

INGRID MANCILHA CESAR

LESBIANIDADE, CENSURA E TRANSGRESSÃO:

A escrita autobiográfica de Cassandra Rios

ASSIS

2023

INGRID MANCILHA CESAR

LESBIANIDADE, CENSURA E TRANSGRESSÃO:

A escrita autobiográfica de Cassandra Rios

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de mestra em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade)

Orientador: Prof. Dr. Wilton Carlos Lima da Silva

ASSIS

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

C421L Cesar, Ingrid Mancilha
Lesbianidade, censura e transgressão: a escrita
autobiográfica de Cassandra Rios / Ingrid Mancilha Cesar.
— Assis, 2023
183 p. : il.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Prof. Dr. Wilton Carlos Lima da Silva

1. Autobiografia - Escritoras. 2. Memória. 3. Literatura
erótica. 4. Lesbianidade na literatura. 5. Rios, Cassandra,
1932-2002. I. Título.

CDD 928.699

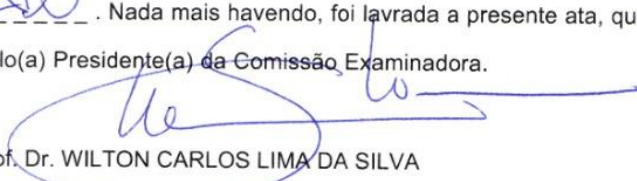


ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE Mestrado de INGRID MANCILHA CESAR, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 04 dias do mês de agosto do ano de 2023, às 14:00 horas, no(a) Sala de Defesas da Pós-graduação e Sala Virtual: meet.google.com/vmb-jeyy-bfp, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE Mestrado de INGRID MANCILHA CESAR, intitulada **Lesbianidade, censura e transgressão:**

a escrita autobiográfica de Cassandra Rios. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Prof. Dr. WILTON CARLOS LIMA DA SILVA (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) Departamento de História / UNESP/FCL - Assis/SP, Prof. Dr. GEOVANNI GOMES CABRAL (Participação Virtual) do(a) UNIFEPPA - Marabá/PA, Profa. Dra. LUCIA HELENA OLIVEIRA SILVA (Participação Presencial) do(a) Departamento de História / UNESP/FCL - Assis/SP.

Após a exposição pela mestranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: APROVADO. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.


Prof. Dr. WILTON CARLOS LIMA DA SILVA

Dedico este trabalho às famílias Mancilha e Cesar.

AGRADECIMENTOS

*Filha, como posso te ajudar?
Mãe, não tem como, só se você tiver dentro da minha
cabeça!
É, não dá... vou fazer uma comida então.*

Esse foi um, apenas um dos diálogos que tive com minha mãe durante a produção deste trabalho. Logo, inicio os agradecimentos por ela, e em seguida meu pai, que também sempre esteve ao meu lado e me incentivando a estudar. Agradeço aos dois, Elisângela e Carlos por compartilharem comigo o gosto pelo estudo e por batalharem de modo incansável para permitir que eu concluísse mais uma etapa de formação. É muito difícil elencar agradecimentos diante desse trabalho, uma vez que foram longos anos de estudo, muitos dos quais em momento pandêmico, quando a incerteza do amanhã e a preocupação motivada por ter de assistir todos os dias ao aumento expressivo do número de mortes, assolava-me. Foram quatro anos, iniciados quando terminei a graduação. Deixei Assis de mudança para São José dos Campos, fiz a primeira viagem de avião para apresentar este trabalho no Encontro Nacional de Estudantes de História da ANPUH, iniciei e pausei o trabalho de professora e iniciei o de pesquisadora no Centro de Estudos da Cultura Popular. Foram relacionamentos, idas e vindas, chegadas e desencontros, rupturas e transformações: aliás, transformações do eu, do dia a dia, que passava a deixar de ser a biblioteca universitária, a vida morando em república, para a volta em São José dos Campos, a tão temida volta à “casa dos pais”. Foi um momento também de perceber-me enquanto um ser que gosta da vida acadêmica, foi entender as distorções da linearidade de escrita, foi compartilhar anseios, dúvidas, medos, embates, constrangimentos, realizações. Foi entender o que é o meu trabalho, o quanto sou capaz de fazê-lo e pensar em quem está e esteve do meu lado durante este período. Por isso, agradeço também:

- Ao meu orientador, professor doutor Wilton Carlos Lima da Silva, por sempre trabalhar junto e acreditar no meu trabalho. Obrigada pela paciência e pela dedicação do trabalho de orientador e professor;

