que “Uma das primeiras providências da maioria dos regimes autoritários é censurar a liberdade de expressão e opinião, uma forma de dominação pela coerção, limitação ou eliminação das vozes discordantes”.

No caso do Brasil, a ditadura se utilizou de uma série de mecanismos legais que regulamentavam a censura de forma mais visível desde a constituição de 1946, de modo que ela pode ser entendida dentro do espectro da continuidade dessa tradição censória, mas que

⁴⁷ Um discurso que mobilizou passeatas e organizações com o objetivo de salvaguardar a moralidade e a família, como a “Sociedade Brasileira em Defesa da Tradição, Família e Propriedade” e as “Marchas das Famílias, com Deus, pela Liberdade”. E que emergiu novamente em nossa história recente no contexto do golpe de 2016 e durante a campanha eleitoral de 2018 que levou Jair Messias Bolsonaro à presidência.

⁴⁸ Utilizo o conceito a partir da elaboração de Gayle Rubin, que os define como: “Pânicos morais são o ‘momento político’ do sexo, em que atitudes difusas são canalizadas em ação política e a partir disso em mudança social. A histeria da escravidão branca dos anos 1880, as campanhas anti-homossexualismo dos anos 1950 e o pânico da pornografia infantil no final dos anos 1970 foram pânicos morais típicos” (2012 [1984], sem paginação), em diálogo com a formulação proposta por Jeffrey Weeks.

⁴⁹ Sendo esta uma discussão que será retomada na terceira seção *Contra-dicções ou o gênero como artifício*.

acaba por adquirir uma outra dimensão no regime, já que contava com um “sistema de repressão mais coerente, ramificado e ostensivo” (Quinalha, 2021, p. 182). No caso dos livros, Sandra Reimão divide a atuação da censura em dois períodos: o que compreende o golpe em 1964 e a decretação do AI-5 em 1968, onde a mesma teve como característica a falta de critérios nítidos e foi marcada por “uma atuação confusa e multifacetada” (2011, p. 10) e o que se insere após o AI-5 em 1968 e a promulgação da nova constituição em 1988, que banuiu a censura, ao longo desse último período a censura não apenas se intensificou, como se deu de forma mais articulada, sendo amparada por uma série de mecanismos legais que visavam regulamentar a sua atuação.

Além do Ato Institucional nº 5 que instituía a censura prévia e a centralização do Serviço de Censura de Diversões Públicas – SCDP em Brasília, a edição do decreto-lei 1077/70 que regulamentava a censura aos livros, garantiu ao aparato estatal a possibilidade de exercitar um controle mais direcionado e efetivo das publicações. O decreto-lei 1077/70 cuja finalidade expressa em um dos seus considerandos era: “proteger a instituição da família, preservar-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade”, abrangia a tipificação do que deveria ser censurado, constando em seu artigo 1º: “Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação”; a competência da atuação do Ministro da Justiça e do Departamento de Polícia Federal na verificação, proibição e apreensão do material e as sanções legais para quem infringisse os termos do decreto-lei⁵⁰.

Assim, a censura de diversões públicas passou a se estender de maneira mais direcionada aos livros publicados no período, fazendo com que a mesma crescesse exponencialmente na década de 1970, apesar de haver registros que indicam a sua ação a décadas. Cassandra Rios, por exemplo, teve seu primeiro livro censurado, *Eudemônia*⁵¹, em

⁵⁰ Renan Quinalha (2021, p. 185) aponta que o referido decreto-lei buscava regulamentar a execução do artigo 153, parágrafo 8 da Constituição, “provendo as autoridades públicas de mais instrumentos para a efetivação da censura com respaldo legal” e ao lado do decreto 20.493, de 1946, e da lei 5.536, de 1968, formavam o “tripé regulatório” da censura e sua principal referência normativa, dando a mesma um verniz de legalidade.

⁵¹ De acordo com Marisa Fernandes (2021 [2014], p. 127), a autora teve 16 processos abertos só por esse livro. A peça *A mulher proibida*, inspirada em seu enredo também foi censurada na sua noite de estreia (Rios, 2000, p. 31), que, segundo anuncia o jornal *Correio Paulistano*, de 12 de fevereiro de 1959 (p. 4), estava marcada para acontecer no dia 19 de março de 1959, no Teatro das Bandeiras, anteriormente chamado de Teatro Alumínio. Cassandra Rios diz que o momento em que começaram a chegar as primeiras intimações judiciais, foi quando ela teve que vir a público para responder pelos seus livros (Rios, 2000, p. 51), o que deve ter acontecido de fato no início da década de 1950, pois há uma nota no jornal *Correio da Tarde*, de Santos, de 27 de setembro de 1955 (sem paginação), comentando a apresentação da Orquestra Feminina das Américas e mencionando “do qual faz parte a conhecida escritora Cassandra Rios”.

1952⁵², durante o governo de Getúlio Vargas, mas foi ao longo da ditadura que a autora teve boa parte de sua produção literária proibida, sendo considerada a autora mais censurada do país. Em uma entrevista com Ione Cirino para *O pasquim* (1976), a chamada informa que até então a autora havia chegado à marca de um milhão de leitores e tinha 36 livros censurados, apontando para uma aparente contradição entre seu recorde de vendas e proibições, assim como para as conexões entre censura, visibilidade e popularidade que fizeram parte da retórica das atividades censórias do regime. Mas como funcionava de fato a censura, é a questão que Cassandra Rios coloca no início do seu livro *Censura: minha luta, meu amor* (1977), ao inquirir

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

Nesse trecho, Cassandra Rios aponta para algo que foi central no funcionamento da censura: as denúncias. Sandra Reimão (2011, p. 24) discute que estas desempenharam um papel crucial nas atividades censórias, já que comumente era a partir delas que se dava a abertura do inquérito, seguido da leitura e elaboração do parecer pelos censores que seria então utilizado pelo ministro da Justiça para decretar ou não a sua apreensão e, caso necessário, esta última ficava a cargo da Polícia Federal. As denúncias⁵³ indicam tanto a colaboração e apoio dos civis nas atividades censórias quanto a importância das mesmas para que a censura pudesse ter um maior alcance, já que a censura possuía muitas limitações técnicas e de pessoal. Carlos Fico (2002, p. 265), por exemplo, contabiliza que o número máximo de censores(as) em atividade no país se deu em 1981, chegando a um total de 221

⁵² Uma censura que parece se estender ao longo do período chamado de “intervalo democrático”, de acordo com a matéria de Hamilton Ribeiro para a revista *Realidade* (1970, p. 116-120), em 1962 foi iniciado um processo contra a autora que, entre outras medidas, visava proibir a circulação de todas as suas obras e a acusava de ultraje público ao pudor, indicando que à essa época ela havia publicado dez livros e destes oito estavam censurados, além de ter pagado multa em virtude do processo.

⁵³ Carlos Fico discute essas questões no texto “*Prezada Censura*”: *cartas ao regime militar* (2002) a partir do levantamento e leitura de cerca de 200 cartas que foram enviadas ao regime entre os anos de 1968 e 1985. O autor aponta que “Temas dos mais polêmicos, a aparição do nu masculino e o homossexualismo também se inserem nesse contexto de censura moral. Muitas cartas registraram os assuntos. [...] Todo tipo de menção ao homossexualismo motivava reclamações” (p. 273) e que as missivas em sua maioria prestavam apoio, denunciavam e/ou clamavam por mais rigor nas atividades censórias, o texto ainda apresenta um perfil das pessoas que as enviaram, sendo que a “maioria dos missivistas era constituída por homens, vindo em segundo lugar entidades diversas, como associações cívicas, clubes de serviços e as próprias empresas atingidas [...] Somente em terceiro lugar vinham as mulheres individualmente” (p. 269).

funcionários(as) diante de um mercado de livros em franca expansão que “ultrapassou, pela primeira vez, a barreira de um livro por habitante ao ano” em 1972 (Reimão, 2011, p. 25).

Uma outra questão colocada por Cassandra Rios é a que diz respeito a leitura e consequente proibição do seu livro, sendo esta algo que podemos ter parcialmente acesso ao analisar os arquivos censórios. Em consulta a coleção documental do fundo Divisão de Censura e Diversões Públicas – DCDP, que integra o acervo do Arquivo Nacional de Brasília, encontrei no total 17 conjuntos de documentos⁵⁴ relacionados a obra da autora⁵⁵, sendo 16 pareceres sobre os livros: *Copacabana Posto 6: a madrasta*, *As traças*, *Uma mulher diferente*, *A volúpia do pecado*, *A serpente e a flor*, *A breve estória de Fábria*, *Tessa, a gata*, *A borboleta branca*, *Nicoleta Ninfeta*, *Macária*, *Georgette*, *Marcella*, *Veneno*, *A sarjeta* e *A paranóica*; e um ofício informando sobre o envio de um parecer pela interdição do livro: *O prazer de pecar*. Dentre estes documentos, 16 pedem a proibição dos livros e um a sua liberação⁵⁶. Os pareceres variam em extensão, mas seguem um formato padrão de exposição que compreende um breve resumo do “argumento” livro, a análise da sua “mensagem”, classificada entre positiva ou negativa, e “conclusão”, muitas vezes apontando as páginas dos livros para referendar a posição tomada, assim como o aparato jurídico que embasava a mesma e as providências a serem tomadas⁵⁷. Sendo que a censura aos livros de Cassandra

⁵⁴ Os documentos se constituem da intrincada comunicação interna feita entre os agentes da SCDP, o Ministério da Justiça e o Departamento de Polícia Federal, através de ofícios, circulares, pareceres censórios, telegramas e processos.

⁵⁵ É difícil precisar a quantidade exata de livros que foram censurados, havendo discrepância entre a quantidade de documentos censórios encontrados por outros pesquisadores, a exemplo de Sandra Reimão (2011, p. 39) que indica 18 livros em seu levantamento, enquanto Rodolfo Rorato Londero (2016, p. 103) cita 17 pareceres sobre 15 livros, e aqueles informados pela imprensa, assim na entrevista d’*O pasquim* feita por Ione Cirino (1976) e em outros periódicos, se informa que foram 36 livros censurados, provavelmente considerando os livros que foram proibidos antes da ditadura e aqueles cujos pareceres censórios podem ter se perdido, extraviado ou sido destruídos.

⁵⁶ Os números e datas dos pareceres correspondentes aos livros tal como foram citados acima em ordem cronológica, são: parecer nº 1711, de 27 de outubro de 1975; parecer nº 1720, de 29 de outubro de 1975; parecer nº 1755/75, de 30 de outubro de 1975; parecer nº 79/76, de 10 de fevereiro de 1976; parecer nº 102/76, de 17 de fevereiro de 1976; parecer nº 118/76, de 25 de fevereiro de 1976; parecer nº 166/76, de 27 de fevereiro de 1976; parecer nº 137/76, de 04 de março de 1976; parecer nº 144/76, de 04 de março de 1976; parecer nº 135/76, de 4 de março de 1976; parecer nº 155/76, de 10 de março de 1976; parecer nº 159/76, de 12 de março de 1976; parecer nº 182/76, de 18 de março de 1976; parecer nº 332/76, de 29 de junho de 1976; parecer nº 00073/78, de 27 de dezembro de 1978; parecer nº 04/79, de 5 de janeiro de 1979 e parecer nº 00101/79, em ofício de 22 de fevereiro de 1979.

⁵⁷ Os livros censurados via de regra deveriam ser apreendidos pela Polícia Federal e depois incinerados, mas a autora denuncia que os mesmos eram revendidos em bancas de jornais, somando por vezes “Edições inteiras, mais de cem mil livros” (Rios, 2000, p. 126). Além da corrupção da polícia na circulação das “edições piratas”, é interessante pensar como a censura também interferiu na materialidade dos livros, já que muitas vezes as editoras optavam por fazer edições com papel mais barato e baixo orçamento temendo os possíveis prejuízos advindos com a apreensão, além disso, Cassandra Rios relata um episódio envolvendo o confisco do seu livro *Minha metempsicose* (1964) ainda na gráfica, contando que logo após foi encaminhada a prestar esclarecimentos sobre

Rios era justificada de modo geral por “exteriorizar matéria contrária à moral e aos bons costumes” e referendada através do manejo cambiante ou simultâneo dos artigos do decreto-lei 1077/70, de 26 de janeiro de 1970, do parágrafo 8º do artigo 153 da Constituição de 1967, da lei 5.536, de 21 de novembro de 1968, do decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946, ou mesmo dos artigos 233 e 234 do código penal.

Ao enquadrar os livros de Cassandra Rios como atentatórios à moral e aos bons costumes, muitas vezes os técnicos da censura utilizavam argumentos que se direcionavam para a apreciação estética da obra aludindo a técnica narrativa utilizada, enfatizando a pobreza ou mediocridade da linguagem, o apelo a pornografia e sua falta de valor literário, considerações que depreciavam a escrita da autora e se agregavam ao argumento que era mobilizado em torno do seu conteúdo, principalmente se referindo a presença da lesbianidade em sua obra como algo negativo e nocivo. Uma associação que fica evidente ao observarmos, por exemplo, o parecer de nº 79/76⁵⁸, de 10 de fevereiro de 1976, elaborado por José do Carmo Andrade, referente ao livro *A volúpia do pecado*, primeira publicação da autora em 1948⁵⁹, cujo enredo se centra no relacionamento entre duas jovens, onde é considerado que

A autora descobriu um filão rentável na descrição ousada das relações homossexuais, que se constituem em uma constante em suas criações sublitterárias, onde prefere dar ênfase aos segredos "caça-níqueis" do amor lésbico, sem se preocupar em levantar os sintomas e causas dos desvios da conduta sexual.

É interessante notar como o censor também deixa transparecer talvez um limite do que seria tolerável ser escrito em torno da lesbianidade, ou seja, a partir do olhar patologizante, em contrapartida, a autora investe segundo sua leitura em enfatizar os “segredos do amor lésbico”, que seria se deixar tomar “por um amor doentio e avassalador, que as leva até as últimas consequências, qual seja o tribadismo”, enfatizando que a “descrição das cenas de tribadismo entre as personagens extrapolam qualquer limite de tolerância” e que as personagens ainda rotulam a sua relação como “bela e pura”. De modo que a narrativa se contrapõe a moralidade justamente por apresentar a lesbianidade como uma possibilidade erótica e afetiva. Uma preocupação que também fica expressa no parecer de nº 1720, de 29 de outubro de 1975, elaborado por Ana Katia Vieira em torno do romance *As traças*, destacando

o poema “Prisão da liberdade” presente no mesmo e acabou por sugerir a retirada da página, assim o livro foi liberado, mas com suas páginas grampeadas (Rios, 2000, p. 306-307).

⁵⁸ O referido parecer segue reproduzido no anexo B.

⁵⁹ Que à época da proibição, 28 anos depois da sua publicação, já havia vendido mais de 100 mil exemplares (Rios, 1977, p. 106).

que o mesmo possuiria uma “mensagem negativa em todos os aspectos, inclusive porque a autora afirma que o lesbianismo é a verdadeira condição normal da mulher. Contrária assim, de maneira frontal, um padrão moral consagrado pela nossa sociedade”.

Uma afronta que ainda se torna visível pelas críticas de fundo social presentes nos romances, pelas citações da bíblia com as quais busca “subverter conceitos morais em uma infeliz sub literatice para justificar o tema que se propôs”, conforme o parecer de nº 1711, de 27 de outubro de 1975, elaborado por Marina de A. Brum Duarte, sobre o romance *Copacabana posto 6: a madrasta*, havendo assim a “pregação da falsa filosofia dos homossexuais, a naturalidade dos seus atos, a indução aos maus costumes”, segundo reporta L. Fernando no parecer de nº 144/76, de 04 de março de 1976, sobre o livro *Nicoleta Ninfeta*. A literatura de Cassandra Rios aparece então como propagadora da “filosofia dos homossexuais”, com o potencial de corromper, excitar e induzir os leitores à sua prática. É justamente amparada nessa preocupação que a censora, Gláucia Baena Soares, no parecer de nº 04/79, de 05 janeiro de 1979, pede pela liberação do livro *A paranóica*, contrariando um parecer anterior, mas recomenda que “o livro passe a ser vendido com invólucro plástico e seja proibida sua venda a menores de 18 anos”⁶⁰. Dessa forma podemos considerar, ao lado de Robert Darnton⁶¹ (2016 [2014], p. 275), que a censura é uma ação que se dá em torno do sentido, sendo a leitura algo constituinte da mesma, tanto no que diz respeito a checagem dos livros, quanto ao considerar a possível reação das pessoas leitoras. Ao emitir parecer favorável a liberação, a técnica da censura ainda leva em conta que

O livro foi escrito em 1969 e editado em 1976. Está, portanto, nas livrarias há cerca de três anos. Parece-me, assim, que seria contraproducente proibir agora em 1979 a sua circulação. Essa providência serviria apenas para chamar atenção sobre um livro que passou despercebido. Tal medida, por outro lado daria pretexto a autora para campanha publicitária em torno de seu nome e dos livros que tem escrito.

A censora destaca desse modo a sua preocupação que em se proibindo o livro extemporaneamente, se viesse a demonstrar certa falha da censura e favorecer a publicidade que a autora poderia adquirir com a proibição. Ou seja, considerando que as editoras e autoras

⁶⁰ Um discurso que externa uma suposta preocupação com a salvaguarda da juventude e da infância que ainda se faz muito presente em nosso país, a exemplo da formulação e atividade persecutória contra a chamada “ideologia de gênero” e censura do material *Escola sem Homofobia* em 2021, denominado pejorativamente de “kit gay”, e do *Queermuseu* em 2017. Ou seja, a nossa tradição censória continua viva e atuante.

⁶¹ No livro *Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura* (2016 [2014]), Robert Darnton discute o funcionamento da censura e as suas tentativas de controle da expressão literária, dentro de uma perspectiva comparativa e de longa duração, assim como analisa algumas das suas ocorrências que se relacionam à literatura produzida por mulheres e sua participação no sistema de distribuição de livros ilegais.

também se utilizavam das proibições como forma de promover os livros. Algo que de fato ocorria, se fazendo presente inclusive uso do epíteto de “a autora mais proibida do Brasil” nas capas dos livros de Cassandra Rios. Essa estratégia de impulsionar as publicações relacionadas a censura, pode ser ilustrada também com as circunstâncias de publicação do livro *Tara*⁶², que foi escrito em uma semana para aproveitar a onda de publicidade da proibição. A posição da censora, assim como da editora e da autora visibilizam o jogo que envolvia as relações entre censura e mercado literário, assim como o apelo ao proibido enquanto algo potencialmente atrativo ao público leitor, o que é verbalizando por Cassandra Rios, ao destacar que “Tudo o que é proibido é procurado, há o sensacionalismo da proibição” (Rios, 2001, sem paginação), reverberando de certa forma uma questão debatida por Judith Butler que é o caráter produtivo da proibição⁶³, considerando o potencial de “uma lei proibitiva, ao destacar uma determinada prática no discurso, produzir a ocasião de surgir um debate público que inadvertidamente pode permitir, reconfigurar e fazer proliferar o próprio fenômeno social que visa restringir” (2019 [1993], p. 192).

Mas, Cassandra Rios avalia que a popularidade de seus livros não se deve meramente ao caráter proibitivo da censura, pois “Não fiz sucesso porque fui proibida. A proibição foi propaganda. Leram meu primeiro livro, gostaram e leram o segundo, leram o terceiro” (Rios, 2001, sem paginação). Apesar da proibição ser também propaganda para seus livros, as consequências desta acabaram por impactar de outros modos a sua carreira e vida pessoal. Sendo “a única mulher no Brasil que vive exclusivamente de livros; mesmo entre os homens, só Jorge Amado e José Mauro de Vasconcelos a acompanham” (Ribeiro, 1970, p. 116), a autora viu seu padrão de vida mudar⁶⁴ e diz que

Eu tinha um padrão de vida correspondente àquilo que recebia desses 36 livros. Já imaginaram o choque? Eu não senti na hora, só vim sentir três anos depois [...] Então fui me desfazendo de uma coisa, de outra. Só na BR-116 eu tinha 24 mil metros quadrados de terras, fora outras coisas. Fui perdendo, perdendo, vendendo e nesses três anos as coisas foram declinando (Rios, 1978, p. 10).

⁶² A publicação do mesmo se dá no contexto de abertura do processo contra a escritora em 1962, segundo Hamilton Ribeiro (1970, p. 120), “Prevendo que todos os seus livros escritos até então podiam ser proibidos, Cassandra escreve novo romance - **Tara** - em uma semana, para atender a um editor que quer aproveitar a onda de publicidade. Em um mês **Tara** está na rua, vendendo 20 000 exemplares em pouco tempo”.

⁶³ Uma discussão que parte das reflexões tecidas por Michel Foucault no livro *História da Sexualidade I: a vontade de saber* (2012 [1976]).

⁶⁴ Em entrevista a revista *Manchete* (Gandara, 1974, p. 57) consta a informação que “Os direitos autorais de seus livros rendem a Cassandra Rios 20 mil cruzeiros mensais”, o que seria equivalente a mais de cinquenta e dois salários mínimos à época. Ainda de acordo com a publicação, ela conseguiu comprar o apartamento onde trabalhava com a venda de um único livro e que também havia iniciado uma coleção de automóveis.

Mas, além das perdas financeiras, Cassandra Rios também demonstra tanto amargura quanto revolta diante do cerceamento das suas liberdades artísticas, afirmando que “Não vou me conformar nunca com isso. Não sou hipócrita, por isso estou triste, profundamente abalada com esta proibição. Afinal de contas são 36 livros, tanto trabalho... me tiraram as ferramentas, jogaram uma bomba na minha casa. A arte não pode ser cerceada desse jeito” (Rios, 1976, p. 7), mas ao mesmo tempo afirma que “nada me impede de escrever” (Rios, 1976, p. 8). Reiterando que a proibição não calaria a sua voz, a autora declara que “Desde a proibição não parei de trabalhar. Produzi mais” (Rios, 1977, p. 116) e que seguiria escrevendo “sem cortes e sem medo” (Rios, 1977, p. 149), pois precisa continuar, já que “a natureza que me faz incitar-me a luta, não posso esmorecer, ou melhor, não consigo esmorecer” (Rios, 1977, p. 12).

Incitada assim a continuar, a autora buscou elaborar estratégias para seguir escrevendo, mas sobretudo publicando, sendo que a escrita do já referido livro *Censura: minha luta, meu amor*⁶⁵, é uma delas, posto que seu objetivo era chamar a atenção para a censura contra a sua obra, construindo uma argumentação que visava defender a mesma do enquadramento de imoral e pornográfica. A autora busca então reposicionar o seu trabalho ao atestar que “considero, conscientemente, meu trabalho limpo, objetivo e honesto, moralista e bem feito, na sua forma simples e popular, nunca pornográfico” (Rios, 1977, p. 10), tal como *Antígona*, se utilizando do próprio discurso do estado para articular uma linguagem que não necessariamente lhe é opositora, mas o subverte em seus próprios termos. Ao construir esse discurso, a autora também busca trazer elementos da sua biografia, para endossar aquilo que afirma sobre o seu trabalho, destacando a sua simplicidade, a relação de vida com a escrita, além de elementos que dizem da sua formação moral e religiosa, afinal “eu sou a minha arte e a minha arte, obviamente não existe sem mim” (Rios, 1977, p. 12). Mas, Cassandra Rios também tensiona as próprias categorias com as quais a censura trabalhava, apontando a dinâmica de gênero que permeava as leituras que eram empreendidas, haja vista que

⁶⁵ Nessa autobiografia, Cassandra Rios diz ter pensado em conversar diretamente com o ministro da justiça ou da educação, além de ter elaborado uma carta para o general Ernesto Geisel, então na presidência, a qual é reproduzida no livro, onde faz a defesa de sua obra e da liberdade de criação artística, se utilizando de um tom que se aproxima da complacência, ela finaliza a sua missiva afirmando que “embora aceite a proibição de Hoje conto com a liberação Amanhã, num futuro bem próximo, quando eu puder ser melhor interpretada e as novas gerações estejam preparadas para lerem-me”, nela ainda comenta que queria lhe enviar e dedicar o livro *As mulheres de cabelo de metal* (Rios, 1977, p. 55-56), a autora não diz se efetivamente a enviou, mas fato é que o livro *Censura: minha luta, meu amor* (1977) foi entregue a Geisel e 21 dias depois Cassandra Rios foi anistiada (Rios, 2000, p. 137), mas as proibições continuaram, tendo em vista a documentação censória encontrada, até o ano de 1979.

Da Censura não vinham ofensas, apenas um pare e basta, como se ela estivesse fazendo confusão demais e era preciso silenciá-la ou pedir-lhe que falasse mais baixo, para não perturbar os que não gostavam de ouvi-la. O que ela queria saber era se podia falar em outro tom, mais suave, mais brando, mais delicado, como delicada e meiga sabia que era sua alma feminina (Rios, 1977, p. 62).

Ao elaborar o seu questionamento, a autora toca no desconhecimento sobre os critérios da censura, mas intui e expõe a dinâmica de gênero que a atravessava. Tendo isso em perspectiva, ela considera a possibilidade de refazer os livros ou retirar algumas das suas cenas ajustando a uma chave de leitura mais próxima ao que é socialmente esperado de uma mulher que escreve ou apresentar o que viria a ser *a nota feminina na literatura*⁶⁶, como provoca Virginia Woolf (2013 [1905]), algo que ela recusa em sequência, posto que “refazer os livros proibidos e submetê-los a uma censura prévia, deixar só o romantismo, apelar para o lirismo, cortar as cenas de amor na sua realização última que é o ato que explica tudo e funde todas as sensibilidades físicas e emocionais. Cortar? Não. Melhor deixar por dizer” (Rios, 1977, p. 106). Apesar de se recusar a submeter seus livros a cortes e refeituas, a autora não deixa de considerar que a existência da censura prévia seria preferível, pois assim saberia o que seria tolerável ou não, talvez partindo da crença de que dessa forma poderia ter acesso aos pareceres e/ou do desejo de incitar a ditadura a tornar pública as suas categorias, visibilizando que a censura estava em grande medida relacionada a presença das homossexualidades em seus romances.

Um argumento que ela elabora na entrevista concedida à Ione Cirino, ao responder que não havia sido nem comunicada das proibições e que “Sempre fui a favor da censura prévia. Acho que seria uma medida radical, mas até necessária. Veja você: o escritor é um artista, um artesão. A gente faz literatura com o pensamento e com as mãos, se ocupa toda. O que pensam que é fazer um livro? É gerar em um dia?” (Rios, 1976, p. 7), ou seja, a posição de Cassandra Rios ante a censura e a censura prévia apresenta apenas uma aparente contradição, já que ela defendia a liberdade de criação, mas também tinha como horizonte um contexto real em que precisava lidar diretamente com a censura a sua obra, ao seu trabalho, ao seu nome autoral. A censura prévia, ainda poderia lhe permitir confirmar algo que ela supunha

⁶⁶ Título de uma resenha escrita pela autora em resposta ao livro homônimo de W. L. Courtney, no qual ela questiona a sua leitura sobre as particularidades da ficção escrita por mulheres. Uma discussão interessante a esse respeito pode ser encontrada também no artigo *Literatura e mulher: essa palavra de luxo* (2016 [1979]), de Ana Cristina César, onde discute como a recepção da obra de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa foi feita a partir da mobilização de critérios relacionados a uma suposta marca feminina na poesia, associada ao lirismo, delicadeza e sensibilidade, correspondente as expectativas sociais que circulam no senso comum relacionadas às mulheres.

acontecer com frequência, ou nas palavras dela, saber se o seu nome bastava para a proibição, porque “Aí eu podia mudar de nome. De novo outro pseudônimo? Isto seria burlar o governo. Eu jamais faria isso. Poderia usar o nome de Santa Odete... Santa Rios... mas seria burlar. Sempre quis estar dentro da lei” (Rios, 1976, p. 8). Mas, essa possibilidade negada com sarcasmo, foi de fato explorada por Cassandra Rios, já que ela se utilizou de pseudônimos masculinos⁶⁷ para burlar a censura e poder seguir publicando.

Não eram os meus livros que estavam proibindo e sim a escritora que na época mais vendia. Tanto assim que esses romancinhos intencionais, gerados por uma grande revolta, igualmente escritos por mim, eram adquiridos sem nenhum problema nas Livrarias e nas Bancas de Jornais, afinal não eram Rios, mas eram Rios em outros idiomas, River’s, Strom’s, Rivier, Fleuve, etcetera! (Rios, 2000, p. 134)

A autora ainda diz que esses livros a ajudaram a se manter, mas eram editados mediante a cessão dos direitos autorais definitiva para os editores, sob o argumento que era perigoso editá-la, por causa dos possíveis prejuízos decorrentes da censura. De todo modo, ela considera que essas publicações foram as suas “armas contra a Censura” (Rios, 2000, p. 135), pois expuseram a perseguição a sua atuação enquanto escritora e a sua obra, bem como o corte de gênero e orientação sexual que direcionavam as proibições, confirmando algo que até então ela apenas suspeitava. Assim como a diferenciação de critérios quando essas obras são entendidas como publicações estrangeiras, algo que a autora sugere quando declara que “Diante de livros de autores internacionais, que ocupam o lugar de muitos escritores brasileiros, [...] acho que meus livros são verdadeiros catecismos!”, citando Henry Miller e comentando que também iria editar em outros países, talvez para não apenas alcançar um mercado maior, mas também porque poderia circular com mais facilidade no Brasil (Rios, 1976, p. 7). Seja com os Rios que fluem em outros idiomas ou com as demais estratégias mobilizadas pela autora, Cassandra Rios se transmuta e assim “congelou e queimou com minhas palavras. Uso as águas dos meus Rios, simbolizando minhas revoltas, minhas emoções, minha Defesa e Ataque” (Rios, 2000, p. 95). E são com esses rios de palavras que ela defende “Meus livros, meu ideal, meu amor, minha luta, meu trabalho” (Rios, 1977, p. 122), “que representa tudo pelo qual lutei a vida inteira, dedicando e vivendo em função dela todos os meus momentos” (1977, p. 11), e contra-ataca, afinal é preciso seguir escrevendo apesar das

⁶⁷ No artigo *Odete, a andrógina: pseudônimos masculinos de Cassandra Rios* (2019), Maracelo Branquinho Massucatto Resende discute a utilização dos pseudônimos masculinos utilizados por Cassandra Rios e dois dos romances encontrados em seu levantamento: *Andra, traição sexual* e *Sonho de viúva*, publicados em 1980 sob os pseudônimos Oliver River’s e Clarence Rivier, respectivamente.

perseguições, do descrédito e das tentativas de silenciamento, como Cassandra, a personagem mitológica, não cessou de verbalizar suas profecias, pois a “Minha arma é a Palavra!” (2000, p. 30).

2.3 CASSANDRA: UMA MORALISTA ENTRE OS MAL-DITOS?

Pensar a pornografia como um regime de visibilidade pode ser um ponto de partida produtivo para investigarmos as relações entre a crítica literária, o mercado editorial e a produção literária de Cassandra Rios. No livro *Pornotopia: Playboy e a invenção sexualidade multimídia* (2020), Paul B. Preciado propõe uma reflexão sobre a pornografia, entendendo-a como um “mecanismo capaz de produção pública do privado e espetacularização da domesticidade” (2020, p. 9), a partir da criação da revista *Playboy*⁶⁸. Situando o surgimento da revista em um contexto mais amplo, que se dá em confluência ao que ele conceitua como capitalismo farmacopornográfico, o qual define como “um novo regime de controle do corpo e de produção da subjetividade que emerge depois da Segunda Guerra Mundial” atrelado ao consumismo, a reconfiguração das fronteiras de gênero, a circulação de uma série de materiais sintéticos e fármacos e “a transformação da pornografia em cultura de massas” (p. 118), que se sobrepõe a modernidade disciplinar, pois a “esse capitalismo interessam os corpos e seus prazeres” (p. 119).

Ao elaborar suas reflexões em torno da dimensão arquitetônica e midiática da pornografia, Paul B. Preciado cita Marcela Iacub, que partindo de um diálogo com Michel Foucault⁶⁹, aponta que as definições legais de “obscenidade” e “pornografia” que emergiram no século XIX não estavam diretamente relacionadas com o conteúdo daquilo que se dava a ver, “mas sobretudo com a regulação do uso do espaço público e com a ficção de domesticidade privada e do corpo íntimo, baluartes da cultura burguesa” (2020, p. 77). Por sua vez, essas definições legais não levaram a supressão da representação da sexualidade, mas

⁶⁸ A revista foi criada por Hugh Hefner e o seu primeiro número foi publicado em 1953. Com o sucesso de vendas da edição de estreia, a revista passou a publicar novas edições mensalmente e a ser produzida em outros países, como o Brasil, permanecendo em circulação impressa até o ano de 2016 e tendo o seu conteúdo composto por ensaios fotográficos sensuais, reportagens, entrevistas e trechos de obras literárias, como os do *Decameron* e de *Sherlock Holmes*. Ao lado da publicação da revista, a *Playboy* se firmou ao longo dos anos como um conglomerado comercial, que envolvia mansões temáticas, clubes noturnos, hotéis, canais de tv e a comercialização de inúmeros produtos associados à marca.

⁶⁹ Michel Foucault (2012 [1976]) relaciona a pornografia, assim como a medicina, a prostituição, a psiquiatria e as leis, ao processo de formação do dispositivo da sexualidade, considerando que esses diferentes mecanismos operam não reprimindo, mas antes regulando e produzindo uma proliferação discursiva das sexualidades e do poder, bem como de lucro.

antes ao estabelecimento de um outro regime de regulação, instituindo novas fronteiras entre o público e o privado, de modo que a sexualidade moderna prescinde de uma “topologia política” (p. 78), ou seja, de um arranjo discursivo e espacial que opera regulando e se interpondo entre esses dois espaços.

Uma regulação que também se conecta com o surgimento do próprio termo pornografia⁷⁰ que, ainda de acordo com Paul B. Preciado, se relaciona com a descoberta das ruínas da cidade de Pompeia. Em 1755 quando a cidade foi encontrada embaixo das lavas do Vesúvio, se iniciou um debate sobre o conteúdo das imagens, pinturas e afrescos que retratavam diversas práticas sexuais e corporais, e, sobretudo, se elas poderiam vir a ser exibidas publicamente. Os Bourbon acabaram por decidir criar então o Museu Secreto de Nápoles para regular o acesso aos artefatos encontrados, estabelecendo desse modo que o seu público seria constituído apenas por homens adultos e aristocratas, assim, de acordo com o autor, “O muro do museu materializa as hierarquias sociais construindo diferenças político-visuais através da arquitetura e de sua regulação do olhar” (2020, p. 198). Segundo Paul B. Preciado, é nesse contexto que o historiador da arte alemão C. O. Müller se utiliza do vocábulo “pornografia”, que tem origem no grego, cuja tradução equivale a “pintura/escritura da vida de prostitutas”, para qualificar o acervo do museu, sendo localizada nessa formulação a concepção e uso moderno do termo⁷¹ (p. 198-199).

Tendo essas discussões em perspectiva, me interessa compreender a pornografia enquanto um regime de visibilidade que opera regulando tanto aquilo que pode ser visto/escrito, quanto quem pode ver/escrever e dessa forma ocupar o espaço enunciativo. Sendo esta dinâmica algo que atravessa a produção literária de Cassandra Rios, já que a pornografia funcionou como uma categoria mobilizada em torno da sua obra pelo aparato da censura da ditadura civil-militar e pela crítica para enquadrar a sua escrita, conforme atestam os pareceres censórios produzidos e também as diversas matérias circuladas na mídia, cujo objetivo parece se voltar sobretudo a promover sua deslegitimação enquanto produção literária ao enfatizar que os livros da autora conferiam uma visibilidade demasiada a situações

⁷⁰ Lynn Hunt (1999 [1993], p. 14) mapeia as ocorrências do termo, apontando que a palavra “*pornographe*” apareceu primeiro em 1769, no tratado de Restif de la Brettonne intitulado *Le Pornographe*, aludindo a textos sobre prostituição, enquanto *pornographique*, *pornographe* e *pornographie*, no sentido de escritos ou imagens obscenas, datam de 1830 e 1840”, e também o florescimento de uma tradição literária pornográfica desde o século XVI. Mas considerando, assim como Paul Preciado (2020), que o século XIX foi decisivo para a emergência da noção moderna de pornografia.

⁷¹ O que não significa que anteriormente não houvessem obras cujo conteúdo erótico não tivesse sido considerado ofensivo aos padrões morais, mas segundo discute Robert Darnton (2016 [2014], p. 56), elas normalmente eram comercializadas clandestinamente e mesmo quando eram submetidas a censura geralmente eram toleradas, a não ser que envolvessem personagens que fossem membros do clero ou da nobreza.

e temas que deveriam permanecer interditos, sobretudo quando esta tornava visível possibilidades eróticas e afetivas experienciadas entre mulheres.

Algo que se torna recorrente em matérias vinculadas na mídia, tal como na primeira menção⁷² crítica a seu livro de estreia, *A volúpia do pecado* (1948), presente no *Santos Jornal*, de 1955. A coluna intitulada “Conversa literária”, que é assinada por “O homem da rua”, destaca os aspectos negativos do romance a partir de cinco argumentos, sendo eles: a falta de originalidade, a incerteza sobre a posição da narrativa sobre “o amor homossexual”, por “abordar um tema por demais ingrato e explorado em demasia; o lesbianismo”, tentando dar “uma aparência sublime a uma forma de perversão sexual” e ao mesmo tempo por apresentar “situações escabrosas, exatamente realistas, talvez realistas e pormenorizadas demais”, ao que o autor finaliza indagando se “Talvez repete-se a história do ‘Conde de Sade’?” (1955, p. 2). A alusão ao marquês de Sade, que povoa o senso comum quase como um sinônimo de escritos pornográficos, assim como as situações consideradas excessivamente realistas, a naturalização da lesbianidade e a “exploração” desta enquanto tema, enquadram o romance a partir de uma chave de leitura pornográfica que foi reproduzida exaustivamente na recepção da obra da autora. De modo que, quando Cassandra Rios, é perguntada sobre como vê a sua produção literária, adota de antemão uma postura defensiva, pontuando que

Todos repisam que faço literatura pornográfica. Não é nada disso, não. Pornografia seria a exaltação de um vício, de atos libidinosos, prostituição impressa. Se falassem que existem nos meus livros cenas obscenas... estariam mais próximos da verdade. Porque a obscenidade existe, é uma verdade. Não é um crime. É um nome que se dá a coisas que não podem ser feitas publicamente. Acho que página de livro é mais íntimo, muito mais particular e fechado do que o que se faz num quarto, entre 4 paredes. É mais secreto ainda. Proibir um livro por uma cena de amor é dar sentido errado ao que existe e que se faz. Eu fico realmente indignada e pergunto por que dizer que um livro é pornográfico quando tendo 400 páginas, tem algumas cenas de amor? Por que é pornografia? Porque ele está tratando de um assunto que é tragédia de todas as épocas? Como o homossexualismo, por exemplo? (Rios, 1976, p. 7)

⁷² Em pesquisa no acervo da Hemeroteca Digital, a primeira menção ao nome “Cassandra Rios” aparece em 1948, na seção de troca de cartas da revista *Carioca* (p. 41), apesar de informar um endereço na cidade de Goiânia, achei curioso que essa ocorrência se desse no mesmo ano da publicação do seu primeiro livro *A Volúpia do pecado*. Mas, as primeiras menções a Cassandra Rios e a sua produção literária se iniciam de fato na década de 1950, sendo a coluna acima citada o único texto desse período que apresenta uma leitura da sua obra, as demais citações se relacionam a anúncios dos seus livros e a relações de mais vendidos. A matéria da revista *Realidade*, aponta que a crítica relutou a tecer comentários sobre seus livros, rememorando que a autora “Embalada com o sucesso, levou **A Volúpia** para os críticos literários, nos jornais. Como aconteceria depois com todos os seus livros, ninguém emitiu opinião. Não gastaram espaço nem mesmo para dizer que o livro era ruim; foi julgado, literalmente, abaixo da crítica” (Ribeiro, 1970, p. 118).

A reflexão de Cassandra Rios abre vários pontos de discussão que eu gostaria aqui de me aproximar. O primeiro deles alude a própria pornografia enquanto um regime de visibilidade, já que a autora a relaciona com a proibição a seus livros, assim como a atribui a uma escrita que tem como propósito exaltar “atos libidinosos” e que faz desse conteúdo algo rentável, o que a tornaria “prostituição impressa”. Uma outra questão que Cassandra Rios aponta é a contraposição entre o presumido caráter pornográfico dos seus livros e a obscenidade⁷³, já que os mesmos apresentam cenas que, dentro de uma economia visual e espacial, deveriam ser restritas ao âmbito do privado, se referindo assim também ao sentido literal do termo, mas ao mesmo tempo busca naturalizar a presença dessas cenas e afirmar o caráter de intimidade que envolve o livro e o gesto da leitura. Lynn Hunt (1999 [1993], p. 13) reflete que “A obscenidade existiu justamente como distinção entre o comportamento privado e o público”, mas em meados do século XIX, na medida em que essa separação começou a ser borrada, a pornografia se estabeleceu enquanto objeto de preocupação governamental. A autora afirma também que as ações que se direcionavam para a regulação da pornografia se inserem dentro de um contexto de maior acesso a educação para as mulheres e as classes populares, de modo que ela “surteu em resposta à ameaça de democratização da cultura” (1999 [1993], p. 13), assim como se desenvolve enquanto gênero literário em paralelo a cultura impressa, especialmente com o romance “que era o mais novo e importante gênero dessa cultura” (1999 [1993], p. 31), iluminando o corte de gênero, classe e sexualidade que compõe a articulação da noção moderna de pornografia.

Dando ênfase ao conteúdo dos seus romances, ou melhor, afirmando que as “cenas de amor” presentes neles não ocupam o centro das narrativas, Cassandra Rios também busca problematizar a leitura da sua obra através da chave pornográfica, um argumento que abre brecha para um possível diálogo com as elaborações de Susan Sontag em torno do que ela conceitua como *imaginação pornográfica*. Susan Sontag parte de uma distinção entre as diferentes formas de pornografia, mas detém sua análise nos usos da pornografia enquanto gênero literário. Pontuando que “Por gênero literário pretendo dizer um corpo de obras pertencentes à literatura considerada como uma arte, e ao qual concernem padrões inerentes de excelência artística” (2004 [1967], p. 3), a autora parece partir assim de critérios relacionados as noções de literalidade e sublitteratura, que resvalam uma concepção elitista, principalmente quando relaciona a segunda ao seu apelo e público popular. Mas, acredito que

⁷³ A palavra obsceno deriva do latim *obscenus* ou *ob-scaenam*, cujo sentido se associava a ideia de mau agouro ou sinistro, se aproximando do termo obscuro, e daquilo que não se mostra ou fica fora de cena em um contexto teatral, respectivamente, sendo que ambas as origens etimológicas remetem a certo domínio do secreto.

a partir da leitura do seu texto é possível acompanhar alguns descolamentos que se direcionam tanto a questionar o modo como a crítica literária tem lidado com os textos considerados pornográficos, bem como com aqueles que ainda não foram estabilizados enquanto cânone, e conseqüentemente com o seu status enquanto arte, propondo uma outra perspectiva interpretativa sobre a literatura pornográfica. Susan Sontag expõe e desmonta quatro dos argumentos que tem sido mobilizados para estabelecer uma perspectiva contrapositiva da pornografia e da literatura, sendo eles: “a pornografia ainda possui somente uma ‘intenção’, ao passo que a obra de literatura de real valor contém muitas”; “a de que nas obras de pornografia falta a forma de começo-meio-e-fim característica da literatura”; “o texto pornográfico não é capaz de evidenciar nenhum cuidado com seu meio de expressão enquanto tal” e que “o tema da literatura é a relação dos seres humanos uns com os outros, seus complexos sentimentos e emoções; a pornografia, em contraste, [...] narra apenas as transações infatigáveis e imotivadas de órgãos despersonalizados” (2004 [1967], p. 7), refutando-os a partir da sua leitura de *A História de O.* (1954), de Anne Cécile Desclos⁷⁴, e eu penso que esse é um dos movimentos mais interessantes de seu texto, pois ao invés de argumentar que o livro não seria pornografia, como Cassandra Rios procura incansavelmente fazer, dado a sua não adequação aos critérios do pornográfico, autora demonstra a insuficiência dos mesmos e da própria distinção entre pornografia e literatura, apontando assim que a pornografia é antes de tudo uma questão interpretativa. Algo que Cassandra Rios também explicita ao afirmar que

[...] qualquer livro que se abra em determinada página, procurando determinado texto, torna-se pornográfico. Se nós destacarmos da Bíblia trechos dos Cânticos dos Cânticos, de Salomão, nós vamos deparar com páginas onde se tirarmos os títulos, versículos e deixarmos como uma obra sem autor, tais trechos serão pornográficos. Por exemplo: O seu umbigo é uma taça redonda onde não faltam néctares nem licores. É a ação da emoção, e está nos Cânticos dos Cânticos, de Salomão (Rios, 1980b, p. 16).

Um outro ponto de contato na leitura das duas autoras é o modo como a religiosidade entra em meio a construção argumentativa sobre a pornografia, aludindo não apenas a presença do erótico nos textos religiosos, mas a certa semelhança entre eles. Para Susan Sontag “o uso de obsessões sexuais como tema da literatura assemelha-se ao uso de um tema

⁷⁴ O livro foi publicado sob o pseudônimo Pauline Réage e a época de escrita do seu texto, Susan Sontag ainda não possuía o conhecimento sobre a identidade de sua verdadeira autora. Anne Cécile Desclos, nasceu na cidade de Rochefort, em 1907, atuou enquanto escritora, tradutora, editora e jornalista na França, sendo bastante conhecida por suas obras de crítica literária e literatura erótica, publicadas com os pseudônimos de Dominique Aury e Pauline Réage.

literário cuja validade bem poucas pessoas contestariam: as obsessões religiosas” (2004 [1967], p. 13), uma proximidade que Cassandra Rios também sugere ao dizer que “Por exemplo, se eu fosse escrever os êxtases de Santa Teresinha, eu numa análise científica ia dizer que ela era uma ninfômana. Religiosamente, teologicamente, ela é uma Santa” (Rios, 1980b, p. 16). E é partindo dessa visão da *imaginação pornográfica* enquanto uma forma particular de consciência que explora ou excede os limites, que a autora acredita que “Esse discurso, que se poderia chamar ‘a poesia da transgressão’, é também conhecimento. Aquele que transgride não apenas quebra uma norma. Ele vai a algum lugar onde os outros não vão; e conhece algo que eles não sabem” (2004 [1967], p. 33). Mas qual seria a transgressão da obra de Cassandra Rios? Acredito que essa é uma pergunta que reverbera e é respondida quando ela propõe a questão “Por que é pornografia? Porque ele está tratando de um assunto que é tragédia de todas as épocas? Como o homossexualismo, por exemplo?” (Rios, 1976, p. 7). Uma reflexão que ela retoma em sua autobiografia *Mezzamaro, flores e cassis: o pecado de Cassandra* (2000), ao dizer que

Sexo, mesmo sem amor, quando se torna assunto de livro tem que ter a arte das palavras bem empregadas, do enredo bem elaborado e o cuidado de cenas bem construídas, com lógica. Aí dirão, lógica, que lógica?!
É! A lógica para o sexo é ilógica e está certo, só não está certo, quando se trata de relacionamento entre homossexuais, aí o não ter lógica é para o fato condenável! (Rios, 2000, p. 134)

O argumento de Cassandra Rios se contrapõe assim a definição do pornográfico tal como apontado pela elaboração crítica de Susan Sontag, relacionando ainda presença da homossexualidade em seus livros a recepção que estes tiveram, inclusive comparando-os as suas publicações sob pseudônimos masculinos, cujo foco, conforme ela afirma, era o sexo e foram escritos “sem decoro” (Rios, 2000, p. 134) e em uma linguagem eivada de palavrões. Do mesmo modo, ao ser perguntada sobre a cena que ela considera como a mais forte da sua obra, Cassandra Rios cita um trecho do livro *Macária*, no qual a heterossexualidade ocupa o centro da cena, que é construída com uma gramática que parece realçar uma perspectiva próxima ao ponto de vista do machismo, onde a lógica do exercício da sexualidade se ampara na violência e dominação, como quando nos é narrado que: “Porra! Eu sou macho ou não sou? Arrepanhou Rosa com as mãos, puxando-a pelos ombros, virou-a de costas, mordiscou-lhe a nuca, enfiando o rosto entre os cabelos perfumados, e vociferou sedento e bruto, forçando-a como um animal furioso” (Rios, 2001, sem paginação).

A cena apontada por Cassandra Rios remete também a articulação que ela elabora entre a pornografia e a presença do amor em seus livros, já que, segundo ela, “Pornografia é intenção deliberada de chocar, é corrupção, é prostituição impressa, é sexo pelo sexo. Nos meus livros, o sexo só acontece em função do amor, para realizá-lo plenamente e sem preconceitos” (*apud* Ribeiro, 1970, p. 122), mas sem desconsiderar que “o amor é erótico” (Rios, 2001, sem paginação). A argumentação de Cassandra Rios também exemplifica de algum modo os debates que ocorreram em meio aos feminismos ao longo da década de 1980 e que ficaram conhecidos como *guerras sexuais feministas*⁷⁵. Ao refletir sobre o cenário complexo e controverso desse contexto e partindo dos debates em torno das produções audiovisuais pornográficas, Elsa Dorlin agrupa as posições feministas em dois campos: o proibicionista, que, grosso modo, compreende a pornografia como essencialmente heterossexista e propagadora de violência contra as mulheres e um outro que vislumbra possibilidades de subversão⁷⁶, justamente por considerar a pornografia como um meio privilegiado de representar a “verdade do sexo”⁷⁷ (2021 [2008], p. 133). Entre esses dois campos se situa um espectro de posições críticas a pornografia, sem contudo apelar para a sua proibição, como a de Audre Lorde, por exemplo, que não defende uma postura eminentemente proibicionista, mas vê com reservas a utilização da linguagem pornográfica, assim como a adoção de práticas e jogos sexuais que dramatizam posições antagônicas de poder, como dominada(e/o)/dominadora(e)⁷⁸. Audre Lorde, questiona a ênfase midiática dada a essa dimensão do exercício da sexualidade no âmbito dos feminismos e busca, em um movimento que de certa forma se aproxima daquele inscrito por Susan Sontag, elaborar uma outra perspectiva sobre o erótico⁷⁹.