- Aos professores e funcionários do Departamento de História da Unesp, Campus de Assis e Franca e à Ellen Nicolau, pelo compartilhamento do catálogo da exposição Orgulhos e Resistência: LGBT na Ditadura, do Memorial da Resistência de São Paulo;

- Aos professores Geovanni Gomes Cabral e Lúcia Helena de Oliveira Silva, pela leitura atenta e às pertinentes observações durante o exame de qualificação;

- Aos meus colegas do MEMENTO (Grupo de Pesquisa do Espaço Biográfico e História da Historiografia), obrigada pelas trocas, partilhas e discussões acadêmicas;

- Aos meus avós, Elisabete e Cesar, por estarem sempre ao meu lado, independente da minha escolha. Agradeço também à Caroline, Aline, ao Christopher, Daves, Ailton, tios que me ajudaram tanto na graduação quanto neste processo da pós-graduação. Podem ter certeza de que todos os diálogos sempre estiveram presentes comigo. Ao total, agradeço às famílias Mancilha e Cesar, pela sorte de fazer parte destas famílias e por todo companheirismo e festividade;

- À minha família de Assis, nas pessoas de Bruno, Cíntia, Leonardo, Mateus, Manoel, Maria Júlia, Karin e outros. Obrigada por cada conversa e ajuda, tanto na permanência durante a graduação quanto na pós-graduação.

- Aos amigos joseenses, agradeço imensamente à família Moreira: Solange, Letícia e Larissa; e Ana Caroline e Monique, pelo apoio incondicional, por me fazerem entender que eu tenho de parar às vezes para descansar e refrescar as ideias e de como é bom me divertir, especialmente ao lado de vocês.

- Aos amigos mais próximos, Lázaro e Eduardo e também Fábio e Maria: Obrigada pelas conversas, desabafos, festas e companheirismo e por mostrar que a gente se inspira na escrita não apenas escrevendo, mas tocando, rindo, conversando e partilhando! Ainda, me dedico em especial para agradecer aos meus irmãos, Gabriel, pela parceria, preocupação e estímulo ao crescimento e Thomas, por me ensinar que, muitas vezes, temos que parar para brincar, correr, ler um livro ou ir ao parque. Finalmente, a todos que passaram pela minha trajetória, que deixaram marcas, ainda que breves, pois me incentivaram de alguma forma, agradeço, pois, *“pela lei natural dos encontros, eu deixo e recebo um tanto”*.

CESAR, Ingrid Mancilha. Lesbianidade, censura e transgressão: A escrita autobiográfica de Cassandra Rios. 2023. 183 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2023.

RESUMO

Cassandra Rios (1932-2002), pseudônimo de Odete Rios, foi uma autora brasileira de literatura erótica que representava personagens homossexuais, e, sobretudo, relações amorosas entre mulheres. O principal período de sua produção marcou os anos da Ditadura Civil-Militar no Brasil (1964-1985), rendendo à autora e seus livros inúmeros processos de proibição, censura e perseguição, por serem estigmatizados e vistos como pornográficos. Além disso, Rios publicou duas obras autobiográficas, *Mezzamaro*, *Flores e Cassis: o pecado de Cassandra* (2000) e *Censura: minha luta meu amor* (1977), em que aborda momentos íntimos de sua trajetória e memória, tratando também da questão de sua perseguição durante, especialmente, as décadas de 1960 e 1970. Visando a possibilidade do estudo do campo das biografias e, mais especificamente, das escritas autobiográficas como forma de compreender aspectos do contexto da autora em questão, bem como as dinâmicas de poder inseridas no processo de produção de uma escrita “de si” de autoria feminina, essa pesquisa tem como objetivo dar continuidade a um trabalho de iniciação científica e analisar as narrativas autobiográficas de Rios a partir de um viés historiográfico. Nesse sentido, será interpretada e mapeada a construção da escrita memorialística da autora, estabelecendo aproximações e distanciamentos com a teoria autobiográfica de autoria feminina, relacionando tal gênero com o contexto de produção de Cassandra Rios e a performance na escrita.

Palavras-chave: Autobiografias. Memorialismo. Cassandra Rios. Literatura. Lesbianidade.

CESAR, Ingrid Mancilha. Lesbianidade, censura e transgressão: A escrita autobiográfica de Cassandra Rios. 2023. 183 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2023.

ABSTRACT

Cassandra Rios (1932-2002), Odete Rios pseudonym, was a Brazilian author of erotic literature that represented homosexual characters and above all, amorous relationships between women. The main period of her production marks the Brazilian Civil-Military Dictatorship's Years (1964-1985), yielding to the author her books countless processes, prohibitions, censorship and persecution for being stigmatized and seen as pornographic. In addition, Rios published two autobiographical writings, *Mezzamaro*, *Flores e Cassis: o pecado de Cassandra* (2000) e *Censura: minha luta meu amor* (1977) when she mentions intimate moments of her trajectory and memory, also dealing with the question about her persecution during especially the 1960s and 1970s. Aiming at the possibility of the biographies' studies and more specifically the autobiographical writings as a way of understanding aspects of the author's context in question, as well as the dynamics of power inserted in the process of producing a feminine "self-writing" this Project aims to continue scientific initiation work and analyze the autobiographical narratives of Rios from a historiographic perspective. In this sense, the construction of the author's memorialistic writing will be interpreted and mapped, establishing approximations and distances with the female autobiographical theory relating such genre to the context of Cassandra Rios' production and her autobiographical performance.

Keywords: Autobiography. Memorialism. Cassandra Rios. Literature. Lesbianity.

LISTA DE ABREVIATURAS

DCDP	Departamento de Censura de Diversões Públicas
SCDP	Serviço de Censura de Diversões Públicas
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1: A “AUTORA MAIS PROIBIDA DO BRASIL”: A ESCRITA ERÓTICA E A CENSURA DA DITADURA CIVIL-MILITAR (1964-1985)	26
1.1 A Safo de Perdizes: Uma apresentação	26
1.2 Diálogos entre história e literatura: escrita erótica, pornográfica ou obscena?	32
1.3 O contexto da autora e da capital paulista pelo ponto de vista cultural	44
1.4 “Atentado à moral e aos bons costumes”: a Ditadura Civil-Militar e a perseguição de livros	54
CAPÍTULO 2: NUANCES DAS AUTOBIOGRAFIAS: ABORDAGENS HISTÓRICA ELITERÁRIA.....	65
2.1 O universo das biografias	66
2.2 A biografia como objeto de pesquisa histórica e literária	67
2.3 Retornos: Biografia na história.....	72
2.4 A performance biográfica.....	82
2.5 Memorialismo	84
2.6 As narrativas do “eu”	87
2.7 Autobiografia: performance, confissão, testemunho	90
2.8 Autobiografias e testemunhos de autoria feminina.....	95
CAPÍTULO 3: ESCRITAS DE SI DE UMA TRANSGRESSORA: AS AUTOBIOGRAFIAS DE CASSANDRA RIOS	102
3.1 Gênero, espaço biográfico e identidades	102
3.2 A escrita de si de Cassandra Rios	108
3.3 As primeiras obras	118
3.4 Constituição de performance nas narrativas.....	121
3.5 Mapeando memórias.....	129
3.5.1 O distante bairro de Perdizes	129
3.5.2 Infância e família	130

3.5.3 “Sempre penso que no meio da multidão estavam meus leitores anônimos, os que silenciavam e os que me escreveram cartas [...]”: Vida pública.....	132
3.5.4 “Quando nasce um artista, nascem também seus críticos, até macumba fazem!”: Censura e proibição.....	135
3.5.5 “Era certo que eles me adoravam, eu os endeusava! Taxaram-me até, naquela época, de Rainha das Bichas!”: Referências à homossexualidade.....	145
3.5.6 “Por que desesperar-me, revoltar-me, insurgir-me contra essa realidade inevitável?! Tenho que me preparar para a minha última viagem!”: As condições de saúde da autora	147
3.5.7 Espiritualidade e religiosidade.....	149
3.5.8 “Quero pedir desculpas, por todas as falhas, se reclamei tanto neste livro, mas sentindo-me como a espada em brasa, na bigorna, sendo malhada, não poderia ser diferente [...]”: Finalizações	152
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
REFERÊNCIAS	158
FONTES	158
Livros.....	158
Jornais	158
Produção audiovisual.....	159
Sites	159
Arquivos e acervos	159
Catálogos de exposições	160
Bibliografia	160
ANEXOS	174

INTRODUÇÃO

Através da busca de um estudo que unisse história e literatura, em 2017, em meio a inquietações estimuladas pela conclusão de metade do curso de graduação em História, decidi escrever um projeto de iniciação científica.