⁷⁵ Em *Pensando o sexo: notas para uma teoria radical das políticas da sexualidade* (2012 [1984]), Gayle Rubin discute sobre esse contexto relacionando-o aos discursos e perseguições eróticas forjadas em torno de diferentes práticas e sujeitas(es/os) não-normativos em outros períodos, a autora destaca essas conexões, assim como aquelas que residem entre as posições feministas baseadas em uma retórica moralista e sua reapropriação por parte do estado e de outros setores conservadores.

⁷⁶ Uma perspectiva instigante sobre essa posição, bem como sobre os argumentos e possíveis motivações da censura aos filmes pornô pode ser encontrada no capítulo “Pornofêiticeiras”, presente no livro *Teoria King Kong*, de Virginie Despentes (2016).

⁷⁷ Elsa Dorlin (2021 [2008], p. 131-139) discute como a construção da “pornografia de massa” enquanto representação verdadeira do sexo se âncora no heterossexismo e no racismo, de modo que apenas com a subversão de suas técnicas e códigos se poderia vislumbrar uma outra produção pornográfica, tomando como exemplo o trabalho desenvolvido por Annie Sprinkle, como propositor de uma pedagogia sexual alternativa.

⁷⁸ Ver, por exemplo, a discussão sobre o sadomasoquismo na comunidade lésbica na entrevista da autora com Susan Leigh Star (1982).

⁷⁹ Anne Carson (2022 [1986]) compõe um texto brilhante sobre as ambiguidades do sentimento erótico, resultante da sua pesquisa sobre os significados de *eros* na literatura grega clássica e na filosofia, assim como a sua conexão com o conhecer, dialogando de muitas formas com o artigo de Audre Lorde, apesar de não o citar diretamente.

No seu clássico texto, *Usos do erótico: O erótico como poder* (2019 [1978]), Audre Lorde propõe uma outra perspectiva sobre o erótico, inclusive o contrapondo a pornografia, já que esta “ênfatiza sensações sem sentimento” (2019 [1978], p. 68) e muitas vezes tem sido utilizada para deturpar e distorcer atos e a “necessidade de compartilhar sentimentos profundos” (2019 [1978], p. 73). O erótico é considerado, então, por Audre Lorde como uma força emocional e psíquica profunda que reside em todas nós e ao dispor do erótico dessa forma, a autora acaba por politizar uma dimensão geralmente tida como esvaziada de sentido político. O erótico, assim, se inscreve em direção a busca, sobretudo por compartilhar com outras(es/os) energia, palavras, compreensão e está relacionado ao movimento de nossas ações, convicções e escolhas, algo que em alguma medida se aproxima da forma como Cassandra Rios, mobiliza a presença do erótico e do amor em seus romances, já que eles “São livros de amor. Falam da atração que uma pessoa exerce sobre a outra. Há aquele processo de se interessar, de namorar” (Rios, 2001, sem paginação) e que “Talvez houvesse mais amor ou amor demais nos livros de Cassandra, amor capaz de desprostituir em vez de degradar” (Rios, 1977, p. 108).

Além de buscar desarticular a presença da pornografia em suas narrativas, Cassandra Rios também refletiu sobre como o jogo do mercado literário muitas vezes se utilizou do apelo ao proibido e do pornográfico como estratégia comercial, algo que se dá a ver nas capas dos seus livros, quase sempre com a presença de mulheres despidas ou em poses que apelam para o sensual, o que ela diz detestar, “mas isso é assunto da Editora e raramente o autor escolhe e opina” (Rios, 1977, p. 11). Na sua autobiografia *Censura: minha luta, meu amor* (1977), a autora cria inclusive uma cena em que se dá um diálogo entre uma autora e um editor fictícios, que visibiliza a estratégia utilizada pelas editoras para que os livros tenham um apelo ao público mais efetivo e possam assim ser mais difundidas, ao defender os livros de Cassandra Rios diante das críticas, o editor questiona se “Serão todos os seus leitores pornográficos? Pornógrafos? Ela nem sequer é obscena” e que “Às vezes fazemos promoções de certos gêneros em obras que vendem para que se tornem mais difundidas, aí as falsas idéias em relação a determinados autores injustamente enquadrados na faixa dos proibidos” (Rios, 1977, p. 23), ou seja, ressaltando o modo como ao se lançar mão dos rótulos⁸⁰ enquanto marketing editorial⁸¹, também se produzia efeitos ambíguos em torno da obra da escritora.

⁸⁰ Patricia Highsmith (2015 [1952]) discute sobre os efeitos dos rótulos adotados pelas editoras no pós-escrito incluído em 1989 no livro *Carol*, onde fala sobre a sua inspiração para a escrita do romance e a sua hesitação em publicá-lo por causa do rótulo de “autora de suspense”, relacionado a ela desde a publicação de seu livro *Strangers on a Train*, se indagando se o lançamento de *Carol* não a colocaria em um outro rótulo, o de “escritora

Por sua vez, Cassandra Rios, se incomodava e criticava muitos dos rótulos e epítetos que foram dirigidos a sua obra e para si enquanto escritora, já que estes funcionavam “estereotipando-me, como uma garrafa à qual botam o rótulo que bem entendem” (Rios, 2000, p. 267) e “Eu detesto e acho palavrão horrível, degradante estas duas palavras: maldita e pornográfica” (Rios, 1976, p. 7). Sendo que o rótulo de pornográfica era frequentemente associado ao de escritora maldita, um adjetivo que também evoca a ideia de maldição relacionada ao mito de Cassandra e a incompreensão das palavras que proferiu. A matéria veiculada na revista *Manchete* intitulada “O clube dos malditos” (Acuio, 1968, p. 84-86), que reunia diversos artistas considerados malditos por serem “capazes de despertar ódio e desprezo”, dentre eles: Rogério Sganzerla, José Celso Martinez Correa, Paulo Villaça, José Mojica Marins, Itala Nadi, Índio Saltense, Sérgio Ricardo e a própria Cassandra Rios, fornece um bom exemplo do desagrado da autora com esse tipo de associação. A autora fala sobre a reportagem na autobiografia *Mezzamaro, flores e cassis: o pecado de Cassandra* (2000), comentando que se tratava de “uma pantomima armada para vender assunto”⁸² (p. 286) e que na ocasião havia escrito uma carta afirmando que nunca tinha feito parte deste ou de qualquer outro clube, só entendendo a intenção da matéria algum tempo depois.

A própria *Manchete* fez uma entrevista com Cassandra Rios e Adelaide Carraro⁸³ posteriormente, cujo título também revisitará a ideia de maldição, chamada “Elas são escritoras malditas”, cujo subtítulo completa: “Um surto de erotismo varre o mundo e seus reflexos são sentidos no Brasil. Mas nem por isso essas duas mulheres consideram seus livros eróticos ou pornográficos. ‘Na verdade’, dizem, ‘somos moralistas’” (Peixoto, 1969, p. 145-146), visibilizando um outro discurso articulado pelas autoras para defender as suas obras. Um argumento que Cassandra Rios voltará a utilizar em diversas entrevistas e em suas

de livros de lesbianismo” (p. 295), ainda que não publicasse nenhum outro romance parecido com ele em sua vida, o que de fato aconteceu. A autora ainda comenta que gosta de evitar rótulos e que “são as editoras americanas que gostam deles” (p. 296). Talvez por isso o livro tenha sido rejeitado por sua editora, a Harper & Bros, e publicado com o pseudônimo Claire Morgan.

⁸¹ Uma estratégia que interfere também na seleção das publicações a partir do perfil que as editoras traçam das autoras. bell hooks, por exemplo, relata a dificuldade encontrada para publicar seu livro de memórias da juventude e um romance, que foram rejeitados em diferentes lugares. A autora atribui isto ao fato de as editoras investirem e incentivarem as pessoas que escrevem a “desenvolver certos tipos de personas vendáveis, aceitando apenas trabalhos que se ajustem a essa persona” (2019 [2015], p. 424).

⁸² Uma discussão interessante a respeito do uso desse termo e da ideia de marginalidade como meio de promoção pode ser encontrada no texto *Malditos marginais hereges*, de Ana Cristina César (2016 [1977]). Nele, a autora fala sobre a coletânea de contos *Malditos escritores* que lança mão desses adjetivos e do apelo ao retrato do popular e de temas como a homossexualidade, o que indicaria uma simpatia do público leitor pelo “perseguido”.

⁸³ Adelaide Carraro foi uma escritora brasileira contemporânea de Cassandra Rios e que, assim como ela, era um fenômeno literário e uma das mais censuradas. Apesar da mídia sugerir a existência de uma rivalidade entre as duas, Cassandra Rios fala sobre a sua admiração pela autora e do seu trabalho como revisora de seus livros em *Mezzamaro, flores e cassis: o pecado de Cassandra* (2000, p. 95-99).

autobiografias, sendo algo que também reverbera na voz do editor fictício presente no livro *Censura: minha luta, meu amor* (1977), ao dizer que “Sempre houve, antes dela e haverá depois dela, apoiem-se seja no que for, escritores malditos, a verdade é que Cassandra antes de tudo é moralista, se você não leu não pode falar da qualidade pessoal do seu estilo” (Rios, 1977, p. 22). Mas qual seria o moralismo apregoado por Cassandra Rios e como ele se apresenta em sua obra?

O moralismo na minha obra?... Todo mundo está voltado para o sexo, para o erotismo do sexo, e eu não entendo, dentro da minha moral, o sexo sem amor. [...] Quanto ao comportamento das pessoas, eu me restrinjo ao fato de que nós temos que nos comportar conforme uma sociedade que nos ensinou, para que não sejamos atentatórios à moralidade pública (dá um risinho irônico), no sentido dos convencionalismos. Antigamente via-se um rapaz e uma moça se beijando na rua, era imoral, iam até presos. Hoje a gente passa e nem olha (Rios, 1980b, p. 16).

Cassandra Rios retoma desse modo a presença do amor para deslocar a ênfase dada ao sexo em sua obra, assim como remete a uma construção da moralidade que se ancora em uma significação que é social e contextualmente produzida, como quando afirma também que “Não mundanizei o meu trabalho, na minha compreensão do real estou vivendo o meu momento histórico-social” (Rios, 1977, p. 11). No trecho acima a autora parece ainda estabelecer certa diferença entre um sentido de moralidade mais amplo, que se aproxima da ideia de *ethos*⁸⁴, e os convencionalismos da moralidade pública, mais contingentes e politicamente determinados. Uma concepção que se aproxima das questões relacionadas a própria filosofia moral, na medida em que alude ao pressuposto de que “não só as questões morais surgem no contexto das relações sociais, mas também que a forma dessas questões muda de acordo com o contexto – e até o contexto, em certo sentido, é inerente à forma da questão” (Butler, 2017 [2005], p. 13). Cassandra Rios também investe em uma reversão do sentido daquilo que é considerado imoral, ao afirmar que são aqueles que lhe atribuem a imoralidade que são imorais, pois “Talvez porque as pessoas sejam tão imorais, que se tornem ridículas e imbecis, e capazes de sentir que tudo é feio, tudo é horrível. Eu como escritora, eu sou uma fotógrafa e não tenho culpa se a imagem que retrato seja feia” (Rios, 1980b, p. 17).

⁸⁴ Termo de origem grega cujo significado, grosso modo, se refere a um conjunto de valores compartilhados por uma coletividade, bem como a uma postura reflexiva diante dos mesmos, do qual deriva a palavra ética.

A reflexão da autora aponta para certo tratamento literário próximo a estética realista, ao se colocar como uma fotógrafa que capta/retrata seus personagens e a vida como ela é⁸⁵, sendo esta uma elaboração que se aproxima da realizada por outro escritor contemporâneo de Cassandra Rios, Nelson Rodrigues. Uma proximidade que suscitou inclusive a especulação de que Cassandra Rios, fosse um novo pseudônimo adotado pelo autor, que publicava sob o nome Suzana Flagg. Segundo Cassandra Rios (2000, p. 50), “Diziam que eu era Nelson Rodrigues de saia!” e “Atreveram-se até, os que não sabem estabelecer diferença de estilo, dizer que um certo escritor, muito famoso aliás, estava usando, mais uma vez, outro pseudônimo, o de Cassandra”, mas “quando descobriram que ele não era eu, caíram de pau, depredando-me!”. O relato da autora aponta para o modo como as questões relacionadas ao gênero interferiram na recepção da sua obra⁸⁶, tanto por sugerir que a matéria da sexualidade é um tema relacionado a literatura produzida por homens⁸⁷ ao se imputar imediatamente a sua autoria a um deles⁸⁸, quanto por indicar que, atribuindo-se a mesma a um autor já estabelecido, a princípio se considerou a qualidade literária do seu trabalho, sendo esta posteriormente questionada ao se tomar conhecimento da sua verdadeira autoria. Na entrevista concedida a Fernando Luna, a autora retoma a reflexão sobre a influência das dinâmicas de gênero em sua recepção ao ser perguntada se os livros causavam maior escândalo por terem sido escritos por uma mulher, respondendo que:

Ah, sim, sem dúvida. Foi massacrada por isso. Desde os primórdios da civilização a mulher luta pelo direito de falar, de pensar. Se o homem escreve, ele é sábio, experiente. Se a mulher escreve, é ninfomaníaca, tarada. Nunca pensei desse jeito. Escrevi com a ingenuidade de quem nasce escritor (Rios, 2001, sem paginação).

Em sua fala, a autora destaca que os questionamentos sobre a sua produção e temas de escrita estavam atravessados por uma dinâmica de gênero e sexualidade, algo que ela reflete também ao dizer da invisibilidade dada a produção de mulheres, pontuando o esquecimento

⁸⁵ Alusão ao livro homônimo de Nelson Rodrigues, que reúne cem contos atravessados por temas como ciúme, obsessão, desejo e morte, que já passaram por diferentes mídias e adaptações.

⁸⁶ Uma situação similar ocorreu com a publicação de *A História de O.* (1954), cujo uso do pseudônimo rendeu muitas especulações sobre a sua autoria, sendo Jean Paulhan, escritor do prefácio, apontado como o autor da obra. Para Susan Sontag (1967, p. 14), a qualidade literária do livro acendeu o debate, já que não era concebível que ele pudesse ter sido escrito por alguém que estivesse se iniciando nas letras.

⁸⁷ Uma concepção sintetizada pelo crítico Otto Maria Carpeaux (2019 [1968], p. 7) quando afirma que a “pornografia nunca foi escrita por mulheres; é, por definição, uma ocupação masculina”, no texto de apresentação para o livro *O mundo do sexo*, de Henry Miller.

⁸⁸ Apesar de ter tornado a sua identidade pública desde a primeira metade da década de 1950, como indicam as fontes discutidas anteriormente, as especulações em torno do gênero da autoria relacionada ao pseudônimo Cassandra Rios parecem ter se estendido até a década de 1960, conforme demonstra a pesquisa realizada por Kyara Maria de Almeida Vieira (2014, p. 68-70).

da poeta Yde Schloenbach Blumenschein e que em uma antologia de poesia lida por ela “Entre tantos poetas famosos encontro umas três ou quatro poetisas: Cecília Meireles, Francisca Júlia, Henriqueta Lisboa e Júlia Cortines” (Rios, 1977, p. 30), reverberando de certo modo algumas das reflexões tecidas por Virginia Woolf (2014 [1929]) e Constância Lima Duarte (2018). Cassandra Rios, ainda comenta que durante o período em que ficou afastada do mercado literário procurou ler as obras dos autores consagrados e que achou que os personagens todos “são iguais, falam do mesmo jeito, expandem-se com a mesma verve e emoções, perfilam-se à imagem e semelhança uns dos outros” (Rios, 2000, p. 274), algo que dialoga com a pesquisa anteriormente citada de Regina Dalcastagnè (2021). Mas apesar de refletir de certo modo sobre as dinâmicas de gênero, Cassandra Rios recusava ser associada ou se autoneamar enquanto feminista. Na referida entrevista para *O Pasquim*, a autora afirma que “a mulher está se emancipando desde que nasce. A gente está sempre acompanhando um movimento ou fugindo dele. E eu fujo de qualquer movimento, de tudo quanto é luta” e que “acho ridículo um exército de mulheres”, pois “A mulher vai chegar onde almeja pela coragem, capacidade, luta”, mas “Qual valor poderia ter minha opinião sobre a emancipação feminina? Assim como estou proibida de escrever, me sinto proibida de falar” (Rios, 1976, p. 8).

A rejeição a se identificar como feminista exprime a força dos discursos antifeministas e machistas em circulação à época, inclusive através do próprio *O Pasquim* que recorrentemente zombava e ridicularizava o movimento feminista e as mulheres que nele atuavam⁸⁹, mas acredito que ela reverbera sobretudo um pensamento meritocrático e simplista, ao considerar que a emancipação se dá de modo individual e através do próprio esforço, que se relaciona ao lugar social do qual Cassandra Rios fala, enquanto mulher branca e classe média, mas reverbera também algum ressentimento, ao que ela chama de “clubinhos” e “igrejinhas” (Rios, 2000, p. 30), o que indica certo isolamento da autora em relação aos intelectuais e escritores em atividade no período, inclusive no que diz respeito a participação nas articulações e ações públicas contra o autoritarismo e em defesa da liberdade de expressão artística, a exemplo do “Manifesto dos Intelectuais Contra a Censura”.

O documento, que contou com a assinatura de mais de 1.000 escritores e intelectuais, foi entregue em Brasília no dia 25 de janeiro de 1977 para ser encaminhado ao Ministro da Justiça em exercício, Armando Falcão, por uma comissão composta por Nélida Piñon, Hélio

⁸⁹ Algo que Rachel Soihet discute no artigo *Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários* (2005).

Silva, Jéferson Ribeiro de Andrade e Lygia Fagundes Telles, cujo texto pedia o fim da censura e enfatizava a arbitrariedade da proibição dos livros *Aracelli meu Amor*, de José Louzeiro, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão e *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca⁹⁰. A exclusão da sua participação no referido manifesto foi algo que Cassandra Rios externalizou em suas duas autobiografias, ressaltando que as pessoas signatárias não eram “*significativamente proibidos*, só eu era acintosamente perseguida e proibida naquela época, o que julgaram ser a razão do meu sucesso, as constantes proibições, daí, talvez, a necessidade de *alguns dignos escritores*, [...] tidos como ‘honrosamente proibidos’, vetarem-me” (Rios, 2000, p. 273), mas para além da questão da visibilidade enfatizada pela autora, acredito que esse veto reflete também certo desejo de não associação com a sua imagem e produção⁹¹.

Acredito que o episódio do manifesto é sintomático da posição ocupada pela autora em meio a crítica literária, já que esta em grande medida tendeu a adotar o silêncio, se furtando a tecer qualquer comentário ou discussão sobre a sua obra, ou de construir uma argumentação que buscava colocá-la em um domínio fora do literário, taxando-a como simplesmente pornografia, literatice, subliteratura, pornoliteratura ou paraliteratura. Nesse sentido, o livro de Waldenyr Caldas (2000 [1987]) é paradigmático, já que o autor assevera que sua produção é paraliteratura e que “Cassandra sempre manteve a preocupação de explicar em pormenores [...], o seu tema preferido. É mais ou menos como alguém que descobre um filão muito rico e procura levá-lo às últimas conseqüências” (Caldas, 2000 [1987], sem paginação), salientando ainda que “em nenhum momento, a autora admite a possibilidade de que o homossexualismo seja produto do desajustamento familiar ou que tenha qualquer outra origem que não seja a mera opção pelo amor masculino ou feminino”, embora para ele seja “evidente que por trás dessa opção subjazem problemas mais sérios. E são precisamente eles o fator determinante” (Caldas, 2000 [1987], sem paginação). A argumentação que Waldenyr Caldas elabora possui uma proximidade espantosa com aquela que se faz presente nos documentos censórios produzidos pela ditadura, ao ressaltar a presença dos pormenores da homossexualidade, o deslocamento desta da lógica do desvio e do patológico e o alcance/popularidade dos seus livros, visibilizando assim a presença do

⁹⁰ Em entrevista para a Folha de São Paulo (1994), Lygia Fagundes Telles rememora o contexto e as motivações para a escrita do documento.

⁹¹ Algo que se dá entre seu público leitor, já que, conforme a própria autora relata, “Contaram-me vendedores, que os compradores dos meus livros agiam como se estivessem cometendo um ato vergonhoso [...] e ainda hoje declaram sob efeito do que ficou dessa guerra suja, que me liam escondidos! E que, escondiam os livros debaixo do colchão!” (Rios, 2000, p. 109).

conservadorismo e elitismo no campo da crítica. E será justamente se levantando contra esse tipo de crítica e defendendo o caráter popular da literatura que Cassandra Rios, enfatiza que “estou de acordo com o estado da sociedade logo a minha arte é literatura e a minha literatura não é a-literatura mas arte pura” (Rios, 1977, p. 26) e que “A terminalidade da arte é a criação; o que interessa é a comunicação. [...] O que fica é a essência, a idéia, não importa de que modo foi dita” (Rios, 1977, p. 26).

A autora aponta o modo como os critérios da crítica refletem uma ideologia que se ampara em uma visão elitista e excludente do fazer literário, posto que “só porque foi um *best-seller*, que não permitiriam classificar como *best writer*” (Rios, 2000, p. 31) e que “Esse negócio de clássico, de erudição, é tudo divisão, sabe? Divisão de valor. Toda arte deve ocupar o seu lugar. Eu respeito todos os escritores” (Rios, 1976, p. 7), pontuando também que a literatura deveria ser um espaço de pluralidade, onde os livros populares e as pessoas que os escreveram fossem respeitadas(es, os)⁹². Cassandra Rios questiona assim as interpelações críticas e rótulos conferidos a sua obra, ao mesmo tempo em que demanda reconhecimento para a sua produção literária, já que esta desagua “sempre com a intenção de chegar a uma linguagem aprimorada, comandada pela força da Inspiração que reina em mim, faça a minha fonte um riacho, um lago ou um oceano. Turvos são os olhos dos que mal lêem e mal me interpretam, não as minhas águas!” (Rios, 2000, p. 101), desenhando então caminhos para pensarmos na desestabilização e potência revolucionária que uma *literatura menor*⁹³ pode produzir no encontro com outros olhos e leituras.

⁹² Uma reflexão que me remete também a pensar no quanto a produção literária tecida por mulheres parece sempre estar fora do lugar, me recordo aqui especialmente de Hilda Hilst, aclamada pelos círculos literários, mas querendo ser lida pelo grande público. A autora publicou a sua trilogia erótica na década de 1990 e chegou a afirmar que havia decidido escrever pornografia para ser lida e para responder ao mercado editorial e a literatura de massa. Os livros da chamada fase obscena da autora foram reunidos na coletânea *Pornô Chic* (2014).

⁹³ Emprego o conceito tendo em perspectiva as formulações desenvolvidas por Gilles Deleuze e Félix Guattari, que o deslocam de um sentido qualificativo e enfatizam a posição socialmente minoritária da sua autoria, bem como o caráter não hegemônico e as potencialidades que residem nessa literatura (2017 [1975]).

3 UMA LÉSBICA É UMA MULHER?

esse amor não tinha nome
 nessa língua y mandaram buscar
 numa história antiga demais y igual
 mente branca, ainda que um pouco
 referencial mas algo alheia
 a nós:
 esse amor não tinha nome
 nessa terra então atravessaram
 tempos, continentes, civilizações
 atrás de uma ilha que explicasse
 a gente tanto quanto
 nos fizesse estrangeira
 esse amor não tinha
 espaço nesse tempo
 então mitologizaram ele no passado
 y condenaram ele ao futuro
 pra que a gente nunca tivesse onde morar
 além dos nossos próprios
 desejos em silêncio
 uma outra poeta preta
 desterrou y reinventou na boca preta da mãe dela
 um nome outro que ainda era um pouco meio muito
 setentrional em suas raízes primeiras
 y por mais que equatorialmente nos coubesse
 ainda assim tangencial nos escapulia
 esse amor não tinha caso nessa boca
 nem terra nesse tempo
 ou espaço nessa história
 então o jeito era se refazer em cada língua
 enluarando toda noite de pérola escura aguosa
 brilhante barulhenta que teu delta secreda
 pra mim em nossos sonhos de feitura acordada
 (nascimento, 2020)⁹⁴

As palavras são possibilidades de existir e, por isso mesmo, elas são um território em permanente disputa para nós que vivemos em uma sociedade que historicamente criou interdições e silenciamentos sobre os nossos amores e desejos. No poema de tatiana nascimento, é o nome, as palavras e os silêncios que conduzem a uma reflexão sobre o amor por/entre mulheres e suas relações com a linguagem, um amor (entre)dito em um *idioma clandestino*, porque estrangeiro a nós, porque limitado quanto às possibilidades de

⁹⁴ Transcrição livremente realizada a partir da leitura do poema *idioma clandestino (pero muito entendildo)*, publicado pela autora tatiana nascimento, em seu canal homônimo no *Youtube*, em 3 de maio de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g6koGPz3jpQ>.

reconhecimento, de pertencer. Mas há palavra que nos diga nessa língua? Há espaço nesse idioma onde inscrever nossos amores e desejos?

Pensar sobre esse amor e seus nomes é como tocar ainda hoje, com as mãos, em um passado carregado de omissões, apagamentos e violências, mas é também movimento a partir de onde podemos construir caminhos e genealogias que deem chão, mesmo que composto de fragmentos, para que a gente se faça mais inteira, em diferença, em relação. Fragmentos como aqueles dos poemas de Safo⁹⁵, que foram queimados para que nada restasse dos seus versos apaixonados por outras mulheres, mas sua escrita e amor permaneceram sendo rastro e são evocadas, geração após geração, como referência e lugar de pertença.

Cassandra Rios, a “Safo de Perdizes”⁹⁶, cujo epíteto se refere tanto a presença constante da lesbianidade em meio às suas narrativas, como foi discutido anteriormente, quanto a evocação de Safo enquanto uma referência para a sua escrita, aprofunda essa relação com a poeta grega no livro *Minha metempsicose* (1964). Nele, a autora retoma a vida de Safo apontando-a como inspiração para a criação da sua “METEMPSICOSE SÁFICA” (p. 7) e sobrepõe as suas trajetórias, tal como se dá a ler nos versos:

Tôdas as mulheres!
Vinde!
Quero ensinar-vos a arte de amar.
Sou discípula de Safo
Sou o que ela foi,
aprendi palavras de amor
no Templo de Lesbos (Rios, 1964, p. 16)

Essa busca por presenças lésbicas na literatura que podemos antever nesse en-canto de Cassandra Rios por/para Safo, é um movimento que é reencenado em alguma medida em suas narrativas, já que as suas personagens também se constituem em meio ao gesto da procura, descoberta e encontro de palavras a partir das quais se inscrever e entre elas achar um nome

⁹⁵ Safo foi uma poeta que viveu na cidade de Mitilene entre os séculos VII e VI a.C., na ilha grega de Lesbos. Seus poemas falavam sobre amor e beleza, e em sua maioria eram dirigidos às mulheres. Safo era considerada uma das maiores poetisas líricas da Grécia por seus contemporâneos. Grande parte de sua obra foi queimada durante a Idade Média, restando da sua produção literária apenas um poema completo e alguns fragmentos (Montemayor, 1986). Os termos sáfica, safista e lésbica remetem ao seu nome e à ilha onde viveu e são utilizados tanto como adjetivos para fazer referência às práticas sexuais e afetivas entre mulheres, quanto à categoria identitária. Laura Arnés (2018) e Valeria Flores (2003) apontam que a utilização da palavra lésbica nestes termos aparece em um livro do Senhor de Brantomê no século XVI, mas na cronologia presente no livro *The Cambridge Companion of a lesbian literature*, há a informação de que no século X, “O erudito bizantino Arethas, em um comentário sobre um texto cristão do século II, iguala lesbiai com tribades e hetairistriaí, enquanto termos para se referir as mulheres que fazem sexo com outras mulheres” (2015, p. xviii, tradução própria).

⁹⁶ Uma alcinha que se faz presente também no título do documentário dirigido por Hanna Korich sobre a autora: *Cassandra Rios – A Safo de Perdizes* (2013).

que pudesse dizer de seus afetos, significar suas vivências e inventar, assim, um presente vivível, ainda que precário e saturado de tensões. Nesta seção, busco me aproximar desse movimento, mapeando quais noções em torno da lesbianidade e do gênero são construídas nas narrativas *A noite tem mais luzes* (196-) e *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]). Tomando como ponto de partida algumas cenas que são tecidas através da perspectiva das suas personagens protagonistas, Pascale e Flávia, respectivamente, tento compreender a maneira pela qual estas desenvolvem a percepção do próprio amor/desejo e de si, assim como mobilizam noções que estavam disponíveis à época em torno da lesbianidade e instauram certo regime de enunciação relacionado à vivência da sexualidade.

Procuro, desse modo, fazer uma leitura do texto cassandriano que privilegie o diálogo com outras produções, principalmente aquelas elaboradas em meio ao feminismo lésbico, em torno das lesbianidades, e de outras produções que estavam em circulação no período e/ou que atravessam e constituem o tecido narrativo, pois penso que é possível situar dessa maneira a produção da autora de modo mais justo frente às questões e aos debates de seu tempo. Acredito também que, confluindo junto a elas, outras leituras e produções mais contemporâneas, escolhidas pelas afinidades eletivas em torno do tema ou dos afetos que me mobilizam, como o trecho do poema da escritora, pesquisadora e tradutora negra tatiana nascimento (2020) que abre esta seção, se faz aqui desejo em investir na polifonia e na articulação de outros tempos, espaços e vozes mais plurais. A leitura assim proposta tenta escapar, em alguma medida, da lógica linear, até porque a própria apreensão e vivência da temporalidade na qual as(ês, os) oprimidas(es, os) estão inseridas(es, os) se constrói a partir de uma percepção que confere certa atemporalidade⁹⁷ aos sistemas de opressão que nos constituem e aos estereótipos que atravessam as nossas identidades.

O próprio título desta seção é um aceno nessa direção, já que é uma corruptela de uma sentença presente, de modo diverso, em dois famosos ensaios: *O pensamento heterossexual* (2006 [1980]) e *Ninguém nasce mulher* (2006 [1981]), escritos pela pesquisadora, escritora e ativista lésbica francesa Monique Wittig, cuja produção teórica e literária é central em meio aos debates em torno da lesbianidade enquanto categoria política e na formulação de uma proposta radical de pensamento que lançou luz sobre a relação entre a construção da outridade e da heterossexualidade. Monique Wittig nos convoca não apenas a deslocar o eixo de análise

⁹⁷ Esta é uma noção central na construção da pesquisa de Grada Kilomba (2019 [2008]) sobre o racismo cotidiano. Para a autora a permanência dos episódios racistas indica a atemporalidade do racismo, pois passado e presente coincidem na estruturação dessa opressão, que, por sua vez, também se encontra imbricada a outras, como as relacionadas ao gênero, à localização e à sexualidade.

da lesbianidade para a heterossexualidade, mas a compreendê-las para além das noções de preferência e do exercício da sexualidade, disputando sentidos e reafirmando o direito das lésbicas à automeação e à definição.

A tessitura que se realiza aqui busca, sobretudo, construir caminhos em direção a essa palavra *lésbica*, que atravessou “tempos, continentes, civilizações” e permanece sendo um termo em disputa e de difícil definição. Neste texto, ela se ancora enquanto uma categoria analítica, tomada “como uma complexa rede de expressões e percepções, de prática, localizações e movimentos, de tempos e espaços que se deslocam e se articulam. Ou seja, em termos de posição e não como essência” (Arnés, 2018, p. 175), a partir da qual é possível ler, se aproximar e interrogar as narrativas em torno da produção de sentidos e significados sobre a lesbianidade.

Laura Arnés retoma a discussão de Joan W. Scott e relembra que a pesquisadora, ao visitar seu célebre texto, *Gênero: uma categoria útil de análise histórica* (1995 [1988]), diz que, na verdade, o título deveria figurar como uma questão, porque o gênero só funciona enquanto pergunta. Laura Arnés entende a lesbianidade também a partir desse lugar, da interrogação, porque, acredito como ela, é mais produtivo pensar em quais significados têm sido construídos e tensionados em torno da categoria lésbica do que investir em um olhar que, ao essencializar o debate, perde de vista as contingências e a historicidade dessas construções. Assim,

[...] lésbica se converte em um termo que não somente pode ser interrogado, como também habilita a problematização dos modos nos quais em torno a ele se geram vínculos, instituem-se desejos e se constroem identidades, valores, discursos e inclusive corpos (Arnés, 2018, p. 174).

A lesbianidade é um termo que pode ser interrogado e desde aí mobilizar os sentidos, afetos e corpos criados em seu entorno. Essa é também a chave de leitura da qual parto nesse texto, para pensar algumas das figurações que são tecidas/teorizadas na prosa de Cassandra Rios. Nesta seção, busco, em grande medida, refletir como as narrativas de Cassandra Rios produziram significados em torno da categoria lésbica, entendendo que este termo, fruto de uma classificação que tenta categorizar nossas existências a partir de um olhar de outridade, pode ser mobilizado também enquanto agenciamento e posicionamento político, seja para tensionar as diversas violências que permeiam as nossas vivências e/ou para dizer de novos modos, atravessando e costurando possibilidades de elaborar outras existências.

3.1 ENTRE SILÊNCIOS, RECUSAS E (IN)SCRIÇÕES

O silêncio não é apenas metáfora para dizer da ausência e do apagamento que historicamente foram tecidos em torno das lesbianidades; segundo algumas teóricas, ele é uma das condições de emergência da lesbianidade enquanto discurso (Gimeno, 2008). Para Laura Arnés (2018), a lesbianidade tem ascendido mesmo à representação através do signo da falta e suas figurações, como o segredo, o disfarce. Uma falta e ausência que dizem do lugar comum de exclusão com a qual a lesbianidade tem sido historicamente engendrada numa sociedade que tem na heterossexualidade compulsória um de seus pilares.

As primeiras formulações em torno da heterossexualidade enquanto estrutura social de dominação remontam às produções do The Furies Collective⁹⁸, em 1972, e de Gayle Rubin⁹⁹, em 1975, sendo que o conceito é trabalhado com um pouco mais de fôlego por Adrienne Rich, no ensaio *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica* (2010 [1980]). Adrienne Rich caracteriza a heterossexualidade enquanto uma instituição que impõe um modo de vida compulsório, que se torna possível através “[d]o apagamento da existência lésbica (exceto quando vista como exótica ou perversa) na arte, na literatura e no cinema e [d]a idealização do amor romântico e do casamento heterossexual” (Rich, 2010 [1980], p. 26). Assim, o silenciamento e a construção do discurso da lesbianidade enquanto algo odioso é tomado como algo central para a manutenção da heterossexualidade¹⁰⁰. De uma perspectiva diversa, porém guardando alguns pontos de contato, Monique Wittig¹⁰¹ (2006 [1980]) toma a

⁹⁸ Foi um coletivo de lésbicas feministas radicais que surgiu em 1971 nos Estados Unidos, tendo entre suas fundadoras: Rita Mae Brown, Charlotte Bunch, Joan E. Biren e Sharon Deevey. Elas passaram a publicar no ano de 1972 um periódico chamado *The Furies*. No seu primeiro volume, que reúne diferentes matérias como: artigos, poemas, críticas de produções culturais, tirinhas e indicação de livros; há um texto assinado pelo coletivo, no qual elas caracterizam a heterossexualidade como uma instituição que priva as mulheres de poder. Disponível em: jstor.org/stable/10.2307/community.28037130.

⁹⁹ Me refiro ao texto *O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo*, no qual a autora realiza uma abordagem iconoclástica e transformadora a partir das leituras de Marx, Freud, Lacan e Lévi-Strauss. Gayle Rubin elabora a noção de *sistema sexo/gênero*, um conceito que alude às formas pelas quais as diferentes sociedades significam a construção e atribuição das diferenças de sexo/gênero, considerando o sistema de troca de mulheres, de alianças entre homens e de parentesco como eixos dessa estrutura que tem a heterossexualidade como um dos seus alicerces, sobretudo nas sociedades ocidentais.

¹⁰⁰ Adrienne Rich parte do ensaio *The Origin of Family* (1975), de Kathleen Gough, que elenca oito características de exercício do poder masculino que produzem desigualdade social, mas as reelabora e pensa nelas como o *locus* da manifestação e manutenção da heterossexualidade compulsória. De modo breve, são elas: negação da sexualidade das mulheres; imposição da sexualidade masculina; exploração do trabalho; controle reprodutivo; restrição à movimentação no espaço público; utilização como objetos em transações masculinas; restrição da criatividade e interdição a inserção nas áreas de produção de conhecimento e da cultura.

¹⁰¹ O livro *O pensamento hétero e outros ensaios* foi traduzido para o português e publicado em 2022 pela Editora Autêntica, porém a edição consultada para a escrita deste texto foi a publicada em espanhol pelo Editorial Egales, em 2006. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* é um volume que reúne alguns dos principais textos e ensaios de Monique Wittig. As traduções dos trechos citados deste livro foram feitas por mim,

linguagem e as condições de acesso a enunciação como algo central para a elaboração daquilo que ela define enquanto *pensamento heterossexual*¹⁰².

Monique Wittig tece uma crítica aguda a forma através da qual os estudos em torno da linguagem se estabeleceram nos sistemas teóricos modernos e no campo dos movimentos sociais, já que, para ela, eles haviam reduzido a análise dos fenômenos sociais a uma espécie de vácuo a-histórico, no qual as(ês, os) oprimidas(es, os) perdem “de vista a causa material da sua opressão” (Wittig, 2006 [1980], p. 46) deixando intocadas categorias que também são constructos sociais, tais como sexo, mulher, homem, e naturalizando, assim, as diferenças. Monique Wittig relaciona essa abordagem discursiva ao que ela conceitua enquanto *pensamento heterossexual*¹⁰³, um regime político a partir do qual se funda o contrato social que tem por base a heterossexualidade e, desde aí, a construção da outridade.

Partindo de uma reflexão e conclusão que se aproxima muito da que é construída por Gayatri Spivak, em *Pode o subalterno falar?* (2010 [1985]), para Monique Wittig, a configuração desse regime político, das análises de viés estruturalista e a consolidação da psicanálise enquanto campo autorizado de interpretação e da produção de saberes em torno da sexualidade, tornou impossível a articulação da fala das lésbicas, gays e feministas para além da heterossexualidade e do *set* clínico, já que “o discurso da heterossexualidade oprime-nos no sentido em que nos impede de falar a menos que falemos nos termos dele” (Wittig, 2006 [1980], p. 49). É importante frisar que a reflexão elaborada por Gayatri Spivak e Monique Wittig não se circunscreve a capacidade física ou intelectual de articulação da fala e do discurso, mas, sobretudo, ao caráter dialógico do espaço enunciativo e do campo discursivo através do qual as pessoas subalternas podem (in)screver suas vozes.

Assim, pensar a linguagem e as possibilidades de acesso aos espaços de enunciação é algo fundamental em meio às reflexões dessas duas autoras porque dessa perspectiva é possível refletir também sobre os processos de subjetivação e de ressignificação, uma perspectiva que me interessa, porque ajuda a entender como os romances de Cassandra Rios

sendo que as páginas nas quais se localizam na referida edição seguem devidamente referenciadas. O mesmo vale para as traduções das outras autoras que também foram elaboradas por mim.

¹⁰² Vale uma pequena ressalva quanto as limitações da língua para comportar a polissemia de significados do termo original, *straight*, em inglês, que tem o sentido de heterossexual, mas é também um adjetivo que remete, de modo mais amplo, àquilo que é considerado como direito, reto, correto. De modo que o conceito elaborado por Monique Wittig explora essa ideia mais geral relacionada ao termo, que se refere à sexualidade, mas também à lógica binária que se funda aí.

¹⁰³ Um conceito que suplementa e sampleia as ideias de *contrato social*, de Jean-Jacques Rousseau (1762), e de *pensamento selvagem*, de Claude Lévi-Strauss (1962), grosso modo, essas noções se referem a: 1. A ideia de que existe um pacto de associação entre os indivíduos que torna possível a estruturação da ordem social e 2. De que haveria uma disposição geral de pensamento que significa e ordena o mundo através da experiência imediata, quase sempre a partir de uma redução binária, tal como: cru/cozido, quente/frio, macho/fêmea.

disputam e buscam construir um saber em torno da lesbianidade, dialogando com alguns dos discursos em circulação à época de sua publicação, inclusive aqueles do campo da sexologia e da psicanálise, já que essa dimensão é algo central em ambas as narrativas.

Em *A noite tem mais luzes* (196-)¹⁰⁴, acompanhamos a trajetória da protagonista Pascale, uma jovem paulista bem sucedida financeiramente, que acumula angústias e desilusões na sua busca por encontrar um amor que possa viver em plenitude. A narrativa, que é composta por 39 capítulos de extensões variadas, mescla dois planos temporais, o presente e o tempo da rememoração, em que a personagem aciona, por vezes, memórias da infância que se referem, sobretudo, à percepção do próprio desejo e das suas primeiras experiências afetivas e sexuais com outras mulheres. Ao longo do livro, há a presença constante das teorias que enquadravam a lesbianidade a partir do olhar clínico, seja com relação a adoção de termos como: anormal e pervertida sexual, como podemos ler na passagem: “E ali estava Pascale: Uma pervertida sexual!” (Rios, 196-, p. 189), e/ou do seu questionamento “não conseguia crer que fosse anormal” (Rios, 196-, p. 100), mas é em meio a leitura dessas teorias que também se abre a possibilidade de reconhecimento.

Fora aos onze anos que ela descobrira aquela palavra – “homossexual”. Aos dezesseis, considerava-se uma sumidade no assunto e discordava de muitas teorias que lera a respeito de homossexualismo em livros de Psicologia, que também para ela, que era a vítima e a sua própria médica, continuava a ser um ponto de interrogação e, após cada análise feita, cada estudo, sempre reticências, pois sempre haveria mais o que saber e aprender (Rios, 196-, p. 25).

Para Pascale a descoberta da palavra “homossexual” se relaciona ao próprio processo de subjetivação, pois, apesar de desde muito jovem se intuir diferente das demais meninas com quem convivia, tomar conhecimento da palavra produz identificação, mas esse é um movimento que envolve não apenas a aderência aos discursos autorizados, mas também o seu tensionamento, já que nessa mesma sentença expressa sua discordância e contestação. Movimento que é constante na narrativa, pois Pascale se interroga e busca compreender a

¹⁰⁴ O exemplar que possuo não indica o ano de publicação do livro, apenas consta o nome da editora Record e a informação de que é a sua sétima edição, mas a partir de alguns indícios presentes na narrativa, tais como a referência direta ao ano de 1962 (Rios, 196-, p. 102), além da citação de filmes, músicas e modelos de carros, é possível localizar que sua escrita se deu, ao menos, por volta desse período, mas a autora comenta que o havia publicado pela sua própria livraria e editora em 1964 (Rios, 2000, p. 69). Rodolfo Rorato Londero (2015) em sua pesquisa sobre a censura e o mercado de literatura pornográfica durante a ditadura, diz que era comum os livros considerados pornográficos, se referindo particularmente a Cassandra Rios e a Adelaide Carraro, não apresentarem nenhuma informação sobre as gráficas que os imprimiram, o que, segundo ele, se dava pelo temor de se adquirir por isso uma má reputação junto ao governo. Seguindo essa mesma linha de análise, acredito que a exclusão do ano de publicação também poderia ser uma estratégia para se eximir de possíveis complicações com a censura e de tentar burlar a censura prévia.

origem do seu desejo por outras mulheres, muitas vezes através de livros e leituras que a colocavam na posição de “vítima”, objeto, de alguém que é considerada diferente por ter um “problema cuja resposta morria em extensas páginas de livros científicos que para ela nada resolviam” (Rios, 196-, p. 99). Aqui é interessante sublinhar o espaço e a importância da leitura no processo de construção de si, a partir da qual é possível produzir identificação e deslocamentos, algo que se faz presente também em outras narrativas da autora como em: *As traças* (2005 [197-/198-]), *Georgette* (195-) e *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980])¹⁰⁵.

Eu sou uma lésbica (2006) foi originalmente publicado em formato de folhetim na revista *Status*¹⁰⁶ em 1980. A narrativa se constitui em um *romance de formação*, no qual seguimos a trajetória desenhada por Flávia, desde o momento da sua tomada de consciência em torno da própria sexualidade até o seu amadurecimento afetivo e sexual. O livro encontra-se dividido em nove capítulos, que se voltam sobretudo a narrar as lembranças da personagem, ao longo dos quais há um investimento contundente em direção a apontar os limites dos discursos da psicanálise sobre a lesbianidade, como quando Flávia afirma que “Eu simplesmente sei o que sou e por que sofro. Eu não tenho conflitos para soterrar ou desenterrar. Não há nenhum complexo de Édipo entre ser heterossexual ou homossexual” (Rios, 2006 [1980], p. 38).

Flávia questiona, assim, não apenas o discurso normativo/autorizado que tenta enquadrar a sua existência pelo viés da outridade, como parece investir em uma crítica sobre

¹⁰⁵ Penso que é possível traçar uma interessante cartografia a partir da relação entre as lesbianidades e a leitura, tanto com relação aos processos de interdição e/ou de associação da leitura como algo potencialmente perturbador da heterossexualidade, assim como o eram os conventos e internatos para o pensamento corrente do século XIX, mas também como a leitura e os livros são uma via de acesso poderosa à construção de outras narrativas literárias, filmicas e iconográficas das lesbianidades e do desejo, recorro em especial dos quadros de Sórora Juana Inés de la Cruz, dos filmes *A criada* (2016) e *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), da hq *Funhome: uma tragicomédia em família* (2007), de Alison Bechdel, e do conto *Marina* (2018), de Cidinha da Silva.

¹⁰⁶ O folhetim *Eu sou uma lésbica*, começou a ser publicado na edição de número 66 da *Revista Status*, posta em circulação em janeiro de 1980, trazendo estampado na capa: “Cassandra Rios a maior escritora erótica do Brasil escreve um folhetim só para os leitores de Status”. Publicada pela Editora Três, a *Status* era uma revista “masculina” de circulação nacional e de expressiva vendagem. Concorrente da *Playboy* e da *Ele e Ela*, contava com ensaios fotográficos sensuais, entrevistas, artigos, uma seção de ficção e também promovia um concurso de contos eróticos, propagandeado como o maior da América Latina. A revista, assim como a *Ele e Ela*, teve seu conteúdo censurado em algumas ocasiões. Sandra Reimão (2011) aponta que em 1976, Dalton Trevisan teve o conto *Mister Curitiba* censurado e em 1978 o conto *O cobrador*, de Rubem Fonseca, também o foi. Penso que a publicação de Cassandra Rios, uma das autoras mais censuradas, com a chamada acima é também um grande deboche do corpo editorial da revista à censura. Já em setembro de 1981, na edição de número 86, a capa comemora um ano sem censura e a contracapa anuncia “Eu sou uma lésbica: um folhetim completo de Cassandra Rios”, não tive acesso a parte interna da revista, mas, ao que parece, o folhetim foi republicado na íntegra na referida edição. Cassandra Rios fala um pouco sobre o convite à publicação e o sucesso do folhetim no livro *Mezzamaro, flores e cassis: o pecado de Cassandra* (2000, p. 71). O folhetim foi posteriormente publicado no formato códex pela editora Record no início da década de 1980 e reeditado pela Azougue Editorial em 2006.

os postulados que fundam toda uma tradição de pensamento e interpretação ocidentais, baseada na dualidade mente/corpo, assim como naquilo que Judith Butler (2014 [1990]) chama de *metafísica da substância*, ou seja, o pressuposto de que corpo e sexo seriam categorias autoevidentes e naturais. Discurso este que é constitutivo da maneira como se forjou a noção de interioridade/inconsciente, na qual também se localiza o complexo de Édipo¹⁰⁷.

O conceito do complexo de Édipo é algo central na produção de Sigmund Freud, pois, a partir dele, busca não apenas oferecer uma leitura sobre o desenvolvimento da sexualidade e da aquisição dos “papéis sexuais”, mas situar no processo mesmo do desenvolvimento da sexualidade as próprias estruturas do Id e Superego, indispensáveis, na leitura que Freud faz, para que o processo de individualização e sociabilidade se realizem através da formação do Ego. Gayle Rubin diz que a psicanálise de Sigmund Freud “é uma teoria feminista *manquée*” (Rubin, 1975, p. 33). Uma falta que não apenas se refere à desconsideração dos processos de aquisição da feminilidade¹⁰⁸ em meio aos primeiros escritos sobre o Édipo, mas porque ela aponta que o complexo de Édipo pode ser lido como uma teoria que informa não como o gênero e a sexualidade se estruturam, mas sim como um mecanismo de reprodução desses padrões (Rubin, 1975, p. 32), ou seja, da força reguladora e normativa da sociedade com relação ao gênero e à heterossexualidade.

De modo que, mesmo que nos aproximemos da leitura que Jacques Lacan¹⁰⁹ faz em torno das teorias de Sigmund Freud, há algo que permanece intratável. Posto que sua elaboração da estruturação do inconsciente e do complexo de Édipo enquanto linguagem, e por consequência da castração e do *phallus* enquanto símbolos, apesar de deslocar a

¹⁰⁷ O complexo de Édipo parte de uma releitura da tragédia grega de Sófocles, *Édipo Rei*, escrita por volta de 427 a.C., a tragédia se centra na história da família de Édipo, que é atravessada pela descoberta e realização da profecia de que Édipo irá matar o seu pai e casar com a sua mãe. Sigmund Freud a lê enquanto uma estrutura básica e universal que é reencenada ao longo das diferentes fases do desenvolvimento infantil através da triangulação: amor pela mãe/ renúncia a esse amor pelo medo da castração/ identificação com o pai. O desenvolvimento da teoria sobre o complexo de Édipo é algo que permeia boa parte da produção de Freud, podendo ser lido, em especial, em *Um Tipo Especial da Escolha de Objeto Feita pelos Homens* (Freud, 1996 [1910]), no qual a expressão “Complexo de Édipo” figuraria pela primeira vez nos seus escritos, e n’*O Ego e o Id* (Freud, 1996 [1923]), onde há uma discussão mais sistematizada sobre o mesmo.