Cursei a disciplina “Metodologia da pesquisa histórica”, ministrada pelo Professor Dr. Wilton Silva, e, após assistir a algumas aulas, o procurei para uma possível orientação. Nessa primeira conversa, depois de falar dos meus gostos envolvendo história e literatura, foram-me apresentadas Cassandra Rios e Adelaide Carraro. Ambas as autoras carregavam consigo algo que me fascinava: a escrita de livros considerados ora eróticos ora pornográficos, e a consequente censura da Ditadura Civil-Militar (1964-1985)¹, contexto histórico que me desperta imensa curiosidade e interesse.

Assim, encontrei meu objeto de pesquisa e meus olhos brilharam quando descobri a “Safo de Perdizes”, mais conhecida sob o pseudônimo de Cassandra Rios. Percebi-me em uma mistura de encantamento e curiosidade pela imagem subversiva, transgressora e excêntrica que Odete Rios estampava.

Em relação à metodologia de pesquisa, realizei, inicialmente, uma pesquisa que não envolveu somente a autora e suas obras, mas trabalhos que a tomam como objeto de análise. Identifiquei, de imediato, que sua escrita havia sido tema de estudo nas áreas da história, literatura, psicologia e jornalismo.² Dentre estes trabalhos, a grande maioria voltou-se para os processos da censura dos livros cassandrianos e de uma análise das personagens nas narrativas. Portanto, iniciava outro desafio: pensar no recorte temporal do meu objeto.

Em pesquisas pertencentes à área da história, a escritora é trabalhada, frequentemente, a partir do fato de ter sido alvo da censura da Ditadura Civil-Militar (1964-1985), (CARDOZO, 2018; MARCELINO, 2008; NÓBREGA, 2015; VIEIRA, 2010a) onde também são abordados os pareceres de proibição de seus livros. Já na área literária, são estudados os discursos e conteúdos presentes em suas publicações, cujo alvo principal são suas personagens, que corroboraram para uma exclusão do cânone literário e para sua perseguição política (CANTALICE, 2011; PAIM, 2014; PEREIRA, 2019; PIOVEZAN, 2005; SILVA, 2020; SOUSA, 2020).

¹ Utiliza-se o termo “Ditadura Civil-Militar” em concordância com o posicionamento de Reis Filho (2012), que considera o golpe de 1964 uma concretização não apenas de um projeto da esfera de militares, mas também algo posto em prática pela participação civil. Para Carlos Fico (2008), a população civil, além de apoiar o golpe, juntou-se com a imprensa e a Igreja Católica, ao desempenhar ações diretas para que ele, de fato, se efetivasse.

² Em anexo, consta lista de trabalhos acadêmicos que estudam/estudaram a autora enquanto objeto de pesquisa.

A partir disso, a leitura aos livros cassandrianos foi iniciada pela obra *Eu sou uma lésbica* (1981). Tamanha foi a fascinação pelo modo de escrita, uma vez que aparece com naturalidade, realiza críticas a uma visão estereotipada de gays e lésbicas, que eram abordados apenas no carnaval, além do despertar sexual de uma garota por outras mulheres. A escrita, o tecer da história, a ânsia pelo final do livro e como Cassandra fazia isso de uma forma genuína foram elementos de fascinação.

Tendo em vista os diálogos com o professor Wilton Silva, as reuniões do grupo de pesquisa MEMENTO – Espaço Biográfico e História da Historiografia e discussões com outras colegas do curso de história, foi decidido que o objeto de pesquisa seria a escrita autobiográfica de Cassandra Rios. Aproximei-me, dessa forma, do universo das biografias e do interesse pelo espaço biográfico (ARFUCH, 2010).³

Enfim, foram iniciadas as pesquisas pelo universo da literatura erótica, das (in) definições dos distanciamentos das esferas erótico e pornográficas, paralelo com outras leituras de livros da autora, como *Carne em Delírio* (1984), *A borboleta branca* (1962), *Veneno* (1965), *As traças* (1975), *Uma mulher diferente* (1965), entre outros.

Diante disso, foi escrito o projeto de iniciação científica *Gênero e Literatura: a escrita autobiográfica de Cassandra Rios (1932-2002)*, financiado pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Unesp e executado em 2018, quarto e último ano de minha graduação, onde realizei um breve mapeamento das narrativas autobiográficas da autora, *Censura: minha luta meu amor* (1977) e *Mezzamaro, Flores e Cassis: o pecado de Cassandra* (2000)⁴ e um levantamento e revisão bibliográfica de trabalhos cujos objetos de investigação eram Cassandra Rios, literatura homoerótica, escritas de si, memórias e biográficas e autobiografias de autoria feminina.

Durante a pesquisa, foram realizadas leitura, análise e síntese (produção de fichamentos) sobre as temáticas de gênero, memória e autobiografia. O mesmo foi executado com as fontes *Censura* (1977) e *Mezzamaro* (2000), além de uma classificação de temáticas abordadas nas narrativas.

Em meio a todo esse processo de delimitação do recorte do tema, tive a oportunidade de participar de eventos acadêmicos, nos quais pude constatar que eram poucos os historiadores que conheciam Rios e dentre estes, era comum a afirmação da esfera proibicionista da literatura

³ Conceito que será explorado adiante.

⁴ A partir de agora, os títulos das autobiografias estudadas serão mencionados como *Mezzamaro* (2000) e *Censura* (1977).

cassandriana. Unem-se a essas constatações, um levantamento de leituras e trabalhos que mostram a marginalização de sua escrita, como consequência da perseguição de suas obras durante o regime ditatorial brasileiro (1964-1985), pouco afeito à leitura de mundo evocada pela autora.

Pensando nesse desconhecimento ou o que Londero (2013) definiu como uma indiferença por parte da esfera acadêmica, obteve-se um ponto de partida para discutir sobre o campo memorialístico da autora, isto é, o da invisibilidade, o que também será discutido neste Trabalho.

A partir da conclusão de tal projeto, surgiram outras perguntas, além de um amadurecimento ao pensar na imagem, memória e “escritas de si” de Cassandra, não mais a partir de um encantamento, mas buscando problematizar essas questões, que envolvem sua performance na escrita, dinâmica autor-narrador e outros aspectos encontrados nas fontes.

São abordados alguns questionamentos com o objetivo de respondê-los ao longo deste trabalho ou, ao menos, na tentativa de responder, analisar e discutir, a exemplo de: é possível identificar quem era o público leitor de Cassandra Rios? Por que sua memória foi esquecida e qual a recepção da autora no tempo presente? Qual a sua importância para o cenário literário, erótico, homoerótico, lésbico atual? Como se configuram as noções de performance e como elas são constituídas ao longo das narrativas autobiográficas cassandrianas?

Atentei-me a essas questões enquanto buscava me adentrar ao universo literário cassandriano, adquirindo (ou melhor, na tentativa de adquirir) o maior número possível de obras. Além disso, buscava indícios de sua memória, já que me indignava por ter descoberto seu nome apenas no ano mencionado. Tal sensação também partia da difícil localização de seus livros em bibliotecas públicas ou mesmo em livrarias. Essas observações me permitiram desenvolver uma problemática inicial: Por que não conhecemos uma autora responsável pela publicação de cerca de 41 títulos⁵, durante 52 anos⁶, e que chegou a vender 1 milhão de exemplares na década de 1970 (ACERVO Globo, 2019)?

A respeito da abordagem de trabalhos que enfocassem a escrita autobiográfica de Rios, foram encontrados três: o de Lima (2009), que é centralizado na discussão de tal temática, relacionando-se à crítica feminista e integra a área de teoria literária e análise de discurso; o de

⁵ Foi elaborada uma tabela contendo as obras localizadas da autora. Tal constatação foi possível a partir de livros mencionados em suas autobiografias, além de matérias publicadas em periódicos e revistas, cujos acervos se encontram disponíveis para consulta na Hemeroteca Digital, da Biblioteca Nacional. Dos periódicos consultados foram utilizados: *Alterosa* (MG, 1957); *A Luta Democrática: Um jornal feito por homens que lutam pelos que não podem lutar* (RJ, 1973); *Correio Paulistano* (SP, 1955); *Diário do Paraná* (Órgão dos diários associados) (PR, 1958); *Lampião da Esquina* (RJ, 1978; 1980); *O Pasquim* (RJ, 1976; 1977) e *Realidade* (SP, 1970).

⁶ A primeira e a última publicação foram, respectivamente: *A volúpia do pecado* (1948) e *Mezzamaro* (2000).

Libardi (2012), uma monografia de conclusão de curso de História, que apresenta sucintas reflexões sobre o tema da censura e, por fim, o de Vieira (2014a), tese de Doutorado em História, com a proposta de caracterizar a autobiografia de Rios como tragédia de folhetim.

Em um primeiro momento, foram realizadas leituras e fichamentos de bibliografia, divididas em quatro eixos temáticos: as questões teóricas sobre memória, autobiografia feminina, identidade, gênero e história; o contexto histórico dos períodos retratados pela narrativa biográfica de Cassandra Rios; os trabalhos sobre a produção literária, questão do erotismo e da literatura feminina no Brasil, com ênfase na Ditadura Civil-Militar; e, finalmente, sobre a obra da escritora em tal campo e contexto.