¹⁰⁸ O que só será suplementado a partir dos estudos de Jeanne Lampl-de Groot (1933 *apud* Rubin, 1975, p. 34) e do conceito de fase pré-ediapiana, na qual se desloca o olhar biologizante dos primeiros escritos sobre o complexo de Édipo para a ideia de que as crianças nessa fase deveriam ser consideradas bissexuais, sendo então elaboradas as noções de masculinidade e feminilidade como algo adquirido, assim como do complexo de castração, para os homens, e da inveja do falo, no caso das mulheres.

¹⁰⁹ Lélia Gonzales (1984) propõe uma leitura da psicanálise através de Freud e Lacan, partindo de uma abordagem da linguagem para discutir como a consciência se estrutura a partir do silenciamento/recalque da presença e memórias negras neste território, sendo esse um mecanismo fundante do racismo e do sexismo no Brasil.

abordagem analítica da noção de corporalidade para o campo da linguagem, com seus signos e significantes, ainda assim trabalha com categorias que remetem e podem ser localizadas nos termos que Monique Wittig descreve o *pensamento heterossexual*, já que são elaboradas a partir da ideia de diferença presumida.

Flávia descarta o complexo de Édipo não apenas para explicar a homossexualidade, que no caso das mulheres só será incluída como um acréscimo à formulação geral de Sigmund Freud algum tempo depois, a partir da noção de fase pré-edipiana elaborada junto a Jeanne Lampl-de Groot¹¹⁰, mas de toda a estrutura explicativa na qual a psicanálise se funda. Uma recusa que fica explícita quando a personagem afirma que “Eu não vivo preocupada com o meu inconsciente ou subconsciente. Eu me preocupo com o que eu tenho na consciência. Acho que sou essencialmente consciente, não tenho nada oculto ou a provocar traumatismos psicológicos” (Rios, 2006 [1980], p. 37).

É importante ressaltar, inclusive, que Cassandra Rios tece as narrativas recusando explicitamente essa leitura e tentando fugir das lentes de Édipo sobre a lesbianidade igualmente através da forma pela qual articula as relações de parentesco nos romances que compõem este estudo, já que, não raro, suas personagens provém de famílias nucleares *bem estruturadas*, como é o caso de Georgette e Flávia, sendo que esta última considera que “Pelo modo como o tratamento de meus pais, referente à nossa educação, se processava, e os acontecimentos e circunstâncias iam sendo percebidos e compreendidos por mim, não creio que houvesse uma só falha que pudesse servir de suspeita para justificar a minha personalidade” (Rios, 2006 [1980], p. 33-34); ou não possuem referência e convívio com nenhum dos pais, no caso de Pascale que os perdeu em um acidente de carro quando tinha três anos. Em uma outra passagem, esse discurso de recusa da interpretação analítica se faz presente com ainda mais força na voz de Flávia:

[...] eu não vou seguir a via régia da psicanálise para a interpretação da minha vida, pois a tenho toda no plano consciente, como um filme que eu passo e repasso, parando a cena tanto tempo quanto a emoção da evocação do momento me pede (Rios, 2006 [1980], p. 38).

Ao afirmar que possui sua vida inteiramente no plano consciente, Flávia toma uma posição que, em alguma medida, parece se aproximar de Monique Wittig, mais precisamente

¹¹⁰ O texto de Camila Terra da Rosa (2020), *A sexualidade feminina em escritos das pioneiras da psicanálise*, apresenta, de forma panorâmica e esclarecedora, as trajetórias de algumas das pioneiras da psicanálise, alguns de seus escritos e suas contribuições para as formulações psicanalíticas sobre a sexualidade feminina, além da Jeanne Lampl-de Groot, estão presentes nessa revisão: Karen Horney, Ruth Mack Brunswick, Melanie Klein, Joan Riviere e Helene Deutsch.

da crítica que a autora elabora ao considerar que a construção do inconsciente e da *psique* através da leitura que Jacques Lacan faz simplifica a abordagem. Pois, esta acaba perdendo de vista as implicações materiais da linguagem e dos efeitos que ela produz sobre a realidade dos nossos corpos e subjetividades, enquanto parte constituinte da ideologia, ao passo que institui a psicanálise enquanto campo autorizado de interpretação¹¹¹.

Lacan encontrou no Inconsciente as estruturas que ele disse ter encontrado porque as havia colocado lá anteriormente. Aquelas e aqueles que não se submeteram ao poder da instituição psicanalítica podem experimentar um imenso sentimento de tristeza diante do grau de opressão (de manipulação) que os discursos das/dos psicanalisadas/os manifestam. Porque na experiência analítica há um oprimido, que é o psicanalisado, cuja necessidade de comunicar se explora (como as bruxas de antes que não podiam falar, a não ser repetir, sob tortura, a linguagem que os inquisidores queriam ouvir); ao psicanalisado não resta nenhuma escolha (se não quiser romper o contrato implícito que o permite comunicar-se e do qual sente necessidade) do que tentar dizer o que querem que seja dito. Ao que parece, isto pode durar uma vida inteira (Wittig, 2006 [1980], p. 47-48).

Esse gesto de insubordinação à interpretação analítica e discursiva dos saberes da psicanálise sobre si põe em cena, mais uma vez, a relação entre os discursos opressores e as vozes das pessoas oprimidas, conectando o mecanismo da confissão utilizado pela igreja/inquisição ao da psicanálise, através do qual a necessidade de comunicar não é apenas incitada, mas também explorada economicamente¹¹². A crítica de Monique Wittig à maneira pela qual a psicanálise e os seus procedimentos se constituem enquanto discurso e espaço autorizado de fala, implica a recusa de se colocar no lugar de psicoanalísado, de objeto ou de “vítima”, nos termos de Pascale. Mas essa é uma recusa que se engendra também em um gesto ativo que é o de ocupar o espaço enunciativo e assim se tornar sujeita, “sendo a sua própria médica”, como Pascale, e mantendo a vida “toda no plano consciente”, como afirma Flávia.

Um gesto que para Monique Wittig torna possível a elaboração de uma “ciência da opressão, criada pelos oprimidos” (2006 [1981], p. 41-42), já que o entendimento da realidade

¹¹¹ De uma perspectiva diversa, mas reverberando algumas dessas questões, Michel Foucault tece uma discussão sobre os sistemas de interpretação e o lugar da linguagem em *Nietzsche, Freud e Marx* (1997 [1975]).

¹¹² Uma reflexão que se aproxima daquilo que Michel Foucault elabora em torno do caráter “produtivo” dos discursos, quando examina a hipótese repressiva com relação a sexualidade, no primeiro volume da *História da Sexualidade* (2012 [1976]). Para Michel Foucault, o poder, sobretudo a partir do século XIX – por intermédio da medicina, da psiquiatria, da prostituição e da pornografia, passa a ser um dispositivo essencialmente produtivo, mantendo com o prazer uma relação de cruzamento *ad infinitum*, na qual à medida que as sexualidades proliferam, o poder também o faz. Esse caráter produtivo se refere não apenas a instância de incitação-regulação da fala, mas também se traduz em termos econômicos. O poder assim, para Michel Foucault, adentra as práticas, os comportamentos, os desejos e produz, além de lucro, subjetividades.

da sua opressão é parte do processo de construção subjetiva, por meio do qual pode se “converter em alguém apesar da opressão, alguém que tem sua própria identidade” (2006 [1981], p. 39), sendo esse um movimento que se conquista através da linguagem. A linguagem para Monique Wittig¹¹³ é uma dimensão fundamental para a análise que elabora da opressão e para a construção de subjetividade, já que a “linguagem projeta feixes de realidade no corpo social, marca-o e molda-o violentamente. Os corpos dos atores sociais são moldados pela linguagem abstrata e não abstrata, por exemplo. Há uma plasticidade¹¹⁴ do real em relação à linguagem e a linguagem exerce uma ação plástica sobre o real” (Wittig, 2006 [1985], p. 105).

Monique Wittig compreende que a linguagem produz e constitui aquilo que entendemos como realidade, (con)formando corpos e sujeitos sociais. Como a linguagem tem sido um mecanismo de violência historicamente utilizado para a construção da outridade e para silenciar aquelas(es) marcadas(es, os) como diferentes, assumir o lugar da fala, a partir do “eu”, pressupõe a reapropriação da linguagem e, desde aí, a produção de subjetividade. A noção de identidade emerge na produção de Monique Wittig (2006 [1981], p. 39) enquanto algo estratégico na luta e enfrentamento das opressões, sendo esta considerada fundamental tanto em termos de motivação individual, quanto para a articulação e produção de movimentos com outras(es, os).

Esse processo de construção subjetiva e da busca por forjar uma identidade desde a lesbianidade é um movimento que, em alguma medida, Cassandra Rios realiza na escrita de suas narrativas, uma vez que a lesbianidade está no centro da cena e suas personagens buscam construir e disputar a inscrição de um saber sobre si em seus próprios termos. A lesbianidade é desse modo constantemente examinada pelas vozes de suas protagonistas que, nesse processo, não raro, também acabam por expor a força dos discursos hegemônicos e da heterossexualidade.

O que a prendia a mulheres? Por que amava a mulher e não o homem como deveria ser? O que era ela afinal? Um punhado de nomes e teorias feitas por homens que nunca haviam sido homossexuais, que faziam de seres como ela

¹¹³ Monique Wittig buscou desenvolver em sua obra literária outros modos de dizer e se inscrever, criando formas inovadoras que exploram, através da escrita, algumas das perspectivas que ela elabora em sua produção teórica, tais como: a ideia da universalização do ponto de vista, a abolição do gênero na linguagem, o ataque a heterossexualidade e as possibilidades de lesbianizar o corpo/texto, investimentos presentes, por exemplo, n’*As guerrilheiras* (2019 [1969]) e n’*O corpo lésbico* (2019 [1973]).

¹¹⁴ A noção de ação plástica/plasticidade, penso que se refere a uma abertura e permeabilidade constitutivas/constituintes daquilo que entendemos como real em relação à linguagem, ou seja, o real e a linguagem são co-formados e produzidos em relação.

espécimes raros da natureza? Desajustada. Assecla de um mundo que se subdividia em inumeráveis classes (Rios, 196-, p. 21).

Pascale se pergunta, ao longo de todo o livro, sobre a origem do seu desejo e amor por outras mulheres, mas, ao fazê-lo, questiona a imposição de um modo de vida compulsório, pois amava a mulher e “não o homem como *deveria* ser”, e a própria noção da diferença engendrada desde o ponto de vista da heterossexualidade, já que os nomes e as teorias que buscavam dizer da experiência da lesbianidade foram feitas por homens que tornaram “seres como ela espécimes raros da natureza”. O discurso subversivo da personagem localiza o lugar da produção dos saberes em torno da lesbianidade, questionando sua validade a partir do seu próprio ponto de vista, através de um autoexame que parece emular as técnicas de incitação da fala das quais Monique Wittig nos diz, ecoando também, nas reflexões tecidas por Tânia Navarro Swain (2020 [2001], p. 228), quando questiona “Por que devemos aceitar que nossa identidade seja ligada à sexualidade? Em que medida o ‘sexual’ é pertinente para classificar as relações entre as pessoas?”

Tânia Navarro Swain interroga a centralidade da sexualidade desde uma perspectiva que se aproxima mais do que postula Michel Foucault e Judith Butler¹¹⁵ (2018 [1995]) sobre o “assujeitamento” ao dispositivo da sexualidade que tenta incitar os discursos para uma melhor economia deles fazer, criticando, inclusive, a própria noção de identidade, seus limites e fixidez. Aqui, mais do que contrapô-las, me interessa pensar em pontos de contato, reverberações e aberturas que o próprio movimento das perguntas engendram, já que colocar a sexualidade em discurso, a partir de uma perspectiva não hegemônica, ainda que seja para questionar os próprios termos desse discurso, abre caminhos e possibilidades de existir, o que é muitas vezes trabalhado narrativamente na chave do humor e da ironia no texto cassandriano.

O que era ela? – Aquele pensamento cresceu em sua mente, criando uma teoria:
 “- Uma terceira essência distinta dos dois sexos, ocupando uma carcaça de mulher.”

¹¹⁵ Judith Butler (2018 [1995]) dialoga de perto com a produção de Monique Wittig, mas constrói uma perspectiva diversa sobre a ideia de sujeito e dos processos de subjetividade. Para Butler, grosso modo, o sujeito não é apenas situado ao contexto, mas construído por ele em suas formações de poder/discursivas. Butler se aproxima de Michel Foucault ao pensar que as práticas de subjetivação são sempre práticas de sujeição, sendo os sujeitos construídos a partir da exclusão ou da abjeção/repúdio fundacional. Para Monique Wittig, apesar de tomar como utopia a abolição das classes de sexo, a ideia de sujeito parte do processo de tomada de consciência da opressão e do recurso à identidade enquanto algo necessário para o seu enfrentamento tanto no plano individual quanto no coletivo.

Sim. Ela era a terceira essência. Se fosse espírita, iria a uma seção e pediria a um médium que fizesse retirar do seu corpo o espírito que a tomara, pois se enganara de sexo, mas, não acreditava em espiritismo (Rios, 196-, p. 101)¹¹⁶.

E é a pergunta “O que era ela afinal?” (p. 21) que ressoa ao longo das narrativas de *A noite tem mais luzes* (196-) e *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]). Quase duas décadas se sobrepõem à publicação desses dois romances, mas acredito que eles oferecem um ponto de vista singular através do qual podemos nos aproximar de alguns dos debates presentes em diferentes campos, sobretudo, em meio ao movimento feminista e lésbico, em torno da sexualidade, do gênero e da lesbianidade, e nas possibilidades de se elaborar um discurso que fale daí, desde as margens. Não é à toa que Flávia vai se identificar com o criptandro, pois sente que é justamente dentro da boca, nesse espaço simbólico da voz/silenciamento, que está guardado seu “órgão sexual não aparente” (Rios, 2006 [1980], p. 61) e ele não só produz prazer, como fala.

As narrativas de Cassandra Rios se (in)screvem contra a tradição do silêncio. Ao interrogar e disputar a construção de um saber sobre a lesbianidade e a sociedade através de suas personagens, ela articula “uma ciência da opressão” nos termos de Monique Wittig (2006 [1981], p. 41). Ou por que não dizer *uma teoria*, já que Cassandra Rios estabelece um corpo de discursos e um discurso sobre o corpo que busca inscrever e, em alguma medida, elaborar saberes em torno da lesbianidade e do gênero de um lugar de contra-hegemonia, inclusive pensando nos limites e possibilidades oferecidos pelas categorias e teorias através das quais suas existências foram (ou poderiam ser) nomeadas e compreendidas?

3.2 UMA LÉSBICA (NÃO) É UMA MULHER?

Monique Wittig no ensaio *Não se nasce mulher* (2006 [1981]) discute uma série de questões que partem da defesa da perspectiva de análise feminista materialista frente às abordagens que consideram que a opressão das mulheres tem como base a biologia e a história e assim tentam encontrar as suas raízes na derrota de um idealizado matriarcado, o que implicaria a presunção da heterossexualidade e da persistência das categorias homem e

¹¹⁶ O discurso da personagem parece fazer um pastiche da ideia de terceiro sexo. Esta foi elaborada por Karl Heinrich Ulrichs no início dos anos 1860 em um contexto de perseguição e criminalização das práticas homossexuais. Ulrichs buscava com a formulação dessa ideia defender a naturalidade da homossexualidade através da noção de “hermafroditismo da alma”, considerando que esse tipo de amor/desejo era inato, já que os “uranistas” possuíam uma alma de mulher em um corpo de homem e vice-versa. Sobre o contexto de surgimento dos termos “uranista” e “homossexual”, e sua posterior apropriação e medicalização, ver: Didier Eribon (2008, p. 338-348).

mulher. Monique Wittig volta a sua crítica àquilo que ela nomeia como “A-mulher”, ou seja, a crença de que haveria algo de natural na diferença que é imposta sobre nossos corpos e comportamentos, reificando uma identidade que é essencializada e reproduzindo, dessa maneira, os discursos que geram a opressão. Monique Wittig fala de um contexto, localizado no norte global, que reverbera tensionamentos e disputas em torno da presença e pautas lésbicas em meio ao movimento feminista, que havia se revigorado ao longo da década de 1960. Traçando um panorama desse período, Ochy Curiel demonstra que

Apesar da força política das lésbicas dentro do feminismo e de muitas das líderes desta segunda onda serem lésbicas políticas, o tema do lesbianismo foi um ponto de conflito com as feministas heterossexuais, uma tensão que se irradia até hoje em dia. Estas circunstâncias fizeram com que o separatismo se tornasse uma necessidade para as lésbicas, como um caminho para buscar seus próprios interesses feministas e construir assim uma prática e um movimento com pensamento e discurso próprios, porque apesar do avanço das análises feministas sobre a subordinação das mulheres, o caráter pequeno burguês, heterossexista e racista do feminismo no continente, fazia com que se assumisse a categoria mulher como algo universal e homogêneo, reproduzindo o mesmo discurso que criticavam na masculinidade ilustrada (Curiel, 2007, p. 2, tradução própria).

O lesbianismo político¹¹⁷, do qual Monique Wittig é uma das figuras centrais, surge, assim, como uma forma de estabelecer um movimento, com discurso e pensamento próprios, refletindo e elaborando estratégias de enfrentamento ao sistema de opressão a partir do reconhecimento das especificidades e da diversidade de vivências dentro da categoria *mulher*, um movimento que desaguou em diferentes vertentes, tais como: feminismo lésbico, lesbianismo radical e separatismo lésbico. O movimento de interpelação à categoria *mulher* era algo presente também junto ao feminismo negro, que há muito já denunciava a invisibilidade e silenciamentos relacionados às experiências das mulheres negras, assim como os limites das análises e pautas que não consideravam os recortes de raça, classe e sexualidade.

Nessa época, também se consolida um campo permeado por instigantes produções empreendidas pelas lésbicas negras que denunciavam o racismo, o sexismo e a lesbofobia,

¹¹⁷ Jules Falquet (s/d, p. 3) cartografa um pouco da diversidade de grupos e iniciativas nesse período: “Oikabeth, nascido em 1977, no México, as Lesbiennes de Jussieu que existem desde 1979 na França, ou a coletiva Ayuquelén, fundada em 1984, no Chile, durante a ditadura (Mogrovejo, 2000). Esse movimento busca rapidamente formas de articulação internacional, dentre os quais, a Frente Lésbica Internacional, criado em 1974 em Frankfurt, o ILIS (Sistema de informação lésbica internacional), criado em 1977 em Amsterdã e, desde 1987, todos os encontros lésbico-feministas latino-americanos e caribenhos. Os anos 80 são marcados pela multiplicação de revistas, locais e ‘arquivos lésbicos’, do México a Moscou, passando pela Europa e o Canadá – em particular Québec – com a revista Amazonas d’hier, lesbiennes d’aujourd’hui”.

tanto no movimento negro¹¹⁸ quanto no movimento feminista, dentre elas podemos citar: Audre Lorde, Cheryl Clarke e Barbara Smith – que também produziram ficção, poesia e genealogias outras, que não partiam apenas da “história antiga demais y igual/ mente branca” de Safo, mas que podiam ser tecidas como a que foi feita em *Zami: uma nova grafia do meu nome – uma biomitografia*, escrita por Audre Lorde em 1982, que “desterrou y reinventou na boca preta da mãe dela/ um nome outro”, busca esta que reverbera nos versos de Tatiana Nascimento; e também o Combahee River Collective¹¹⁹, que, em 1977, publicou o seu manifesto, no qual apresentava a trajetória do coletivo e defendia um ponto de vista inovador ao propor a ideia de imbricação de opressões¹²⁰.

Na América Latina, e no caso específico do Brasil, foi apenas na década de 1970, em um contexto marcado pelo autoritarismo das ditaduras militares, que os grupos feministas se articularam de forma mais visível. Segundo Cynthia Sarti (2001), a articulação do movimento feminista no Brasil se deu em meio ao panorama internacional que instituiu o ano de 1975 como o Ano Internacional da Mulher, e convergiu com uma série de fatores como: a influência dos movimentos que se organizavam internacionalmente, o retorno de algumas mulheres depois de um período de exílio, onde tiveram contato com algumas das discussões e grupos militantes, e também da experiência dentro do contexto da luta armada contra a ditadura militar. É importante destacar também que, antes desse período, já havia a presença marcante do movimento de mulheres no Brasil, que reunia, sobretudo, mulheres de periferia e que pautavam demandas que visavam assegurar a melhoria das condições de vida e bem-estar social em suas comunidades.

¹¹⁸ Acredito que a reflexão de Patricia Hill Collins oferece um vislumbre de algumas dessas tensões quando considera que seja dentro do feminismo branco, dito universal, ou do feminismo negro, “A associação do feminismo com o lesbianismo continua a ser uma problemática para as mulheres negras. Reduzir as mulheres lésbicas negras à sua sexualidade, que escolhe as mulheres sobre os homens, reconfigura as lésbicas negras como inimigas dos homens negros” (2017 [1996], p. 16).

¹¹⁹ Foi um coletivo de feministas negras norte-americanas que iniciou suas atividades em 1974, definindo sua perspectiva da seguinte forma: “A declaração mais genérica de nossa política atual é a de que estamos ativamente comprometidas com a luta contra a opressão racial, sexual, heterossexual e de classe; encaramos como nossa tarefa particular o desenvolvimento de análise e práticas integradas baseadas no fato de que os principais sistemas de opressão estão interligados. A síntese dessas opressões cria as condições de nossas vidas” (2019 [1977], p. 197).

¹²⁰ Frequentemente, essa formulação tem sido associada ao conceito de *interseccionalidade*, cunhado por Kimberlé Crenshaw em 1989, mas ele faz parte de um longo processo de elaboração e sistematização em meio a diferentes grupos militantes e de intelectuais do feminismo negro, tais como: Combahee River Collective (2019 [1977]), Angela Davis (2016 [1981]), Audre Lorde (2019 [1984]) e Patricia Hill Collins (2019 [1990]), sendo estas referências fundamentais para a sua formulação. Carla Akotirene (2019), no livro *Interseccionalidade*, traça um histórico da interseccionalidade enquanto sensibilidade analítica, que agrega desde o discurso proferido por Sojourner Truth, *Eu não sou uma mulher?*, em 1851, até as perspectivas centradas a partir de uma cosmovisão iorubana e atlântica. É importante salientar também que este é um termo em disputa e que, apesar de haver pontos de contato entre essas teorizações, elas partem de modelos teóricos e de concepções diferenciadas. Sobre as críticas ao conceito de interseccionalidade, ver: Paola Bacchetta (2009) e Ochy Curiel (2020).

Espelhando o que aconteceu em outros países, o movimento lésbico no Brasil surge muito em virtude da necessidade de autonomia e das tensões vivenciadas tanto no movimento feminista, quanto no movimento homossexual. De acordo com Irina Karla Bacci (2016), os primeiros grupos surgem em 1979, sendo eles: o Grupo Libertário Homossexual (GLH), na Bahia, e o Grupo Lésbico Feminista (LF)¹²¹, em São Paulo. O LF/GALF produziu, entre os anos de 1981 e 1987, uma publicação intitulada *ChanacomChana*¹²², pioneira da imprensa lésbica no país, o jornal, que após a primeira edição se tornou um boletim, reunia em sua publicação: matérias, entrevistas, informativos sobre os movimentos homossexual e feminista¹²³, correspondências, poemas, críticas de diferentes produções artísticas e recomendações de leituras de autoras como Rita Mae Brown, Monique Wittig e Adrienne Rich.

Voltando ao texto de Monique Wittig, *Não se nasce mulher* (2006 [1981]), e a interpelação da categoria “mulher”, há algumas leituras que eu gostaria de propor frente às narrativas de Cassandra Rios, *A noite tem mais luzes* (196-) e *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]), a primeira delas se refere à torção que Monique Wittig faz em torno da acusação de que algumas lésbicas e feministas não seriam “verdadeiras mulheres”, um gesto que, para ela, já trazia uma crítica implícita à sua própria formulação, posto que demonstraria o reconhecimento de que “‘mulher’ não é um conceito tão simples, já que para ser uma, era necessário ser uma ‘verdadeira’” (Wittig, 2006 [1981], p. 34-35).

Partindo desse primeiro ponto da argumentação de Monique Wittig, penso na figuração da “homossexual verdadeira/autêntica”, presente em *A noite tem mais luzes* (196-), e da “lésbica genuína”, em *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]), que se instauram nessas narrativas de Cassandra Rios. De modo que, podemos considerar que a construção da lesbianidade nestes termos, apresenta em sua própria elaboração, a complexidade de uma definição fechada dessa categoria, já que fica implícito que haveriam diferentes maneiras de ser lésbica. Nas duas narrativas, não bastava se identificar como lésbica, mas seguir um certo

¹²¹ Surgiu como um subgrupo do SOMOS (Grupo de Afirmação Homossexual), chamado então de Facção Lésbica Feminista, posteriormente se aproximou do movimento feminista e em maio de 1980 se separou oficialmente do SOMOS, mudando o nome para Grupo Lésbico-Feminista (LF), mas no final de 1981, passou a se chamar Grupo de Ação Lésbico-Feminista e por fim Grupo Ação Lésbica Feminista (GALF). Informações presentes no *ChanacomChana*, n. 8, de agosto de 1985.

¹²² Todas as 13 edições que foram publicadas ao longo desse período estão disponíveis para consulta e *download* no Acervo Bajubá: <https://acervobajuba.com.br>.

¹²³ As tensões com o movimento feminista foram algumas vezes relatadas no *ChanacomChana* também, a exemplo do artigo “Uma história de heterorror”, presente na edição de número 7, de abril de 1985, no qual narram o despejo do GALF da casa que dividiam com o Centro de Informação Mulher (CIM), o que foi sentido pelas integrantes do grupo como lesbofobia, já que para elas não houve alegação plausível para o ocorrido e nem apoio de outros grupos feministas.

padrão quanto aos modos de se entender e apresentar desde a lesbianidade. Para Pascale, as “autênticas homossexuais” eram aquelas dotadas de senso de moral, educação e decência para “poderem enfrentar a sociedade sem negar o que eram, mas agindo com classe e distinção” (Rios, 196-, p. 53), um discurso que reverbera também em *Eu sou uma lésbica*. Diante de Bia, por exemplo, uma personagem descrita como uma mulher que performava masculinidade nos seguintes termos “uma machona, como as que eu já vira na rua e que me causavam repulsa e aversão” (Rios, 2006 [1980], p. 67), Flávia instaura o lugar da diferença no “aspecto, o nível, a classe, a genuinidade” (Rios, 2006 [1980], p. 67)¹²⁴.

Em ambas as narrativas, se estabelece um contraponto entre as protagonistas e outras personagens que performavam masculinidades, o que por vezes gera um discurso violento direcionado as estas, como o que ecoa na voz de Pascale: “Mulheres vulgares, incoerentes, cuja medula deveria estar azeda pelo apodrecimento do cérebro que só funcionava em fantasiar o corpo cobrindo as pernas com calças compridas e os braços com mangas de camisa” (Rios, 196-, p. 52). Buscando assim afirmar o lugar de autoreconhecimento enquanto mulher, ao passo em que deslocava a performance de gênero para uma questão de preferência, que não se inseria numa lógica de (re)apropriação da masculinidade, algo que é também destacado por Flávia “Eu me sentia muito bem na minha condição de homossexual, sem precisar caracterizar-me ou realizar *performances* de machão para agradar as mulheres. O modo como eu gostava de me trajar nada tinha a ver com masculinidade ou com a minha androginia”¹²⁵ (Rios, 2006 [1980], p. 66). Os olhares e discursos presentes nas duas narrativas sobre as masculinidades lésbicas, parecem então apontar para a elaboração de uma identidade/noção em torno do gênero e da sexualidade eminentemente essencializada e estática, aqui utilizo deliberadamente a palavra “parecem”, pois acredito que essas construções são, de certo modo, desestabilizadas nas próprias narrativas, assim como no livro *Georgette* (195-), sendo estas as questões que movimentam a próxima seção desta tese, intitulada *Contra-dicções ou o gênero como artifício*.

Anteriormente, usei a expressão “apresentar desde a lesbianidade” para demarcar o que para mim parece ser um dos eixos da construção da lesbianidade em Cassandra Rios, que

¹²⁴ Noções estas que podem ser lidas também através do conceito de representação/mimesis, que se assenta em uma longa tradição de pensamento que começa a ser elaborada por Platão e Aristóteles. Jacques Derrida, Michel Foucault e Judith Butler, por exemplo, se inserem neste debate, confrontando alguns dos paradigmas sobre os quais se fundam essas formulações, tal como a dualidade original/cópia, realidade/representação.

¹²⁵ Palavra que, de modo geral, é empregada para se referir a mescla de características socialmente consideradas como femininas e masculinas. Este é um termo que possui raízes na mitologia grega e aparece em diferentes produções e contextos, passando pelo discurso sexológico, por diferentes produções relacionadas a moda e a arte, e se faz presente inclusive com certa frequência em meio as narrativas de Cassandra Rios.

é dar visibilidade a uma imagem que confrontasse em alguma medida os estereótipos do senso comum¹²⁶. Um movimento que ela constrói partindo e ressignificando as categorias da sexologia, que ao longo do século XIX, criou todo um vocabulário e tipificações em torno das práticas e sujeitas(es, os) consideradas(es, os) desviantes. A ideia mesmo de inversão sexual a partir da qual se buscava explicar as sexualidades não normativas, tomava as características físicas enquanto um indício e comprovação da sua “anormalidade”, um discurso que guarda muitas proximidades e atravessamentos também com a eugenia¹²⁷.

As discussões do campo da sexologia influem também na maneira cambiante com que Sigmund Freud interpretou a lesbianidade, de modo que, se por um lado ele parecia entendê-la como uma *condição* e não como algo patológico; por outro, reproduzia algumas ideias que dialogavam com as teorias sexológicas do período. No ensaio *A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher*, publicado em 1920, apesar de reticente, ele articula as categorias de “homossexualismo congênito” e “homossexualismo adquirido” que reverberam, em alguma medida, a associação entre conformidade física, hereditariedade e homossexualidade, mas também produz um certo deslocamento ao problematizar o estabelecimento de uma causalidade tão direta entre o que hoje chamamos de expressão de gênero e desejo, além da noção de que poderia haver uma certa disposição inata, ainda que imprecisa quanto à sua origem.

Outra consideração que merece atenção é a associação que Sigmund Freud faz entre a lesbianidade e insubmissão à ordem masculina, relacionando-a ao feminismo, já que considera que o caso da paciente em análise se explicava também porque “Era na realidade uma feminista; achava injusto que as meninas não gozassem da mesma liberdade que os rapazes e rebelava-se contra a sorte das mulheres em geral” (Freud, 1996 [1920], p. 181), uma frase que sintetiza décadas de tensões, mal-entendidos e rancores entre feministas e lésbicas, e é também uma associação reproduzida à exaustão pelo senso comum. Essa pequena digressão em torno da análise de Sigmund Freud recoloca três questões que são centrais para os debates em meio ao feminismo, ao lesbianismo político e na construção do discurso da lesbianidade presente nas narrativas, das quais me aproximarei a seguir.

¹²⁶ Além de articular o que estou chamando provisoriamente de *políticas da (in)visibilidade*, presente em diversas outras narrativas e publicações lésbicas desse período, da qual falarei na próxima seção.

¹²⁷ Tanya L. Saunders (2017) elabora uma reflexão de fundamental importância a esse respeito, demonstrando como essas produções se entrecruzam no sentido de construir o não-humano e o perverso a partir dos corpos das mulheres negras.

A primeira delas é a proximidade entre as categorias “homossexualismo congênito” e a da “homossexual autêntica/verdadeira” e “lésbica genuína”, presentes nas narrativas de Cassandra Rios, já que, em ambas, a lesbianidade parece remeter a certa ideia de disposição que é inata e, por isso, natural. Em *A noite tem mais luzes* (196-), Pascale considerava que seria impossível “rebuscar na sua vida passada a origem da sua peversão e se convenceu de que quando algo nasce, sob determinada forma, tal como a natureza o gerou, não pode ser condenado por ser truncado, nem defeituoso, nem pevertido, nem anormal” (Rios, 196-, p. 104-105).

Esse exercício de se questionar sobre a origem e natureza do desejo é algo constante na personagem e, ao fazê-lo, por vezes, acaba reproduzindo muito dos estereótipos e dos discursos médicos¹²⁸ sobre a sexualidade, mas ela também os tensiona e tenta utilizá-los em defesa da naturalidade da sua sexualidade. Pascale, inclusive, joga com o campo de sentidos historicamente construído entre a homossexualidade e a ideia de *natureza*, cuja relação se estabelece desde à condenação das práticas homossexuais durante a inquisição, período em que foram consideradas *pecado contra a natureza*, apontando também para o próprio contexto de surgimento da palavra homossexual¹²⁹. A narrativa opera, assim, uma inversão de sentidos, já que seria a natureza que se impõe, levando Pascale à lesbianidade, “- Natureza! A quanto obrigas! Natureza” (Rios, 196-, p. 100), assim ser/viver o próprio desejo era estar, de algum modo, em conformidade e a favor dela, afinal “Por que não viver como o âmago lhe exigia, como o instinto ordenava e não como o determinassem outras criaturas” (Rios, 196-, p. 100).

Em *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]), Flávia entende a lesbianidade como uma espécie de “predestinação” (p. 37) e não se interroga, como Pascale, sobre a origem ou a normalidade dos seus sentimentos, já que “Eu apenas tenho a minha verdade amalgamada à carne como ao meu espírito” (p. 38) e “O que eu quero afirmar é que tudo em mim é natural, consciente, vivo, espontâneo” (p. 39). Considero que nesta narrativa há um empreendimento discursivo mais radical, já que a personagem se posiciona de modo a questionar a própria

¹²⁸ Essa relação entre literatura, homossexualidade e o discurso sexológico se faz presente também n’*O poço da solidão* (1928), de Radclyffe Hall, tendo um enredo que guarda uma proximidade com a narrativa de *A noite tem mais luzes*, que precisa ser destacada. Considerado como a *bíblia lésbica*, o livro tem como protagonista Stephen Gordon, cuja construção é atravessada pela ideia de inversão, tal como foi elaborada por Havelock Ellis, que era amigo da autora e também escreveu o seu prefácio. Sobre as aproximações entre produção literária e sexologia, consultar também Didier Eribon (2008, p. 230-237) que reflete de forma instigante sobre a relação de escrita e colaboração desenvolvida entre o poeta e crítico literário John Addington Symonds e Haverlock Ellis.

¹²⁹ O termo foi empregado pela primeira vez em 1869, por Karl-Maria Kertbeny, em uma carta pública dirigida ao ministro da justiça alemã contra a criminalização da homossexualidade, na qual argumentava que a atração por pessoas do mesmo gênero era inerente aos indivíduos e que por isso não deveria ser condenada (Muelle, 2006, p. 258).

formulação dos saberes *psi* em torno da lesbianidade, revisitando teorias e confrontando-as diretamente a partir da sua própria experiência. Acredito que a distância temporal entre os dois romances, modulada pelas transformações relacionadas à conjuntura política, assim como a maior visibilidade em torno das discussões feministas e do lesbianismo político atravessam a tessitura narrativa urdida por Cassandra Rios, o que se evidencia também no uso dos termos “homossexual” e “lésbica”.

Em *A noite tem mais luzes* (196-), Pascale utiliza os termos “homossexual”, “mulher homossexual” e “homossexual feminina” predominantemente, havendo três ocorrências da palavra “entendida”¹³⁰, que em uma das passagens figura em destaque e é seguida da explicação entre parêntesis “termo usado por elas” (Rios, 196-, p. 27), o que me sugere a novidade de seu uso e/ou seu caráter de código de comunicação, já o termo “sáfica” se faz presente em quatro trechos, funcionando por vezes como uma espécie de qualificativo, enquanto a palavra lésbica aparece também apenas quatro vezes e, em todas elas, tem um sentido algo pejorativo. No romance *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]), a mudança é visível mesmo em seu título, que não apenas adota a categoria, mas, ao fazê-lo, parece imprimir um sentido eminentemente afirmativo. Flávia utiliza a palavra lésbica ao longo de toda a narrativa, mas, ainda assim, demonstra que não gosta dela, da maneira como ela soa, apontando talvez os limites de se autoneojar e tentar positivar um termo saturado de sentidos negativos.

Esse movimento das protagonistas de Cassandra Rios é algo que acompanhamos também ao ler os diferentes números do *ChanacomChana*. Ao longo de suas treze edições, é possível perceber as reverberações do contato com as discussões feministas, assim como os

¹³⁰ Palavra cuja origem seria uma versão equivalente do termo gay utilizado em contextos anglófonos. Peter Fry (1982, p. 93-95), relaciona a emergência do termo “entendido” no Brasil ao surgimento de uma nova forma de classificação sexual entre homens de classe média nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro por volta do final da década de 1960, tendo ele o sentido de designar uma identidade e práticas sexuais mais fluidas no que diz respeito a ideia de atividade/passividade. Regina Facchini discute no artigo *Vinte anos depois: mulheres, (homo)sexualidades, classificações e diferenças na cidade de São Paulo* (2008), que apresenta os resultados de uma pesquisa etnográfica realizada com mulheres que se relacionam afetiva e/ou sexualmente com outras mulheres, sobre algumas das categorias utilizadas por elas. Neste texto, a autora aponta que a palavra “entendido” havia sido identificada por “Carmem Dora Guimarães (1977) numa rede de homens homossexuais de estratos médios do Rio de Janeiro nos anos 1970 e citada por Fry (1982) como categoria de identidade a partir da qual se estruturava o modelo moderno, essa categoria já existe há algumas décadas no universo homossexual paulistano, como atestava Perlongher (1987) observando o uso do termo ‘entendido’ entre homossexuais do sexo masculino.” (2008, p. 213). Regina Facchini destaca as lacunas em meio a essas pesquisas antropológicas no que se refere às vivências da sexualidade entre mulheres, o que dificulta precisar se o termo “entendida” teria derivado e surgido com um sentido correspondente ao de “entendido”. Aqui eu gostaria de arriscar uma outra leitura, afinal se considerarmos que o romance *A noite tem mais luzes*, foi ao menos escrito no início da década de 1960, a partir do que foi exposto anteriormente, talvez o termo “entendido” é que tenha derivado do seu correspondente no feminino.

debates e resistências em torno da utilização da palavra lésbica, inclusive expressa por algumas das suas entrevistadas¹³¹ e correspondentes. Apesar de, desde o início, ainda enquanto LF, já haver a palavra lésbica no seu nome, o grupo a utiliza de forma cambiante ao termo “mulher homossexual”. Foi a partir do boletim de número 3, de 1983, que é uma edição comemorativa dos quatro anos do grupo, que o GALF passou a reivindicar/defender, de forma mais explícita, o uso e adoção da categoria lésbica¹³², relacionando isso à especificidade de gênero relacionada à vivência da homossexualidade e à busca por tentar reverter a carga negativa a ela conferida.

Segundo Jules Falquet (2006), a reivindicação e popularização da palavra lésbica pode ser localizada mesmo no contexto das discussões do feminismo e do lesbianismo político, ao qual já me referi anteriormente. Em meio a um debate que pontuou tanto a diversidade de opressões que atravessavam as experiências de pessoas identificadas como mulheres, assim como a sua especificidade com relação à vivência da homossexualidade, o lesbianismo político forjou outras perspectivas teóricas e ações críticas. Para a autora, a utilização da categoria lésbica, além de apontar essas questões, também guardava o intuito de reforçar o sentido coletivo e político da lesbianidade.

Nesse contexto, a palavra lésbica alude ao lesbianismo político, que se coloca como uma ação crítica e um questionamento teórico do sistema de organização social heterossexual. Segundo a análise lésbico-feminista, esse sistema heterossexual se alicerça sobre a estreita divisão da humanidade em dois sexos que servem de base para construir dois gêneros rigorosamente opostos e forçados a manterem relações desiguais de “complementaridade” (Falquet, 2006, p. 22, tradução própria).

As diferentes correntes que compunham o lesbianismo político se desenvolveram no chão da teoria feminista, mas interrogaram a categoria mulher e também a presunção da

¹³¹ A entrevista da icônica cantora Angela Ro Ro, presente na edição 0, é expressiva nesse sentido, já que a mesma problematiza e tensiona tanto a necessidade de autonegação a partir da sexualidade, quanto do uso da palavra lésbica, afirmando que “Sinceramente, não sei porque se situar, e as outras pessoas, como lésbicas. A ilha de Lesbos não está tão frequentada assim. Digamos que elas são paulistas, mineiras, cariocas, OK?” (1981, p. 2). A crítica de Angela Ro Ro traz também uma dimensão que se faz presente no poema de Tatiana Nascimento, que abre esta seção, que é a distância, geográfica e cultural, entre essa palavra e nós, situadas neste território. No poema de Tatiana Nascimento, há ainda uma crítica que se refere à sua correspondência com uma tradição que é branca e elitista, sendo esta reflexão algo que se faz presente também em alguns escritos de Gloria Anzaldúa (2021 [1990], p. 126), por exemplo, quando afirma que “Para mim o termo lésbica es un problema. Como chicana mestiza de classe operária – um ser composto, amálgama de culturas y de lenguas – uma mulher que ama mulheres, ‘lésbica’ é uma palavra cerebral, branca e classe média, representando uma cultura dominante inglês-exclusiva, derivada da palavra grega *lesbos*”.

¹³² No editorial deste mesmo boletim, ao elaborar os motivos para a utilização do termo lésbica, são citadas outras categorias em circulação na década de 1980, sendo elas: “franchas, ladies, entendidas, sapatões” (1983, p. 1).

heterossexualidade presente na maioria das produções teóricas e análises feministas desse período, além de pautarem as questões em torno da sexualidade dando centralidade ao prazer. Destacando a necessidade de se considerar e examinar a heterossexualidade como a base a partir da qual se inscreve a diferenciação e divisão binária da sociedade em dois sexos, assim como a sua conformação junto as atribuições de gênero, o feminismo lésbico disputou e (re)posicionou as discussões em torno do sujeito do feminismo, produzindo rupturas na categoria mulher, uma ruptura que é paradigmática na produção de Monique Wittig, com a qual iniciei esta discussão.

Partindo de uma análise materialista e feminista, através de um profundo diálogo com as produções de Colette Guillaumin, Nicole-Claude Mathieu, Simone de Beauvoir e Christine Delphy, Monique Wittig critica a noção de que as mulheres são um produto da natureza e formam um grupo natural. No ensaio *Não se nasce mulher* (2006 [1981]), ela elabora essa discussão partindo do conceito de *sexagem*, de Colette Guillaumin (1992), pensando mulheres e homens como classe de sexo. Uma classe que é definida a partir de uma relação que se estrutura com a inscrição da diferença/outridade nas mulheres e que envolve uma série de divisões que têm por base a apropriação individual e coletiva das mulheres. Assim para Monique Wittig,

O que constitui uma mulher é uma relação social específica com um homem, uma relação que temos chamado de servidão e que implica obrigações pessoais, físicas e também econômicas (tais como “atribuição de residência”, trabalhos domésticos, deveres conjugais, produção ilimitada de filhos, etc.), uma relação da qual as lésbicas escapam quando recusam tornar-se ou seguir sendo heterossexuais (Wittig, 2006 [1981], p. 43).

Sendo esse o contexto necessário para entendermos a polêmica afirmação de que “as lésbicas não são mulheres”, presente desde *O pensamento heterossexual* (2006 [1980], p. 57). Para Monique Wittig, as lésbicas ao fugirem/recusarem a apropriação masculina, ao menos em uma dimensão individual, não se inscreveriam dentro da classe mulheres. Essa definição em negativo, através de insubordinação à ordem masculina, da consciência da opressão e da necessidade de uma luta coletiva feminista, se realiza, aqui, dando centralidade a algo que Sigmund Freud (1920) intuitivamente sugeriu no seu estudo sobre a homossexualidade feminina. A lesbianidade para Monique Wittig seria uma localização que permitiria tanto um ponto de vista privilegiado com relação ao regime político heterossexual, quanto tornaria mais próximo o que ela vislumbrava como horizonte de luta, que era a destruição da heterossexualidade e, por consequência, a abolição da classe de sexo.

Monique Wittig reforça o sentido político da lesbianidade, mas se desvia de uma definição fechada em torno da categoria lésbica, já que, para ela, “uma lésbica deve ser qualquer outra coisa, uma não-mulher, um não-homem, um produto da sociedade e não da ‘natureza’, porque não há ‘natureza’ na sociedade” (Wittig, 2006 [1981], p. 35), lançando, então, para nós a pergunta: o que é uma lésbica afinal? É nessa busca por tentar responder ou redefinir o que seria uma lésbica que as narrativas de Cassandra Rios, em grande medida, se inserem, muitas vezes buscando também articular uma definição da lesbianidade que se dá em negativo, enfatizando que: uma lésbica não quer ser um homem, uma lésbica não é uma pervertida, não é uma anormal, não é invertida, não é promíscua e nem se submete aos homens.

Tanto em *A noite tem mais luzes* (196-) quanto em *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]), o investimento na articulação de um discurso próprio em torno da lesbianidade é o núcleo agônico para o desenvolvimento dos enredos. Pascale e Flávia tomam a sexualidade como algo central nos seus processos de subjetivação e construção de si, uma sexualidade que é reelaborada a partir da intuição da diferença, vivenciada ainda na infância, e dos discursos em circulação à época. Nesse movimento, elas se apropriam, tensionam, criticam, mas, por vezes, reproduzem algumas ideias e formulações normativas em torno da lesbianidade. Ao compor um ideal de lesbianidade através das categorias “homossexual autêntica/verdadeira” e “lésbica genuína”, as personagens acabam por instaurar um modelo que se associa a um padrão de feminilidade, que informa também um corte preciso de classe, raça e geração presentes nessa construção, uma vez que essas protagonistas são descritas como jovens¹³³, femininas, brancas¹³⁴ e financeiramente privilegiadas.

Apesar dos limites desse empreendimento, a lesbianidade é algo que transborda nas personagens Pascale e Flávia, tomando parte de sua subjetividade como um todo, pois essa dimensão é central no entendimento que fazem de si e naquilo que vivenciam, rememoram e visibilizam nas narrativas. Nesse processo de subjetivação, a inscrição do desejo e do amor sentido por/com outras mulheres, assim como a recusa a se colocarem em uma posição de subordinação aos homens são dois dos eixos nos quais Pascale e Flávia ancoram os seus discursos em torno da lesbianidade também. Acredito que, diante de uma sociedade que é

¹³³ No tempo presente das narrativas, Pascale possuía 26 e Flávia 22 anos.

¹³⁴ Nas três narrativas aqui estudadas há pouquíssimas cenas onde personagens negras(es, os) se fazem presentes, sendo que na maior parte dessas ocorrências elas são citadas apenas de passagem e em outras são situadas a partir de uma lógica racista, seja por figurarem em uma posição subalternizada socialmente, como em *Georgette* (195-, p. 52), ou mesmo por serem lidas a partir do prisma da sexualização e/ou da figuração do homem negro como predador sexual, como em *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980], p. 128).

regulada pela heterossexualidade, esse gesto de autodefinição e afirmação do desejo vivenciado entre mulheres pelas personagens, mesmo com seus limites, é uma posição política de enfrentamento à norma e de (re)criação de existências possíveis.

3.3 DO TRIBADISMO COMO MODO DE VIDA

Os debates em torno dos prazeres levantaram acaloradas discussões em meio às diferentes perspectivas feministas e lésbicas ao longo das décadas de 1970 e 1980¹³⁵. Se numa primeira mirada a frase que se tornou símbolo e lema do feminismo nesse contexto, “o pessoal é político”¹³⁶, pode fazer supor que já estava posta uma necessária reelaboração/análise e politização das mais diversas dimensões e vivências tidas como da ordem do privado, foi apenas a partir das discussões pautadas pelo feminismo lésbico que a sexualidade começou a ser pensada de modo expandido, para além das discussões em torno dos direitos reprodutivos e da violência. Dando centralidade às práticas, aos desejos e às possibilidades de prazer, as reflexões em meio ao feminismo lésbico colocaram no centro da cena a lesbianidade enquanto possibilidade de exercício e expressão de uma sexualidade autônoma.

Ainda que houvessem divergências quanto aos sentidos e significados que foram produzidos em torno dessas noções e da centralidade que a sexualidade efetivamente ocupava dentro do espectro da lesbianidade, frases como “O feminismo é a teoria, a lesbianidade é a prática”, atribuída à Ti-Grace Atkinson¹³⁷, posicionavam a lesbianidade enquanto um modo de vida, assim como uma sexualidade possível e elegível para todas as mulheres. Confluindo nessa direção, Adrienne Rich, no texto *O significado do nosso amor por mulheres é algo que devemos expandir constantemente* (1983 [1977]), tenta articular uma noção bastante ampla em torno da lesbianidade, partindo da ideia de que ela diria respeito mesmo à recusa a se

¹³⁵ Parte desse debate acabou por ser nublado pelas questões em torno da pornografia e das práticas de BDSM (sigla em língua inglesa para um conjunto de práticas consensuais que envolvem bondage, disciplina, dominação-submissão e sadismo-masoquismo) em meio à comunidade lésbica/feminista, atravessadas por um viés, por vezes, conservador através da adesão aos discursos de base moralista.

¹³⁶ É o título de um texto publicado por Carol Hanisch, em 1969. Partindo da problematização da visão corrente que considerava que os grupos de consciência feminista articulados no período, não seriam grupos políticos, mas sim grupos terapêuticos por debaterem questões tidas como pessoais, a autora destaca o sentido político do compartilhar de experiências entre mulheres, inclusive, para o entendimento da forma como o sistema de opressão se organiza e incide em todas as suas vivências.