Em seguida, foi realizado um mapeamento da memória autobiográfica da autora através da leitura e fichamento de *Mezzamaro* (2000) e, da mesma maneira, *Censura* (1977), buscando identificar certos assuntos e temas que norteiam nossa reflexão: relações familiares, lesbianidade, religiosidade, rede de relações, repressão política e censura, reconhecimento público, estigmatização, meio literário, entre outros. Além disso, como forma de complementar o estudo, foram discutidas matérias d'O Lâmpião da Esquina, disponíveis em acervos on-line, a fim de encontrar material (matérias, resenhas, entrevistas etc.) sobre a autora e seus livros, com o objetivo de perceber sua memória através das representações da mídia como contraponto às ações da censura. Com o mesmo intuito, foi pensada a trajetória da autora, com base no documentário *Cassandra Rios: A Safo de Perdizes* (KORICH, 2013).

Com a influência do feminismo no Brasil durante o século XX⁷, em que a condição feminina sofreu significativas transformações culturais e comportamentais, houve uma tímida libertação, acompanhada de questionamentos e mudanças gradativas de valores de uma sociedade patriarcal, pois a mulher passou a ocupar o mercado de trabalho, bem como o universo acadêmico e literário, a partir da escrita. Contudo, em meio a essas alterações, a sexualidade ainda era um tema pouco discutido e sua abordagem sempre velada e reprimida, por motivo de pudor ou preconceito, de modo que a escrita erótica de autoria feminina se insere como um caminho para o rompimento desse tabu.

Zucchi (2014, p. 2) debate as categorias envolvendo literatura erótica e pornográfica, apontando que o cânone ocidental apresenta um amplo leque de autores e obras nessa categoria,

⁷ “Enquanto a primeira onda do feminismo, que ocorreu a partir dos Estados Unidos, no final do século XIX e início do século XX, era uma luta das mulheres brancas e de classe média pelo direito do sufrágio universal e direitos civis e políticos, a segunda onda feminista, iniciada na década de 1960, foi marcada pela reivindicação do trabalho da mulher fora de casa, além de estudar e formar uma carreira profissional. Já o movimento feminista no Brasil, em sua segunda onda, foi diferenciado dos Estados Unidos porque enfrentava uma Ditadura Civil-Militar, sendo somente a partir da década de 1980, com o processo de redemocratização, que a matriz local se fortalece, amplia e diversifica.” (PINTO, 2003).

se destacando entre as de autoria feminina *La Maison de l'inceste* (1936), *Lescités interieures* (1959) ou *Delta de Venus: Erotica* (1977), de Anaïs Nin, *História de O.* (1954), de Pauline Réage, *O Amante* (1984), de Marguerite Duras, *A Vida Sexual de Catherine M.* (2001), de Catherine Millet, entre outras. Na literatura nacional, também podem ser mencionadas Hilda Hilst, com maior destaque na poesia e também a obra *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), Adelaide Carraro,⁸ com *Eu e o Governador* (1963) e *Mulher livre* (1977), e Cassandra Rios, autora de obras como *Eu sou uma lésbica* (1981), *Eudemônia* (1949), *As traças* (1975), entre outros. De acordo com o trabalho de Reimão (2014, p. 83), não se pode deixar de sublinhar que Carraro e Rios foram campeãs de venda durante as décadas de 1960 e 1970.

Cassandra Rios, cuja obra se diferencia pela predominância do erotismo homossexual feminino, nasceu no bairro de Perdizes, em São Paulo, onde passou a maior parte de sua vida e começou a escrever, de modo que aos 16 anos, publicou seu primeiro livro, *A volúpia do pecado* (1948), com o auxílio financeiro de sua mãe, Damiana Rios (RIOS, 2000). Devido à sua temática ter sido enquadrada em literatura de natureza pornográfica, a autora sofreu grande censura nas décadas de 1960 e 1970, o que não impediu que seus romances atingissem vendas expressivas.

Tais obras, com temáticas sobre o prazer e a sexualidade feminina, além de prostituição, adultério, pedofilia, foram pensadas para contrapor uma sociedade machista e conservadora, justamente por isso, Rios era vista como uma transgressora de gênero, o que lhe rendeu várias alcunhas, as mais conhecidas foram “Safo de Perdizes” ou “Papisa da homossexualidade” (GOMES, 2012, p. 15-17), além da concomitante ação da censura durante o regime civil-militar, que a caracterizava como “autora mais proibida do Brasil”⁹. Os argumentos utilizados pelos censores eram, em sua maioria, os de que os livros de Cassandra cometiam um “atentado à moral e aos bons costumes” e não deveriam ser comercializados, em nome da “defesa da segurança nacional”, o que evidencia a relação entre moral e política no sistema de censura, como bem aponta Nóbrega (2015).