¹³⁷ Ti-Grace Atkinson é uma escritora e feminista norte-americana. Ao longo da sua vida ela participou de várias organizações lésbicas e feministas, como a *Daughters of Bilitis* (DOB), a *Organização Nacional para as Mulheres* (NOW) e *The Feminists*, publicou diversos textos explorando a perspectiva feminista radical e o livro *Amazon Odyssey*, em 1974.

deixar definir em relação aos homens, a lesbianidade se encontraria, dessa forma, na fuga dos papéis que foram socialmente reservados às mulheres e na reverberação do amor para outras mulheres (1983 [1977], p. 265). Ao afirmar que “Não podemos esquecer que as lésbicas tem sido penalizadas, humilhadas e ridicularizadas não por odiar os homens, mas sim por amar as mulheres, então é o significado do nosso amor por mulheres que devemos expandir constantemente”¹³⁸ (1983 [1977], p. 271, tradução própria), Adrienne Rich nos convida a redefinirmos e exercitarmos o amor, de modo extenso, por outras mulheres.

Uma concepção de amor expandida que iria aparecer novamente, alguns anos depois, no seu conceito de *continuum lésbico*, elaborado no artigo *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica* (2010 [1980]), com contornos ainda menos específicos, a partir do qual ela tenta englobar uma série bastante variada de conexões entre mulheres. A lesbianidade, segundo Adrienne Rich, não seria assim uma simples “preferência sexual”, pois envolveria um modo de se posicionar no mundo, no qual se compreende diferentes relações estabelecidas entre mulheres, incluindo as de amizade, maternagem e de apoio mútuo. Relações essas que, por escaparem do domínio masculino, estariam dentro do *continuum lésbico*.

Essa noção também se refere a uma concepção da lesbianidade para além da autoidentificação como lésbica, pois Adrienne Rich acreditava que se poderia transitar por esse *continuum* sem que, essencialmente, fosse estabelecida uma relação afetiva e sexual com outra mulher. Considerando a crítica de que esse enquadrando da lesbianidade invisibiliza justo a dimensão do erótico relacionado ao exercício da sexualidade, acredito que pensar nessas diferentes relações como um *continuum* tem certo potencial por possibilitar uma leitura outra das histórias de mulheres que, ao longo do tempo, romperam com a heteronormatividade e por poder, a partir delas, se traçar uma espécie de tradição, visibilizando uma continuidade entre diferentes experiências que não necessariamente seriam enquadradas enquanto lésbicas, até pelo uso particularmente clínico e recente do termo. O *continuum* seria, dessa maneira, um lugar de potencialidade e de possibilidades de conexões diversas, aberto para todas as mulheres.

¹³⁸ O texto foi escrito no contexto das campanhas anti-homossexual de Anita Bryant que acabaram por mobilizar uma frente de enfrentamento composta por lésbicas e gays. Nele, Adrienne Rich critica a forma como o movimento homossexual estava se colocando contra a investida conservadora, personificando a ofensiva em Anita Bryant, o que demonstraria o caráter misógino do mesmo. Adrienne Rich pontua que em espaços como aqueles fica evidente que as lésbicas têm sido forçadas a viverem entre duas culturas, ambas dominadas pelos homens. A autora celebra o potencial de união entre lésbicas e feministas, alertando para os perigos de se centralizar o ódio em uma figura feminina.

De uma perspectiva diversa, mas tomando como central o poder da conexão entre mulheres, Audre Lorde propõe um giro em torno do significado e dos usos do erótico para as mulheres. No texto *Usos do erótico: O erótico como poder* (2019 [1984]), ela revisita a origem da palavra *eros*, que, na mitologia grega, nasce do encontro entre Caos e Afrodite, apontando para a personificação do amor em sua multiplicidade, permeado por criatividade e harmonia. Mas, a despeito disto, o erótico para Audre Lorde tem reverberações bem mais profundas, pois ela o pensa como algo que atravessa e constitui a nossa existência de diferentes maneiras, não estando o erótico circunscrito apenas à dimensão da sexualidade. Para Audre Lorde, o erótico é uma “afirmação da força vital das mulheres; daquela energia criativa fortalecida, cujo conhecimento e cuja aplicação agora reivindicamos em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nossos amores, nosso trabalho, nossas vidas” (2019 [1984], p. 69), uma energia que é mobilizada através da ação e da conexão, devendo ser celebrada e sentida como um recurso poderoso que movimenta prazeres, sentidos e encontros consigo e com outras mulheres.

Partindo de um diálogo com Audre Lorde e buscando reinscrever esse amor, linguagem e história, Cheryl Clarke, (re)toma o sentido político do exercício da sexualidade como ponto de conexão no poema *Intimidade não é luxo* (2021 [1986], p. 103), no qual nos diz da intimidade compartilhada entre mulheres como uma maneira de subverter as “velhas animosidades” cultivadas pela sociedade heteropatriarcal e do exercício da sexualidade enquanto um lugar de cura e encontro ancestrais, cujos versos afirmam que o “Tribadismo é uma panaceia ancestral e vale o risco/ uma panaceia ancestral e vale o risco”. É partindo do tribadismo, como arte e prática lésbica, que Valeria Flores (2003) tece uma reflexão em torno do exercício dos prazeres compartilhados entre mulheres, recolocando a dimensão histórica dos nossos desejos e suas subversões à ordem heterossexual. A palavra tribadismo tem origem no grego e faz parte de uma longa lista de vocábulos algo imprecisos que foram utilizados para se referir às práticas sexuais entre mulheres¹³⁹. De acordo com Valeria Flores,

Ao carecer de um vocabulário e de conceitos precisos, se utilizou uma larga lista de palavras e circunlocuções pra descrever o que as mulheres, ao parecer, faziam: masturbação mútua, contaminação, fornicação, sodomia, corrupção mútua, coito, copulação, vício mútuo, profanação e atos impuros de uma mulher com outra. E no caso de chamares de algum modo àquelas que faziam essas terríveis coisas se chamavam ‘fricatrices’, isto é, mulheres

¹³⁹ O livro *A coisa obscura* (1989), da historiadora brasileira Lígia Belini, demonstra esse estatuto nebuloso com que a sexualidade exercitada entre mulheres foi enquadrada pela inquisição, a partir da análise dos documentos produzidos pela atuação do Tribunal do Santo Ofício no Brasil.

que friccionavam umas com as outras ou “tribadistas” [tribades], o equivalente grego a esta mesma ação. Tribadismo significa “ela que roça” e faz referência a uma prática sexual entre duas mulheres em que elas se apoiam os corpos e pactuam peitos com peitos, vulva com vulva, e começam a contorser-se, esfregando-se mutuamente os clitóris até chegar ao orgasmo simultâneo (Flores, 2003, sem paginação).

Essa dificuldade em nomear ou de se considerar as práticas sexuais entre mulheres se relaciona à maneira como o estatuto da sexualidade está enraizado no duo “pênis-penetração”, já que o exercício da sexualidade compartilhado entre mulheres se inscreve em uma outra ordem, na qual o corpo é lugar de encontro e do exercício de novas cartografias de prazeres. Aqui me interessa sobretudo pensar nessa dimensão da lesbianidade que, ao produzir fricções e atritos, desenham o que Dri Azevedo chama de *Corpo-atritável ou uma nova epistemologia do sexo*, posto que esses *con-tatos* de corpos estabelecem “uma outra economia, que pensa a superfície da pele em sua totalidade como uma dimensão erótica, para além da centralidade do genital – o próprio corpo da mulher como esse corpo-atritável, como produtor de um prazer do atrito” (Azevedo, 2020, p. 308).

É essa subversão da heterossexualidade e da inscrição do corpo e gozo lésbico como um lugar de possibilidades que se fazem presentes nas narrativas de Cassandra Rios. Tanto em *A noite tem mais luzes* (196-) quanto em *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]), há um movimento contínuo das personagens em inscreverem o desejo enquanto algo fundante nos modos de se entenderem e pensarem desde a lesbianidade. Para Pascale e Flávia, o reconhecimento do desejo é algo central na elaboração que empreendem em torno da lesbianidade e esboçam desde aí um modo de vida, que é (re)criado, experienciado e se dá a ver nas narrativas por caminhos que confluem e bifurcam.

A percepção do desejo, em ambas as personagens, se dá ainda na infância, e as suas primeiras experiências sexuais acontecem com mulheres mais velhas e casadas, ou seja, que não se identificavam como lésbicas, mas que, sob o manto do segredo, podiam eventualmente se relacionar sexualmente com outras mulheres, o que nos faz retomar e pensar nas diferentes nuances e espectros no qual as relações entre mulheres podem ser posicionadas a partir do conceito de *continuum lésbico*, de Adrienne Rich, citado anteriormente. Pascale sentia, ao menos, desde os 11 anos, uma “tendência” (p. 25) que a diferenciava das outras jovens com as quais convivia, mas as suas primeiras práticas sexuais com outra mulher se darão aos 17 anos, com madame Laurita, uma amiga de sua família, o que podemos ler em uma curta passagem da narrativa, na qual nos conta que

[...] ouviu os passos de madame, leves, vagarosos, sobre o tapete fofo do seu quarto. Repiração opressa, fingindo que dormia, percebera sua aproximação e descerrou as pálpebras quando ouviu baixinho, junto ao seu ouvido aquele chamado nervoso:

- Pascale...

Voltara-se e não dissera nada mais. Madame Laurita já lhe grudara a boca num beijo vertiginoso e enfiou-se com ela na cama (Rios, 196-, p. 190).

Flávia, por sua vez, vivencia e materializa o desejo aos 7 anos, junto à dona Kênia, uma amiga de sua mãe¹⁴⁰. Ao lembrar essas experiências na primeira infância, Flávia considera que “A sensualidade nasce com a vida, e no modo como eu olhava e admirava os pés de dona Kênia estava a primeira manifestação de sexualidade” (Rios, 2006 [1980], p. 11). Flávia articula uma outra gramática e camadas de sentido em torno daquilo que se tornou seu objeto de desejo e devoção, afirmando ao mesmo tempo o lugar da sensualidade como algo que permeia a vida, uma articulação que se aproxima da elaborada por Audre Lorde sobre os usos e o poder do erótico. Pascale também busca inscrever o desejo como algo que se interpõe e atravessa a sua existência, posto que “Aquele desejo que vinha envolto em sonho e que ela como qualquer outra criatura não sabia evitar, pois não pressentia a sua chegada, fosse sob que forma fosse; o seu desejo surgia sempre num vulto de mulher” (Rios, 196-, p. 55).

Nas narrativas de Cassandra Rios esse é um desejo que se reconhece e afirma sempre em direção a uma outra mulher. Cheryl Clarke, no texto *O lesbianismo: um ato de resistência*, posiciona a lesbianidade como “um reconhecimento, um despertar, um re-despertar da paixão das mulheres pelas mulheres. As mulheres, através das épocas, lutaram e foram mortas antes de negar essa paixão” (1988, sem paginação). Sendo o desejo por outras mulheres, o qual se afirma apesar de séculos de silêncios e violências, então potencialmente perturbador da heterossexualidade compulsória, por possibilitar outros modos de reconhecimento e conexões entre mulheres. Cheryl Clarke considera que a heterossexualidade compulsória tem restringido as possibilidades de encontros entre mulheres, através da manutenção de uma vigilância e controle constantes sobre seus corpos e desejos, por isso, para ela, a lesbianidade seria um ato de resistência, um modo de interromper o domínio masculino sobre as mulheres.

A lesbiana – essa mulher que “tomou uma mulher como amante” – logrou resistir o imperialismo do amo nessa esfera de sua vida. A lesbiana descolonizou seu corpo. Ela rechaçou uma vida de servidão que é implícita nas relações heterossexistas/heterossexuais ocidentais e aceitou o potencial da mutualidade de uma relação lésbica – não obstante os papéis (Clarke, 1988, sem paginação).

¹⁴⁰ Uma relação que será retomada na subseção a seguir, intitulada *Marcas, máscaras e monstruosidades*.

Há duas coisas importantes a pensar em torno do que Cheryl Clarke pontua frente às narrativas de Cassandra Rios. A primeira delas é a dimensão da resistência, relacionada ao ato de não se deixar apropriar pelo regime heterossexual, uma vez que a lesbianidade seria uma fuga dos papéis socialmente destinados às mulheres, como esposas e mães – uma concepção que também reverbera nas reflexões de Monique Wittig e Adrienne Rich – e aponta para o potencial político e transformador da vivência da lesbianidade. Esse gesto de recusa a se deixar definir e controlar pelos homens ecoa na voz de Pascale quando afirma que “jamais se sujeitaria a uma posição submissa ao sexo masculino” (Rios, 196-, p. 24) e na de Flávia ao dizer que “Estava predestinado que eu jamais conseguiria amar um homem, que somente outra mulher poderia fazer-me vibrar, excitar-me e fazer pulsar mais forte o meu coração” (Rios, 2006 [1980], p. 37), negando o acesso aos seus corpos pelos homens e reinscrevendo uma outra lógica do desejo assentada em si, enquanto sujeitas desejanças, e nas outras mulheres para as quais se voltam os seus desejos.

É importante destacar que as personagens expressam essa recusa estritamente relacionando-a ao âmbito do exercício da sexualidade e da formação do par amoroso, tentando afastar assim, talvez, a ideia do senso comum, de que as lésbicas odiariam os homens em geral. Flávia, por exemplo, diz que “Não era verdade o que Núcia estava dizendo, que eu odiava os homens. Meu pai e irmão eram homens e eu os adorava. [...] Meus sentimentos eram outros. E eu queria muito bem a Fábio” (Rios, 2006 [1980], p. 80) e Pascale que se considerava “um caso patológico incurável, tal a aversão que sentia pelo homem, aversão em relações sexuais, de ordem amorosa, porque de resto tinha mais confiança na amizade de um homem do que na amizade de uma mulher” (Rios, 196-, p. 24).

Quando Cheryl Clarke afirma que a lésbica “descolonizou o seu corpo”, ela não está apenas metaforizando uma relação de poder, mas visibilizando todo um modo de operar da sociedade capitalista¹⁴¹ e heteropatriarcal que se alicerça no controle e apropriação dos corpos das mulheres. Uma relação que esteia a nossa sociedade e é constitutiva das relações que se estabelecem em meio a ela, fundando junto consigo também todo um gestual e uma gramática que é reproduzida nas mais diversas relações. Uma dimensão que é sugerida por Pascale

¹⁴¹ As conexões entre o controle dos corpos das mulheres e a emergência do sistema capitalista têm sido analisadas de maneira contundente nas produções da historiadora italiana Silvia Federici. No livro *Calibã e a bruxa* (2017 [2004]), por exemplo, ela se volta a pensar nas transformações ocorridas em meio ao processo de transição do feudalismo para o capitalismo, lançando luz para o aprofundamento da divisão entre homens e mulheres, assim como para as campanhas e perseguições em torno destas, como determinantes para o processo de acumulação primitiva que tornou possível a consolidação do capitalismo, cuja lógica de ocupação, domínio e apropriação foi também replicada na colonização da América e na escravização dos povos africanos.

quando põe em perspectiva às diferenças entre o flerte com homens e com mulheres, quando afirma que “Não se habituaria nunca mais a ouvir galanteios da boca de um rapaz... era tão diferente aquela espécie de conquista... entre as mulheres tudo acontecia de maneira bem diversa... havia um certo silêncio... parecia que apenas os olhos conversavam e o sentimento levava ao momento decisivo...” (Rios, 196-, p. 75).

Acredito que relacionar a paquera com homens à ideia de conquista em contraposição à afirmação de que entre as mulheres as coisas se desenvolviam de maneira bem diversa é um aceno em direção ao processo de visibilizar as conexões entre a heterossexualidade e o controle dos corpos das mulheres. Além disso, também aponta para a lesbianidade como uma abertura, na qual outros gestos, silêncios e olhares que conversam podem inscrever novas práticas e desejos. Considero que esta é uma abertura que deságua em outra dimensão da reflexão proposta por Cheryl Clarke que eu gostaria agora de retomar: a ideia da mutualidade e da “reprodução dos papéis” em meio às relações lésbicas.

As reflexões em torno da mutualidade enquanto algo a partir da qual se estruturariam as práticas e relações lésbicas é algo presente em muitas das produções do feminismo lésbico, já que havia certa tendência a se considerar que os enlaces entre mulheres eram fundantes de uma outra ética e lógica de se pensar e estar em relação. Maragita Pisano, no texto *Incidências lésbicas ou o amor ao próprio reflexo* (1997), propõe que, diante da heterossexualidade e suas relações assimétricas,

A estética e a ética de lesbos é pelo contrário a da horizontalidade, porque nessa horizontalidade que se sucedem os intercâmbios pessoa-pessoa. Esse espaço amoroso devemos desenhá-lo, inventá-lo, temos que narrá-lo para que vá construindo um saber-amar-outro, para que vá acumulando-nos em sociedade de outra maneira, com outra ética e outra estética (Pisano, 1997, p. 7).

A lesbianidade seria assim entendida enquanto algo que se estrutura em uma lógica diversa, que é a da horizontalidade, que mobiliza, por sua vez, uma ética e estética de vida próprias a partir da quais possamos narrar outros saberes e amores, fundando um espaço amoroso que se ancora em uma nova perspectiva, sempre em porvir. Apesar de destacar as mudanças nos modos de se relacionar entre homens e mulheres, a partir de uma visão que matiza a ideia de assimetria/horizontalidade nestas relações, Pascale usa de uma gramática que ainda tem como parâmetro a reprodução de certa ideia de posse, afirmando que “Queria possui-lá. Queria tê-la para si, queria fazer-lhe carícias, mas, à maneira das mulheres” (Rios, 196-, p. 133). Mas este é um possuir que se realiza através do protagonismo das mulheres no

exercício de se dar e provocar prazeres, e que demanda, por sua vez, outros gestos e vocábulos para desenhar esse espaço amoroso, onde o *possuir* é algo que se dá

[...] com todo esgar do seu ser, com todo ardor que lhe queimava o corpo, com a loucura da última e suprema delícia. E Nelita se dava, entregava-se, gemia, pedia, acariciava-a com suas mãos longas e macias, beijava-a com um desejo enlouquecedor, premindo o corpo contra o corpo de Pascale e pedindo numa alucinação completa:

– Me ame... me ame... minha Pascale... meu amor... (Rios, 196-, p. 220)

É no jeito de corpo que transborda com/por todo o seu ser, que o sexo se realiza com toques de mãos e na pressão que une corpo com corpo, com amor e prazer. O discurso de Pascale subverte, mas também, por vezes, acaba reproduzindo aquilo que foi culturalmente construído em torno do exercício da sexualidade, algo que Adrienne Rich (1983 [1977]) aponta como crítica à visão idealizada de que as relações lésbicas, por si, já se inscreveriam numa outra lógica. Considerando que estamos imersas em uma cultura na qual as práticas sexuais se estruturam a partir da dinâmica pênis-penetração/passivo-ativo, Adrienne Rich acredita que esses papéis muitas vezes acabam por serem reproduzidos em meio às práticas lésbicas. No romance *A noite tem mais luzes* (196-), essa reprodução é nuançada em um diálogo sobre passabilidade heterossexual e a possibilidade de namorar um homem entre as personagens Pascale e Júlia, no qual a primeira afirma que “Para você é mais fácil, Júlia, você é passiva...”, ao que Júlia responde “Que é isso, Pascale?! Você ainda acha que há diferença entre ativa e passiva em você? A sua personalidade é dupla... você é uma artista... é capaz de disfarçar e representar muito bem” (Rios, 196-, p. 63).

Essa é uma discussão que se faz presente também no livro *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]), já que Flávia elabora uma crítica direta ao sexo que tem como parâmetro a reprodução dos papéis que se baseiam na lógica heterossexual, ficando diante da reprodução destes, em meio ao sexo,

[...] mais chocada do que excitada, e, sob o comando incentivador da bela e ferosa Rainha do Carnaval, dava aos impulsos do braço toda a potência de um membro cavalariço, que não cuspiu o que ela pediu, que socava dentro de mão fechada, enchendo-lhe a vagina enquanto ela se agitava e se sacudia para chegar ao máximo do orgasmo (Rios, 2006 [1980], p. 110).

A cena de sexo entre Flávia e Desirée¹⁴², descrita como uma linda ruiva candidata a Rainha do Carnaval, é paradigmática, porque acredito que Flávia investe em um discurso mais

¹⁴² Seguindo a passagem onde Flávia expressa sua sensação ao ter Desirée pela primeira vez em seus braços como: “Eu não era Napoleão nem Zorro, mas me senti em cima de um cavalo, pisoteando Manville” (Rios, 2006

incisivo na direção de instaurar novos modos de prazer e desejos. Em *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]), a composição das cenas em que a sexualidade está em prática não apenas ocupa uma centralidade maior comparada às que se fazem presentes em *A noite tem mais luzes* (196-), como é construída através de um discurso que amplia as ideias em torno da pele e do corpo enquanto um espaço inteiro de prazer¹⁴³. Do fascínio pelo salto¹⁴⁴ Luí XV de dona Kênia, passando pelas lambidas em sua perna, como resultado da força irresistível da atração e produtoras de um intenso prazer, assim como através da subversão dos roteiros sexuais e do questionamento da ideia de virgindade, Flávia articula um pensamento que abala as noções correntes sobre a sexualidade e pauta a sexualização do corpo enquanto totalidade (Preciado, 2017 [2004]). A personagem ainda questiona a binariedade que se ancora nessas construções ao dizer que:

Eu aprendi, durante os estudos, que todos os objetos longos representam o sexo masculino, até as facas, punhais, cenouras, guarda-chuvas, enfim, a lista não terminaria nunca se eu continuasse, como também seria interminável a lista das coisas que representam o sexo feminino, como os recipientes, as caixas, barcos, estojos, casas. Interessante que um objeto como uma sandália de salto fino e longo pudesse representar uma mulher. [...] a sandália de dona Kênia continha em si uma carga sexual violenta [...]. Eu amava aquela sandália que um dia estivera no pé perfumado, pequeno, de unhas pintadas de vermelho. O pé macio que eu beijara e lambeira (Rios, 2006 [1980], p. 42).

Ao questionar a lógica binária na qual se assentam as ideias de masculinidade e de feminilidade e suas representações, Flávia se aproxima das formulações e críticas tecidas por Monique Wittig (2006 [1980]) em torno da binariedade que funda o *pensamento heterossexual*. Indagando ainda “Para quê? Para que a protuberância, o apêndice, o pênis, a vagina, o hímen? Estava tudo na mente” (Rios, 2006 [1980], p. 72), a personagem coloca o

[1980], p. 104) e a referência de algumas das boates que são citadas na narrativa, como a *Lalicorne* (p. 100), que ficava localizada na Rua Major Sertório e foi uma das mais famosas casas noturnas de São Paulo, entre os anos de 1965 e 1991, encontrei uma curiosa coincidência que pode apontar o referido trecho como uma provocação, pois uma das suas mais famosas *habituées* se chamava Desirée e namorava com o delegado Sérgio Castro Pontes, conhecido como “cavaleiro negro”.

¹⁴³ Aqui vale notar como as discussões em torno do exercício da sexualidade e do prazer são moduladas também por questões relacionadas ao contexto. Se tomarmos como exemplo a publicação do boletim *ChanacomChana*, foi apenas na edição de número 9, de dez/fev de 1985-1986, que houve uma discussão mais ampla e aberta em torno dessas questões, a partir de uma entrevista com diferentes mulheres, que, sugestivamente, tinha como título “Lésbicas e sexualidade: sexualidade e tabu”.

¹⁴⁴ Impossível não lembrar do fascínio que a sandália de salto alto de Kênia exerce sobre Flávia, ao assistir ao clipe da música *Lipstick Lover* (2023), uma canção que faz parte do maravilhoso álbum *The Age of Pleasure* (2023), de Janelle Monáe. No clipe, além de celebrar as possibilidades de encontro e prazeres entre diferentes corpos, há uma cena onde o sapato de salto aparece como um objeto de desejo que é, inclusive, depois devorado pelos lábios vorazes da cantora. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Y7S6wLP_vsY.

próprio corpo enquanto centro produtor de prazeres que são experimentados em uma multiplicidade de formas e situações, como quando compartilha uma dança com Fábio, na qual os passos da excitação mútua seguem em compassos díspares entre si, ele excitado com a proximidade do corpo de Flávia junto ao seu e ela sentindo, por sua vez, como se estivesse se “esfregando na ponta de uma mesa, com o olhar em Núcia, me excitando com ela, com a beleza dela” (Rios, 2006 [1980], p. 50).

A narrativa explora as possibilidades de produção de prazeres com/pelo corpo como algo fundamental para a retomada de si também, já que é com o salto da sandália¹⁴⁵ deixada por Kênia que Flávia inaugura a “casa” que era a sua vagina. Invertendo o caráter simbólico dos objetos relacionados ao falo, ela rompe a lógica da gramática sexual baseada nas concepções de hímem, virgindade, pênis e dos limites do próprio corpo, assim “Não era minha mão que segurava a sandália, era o pé de Kênia que a calçava e vinha, e chegava, encostava, afagava e friccionava o que havia de mais alta tensão entre as repartidas carnes no fim das coxas” (Rios, 2006 [1980] p. 73-74). Uma sandália que será cuidadosamente guardada por Flávia e que estará no centro da cena do seu reencontro com Kênia, quinze anos depois da sua partida, dispensando palavras e explicações e sobrepondo as memórias do passado ao desejo sempre presente. Neste reencontro com Kênia, Flávia diz que “o calor do seu corpo penetrou-me, num delírio de embriagadora volúpia. As mãos nos seios, a boca na boca, a sandália entre os nossos corpos” (Rios, 2006 [1980], p. 142).

A sandália é um objeto-apêndice¹⁴⁶ que se instaura junto a um saber do corpo e dos prazeres que está para além das oposições homem/mulher, masculino/feminino, atividade/passividade e que insere a sexualidade lésbica como tecnologia, contraprodutiva no sentido normativo, mas proliferativa de novas práticas e prazeres (Preciado, 2017 [2004]). As narrativas de Cassandra Rios acabam por construir um espaço no qual o próprio sentido do corpo se expande e metamorfoseia no roçar-atritar-friccionar com o corpo de uma outra mulher. Um corpo que poder vir a ser como um “criptandro, estendendo raízes fortes para

¹⁴⁵ O salto da sandália dentro da construção elaborada por Flávia é reinscrito a partir de uma outra economia que, ao deslocar tanto a sua representação “do sexo masculino” quanto de uma feminilidade acessória, cujo uso se relaciona a restrição da mobilidade das mulheres, torna possível a produção de novos gestos e prazeres com o corpo. Sendo esta uma elaboração que se aproxima das reflexões de Paul B. Preciado (2017 [2004], p. 110-121) em torno do vibrador, que surge inicialmente como tratamento para histeria e termina por ser reinserido em diferentes possibilidades de exercício da sexualidade, assim como da “Prática I – O ânus solar de Ron Athey: Encontro de um dildo sobre sapatos com salto agulha, seguido de autopenetração anal”, também presente em seu manifesto (p. 53-57).

¹⁴⁶ A partir da leitura da narrativa *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]) é possível estabelecer vários pontos de contato com o que Paul B. Preciado chama de *contrassexualidade* (2017 [2004]), inclusive no que diz respeito as subversões em torno das “próteses” e de seu próprio estatuto ontológico em relação ao pênis.

envolvê-la” (Rios, 2006 [1980], p. 142), e que se (re)inventa e refaz *em cada língua*, numa língua *bífida*-partida, poderíamos dizer junto com Valeria Flores (2006), pois é aquela que com uma parte fala a língua do opressor e com a outra a subverte, encontrando justamente nesses múltiplos registros a sua potência criativa. Uma língua que, por isso mesmo, segue sempre “guardada dentro da boca, como uma arma” (Rios, 2006 [1980] p. 72), que oferece e produz prazeres e pode também ameaçar e se defender das normas e, ao fazê-lo, cria outras epistemologias do sexo e diz do tribadismo como um modo de vida possível.

3.4 MARCAS, MÁSCARAS E MONSTRUOSIDADES

Pensar os prazeres como uma força ou potência desde as quais é possível inscrever outros modos de ser e estar em relação compreende também considerar o desejo como uma dimensão que lhes é constituinte e que opera marcando o lugar da diferença a partir de uma economia política da sexualidade. No texto *Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade*¹⁴⁷ (2012 [1984]), Gayle Rubin, se afasta em alguma medida da perspectiva desenvolvida em *O tráfico de mulheres: Notas sobre a “Economia Política do Sexo”* (1975), ao reivindicar certa autonomia da sexualidade diante das formulações em torno do gênero. Nesse texto, a autora propõe que pensemos a dimensão política da sexualidade, considerando que esta é “organizada em sistemas de poder os quais recompensam e encorajam alguns indivíduos e atividades ao passo em que punem e suprimem outros” (2012 [1984], sem paginação). Gayle Rubin agrupa um conjunto de práticas sexuais/eróticas que são hierarquizadas socialmente a partir de uma dinâmica que estabelece a sexualidade desejável/normal em contraposição àquelas que são condenadas e constituem os seus limites exteriores. Uma discussão que abre margem para refletirmos sobre a ideologia que sanciona esse sistema de valor sexual, bem como as suas possibilidades de contestação e da redefinição do lugar ocupado pelas diferentes experiências sexuais, considerando que

O sistema social não é uma estrutura monolítica, onipotente. Há batalhas contínuas sobre as definições, avaliações, arranjos, privilégios, e custos do comportamento sexual. A luta política sobre o sexo assume formas características.

¹⁴⁷ Um texto que começou a ser elaborado por volta de 1977 e se insere em um contexto marcado pelo avanço das ideias conservadoras e da repressão dos comportamentos sexuais enquadrados pela lógica do desvio. Gayle Rubin aponta que essas questões e a sua insatisfação com as perspectivas elaboradas até então para analisar a sexualidade foram os motivadores para a escrita do mesmo.

A ideologia sexual tem papel crucial na experiência sexual. [...] Recorrentes batalhas tomam lugar entre os produtores primários da ideologia sexual – as igrejas, a família, os psiquiatras e a mídia – e os grupos cuja experiência eles nomeiam, distorce e põe em perigo (Rubin, 2012 [1984], sem paginação).

A teoria elaborada por Gayle Rubin para pensar o sexo, entendido como um conjunto de práticas sexuais, reposiciona o debate em torno da sexualidade ao propor uma metodologia específica que considera não apenas as relações entre os diversos sistemas sociais e as definições em torno do comportamento sexual, mas a sua própria contingência. A autora também recusa uma abordagem binária e opositiva do comportamento sexual, pois leva em conta que a “variação sexual é um sistema de muitas diferenças, não apenas um par de diferenças conspícuas” (Rubin; Butler, 2016 [2003], p. 168), que são, por sua vez, atravessadas por outros eixos de opressão e desigualdade social como gênero, classe e raça. O vetor de opressão sexual opera assim de modo a estabelecer diferenças entre pessoas e estigmatizar populações sexuais inscritas a partir da chave da anormalidade e do desvio.

A perspectiva elaborada por Gayle Rubin possibilita compreendermos alguns dos movimentos que as personagens dos romances *A noite tem mais luzes* (196-) e *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]) empreendem. O primeiro deles diz respeito a forma como Pascale e Flávia intuem uma diferença que se relaciona a não adequação às expectativas sociais em torno do gênero e da sexualidade desde a infância e como essa percepção é não apenas internalizada, mas funciona como um estigma, uma marca que as diferencia das outras pessoas. Essa percepção é verbalizada por Renata, amiga de Pascale, e encontra eco também em seus pensamentos, quando constata que “só vejo dedos em riste me apontando, acusando, como se eu fosse culpada de ser aquilo que sou” (Rios, 196-, p. 17), uma sensação de acusação/condenação que também é compartilhada por Flávia ao ser interpelada por Núcia e Fábio a dizer “o que eu era” e quando afirma que era uma lésbica, sente que “parecia que eu estava me condenando ou sentenciando algo muito grave” (Rios, 2006 [1980], p. 81) e pelas próprias mulheres com as quais Pascale havia se envolvido sexualmente, de modo que “As mesmas bocas que a haviam beijado proferiam a acusação: Todas eram normais. A lésbica, corrupta, era somente ela!” (Rios, 196-, p. 191), visibilizando ainda um dos limites da fluidez de relações entre mulheres subjacente ao conceito de *continuum lésbico*, de Adrienne Rich (2010 [1980]), posto que estas acabam por ser repudiadas/negadas diante da manutenção do status da heterossexualidade.

A lesbianidade figura então como uma identidade que parece ser fundada através de um gesto violento de diferenciação que em certas passagens também se torna visível a partir

de uma dinâmica que aponta para certa justaposição entre a lesbianidade e a sensação de não pertencimento, como a que Flávia experimenta com Núcia: “Sentíamos-nos culpadas ou cúmplices de alguma coisa que não queríamos que os outros percebessem, e essa coisa era o fato de não pertencermos àquele clã, como se a própria cor da nossa pele fosse outra e nos sentíssemos condenadas por isso”¹⁴⁸ (Rios, 2006 [1980], p. 59), assim como com a ideia de contágio¹⁴⁹ e da busca por manter um limite a partir da não associação com a lesbianidade diante do estabelecimento de um comportamento socialmente reconhecido como heterossexual, como “Quando Pascale aparecia em companhia da arrevesada senhora, sua avó, os homens grudavam no braço de suas mulheres e as mães puxavam as garotas para que lhe voltassem as costas” (Rios, 196-, p. 191).

Esse gesto que se volta para demarcar e estabelecer limites entre diferentes comportamentos e identidades sexuais não normativas é algo que se faz presente também nos discursos de Pascale e Flávia sobre a bissexualidade, a prostituição e/ou o fetichismo. Enquanto Pascale afirma que “Nunca apreciaria uma bissexual, ou como o entendessem: uma pervertida” (Rios, 196-, p. 24) e contrapõe estas às “autênticas homossexuais” (Rios, 196-, p. 23), no discurso de Flávia parece não haver nenhum julgamento em torno da bissexualidade e, ao se referir a Norma, a personagem diz que “Não era que Norma disfarçasse. Ela era *gilete*. Isto é, bissexual. Mas eram primas. ‘Que coisa horrível’, comentei, ‘isso é incesto’” (Rios, 2006 [1980], p. 63), um trecho que centraliza a crítica apenas no fato de Núcia e Norma terem tido um caso sendo primas. Flávia irá então buscar contrapor a sua lesbianidade ao fetichismo, refletindo que

Entendi o fetichismo. A minha verdadeira perversão e anomalia sexual não era o fato de eu ser uma homossexual – ser homossexual era próprio da minha natureza, era natural. O meu interesse erótico, centralizado de modo exclusivo e predominantemente nos pés ou nas sandálias de salto fino, de tiras, era uma tara porque eu via nesse tipo de calçado uma certa sensualidade, uma beleza que me excitava, primeiro em Kênia, depois em Núcia (Rios, 2006 [1980], p. 62).

¹⁴⁸ Considero que a cor como metáfora da diferença presente nas narrativas de Cassandra Rios pode se conectar, em alguma medida, com a elaboração da analogia comumente encontrada em meio aos trabalhos feministas materialistas que relacionam as categorias “sexo” e “raça” para pensar na dominação das mulheres, sobre essa discussão, ver: Elsa Dorlin (2021 [2008]).

¹⁴⁹ Uma relação que remete a ideia de corrupção construída em torno da lesbianidade. Beatriz Gimeno (2008) aponta que desde a tradição libertina do século XVII a lesbianidade tem aparecido em meio a literatura através de duas representações: a da mulher jovem, bonita e feminina, e a da mulher vampiresca, perversa e predadora sexual. Imagens estas que podem ser localizadas em romances como *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, e *Carmilla* (1871-1872), de Joseph Sheridan Le Fanu, que serviu de base ao roteiro do filme *Rosas de Sangue* (1960) e é inclusive citado na narrativa de *A noite tem mais luzes* (Rios, 196-, p. 86).

Flávia contrapõe desse modo lesbianidade e fetichismo a partir de um discurso que reproduz a demarcação entre um comportamento considerado “natural” e um outro pervertido, mas nem por isso reprime ou se furta a dar vazão a sua “tara” e desejos. Essa elaboração em torno dos interesses eróticos de Flávia é algo que se aproxima das formulações propostas por Gayle Rubin, quando questiona com certo humor a importância dada ao sexo nas culturas ocidentais e a condenação das práticas sexuais consideradas “imorais”, refletindo que “No fim das contas, qual é a possível significância social caso uma pessoa goste de se masturbar sobre um sapato? Pode até ser não-consensual, mas já que não pedimos permissão ao sapato para usá-lo, parece dificilmente necessário obter uma desobrigação para gozar em cima deles” (Rubin, 2012 [1984], sem paginação).

Outra dimensão presente na análise da autora e que encontra certa reverberância nas narrativas de Cassandra Rios é a aproximação, ou melhor, a forma cambiante com a qual a presença da prostituição se dá a ler nos romances. De modo que a prostituição por vezes figura através da chave da crítica, posto que Flávia as “comparava a flores que se despetalavam, que murchavam, que só tinham veneno, essências proibidas, como a das papoulas” (Rios, 2006 [1980], p. 75) e Pascale diz que “Jamais as compreenderia mesmo que lhes contassem, uma por uma, os seus dramas e as razões que as haviam levado àquela decadência moral” (Rios, 196-, p. 120); mas em outras passagens se fará presente a partir do enquadramento do desejo que Desirée e Nelita despertam nessas respectivas personagens ou mesmo por meio da recriminação de si por julgarem a prostituição, afinal “Como posso criticar, ofender em tão baixo calão, criaturas que levam uma vida que desconheço e cujos motivos, que as levaram a viver assim ignoro? Quem sou eu para falar disso? Uma anormal” (Rios, 196-, p. 140), aqui a ponderação da personagem Pascale parece retomar uma reflexão que é feita no início do romance e que se direciona para a crítica da reprodução do discurso da opressão.

Uma mulher marcada, ginecômana, homossexual. Por mais que tentasse disfarçar, estava sempre sendo apontada, como uma coisa rara ou ridícula, até que se acostumou com a indiscrição das criaturas que estão sempre de olhos arregalados espreitando tudo, criticando, acusando, querendo inferiorizar o próximo sem lembrar que também ocupa esse lugar para outros [...] (Rios, 196-, p. 23).

Um discurso que problematiza a reprodução do lugar da outridade e que dialoga também com a motivação de escrita do texto de Gayle Rubin, que se propunha a questionar a aderência aos discursos morais e conservadores tanto em meio ao feminismo quanto em meio

as comunidades eróticas socialmente consideradas desviantes, tal como a homossexual, ao olhar retrospectivamente para o contexto de escrita do texto, a autora afirma que “Eu achava que tínhamos que ser capazes de articular as estruturas da estratificação sexual e torná-las visíveis para contestá-las. Eu achava que se não o fizéssemos, gente progressista iria agir, involuntariamente, em favor de um programa sexual reacionário” (Rubin; Butler, 2016 [2003], p. 194). Gayle Rubin tece assim uma perspectiva que caminha no sentido de expor as conexões da opressão sexual entre as diferentes populações estigmatizadas, considerando que “Como os homossexuais, as prostitutas são uma população sexual criminosa estigmatizada com base na atividade sexual” (Rubin, 2012 [1984], sem paginação), um estigma que é visibilizado nas narrativas de Cassandra Rios a partir de um investimento que parece se pautar ao mesmo tempo no afastamento entre lesbianidade e prostituição e na suspeição moral em torno da abjeção desta.

Para Judith Butler (2017 [2009]), a formação do domínio da abjeção é constitutiva do processo de subjetivação e da violência que é direcionada aos corpos que não se adequam ao regime de inteligibilidade cultural, sendo que a violência é tida como um resultado direto do não reconhecimento da vida e da humanidade em algumas pessoas, por isso, esses corpos também não são passíveis de serem pranteados ou enlutados, já que estas são tomadas como vidas que não importam. Essa relação entre violência e abjeção figura em diversas dinâmicas nos romances de Cassandra Rios, seja na forma de insulto¹⁵⁰, como o que é dirigido a Pascale por um grupo de pessoas desconhecidas em um bar, onde uma das garotas fala para ela: “- *Au revoir mon petit boneco!*...” e em seguida “Todos gargalharam e olharam para Pascale de cima a baixo” (Rios, 196-, p. 208).

Na violência física, como a que Constatin desfere contra Júlia, que procura a amiga em busca de ajuda: “- Pascale... vê meu rosto? Ele disse que queria fazer-me feia como a minha alma... quis deformar meu rosto... como é deformada a minha alma... disse que eu sou um monstro e que não posso ter cara de anjo” (Rios, 196-, p. 196) ou no assédio¹⁵¹ de Fábio a Flávia, que em suas investidas acaba por dar voz ao discurso normativo a partir de uma

¹⁵⁰ Didier Eribon (2008, p. 27-29), considera o insulto/injúria como um enunciado performativo que não apenas estabelece o lugar da diferença diante da norma, mas marca a consciência das pessoas *queer* como uma espécie de ferida que se torna um elemento constitutivo de sua personalidade.

¹⁵¹ Algo que se faz presente em várias passagens deste romance e que é condensado na fala de Marlene: “Os homens ficam louquinhos quando sabem que a gente anda com mulher, que a gente é lésbica. Os homens preferem as lésbicas...” (Rios, 2006 [1980], p. 69). Uma elaboração que pode ser pensada através da leitura que Elsa Dorlin (2021 [2008], p. 73) faz de Colette Guillaumin, para a qual a apropriação das mulheres consiste na convicção social de que os homens podem dispor de cada uma delas, tomando as “mulheres disponíveis”, ou seja, àquelas que não estão em uma relação com um homem, a partir de um direito comum de propriedade.

reversão das concepções emancipatórias, como quando diz que: “Acho que isso é coisa de mulheres ardentes, solitárias, celibatárias, mulheres que se preocupam com a emancipação, mas que agem de modo errado” (Rios, 2006 [1980], p. 84) e da reprodução das ideias que associam a lesbianidade ao vício e a tragédia: “Ele falava, fazia discurso, verdadeiros libelos contra o lesbianismo. Tinha certeza de que eu não era nada disso. Se eu quisesse, poderia me libertar do ‘vício’” (p. 86) e assim “me desviar daquele caminho que conduzia mulheres influenciáveis como eu à perdição, às doenças, à loucura e ao suicídio” (p. 88), mas Flávia contesta todas as suposições de Fábio afirmando com determinação a sua lesbianidade e a convicção de que não “tereí nenhum desses fins trágicos” (p. 88), o que de fato se confirma na narrativa, pois a mesma se encerra com a alegria do reencontro tão desejado entre ela e Kênia.

Mas, em *A noite tem mais luzes* o desfecho é conduzido por outros caminhos, neste romance a personagem Pascale irá ao mesmo tempo testemunhar/precipitar a morte de Nelita, a mulher pela qual está apaixonada, e enlouquecer. O final trágico por si já se insere em um frame recorrente das narrativas que contam com a presença de personagens lésbicas, inclusive em meio a produção literária de Cassandra Rios, onde a morte e a tragédia parecem apontar de certo modo para a impossibilidade de que estas personagens possam representar vidas passíveis de serem vividas, culminando em um arranjo narrativo que busca se adequar ao horizonte social e a moral da época. O desfecho pode ser compreendido ainda como uma espécie de punição ou sanção social em torno das suas existências e trajetórias, o que é sugerido pela própria autora ao refletir sobre essa questão em sua obra¹⁵². Mas qual a falha de Nelita e Pascale?

Na narrativa, Pascale empreende um trânsito de gênero, passando pela performance da feminilidade hegemônica e da masculinidade, sendo esta última um recurso que a personagem lança mão para frequentar os prostíbulos em busca de Nelita e assim se aproximar da mesma. Refletindo sobre o seu trânsito de gênero, a personagem considera que “Nas suas transformações, fora de um extremo a outro, não ficara no meio termo porque a pior e mais degradante de todas as situações era ser apontada na rua como uma qualquer pelo fato de ser uma homossexual; por isso dessa vez arriscaria tudo” (Rios, 196-, p. 101), imbuída desse ímpeto, mas constantemente se autocensurando, a personagem decide que “Seria melhor

¹⁵² Ao responder a uma entrevista para o jornal *Lampião da Esquina*, Cassandra Rios é questionada sobre o sofrimento das suas personagens e responde que elas são “castigadas quando falham” e que refletem a “imposição não só da sociedade, mas do próprio homossexual”, além disso, a autora rememora que havia publicado um livro com um final feliz que foi proibido em 1954, sob a alegação de atentado à moral e aos bons costumes, e que disseram para ela na ocasião que “não era possível escrever um negócio desses” (Rios, 1978, p. 9).

prosseguir com a encenação por mais tempo, até que circunstâncias a obrigassem a revelar a verdade, tirando a máscara da face, como *Pierrot* na última noite de carnaval” (p. 174), “Afinal, todos representam, pelas mais simples coisas, pelos mais banais motivos” (p. 101).

Ao elaborar o recurso ao travestismo de Pascale/Pierre como uma mascarada, a narrativa subverte em parte as construções em torno do gênero ao mostrar sua artificialidade, e aqui vale uma pequena digressão em torno da formulação de Joan Riviere¹⁵³ (2005 [1929]) sobre as máscaras¹⁵⁴. Para esta autora a feminilidade não é algo inato ou genuíno, mas sim uma máscara que cumpre a função ambivalente de encobrir a fantasia da “posse da masculinidade” (Riviere, 2005 [1929], p. 17) ou, posto em outras palavras, da subversão das diferenças que marcam as mulheres como um outro principalmente no que se refere a posição de sujeito na/da linguagem, e de se proteger da ansiedade de uma possível represália masculina diante da mesma. Se a feminilidade é um artifício que pode ser utilizado com essa dupla função, podemos acrescentar que a masculinidade é passível de ser entendida como algo que não só não é propriedade dos homens, mas que pode também ser desejada e incorporada pelas mulheres, um artifício que se torna visível na narrativa. Mas a mascarada de Pascale/Pierre não resolve os seus conflitos e angústias, já que à medida que Pascale segue se passando¹⁵⁵ por Pierre, se instaura uma desassociação na personagem, de modo que Pierre vai ganhando certa autonomia diante dos pensamentos e ações de Pascale, em algumas cenas esta tenta inclusive impedir Pierre de continuar representando esse “perigoso papel” (Rios, 196-, p. 99). Assim, “Pascale se duplicava. Eram duas criaturas em uma só, disputando o amor de Nelita. Pascale roía as unhas de ciúmes de Pierre” (p. 181), uma duplicidade que, por sua vez, também é encenada por Nelita/Úrsula, marcando uma distinção entre aquela que se prostitui e “a que é pura...” (Rios, 196-, p. 170).

¹⁵³ O texto de Joan Riviere foi escrito no contexto dos debates em torno da sexualidade feminina no campo da psicanálise. É interessante destacar que ela direciona sua análise para os chamados “tipos intermediários” (2005 [1929], p. 13) entre a homossexualidade e a heterossexualidade, e relaciona o desenvolvimento da última ao da genitalidade, assim como ocorre na produção de Sigmund Freud, ou seja, como algo que pode sugerir, a partir de uma leitura mais contemporânea, que há um direcionamento no sentido de restringir as possibilidades de prazer e do entendimento do corpo de modo geral enquanto totalidade.

¹⁵⁴ Uma elaboração que será retomada por Jacques Lacan para discutir como mulheres e homens ocupam a posição de “ser” e “ter” o Falo respectivamente, sendo que a mascarada se constitui em um efeito da melancolia subjacente a recusa/perda do objeto/Outro. Para uma leitura crítica dessas formulações, ver: Judith Butler (2013 [1990]).

¹⁵⁵ Elsa Dorlin (2021 [2008], p. 142), aponta que a expressão “passabilidade”/“passar por” (*passing*) remonta ao contexto segregacionista do Estados Unidos e mais recentemente passou a ser utilizada por pessoas trans para se referir a certo regime de adequação e reconhecimento relacionados aos códigos de gênero socialmente estabelecidos.

A cena que precede o final trágico do romance é onde se dá um encontro entre as duas personagens que podem enfim revelar seus sentimentos e se entregar de corpo inteiro ao desejo que sentem uma pela outra. Um momento de entrega que é eclipsado com a projeção da sombra de Pierre no quarto, que surge então para revelar a face de Pascale. Ao se deparar com sua presença perturbadora, Nelita busca se esquivar, mas acaba tropeçando no lençol e caindo da varanda, uma morte que ecoa outras narrativas que tem como questão central a mascarada e/ou as dinâmicas de passabilidade¹⁵⁶, como o romance *Identidade* (2020 [1928]), de Nella Larsen, e o filme *Um corpo que cai* (1958), de Alfred Hitchcock. Logo após a queda, Pascale recebe dois policiais e diz que “- Sou mudo – falou. – Meu nome é Pierre. [...] – Estendeu o braço e apontou: - Fui eu que a joguei... lá daquela varanda... ela não era minha esposa... era minha amante... mas meu irmão Pierre andava com ela... Eu sou Pascale” (Rios, 196-, p. 230), uma cena que é finalizada com a sentença “Sem dúvida, tratava-se de um lunático” (p. 230).

Assim a morte de Nelita e a loucura que toma Pascale surge como uma espécie de *justo castigo*, tal como o categorizou Michel Foucault (2014 [1972], p. 38)¹⁵⁷, um castigo que se multiplica nos termos de sua própria punição, posto que Pascale vai habitar justo o ponto onde sua consciência se duplica, ficando imersa na sua “encenação”, revivendo a culpa e a dor pela morte de Nelita, em um desfecho que parece apontar para uma punição que se volta contra a própria possibilidade de compreensão do gênero como artifício e das suas possibilidades de subversão. Já o romance *Eu sou uma lésbica*, como foi dito anteriormente, possui um final que foge da chave da tragédia, não porque a personagem Flávia não possua “falhas”, mas antes porque acredito que nesta narrativa há um investimento que se direciona a questionar os próprios pressupostos morais que são colocados em cena por Cassandra Rios na composição dos seus romances¹⁵⁸. Um primeiro movimento nesta direção se relaciona a

¹⁵⁶ Uma discussão sobre a passabilidade relacionada as dinâmicas de gênero e de racialização pode ser encontrada no documentário *Revelação* (2020) e no capítulo “Passar-se, estranhar: o desafio psicanalítico de Nella Larsen”, presente no livro *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”* (2019 [1993]), de Judith Butler.

¹⁵⁷ Trata-se de um dos tipos da figuração da loucura que Michel Foucault identifica na produção literária do final do século XVI e início do século XVII em seu livro *História da Loucura* (2014 [1972]), um estudo que busca demonstrar como se dá a emergência do personagem do louco, localizando esta no bojo do século XVII e articulando-a também às noções de uma sexualidade considerada anormal e/ou pecaminosa.

¹⁵⁸ Na referida entrevista ao *Lampião da Esquina*, ao pensar sobre o caráter moralista das suas obras a autora afirma que “eu gostaria que surgisse um personagem que terminasse impune apesar de todos os crimes. Mas ele não aparece, não vem” (Rios, 1978, p. 9), e eu acredito que talvez esse desejo tenha se realizado com a personagem Flávia.

escolha do gênero, já que tendo elaborado a sua narrativa como um *romance de formação*¹⁵⁹, no qual ao acompanharmos as memórias e experiências afetivas/sexuais de sua personagem protagonista, podemos perceber certo deslocamento dos sentidos tradicionalmente a ele associados, mais precisamente no que diz respeito a ideia de boa literatura e do caráter moralizante do mesmo, algo que se conecta inclusive ao próprio espaço enunciativo que Flávia assume para si quando se coloca como “um pequeno monstro” (Rios, 2006 [1980], p. 120).

Ao assumir o lugar da monstruosidade a personagem realiza um agenciamento discursivo que se aproxima do que é feito por Paul B. Preciado no livro *Eu sou o monstro que vos fala: Relatório para uma academia de psicanalistas* (2022), no qual empreende uma crítica contundente a forma como a psicanálise elabora suas teorias a partir do pressuposto da universalidade e toma o regime da diferença sexual como algo natural. O autor se coloca como “o monstro que levanta do divã e toma a palavra, não tanto como paciente, mas como cidadão, como um igual monstruoso” (p. 14) e questiona “Por que as coisas eram assim? O que havia no meu corpo de criança que permitia predizer toda a minha vida? Mesmo arranhando a pele até sangrar não era possível encontrar uma explicação” (p. 18), confrontando desse modo a ficção narrativa que é forjada em meio as formulações psicanalíticas que buscam localizar uma origem e explicação para o que é estabelecido como diferença pelo seu próprio discurso.

Questionamentos estes que também se fazem presentes nas reflexões das personagens de Cassandra Rios. Flávia, por exemplo, irá traçar uma diferença entre as lembranças da infância que para ela “servem de princípios básicos para determinar a minha natureza e personalidade” (p. 10) e aquilo que os saberes da psicanálise inscreveram a partir da ideia de anormalidade, como as neuroses e os traumas, que são posicionados pela personagem não como causa da primeira, mas sim como efeitos da “repressão e recalque” (p. 38). Ao recompor as lembranças de sua infância, a personagem procura de certo modo afirmar a naturalidade de seu comportamento desmistificando a sexualidade infantil, de modo que ela narra que nesse período já distinguia tanto o desejo, que é contraposto aos sentimentos por sua mãe em diversas passagens do romance, quanto a sua interdição, colocando também em

¹⁵⁹ De acordo com Manoela Hoffmann Oliveira (2013), que investiga as origens e tece algumas críticas em torno da amplitude e inespecificidade deste conceito, o termo *bildungsroman*, a partir do qual se traduziu o conceito de *romance de formação*, foi cunhado por Karl Morgenstern, em 1820, com um sentido abrangente e relacionado à ideia de boa literatura, já em 1870, com a formulação de Wilhelm Dilthey, ele passa a ser utilizado para designar o caráter educativo de algumas obras, voltadas a apresentar o desenvolvimento e amadurecimento da personagem protagonista, acompanhando sua trajetória da infância/juventude até a vida adulta.

primeiro plano a sua procura por experienciar o prazer através de diversas artimanhas, como o convite a brincar de gatinho que oferece uma brecha para explorar o seu desejo por/com dona Kênia, entre toques e lambidas pelo corpo inteiro.

Flávia reelabora essas lembranças tensionando ainda as noções sobre as relações intergeracionais¹⁶⁰, ao afirmar que Kênia “Estava muito perplexa e sem saber como analisar aquilo, para censurar-me” (p. 30), enquanto ela “era um capetinha, um sátiro, o pequenino monstro polimorfo definido por Freud” (Rios, 2006 [1980], p. 27-28). O conceito de perverso poliformo foi formulado por Sigmund Freud dentro do quadro dos estudos sobre a sexualidade¹⁶¹, particularmente em suas considerações sobre as manifestações da sexualidade na infância e suas diferentes fases de desenvolvimento¹⁶². A noção de polimorfismo perverso é caracterizada por ele como uma disposição “originária universal da pulsão sexual humana” (p. 218), a qual é entendida como uma abertura/aptidão para uma multiplicidade sexual e à “todas as transgressões possíveis” (p. 180), mas que posteriormente é redirecionada ao “comportamento sexual normal” (Freud, 1996 [1905], p. 218), através de mudanças orgânicas e das forças repressoras como o asco, a vergonha e a moral.

A narrativa tece um diálogo com a psicanálise¹⁶³ que por vezes produz certa desestabilização das suas formulações, posto que Flávia ora rejeita as elaborações psicanalíticas, como a do complexo edípiano e a própria noção de inconsciente, ora demonstra certa aderência diante das mesmas, como na figuração da ideia de fetiche e na reafirmação da barreira do incesto, ou ainda as reformula, como na reordenação do quadro de desenvolvimento elaborado por Freud, já que aos sete anos a personagem afirma ter efetuado a escolha do seu objeto sexual, associando a sua “excessiva precocidade” (p. 18) aos impulsos

¹⁶⁰ É importante destacar que o romance apresenta esse tipo de relação através de outro prisma, ao partir da voz e olhar da criança, além disso penso que talvez esta narrativa assim como o artigo “A homossexualidade nas leis”, que destaca as leis que até então não levavam em conta as vivências homossexuais e/ou que poderiam ser mobilizadas em seu prejuízo, afirmando que o conceito de menoridade deveria ser modificado (ChanacomChana, n. 10, jun/set, 1986), possam em alguma medida se relacionar com as discussões que estavam sendo travadas nesse período em meio as chamadas guerras sexuais, que justificavam o discurso conservador e persecutório através da ideia de salvaguarda da infância.

¹⁶¹ Aqui parto sobretudo das considerações tecidas nos *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, cuja primeira publicação data de 1905. Esse conjunto de textos foi submetido a diversas revisões, sendo que a íntegra da teoria sobre a sexualidade infantil só foi apresentada em sua totalidade em 1915.

¹⁶² Sigmund Freud esboça esse desenvolvimento em diferentes fases, sendo elas: oral; anal-sádica, fálica-edípiana, latência e genital, esta última ocorrendo já na puberdade, sendo a escolha do objeto sexual a princípio localizada também nesse mesmo período.

¹⁶³ Um diálogo que se faz presente em outras narrativas que se voltam para a vivência da lesbianidade como em *Você é minha mãe? Um drama em quadrinhos* (2013), de Alison Bechdel, que investiga, através das leituras *psi* e seções de análise, sua relação com a mãe e sua própria sexualidade, e na série de poemas *Edward The Dyke* (1978), de Judy Grahn, onde a personagem se nega a falar de si nos termos da psicanálise; uma tradução de parte deles foi feita por Angélica Freitas e pode ser encontrada em: <https://abolha.com/2020/04/28/a-psicanalise-de-edward-a-sapatao/>.

irreprimíveis do Id “que leva a criatura a agir, sem raciocínio, sem saber por quê, apenas porque assim acontece, assim se processa e assim é” (p. 28) e é seguindo esse impulso que Flávia irá se vingar de seu Eduardo, o marido de dona Kênia, a quem ela considera “a pior pessoa do meu mundo infantil” (p. 122). Uma vingança que se materializa através do envenenamento de Eduardo mediante a ingestão do pó das lâmpadas que haviam sido moídas e adicionadas por Flávia em seu prato de sopa. A personagem irá associar essa ação posteriormente ao ato de socar, sendo que esta volta como a imagem de uma “cortina de pó esbranquiçado e brilhante caindo num prato de sopa” (Rios, 2006 [1980], p. 132) durante o sexo com Desirée, uma associação que remete, por sua vez, à relação entre pulsão sexual e crueldade elaborada por Freud como algo natural ao caráter infantil, posto que a capacidade de compadecimento se daria de modo tardio.

Flávia só tomará conhecimento da morte de Eduardo muitos anos depois com o retorno de Kênia e ao refletir sobre a sua ação, se considera como uma “criminosa em potencial!”, mas ao mesmo tempo argumenta que com sete anos de idade ela “era inteiramente incapaz de entender o caráter criminoso do fato ou de determinar-me de acordo com esse entendimento” (p. 120), deixando para nós a questão: “Até que ponto uma criança é inocente?” (Rios, 2006 [1980], p. 143). Em meio a confluência entre libido e crueldade a narrativa de Cassandra Rios investe em um questionamento radical da moral¹⁶⁴, já que se consideramos Flávia culpada da morte de Eduardo também temos de considerar que as suas vivências sexuais se deram de modo consciente, de igual maneira, se partimos do pressuposto que ela não tinha capacidade de consentir o exercício da sexualidade com Kênia, igualmente não poderia ser imputada como culpada pela morte do seu marido. Acredito que as narrativas de Cassandra Rios, de certo modo, se inserem nas lutas políticas em torno da sexualidade apontadas por Gayle Rubin no fragmento citado no início deste texto, pois ao inscrever os paradoxos da moral e tensionar os saberes da psicanálise, assim como a produção da violência e do estigma associados aos comportamentos sexuais que fogem do que é socialmente considerado como normal, elas acabam por visibilizar os discursos que (con)formam a ideologia sexual ao mesmo tempo em que investem na redefinição dos seus termos.

¹⁶⁴ Considero que este é um gesto que se aproxima muito do que é feito por Pedro Almodóvar em seus filmes, onde a trajetória de suas personagens não raro chegam a situações limite onde as noções de moralidade são questionadas, lembro aqui particularmente do filme *Fale com ela* (2002) e de como o estupro e a posterior gestação são contrapostos ao despertar de uma personagem que estava em coma.

4 CONTRA-DICÇÕES OU O GÊNERO COMO ARTIFÍCIO

aos trinta e cinco anos
depois de ser convidada a mudar de fila
do banheiro de um boteco
na praça são salvador
no rio de janeiro, erre jota
por um homem branco bêbado
que não me reconheceu
mulher

eu não sabia se devia
mudar de fila
abaixar as calças
ou tornar-me um ser evanescente

me lembrei da laerte

a laerte
para as mulheres do banheiro
não passava por mulher

eu
para o homem do banheiro
passava por laerte
(Féres, 2020, p. 10-11)

O corpo é um lugar em/de(s)construção, onde se desenham cartografias que reúnem diversas ancoragens, recortes, paisagens, tempos, espaços e traçados de diferentes caminhos. É atravessado pelas normas de gênero que o corpo passa pelo poema de Féres, normas que são expressas na violência e na interdição desde o olhar do homem-cis¹⁶⁵-branco-heterossexual (bêbado) e que nos convocam a refletir sobre o modo como esses enquadramentos em torno do corpo se forjam e tentam restringir nossas existências e modos de ser. Mas em quais condições nossos corpos produzem reconhecimento e são reconhecíveis como corpos possíveis de existir? O que pode um corpo diante da violência das normas e como pode a elas resistir?

Refletir sobre os corpos e seus processos de construção é muitas vezes se deparar com o que Elizabeth Gorsz (2000 [1994]) considera ser um “ponto cego” conceitual. Para a autora,

¹⁶⁵ *Cis* ou *cisgênero* é uma categoria analítica que vem sendo trabalhada na esteira do movimento transfeminista e é utilizada para visibilizar e questionar os fundamentos e privilégios dos corpos que são localizados a partir de uma perspectiva essencialista de gênero, de modo a expor o caráter artificial da sua produção. O termo *cis* ou *cisgênero* também é empregado para se referir às pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi atribuído socialmente. Para uma genealogia das categorias de cisgeneridade e cisnormatividade, assim como das potencialidades de sua utilização, ver: Viviane Vergueiro Simakawa (2015) e Letícia Nascimento (2021).

tanto em meio ao campo da filosofia ocidental, quanto da teoria feminista, muitas vezes as análises têm replicado uma dualidade que opera a partir da cisão mente/corpo, correlacionando-a à oposição homem/mulher, sendo esse um procedimento que se assenta em uma hierarquia que subordina o corpo/mulher como seus pares negativos. Elizabeth Gorsz traça um breve panorama da longa tradição¹⁶⁶ de pensamento que forjou essa dicotomia, que, ao postular uma diferença morfológica presumível entre homens e mulheres, deixou intocado o próprio processo de construção e significação dessas diferenças, assim como os modos possíveis de subversão frente a elas.

Elizabeth Gorsz nos convida então a considerar as especificidades dos corpos em sua concretude histórica para que possamos empreender a construção de um saber que não apenas conteste os paradigmas já dados, mas que torne possível repensar como se estabelece uma série de dicotomias que diz dos processos de construção subjetiva e das relações com as(ês, os) outras(es, os). A autora aponta que uma reconfiguração da produção de saber e dos saberes do corpo possibilitaria, assim, o vislumbre de novas formas de autocompreensão, considerando que

[...] o corpo oferece então um ponto de mediação entre o que é percebido como puramente interno e acessível apenas ao sujeito e o que é externo e publicamente observável, um ponto a partir do qual repensar a oposição entre o dentro e o fora, o privado e o público, o eu e o outro, e todos os outros pares binários associados à oposição mente/corpo (Gorsz, 2000 [1994], p. 80).

É partindo dessa mirada crítica em torno do corpo enquanto um ponto a partir do qual se pode refletir sobre os processos de subjetivação, mas também enquanto um lugar onde as diferentes dinâmicas de interioridade/exterioridade são engendradas, que mobilizo aqui a noção de *políticas da (in)visibilidade*. Uma política que se inscreve pelo/no corpo e deixa antever, mesmo ao trabalhar no registro da invisibilidade, modos de produzir, operar e disputar saberes em torno do sexo/gênero e da sexualidade, em que interioridade e exterioridade, assim como as noções de público e privado são negociadas e (re)constituídas,

¹⁶⁶ Uma tradição que Elizabeth Gorsz traça a partir do *Timeu*, de Platão, em que a divisão binária de sexo/gênero e a dicotomização do mundo e do conhecimento já se davam a ver, até as produções de teóricas como: Gayatri Spivak, Judith Butler, Monique Wittig, dentre outras. Desde outra perspectiva teórica, Judith Butler também se coloca em diálogo com a produção que Lucy Irigaray tece sobre o *Timeu*, de Platão, refletindo sobre a materialidade como local onde se inscreve a diferença sexual, ao passo que tensiona os próprios limites dessa assunção no capítulo *Corpos que importam* (Butler, 2019 [1993], p. 54-105).

afinal gênero e sexualidade estão em uma relação indissociável de *co-produção* e *co-formação*¹⁶⁷ com o corpo.

Considerando essas reflexões, procuro refletir sobre o corpo em sua relação com as dinâmicas de gênero, desejo, sexualidade e espacialidade na produção literária de Cassandra Rios, pois acredito que, em meio às suas narrativas, é possível desenhar uma leitura que se aproxima de uma elaboração teórica que informa dos processos de modelagem do corpo, assim como das dinâmicas de gênero e sexualidade que o atravessam, constituem e, muitas vezes, parecem se *contra-dizer*. Uma contradição que se refere principalmente a maneira pela qual as construções em torno do gênero e da sexualidade relacionadas a elaboração de uma certa noção da lesbianidade, por vezes se mostram a partir do viés da essencialização e exclusão. É pensando nessa relação entre corpos e texto, ou dos corpos como texto, que busco discutir e me aproximar dos saberes sobre o corpo que as narrativas *Georgette* (195-)¹⁶⁸, *A noite tem mais luzes* (196-) e *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]) produzem.

A relação entre corpo e linguagem nem sempre atende a uma lógica linear e coerente, exigindo um exercício e investimento crítico que, por vezes, nos coloca em um lugar de incertezas e instabilidade, e que requer também um outro olhar para o corpo do texto. Quando escrevi minha dissertação de mestrado em 2014, sobre o livro *A noite tem mais luzes* (196-) era deste lugar que eu tentava fugir e, ao fazer isso, muitas vezes atenuei ou mesmo apaguei as contradições presentes na narrativa. Hoje, sigo na contramão, tentando ir ao encontro mesmo das *contra-dicções* que se fazem presentes nas narrativas de Cassandra Rios, tidas como simplistas, essencialistas e lineares demais, pois acredito que, a partir delas, é possível que pensemos e vislumbremos rasgos e subversões frente à norma.

Esse ponto de virada com relação ao olhar e ao gesto crítico é parte do processo de ser afetada e atravessada por outros espaços formativos, como aqueles que experiencio na

¹⁶⁷ Categorias que são teorizadas por Paola Bacchetta (2009) a partir de uma perspectiva analítica – em torno do poder e dos processos de subjetivação nos quais o gênero é central –, que busca, sobretudo, considerar o caráter *inter-ativo* dessa relação.

¹⁶⁸ Assim como ocorre com vários outros livros publicados por Cassandra Rios, há inconsistência sobre a sua data de publicação, algo que foi apontado na seção anterior, sendo que o exemplar que possuo é a 15ª edição publicada pela Editora Record. Para Loder (2016) e Fernandes (2016), *Georgette* teria sido lançado em 1956, já Cardozo (2018) aponta para o ano de 1961. Há ainda um registro no *Skoob*, que é uma plataforma virtual de compartilhamento de leituras, de uma edição publicada pela editora Spiker em 1959. Ao observar a fotografia da capa do livro presente no *Skoob*, pelo projeto gráfico e material utilizado, considero que a edição de fato se aproxima das demais publicações de Cassandra Rios em circulação pela mesma editora na década de 1950. A imagem está disponível em: <https://www.skoob.com.br/georgette-87467ed96616.html>. De todo modo, é possível remeter a escrita e localização da narrativa ao ano de 1952, uma ancoragem temporal que é apontada no prólogo do livro, e que se constitui em uma sinalização que aparece de maneira similar ao longo da narrativa de *A noite tem mais luzes*, o que é endossado pela autora ao comentar que sua primeira edição se deu em 1952, através da Editora Científica (Rios, 2000, p. 256).

militância, nas aulas e nas diferentes leituras que tenho empreendido ao longo do caminho. Dentre esses outros espaços e leituras, gostaria de partir agora da produção de Judith Butler e mais particularmente das interpelações que têm sido dirigidas a ela a respeito da linguagem que mobiliza para a escrita de suas obras. Judith Butler tem reafirmado não apenas o caráter performativo da linguagem que utiliza, mas também do lugar que as contradições podem ocupar naquilo que ela defende como um projeto de desestabilização da normatividade. Perguntada em uma entrevista sobre o caráter contraditório como pensa o próprio estatuto ontológico¹⁶⁹ dos corpos considerados abjetos, Judith Butler responde que

[...] o performativo pode ser uma das formas pelas quais o discurso operacionaliza o poder. Assim, estou realizando uma contradição performativa, propositalmente. E estou fazendo isso exatamente para confundir o filósofo conceitualmente correto e para colocar a questão da condição secundária e derivativa da ontologia. Para mim não se trata de uma pressuposição. Mesmo se eu disser que há corpos abjetos que não gozam de uma determinada situação ontológica, eu realizo essa contradição de propósito (Butler; Prins; Meijer, 2002 [1998], p. 161).

Judith Butler parte do potencial das contradições na tessitura de uma linguagem que tenta encarnar o performativo para expor as próprias contradições dos discursos que operacionalizam o poder. Sendo que essa contradição é algo que também orienta o estatuto ontológico da abjeção, já que Judith Butler entende que o processo de subjetivação se dá também enquanto resultado do que ela chama de “repúdio fundacional”, ou seja, é necessário haver corpos e sujeitas(es, os) consideradas(es, os) abjetas(es, os) enquanto um exterior constitutivo da norma, mas essa relação se dá através da negação *ad infinitum* do reconhecimento da sua existência, um repúdio que estrutura, contraditoriamente, o processo de subjetivação através da negação e de uma relação elipsada de desejo.

Acolhendo as contradições e pensando os processos de construção dos corpos e subjetividades, nesta seção busco estabelecer um diálogo entre algumas das cenas presentes nos romances de Cassandra Rios, junto a outras produções em circulação no período e de algumas perspectivas teóricas localizadas desde o feminismo, o feminismo lésbico, o transfeminismo e a teoria *queer*. A partir de quatro movimentos que considero como centrais para a compreensão das formulações de Cassandra Rios em torno do corpo, gênero, desejo, sexualidade e espacialidade, me volto para o processo de visibilização das tecnologias e modelagens de gênero que (con)formam as personagens; para as *políticas da (in)visibilidade*

¹⁶⁹ A ontologia faz parte de diferentes correntes filosóficas e, grosso modo, diz respeito ao estudo e significado do ser e da existência.

com relação à sexualidade, para as travessias e trânsitos de gênero experienciados por duas de suas personagens protagonistas e para o modo como os seus corpos se inscrevem no espaço e desenham outras geografias de encontros possíveis.

4.1 TECNOLOGIAS DE SEXO/GÊNERO

Pensar o corpo como um lugar é um ponto de partida para interrogar como gênero e sexualidade o modelam e têm nele um campo de tensionamentos. No texto *Sangue, pão e poesia: a localização da poeta* (2019 [1984]), Adrienne Rich, desenvolve uma reflexão sobre a importância de se tomar o corpo como espaço político. Ela defende a ideia de que o desenvolvimento de uma política da localização é fundamental, enquanto método feminista e de escrever-se-pensar, que estabelece o corpo, em sua relação com a linguagem, como espaço político. Adrienne Rich (2019 [1984]) visibiliza essas conexões e defende o compromisso, necessário, da escrita com a política, tomando o corpo e sua localização com relação ao gênero, sexualidade, classe e racialidade, como algo que afeta a escrita e que pode ser um lugar possível para o entendimento daquilo que a circunda, desde o qual é possível vislumbrar caminhos de libertação.

Uma política da localização se desenha, então, como um movimento necessário de saída do espaço da universalidade e da abstração, que domina as produções literárias e de outros conhecimentos situados a partir de um lugar de hegemonia. Esse texto é um bom ponto de partida porque ele articula duas noções que são fundamentais: a ideia de localização desde o corpo-experiência e a sua relação com a linguagem. O contexto sobre o qual Adrienne Rich (2019 [1984]) escreve se localiza a partir de um olhar retrospectivo em torno de sua própria trajetória, de alguns debates e de acontecimentos políticos em curso desde a década de 1950.

O acento no desenvolvimento de uma política da localização diz muito também sobre como os debates que ganharam as ruas e ocuparam boa parte da agenda feminista ao longo da década de 1960, de certa forma, acabaram por cair na reprodução do discurso universalista e abstrato em torno daquilo que se buscava constituir enquanto o sujeito político a partir do qual o movimento era articulado. Tomando uma perspectiva retrospectiva dessa década também, Teresa de Lauretis (1994 [1987]) considera que as discussões em torno do corpo e do gênero, tal como haviam sido travadas até então, acabaram por criar uma limitação epistemológica no pensamento feminista.

De acordo com Teresa de Lauretis, o grande problema com o gênero, então, seria o seu entendimento a partir da ideia de diferença sexual, sendo que esta era tomada como sinônimo da diferença entre mulher e homem, feminino e masculino. Para essa autora, mesmo os conceitos mais abstratos da diferença, remetidos ao plano da significação e dos efeitos discursivos, acabavam operando a partir dessa dicotomia, investindo e se relacionando com uma narrativa de fundação que permanecia amarrada aos termos do patriarcado. É tendo essas questões em perspectiva que ela propõe que pensemos o gênero como tecnologia, considerando-o ao modo que Michel Foucault¹⁷⁰ entende a sexualidade, ou seja, como “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais” (*apud* Lauretis, 1994 [1987], p. 208).

Terese de Lauretis tece sua abordagem a partir de quatro eixos, considerando que o gênero é representação, que a (auto)representação do gênero é a sua construção, sendo que essa construção se efetua nos mais diversos meios, e que a construção de gênero também se faz pela sua desconstrução. Ao entender o gênero como representação e autorepresentação, ela o inscreve como produto e processo de múltiplas tecnologias sociais, como o cinema, as práticas da vida cotidiana, as diferentes instituições sociais e, inclusive, o feminismo. Dialogando com a noção de *pensamento heterossexual*, de Monique Wittig (2006 [1980]), a autora aponta como ela espelha e funda os binarismos dos quais partimos para entender a realidade, tais como natureza/cultura, homem/mulher, e tenta inscrever o gênero também, de maneira similar a que Monique Wittig entende a categoria de sexo, enquanto classe.

A adoção da categoria *gênero* em detrimento da de *sexo* se relaciona com as perspectivas analíticas a partir das quais essas duas autoras partem e dialogam, mas indica também a busca por trabalhar com um conceito que deslocasse, de certo modo, o caráter biológico associado à noção de sexo. A categoria de gênero também é indicativa da permeabilidade dos discursos clínicos em meio às teorizações feministas uma vez que essa categoria começa a ser formulada na década de 1950 pelo psicólogo norte-americano John Money¹⁷¹, que desenvolveu o conceito de *papel de gênero*, com o ensejo de escapar do

¹⁷⁰ A autora parte dessa formulação de Michel Foucault, mas tece uma crítica a ele por não ter levado o gênero em consideração na sua análise, assim como também dialoga e aponta alguns limites presentes nas proposições de Louis Althusser.

¹⁷¹ John Money realizou uma série de estudos sobre a sexualidade e as construções sociais dos papéis de gênero, assim como da intersexualidade e das intervenções cirúrgicas para redesignação sexual. O documentário *Dr. Money e o menino sem pênis* (2004) traça, a partir da biografia de David Peter Reimer, algumas das controvérsias e violências empreendidas nas experimentações de John Money. Paul B. Preciado discute e confronta algumas das noções elaboradas por John Money nos livros: *Manifesto Contrassexual* (2017 [2004]) e *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica* (2018 [2008]).

determinismo biológico e indicar o processo socialmente construído de gênero. Já em 1968, Robert Stoller, um outro psicanalista norte-americano, desenvolveu a noção de “identidade de gênero”¹⁷², entendendo-a como algo independente da morfologia corporal (García, 2017).

Tanto essa genealogia da categoria quanto as questões linguísticas em torno dela provocaram debates em meio à crítica feminista sobre as vantagens e a própria utilidade da sua adoção, sendo o texto de Joan W. Scott (1995 [1988]) paradigmático dessas inflexões, como apontei brevemente na seção anterior. Teresa de Lauretis também assinala algumas limitações e dificuldades encontradas com o conceito de gênero, sobretudo no que se refere à proximidade da sua correlata significação com a noção de sexo, corrente na língua inglesa, além de destacar alguns problemas linguísticos da categoria quando traduzida para outras línguas, como é o caso do francês, em que o conceito de gênero permaneceu durante um bom tempo sem contar com a adesão pela qual passou nos países anglófonos, tanto por questões linguísticas, quanto pela abordagem presente na tradição de pensamento feminista tecida na França, da qual Monique Wittig faz parte, por exemplo.

Teresa de Lauretis busca, então, propor uma conceituação do termo gênero, tentando, sobretudo, forjar uma perspectiva que desse conta de localizar os processos pelos quais o gênero transforma indivíduos em sujeitos, ou seja, as maneiras pelas quais o gênero é construído enquanto uma tecnologia específica e de que forma ela é absorvida¹⁷³, tomando o termo gênero como

[...] a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria. Gênero é a representação de uma relação [...] o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer [...]. Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe (Lauretis, 1994 [1987], p. 210-211).

A formulação do gênero, tal como proposta por Teresa de Lauretis, estabelece o gênero como um processo construído em/com relação ao pertencimento a uma classe, um

¹⁷² Francisco Vázquez García aponta também que, na década 1940, o sexólogo norte-americano David Cauldwell desenvolveu um estudo sobre as comunidades e subculturas travestis, uma pesquisa na qual se baseou para produzir um trabalho na década de 1950, “distinguindo a travesti do que denominou pela primeira vez como ‘transexual’” (2017, p. 29).

¹⁷³ Teresa de Lauretis dialoga com a perspectiva elaborada por Louis Althusser em torno da *ideologia*, considerando que esta diz da relação do sujeito com a sociedade em que vive e que possui também uma existência material, sendo que a ideologia interpela e constitui os sujeitos. Há confluência e pontos de contato entre as formulações de Louis Althusser em torno da interpelação e dos processos de sujeição e as que foram desenvolvidas por Michel Foucault e Judith Butler, uma síntese dessas conexões pode ser encontrada no artigo de Maria Lygia Quartim de Moraes (2007).

processo que implica o compartilhamento e adesão às normas/significados engendrados culturalmente, considerando também que a subjetividade e as experiências das mulheres enquanto classe residem necessariamente numa relação específica com a heterossexualidade. Partindo dessas formulações, Paul B. Preciado (2017 [2004]) expande a própria noção de tecnologia¹⁷⁴ e das tecnologias de sexo ajustando-as às biotecnologias de (re)produção do corpo, entendendo o sexo e o gênero enquanto “formas de incorporação próstética que se fazem passar por naturais” (Preciado, 2017 [2004], p. 166), sendo justamente essa possibilidade de “passar por naturais” o procedimento mais aprimorado dessas tecnologias.

A partir de uma perspectiva diversa, mas igualmente instigante, Iris Marion Young¹⁷⁵ (2003) aponta que o gênero constrói a própria diferença sexual, considerando que são os pressupostos da heterossexualidade compulsória que definem os significados e as diferenças inscritas nos corpos, sendo eles, como também a linguagem, os espaços, as representações, as roupas, as ferramentas, os cosméticos etc. que posicionam os indivíduos enquanto mulheres. Para esta autora, a tarefa do feminismo seria desenvolver uma crítica que mostrasse de que forma uma categoria ou prática é socialmente construída. De certa forma, é esse o investimento presente na escrita de Cassandra Rios porque, através dela, há todo um movimento no sentido de visibilizar o modo como as tecnologias de sexo e gênero operam e (con)formam práticas, corpos, espaços e diferentes categorias identitárias.

Esse movimento de expor o funcionamento das tecnologias de sexo/gênero se faz presente e atravessa as três narrativas com as quais dialogo, *A noite tem mais luzes* (196-), *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]) e *Georgette* (195-). O romance *Georgette* tem seu enredo desenvolvido a partir das vivências de uma personagem identificada enquanto travesti¹⁷⁶, sua narrativa busca recompor a vida em *devir* de Roberto (Bob)/Georgette desde a provável noite

¹⁷⁴ Paul B. Preciado retrança a origem do termo tecnologia, cujo radical grego *techné*, ofício de fabricar, já remetia a uma noção de oposição em relação a *physis*, natureza. Esse binarismo é retomado por diferentes narrativas que configuraram a própria noção de humanidade no discurso antropológico e colonial. O autor se aproxima das críticas a esses discursos tecidas por Donna Haraway e das suas reflexões em torno da hibridização inseparável entre natureza e cultura, presentes no conceito de *ciborgue* (Preciado, 2017 [2004], p. 147-158).

¹⁷⁵ Iris Marion Young (2003) trabalha o gênero como serialidade, dialogando com as formulações de Jean-Paul Sartre que, de modo simplificado, corresponde a pensar nas mulheres enquanto coletividade social, definida através da vivência de uma estrutura comum, historicamente organizada.

¹⁷⁶ De acordo com a pesquisa desenvolvida por Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes, que fez um levantamento de diferentes produções literárias que são atravessadas pelas travestilidades, trabalhando com algumas dessas narrativas em sua tese, *Georgette* foi o primeiro romance publicado no Brasil a ter uma protagonista identificada como travesti (2016, p. 58). Além dele, Cassandra Rios também publicou um outro romance intitulado *Uma mulher diferente* (2005 [196-/197-]), cujo enredo também conta com uma personagem protagonista identificada como travesti, chamada Ana Maria. O pioneirismo dessas narrativas se destaca quando lemos, por exemplo, as discussões presentes na matéria “Roberta Close: homem ou mulher?”, do boletim *ChanacomChana* (n. 6, nov/jan, 1984/1985).

de sua concepção à morte trágica que irá interromper prematuramente a sua trajetória. A narradora cria, assim, uma espécie de biografia em meio à qual acompanhamos a descoberta do corpo e da sexualidade, bem como o trânsito de gênero da personagem¹⁷⁷.

O livro é dividido em 18 capítulos, indicados por títulos que antecipam o desenrolar da trama, que seguem uma organização cronológica e são narrados em terceira pessoa, a partir de uma narradora onisciente e com uma linguagem simples e acessível. A estrutura da narrativa parece apontar para uma escolha que contempla a trajetória da protagonista de maneira a oferecer a nós, pessoas leitoras, a experiência de acompanhar suas vivências, pensamentos e sentimentos. Arrisco afirmar que podemos ler as escolhas formais da escrita desse romance como uma estratégia de se criar uma maior proximidade com a experiência de *Georgette* e também de levar a reflexão sobre as travestilidades¹⁷⁸ para um público mais amplo¹⁷⁹.

A narrativa se inicia no ano de 1952, ambientada na cidade de Aquidauana, interior do Mato Grosso, e se volta, sobretudo, para as vivências da personagem em dois diferentes aportes temporais: a infância, período no qual se localizam as primeiras descobertas do corpo como máquina desejante; e a adolescência, quando se dão as primeiras experiências sexuais e a constante reelaboração de leituras sobre identidade de gênero e sexualidade. Cassandra Rios, através da sua narradora, desde o início do romance, faz um investimento no sentido de (re)inscrever outras possibilidades de vivências e discursos sobre corpo, gênero e sexualidade.

¹⁷⁷ Apesar de usar em vários trechos o artigo “o” junto da palavra *travesti*, algo corrente à época de escritura do livro, esse trânsito de gênero também atravessa a linguagem e os pronomes utilizados na narrativa para dizer das experiências da personagem. Ao longo do texto mantereí essa oscilação, pois considero que isso evidencia a própria experiência do trânsito de gênero da personagem e do olhar da narradora, tornando mais fácil também a identificação dos trechos citados do livro. No ensaio “*Fizera-se mulher*”: *Cassandra Rios, visionária maldita* (2020, p. 14), Amara Moira faz uma discussão interessante sobre a instabilidade com a qual o gênero da personagem figura na narrativa, considerando que esta pode “ser tanto reflexo da dificuldade cisgênera em compreender/aceitar as novas narrativas de gênero que então surgiam, quanto indicação dos processos de ressubjetivação vividos por uma pessoa que, após anos sendo criada para ser de determinado gênero, tenta a partir dali entender-se e ser reconhecida como integrante de outro”.

¹⁷⁸ William Peres (2005, p. 26) tem proposto o termo “travestilidade” com o sentido de apontar a “multiplicidade de possibilidades” entre os mais diferentes modos de vida e de experiências de travestis. O uso desse termo busca também desvincular a travestilidade do estigma e da patologização que se relacionam à utilização do sufixo “ismo”.

¹⁷⁹ *Georgette* foi censurado em 1976 e, de acordo com o parecer censório produzido de nº 155/76, de 10 de março de 1976, dentre os motivos estão a descrição de uma “curra” e o fato da narrativa focalizar “a vida desregrada e libertina de um homossexual”. A censora, Cristina dos Reis Marra, recomenda a proibição do livro, mas parece expressar em alguns momentos certa compreensão para com a personagem, principalmente no que se refere ao seu enquadramento enquanto “vítima”. Para mim, seguindo a reflexão que Didier Eribon tece sobre a forma como a presença homossexual é tratada no exército e na igreja católica, para além da aparente contradição, a argumentação elaborada pela censora poderia ser relacionada também com a dissociação que é estabelecida entre “pessoas homossexuais” e “atos homossexuais” (Eribon, 2008, p. 68-69).

A história principia, como foi dito anteriormente, na noite em que Bob¹⁸⁰ é concebido e busca afirmar o tempo inteiro a ideia de que tudo se resume ao princípio fundamental da vida, ou seja, de que não haveria possibilidade de se localizar uma possível origem para os desejos e vivências de gênero da personagem, um discurso que é compartilhado também em *A noite tem mais luzes* (196-) e *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]) acerca das dinâmicas de gênero e vivência da lesbianidade. Esse é um debate que ainda ecoa em nossos dias e que rompe com as narrativas correntes que buscam estabelecer uma origem ou explicação para as existências socialmente compreendidas a partir da ótica do desvio.

Por ser o quarto filho do casal e, dentre eles, o único identificado como de gênero masculino, sobre Bob se projetam uma série de expectativas e papéis sociais com os quais se reveste a masculinidade. Durante sua infância, primeiro período temporal ao qual se volta a narrativa, há todo um investimento em direção a demonstrar como operam e funcionam as normativas de gênero, entre brincadeiras, afazeres domésticos e interdições. Sua curiosidade, atenção e preocupação com a mãe também não deixam de ser reprimidos, sendo corrente afirmações como esta: “Meu bem, isto é para as mocinhas; eu quero que você estude para um dia ser um grande homem” (Rios, 195-, p. 20), ao passo em que sua mãe se alegra quando, ao ver Bob chegar machucado em casa, pressupõe que houvesse brigado com alguém (Rios, 195-, p. 87). Mas Bob desde muito cedo parece *estranhar* e não se conformar aos papéis de gênero tão demarcados na convivência com a família, mesmo tendo sua curiosidade e interesses constantemente interditados pela norma.

A visibilização das normativas de gênero e das interdições que buscam regular as vivências de Bob a partir do que era considerado desejável, tendo em vista um corpo designado como masculino, põe no centro da cena as maneiras pelas quais o gênero se inscreve e modula comportamentos e (con)forma corpos a partir de uma lógica da diferença. Gayle Rubin (1975, p. 27), ao refletir sobre o sistema sexo/gênero, considera o gênero como “uma divisão do sexo” que é imposta socialmente, a partir da heterossexualidade compulsória, que opera através da supressão da similaridade entre homens e mulheres. De modo que,

¹⁸⁰ Acredito que, diante do enredo do livro e da proximidade temporal, a escolha do nome da protagonista do romance, Roberto/Bob, pode ser uma citação à Roberta/Betty Cowell (Robert/Bob), que foi piloto de caça durante a Segunda Guerra Mundial e de corrida automobilística. Ela foi a primeira mulher trans britânica a ser submetida a uma cirurgia de redesignação sexual, em 1951, algo que repercutiu bastante. Roberta também escreveu sua autobiografia e era uma pessoa que tinha certa visibilidade na mídia. Há registros audiovisuais e fotográficos da Roberta Cowell nas redes e uma breve nota biográfica a seu respeito pode ser lida em: <http://www.elisarolle.com/queerplaces/pqrst/Roberta%20Cowell.html>.

Longe de ser uma expressão de diferenças naturais, a identidade de gênero exclusiva é a supressão das semelhanças naturais. Ela exige repressão: no homem, de qualquer versão de traços ‘femininos’; nas mulheres, a de traços definidos como ‘masculinos’. A divisão dos sexos resulta na repressão de algumas características de personalidade de praticamente todo mundo, homens e mulheres. O mesmo sistema social que oprime as mulheres em suas (do sistema) relações de troca, oprime a todo mundo em sua insistência numa rígida divisão de personalidade (Rubin, 1975, p. 28).

A restrição e a repressão da feminilidade e da masculinidade a partir do binarismo de sexo/gênero regula comportamentos, constrói identidades e oprime muitas(es, os) outras(es, os) inseridas(es, os) nesse sistema social. Uma opressão que por vezes gera uma constante sensação de inadequação e requer um certo ocultamento ou *camuflagem* de sua personalidade. Tal sensação é experimentada por Pascale que se sentia diferente das demais jovens com quem convivia por não compartilhar dos mesmos interesses pelos garotos, ao mesmo tempo que se distanciava dos planos da sua avó, cujo desejo e grande preocupação era vê-la casada, pois não queria morrer e deixá-la sozinha. Pascale, talvez, por isso, lança fortes olhares para minguar o crescimento dos seus seios, já que a modelagem de um corpo lido como feminino gerava uma série de expectativas sociais relacionadas ao acesso desse corpo pelos homens¹⁸¹, mas, a despeito disso, ela sentia que, com o passar do tempo, “adquiria cada vez mais as formas de mulher, uma mulher camuflando uma alma diferente” (Rios, 196-, p. 25).

Em *Georgette*, é interessante perceber como a narrativa aponta tanto a família, quanto a escola como instituições privilegiadas a partir das quais esse sistema opera através de suas tecnologias de sexo/gênero. Mas, a despeito da violência, é nesses mesmos ambientes de disciplina e vigilância, que a sexualidade será despertada, provocando ao mesmo tempo a reflexão sobre a existência e vivência da sexualidade na infância apesar dos silêncios e das proibições. Assim, será no início da vida escolar, aos 8 anos de idade, que Bob reconhecerá o desejo por Artur, um colega dois anos mais velho, que tenta penetrá-lo, mas também a sua interdição porque “Ele sabia por si, por algo que lhe avisava interiormente, que aquilo era proibido” (Rios, 195-, p. 33).

A percepção do desejo e das interdições vivenciadas ainda na infância se fazem presentes em *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]) e atravessam as memórias de Flávia. A

¹⁸¹ Algo que se evidencia também nas conexões entre lesbianidade e esterilidade, expressas em termos como *machorra* para se referir às lésbicas, uma palavra que era associada às vacas e cabras mais velhas que nunca haviam sido fecundadas por um macho, ou seja, que haviam fugido do ciclo de reprodução, e que aparece ainda nos seguintes trechos de *A noite tem mais luzes*: “Pinheiro que jamais daria uma pinha! Árvore estéril! De árvore pinheiro a mulher sáfica” (p. 191) e “pobre da humanidade que se extinguiria completamente cheia de árvores estéreis, de machorras” (Rios, 196-, p. 27).

personagem relembra que “Aos sete anos, portanto, eu agia com hipocrisia e dissimulação, não pela intimidação do método pelo qual eu era criada, mas por algo intuitivo que já me prevenia contra as pessoas e me fazia guardar segredo de tais emoções” (Rios, 2006 [1980], p. 17-18), demonstrando, desde então, a percepção e internalização das normas sociais que interditam o desejo que não se inscreve a partir da heterossexualidade. Uma interdição que se realiza através do silêncio e apagamento de outras existências, uma vez que, na maior parte do tempo, esse é o único modelo visível nos mais diferentes meios sociais e produtos culturais em circulação.

Outro abalo importante empreendido pelas narrativas é aquele relacionado à ideia de família, como foi apontado brevemente na seção anterior. O pai de Bob é caracterizado como um homem rico e boêmio, enquanto a mãe, Maura, é tomada como ingênua e modesta, uma espécie de Penélope que o amava desesperadamente e que fiava as noites à sua espera. Ao mostrar uma família nuclear que é socialmente considerada o modelo conjugal ideal, envolta em sofrimento, traições, bebedeiras e jogatinas, a narrativa opera no sentido de expor o quanto essa construção se alicerça em meio a abusos e a desajustes de toda ordem, assim como visibiliza os diferentes papéis de gênero desempenhado pelos seus pais. O abandono total da família pelo pai e as consequentes dificuldades financeiras encontradas pela família são marcadores da juventude de Bob. Em *Eu sou uma lésbica*, o núcleo familiar de Flávia é tomado como modelar e ela descreve que os pais

Não eram indulgentes nem se excediam em dominação, não eram severos, mas mantinham uma disciplina inconsciente, e quanto ao padrão moral não eram excessivamente rigorosos. Portanto, o ambiente familiar nunca provocou em mim ou em meus irmãos, sentimentos de angústia ou insegurança (Rios, 2006 [1980], p. 33).

Flávia afirma que “Eu segui e cheguei a um caminho de vida preestabelecido pela minha própria natureza” (Rios, 2006 [1980], p. 34), assim sua personalidade ou a “genuinidade” do seu modo de ser seriam consequência apenas da sua “própria natureza” e da maneira como os acontecimentos relacionados à sexualidade foram experienciados na sua primeira infância, já que, para ela, a aprendizagem da sexualidade foi se dando de maneira natural, quebrando a relação entre a desestruturação familiar como causa ou possível explicação para a lesbianidade. Seja através da exposição das ruínas do modelo de família nuclear presente em *Georgette*, seja por meio do *apagamento* dos laços familiares em *A noite tem mais luzes*, ou ainda através da família modelar de Flávia em *Eu sou uma lésbica*, acredito que as narrativas apontam para certa crítica a esse modelo familiar e suas normas de

gênero, e, ao fazê-lo, também tentam se desviar das leituras que buscam enquadrar e remeter as existências não normativas ao seu processo de formação e convívio familiar.

Mas, onde então deveria ser buscada uma explicação? Bob recomenda contar as células masculinas e femininas em cada corpo, separá-las, acompanhar o desenvolvimento de alguém desde o nascimento, com o uso de aparelhos que possam lhe sondar a mente, pesar a preponderância dos hormônios e do meio em sua formação e nos lança a pergunta de volta: “O que verão?” (Rios, 195-, p. 93). Questionamentos e reflexões como essa atravessam a segunda temporalidade da trama, a juventude de Bob, pois esse será um momento de angústias, inquietações e também da busca por uma experiência corporal e afetiva em conformidade com sua subjetividade e anseios. Bob procura na leitura uma explicação para a forma como se sente, recorre a livros diversos, mas os confronta com as suas experiências e vai, ele próprio, elaborando suas concepções em torno do desejo sentido pelos homens. Afinal, “Por que teriam os homens que amarem as mulheres?” (Rios, 195-, p. 47), um movimento contestador da heterossexualidade compulsória e que se inscreve também nos discursos de Pascale e Flávia.

Em *Georgette*, além de contestar o eixo de congruência sexo/gênero/desejo/práticas sexuais, fincado no ordenamento compulsório da heterossexualidade, e visibilizar o potencial subversivo do desejo, como quando Clóvis, uma das suas personagens, lembra “como lutara para banir da mente a idéia de que estava possuindo um homem ao manter relações sexuais com a esposa e, finalmente, se deixara vencer pela imaginação, chegando, só assim, ao êxtase” (Rios, 195-, p. 187-188), há também toda uma tentativa de naturalizar o desejo a partir de sentimentos valorizados socialmente, como o amor. Essa reversão das construções em torno do desejo se faz presente em diversas outras narrativas da autora, nas quais as personagens mostram uma visão de que o amor deveria ser visto socialmente como algo natural, independente do gênero da pessoa para qual ele se destina, posto que existem inúmeras formas de amor, de modo que a homossexualidade e a lesbianidade são consideradas como apenas uma outra forma de amar, dentre tantas outras, um discurso que reverbera nas vozes de Flávia e Pascale, sendo que esta última considera o amor como uma espécie de “verniz” que reveste de humanidade o desejo (Rios, 196-, p. 106).

Em meio às suas reflexões sobre o desejo, Bob em grande parte do livro parece se identificar como homossexual, apesar de em vários momentos se sentir como mulher¹⁸². É interessante perceber como a autora elabora sua própria teoria sobre sexualidade/gênero como algo em processo, construída através da vivência. Nesse processo de construção, as dinâmicas de gênero se (des)montam através das relações que se estabelecem com os espaços, com o convívio com as(ês, os) outras(es, os) e na modelagem que é empreendida desde suas experiências de corpo. Um corpo que é apontado como um lugar atravessado pelas dinâmicas de gênero e sexualidade, mas que é também onde se abrem possibilidades, já que o “rostinho fino, bem formado, talhado para homem, desenhado para mulher” (Rios, 195-, p. 72) de Bob e as diferentes modelagens que Flávia e Pascale operam nele através do vestuário, afinal “Quem disse que o hábito faz o monge? Pois aquela sua roupa a fazia uma outra Pascale” (Rios, 196-, p. 71), apontam para o próprio corpo enquanto um lugar em permanente (des)construção.

Para Bob através da mirada do rosto como desenho aberto a novos traçados, assim como dos *croquis*¹⁸³ de moda que desenha e a partir dos quais experimenta possibilidades outras de vislumbrar seu corpo, o ato de desenhar enquanto projeção e reinvenção é algo fundamental. Desenhos que oferecem junto ao cinema, essa “prótese do sonho”, como nos diz Paul B. Preciado (2017 [2004], p. 164), um espaço no qual há abertura para que outras experiências de corpo sejam imaginadas e tecidas. Para a protagonista, o cinema era “uma verdadeira escola onde ele ia aprender o que era *sex appeal*, tornando-se cada vez mais gracioso, sensual, fatal e muitas outras coisas, tal como a fazer riscos nos cantos dos olhos, a passar batom” (Rios, 195-, p. 107). Um aprendizado que envolvia as técnicas de maquiagem, das cores e roupas da moda, mas também dos maneirismos e jeito de corpo das estrelas do cinema à época, como Brigitte Bardot, Ava Gardner e Elizabeth Taylor, sendo que desta última, Bob “estudava-lhe os gestos e maneiras de olhar. Quanto as suas pernas que as suas próprias irmãs diziam invejar, comentando que pareciam de mulher, bem poderia dizer que a própria Marlene Dietrich as admiraria” (Rios, 195-, p. 106).

As referências aos filmes e às atrizes do cinema se fazem presentes também em *A noite tem mais luzes* (196-) e em *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]), produzindo afastamentos

¹⁸² Um percurso de certa maneira similar pode ser vislumbrado no conto *Isaltina Campo Belo*, da escritora Conceição Evaristo (2011), nele, Campo Belo trânsito por diferentes perspectivas de compreensão de si, atravessada pelas dinâmicas de gênero e sexualidade.

¹⁸³ Croqui é uma palavra de origem francesa que tem o significado de esboço, no contexto acima se refere à feitura de um rascunho a partir do desenho da roupa e do corpo para ilustrar sua viabilidade e caimento.

e identificações, como a recusa de Flávia ao pedido de sua namorada, Núcia, para que cortasse os cabelos curtos para ficar mais parecida com o Alain Delon – já que ela afirma que “Eu preferia continuar parecida comigo mesma ou com a Lauren Bacall, como mamãe achava. Eu era mulher, essencialmente feminina, apenas gostava de mulher. Só isso” (Rios, 2006 [1980], p. 66) –, ou o desejo que as divas produziam e os sonhos e amores que inspiravam, tal como os de Pascale pela Gina Lollobrigida, Kim Novak e Elizabeth Taylor. Posso citar a ainda a identificação que a própria Marlene Dietrich, apesar de manter sua sexualidade fora dos holofotes, produziu em gerações de lésbicas.