Em relação à perseguição de seus livros, Rios escreveu *Censura* (1977), obra já analisada em alguns estudos (LIMA, 2009; LIBARDI, 2012; VIEIRA, 2010b), como sendo

⁸ Como Cassandra Rios e Adelaide Carraro foram perseguidas por produzirem, no mesmo período, uma literatura considerada de natureza pornográfica, existem trabalhos que comparam as obras de ambas, caso de: VIEIRA, 2010a e LONDERO, 2016.

⁹ Definição dada à Cassandra Rios e apropriada por ela mesma, inclusive foi impressa nas capas de alguns de seus livros como forma de se opor à repressão do Estado e aumentar o interesse do público, que comprava suas produções aos milhares. Tal popularidade aumentava a repressão por parte do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e, apenas na década de 1970, trinta e seis livros seus foram censurados e apreendidos, ao mesmo tempo em que a autora foi tachada de pornográfica e não obteve reconhecimento no meio literário (ACERVO Globo, 2013).

uma escrita autobiográfica, embora também sejam defendidas hipóteses que identificam seu caráter ficcional, enquanto a própria autora afirma que o título, que tinha como objetivo chamar atenção do leitor e da própria censura, é um relato dos elementos que foram responsáveis pela proibição e tiragem de suas obras (RIOS, 1977).

Diante dessa problematização do ficcional e não ficcional, Ricoeur (2007) ressalta tanto a imaginação quanto a memória (única maneira de retomar o passado) como complementares para uma escrita memorialística, pois a memória é a prova de que algo aconteceu.

Nesse sentido, *Mezzamaro* (2000) apresenta uma estrutura narrativa que estende-se da infância até o momento da escrita da obra, com o enfoque desde aspectos particulares de sua trajetória - como sua religiosidade, vida familiar, relação com outros escritores, que a criticavam ou a defendiam -, passando pela censura, proibição, perseguição e exclusão, e chegando aos seus relacionamentos - sua condição de homossexual feminina, sua doença, entre outros temas. Assim, a contextualização histórico-social do período relatado e da produção do texto ocupará maior centralidade, ao passo em que serão discutidos, primordialmente, processos de constituição da memória (pública e privada), questões de gênero, sexualidade e identidade e teoria autobiográfica de autoria feminina.¹⁰

Portanto, a escrita autobiográfica enquanto memória legitima-se como fonte e objeto no pensamento historiográfico, em sintonia com a ampliação de métodos e abordagens no campo de pesquisa ao longo do século XX e início do XXI. Para Lejeune (2008), por exemplo, uma obra autobiográfica deve ser uma narrativa, em que o autor escreve sua trajetória, com ênfase em sua individualidade e na qual sua identidade é assumida como de um autor-narrador que, ao tratar de experiências vividas, reelabora o passado.

O autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. Para o leitor, que não conhece a pessoa real, embora creia em sua existência, o autor se define como a pessoa capaz de produzir aquele discurso e vai imaginá-lo então, a partir do que ele produz. (LEJEUNE, 2008, p. 23).

O autor ainda observa uma especificidade da escrita autobiográfica, intitulada por ele de “pacto autobiográfico”, que corresponde à manifestação do autor da autobiografia através da formulação de um texto ou um paratexto, que determina que o leitor compreenda a escrita

¹⁰ “Não é demais notar o silêncio sobre a produção autobiográfica feminina, relativamente recente, já que a teoria da autobiografia focalizava apenas os homens [...]. Aos poucos, surgem novas reflexões sobre a subversão desse gênero literário tomado no feminino, já que as mulheres, ao narrar, borram as fronteiras entre ficção e realidade, intimidade e política, o eu e o mundo, especialistas que são na arte do questionamento dos mecanismos moleculares de sujeição. Com os feminismos, passam a desconstruir os discursos que controlavam suas vidas, buscando produzir novas cartografias existenciais.” (SMITH, 1998 apud RAGO, 2015, p. 104).

de uma maneira verdadeira. Já Arfuch (2010) não só questiona a possibilidade de delimitação entre escrita biográfica e não-biográfica, mas também afirma que entre narrador e leitor, mais do que um pacto, é construído um acordo ou uma sintonia, pois a clara distinção entre narrador e personagem é de difícil definição. Dessa forma, cabe ao leitor a tarefa de decidir entre o verídico e o ficcional, pois não é apenas o conteúdo do relato que é significativo, mas os caminhos para a auto representação no processo da construção da narrativa.