Ao visibilizar as experiências e afecções das personagens em meio a diferentes dinâmicas sociais, as narrativas lançam luz sobre o funcionamento, a incorporação e as subversões do corpo frente às tecnologias de sexo/gênero. Acredito que Cassandra Rios, de certa maneira, tenta responder à pergunta que Teresa de Lauretis (1994 [1987]) coloca como central em sua análise sobre essas tecnologias, que é a que diz respeito à maneira como se passa da sociabilidade, ou seja, das construções em torno do gênero já historicamente sedimentadas, para a subjetividade e de quais formas se dá essa mediação. As narrativas apontam para a força com as quais as instituições impõem o binarismo de gênero e, conseqüentemente, asseguram interdições em torno da sexualidade, mas apresentam personagens com trajetórias e vivências complexas, que negociam e elaboram respostas diversas diante dessas interpelações, nos convidando a pensar nos modos pelos quais diferentes tecnologias se fazem corpo e como esse corpo pode se abrir a outras formas de reinvenção.

4.2 POLÍTICAS DA (IN)VISIBILIDADE

Em *A epistemologia do armário*, Eve Kosofsky Sedgwick (2007) tece uma série de reflexões em torno das dinâmicas do segredo/revelação que envolvem as sexualidades gay e lésbica, considerando o *armário* como um dispositivo que regula a vida dessas(es) ao passo que confere o privilégio da visibilidade a heterossexualidade, fundando também o nosso regime de produção de conhecimento. A autora toma o *armário* como “a estrutura definidora da opressão gay no século XX” (Sedgwick, 2007, p. 26), posto que ele invisibiliza as

existências que se inscrevem fora da heterossexualidade, afetando a construção subjetiva e as mais diversas dimensões e vivências das pessoas consideradas sexualmente dissidentes¹⁸⁴.

Para Eve Kosofsky Sedgwick, a revolta ocorrida em Stonewall¹⁸⁵ e os acontecimentos que se seguiram, apesar da sua repercussão e visibilidade, pouco abalaram essa dinâmica do segredo, uma vez que a questão da publicização ou não da sexualidade continuou a operar enquanto um dispositivo de interdição e cerceamento de direitos em meio às políticas públicas e à legislação norte-americana¹⁸⁶ e, além disso, segundo aponta a autora, quase todas as pessoas se encontram dentro do armário “com alguém que seja pessoal, econômica ou institucionalmente importante para elas” (Sedgwick, 2007, p. 22). Tomando essa reflexão como ponto de partida, eu quero nuançar brevemente algumas questões, a primeira delas é que acredito que o armário (e seus segredos) é um entre os múltiplos atravessamentos que estruturam as nossas vivências, já que outras dimensões e marcadores sociais da diferença influem de maneira diversa na maneira como a sexualidade é experienciada individual, social e contextualmente, sobretudo no que se refere às dinâmicas de gênero, classe e racialidade.

A historiografia que foi construída em torno da Revolta de Stonewall e das lutas de libertação *homossexual* é um exemplo de como essa dinâmica do segredo pode ser complexificada a partir desses marcadores, já que a participação e o protagonismo das mulheres trans e lésbicas no levante foi invisibilizada e matida literalmente em segredo. Uma invisibilização que se deu também através do policiamento das vozes daquelas(es) que participaram das movimentações subsequentes, como a ocorrida, durante a Parada de 1973, onde Sylvia Rivera, protagonista ao lado de Marsha P. Johnson, Stormé DeLaverie e de muitas outras mulheres trans e lésbicas *de cor* nos levantes de Stonewall, foi proibida de falar e teve que disputar o acesso ao microfone. Mas, quando por fim o conseguiu, brandou com

¹⁸⁴ Talvez a primeira ocorrência dessa expressão se encontre no artigo *Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade* (2012 [1984]), de Gayle Rubin, no qual a autora utiliza o termo *dissidência erótica* para se referir a um amplo conjunto de comportamentos e identidades eróticas ou sexuais que se afastam do que é socialmente considerado como natural e normal.

¹⁸⁵ Se refere à revolta envolvendo pessoas LGBTQIAPN+, que frequentavam o bar Stonewall Inn, no Greenwich Village, Nova Iorque, contra a perseguição policial. As batidas policiais eram constantes no território norte-americano e buscavam restringir a circulação e acesso a esse tipo de espaço por essa parcela da população. As pessoas manifestantes reagiram a uma abordagem acontecida no dia 28 de junho de 1969, se recusando a deixar o local e enfrentaram a polícia com pedras, garrafas e barricadas. O movimento ganhou as ruas e se estendeu por seis dias. Um ano depois, esse acontecimento passou ser celebrado com a Parada do Orgulho LGBT e a data de 28 de junho foi instituída como o Dia Mundial do Orgulho LGBT.

¹⁸⁶ Eve Kosofsky Sedgwick (2007) analisa alguns desses embates jurídicos ocorridos entre as décadas de 1970 e 1980, como os casos *Acanfora*, *Rowland contra o Distrito Escolar Local de Mad River* e *Bowers contra Hardwick*, nos quais as relações entre sexualidade e a dinâmica público/privado foram centrais.

justiça que “Se não fossem as drag queens, não haveria um movimento de libertação gay. Nós estamos na linha de frente”¹⁸⁷.

Um outro apagamento histórico similar também foi produzido em torno da Revolta da Cafeteria Compton¹⁸⁸, ocorrida em 1966, que, assim como o levante que aconteceu em Stonewall, se deu a partir da reação à perseguição policial, mas nesse caso particularmente direcionada às drag queens e mulheres trans que frequentavam o local. Se as drag queens, mulheres trans e lésbicas estiveram na linha de frente das movimentações ocorridas na década de 1960, suas memórias de luta e presenças nem sempre foram publicizadas nas narrativas que buscam reconstituir esses acontecimentos e/ou na construção da imagem visível da militância *homossexual*¹⁸⁹, que tem sido definida, muitas vezes, através da eleição de um modelo de visibilidade de corte classista, branco, masculino e cisnormativo.

Tomando ainda como panorama esses dois acontecimentos, há uma outra camada que é importante ser destacada sobre o dispositivo do segredo, mais precisamente relacionado ao seu par, a revelação, e diz respeito ao caráter visível das corpos que transgrediam o binarismo de sexo/gênero. As batidas e a perseguição policial estavam amparadas legalmente a partir de um dispositivo legal em vigor nos mais diferentes estados norte-americanos desde o século XIX, que criminalizava o que era chamado de "male or female impersonation"¹⁹⁰, algo que

¹⁸⁷ Algo que ela rememora e reafirma no documentário *A Morte e a Vida de Marsha P. Johnson* (2017) e que se faz presente também em uma matéria da Revista Vogue, escrita por Susan Devaney, a partir da qual traduzi e reproduzi o trecho acima. A matéria completa pode ser lida em: <https://www.vogue.co.uk/arts-and-lifestyle/article/who-was-sylvia-rivera>.

¹⁸⁸ Compton's era uma rede de cafeterias de São Francisco, cujo proprietário era Gene Compton. Em funcionamento entre as décadas de 1940 e 1970, a Compton's ficava aberta 24h e era um importante ponto de encontro e socialização entre pessoas trans e drag queens, o que talvez se dava justamente pelo horário de atendimento amplo, já que a ambiência noturna às vezes é sentida como um espaço mais seguro para o trânsito das pessoas dissidentes. O documentário *Screaming Queens: The Riot at Compton's Cafeteria* (2005) resgata um pouco dessa história, que é considerada um marco para o ativismo trans em São Francisco, e pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=G-WASW9dRBU>. A série *Crônicas de São Francisco* (2019) também cita e retoma ficcionalmente um pouco do contexto e do levante da Compton's. Uma discussão sobre a relação entre a ambiência noturna e a socialização de pessoas queers na cidade de Salvador pode ser encontrada no documentário *Rua Carlos Gomes: Apogeu e resistência da comunidade LGBTQIA+* (2022) e em meu livro *serei_as: ou ensaio de um mergulho no âncora* (2019).

¹⁸⁹ Sheila Jeffreys aponta que Stonewall foi um catalisador dos movimentos que já vinham sendo gestados desde a década de 1950, em meio às organizações homofílicas, considerando que “Essas organizações foram caracterizadas pelos historiadores como ‘assimilacionistas’ visando integração para homossexuais e finalizando penalidades legais. O que foi diferente sobre a liberação gay é que a assimilação foi repudiada em favor do ‘sair do armário’, do ‘orgulho gay’ e demandando mudanças sociais dramáticas para a liberdade das mulheres, lésbicas e gays” (Jeffreys, s/d, p. 1). Eu penso que é preciso considerar também a sobreposição e cruzamento entre essas duas perspectivas, porque a ideia de integração e passabilidade presentes nas organizações homofílicas, como a *Daughters of Bilitis*, fundada em 1955 e considerada a primeira organização em defesa dos direitos das lésbicas nos Estados Unidos, não deixaram de fazer parte dos discursos dos movimentos pós-Stonewall.

¹⁹⁰ Uma linha do tempo que mapeia a adoção dessa lei pelos estados norte-americanos pode ser vista em: <https://www.pbs.org/newshour/nation/arresting-dress-timeline-anti-cross-dressing-laws-u-s>. Além desse

poderia ser livremente traduzido como “se passar por homem ou mulher”. Esse dispositivo também direcionava o patrulhamento que a polícia de Nova Iorque realizava em bares como o Stonewall, pois o regramento legal desse estado à época determinava que cada pessoa vestisse ao menos três peças de roupas que fossem adequadas ao gênero assignado no nascimento.

As pessoas que eram lidas como se estivessem tentando “passar por homem ou mulher” não raro eram submetidas à revista e a procedimentos invasivos de verificação do corpo. Uma dinâmica de reconhecimento e policiamento do gênero que guarda uma proximidade espantosa à qual se remete o poema de Féres (2020), que abre esta seção, quando diz que, ao não ser reconhecida como mulher na entrada do banheiro, “eu não sabia se devia/ mudar de fila/ abaixar as calças”. No Brasil, apesar de não haver um dispositivo legal tão diretivo como o norte-americano, ao longo da ditadura civil-militar, o discurso da preservação da moral e dos bons costumes era mobilizado nas constantes operações e batidas policiais realizadas no centro de São Paulo, como a “Operação Limpeza” (1980), a “Operação Sapatão”¹⁹¹ (1980) e a “Operação Tarântula” (1987), esta última já no contexto da abertura democrática, chefiadas pelo delegado José Wilson Richetti, além das frequentes rondas e perseguições articuladas por grupos civis, amplamente denunciadas pelo boletim *ChanacomChana* e pelo jornal *Lampião da Esquina*.

Uma perseguição e censura que também cerceava as performances de grupos artísticos que perturbavam as normas de gênero como *Dzi Croquettes* e *Secos & Molhados*. Ney Matogrosso, integrante deste último, relata em entrevista que a primeira aparição do grupo na televisão envolveu muita negociação com a censura, que queria vetar a participação. Os censores apontavam que o uso da maquiagem, o pentado, o rebolado e até o seu olhar, seriam agressivos, pois “Diziam que era coisa de mulher” (Lichote, 2014, p. 101-102 *apud* Rodrigues, 2017, p. 240). As experiências do policiamento enfiado nos palcos e aquela que ocorria nas ruas são muito diversas, não só com relação aos métodos e violência empregada, mas também no que diz respeito à construção subjetiva relacionada ao gênero e à sexualidade das pessoas que a vivenciavam.

dispositivo, também haviam leis que buscavam restringir as demonstrações públicas de afeto entre pessoas do mesmo gênero e especificavam as práticas sexuais consideradas aceitáveis socialmente, estas últimas são discutidas no já citado trabalho de Eve Kosofsky Sedgwick (2007).

¹⁹¹ O jornalista Osmar Cupini Júnior redigiu uma matéria para o jornal *Repórter* a respeito da “Operação Sapatão”, na qual informa o modo como foi realizada a abordagem que resultou na detenção de 200 pessoas, assim como as extorsões feitas pela polícia e os efeitos da operação no circuito de sociabilidade lésbica. A matéria segue reproduzida no anexo C.

Relaciono essas diferentes experiências aqui, pois acredito que elas revelam e ajudam a compreender essa dinâmica de visibilidade a partir do modo como as tecnologias de sexo/gênero se inscrevem com (n)o corpo. Ou seja, as drag queens, e poderíamos pensar também que pessoas trans, andróginas¹⁹² e lésbicas que performavam masculinidades, no contexto das décadas de 1960 e 1980, estavam na “linha de frente”, como afirmou Sylvia Rivera, não apenas por serem a vanguarda e protagonizarem as lutas de libertação e revolução dos costumes, mas também por serem mais visíveis.

Assim, acredito que o armário é multidimensional¹⁹³, guardando uma dimensão que não apenas diz daquilo que pode ser calado/falado ou feito a portas fechadas/em espaços públicos, mas que aponta para a sua função literal e simbólica de regular e manter uma espécie de arquivo culturalmente estabelecido de algumas das tecnologias de sexo/gênero, compostas por roupas, adereços, gestos e gostos, que nem sempre cabem ou garantem a passabilidade necessária para se estruturar uma vida em segredo, além de ser regulado também pelo olhar daquelas(es) que estão fora dele, em intrincadas dinâmicas de produção de reconhecimento.

Um último ponto que gostaria de retomar, a partir do diálogo com Eve Kosofsky Sedgwick (2007), é que, mesmo que os acontecimentos pós-Stonewall não tenham implodido o armário, acredito que as discussões tecidas em meio aos diferentes movimentos militantes consolidados a partir da década de 1970 podem ser tomadas como um marco, ainda que provisório, dos discursos que irão insurgir, tendo como uma das suas grandes questões a pauta da visibilidade, compreendendo-a a partir de um olhar mais amplo em torno das estruturas de opressão que nos constituem, mas também articulando, desde aí, uma espécie de dispositivo de interpelação¹⁹⁴ que será mobilizado para incitar processos de autoidentificação, de

¹⁹² Patrícia Marcondes de Barros (2019, p. 72) aponta que entre as décadas de 1960 e 1970 o caráter andrógino expresso pela juventude contracultural se relaciona com uma subversão estética e ideológica diante dos “padrões normativos e ganha visibilidade nas formas de expressão e diferenciação assinaladas por um estilo caracterizado pelo hedonismo, narcisismo e liberdade de escolher o que se quer ser. Revela-se assim o anseio ideológico de ruptura com os padrões estéticos vigentes”.

¹⁹³ Didier Eribon (2008, p. 64-74) também desenvolve uma reflexão pertinente sobre as possibilidades de reinvenção e resistência desde o armário, em épocas em que não era possível vivenciar a sexualidade de forma pública.

¹⁹⁴ Algo que pode ser tangenciado, no caso do Brasil, a partir da leitura de periódicos alternativos. No boletim *ChanacomChana* de número 5, publicado em maio de 1984, ao refletirem sobre os cinco anos de atividade do GALE, é pautada também a resistência das lésbicas em aceitarem essa militância como um caminho, pois, segundo é relatado, elas não viam sentido nesse tipo de luta. Em outra matéria, dessa mesma edição, se afirma que a aceitação de Ney Matogrosso, Clodovil Hernandez e Simone se dava porque as(os) mesmas(os) não tomavam partido, só se dizendo “liberados”, ou seja, a leitura do boletim demonstra que havia certa cobrança para que saíssem do armário. Ao ler as entrevistas e depoimentos de personalidades públicas, presentes no *ChanacomChana* e no *Lampião da Esquina*, de fato se sobressai a maneira como as questões em torno da

engajamento e de posicionamento político. Para Audre Lorde, por exemplo, a visibilidade se constitui como algo fundamental no enfrentamento das diversas opressões que a atravessam enquanto mulher negra lésbica, pois

Em nome do silêncio, cada uma de nós evoca a expressão de seu próprio medo – o medo do desprezo, da censura ou de algum julgamento, do reconhecimento, do desafio, da aniquilação. Mas, acima de tudo, penso que tememos a visibilidade, sem a qual não vivemos verdadeiramente (Lorde, 2019 [1984], p. 51).

A visibilidade, ainda que temida, é entendida como algo vital porque produz possibilidades de reconhecimento, de pertencimento e de luta, por isso Audre Lorde nos convoca a transformarmos o “silêncio em linguagem e ação” (2019, [1984], p. 51). Para o pensamento lésbico feminista, a visibilidade também é um acionamento político que se coloca contra a dinâmica do segredo, um dispositivo que é imprescindível para a manutenção da heterossexualidade compulsória, tal como é entendida por Adrienne Rich (2010 [1980]). Penso que as questões relacionadas ao segredo/revelação são algo central também nas narrativas de Cassandra Rios e no delineamento do que estou chamando de *políticas da (in)visibilidade* que são engendradas por elas. Políticas essas que operam no sentido de criar geografias de inscrição da lesbianidade e/ou da identidade de gênero que se ancoram no âmbito do privado¹⁹⁵, mas que também produzem e modulam comportamentos, discursos e corpos, estabelecendo um regime de regulação em torno daquilo que se dá a ver sobre as experiências sexuais e de gênero de suas personagens.

Para as personagens Flávia, de *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]), e Pascale, de *A noite tem mais luzes* (196-), as questões relacionadas ao processo de construção subjetiva da lesbianidade são atravessadas pelo estabelecimento dessas *políticas da (in)visibilidade* apesar de os romances tomarem a *descoberta* da lesbianidade e o processo de entendimento de si a partir da vivência da sexualidade como o eixo da construção narrativa¹⁹⁶. As *políticas da (in)visibilidade* operam, então, produzindo um espectro, no qual o corpo lésbico está no

sexualidade eram recebidas e tratadas com certo estranhamento, como na de Angela Ro Ro, de Leci Brandão e na da própria Cassandra Rios. Penso que talvez a pergunta a ser feita seja não porque elas(es) não se diziam lésbicas, gays, homossexuais com naturalidade, mas por que seria importante naquele contexto o fazer.

¹⁹⁵ Algo que é constituinte também dos espaços de ambiência nos quais as personagens se inserem e transitam, e que serão discutidos mais adiante, na subseção *Geografias do encontro*.

¹⁹⁶ Emma Parker (2015, p. 211, tradução própria) aponta que essa é uma característica presente em muitos textos lésbicos, considerando inclusive que boa parte das narrativas que adquiriram reconhecimento são “romances de formação nos quais a saída do armário faz parte do amadurecimento das personagens ou que tem como centro narrativo o processo do despertar da sexualidade e da autoaceitação”, citando livros como *Viva Sapata*, de Rita Mae Brown (1973); *Carol*, de Patricia Highsmith (2015 [1952]) e *A cor púrpura*, de Alice Walker (2016 [1982]).

centro e, ao mesmo tempo, deve “tornar-se um ser evanescente” (Féres, 2020, p. 10). Uma política que as personagens manejam a partir de alguns gestos comuns, mas que também apresentam afastamentos entre si.

Para Flávia, um primeiro movimento nessa direção é o que se volta para o lugar da inscrição da lesbianidade enquanto algo que é remetido ao âmbito pessoal, ou seja, que diz respeito à certa ideia de intimidade e privacidade, pois ela afirma que “Eu sei o que sou e isso basta” (Rios, 2006 [1980], p. 82). A distinção que a personagem estabelece entre aquilo que deve ou interessa ser publicizado ou segredo se relaciona diretamente com o medo de que, ao se fazer visível em uma sociedade intolerante às existências que não se enquadram na normatividade cis-heterossexual, ela possa se tornar um alvo da violência e do julgamento dos outros.

O medo do reconhecimento, da não aceitação e da violência é algo que também se faz presente em *Georgette*, fazendo com que a personagem, ao reconhecer seus desejos, se sinta um “Eterno condenado a viver com seu terrível segredo. Sozinho, não poderia atirar a sua vida truncada, de anseios nos braços do mundo e ser bem acolhido” (Rios, 195-, p. 103). Diante desse sentimento, Bob considera que é preciso se afastar da família para poder experimentar a sexualidade de maneira mais liberta e acredita que o espaço privado seria o único onde pode vivenciar sua travestilidade. Assim, Georgette ficava trancada em um apartamento, imersa na experiência de gênero que escolheu para si, e, quando transitava pelo espaço público, voltava a se vestir com as roupas que Bob usava.

Mas nem sempre essa presunção do controle sobre o segredo é algo que se confirma nas narrativas, pois as três personagens passam por interpelações que apontam para certo reconhecimento através dos olhares dos outros, ou seja, são confrontadas com aquilo que supunham não ser conhecido por ninguém. É esse “segredo aberto” (Sedgwick, 2007) e visibilidade indesejada que Pascale vivencia, pois sente que “Por mais que tentasse disfarçar, estava sempre sendo apontada, como uma coisa rara ou ridícula até que se acostumou com a indiscrição das criaturas que estão sempre de olhos arregalados espreitando tudo, criticando, acusando, querendo inferiorizar” (Rios, 196-, p. 23).

Pascale tenta disfarçar “o terrível segredo que ela carregava dentro” (Rios, 196-, p. 25), mas o seu esforço em passar sem ser reconhecida, não evita o *descobrimento*. Ao refletir sobre a visibilidade e as diferentes maneiras de vivenciar a lesbianidade, no texto *O lesbianismo um ato de resistência*, Cheryl Clarke (1988) aponta a força com que a heterossexualidade se impõe sobre a forma como a lesbianidade é experienciada, através da

homofobia, que mobiliza tanto o medo, quanto possibilita certa noção de privilégio relacionado à passabilidade heterossexual, ainda que esta seja uma posição precária. Para Cheryl Clarke é justamente

O predomínio da homofobia causa a muitas mulheres que se relacionem com uma comunidade específica como lesbianas e que ‘passem’ como heterossexuais enquanto andem entre os seus inimigos (Esconder-se no armário da pretensão, presunção ou privilégio heterossexual, no entanto, não evita o descobrimento) (Clarke, 1988, sem paginação).

As narrativas *A noite tem mais luzes* (196-) e *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]) jogam também, desde perspectivas diversas, com essa ideia de passabilidade heterossexual a partir da desidentificação, seja mobilizando as tecnologias de sexo/gênero para produzir uma imagem de si que não deveria ser remetida à lesbianidade, seja evitando a associação com lésbicas mais visíveis, restringindo a presença destas nos círculos de sociabilidade. Flávia nos diz que “vivera sempre pensando que não era preciso me dar a reconhecer, que podia me manter à parte, sonhando, tendo o meu segredo simbólico guardado entre os meus sapatos, dentro de uma caixa, como uma relíquia” (Rios, 2006 [1980], p. 65-66). É bastante simbólica a construção que a personagem faz entre a dinâmica do reconhecimento/segredo através do local onde ele é guardado, justo entre os seus sapatos, sendo essa uma referência dupla que remete tanto à sandália de dona Kênia, sua relíquia e objeto síntese do desejo, quanto à ideia do armário em conexão com o termo sapatão.

O uso do termo sapatão, segundo Zuleide Paiva da Silva (2016), já aparece no século XVII em um poema de Gregório de Mattos, chamado *Luiza Sapata* e parece aludir, desde este registro, de maneira pejorativa não apenas às mulheres que se relacionavam sexual e afetivamente entre si, mas particularmente àquelas que performavam masculinidade. No século XX, o termo se tornou bastante popular com a marchinha *Maria Sapatão*, composta por José Alberto Kelly e tocada pelo Chacrinha na década de 1980, e foi “ressignificado e positivado pelas lésbicas, no século XXI, tornando-se símbolo de resistência, irreverência, escraço” (Silva, 2016, p. 279). O próprio uso da palavra no aumentativo já parece retemeter a uma articulação da lesbianidade como algo que excede os padrões de sexo/gênero, e que por isso se faz visível, sendo esta uma lógica que de certa maneira permeia também a construção da ideia de inversão que foi forjada no século XIX em meio aos discursos da sexologia.

As políticas da (in)visibilidade presentes nas narrativas *A noite tem mais luzes* e *Eu sou uma lésbica* vão operar no sentido de estabelecer uma dissociação justamente entre a lesbianidade e a masculinidade. Essas políticas são elaboradas através de um discurso que

inscreve a forma como as protagonistas se apresentam em termos de gênero como uma questão de gosto, sendo este apresentado como apurado uma vez que elas teriam classe e não eram *vulgares* como as outras, e não da busca por reproduzir um comportamento ou aspecto tido como masculino. Apesar de Pascale possuir um trânsito de gênero algo mais complexo, já que, em muitas passagens da narrativa, ela experiencia diferentes dinâmicas de (re)elaboração dele, tanto ela quanto Flávia articulam um discurso sobre si que é contraposto a maneira como as mulheres que performam masculinidades são descritas e apresentadas nas narrativas.

É nesses termos que Flávia afirma que “Vestidos não eram para mim. E eu comecei a só andar de calça comprida, camisa, jaquetas, sapatos de solões bem esporte [...] eu apenas estava me encontrando melhor dentro da minha indumentária preferida”¹⁹⁷ (Rios, 2006 [1980], p. 65), ao passo que descreve Bia como uma “machona” (2006 [1980], p. 69), “Metida a homem, andar de fanfarrão, impostando a voz, sacudindo as pernas arreganhadas, como se tivesse um enorme saco entre elas, gesticulando, falando do seu ‘caso’ como se falasse de uma mulher-objeto” (Rios, 2006 [1980], p. 67). Mas, para além da crítica a reprodução do machismo, acredito que a visibilidade que as lésbicas que fissuram os padrões de gênero adquirem é central também na maneira como as personagens se posicionam, algo que se explicita na fala de Pascale, “pois não encontravam jamis lugar onde passar algumas horas sem que fossem notadas pela aparência” (Rios, 196-, p. 53).

Em *Georgette*, há questões similares com relação a maneira pela qual a performance de gênero influi na visibilidade da sexualidade, e é a partir dessa chave que Bob irá direcionar seus olhares e flerte, preferindo àqueles que estão dentro do padrão da masculinidade hegemônica, buscando então “*Alguém-homem*. Homem. Só. Justamente isso. Um homem de verdade que se interessava por outro do seu tipo. [...] A cara, a classe, o tipo, quem era não importava” (Rios, 195-, p. 67). Em meio a uma troca de olhares com um homem no bonde, a personagem confessa que “ficara cismado com a fisionomia feminina do rapaz de compleição máscula que seguira no bonde. Não fosse pelo rosto maquilado e os gestos efeminados, ninguém jamais veria nele um homossexual” (Rios, 195-, p. 62).

A forma como essas construções são engendradas em torno da homossexualidade e da lesbianidade aponta para uma dinâmica que diz dos atravessamentos entre gênero e

¹⁹⁷ Ao longo das narrativas é possível perceber e acompanhar algumas mudanças com relação ao vestuário, se em *A noite tem mais luzes* Pascale usava roupas confeccionadas por encomenda, Flávia se insere em um contexto no qual a produção *prêt-à-porter* se estabelece e as roupas parecem ter cortes e moldes menos diferenciados em termos de gênero, celebrando que o “*Blue jeans* era a moda padrão, a que vencera, a que fazia da gente um tipo mais descontraído e bem vestido para qualquer ocasião” (Rios, 2006 [1980], p. 138).

sexualidade socialmente estabelecidos, bem como da busca por promover certo deslocamento frente aos estereótipos que correlacionam homossexualidade/feminilidade e lesbianidade/masculinidade em meio às narrativas. Para Yuderkis Espinosa Miñoso (2016), as questões em torno da associação da lesbianidade ao estereótipo da masculinidade tem mobilizado debates e diferentes posicionamentos políticos em meio aos grupos de lésbicas, apontando que

Muitos grupos de lésbicas não estão apenas preocupados com esta acusação que pesa sobre sua comunidade, mas também estão obcecados com sua política de visibilidade por silenciar e combater tal acusação, tornando-se eles próprios promotores e vigilantes da correção de gênero. Em contrapartida, outro setor do movimento não só defendeu a transgressão da feminilidade, mas também a celebrou como parte de seu compromisso com a destruição ou pelo menos sua separação da categoria “mulher” (Miñoso, 2016, p. 12, tradução própria).

As questões em torno da visibilidade, apesar de confluírem em diversas produções do feminismo lésbico, são tecidas a partir de diferentes leituras e entendimentos. Para Beatriz Gimeno (2008, p. 155), por exemplo, a performance da feminilidade pode ser lida tanto como algo subversivo frente à cultura patriarcal, porque quebra com a noção da lesbianidade enquanto algo identificável, ao abrir a possibilidade de que qualquer mulher poderia ser lésbica, como pode ser vista também enquanto parte de um processo que diz da busca por assimilação¹⁹⁸ frente à norma, algo que se expressa também na reflexão de Yuderkis Espinosa Miñoso (2016). Na mesma medida, a performance da masculinidade pode ser compreendida historicamente como uma maneira de se fazer inteligível em um mundo que oferecia apenas uma realidade formada por dois sexos a partir da lógica da reprodução dos papéis. Beatriz Gimeno considera que a masculinidade lésbica¹⁹⁹ não pode somente ser lida a partir do ponto

¹⁹⁸ Este é um termo que foi/é muito utilizado no contexto da militância e das estratégias de ação política LGBTQIAPN+ para dizer de um posicionamento que busca o reconhecimento das suas identidades e demandas políticas, sem necessariamente haver um questionamento do sistema de opressão que produz as diferenças e muitas vezes aderindo a um discurso normativo pautado nas ideias de tolerância e respeitabilidade.

¹⁹⁹ Uma perspectiva histórica interessante sobre a relação entre masculinidades lésbicas, erotismo e resistência pode ser encontrada no livro *Boots of Leather, Slippers of Gold* (2014 [1993]), de Elizabeth Kennedy e Madeline Davis, que acompanha a trajetória de uma comunidade lésbica em Buffalo, Nova Iorque, entre as décadas de 1930 e 1960, apresentando as intrincadas dimensões de classe, de racialidade e da cultura *butch-femme*, que a constituíram. Outra referência indispensável para pensar nas imbricações dessas dimensões é o livro *Vidas rebeldes, belos experimentos* (2022), de Saidiya Hartman, no qual a autora recompõe a trajetória de algumas pessoas negras *queers* que viveram nos E.U.A. durante a virada do século vinte. O termo *butch*, assim como *dyke* - que é uma abreviatura e corruptela da expressão *bull-dyke/bull-dagger*, tem sua origem relacionada a uma série de palavras que foram usadas para estigmatizar e silenciar a lesbianidade, sendo que seus primeiros registros aparecem entre as décadas de 1920 e 1930; é utilizado no contexto norte-americano para se referir as lésbicas que performam masculinidade, e *femme* as lésbicas que performam feminilidade. A cultura *butch-femme* é permeada por uma série de códigos que envolvem dinâmicas de visibilidade, erotismo e sociabilidades. No

de vista da heterodesignação, mas também como uma reação autônoma de gênero (Gimeno, 2008, p. 203).

As *políticas da (in)visibilidade* acionadas em meio às narrativas de Cassandra Rios²⁰⁰ se desenham com a produção de um olhar que passa pelo corpo através da busca por estabelecer certo padrão de comportamento relacionado à performance de gênero. Operando no sentido de deslocar a lesbianidade dos estereótipos que historicamente a associaram à masculinidade, essas políticas acabam por estabelecer uma espécie de hierarquia entre os diferentes modos de vivenciar a lesbianidade, revestindo-a com outras camadas de invisibilidade e silenciamento. Apesar dos limites dessa política, acredito que a sua leitura permite que outras perspectivas sejam vislumbradas, pois acabam expondo a força com que a heterossexualidade tenta interditar as experiências sexuais e de gênero das suas personagens através do medo do reconhecimento e da violência, apontando para as complexidades e contradições que estruturam e envolvem a gestão do segredo/revelação, assim como do processo de reelaboração das tecnologias de sexo/gênero na construção de uma imagem de si.

4.3 QUANDO O CORPO É TRAVESSIA

Os debates em torno do conceito de gênero tecidos ao longo da década de 1970 em meio ao feminismo visavam produzir um deslocamento das bases biológicas nas quais se assentava a noção de sexo, contemplando uma perspectiva que compreendia a produção das diferenças entre homens e mulheres de maneira relacional. Mas parte dessas formulações ainda se ancoravam em certa correspondência entre as categorias de gênero e mulher, e do entendimento do sexo como uma superfície pré-discursiva na qual se inscreveriam os significados culturais. Paul B. Preciado aponta que foram as reivindicações dos movimentos intersexuais e transexuais, bem como a teoria *queer*²⁰¹, do final dos anos 1980, que

Brasil, esses termos encontram um equivalente relativamente próximo nos pares sapatão-sandalhinha e bofe-lady.

²⁰⁰ O que não parece ser uma particularidade de suas narrativas, pois quando acessamos algumas produções que dizem da lesbianidade em circulação nesse contexto nos deparamos com questões bastante parecidas. No romance *Viva Sapata* (1973), de Rita Mae Brown, por exemplo, há uma discussão similar com relação à performatividade das *butchs*, assim como no *ChanacomChana*, no qual se faz presente em algumas matérias, como na “Enrustimento e solidariedade”, presente na edição de número 7, publicada em abril de 1985, e principalmente na seção de correspondências, entre as quais a *feminilidade* parecia ser um requisito fundamental na busca por parceiras sexuais e relações de amizade.

²⁰¹ O termo *queer*, conforme Guacira Lopes Louro (2001, p. 546), “pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais”. A adoção da palavra visava rasurar a conotação pejorativa associada ao termo, dotando-a de um sentido afirmativo, ao mesmo tempo em que tornava possível se pensar na

desenharam o primeiro gesto crítico em direção à utilização da noção de gênero no feminismo (2018 [2008], p. 117)²⁰².

Para Paul B. Preciado (2018 [2008]), as formulações de Teresa de Lauretis e Judith Butler são paradigmáticas desse movimento crítico que buscou demonstrar a aderência do discurso feminista aos pressupostos que pretendia contestar, já que suas produções acabaram por visibilizar a estrutura binária e biologizante a partir da qual a noção de gênero se inscrevia, assim como a forma pela qual as diferenças morfológicas engendradas no corpo eram lidas. Para esse autor, o conceito de tecnologias de gênero, proposto por Teresa de Lauretis (1994 [1987]), possibilitou outras miradas para a compreensão dos processos de produção do corpo e da subjetividade, além de ter aberto espaço para o desenvolvimento de um campo de estudos que se direcionavam a investigar o funcionamento dessas diferentes tecnologias.

Essa é uma perspectiva da qual Judith Butler (2013 [1990]) se aproxima, em alguma medida, e que contribuiu também para o desenvolvimento do conceito de *performatividade de gênero*²⁰³, a partir do qual o gênero é compreendido como o efeito de um processo contínuo de reprodução das normas engendradas socialmente, um processo que produz sujeitos, comportamentos, corpos e, inclusive, o sexo. Em diálogo, principalmente, com as produções de Michel Foucault, John Austin, Monique Wittig e Simone de Beauvoir, Judith Butler buscou forjar uma análise que rompesse com a dicotomia entre sexo/gênero, natureza/cultura e com o modelo de subjetividade que herdamos do pensamento humanista, em meio ao qual se inscreve uma noção de sujeito que é centrado, autônomo e autoconsciente, fincado em um modelo essencialista e universal. Ela desenvolveu, assim, uma análise que adota uma posição crítica frente às políticas articuladas a partir da noção de identidade.

Para Judith Butler, o modo como a produção feminista, principalmente da segunda onda, articulou uma noção de sujeito que visava conferir estabilidade à categoria mulher –

articulação política de muitas(es, os) outras(es, os) consideradas(es, os) dissidentes das normas de gênero e/ou sexualidade.

²⁰² É importante destacar também as reflexões desenvolvidas por Nicole-Claude Mathieu (*apud* Falquet, 2014) e as críticas desenvolvidas por Oyèronké Oyěwùmí (2017 [1997]) em torno das categorias de sexo, gênero e mulher, duas pesquisadoras centradas em perspectivas teóricas bastante diferentes, mas que apontam o caráter histórico e culturalmente variável com o qual as diferentes sociedades percebem e formulam, ou não, aquilo que socialmente se toma como diferenças corporais. Havendo sociedades, inclusive, onde o gênero não é binário e não necessariamente se inscreve a partir de um critério biológico, aqui penso, por exemplo, nas berdaches, muxes, hijras e mahus.

²⁰³ O conceito de *performatividade de gênero* é tecido através da releitura da teoria dos atos de fala, de John Austin (1990 [1962]), segundo a qual alguns enunciados e práticas discursivas extrapolam o caráter constatativo, pois, no ato da fala, realizam mesmo aquilo a que se referem, ou seja, quando dizer é fazer algo, como o que ocorre por exemplo na sentença: “Eu te perdô”.

apesar de ser algo estratégico no movimento em torno da demanda por direitos – acabou por criar uma limitação epistemológica e política, que se reflete também no uso e nos problemas que a categoria gênero sussita. Apesar da potência desconstrutivista desse gesto crítico, as formulações desenvolvidas por Judith Butler em *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2013 [1990]) serão interpeladas por estabelecerem uma teoria por demais abstrata, na qual a produção de subjetividade estaria muito calcada nas práticas discursivas²⁰⁴, diante das quais o corpo, ou os corpos, parecem não importar, e por se aproximar demais das teorias psicanalíticas de Sigmund Freud e Jacques Lacan. Tendo em vista essas críticas, a autora buscou rever suas construções em relação à produção e à materialidade dos corpos alguns anos depois, no livro *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”* (2019 [1993]).

Deixando essas questões em segundo plano, por ora, acredito que a perspectiva desenvolvida por Judith Butler em *Problemas de Gênero* é, de certa forma, paradigmática dos movimentos e (re)fluxos entre os feminismos, os estudos lésbicos e gays e a teoria *queer*, justamente por colocar em cena o diálogo entre algumas dessas produções e a elas contrapor uma mirada que investia em uma crítica radical para com as políticas identitárias, o apelo ao reformismo e o assimilacionismo das diferenças. Tanto Judith Butler quanto Teresa de Lauretis são tomadas enquanto percussoras e figuras centrais para o desenvolvimento da teoria *queer*. Sendo que parte das produções que revisitam a trajetória de consolidação dos estudos *queer* apontam para a publicação de Teresa de Lauretis, *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*²⁰⁵ (1991), como aquela que teria empregado pela primeira vez a palavra *queer* no contexto acadêmico, mas é possível que outras genealogias sejam traçadas, inclusive pensando nos movimentos sociais articulados nesse contexto, a exemplo do *Queer Nation*²⁰⁶,

²⁰⁴ Judith Butler articula a ideia de produção subjetiva como uma dinâmica que incide a partir de um processo de interpelação, reconhecimento e sujeição, dialogando com as formulações de poder e subjetividade desenvolvidas por Michel Foucault e por outros teóricos pós-estruturalistas, apontando que esse é um processo regulado através da congruência entre sexo/gênero/desejo e sexualidade.

²⁰⁵ Uma publicação que teve como ponto de partida uma conferência proferida em fevereiro de 1990, na Universidade da Califórnia, na qual propõe a teoria *queer* como uma possibilidade de se trabalhar com os estudos gays e lésbicos. Uma posição que a autora recusou poucos anos depois, em 1994, por considerar que foi esvaziada de sentido (*apud* Arnés, 2018, p. 183).

²⁰⁶ *Queer Nation* foi um coletivo fundado na cidade de Nova Iorque por ativistas do ACT UP com o objetivo de combater a intensificação da violência contra a comunidade LGBTQIAPN+ e de lutar por sua visibilidade. Ao realizar intervenções e performances no espaço público enquanto estratégia de atuação direta, o coletivo se aproximava muito das ações que também já estavam sendo articuladas pelo ACT UP desde 1987, no enfrentamento do preconceito direcionado as pessoas portadoras do HIV/AIDS e ao descaso com que a pandemia do vírus estava sendo tratada pelo poder público. O manifesto *Read this queers* (1990), do *Queer Nation*, pode ser lido em: <https://actupny.org/documents/QueersReadThis.pdf>.

fundado em 1990, e também na *Crítica Queer of Color*²⁰⁷. Caterina A. Rea aponta que a formação desta corrente de teoria e práxis remonta

[...] até às contribuições de lésbicas de cor, negras e chicanas dos anos 1960 e 1970, como as participantes do Combahee River Collective (Barbara Smith, Audre Lorde, Gloria Hull, Cheryl Clarke, entre outras), que teve seu Manifesto publicado em 1977, em que se analisava a simultaneidade das opressões; assim como, as autoras da coletânea publicada por Gloria Anzaldúa e Cherrie Moraga, em 1981, *This Bridge called my Back* e, particularmente, o texto da feminista lésbica chicana, Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La frontera. The New Mestiza*, de 1987. É nesse último texto que Anzaldúa utiliza, pela primeira vez, no contexto acadêmico, o termo *queer* (Rea, 2018, p. 119).

Essas produções são diversas entre si, mas possuem alguns pontos de ancoragem em comum, como a compreensão de que os diferentes eixos de opressão se constituem e operam de maneira imbrincada; a reflexão e a busca pela redefinição do entendimento da diferença; assim como a crítica às políticas de identidade e aos limites da categoria mulher. Para Gloria Anzaldúa (1999 [1987]), não há separação entre teoria, vida, corpo, espiritualidade e experiência. Por isso, para ela fazia mais sentido usar os termos *una de las otras* ou *marimacha*²⁰⁸ do que lésbica para se autonegar, pois eles que eram dotados de sentido na sua comunidade natal, ou *dyke* ou *queer*, caso tivesse que usar um termo em língua inglesa. Gloria Anzaldúa buscou também elaborar uma construção que pudesse transcender à noção essencialista de identidade.

No texto *Esqueerzita(r) demais a escritora – loca, escritora y chicana* (2021 [1990]), ela articula a noção de identidade como rio, para dizer de seu caráter fluído e processual, sempre a desenhar outros contornos, (re/des)fazendo margens. Uma reflexão que se assenta na perspectiva que desenvolveu sobre a fronteira enquanto lugar de indeterminação, em que o *queer* também se inscreve, considerando que “como outras pessoas queer, sou duas pessoas em um corpo, masculino e feminino. Eu sou a encarnação do *hieros gamos*: a reunião de

²⁰⁷ Segundo apontam Jules Falquet e Paola Bachetta (2011, p. 2, tradução própria), no contexto norte-americano as teorias e *críticas queer of color* poderiam ser definidas a partir do investimento em uma abordagem simultânea do gênero, sexualidade, racismo, classe e colonialidade, considerando que “Elas não se centram apenas sobre os sujeitos queer (queer como nomeação), mas elas designam igualmente uma ação (queer enquanto verbo), uma modalidade (queer como adjetivo) e, em particular, um modo específico de crítica (outra dimensão do queer enquanto verbo). As *críticas queers of color* são produzidas principalmente, mas não exclusivamente pelas pessoas *queers of colors*”.

²⁰⁸ Poderiam ser traduzidos como “uma das outras” e “machona”, termos que apontam para a marcação da outridade e do interdito, e para a sobreposição entre lesbianidade/masculinidade, respectivamente.

atributos opostos em uma única identidade”²⁰⁹ (Anzaldúa, 1999 [1987], p. 60, tradução própria). O *queer* é entendido, então, tanto como um ponto de encontro na transgressão dos limites socialmente impostos, quanto um amálgama de diversas experiências, características, opressões e diferenças, encarnadas.

É partindo da importância do reconhecimento das diferenças e das semelhanças compartilhadas, bem como das possibilidades de se tecer um chão de lutas em comum desde o feminismo que, no final da década de 1990, começa a se estruturar o *transfeminismo*. No *Manifesto Transfeminista*, Emi Koyama (1999, p. 1), o define de forma ampla como “um movimento de e para mulheres trans que veem a sua libertação como intrinsecamente ligada à libertação de todas as mulheres (e além)”, tomando enquanto premissas base: o direito de todas as pessoas à definição da própria identidade e de tomar decisões sobre o próprio corpo. Jaqueline Gomes de Jesus (2014), ao traçar uma arqueologia do transfeminismo, aponta para as relações entre o transfeminismo e as produções do feminismo negro e *chicano*²¹⁰, muitas das quais podem ser situadas também em meio às produções da *crítica queer of color*. Para essa autora, o transfeminismo

[...] pode ser definido como uma linha de pensamento e de prática feminista que, em síntese, rediscute a subordinação morfológica do gênero (como construção psicossocial) ao sexo (como biologia), condicionada por processos históricos, criticando-a como uma prática social que tem servido como justificativa para a opressão sobre quaisquer pessoas cujos corpos não estão conformes à norma binária homem/pênis e mulher/vagina [...] (Jesus, 2014, p. 243).

*Trans*²¹¹ é um conceito amplo, que abrange uma diversidade de pessoas e experiências relacionadas ao gênero, englobando uma multiplicidade de subversões frente às normas e das muitas outras possibilidades de vivenciar a mulheridade, a masculinidade e a não binariedade, para além da redução do gênero aos traços tidos como biológicos. Acredito

²⁰⁹ Termo de origem grega que significa “casamento sagrado”, mas que possui raízes nas cosmovisões suméria/babilônica e remete ao encontro sexual entre divindade e humanidade. Conforme aponta Simone Aparecida Dupla (2012), o *hieros gamos* é parte do que sobreviveu dos cultos dedicados à Inanna/Ishtar, deusa do sexo, do amor e da fertilidade.

²¹⁰ De forma genérica, é utilizado para se referir aos cidadãos norte-americanos de origem mexicana, mas Gloria Anzaldúa (1999 [1987], p. 103-117) apresenta algumas reflexões mais complexas relacionadas ao contexto de seu surgimento, à sua relação com a língua, à localização geográfica e aos processos de autoconscientização política.

²¹¹ Letícia Nascimento (2021, p. 18-19) aponta que “o termo ‘trans*’, com asterisco, sinaliza a ideia de abarcar uma série de identidades não cisgêneras. De modo particular, as seguintes identidades estão contempladas no termo ‘trans*’: transexuais, mulheres transgêneras, homens transgêneros, transmasculines e pessoas não binárias”. Já Alexandre Fleming Câmara Vale (2018) apresenta um pouco do contexto e discussões sobre a adoção das categorias travesti, transgênero e transexual ao longo da década de 1990 entre lideranças trans* no país.

que as narrativas de Cassandra Rios, *Georgette* (195-) e *A noite tem mais luzes* (196-), apesar de serem atravessadas por experiências de corpo e de identificação de gênero diversas, fazem um investimento que acena para algumas das discussões pautadas pelo transfeminismo, pelo feminismo lésbico e pelos estudos *queer*, pois, ao colocarem em cena personagens que subvertem as construções de gênero, acabam por apontar para seu caráter cultural, visibilizando outras perspectivas relacionadas à ideia de mulheridade e à performance da masculinidade.

Em *Georgette*, será a partir das experiências e consequente produção de identificação com comportamentos, vestuário e desempenho de atividades socialmente consideradas como femininas, que Bob irá fluir em direção ao seu *devir*²¹² *Georgette*. Aqui utilizo o conceito de *devir* para iluminar o caráter processual da construção da subjetividade da personagem, o que é algo central na narrativa. É nesse processo contínuo de experimentação que Bob projeta, através do desenho, uma outra imagem de si,

O lápis riscou acentuando a curva da cintura, para tão belas formas poderia usar como sua irmã Iná, uma cinturita. Para o busto ereto um *soutien* anatômico, para as cadeiras umas anáguas com anquinhas feitas de enchimentos, para a cabeça uma peruca castanha. E Bob *ingressou* no traje, rosto empoado, lábios pintados, sombrancelhas acertadas pela pinça, esmalte nas unhas.

Mulher! Toda feminina. Mais bela do que *ele*, ou do que *ela* (Sim, Intimamente tratou-se por *ela*), haveria? (Rios, 195-, p. 100-101, grifos da autora)

Essa imagem terá poucas oportunidades de ser vislumbrada em meio ao convívio com a família já que, só quando conseguia ficar sozinho em casa, é que ele “executava as suas transformações” (Rios, 195-, p. 107), usando os vestidos das irmãs e alguns produtos de maquiagem, que ficavam guardados entre os livros no seu quarto. Nesses momentos, a personagem ficava encantada com a imagem que via refletida ao espelho. Um movimento que também é acompanhado por um processo de autorreflexão, buscando construir e produzir um saber próprio sobre suas vivências e experiências, muitas vezes confrontando e parodiando os discursos hegemônicos sobre o gênero e a sexualidade, como quando afirma que não era “Nem pederasta, nem mulher, nem homem, nem nada que outros pudessem designar, ele era ela, *aquilo*, qualquer coisa psíquica e mais acertadamente genética, e psicologicamente fantástica!” (Rios, 195-, p. 105).

²¹² Em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, Judith Butler (2013 [1990]) mobiliza o conceito de *devir* a partir da leitura de Simone de Beauvoir para se referir à fluidez e ao caráter performativo do gênero.

A questão da agência e da autodefinição da personagem é um viés central na narrativa já que há um grande investimento no sentido de narrar todo o seu processo de autopercepção e construção identitária. Em diversos momentos, Georgette se questiona sobre a origem de seus desejos e sensações, buscando encontrar respostas em meio às mais diversas leituras e opiniões. Mas, ao final, acaba reconhecendo que “Não era assim por nenhum vício adquirido, talvez por influência do meio, mas não se contentava com justificativas e acabava se autodefinindo que era assim porque era assim, simplesmente” (Rios, 195-, p. 105). De forma similar, irá se dar a escolha de seu novo nome, algo que acontece quando sai da casa da família e começa a se travestir com um pouco mais de margem para se (re)apropriar das tecnologias de sexo/gênero.

Clóvis, uma personagem com quem mantinha uma relação sexual e afetiva, sugere que seja batizada “Com seu verdadeiro nome” (Rios, 195-, p. 147), e lhe dá algumas opções, mas ela as recusa e escolhe ela mesma “Georgette”, pela sua ambiguidade e por metaforizar, para ela, uma junção entre a masculinidade e a feminilidade, sendo “o início uma ameaça, a última sílaba quase uma proposta, um convite nos lábios” (p. 154). Uma construção que se aproxima da maneira como Gloria Anzaldúa (1999 [1987], p. 60, tradução própria) pensa o *queer*, considerando que é “emocionante ser mesmo tempo macho e fêmea, tendo entrada em ambos os mundos”, porque esse é um processo que quebra a noção de natureza humana enquanto algo limitada e confronta/ameaça a binariedade de gênero imposta, nos convidando a vislumbrar outros modos de existência.

A escolha do nome²¹³ representa um processo de reconstrução identitária, que se dá através do reconhecimento de si, tendo o corpo como travessia, já que é durante o processo de montagem que Bob vislumbra que “Estava surgindo, estava nascendo, na superfície da carne, a profundidade da alma, uma mulher que ia-se desenhando nos traços que os contornos dos mágicos cosméticos aperfeiçoavam” (Rios, 195-, p. 137) e, ao final, pôde considerar que estava enfim

[...] depois de toda vida de cegueira, conseguindo ver a si próprio, como era, pela primeira vez.

²¹³ De acordo com Chico Felitti, em seu livro *Rainhas da noite: as travestis que tinham São Paulo a seus pés* (2022), no centro paulistano da década de 1970 era comum que travestis e mulheres trans fossem batizadas/utilizassem apenas um nome. Ao entrevistar Lorenna Sun, ela explica que “Era chique ter um nome só. Foi tempos depois que a gente percebeu que não ter sobrenome é não ter família” (p. 15). Sobre o batismo/escolha do nome, Lorenna Sun ainda diz que “A gente gosta de uma letra difícil. Travesti na nossa época não tem nome mixo, Ana, Carla, Maria. É Brigitte, Lorenna, Istuzzy. E quanto mais ípsilon, agá e letra dobrada tiver, mais chique” (p. 56).

Uma verdadeira e autêntica mulher.
 Ele era *ela*.
Ela! (Rios, 195-, p. 138)

Essa experiência de montagem reverberou todo um estudo que havia sido direcionado anteriormente à apreensão dos gestos de corpo, roupas e maquiagem inspirado nas divas do cinema e da moda do momento. Georgette também faz uso dos recursos e tecnologias de montagem à época como: maquiagem, peruca, corpete, soutiens especiais, sombras e decotes para moldar os seios, além de roupas com cortes que davam destaque para as suas curvas, quadris e pernas. Ao trazer o processo de montagem para o centro da cena, a narrativa expõe o quanto a performance de gênero encontra-se calcada em uma aprendizagem que é sobretudo cultural, o que faz com que possamos considerar que o corpo é um lugar onde os gêneros são produzidos e desconstruídos. Segundo Judith Butler,

Ao imitar o gênero, a *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência. Aliás, parte do prazer, da vertigem da performance, está no reconhecimento da contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias. No lugar da lei da coerência heterossexual, vemos o sexo e o gênero desnaturalizados por meio de uma performance que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural de sua unidade fabricada (Butler, 2013 [1990], p. 237).

Judith Butler privilegia a experiência de montagem das *drag queens*²¹⁴, mas considera que “todo gênero é como se montar” (2019 [1993], p. 215), posto que a heterossexualidade hegemônica é antes de tudo um esforço constante de reiteração das suas próprias idealizações, de modo que não há um gênero autêntico ou modelo original e o corpo é o efeito dessas repetições ao longo do tempo. As reflexões de Butler em sua teoria da performatividade de gênero, abrem uma chave de leitura também para a compreensão da performance da personagem. Considero assim que Georgette ao imitar o gênero partindo das noções correntes em torno da ideia de feminilidade, o dramatiza/(re)elabora e, ao mesmo tempo, visibiliza e o expõe, sobretudo, enquanto uma construção cultural. Esse jogo da construção de gênero presente na narrativa contribui dessa maneira para a desnaturalização do gênero e conseqüentemente para o questionamento da necessidade de coerência da matriz heterossexual.

²¹⁴ Judith Bulter considera que a leitura do trabalho antropológico de Esther Newton, *Mother camp: female impersonators in America* (1972), sobre as experiências e a cultura drag foi fundamental para a elaboração de sua teoria em torno do gênero.

O trânsito de gênero experienciado pela personagem, ao reinventar o corpo, visibiliza a descontinuidade entre sexo, gênero e sexualidade com a qual a norma hegemônica busca nos conformar. Tensionando também as narrativas que associam as vivências trans a um desconforto relacionado ao próprio corpo, Georgette reflete sobre a presença do pênis como “Um pedacinho de carne que sobrava” (Rios, 195-, p. 148) e que como “lhe dava prazer, não se preocupava muito, embora, às vezes, no momento da loucura, gemesse baixinho, murmurando que Deus fora ingrato e que aquilo estava do lado do avesso” (p. 189), reivindicando o direito a autodefinição enquanto mulher e o reconhecimento de outras possibilidades de vivenciar a mulheridade para além do sistema binário de sexo/gênero, pois ela “Era *mulher*. Fizera-se *mulher*” (p. 174).

Em *A noite tem mais luzes* (196-), a personagem fará um trânsito de gênero que se inscreve por outros caminhos, que funcionam como uma espécie de dispositivo que opera em duas diferentes dinâmicas, confluindo através de um *continuum* entre feminilidade e masculinidade. A primeira delas se refere a uma aproximação da feminilidade como um espaço de reinvenção da sexualidade, movimento a partir do qual Pascale tenta se fazer heterossexual. Com esse propósito, ela deixa os cabelos crescerem, passa a usar saias e vestidos, buscando também mudar e adquirir outros hábitos, refletindo com humor que “A que ponto chegara, tentando levar uma vida de moça normal. Até lia foto-novela” (Rios, 196-, p. 50).

Entre tentativas mal sucedidas, Pascale recebe o incentivo de sua amiga, Júlia, que também está no processo de se tornar ou *virar* heterossexual, recomendando que “Quando sair comigo venha sempre de vestido, você é tão feminina... se se esforçar, conseguirá transformarsse também psiquicamente” (Rios, 196-, p. 60). Essa dinâmica aponta tanto para a inscrição e as leituras que são feitas do corpo através da associação do gênero à sexualidade, já que o senso comum estabelece uma correspondência direta, no caso das mulheres cisgêneras, entre feminilidade/heterossexualidade e masculinidade/lesbianidade²¹⁵ a qual a narrativa busca contradizer, quanto para a desnaturalização do gênero e da heterossexualidade, uma dimensão que parece também estabelecer uma relação de *contra-*

²¹⁵ Essa é uma associação que toma a lesbianidade a partir do estereótipo da masculinização, mas é importante destacar também que, para além da leitura da estereotipização, a performance da masculinidade é algo que atravessa e constitui o processo de construção da lesbianidade de muitas mulheres, Jack Halberstam (2008) questiona inclusive a ideia de que a masculinidade é algo que se reduz aos homens. Já Gayle Rubin aponta que “A coexistência de características masculinas junto a uma anatomia feminina é um aspecto fundamental da ‘butch’ e consequentemente um sinal lésbico altamente visível e erotizado” (2011 [1992], p. 473, tradução própria) e Paul B. Preciado considera que a *butch* é um curto circuito no sistema da repetição de gênero (2017 [2004], p. 206-211).

dicção com o discurso essencialista que reverbera na voz da personagem protagonista em algumas passagens do romance.

A segunda dinâmica que atravessa a experiência da personagem é aquela que aponta para um trânsito de gênero em direção à masculinidade, mas essa é performada como uma espécie de recurso ou artifício, elaborado por Pascale para poder se inserir e ter acesso a alguns espaços. A ideia de performar a masculinidade surge no momento em que se apaixona e deseja ir ao encontro de Nelita, uma mulher que trabalha como *habituée* em uma boate. Entre a excitação experimentada ante a possibilidade de realizar seu plano e autorrepreensões, ela reflete que

Por quê? Por que não tornar o sonho realidade?
Deus não brincava com ela fazendo-a uma homossexual? Não brincava com ela dando-lhe um corpo com o qual ela estava satisfeita mas um instinto que não combinava com os desígnios da natureza? Da natureza ou das leis estabelecidas pelo homem? Desde quando existiam criaturas iguais a ela?
(Rios, 196-, p. 89)

Pascale articula, dessa forma, um discurso altamente contestatório da normatividade, que se alicerça na ideia de natureza e das leis divinas, e, imbuída dessa mirada crítica, resolve ir a uma “Casa de Modas Masculinas”, onde compra as melhores roupas do estoque e encomenda tantas outras sob medida. Munida de novos documentos, bigode, terno, camisas e gravatas variadas, Pascale começa o processo de reelaboração das tecnologias de sexo/gênero. Uma reelaboração que se dá através da experimentação das roupas, dos novos gestos, do corte dos cabelos²¹⁶ e do jeito de corpo que mira no espelho onde pode vislumbrar então uma nova faceta de si. O processo de montagem da personagem é elaborado para se aproximar de uma forma comum de masculinidade, que pudesse oferecer a passabilidade necessária para que Pascale “ingressasse onde pretendesse ir desacompanhada, sem precisar de um cavalheiro” (Rios, 196-, p. 103), ou seja, que produzisse reconhecimento através do olhar das(es, os) outras(es, os), uma dinâmica que é tensionada também no poema de Féres (2020) ao dizer do não reconhecimento das diferentes experiências de mulheridade da poeta e da cartunista Laerte.

O processo de montagem de Pascale se aproxima muito das reflexões tecidas por Judith Butler (2013 [1990]) e Paul B. Preciado (2018 [2008]), já que, ao performativizar o

²¹⁶ Esse é o momento em que a personagem diz entrar pela primeira vez em uma barbearia, onde, ao ser inquerida por causa do corte de cabelo, inventa que fará o papel de Joanna d’Arc em uma peça teatral. Na narrativa, são constantes as citações e referências a outras(es, os) personagens históricos, filmes e músicas que dialogam e se conectam de alguma forma com as vivências da personagem.

gênero, montando-o e desmontando-o, a personagem o expõe como construção. O gênero aparece, então, como uma mascarada, uma paródia satírica, na qual a personagem escolhe seguir, apesar das suas hesitações, com a “encenação” de passar por Pierre até que chegasse o momento em que tivesse de retirar a máscara e revelar a sua outra face. Paul B. Preciado (2018, [2008] p. 381-397) considera que operar a partir do dispositivo *drag king* é um processo que envolve a suspeição de gênero, ao visibilizar suas engrenagens culturais, a “desidentificação” ou desconstrução da feminilidade, e do entendimento de que a masculinidade é produzida “por um conjunto de códigos culturais performativos aprendidos e incorporados” (Preciado, 2018 [2008], p. 389) através da repetição das normas.

Operando através da visibilização das engrenagens que movimentam as tecnologias de sexo/gênero e suas subversões, considero que ambas as narrativas, mesmo apresentando diferentes experiências e vivências a partir de suas personagens protagonistas, investem na construção de si(s) enquanto processo, disputando saberes e criando sentidos em torno do corpo, do gênero, do desejo e da sexualidade. Acredito que Cassandra Rios inscreve sua produção narrativa a partir de um projeto literário que, ao se pautar no tensionamento da hetero-cis-normatividade, contribui para reinvenções possíveis, enunciando discursos outros sobre experiências diversas em torno dos corpos e seus devires.

4.4 GEOGRAFIAS DO ENCONTRO

Se o corpo é um lugar em/de(s) construção, o espaço é uma estrutura que não apenas conforma corpos, mas que estabelece com estes uma relação de co-produção. No capítulo *Temporalidade queer e geografia pós-moderna*²¹⁷ (2022 [2005]), o professor e pesquisador norte-americano Jack Halberstam discute como o tempo e o espaço podem ser uma estrutura produtiva para compreendermos as transformações políticas e culturais entre o final do século XX e o início do século XXI. Em seu texto, Jack Halberstam, questiona certa tradição de pensamento crítico em meio ao campo da geografia, que ao centrar sua mirada em uma análise do capitalismo tendo por base as formulações marxistas, acabou por construir modelos interpretativos do tempo e do espaço que não consideram a normatividade em sua relação com o gênero e a sexualidade. Propondo então uma abordagem queer da geografia pós-moderna onde “a noção de uma identidade corporalmente centralizada dá lugar a um modelo

²¹⁷ Ele se constitui no primeiro capítulo do seu livro *In a queer time and place: transgender bodies, subcultural lives* (2005) e a tradução, gentilmente autorizada pela New York University Press, foi feita por Roney Gusmão, Euclides Rocha Cavalcante Neto e Iuri Assunção Lúcio, com a qual eu tive a alegria de colaborar.

que localiza as subjetividades sexuais dentro e entre o corpo, o lugar e a prática” (Halberstam, 2022 [2005], p. 287), o autor nos convida a considerar que o tempo e o espaço queer se estabelecem a partir de lógicas próprias, que visibilizam e desnaturalizam as percepções correntes sobre o tempo e o espaço. Definindo-os como

“Tempo queer” é um termo para aqueles modelos específicos de temporalidade que emergem dentro do pós-modernismo, uma vez que abandona os quadros temporais de reprodução burguesa sobre família, longevidade, risco/segurança e herança. O termo “espaço queer” se refere às práticas de criação de lugares dentro do pós-modernismo que congregam pessoas queer, além de descrever os novos conceitos de espaço possibilitados pela produção da contracultura queer (Halberstam, 2022 [2005], p. 288).

Tecendo uma abordagem de se aproxima da desenvolvida por Jack Halberstam, ao considerar as práticas e possibilidades de criação de temporalidades e lugares outros pelas pessoas queers, Paul B. Preciado²¹⁸ (2020) articula uma reflexão instigante em torno das heterotopias, partindo da origem do conceito que é forjado em 1967 no âmbito dos estudos sobre a espacialização do conhecimento e do poder que Michel Foucault estava desenvolvendo, onde o termo foi elaborado em oposição as noções de *utopia* e *eutopia*, que significam sem lugar e bom lugar, respectivamente. A noção de heterotopia, tal como a discute Paul B. Preciado, busca lançar luz sobre espaços, nos quais diferentes lugares, por vezes incompatíveis, se justapõem. Paul B. Preciado considera que a heterotopia é uma fissura “nas formas tradicionais de espacialização do poder e do conhecimento em uma sociedade determinada” (2020, p. 124), funcionando muitas vezes como locais transitórios, onde as normas tradicionais são suspensas, e nos quais se alteram desse modo as suas “relações habituais entre forma e função” (2020, p. 124).

A reflexão de Paul B. Preciado destaca o modo como podemos considerar que o caráter disciplinador e regulador do espaço também é passível de subversão. Sendo esta uma dinâmica que pode ser lida em meio às narrativas de Cassandra Rios. No romance *Georgette* (195-), como foi nuançado anteriormente, será na experiência de inserção no espaço da escola, visto como o momento em que “Iniciava-se conjuntamente às matérias ensinadas,

²¹⁸ Tanto Paul B. Preciado quanto Jack Halberstam dialogam com algumas perspectivas presentes em meio às produções feministas e aquelas elaboradas por Michel Foucault em suas considerações sobre o espaço. Jack Halberstam critica as abordagens que se centram nas formulações presentes em *Vigiar e punir* (2014) em detrimento das considerações desenvolvidas no primeiro volume da *História da sexualidade* (2012 [1976]), partindo especialmente deste último livro e das reflexões sobre as amizades queers feitas por Michel Foucault, desenvolvidas, por sua vez, a partir da leitura de *Surpassing the Love of Man* (1981), de Lillian Faderman, para a elaboração de seu conceito de tempo e geografia queer.

numa paralela apegando ao comportamento de cada um, como que um preparo de controle exigido pela obediência” (Rios, 195-, p. 27) e do exercício direto desse controle através de um castigo aplicado a Bob e Artuzinho, que se abre a oportunidade de criação de um outro espaço, já que os dois excluídos da sala de aula pelo professor, se encaminham para o banheiro e num gesto contínuo fazem dali um lugar de experiência e aprendizagem da sexualidade, sobrepondo as lógicas de punição/prazer, poder/subversão.

- Venha. Vamos até o banheiro. Quero lhe ensinar uma coisa.
- Bob o acompanhou.
- Feche a porta.
- Bob fechou.
- Você já viu como os namorados se beijam? (Rios, 195-, p. 30)

No banheiro cuja própria função se enlaça a ideia do resíduo/lixo e diz da dinâmica de regulação entre o público e o privado, com um fechar de porta se abre uma brecha para a produção de novos sentidos em relação ao seu espaço e aos corpos que, ao se encontrarem dentro dele, despertam/produzem desejo. No texto *Lixo e Gênero. Mijar/Cagar. Masculino/Feminino*. (2018 [2013]), Paul B. Preciado, considera que a arquitetura e mais especificamente os banheiros são uma eficaz tecnologia de gênero, pois eles, assim como os cinemas e as leis, também produzem a verdade da feminilidade e da masculinidade. O autor aponta que no caso dos banheiros masculinos há uma economia do espaço que investe no estabelecimento daquilo que pode ser visível ou não, sendo os mictórios uma reprodução da masculinidade heterossexual e as privadas sua contraparte que opera justo na separação daquilo que não pode ser visto, o ato anal. Nos banheiros femininos, por sua vez, há o simulacro do espaço privado, onde tudo fica invisibilizado, salvo as pias e os espelhos que servem como panóptico de inspeção da feminilidade hegemônica. Uma dinâmica de inspeção e produção de gênero que é visibilizada no poema de Féres (2020, p. 11), presente na abertura desta seção, quando diz que “a laerte/ para as mulheres do banheiro/ não passava por mulher/ eu/ para o homem do banheiro/ passava por laerte” e que reverbera também no tom conservador dos debates atuais sobre a adoção dos banheiros de gênero neutro.

Para além de funcionarem como um espaço de regulação e controle da masculinidade e da feminilidade, os banheiros²¹⁹ nas narrativas de Cassandra Rios são um espaço onde

²¹⁹ Uma subversão que pode ser encontrada em várias narrativas de/sobre pessoas LGBTQIAPN+, mas mais comumente centradas nas experiências entre homens cis, passando pelas produções audiovisuais, inclusive o pornô, e diferentes produções literárias, o popular “banheirão” se constitui em um espaço de sexo ocasional, sigilo e anonimato. Lembro aqui por exemplo do filme *Suk, Suk – Um amor em segredo* (2019), no qual em um contexto de repressão e autocensura relacionados às dinâmicas sociais e geracionais, os banheiros, casas de

podemos encontrar algumas formas de subversão, já que é no banheiro que acontece o primeiro contato sexual de Bob e é no banheiro das boates e clubes onde se dão os encontros sexuais das personagens Pascale e Flávia com outras mulheres em suas saídas noturnas. De modo que nesse simulacro do espaço privado e de inspeção, o espelho pode funcionar como uma mediação para a paquera, como a que acontece entre Flávia e Desirée: “Segui minhas amigas até o toailete. E lá deparei com ela. Viu-me através do espelho e me encarou. [...] o flerte de momento atravessou o tempo e fez uma eternidade entre nós, que se abriu num sorriso da rainha” (Rios, 2006 [1980], p. 102), e o reservado pode oferecer um espaço seguro para as mulheres que buscam ter prazer com outras, como Pascale e Nelita.

[...] veio-lhe aquele impulso momentâneo de agarrar Nelita pela mão e puxá-la para o toailete. Nelita não se esquivou, não lhe resistiu, seguiu-a sem proferir palavra. O toailete estava cheio de moças, porém Pascale não se intimidou por isso e abrindo a porta do reservado entrou com Nelita ainda levando-a pela mão. Fechou a porta e num ato contínuo agarrou a moça entre os braços e inesperadamente beijou-a diversas vezes (Rios, 196-, p. 157).

O banheiro ainda quando localizado no espaço doméstico, pode se tornar um espaço de experimentação e reelaboração da imagem de si, e será nele que Bob terá a oportunidade de aprender a usar os cosméticos e maquiagens, sem o olhar vigilante e regulador da família. É interessante pensar como o espaço doméstico será também apropriado de outros modos nesta e nas demais narrativas aqui discutidas de Cassandra Rios, já que a casa como um símbolo e espaço circunscrito a experiência da privacidade e do repouso da família nuclear, se transforma em um lugar de encontros e do exercício da sexualidade, seja no quarto onde exploram os prazeres do próprio corpo, na primeira vez com Artur no porão da casa, nas “brincadeiras de gatinho” embaixo da mesa, no quarto de casal de Kênia, no chão da cozinha, no quarto dos fundos ou no quarto ao lado de madame Laurita, Bob, Flávia e Pascale criam novos circuitos e ambiências para vivenciarem o desejo.

Mas a relação com o espaço familiar e com a ideia de lar é sentida de modo ambivalente entre essas personagens. Enquanto Flávia parece não sentir qualquer desconformo ou apreensão na casa e no cotidiano compartilhado com a família, Bob sentia que precisava ser “independente e procurar um lugar longe da família, para morar e poder viver a sua vida, tal como ele a queria desfrutar” (Rios, 195-, p. 117), já Pascale sente

massagem e saunas surgem como locais possíveis para encontros afetivos e sexuais entre homens em Hong Kong, e da instalação *Sauna Lésbica* (2019), que tensiona a ocupação desses espaços e oferece um lugar seguro para o encontro de corpos dissidentes em diversidade.

justamente a falta de um lar²²⁰ e a busca por ele é um dos anseios da personagem na narrativa. A necessidade de afastamento e/ou da (re)criação do lar é um movimento que se faz presente em diversas narrativas e trajetórias de pessoas LGBTQIAPN+, pois muitas(es, os) precisam se distanciar da família²²¹ ou mesmo de suas cidades natais por medo do estigma e violência. Um movimento que tem sido trabalhado em diferentes produções, a exemplo do conceito de *sexilio*²²² mobilizado por Norma Mogrovejo (2018, p. 30, tradução própria) para se referir a experiência de trânsito geográfico, englobando tanto as migrações para outros países, quanto deslocamentos menores, “como um êxodo de uma cidade para outra, de uma região para outra ou de um bairro para o outro nas cidades grandes” relacionado à sexualidade. Sendo este um deslocamento que atravessa as trajetórias de Pascale, que se afasta do ambiente *high society* onde passou a sua juventude; de Bob/Georgette, que se muda para o apartamento de Clóvis e deseja poder morar no Rio de Janeiro, e do próprio Clóvis, que vive uma vida dupla entre as suas fazendas nos confins de Campo Grande e Aquidauana, refletindo sobre esse trânsito e as mudanças entre os dois espaços ele nos diz que “Lá eu sou patrão, o homem severo [...] lá eu me esgoto no trabalho árduo, aqui eu gasto”, “aqui é um paraíso de perfume e amor” (Rios, 195-, p. 151).

O sonho de ir para o Rio de Janeiro, assim como para outras grandes cidades²²³ a exemplo de São Paulo, Salvador e Recife foi algo compartilhado por uma geração de pessoas queers que vivenciaram o contexto das décadas de 1950 e 1960 no Brasil, seja pela expectativa de obter independência financeira, diante da expansão da industrialização e do consequente aumento da oferta de empregos, seja para se afastar da família e encontrar a proteção que uma vida anônima nas cidades grandes oferecia (Green, 2000). Pensando nessa questão, eu gostaria de retomar a leitura do texto de Jack Halberstam (2022 [2005]) sobre as diferenças entre as cidades grandes e interioranas relacionadas as vivências de pessoas queers, mais particularmente sobre as formas que a violência pode adquirir nesses dois espaços. Para o autor, a violência nas cidades grandes costuma ser aleatória, enquanto nas pequenas cidades

²²⁰ Sobre as relações entre vivências queers e o lar em meio a uma constelação de produções artísticas, ver a tese: *Reconstruções Queers: Por Uma Utopia do Lar* (2016), de Dri Azevedo.

²²¹ As dificuldades encontradas no meio familiar por mulheres que vivenciam a lesbianidade pode ser lida, por exemplo, na entrevista “Lésbicas e família”, presente na edição de número 7, do boletim *ChanacomChana*, publicado em abril de 1985.

²²² Termo cunhado por Manolo Guzmán para descrever a migração de quem teve que deixar o país por causa da orientação sexual, sendo elaborado a partir de suas pesquisas etnográficas com homossexuais porto-riquenhos que migraram para os Estados Unidos (Mogrovejo, 2018).

²²³ No capítulo *A fuga para a cidade*, Didier Eribon (2008, p. 30-36) também cartografa o movimento de migração homossexual em direção as grandes cidades da Europa e afirma que a homossexualidade tem uma relação profunda com a vivência nas cidades e que embora possam ter havido subculturas nas cidades pequenas, estas foram ainda pouco estudadas.

ela é muito bem direcionada e geralmente perpetrada por alguém que é conhecido da vítima. Uma diferença que podemos perceber ao comparar as trajetórias de Pascale e Bob/Georgette, pois Pascale diz ser apontada nas ruas e é insultada por desconhecidos, mas Bob/Georgette sofre a violência daqueles que estão próximos, como o assédio de seu Kurtis, o farmacêutico, e as chantagens, o sequestro e estupro coletivo, vindos de Artur, seu grande amor.

A cena do estupro coletivo mostra toda a violência que pode ser direcionada aos corpos considerados abjetos, mas nela Bob se coloca de certa forma em uma posição de agência, ao afrontar seus agressores e articular um discurso combativo sobre a violência e as normas que a legitimam, relacionando-a à repressão do desejo. A relação entre desejo e abjeção se evidencia quando a narradora nos conta que depois de transar com Bob, Artur procurava “uma resposta que explicasse os impulsos que o levavam a agir daquela maneira e depois o arrasavam numa revolta surda e repugnante. Por quê?” (Rios, 195-, p. 93), e talvez seja justamente essa revolta e repugnância que o levam a cometer diversas violências e a tramar o estupro coletivo contra Bob. Após ser vítima do estupro, Bob elabora uma série de reflexões e se pergunta: “Qual deles entre os quatro seria o mais tarado e anormal? Ele, o pervertido, a inocente vítima, ou aqueles quatro desordeiros que saíam à noite à cata de motivo para praticar as mais desabusadas loucuras?” (Rios, 195-, p. 114). A personagem expõe assim como os discursos sociais em torno dos corpos inconformes às normativas de gênero e sexualidade justificam e direcionam as agressões²²⁴, em uma dinâmica que gravita entre a atração e a repulsão²²⁵, mas ao mesmo tempo ela os interpela questionando: quem é mesmo o anormal?

Uma outra questão importante é considerar como a cidade figura na narrativa enquanto um espaço onde se tornam visíveis as dinâmicas de gênero e sexualidade, ou melhor, a forma como a experiência de trânsito de gênero de Bob/Georgette e Pascale reconfigura também os seus fluxos pelos espaços. Se Bob antes caminhava a qualquer hora pelo centro sozinho, indo “Todas as noites, passear pela cidade, observar os que passavam, ir a um cinema, olhar vitrinas e estudar as últimas criações da moda” (Rios, 195-, p. 106), quando passa a identificar

²²⁴ Uma violência que compõe a própria estrutura narrativa do romance *Uma mulher diferente* (2005 [196-/197-]), que se abre com a morte de sua protagonista Ana Maria e tem como enredo a investigação policial em torno desse crime.

²²⁵ Segundo a ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais), o Brasil é um dos países que mais mata travestis e transexuais, e onde se registra o maior número de acessos a filmes pornográficos protagonizados por essas pessoas. De acordo com o *Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2022*, elaborado pela ANTRA, foram registrados 131 assassinatos de pessoas trans no Brasil, mas é possível que os índices sejam bem maiores, em decorrência da subnotificação dos casos e da parcialidade dos registros realizados pela polícia.

como mulher sua experiência fica restrita ao âmbito do privado, vivendo a experiência de gênero que escolheu para si, o que possivelmente se dava em razão do medo do reconhecimento e da violência que poderia ser encontrada nas ruas. Uma percepção que vai ao encontro da relação entre risco e espaço elaborada por Jack Halberstam (2022 [2005], p. 292), considerando que “para alguns sujeitos queer, o tempo e o espaço são limitados pelos riscos que estão dispostos a correr: a pessoa transgênero que arrisca sua vida com a passabilidade em uma cidade pequena”²²⁶, por exemplo. Já Pascale, ao performar a masculinidade como Pierre, terá acesso a lugares que não poderia ir como mulher, ainda mais sozinha, como os bordeis, e sente que “Assim estava vencendo, sentindo-se gente. Estava sendo respeitada. Ninguém se incomodava em vê-la sozinha naquela mesa que o garçom arranhou. – Um homenzinho!” (Rios, 196-, p. 108).

A cidade não é um espaço neutro e as narrativas visibilizam as diferentes dinâmicas de poder que a constituem. Paul B. Preciado (2014 [2004], p. 31) considera o caráter político e produtivo da arquitetura, pois é “ela que organiza as práticas e as qualifica: públicas ou privadas, institucionais ou domésticas, sociais ou íntimas” e eu acrescentaria que as existências queers articulam uma reconfiguração da dinâmica público/privado. Nas narrativas o lugar do privado, mais especificamente, os apartamentos oferecerão abrigo e se constituirão em um lugar onde se pode conhecer novas pessoas, manter encontros sexuais/amorosos e realizar festas, como as que Georgette e Clóvis promoviam no apartamento em que moravam e que reunia amigos de diferentes cidades, nas quais “quase todas as noites, naquela sala então silenciosa e vazia, professava-se verdadeiro culto misógino em torno dela”²²⁷ (Rios, 195-, p. 173).

As redes de sociabilidade²²⁸ que são tramadas em torno dos espaços privados²²⁹, funcionam como uma heterotopia, sobretudo em um contexto de vigilância e repressão das

²²⁶ Pensando nessa relação entre violência e cidades interioranas, Jack Halberstam reflete sobre os assassinatos de Brendon Teena e Matthew Shepard, compartilhando que o projeto inicial do seu livro era fazer um estudo do caso Brendon, mas acabou por mudar de ideia diante da repercussão e do fenômeno midiático que se construiu em torno da sua morte, a exemplo da publicação de livros e da produção do filme *Boys don't cry* (1999).

²²⁷ Uma construção que se aproxima da alusão que Gayle Rubin (2003, p. 182) faz da descrição de um baile de “inimigos da mulher”, que era na verdade um baile de drags e travestis em Berlim entre o final do século XIX e início do século XX, encontrada em meio aos livros de sexologia em circulação nesse período.

²²⁸ Didier Eribon (2008, p. 248-256) aponta que é possível rastrear na Europa a ocorrência de encontros entre grupos de gays em casas particulares ou em salas reservadas em tavernas desde o século XVIII. Pensando especificamente nos registros históricos das redes de sociabilidade lésbica entre o final do século XIX e início do século XX, é importante destacar o círculo que floresceu em Paris em torno do salão literário que acontecia na casa de Nathalie Barney e as fotografias da norte-americana Alice Austen, que registraram um pouco do cotidiano e dos encontros compartilhados com outras mulheres que se relacionavam com mulheres.

²²⁹ No livro *Vidas rebeldes, belos experimentos* (2022, p. 324), Saidiya Hartman reconstrói a experiência de algumas mulheres negras queers e sua relação com o espaço. Ao recompor a trajetória de Mabel, por exemplo, a

sexualidades dissidentes, nas quais é possível também florescer certa noção de coletividade²³⁰. Flávia toma conhecimento da existência desses encontros através de Núcia que “acabou me contando que existia uma turminha, um grupo de amigas, todas lésbicas, como nós, que se reuniam de vez em quando no apartamento de uma tal de Bia” (Rios, 2006 [1980], p. 63) e sabendo disso pôde confirmar algo que ela antes “Intuitivamente, eu já sabia que existiam muitas mulheres com sentimentos iguais aos meus, relacionados ao próprio sexo” (2006 [1980], p. 64), uma confirmação que leva Pascale a considerar que esta era na verdade uma “turma que tinha um número ilimitado de confrades” (Rios, 196-, p. 27). As reuniões nos apartamentos são articuladas através de códigos próprios e de certa dinâmica que aponta para o lugar do segredo, já que funcionam como uma espécie de “confraria” na qual é preciso ser convidada por alguém que dela já faz parte para se poder participar.

Os encontros nos apartamentos ou em outros espaços costumam uma rede de sociabilidade lésbica ou no dizer de Pascale, um “ambiente das entendidas” (Rios, 196-, p. 61). Em uma passagem do romance *A noite tem mais luzes*, a personagem cita um desses espaços em meio a um diálogo com Júlia sobre as opções de boates e clubes noturnos de São Paulo. Uma referência que pode parecer cifrada para quem lê a narrativa contemporaneamente, mas que deveria ser facilmente entendida pelas pessoas leitoras da sua época de publicação.

- Não é como aquela boate do Rio de Janeiro que nos primeiros tempos era uma maravilha e depois degenerou? Passei casualmente por lá certa vez e me estremeci... à porta estavam certas “caras” de fazer medo, pareciam *gangsters*, aquilo já não será nunca mais uma “Estrela”, parecia o Brejo Seco... onde há entendidas logo começam a chegar aquelas imorais e pronto... é justo que a Polícia tenha que tomar providências... não têm educação... não sabem se comportar... (Rios, 196-, p. 60-61)

A personagem se refere a boate L'Étoile²³¹, considerada a primeira boate lésbica do Rio de Janeiro e as frequentes batidas policiais que aconteceram no local. A boate começou a

autora nos informa que as festas privadas era um dos únicos espaços onde ela se sentia segura, considerando que as festas e a reconfiguração de outros espaços privados/ clandestinos era uma forma de reconstrução, uma “brecha do refúgio dentro das zonas altamente policiadas do gueto”.

²³⁰ No Rio de Janeiro da década de 1960 as reuniões periódicas realizadas nos apartamentos levaram ao surgimento da Turma Ok, que reunia majoritariamente gays, mas contava com a presença ocasional de lésbicas. Sobre a formação do grupo ver: *A confraria gay: um estudo da trajetória da Turma Ok* (2018), de Tiago Barcelos Soliva.

²³¹ A boate ficava localizada no box 3 da galeria Ritz, na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, em uma região que reunia alguns espaços de sociabilidade LGBTQIAPN+, como a boate Caixotinho, que começou a funcionar na segunda metade dos anos 1960, e a Galeria Alaska, que ficava na altura do Posto 6 da praia de Copacabana. Ambiências que estão presentes em alguns dos romances de Cassandra Rios, como em *Copacabana Posto 6: A Madrasta* (1980a [197-]).

funcionar no ano de 1959 e a perseguição da polícia ao estabelecimento e a suas frequentadoras se iniciou em 1960. As ações policiais eram divulgadas nos jornais acompanhadas de fotos e de uma relação contendo os nomes completos e os endereços das mulheres apreendidas²³², algo que aponta que a regulação da ocupação do espaço público feita através do aparato policial parecia investir em uma ação que visava restringir esse tipo de sociabilidade ao também expor publicamente as pessoas que dela participavam, enquanto criminosas e anormais.

As tentativas de repressão ao circuito de sociabilidade lésbica que se formava no Rio de Janeiro e São Paulo entre as décadas de 1960 e 1980²³³, aparece tanto na mídia tradicional quanto nos periódicos alternativos, como no *Lampião da Esquina*, cuja edição de dezembro de 1980 (p. 16) noticia mais um dos rondões do delegado José Wilson Richetti, que nesta ocasião tinha como foco os bares frequentados por lésbicas, uma ação que ficou conhecida como a “Operação Sapatão”. A partir da leitura da nota é possível pensarmos na articulação da repressão e da resistência a ela, além de traçarmos alguma cartografia dos espaços frequentados por lésbicas na cidade de São Paulo ao longo da década de 1970, composto pelos bares da rua Martinho Prado, como o Ferro’s²³⁴, Bixiguiha, Cachação, Canapé e Último Tango. Além do patrulhamento policial é importante considerarmos as ações repressivas dos civis, como a dos proprietários do Ferro’s Bar que hostilizaram e impediram as integrantes do GALF de venderem o boletim *ChanacomChana* dentro do estabelecimento, um episódio deu origem a uma mobilização política que ficou conhecida como o Levante do Ferro’s Bar²³⁵.

Voltando aos trechos anteriormente citados das narrativas *A noite tem mais luzes* (196-) e *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]), eu gostaria de refletir como a contraposição entre a

²³² Uma dessas matérias pode ser encontrada no anexo D.

²³³ Renan Quinalha (2018, p. 36) aponta que no final dos anos 1960 e início da década de 1970 à medida que a repressão do Estado aumentava, com o recrudescimento do regime civil-militar, crescia também um circuito de sociabilidade entre homossexuais em espaços como boates, bares, saunas, etc. Os documentários *São Paulo em Hi-Fi* (2013) e *Cabaré Eldorado: o alvo dos nazistas* (2023) apresentam um bom ponto de partida para pensarmos nas relações entre os regimes de excessão e as sexualidades dissidentes, o primeiro deles cartografa um pouco da cena queer emergente na cidade da São Paulo entre as décadas de 1960 e 1980 e o segundo apresenta alguns espaços de sociabilidade da comunidade em Berlim antes e durante a ascensão do nazismo.

²³⁴ A fotógrafa Rosa Gauditano registrou um pouco da ambiência do Ferro’s Bar e da boate Dinossauros no final da década de 1970 na série *Vidas proibidas*. Algumas das fotos podem ver vistas em: <https://www.rosagauditano.com.br/them-for-them>.

²³⁵ De acordo com Marisa Fernandes (2018), diante dessa hostilidade e proibição, o GALF articulou uma ocupação no Ferro’s Bar, que era um dos espaços de sociabilidade mais frequentados por lésbicas nesse período, no dia 19 de agosto de 1983, uma ação que, desde 2003, é homenageada como o Dia Nacional do Orgulho Lésbico. Além deste marco, o dia 29 de agosto é considerado como o Dia Nacional da Visibilidade Lésbica em referência a realização do I SENALE – Seminário Nacional de Lésbicas, ocorrido em 1996.

noção de confraria/seita, que remete a ideia de um círculo fechado de amizades e contatos, e a forma através da qual Pascale se refere as frequentadoras da boate e parece justificar a abordagem policial, pode ser lida como uma articulação que possivelmente buscava se dissociar da lesbianidade visível, sendo esta também matizada por um recorte de classe. Talvez por isso as personagens prefiram andar sós, como Flávia que “Entendi desde então por que lésbicas genuínas como eu andam sós, escondem-se, têm medo de travar novas relações, evitam certos ambientes e formam pequenos grupos que se refugiam em apartamentos quando querem se distrair, jogando, batendo papo, numa festinha comum como a de qualquer família respeitável” (Rios, 2006 [1980], p. 93) ou optem por frequentar espaços comuns como Pascale, que frequentava cafés, como o do aeroporto²³⁶, cinemas, restaurantes e a cena efervescente dos *nights clubs*, como Lancaster, Sebastian, Lancelot’s e Shebar, onde ia para dançar o twist, o hully gully e o Charleston, e bebericar uma cuba libre ou whiskey com guaraná.

Ao transitar por esses espaços a personagem recompõe um pouco dos hábitos e da cena cultural de classe média paulistana, e também visibiliza as possibilidades de se criar heterotopias temporárias nestes locais através da paquera, que se inscreve em gestos mínimos como na troca de olhares, na proximidade estabelecida na pista de dança, nos esbarrões e na composição do vestuário. Uma configuração que parece apontar assim para o estabelecimento de outras dinâmicas de reconhecimento que pode se dar justamente a partir dos olhares, que para Pascale era como se “transmitissem um código” (Rios, 196-, p. 27), um código que permite Flávia afirmar que “Uma lésbica nunca enganava outra lésbica, por mais sutil que fosse em ocultar sua tendência, isso eu podia jurar – e aí da mulher que caísse sob a mira do meu olhar, não escapava” (Rios, 2006 [1980], p. 114-115).

Para além da possibilidade de identificação de outras lésbicas, através do olhar há todo um jogo de comunicação e flerte que muitas vezes prescinde das palavras, como quando Pascale encontra Nelita novamente no Shebar e “As duas se olharam. Nelita inclinou a cabeça. Como o fizera aquela primeira noite em que a levava ao banheiro e a beijara, Pascale estendeu a mão e segurou a mão dela. Nelita ergueu a cabeça e seus olhos cor de violeta encontraram os olhos emocionados de Pascale” (Rios, 196-, p. 214) ou quando os olhos de Flávia encontram os de Núcia que “estava me encarando e continuou me fitando, numa comunicabilidade espantosa de pessoas que se identificam desde o primeiro minuto em que

²³⁶ Se refere ao famoso café do aeroporto de Congonhas que era o único a funcionar 24 horas na cidade e uns dos locais de lazer preferidos da elite paulistana entre as décadas de 1960 e 1970.

cruzam o olhar” (Rios, 2006 [1980], p. 49). Será com o olhar também que Bob irá buscar identificar aqueles que compartilham da mesma “*peculiaridade*” (Rios, 195-, p. 62) e aproveitará dos momentos em que está no bonde ou “desafiando as horas, querendo encontrar nas sombras da noite os flertes que durante o dia tinha medo de trocar” (p. 105).

Os olhares assim como o vestuário pode funcionar também como uma espécie de código²³⁷ de reconhecimento e para favorecer a paquera, algo que fica expresso na convicção de Pascale quando infere que “se eu estivesse com minha camisa e mocacine você ia ver só... garanto que ela ia corresponder se eu flertasse”²³⁸, (Rios, 196-, p. 68). E serão as roupas, ou melhor, a oportunidade de incorporar sem receio peças que eram associadas ao vestuário masculino que farão do carnaval²³⁹ um momento de celebração da liberdade e dos prazeres.

Naquele tempo, as mulheres aproveitavam o carnaval para usar suas calças compridas, camisas, gravatas, caracterizando-se de homem para serem melhor identificadas pelas outras mulheres, as “passivas”. O carnaval nos clubes marcava momentos grandiosos na vida das lésbicas, que se fantasiavam de Zorro, de caubói, usavam máscaras, cortavam os cabelos rente na nuca, riscavam bigodes com lápis de sobrancelhas e até costeletas. Era a liberdade. O diabo soltava-as pelas ruas e elas invadiam os salões. A orquestra atacava os sambas e marchas, as serpentinas riscava o ar, confetes atapetavam o chão, e as lésbicas confinavam-se no toalete. E para lá iam, atraídas, as que tinham tendências para eclodir durante os três maravilhosos dias festivos (Rios, 2006 [1980], p. 95).

Para além da liberdade, os carnavais nos clubes, a exemplo do Arakan que acontecia no salão do aeroporto e é citado na narrativa, se constituirão em um lugar onde também haverá repressão e violências, mas onde será possível tramar possibilidades de aliança e solidariedade, como a que mobiliza Flávia e uma turma de lésbicas e gays a se vingarem do organizador do baile, por usar da violência para impedir a entrada de uma “machona” e uma

²³⁷ Um código de reconhecimento que se faz presente em outros contextos, seja através da adoção de peças tradicionalmente associadas ao masculino ou mesmo da utilização de algum acessório específico, como as flores. Didier Eribon (2008, p. 228-229) aponta que entre o final do século XIX e o início do século XX os gays na Inglaterra portavam um cravo verde e as lésbicas na França punham uma violeta na lapela. Além da violeta, muitas delas faziam uso também do monóculo, sendo que este último foi tomado como referência para o nome de um famoso bar lésbico parisiense, *Le Monocle*, que funcionou entre as décadas de 1920 e 1940. O fotógrafo Brassai fez registros do mesmo na década de 1930 e algumas dessas fotos, juntamente com uma concisa história do bar podem ser encontradas em: <https://www.messynessychie.com/2016/09/14/inside-le-monocle-the-parisian-lesbian-nightclub-of-the-1930s/>.

²³⁸ No artigo *Experiência e Subjetividade. Geografia do Prazer nos espaços de sociabilidade lésbica do Rio de Janeiro dos anos 1950-1960* (2005), Nadia Nogueira aponta que o uso do mocassim era um dos códigos de identificação utilizados por lésbicas no Rio de Janeiro ao longo desse período.

²³⁹ Se tivesse conseguido realizar o seu sonho de morar no Rio de Janeiro, talvez Georgette fosse uma das frequentadoras do baile dos Enxutos e dos concursos de travestis. Conforme James Green (2019 [1999], p. 350-355), a tradição dos concursos se inicia em 1948, já o baile dos Enxutos - que reunia homens gays, mulheres trans e travestis, e durou mais de quatro décadas - surge no começo da década de 1960.

“bicha” (Rios, 2006 [1980], p. 98), cuja passabilidade não garantiu o ingresso no salão²⁴⁰. Os espaços se fazem presentes assim nas narrativas de Cassandra Rios como uma tecnologia de sexo/gênero que conforma corpos e modos de se estar em relação, visibilizando muitas vezes o seu caráter regulador e normativo, mas abrindo brechas para que vislumbremos a produção de outros espaços, nos quais podem se inscrever diferentes formas de prazeres, encontros, identificações e resistências.

²⁴⁰ Não consegui encontrar nenhuma notícia diretamente relacionada a essa proibição, mas considerando que os bailes aconteceram no salão do aeroporto até 1975 e que em 1971, após o recrudescimento da ditadura civil-militar com a promulgação do AI-5 em 1968, muitas travestis e homossexuais foram barradas(es, os) de entrar nos bailes de carnaval carioca, salvo aquelas(es) que se comportassem de maneira discreta (Green, 2019 [1999], p. 378-380), é possível que algo similar também tenha acontecido no Arakan entre os anos 1970 e 1975.

5 CONSIDERAÇÕES

Tenho no cérebro a germinar quais flores
de um chão fecundo e de força vigorosa
uma multidão de imagens que são meus senhores.
Tenho nas órbitas os faróis do sonho
e na garganta a voz em atropelo
que se retorce e vibra no meu corpo inteiro
fascinada de amor pela palavra;
nas mãos a arma do meu pensamento
que se tingem de azul no bojo de um tinteiro
quanta coisa triste numa folha grava!
(Rios, 1977, p. 96)

Em seu artigo *Multidões queer: notas para uma política dos anormais* (2011 [2003]), Paul B. Preciado reflete sobre uma série de questões em torno dos movimentos políticos e da produção de saberes das minorias sexuais. Forjando a noção de sexopolítica em diálogo com Michel Foucault e Monique Wittig, o autor aponta a centralidade dada ao sexo/gênero e as práticas sexuais para a política e governabilidade dentro da sociedade capitalista, considerando que “Uma sexualidade qualquer implica sempre uma territorialização precisa da boca, da vagina, do ânus. É assim que o pensamento *straight* assegura o lugar estrutural entre a produção da identidade de gênero e a produção de certos órgãos como órgãos sexuais e reprodutores” (2011 [2003], p. 12). Uma territorialização que opera através da restrição do corpo, não apenas no que se refere ao exercício da sexualidade, mas também no que diz respeito as possibilidades de produção e enunciação de outras vozes e saberes, de forma que poderíamos considerar que a história dos movimentos políticos-sexuais que se articulam após a década de 1950 seria também a da criação de condições de enunciação assim como “a história de uma inversão da força performativa dos discursos e de uma reapropriação das tecnologias sexopolíticas de produção dos corpos dos ‘anormais’” (2011 [2003], p. 17).

Essa “ofensiva dos ‘anormais’” (2011 [2003], p. 14) que se dá através da disputa e (re)apropriação dos saberes hegemônicos, será anos mais tarde caracterizada pelo autor como um estado de “micro_guerra_total”, em seu texto *Saberes_vampiros@war – Donna Haraway y las epistemologías cyborg y decoloniales* (2013 [2006]). Nele, Paul B. Preciado, defende que mais do que buscar realizar uma cartografia dos saberes e linguagens dominantes, importa “identificar certos deslocamentos dos saberes dominantes em direção a uma multiplicidade de saberes locais ou minoritários”. Sendo esta uma cartografia que oferece “uma coleção de traços luminosos já desaparecidos que procuram se inscrever hoje na memória política”

(Preciado, 2013 [2006], sem paginação, tradução própria). Acredito que a produção literária de Cassandra Rios visibiliza um investimento que se inscreve nesse movimento de construir um espaço de enunciação a partir do qual *uma multidão de imagens* e de personagens socialmente enquadrados pela lógica do desvio se tornam não apenas visíveis, por vezes assumindo o próprio lugar da monstruosidade, como faz a personagem Flávia, mas também questionam o regime de regulação que lhes atribui o lugar de outridade e anormalidade, tal como o fazem as personagens Pascale, quando, por exemplo, afirma que “Muitos já lhe haviam perguntado a razão por que amava as mulheres, porque não sentia atração por homens: *A mesma razão por que você como homem normal não aprecia o homem e prefere a mulher* - respondera” (Rios, 196-, p. 100), e Georgette, ao dizer que “Não existia razão para a sua maneira de ser” (Rios, 195-, p. 144).

Desse modo, ao longo das diferentes partes desta tese, procurei cartografar alguns dos deslocamentos presentes nos romances *Georgette* (195-), *A noite tem mais luzes* (196-) e *Eu sou uma lésbica* (2006 [1980]), de Cassandra Rios, que confluem em direção a elaboração de outros saberes em torno do gênero e da sexualidade a partir do diálogo com outras vozes e produções. Seguindo esse movimento busquei tecer uma discussão que visava contemplar as estratégias articuladas em torno da criação de um espaço de inscrição da lesbianidade e da travestilidade que, por sua vez, apontam para um processo de subjetivação que compreende a recusa dos estereótipos e o tensionamento dos discursos centrados na hetero-cis-normatividade, como aqueles vinculados ao campo da sexologia e da psicanálise, em um movimento que perfaz tanto o seu questionamento, como o que é empreendido em torno do complexo de Édipo, quanto a utilização e reversão das suas próprias construções, como aquele que se relaciona ao emprego da ideia de natureza para compor uma posição que buscava conferir certa naturalidade às vivências de gênero e sexualidade dissidentes. De maneira similar, penso que a centralidade dada ao desejo compartilhado entre mulheres nas narrativas visibilizam uma reterritorialização do corpo como espaço inteiro de prazer, onde novas epistemologias do sexo podem ser desenhadas e vivenciadas, mas que também diz de uma dinâmica que opera marcando o lugar da diferença através de uma economia política da sexualidade, inclusive entre diferentes comportamentos e identidades não normativas, como a que as personagens Flávia e Pascale estabelecem diante da bissexualidade, da prostituição e do fetichismo.

Assim, na busca por criar uma imagem ideal da lesbianidade, respaldada em um comportamento assentado em um determinado padrão de comportamento moral e na

figuração da “lésbica genuína” e da “homossexual verdadeira/autêntica”, as narrativas escritas pela autora por vezes acabaram articulando um discurso sobre o gênero e a sexualidade que em alguma medida parece apontar para uma identidade essencializada, ancorada em uma correspondência à ideia de mulheridade hegemônica, com um corte de classe, raça e geração precisos. Um discurso que é de certa forma desestabilizado pelas próprias contra-dicções presentes nas narrativas, ao questionar a reprodução do lugar de outridade e expor os paradoxos da moralidade, a violência reguladora das normas, suas *políticas da (in)visibilidade* e o modo como as tecnologias de sexo/gênero operam, mas sobretudo ao indicar os caminhos que suas personagens percorreram para as subverterem e se reinventarem, seja reivindicando vivências diversas da mulheridade, assim como o poder da agência e da autodeterminação, como Georgette, visibilizando outros trânsitos de gênero, como Pascale, ou ainda abrindo espaço para que novas geografias do/e encontro(s) se realizem.

Tendo *nas mãos a arma do meu pensamento*, Cassandra Rios buscou criar um espaço ficcional onde muitas(es, os) outras(es, os) pudessem se reconhecer, afinal “Quantas Anas Marias! Georgettes! Marcelinas e Anastácias! Quantas Calíopes, Eudemônias, Macárias, Ariellas! Milhares! Quantos personagens de ficção com os quais se identificavam pessoas reais! Milhares e milhares de cartas revelavam-me a importância da minha literatura, pelo que me diziam e comprovavam!” (Rios, 2000, p. 72). Demandando reconhecimento para o seu trabalho como ficcionista e *fascinada de amor pela palavra*, a autora também confrontou a censura e a recepção da crítica a sua obra, fazendo da literatura uma máquina de guerra, como propõe Monique Wittig (2006 [1984], p. 101-102), a partir da qual construiu um ponto de vista em torno da lesbianidade e da travestilidade e acabou por produzir um terror sexual que se aproxima daquele caracterizado por Roland Barthes (2005 [1980], p. XVIII) como um terrorismo textual que, ao apostar na fragmentação do “texto antigo da cultura, da ciência, da literatura e disseminar-lhe os traços segundo fórmulas irreconhecíveis, da mesma maneira que se disfarça uma mercadoria roubada”, ilumina discursos outros sobre experiências diversas em torno dos corpos e suas constantes travessias, um terrorismo que ainda se constituiu em uma espécie de procedimento para a escrita deste texto, que aqui se finda abrindo-se ao desejo de instigar novas perguntas e possibilidades de leitura em torno da produção literária de Cassandra Rios.

REFERÊNCIAS

- A CRIADA. Direção: Park Chan-wook. Produção: Park Chan-wook; Syd Lim. 2016. mídia digital.
- ACUIO, Carlos. O clube dos malditos. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, n. 865, p. 84-86, 16 nov. 1968.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.
- A MORTE e a Vida de Marsha P. Johnson. Direção: David France. Produção: David France; L.A. Teodosio; Kimberly Reed. 2017. mídia digital.
- ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La frontera: la nueva mestiza**. Tradução: Carmen Valle. Madrid: Capitán Swing Libros, 1999. [1987]
- ANZALDÚA, Gloria. **A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios**. Tradução: tatiana nascimento. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2021.
- ARNÉS, Laura A. Ficções lésbicas: ponto de vista e contingências. Tradução: Vitor Borysow. **Revista Criação e Crítica**, Dossiê Sáfico, São Paulo, 2018, n. 20.
- ARQUIVO NACIONAL. Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP”.
- ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TRAVESTIS E TRANSEXUAIS. Antra. Disponível em: <https://antrabrasil.org>. Acesso em: 15 jan. 2020.
- ATKINSON, Ti-Grace. **Amazon Odyssey**. New York: Links Books, 1974.
- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Tradução: Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990. [1962]
- AVELAR, Maria Luiza. **Sauna lésbica**. 2019. Instalação.
- AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1890.
- AZEVEDO, Adriana Pinto Fernandes de. **Reconstruções queers: por uma utopia do lar**. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016.
- AZEVEDO, Adriana Pinto Fernandes de. Corpo-atritável ou uma nova epistemologia do sexo. **In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- BACCHETTA, Paola. Co-Formações/ Co-Produções: considerações sobre Poder, Sujeitos Subalternos, Movimentos Sociais e Resistência. **In: TORNUIST, Carmen Susana et al. (Org).**

Leituras de Resistência: Corpo, Violência e Poder. Tradução: Daniela da Silva Luiz. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009.

BACCHETTA, Paola; FALQUET, Jules. Introduction. **Les cahiers du CEDREF** - Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes, n. 18, 2011. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cedref/670>. Acesso em: 20 fev. 2020.

BACCI, Irina Carla. **Vozes lésbicas no Brasil:** a busca e os sentidos da cidadania LGBT. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos e Cidadania), Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

BARROS, Patrícia Marcondes de. O Glam Rock brasileiro: moda e comportamento andrógino na década de 1970. **Domínios da imagem**, Londrina, v. 13, n. 25, jul./dez., 2019.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005. [1980]

BECHDEL, Alison. **Funhome:** uma tragicomédia em família. Tradução: André Conti. São Paulo: Conrad, 2007.

BECHDEL, Alison. **Você é minha mãe?:** um drama em quadrinhos. Tradução: Érico Assis. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2013.

BELLINI, Ligia. **A coisa obscura:** mulher, sodomia e inquisição no Brasil Colonial. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BENEVIDES, Bruna G. (Org.). **Dossiê:** assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2022. Brasília: Distrito Drag; ANTRA, 2023. Disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2023/01/dossieantra2023.pdf>

BERG, Creuza. **Mecanismos do silêncio:** censura e expressões artísticas no regime militar (1964-1984). Rio de Janeiro: Editora Autografia, 2019.

BERSON, Ginny, et al. **The Furies**, v. 1, n. 1, 1972. Disponível em: [jstor.org/stable/10.2307/community.28037130](http://www.jstor.org/stable/10.2307/community.28037130). Acesso em: 18 mai. 2021.

BOURCIER, Sam. **Homo Inc.orporated:** o triângulo e o unicórnio que peida. Tradução: Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2020.

BOYS don't cry. Direção: Kimberly Peirce. Roteiro: Kimberly Peirce; Andy Bienen. Produção: Jeffrey Sharp; John Hart; Eva Kolodner; Christine Vachon. 1999. mídia digital. 1h 58min.

BROWN, Rita Mae. **Viva Sapata**. Tradução: Vera Maria Whately. São Paulo: Editora Record, s/d. [1973]

BUTLER, Judith; PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. Tradução: Susana Bornéo Funck. **Revista Estudos Feministas** - REF, Florianópolis, v.10, n. 1, 2002. [1998]

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. [1990]

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. [2005]

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: Quando a vida é passível de luto?. Tradução: Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. [2009]

BUTLER, Judith. Fundações contingentes: feminismo e a questão do “pós-modernismo”. In: BENHABIB et al. **Debates feministas**: um intercâmbio filosófico. Tradução: Fernanda Veríssimo. São Paulo: Editora Unesp, 2018. [1995]

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do “sexo”. Tradução: Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2019. [1993]

BUTLER, Judith. **A reivindicação de Antígona**: o parentesco entre a vida e a morte. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022. [2000]

CABARÉ Eldorado: O Alvo dos Nazistas. Diretor: Benjamin Cantu, Roteiro: Benjamin Cantu, Felix Kriegsheim. 2013. mídia digital. 1h 32min.

CALDAS, Waldenyr. **A literatura da cultura de massa**: uma análise sociológica. Recurso digital, 2000. [1987]

CARDOZO, Leidy Carolina Díaz. **La literatura erótica de Cassandra Rios**: O Bruxo Espanhol (1959) y Uma mulher diferente (1968). (Dissertação), Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, 2018.

CARSON, Anne. **Eros**: o doce-amargo: um ensaio. Tradução: Julia Raiz. Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2022. [1986]

CARPEAUX, Otto Maria. Apresentação - Literatura ou pornografia?. In: MILLER, Henry. **O mundo do sexo**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2019. [1968]

CASSANDRA Rios – A Safo de Perdizes. Produção: Hanna Korich; Laura Bacellar. 2013. mídia digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=njo0xngU128>.

CÉSAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CHANACOMCHANA, São Paulo. 13 edições, 1981-1987. Disponível em: <https://acervobajuba.com.br>. Acesso em: 09 jan. 2020.

CLARKE, Cheryl. **Lesbianismo**: um ato de resistência. s/d. [1988]. Disponível em: <http://política-sexual.blogspot.com>. Acesso em: 15 jan. 2020.

CLARKE, Cheryl. **Vivendo como uma lésbica**. Tradução: cecília floresta. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2021. [1986]

CRÔNICAS de São Francisco. Direção: Lauren Morelli. Produção: Gail Barringer. 2019. mídia digital.

CRUZ, Eliana Alves. **Nada digo de ti, que em ti não veja**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2020.

COMBAHEE RIVER, C.; PEREIRA, S.; GOMES, L. S. Tradução: Manifesto do Coletivo Combahee River. **Plural - Revista de Ciências Sociais**, v. 26, n. 1, 2019, p. 197-207. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/159864> [1977]. Acesso em: 14 jul. 2020.

COLLINS, Patricia Hill. O que é um nome? Mulherismo, Feminismo Negro e além disso. Tradução: Angela Figueiredo e Jesse Ferrell. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 51, 2017. [1996]

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019. [1990]

CUPINI Jr., Omar. Operação-sapatão. **Jornal Repórter**, Rio de Janeiro, n. 37, p. 15, jan. 1981.

CURIEL, Ochy. **La Nación Heterossexual**: análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación. Bogotá: Brecha Lésbica y en la frontera, 2013.

CURIEL, Ochy. **El Lesbianismo Feminista**: una propuesta política transformadora, 2007. Disponível em: <http://www.alainet.org>. Acesso em: 21 mar. 2020.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Tradução: Pê Moreira, Bárbara Martins, Bruna Mendes, Cristine Carvalho, Igor Ojeda, Juliana Araújo e Juliana Luz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

DAAS, Fatima. **A última filha**. Tradução: Cecilia Schuback. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022. [2020]

DALCASTAGNÈ, Regina. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: Alterações e continuidades. **Letras de Hoje**, v. 56, n. 1, p. e40429, 2021. DOI: 10.15448/1984-7726.2021.1.40429. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/40429>. Acesso em: 8 dez. 2023.

DARNTON, Robert. **Censores em ação**: como os Estados influenciaram a literatura. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. [2014]

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016. [1981]

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução: Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. [1975]

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução: Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005. [1972]

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. Tradução: Márcia Bechara. São Paulo, n-1 edições, 2016.

DEVANEY, Susan. Who Was Sylvia Rivera? Marsha P. Johnson's Best Friend Was A Fellow Pioneer. **Vogue**, Reino Unido, 13 de jun. de 2020. Disponível em: <https://www.vogue.co.uk/arts-and-lifestyle/article/who-was-sylvia-rivera>. Acesso em: 10 jul. 2020.

DORLIN, Elsa. **Sexo, gênero e sexualidades** - Introdução à teoria feminista. Tradução: Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: crocodilo / Ubu Editora, 2021. [2008]

DR. MONEY e o Menino Sem Pênis. Direção: BBC. Produção: BBC. 2004. mídia digital. 46min.

DUARTE, Constância. Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história mal contada. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 30, p. 63–70, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9136>. Acesso em: 9 fev. 2024.

DUPLA, Simone Aparecida. Os domínios de Inanna: permanências de um culto ao sagrado feminino na Mesopotâmia. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 57, 2012.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Tradução: Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021. [1993]

ERIBON, Didier. **Reflexões sobre a questão gay**. Tradução: Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

ESMENIA, Bárbara. **Tribadismo**: mas não só – 13 poemas a la fancha + 17 gritos de abya yala. São Paulo: padê editorial, 2018.

EVARISTO, Conceição. Isaltina Campo Belo. In: EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

FACCHINI, Regina. Vinte anos depois: mulheres, (homo)sexualidades, classificações e diferenças na cidade de São Paulo. **Revista Gênero**, Niterói, v. 9, n. 1, p. 195-223, 2008.

FADERMAN, Lillian. **Surpassing the Love of Men**: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present. Nova Iorque: Quill; William Morrow, 1981.

FALE com ela. Direção: Pedro Almodóvar. Roteiro: Pedro Almodóvar. 2002. mídia digital. 1h 52min.

FALQUET, Jules. **De la cama a la calle**: perspectivas teóricas lésbico-feministas. Bogotá: Brecha Lésbica, 2006.

FALQUET, Jules. **Lesbianismo**. s/d. Disponível em: <https://docplayer.com.br/30700699-Lesbianismo-jules-france-falquet.html>. Acesso em: 19 ago. 2020.

FALQUET, Jules. Por uma anatomia das classes de sexo: Nicole-Claude Mathieu ou a consciência das oprimidas. Tradução: Máira Kubík T. Mano. **Lutas Sociais**, São Paulo, v. 18, n. 32, 2014.

FANNI, Maryam; FLODMARK, Matilda; KAAMAN, Sara (Orgs.). **Inimigas naturais dos livros**: uma história conturbada das mulheres na impressão e na tipografia. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Clube do Livro do Design, 2022. [2020]

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017. [2004]

FELITTI, Chico. **Rainhas da noite**: as travestis que tinham São Paulo a seus pés. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

FÉRES, Leticia. **Experiências sobre editar um corpo**. Rio de Janeiro: Garupa Edições, 2020.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. **Um percurso pelas configurações do corpo de personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX (1960-1980)**. Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

FERNANDES, Marisa. Ações lésbicas. In: GREEN, James N.; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (Orgs.). **História do Movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018.

FERNANDES, Marisa. Lésbicas e a ditadura militar: uma luta contra a opressão e por liberdade. In: GREEN, James N.; QUINALHA, Renan (Orgs.). **Ditadura e homossexualidades**: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EdUFSCar, 2021. [2014]

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. **Topoi**, Rio de Janeiro, 2002.

FLORES, Valeria. **Tribadismo**: a arte do friccionamento (uma antiga prática lesbiana), zine, Difusão Erética – Edições Lesbofeministas Independentes, 2003.

FLORES, Valeria. **La lengua bífida de la lesbiana**. [2006] Disponível em: <http://escritoshereticos.blogspot.com/2009/04/la-lengua-bifida-de-la-lesbiana.html>. Acesso em: 11 jan. 2020.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud e Marx**. Tradução: Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio Editora, 1997. [1975]

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**: na Idade Clássica. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2014. [1972]

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2012. [1976]

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

FREUD, Sigmund. Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade. **In**: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 7. [1905]

FREUD, Sigmund. Um tipo especial da escolha de objeto feita pelos homens (contribuições à psicologia do amor I). **In**: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução: Durval Marcondes, J. Barbosa Corrêa, Walderedo Ismael de Oliveira, David Mussa, Clotilde da Silva Costa, Jayme Salomão e Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 11. [1910]

FREUD, Sigmund. A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher. **In**: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução: Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 18. [1920]

FREUD, Sigmund. O ego e o id. **In**: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução: Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 19. [1923]

FRY, Peter. **Para inglês ver**: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

FUNK, Mike. **Stonewall 1969**. s/d. [2012] Disponível em: <file:///C:/Users/Win%2010/Downloads/Stonewall%201969%20Fanzine.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2021.

GANDARA, Nello Pedra. Cassandra Rios: ela já vendeu mais de um milhão de livros. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, nº 1176, 02 nov. 1974, p. 54-57.

GARCÍA, Francisco Vázquez. La invención del sujeto transexual. **In**: MATOS, Dhayana Fernández (Org.). **En todos los colores cartografías del género y las sexualidades en hispanoamérica**. Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar, 2017.

GAUDITANO, Rosa. **Vidas proibidas**. 1979. série fotográfica. Disponível em: <https://www.rosagauditano.com.br/them-for-them>

GIMENO, Beatriz. **La construcción de la lesbiana perversa**: visibilidad y representación de las lesbianas en los medios de comunicación. El caso Dolores Vázquez – Wannikhof. Barcelona: Gedisa, 2008.

GLADMAN, Renee. **Calamidades**. Tradução: tatiana nascimento. Rio de Janeiro: A bolha editora, 2021. [2016]

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984.

GORSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. Tradução: Cecília Holtermann. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 14, 2000. [1994]

GREEN, James. “Mais amor e mais tesão”: a construção de um movimento brasileiro de gays, lésbicas e travestis. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 15, 2000.

GREEN, James. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2019. [1999]

GUILLAUMIN, Colette. **Sexe, Race et Pratique du pouvoir**: l’idée de Nature. Paris: Côté-femmes, 1992.

HALBERSTAM, J. **Masculinidad femenina**. Tradução: Javier Sáez. Barcelona: Editorial Egales, 2008.

HALBERSTAM, J. Temporalidade queer e geografia pós-moderna. Tradução: Roney Gusmão, Euclides Rocha Cavalcante Neto, Iuri Assunção Lúcio e Mariana Souza Paim. **Revista Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 18, 2022. [2005] Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/52559>. Acesso em: 6 ago. 2023.

HALL, Radclyffe. **O poço da solidão**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998. [1928]

HANISCH, Carol. **O Pessoal é Político**. s/d. [1969] Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/190219/O+Pessoal%2B%C3%A9%2BPol%C3%ADtico.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2020.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos**: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais. Tradução: Floresta. São Paulo: Fósforo, 2022.

HIGHSMITH, Patricia. **Carol**. Tradução: Roberto Grey. Porto Alegre: L&PM, 2015. [1952]

HILST, Hilda. **Pornô Chic**. São Paulo: Editora Globo, 2014.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. [1994]

hooks, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Editora Elefante, 2019. [2015]

HUNT, Lynn (Org.). **A invenção da pornografia: Obscenidade e as Origens da Modernidade**. Tradução: Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999. [1993]

IDIOMA clandestino (pero mucho entendildo). tatiana nascimento. 3 mai. 2020. mídia digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g6koGPz3jpQ>. Acesso em: 13 fev. 2021.

JEFFREYS, Sheila. **Libertação Gay e Feminismo Lésbico**. s/d. Disponível em: <https://materialfeminista.milharal.org/files/2012/08/Introdu%C3%A7%C3%A3o-Unpacking-Queer-Politics-Sheila-Jeffreys.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2019.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Gênero sem essencialismo: feminismo transgênero como crítica do sexo. **Universitas Humanística**, Bogotá, n. 78, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.UH78.gse>. Acesso em: 23 mar. 2021.

JUDY Grahn: A psicanálise de Edward a Sapatão. Tradução de Angélica Freitas de trechos de GRAHN, Judy. **The Work of a Common Woman**. Oakland: Diana Press, 1978. Disponível em: <https://abolha.com/2020/04/28/a-psicanalise-de-edward-a-sapatao/>

KENNEDY, Elizabeth Lapovsky; DAVIS, Madeline D. **Boots of Leather, Slippers of Gold: The History of a Lesbian Community**. New York: Routledge Press, 2014. [1993]

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira. São Paulo: Cobogó, 2019.

KOYAMA, Emi. **Manifesto transfeminista**. [1999] Disponível em: <https://bookbloerda.files.wordpress.com/2014/06/manifesto-transfeminista.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2021.

LAMPIÃO DA ESQUINA. 38 edições 1978 a 1981. Disponível em: <https://www.grupodignidade.org.br/projetos/lampiao-da-esquina/>. Acesso em: 14 ago. 2020.

LARSEN, Nella. **Identidade**. Tradução: Rogério W. Galindo. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020. [1929]

LAURETIS, Teresa de. Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. **Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies**, v. 3, n. 2, 1991.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Tradução: Suzana Funk. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. [1987]

LE FANU, Joseph Sheridan. **Carmilla**. Tradução: Giovana Matoso e Regina Nowaski. Cotia: Pandorga Editora, 2021. [1871–1872]

LIPSTICK Lover. Janelle Monáe. 11 mai. 2023. mídia digital. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=Y7S6wLP_vsY. Acesso em: 01 ago. 2023.

LONDERO, Rodolfo Rorato. Caçadores canibais e cabeças perigosas: a censura e o mercado de literatura pornográfica no regime de 64. **Literatura e Autoritarismo**, Cascavel, n. 25, 2015. Disponível em: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/LA/index>. Acesso em: 25 jun. 2019.

LONDERO, Rodolfo Rorato. **Pornografia e censura**: Adelaide Carraro, Cassandra Rios e o sistema literário brasileiro nos anos 1970. Londrina: Eduel, 2016.

LORDE, Audre. Sadomasochism in the Lesbian Community: An Interview With Audre Lorde and Susan Leigh Star. In: LINDEN, Robin Ruth et al. **Against Sadomasochism**: A radical feminist analysis. São Francisco: The Frog in The Well Press, 1982. Disponível em: <https://archive.org/details/against-sadomasochism/page/n5/mode/2up>.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. [1984]

LORDE, Audre. **Zami**: uma nova grafia do meu nome – uma biomitografia. Tradução: Lubi Prates. São Paulo: Editora Elefante, 2021. [1982]

LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer – Uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas** – REF, Florianópolis, v. 9, n. 2, 2001.

“MANIFESTO dos Intelectuais” pediu o fim da censura em janeiro de 77. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 abr. 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/4/03/brasil/27.html>

MANTOVANI, Flávia. Escrita da História e sexualidade: Cassandra Rios, ausência e invisibilidade. **Fronteiras: Revista Catarinense de História**, Chapecó, n. 37, 2021.

MARCELINO, Douglas Attila. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão**: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rios de Janeiro, 2006.

MEDD, Jodie (Org.). **The Cambridge Companion to Lesbian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

MIÑOSO, Yuderkis Espinosa. Historizar las disputas, indagar las fuentes: hipótesis para pensar el movimiento de lesbianas en América Latina. **ATLÁNTICAS - Revista Internacional de Estudios Feministas**, v. 1, n. 1, 2016.

MISKOLCI, Richard. **O desejo da nação**: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX. São Paulo: Annablume Editora, 2012.

MOHANTY, Chandra Talpade. **Sob olhos ocidentais**. Tradução: Ana Bernstein. Copenhagen / Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020. [1984/2003]

MOIRA, Amara. “Fizera-se mulher”: Cassandra Rios, visionária maldita. **Cadernos de Literatura Comparada**, Campinas, n. 43, 2020.

MOGROVEJO, Norma. **Del Sexilio al Matrimonio**: Ciudadanía Sexual en la era del Consumo Neoliberal. Bilbao: DDT Liburuak, 2018.

MOMBAÇA, Jota. Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 17, v. 01, n. 28, setembro de 2016.

MONTEMAYOR, Carlos. **Safo**. Cidade do México: Editorial Trillas, 1986.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. Em torno do “sujeito” e dos processos de sujeição: Althusser, Foucault e Judith Butler. **In**: Anais do XXXI ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, Caxambu- MG, 2007.

MORAIS, Fabio. **Sabão**. Santa Catarina: Parêntesis, 2018.

MOTT, Luiz. **Bahia**: inquisição & sociedade. Salvador: EDUFBA, 2010.

MUELLE, Camila Esguerra. Lo innominado, lo innominable y el nombramiento - Categorización y existencia social de sujetos sexuales. *In*: VIVEROS, Mara; RIVERA, Claudia; RODRÍGUEZ, Manuel (Orgs.). **De mujeres, hombres y otras ficciones**: género y sexualidad en América Latina. Bogotá: Tercer Mundo, 2006.

MUNIZ, Egas. Mulher proibida. **Correio Paulistano**, São Paulo, 12 fev. 1959, segundo caderno, p. 4.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

nascimento, tatiana. Quem nomeou essas mulheres “de cor”? Políticas feministas de tradução que mal dão conta das sujeitas negras traduzidas. **Translatio**, Porto Alegre, n. 13, 2017.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. Tradução: Luiz Felipe Guimarães Soares. **Revista Estudos Feministas – REF**, Florianópolis, v. 8, n. 2, 2000. [1999]

NOGUEIRA, Nadia. Experiência e Subjetividade: Geografia do Prazer nos espaços de sociabilidade lésbica do Rio de Janeiro dos anos 1950-1960. **In**: Anais da ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História, Londrina, 2005.

O HOMEM da rua, Conversa literária, **Santos Jornal**, Santos, p. 2, 02 fev. 1955.

OLIVEIRA, Manoela Hoffmann. Crítica ao conceito Bildungsroman. **Revista Investigações**, v. 26, n. 1, janeiro, 2013.

OYEWÙMÍ, Oyèronké. **La invención de las mujeres**. Tradução: Alejandro Montelongo González. Bogotá: Editorial en la frontera, 2017. [1997]

PAIM, Mariana Souza. “**A noite tem mais luzes**”: um estudo sobre a construção da identidade homossexual feminina no romance de Cassandra Rios. Monografia (Licenciatura em História) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2011.

PAIM, Mariana Souza. **A noite tem mais luzes**: considerações sobre a representação do desejo lésbico no romance de Cassandra Rios. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2014.

PAIM, Mariana Souza. **serei_as**: ou ensaio de um mergulho no âncora. Salvador: Edição da autora, 2019.

PARKER, Emma. Contemporary Lesbian Fiction: Into the Twenty-First Century. In: MEDD, Jodie (Org.). **The Cambridge Companion to Lesbian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

PEIXOTO, Maria José. Elas são escritoras malditas. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, n. 921, p. 145-146, 13 dez. 1969.

PERES, William Siqueira. **Subjetividade das travestis brasileiras**: da vulnerabilidade dos estigmas à construção da cidadania. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

PISANO, Magarita. **Incidências lésbicas ou o amor ao próprio reflexo**. Disponível em: <https://apoiamutua.milharal.org/files/2014/01/incidencias-lesbicas-ou-o-amor-ao-pr%C3%B3prio-reflexo-leitura.pdf> [1997]. Acesso em: 27 dez. 2020.

PORTO, Alexandre Vidal. **Sodomita**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos 'anormais'. Tradução: Cleiton Zóia Münchow e Viviane Teixeira Silveiras. **Revista Estudos Feministas** – REF, Florianópolis, 19(1): 312, janeiro-abril, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/yvLQcj4mxkL9kr9RMhxHdwk/?format=pdf&lang=pt>.

PRECIADO, Paul B. Saberes_vampiros@war - Donna Haraway y las epistemologias cyborg y decoloniales. Tradução: Christelle Faucoulanche. **Revista Vozal 2**, Bogotá, 2013. [2006] Disponível em: <http://revistavozal.com/vozal/index.php/saberes-vampiros-war-donna-haraway-y-las-epistemologias-cyborg-y-decoloniales>.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**: políticas subversivas de identidade sexual. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2017. [2004]

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018. [2008]

PRECIADO, Paul B. LIXO E GÊNERO. MIJAR/CAGAR. MASCULINO/FEMININO. Tradução: Ana Abril. **seLecT_ceLesTe**, postado em 20 abr. 2018. [2013] Disponível em: <https://select.art.br/lixo-e-genero-mijar-cagar-masculino-feminino/>

PRECIADO, Paul B. **Pornotopia: PLAYBOY e a invenção da sexualidade multimídia.** Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

PRECIADO, Paul B. Terror anal: notas sobre os primeiros dias da revolução sexual. **In:** HOCQUENGHEM, Guy. **O desejo homossexual.** Tradução: Daniel Lühmann. Rio de Janeiro: A bolha editora, 2020. [2000/ 1972].

PRECIADO, Paul B. **Eu sou o monstro que vos fala:** Relatório para uma academia de psicanalistas. Tradução: Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

PRÊSAS as mulheres anormais. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 05 de setembro de 1961, p. 7.

QUEER NATION. **Read this queers.** [1990] Disponível em: <https://actupny.org/documents/QueersReadThis.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2021.

QUERINO, Joseli dos Reis; QUEIROZ, Milena Britto de. E eu não sou uma escritora? Vozes-mulheres deslocando lugares de opressão na poética de Luciany Aparecida. **Revista Cerrados**, v. 30, n. 57, p. 51–61, 2021. DOI: 10.26512/cerrados.v30i57.38249. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/38249>. Acesso em: 10 dez. 2023.

QUINALHA, Renan. Uma ditadura hetero-militar: notas sobre a política sexual do regime autoritário brasileiro. **In:** GREEN, James N.; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (Orgs.). **História do Movimento LGBT no Brasil.** São Paulo: Alameda, 2018.

QUINALHA, Renan. **Contra a moral e os bons costumes:** a ditadura e a repressão à comunidade LGBT. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

REA, Caterina A. Pensamento Lésbico e Formação da Crítica Queer of Color. **Cadernos de Gênero e Diversidade**, Salvador, v. 4, n. 2, 2018.

REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência:** censura a livros na ditadura militar. Tese (Livre Docência) – Escola de artes, ciências e humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

REIS, Maria Firmina dos. Úrsula. **In:** REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula e outras obras.** Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2018. [1859]

RESENDE, Marcelo Branquinho Massucatto. Odete, a andrógina: pseudônimos masculinos de Cassandra Rios. **Revista Crioula**, nº 24, 2019.

RETRATO de Uma Jovem em Chamas. Direção: Céline Sciamma. Produção: Bénédicte Couvreur. 2019. mídia digital.

REVELAÇÃO. Direção: Sam Feder. Roteiro: Sam Feder. 2020. mídia digital. 1h 40min.

RIBEIRO, Ana Elisa. **Subnarradas**: mulheres que editam. Copenhague / Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.

RIBEIRO, Hamilton. Qual o pecado de Odete? **Revista Realidade**, São Paulo, ano IV, n. 48, p. 114-120, 1970.

RICH, Adrienne. **Sobre mentiras, secretos y silencios**. Tradução: Margarita Dalton. Barcelona: Icaria Editorial, 1983. [1979]

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Tradução: Carlos Guilherme do Valle. **Revista Bagoas**, n. 5, 2010, p. 17-44. [1980]

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. **In**: BRANDÃO, I; CAVALCANTI, I; COSTA, C. L.; LIMA, A. C. A. (Orgs.). **Traduções da cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Tradução: Susana Bornéo Funck. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

RICH, Adrienne. Sangue, pão e poesia: a localização da poeta. **In**: RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica & outros ensaios**. Tradução: Angélica Freitas e Daniel Lühmann. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2019. [1984]

RIOS, Cassandra. **A volúpia do pecado**. São Paulo: Rêde Latina Editora, s/d. [1948]

RIOS, Cassandra. **Georgette**. São Paulo: Editora Record, s/d. [195-]

RIOS, Cassandra. **A noite tem mais luzes**. São Paulo: Record, s/d. [196-]

RIOS, Cassandra. **Minha metempsicose**. São Paulo: Livraria Cassandra Rios Editora, 1964.

RIOS, Cassandra. **Nicoleta Ninfeta**. Rio de Janeiro: Editora Record, s/d. [197-]

RIOS, Cassandra. Cassandra Rios. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 373, p. 6-9, 1976. Entrevista concedida a Ione Cirino.

RIOS, Cassandra. **Censura**: minha luta, meu amor. São Paulo: Global Editora, 1977.

RIOS, Cassandra. Cassandra Rios ainda resiste: com 36 livros proibidos ela só pensa em escrever. **Lampião da Esquina**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 5, p. 8-10, out. 1978. Entrevista concedida a Mirian Paglia Costa, Maria Adelaide Amaral, Darcy Penteadado, Marisa Correia, João Silvério Trevisan e Glauco Mattoso.

RIOS, Cassandra. **Copacabana Posto 6**: A Madrasta. Rio de Janeiro: Record, 1980a. [197-]

RIOS, Cassandra. Cassandra Rios: “Assim, até a Bíblia é pornográfica”. **Lampião da Esquina**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 29, p. 16-17, out. 1980b. Entrevista concedida a Francisco Bittencourt, Dolores Rodrigues. Antônio Carlos Morara e Anne Rachel, com participação de Luciane Louzeiro, Pabla Ortega e Nicole Puzzi.

RIOS, Cassandra. **Mezzamaro, flores e cassis: o pecado de Cassandra**. São Paulo: Editora Pétalas/ Cassandra Rios, 2000.

RIOS, Cassandra. A perseguida: entrevista de Cassandra Rios. **Revista TPM**, São Paulo, n. 3, p. 2-11, jul. 2001. Entrevista concedida a Fernando Luna.

RIOS, Cassandra. **Uma mulher diferente**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005a. [196-/197-]

RIOS, Cassandra. **As traças**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005b. [197-/198-]

RIOS, Cassandra. **Eu sou uma lésbica**. São Paulo: Azougue, 2006. [1980]

RIVIERE, Joan. A feminilidade como máscara. Tradução: Ana Cecília Carvalho e Esther Carvalho. **Psychê**, São Paulo, Ano IX, n. 16, jul-dez, 2005. [1929]

RODRIGUES, Wallace. A cultura andrógina no Brasil do final do século XX: Dzi Croquettes, Ney Matogrosso e Lauras de Vision. **Revista Gênero**, Niterói, v. 17, n. 2, 2017.

ROSA, Camila Terra da; WEINMANN, Amadeu de Oliveira. A Sexualidade Feminina em Escritos das Pioneiras da Psicanálise. **Revista Subjetividades**, v. 20, n. 3, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unifor.br/rmes/article/view/e9499>. Acesso em: 11 ago 2020.

ROSAS de sangue. Direção: Roger Vadim. Roteiro: Claude Brulé; Claude Martin; Roger Vadim; Roger Vailland. 1960. mídia digital. 1h 27min.

RUA Carlos Gomes: Apogeu e resistência da comunidade LGBTQIA+. Direção: Dino Neto. Produção: Dois Terços. 2022. mídia digital. 59min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LOvv0u-AoXQ>.

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo**. [1975] Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/1919>. Acesso em: 16 set. 2019.

RUBIN, Gayle. **Pensando o sexo: notas para uma teoria radical das políticas da sexualidade**. Tradução: Felipe Bruno Martins Fernandes. (2012 [1984]) Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1582>. Acesso em: 30 set. 2019.

RUBIN, Gayle. Of catamites and kings: reflections on butch, gender, and boundaries. *In*: RUBIN, Gayle. **Deviations: a Gayle Rubin reader**. Durham & London: Duke University Press, 2011. [1992]

RUBIN, Gayle; BUTLER, Judith. Tráfico sexual – entrevista. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 21, p. 157-209, 2016. [2003]. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644617>. Acesso em: 3 out. 2023.

RUBIN, Gayle. Geologias dos estudos queer: um déjà vu mais uma vez. Tradução: Paula Nogueira Pires Batista e Roberto Murilo Xavier Reis. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 19, n. 2, p. 117-125, jul./dez. 2016. [2004]

SAAVEDRA, Carola. **O mundo desdobrável**: ensaios para depois do fim. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SACY. Orquestra feminina. **Correio da Tarde**, Santos, não paginado, 27 set. 1955.

SANTOS, Rick. Cassandra Rios e o surgimento da literatura gay e lésbica no Brasil. **Revista Gênero**, Niterói, v. 4, n. 1, 2003.

SÃO Paulo em Hi-Fi. Diretor: Lufe Steffen. Produção: Lufe Steffen; Edu Lima. 2013. mídia digital. 1h 40min.

SARTI, Cynthia A. Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 16, 2001.

SAUNDERS, Tanya L. Epistemologia negra sapatão como vetor de uma práxis humana libertária. **Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 7, maio-out. 2017.

SCOTT, Joan W. Gênero uma categoria útil de análise histórica. Tradução: Guacira Lopes Louro. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, 1995. [1988]

SCREAMING Queens: The Riot at Compton's Cafeteria. Direção: Victor Silverman; Susan Stryker. Produção: Victor Silverman; Susan Stryker. 2005. mídia digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G-WASW9dRBU>. Acesso em: 21 out. 2020.

SEARS, Clare. **Arresting Dress**: Cross-Dressing, Law and Fascination in Nineteenth-Century San Francisco. London: Duke University Press, 2015.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. Tradução: Plínio Dentzien. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, jan.-jun., 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/03.pdf>. Acesso em: 14 out. 2019.

SILVA, Zuleide Paiva da. **Sapatão não é bagunça**: estudo das organizações lésbicas da Bahia. Salvador, Tese (Doutorado) – Doutorado Multi-Institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento, 2016.

SILVA, Cidinha da. **Um Exu em Nova York**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2018.

SIMAKAWA, Viviane Vergueiro. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2015.

SINISTER WISDOM. 128 edições, 1976-2023. Disponível em: <https://sinisterwisdom.org/>.

SMITH, Barbara. **Construindo a Construindo a Kitchen Table Press**. Tradução: Daniel Lüthmann. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2022. [2014]

SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana**. Tradução: Mário da Gama Kury. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7781768/mod_resource/content/0/SÓFOCLES%20-%20Édipo%20Rei%20%28demais%20peças%20não%20obrigatórias%29.pdf. Acesso em: 19 nov. 2020.

SOIHET, Rachel. Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. **Revista Estudos Feministas** - REF, Florianópolis, 13(3): 320, set./dez., 2005.

SOLIVA, Tiago Barcelos. A confraria gay: um estudo da trajetória da Turma Ok. **In: GREEN, James N.; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (Orgs.). História do Movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018.

SONTAG, Susan. **A Imaginação Pornográfica**. Tradução: Dolina Bush e Madame Fire Wasp. Coletivo Sabotagem, recurso digital, 2004. [1967]

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida e Marcos Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SUK Suk – Um amor em segredo. Direção: Ray Yeung. Roteiro: Ray Yeung. 2019. mídia digital. 1h 32min.

SWAIN, Tânia Navarro. Para além do binário: os queers e o heterogênero. **In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. [2001]

UM corpo que cai. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Alfred Hitchcock; Alec Coppel; Samuel A. Taylor; Maxwell Anderson. 1958. mídia digital. 2h 8min.

VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. [1989]

VALE, Alexandre Fleming Câmara. Regimes de visibilidade e retóricas de empoderamento: notas etnográficas de uma pesquisa com lideranças trans. **Revista BAGOAS**, n. 18, 2018.

VAMOS trocar cartas?, Revista **Carioca**, Rio de Janeiro, n. 640, p. 41, 08 jan. 1948.

VIEIRA, Kyara Maria de Almeida. **“Onde estão as respostas para as minhas perguntas?”: Cassandra Rios – a construção do nome e a vida escrita enquanto tragédia de folhetim (1955 – 2001)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

VINAGRE, Sandra Pereira. **Cassandra: a voz de uma ideologia**. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.

WALKER, Alice. **A cor púrpura**. Tradução: Betúlia Machado, Maria José Silveira e Peg Bodelson. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 2016. [1982]

WALKER, Alice. Em busca dos jardins de nossas mães. **In: WALKER, Alice. Em busca dos jardins de nossas mães: prosa mulherista**. Tradução: Stephanie Borges. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo: 2021. [1974]

WITTIG, Monique. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Tradução: Javier Sáez e Paco Vidarte. Madrid: Editorial Egales, 2006.

WITTIG, Monique. **As guerrilheiras**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2019. [1969]

WITTIG, Monique. **O corpo lésbico**. Tradução: Daniel Lühmann. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2019. [1973]

WITTIG, Monique. **O pensamento hétero e outros ensaios**. Tradução: Maíra Mendes Galvão. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2022.

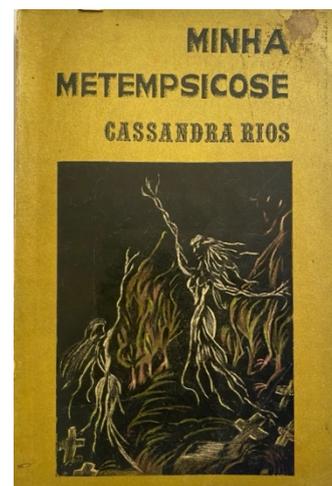
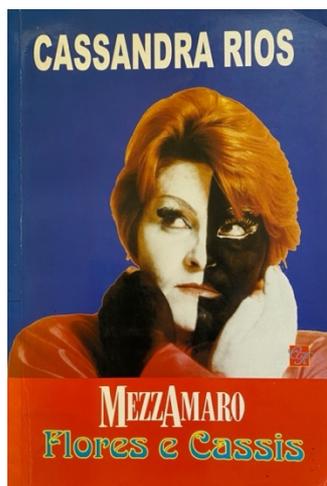
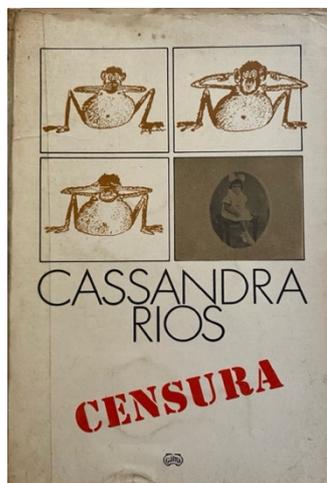
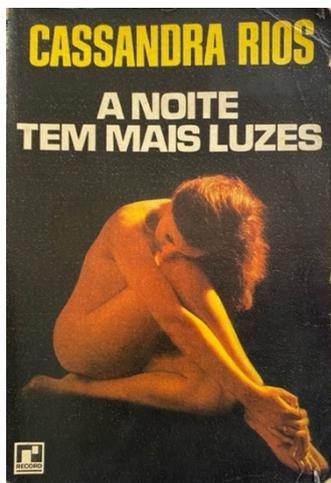
WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013. [1942]

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução: Bia Nunes de Souza e Glauco Mattoso. São Paulo: Editora Tordesilhas, 2014. [1929]

YOUNG, Iris Marion. O gênero como serialidade: pensar as mulheres como um colectivo social. Tradução: Laura Fonseca e Marinela Freitas. **ex aequo**, n. 8, 2003.

ANEXO A

Fotos das capas dos livros de Cassandra Rios, arcevo da autora.



ANEXO B

Parecer nº 79/76, Brasília, 10 de fevereiro de 1976, acervo do Arquivo Nacional.

	MINISTÉRIO DA JUSTIÇA DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS
	PARECER Nº <u>79</u> / <u>76</u>
TÍTULO: <u>VOLÚPIA DO PECADO (Autora: Cassandra Rios)</u> Espécie: <u>Livro impresso.</u> CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: <u>NÃO LIBERAÇÃO</u>	
<p>A autora descobriu um filão rentável na descrição <u>ousa</u> da das relações homossexuais, que se constituem em uma constante em suas criações subliterárias, onde preferedar ênfase aos segredos "caça-níqueis" do amor lésbico, sem se preocupar em levantar os sintomas e causas dos desvios da conduta sexual.</p> <p>Os personagens que contrói são mostrados grotescos e pa-téticos em sua condição, às vezes atormentados e solitári-os, dentro de reflexões morais falsas, incapazes, entre-tanto, de orientar toda uma compreensão dos impulsos con-dicionadores do homossexualismo, dentro de uma quadro clí-nico-psicológico.</p> <p>Na verdade, o que se verificá é uma obcecada tendência' para o insólito, a busca desenfreada do sexo, fatos esses que, somados, resultam em mero alibi para a exterioriza-ção inescrupulosa e intolerável da aberração sexual.</p> <p>Conta a autora o relacionamento afetivo-sexual de duas jovens que, de início, se assustam com os seus sentimentos que procuram rejeitar, por considerá-los extravagantes e pecaminosos.</p> <p>Mas, na proporção em que estreitam sua amizade, seus es-crúpulos se diluem, permitindo, desta forma, serem domina-das por um amor doentio e avassalador, que as leva até às últimas conseqüências, qual seja o tribadismo. A partir 'daí sentem-se libertas de qualquer sentimento de culpa, ro-tulando de bela e pura sua ligação. Esta é tormentosa, agressiva, pois que ambas, tremendamente imbuídas de forte sentimento de posse, se martirizam em constantes cenas de ciúmes, aplacada posteriormente pela entrega à satis-fação dos sentidos. A morte de uma delas vem pôr fim à re-pugnante ligação.</p>	
(CONT. VERSO) DPF-742	

(CONTINUAÇÃO)

Vale notar que a linguagem não contém excessos na simples exposição da idéia; entretanto, a descrição das cenas de tribadismo entre as personagens extrapolam qualquer limite de tolerância.

Assim, sugiro a NÃO LIBERAÇÃO do livro em exame, posto que seu conteúdo infringe o disposto no art. 1º do Dec.-lei nº 1.077/70.

Brasília, 10 de fevereiro de 1976

Jose do Carmo Andrade

A' consideracao do Sr. Dir. D. C. D. P. Em 16/02/76
Antônio
Assistente - D. C. D. P.

ANEXO C

Matéria do jornal Repórter, Rio de Janeiro/ RJ, n. 37, janeiro de 1981, p. 15.

OPERAÇÃO - SAPATÃO

— Pega aquela ali!

A estudante de 22 anos estava num ponto de ônibus da rua Martinho Prado, em São Paulo, na noite de 15 de novembro. Nem assim escapou da **Operação-Sapatão** do delegado Richetti.

— Parece que a gente tem uma estrela na testa — diz ela, um mês depois.

A rua Martinho Prado faz parte do **gueto** das lésbicas, palavra que elas usam para designar os bares que frequentam. Nessa rua está o Ferro's, o mais tradicional ponto de encontro desde a década de 80. Local de frequentadoras famosas, como as moças da seleção brasileira de basquete de vinte anos atrás. Quase todas da cidade de Piracicaba. Quando vinham à capital, iam pro Ferro's direto.

Mais recentemente, coisa de cinco anos pra cá, perto desse bar nasceram vários outros: Cachação, Canapé, Último Tango. Em 15 de novembro, todos esses lugares foram invadidos pela polícia. Quem fosse (ou tivesse cara de) lésbica, ia pro camburão. Não importava que tivesse documentos, carteira profissional assinada...

— Me levaram pra dentro do Cachação — conta a moça de 22 anos — e fui logo mostrando meus documentos. Mas o polícia disse: não interessa documento, você é **sapatão**.

O camburão deixou a moça — como também os outros 200 presos — na 4ª Delegacia de Polícia, numa travessa da rua Augusta. Ela ficou lá de meia-noite às três da manhã. E só saiu depois de dar dinheiro.

— Primeiro me colocaram numa cela com mais 50 pessoas — continua a estudante — e mais tarde houve uma seleção. Quem tivesse boa aparência, estivesse bem vestido, era tirado pra outra cela. Junto ao policial que fazia essa escolha estava uma lésbica que conhecia a turma presa e ajudava na triagem.

A moça — que não quis dar seu nome — diz que



O novo bar, só pra mulheres

numa certa altura começou a se falar em dinheiro. Ela escutou alguém na cela (uma assistente social encanada) dizer: eu pago 2 mil. Af ela notou que ia ter que desembolsar alguma coisa pra sair livre e ficou apavorada:

— Eu só tinha 100 cruzeiros no bolso.

Ela não sabe direito quem recabia esse dinheiro das presas. ("Talvez um funcionário subalterno.") Sabe, sim, que quem dava mais saía mais cedo. E ela, uma das últimas, deixou os Cr\$ 100, apavorada:

— Pensei que não aceitassem tão pouco.

No fim, todo mundo teve que pagar. Quanto tivesse. A moça não viu ninguém sendo fchado, mas a polícia ficou com os nomes e os números de todas.

Um mês depois dessa **operação**, o ambiente na rua Martinho Prado era desalentador. Bares e boates vazias. Até na rua, pouca circulação. Sinal de que daqui pra frente as lésbicas não terão sossego nem nos poucos bares "em que são confinadas", como se expressa a estudante de 22 anos.

Ela circula no **gueto** desde os 17 anos e precisa muito disso:

— Só nesses bares a gente encontra gente como nós, só lá somos aceitas, estamos em casa.

Fora desses lugares — em casa, no trabalho, na escola — o que existe é discriminação:

— Até na Universidade de São Paulo — continua a estudante — onde as pessoas se consideram avançadas, os homossexuais não são aceitos. Principalmente as lésbicas. No trabalho, quando descobrem, somos mandadas embora. Lá em casa minha mãe não consegue entender por que eu sou assim, por mais que eu tente mostrar a ela que estou bem assim, não tenho nada de anormal.

No emprego, pra se manter, a lésbica tem que trabalhar mais do que as outras, pois além de tudo ela não vai dar pro patrão.

Agressões verbais na rua ela ouve demais. Acha que o homem vê na lésbica uma rival:

— O homem pensa assim: essa aí não dá pra mim e ainda pode roubar minha mulher.

Pra lutar contra essas violências dirigidas às lésbicas e aos homossexuais, já existem oito grupos organizados em São Paulo. Dois mistos, quatro de homossexuais e dois de lésbicas. Todos estão em formação, pois começaram mesmo nos primeiros meses de 1980, quando o delegado Richetti promoveu os famosos **rondões** que caçavam travestis. Para esses grupos organizados, as ações da polícia em novembro foram uma continuação daqueles **rondões**. Mas, apesar desse clima todo, a dona do bar Cachação, conhecida por **Pelé**, não está muito preocupada e até fala bem de Richetti:

— Conversei com ele, fui muito bem tratada e concordei com ele em que a **Operação-Sapatão** foi um mal necessário. Havia mais elementos que frequentavam aqui e agora sumiram.

Confiante nos negócios, **Pelé** inaugurou, no dia 11 de dezembro, uma nova boate. Só para mulheres.

Omar Cupini Jr.

ANEXO D

Matéria do Diário da Noite, Rio de Janeiro/ RJ, 05 de setembro de 1961, p. 7.

PRÊSAS AS MULHERES ANORMAIS

Policiais do 3.º DP que foram à "Boite L'Etoile", esta madrugada, para prender menores, acabaram detendo um grupo de mulheres anormais, que havia ocorrido para aquela casa noturna, onde bebiam e "faziam hora". Maria da Conceição Pereira de Oliveira, que é solteira, de 20 anos, residente na rua Djalma Ulrich, 57, apto. 1.208 e Aurea Lúcia Mendonça (solteira, 24 anos, rua Matoso, 102, casa 1) foram detidas porque estavam sem documentos. Mas, na hora de embarcarem no "tintureiro", surgiu a "paraíba" Cristina de Oliveira que, dizendo-se "perdidamente apaixonada por Aurea", pediu para acompanhá-la até o Distrito. E deu o "serviço".



Cristina, a "paraíba"