Apoiada em tais reservas a autora sugere a existência de um “espaço autobiográfico” constituído de múltiplas formas e horizontes de expectativa, que analisam a circulação das narrativas da vida. É um campo móvel em que se encontram formas de discurso biográfico, podendo ser biografias, autobiografias, diários, memórias e outras formas de relatos da atualidade, como revistas, blogs, reality shows em que é articulada a busca de identidade. Tal campo permite “[...] a consideração das especificidades respectivas sem perder de vista sua dimensão relacional, sua interatividade temática e pragmática, seus usos nas diferentes esferas da comunicação e da ação” (ARFUCH, 2010, p. 58-59).

Neste “espaço autobiográfico”, a escrita feminina teria certas especificidades¹¹. Lima (2009) afirma que a chegada das mulheres no campo literário referenciado, ocasionado pela crítica feminista durante a década de 1980, ocasionou queda no sucesso das obras biográficas escritas por homens, remodelando o feminino através de uma autonarrativa que as tratava não apenas como objeto de desejo, mas um ser em busca de identidade.

Segundo a autora, foi somente a partir de finais da década de 1970 que as mulheres passaram a romper com o predomínio masculino nos relatos autobiográficos, superando certo preconceito que identificava os relatos femininos como menos críveis do que o dos homens, o que, inclusive, refletia no desinteresse acadêmico pelas autobiografias femininas então existentes ou a ausência destas no cânone literário (LIMA, 2009, p. 14-15).

Dentro desse contexto, no qual autobiografias de mulheres no Brasil são escassas, o estudo de *Mezzamaro* adquire maior relevância por inserir-se enquanto memória de uma escritora de um campo da literatura, ainda que ignorado pela sua temática e seu estilo popular, permite uma reflexão acerca do lugar que o sujeito autobiográfico ocupa e qual sua posição perante seu relato (LIMA, 2009).

A partir da discussão sobre gênero autobiográfico e teorias feministas estruturalistas,

¹¹ “Longe de relatos confessionais, essas narrativas de si não buscam uma revelação do que se oculta na consciência culpada, nem a autovalorização heróica do indivíduo, como costuma acontecer nas autobiografias masculinas; antes, questionam a força e os modos da linguagem que têm o masculino branco como referência e norma.” (RAGO, 2015, p. 105).

Smith (1987 apud LIMA, 2009, p. 17-22) identificou sua origem em cartas, diários e bilhetes, já que no século XX a mulher deveria cuidar da casa e dos filhos, o que, conseqüentemente, a colocava em posição subalterna, de invisibilidade, pois o referencial masculino sobre tais narrativas não reconhece a identidade, experiência e textualidade femininas.

Ademais, Smith (1995, p. 18-19), dialogando com o conceito de gênero de Butler (1993), afirma que qualquer que seja a ocasião, o orador da autobiografia se torna performático. Dentro dessa percepção, se a autobiografia feminina é forma de resistência, a união de uma escrita autorreflexiva com uma narradora identificada com a literatura erótica lésbica, e dotada de uma performance militante, é triplamente vigorosa, tanto quanto referência para reflexões sobre questões de gênero na autobiografia, quanto para o contexto sociocultural e o campo literário no qual a personagem se inseriu ou foi alijada.

Dentre os diferentes gêneros literários, o erótico, como apresenta Silva (2016, p. 17-18), é de difícil definição, visto que muitas vezes é confundido com sexualidade e pornografia. Por isso, é preciso fazer a distinção: a pornografia enfoca exclusivamente o prazer e o ato sexual, o erotismo, por sua vez, é ligado ao desejo, à imaginação e à fantasia.

O discurso erótico construído no âmbito da literatura feminina se apresenta como a busca da mulher por si mesma, assim como o desejo de encontrar o caminho que a leve a vivenciar experiências específicas e significativas que possam trazer respostas às suas questões existenciais. O erotismo não mais se manifesta como algo que transforma o corpo da mulher em um atrativo, em que a erotização do feminino é realizada em torno da fantasia e do fetiche fazendo com que a mulher se torne apenas objeto de desejo. (SILVA, 2016, p. 26).

Por outro lado, segundo Zucchi (2014, p. 8-10), a literatura erótica pode referenciar valor artístico ao desempenhar um possível papel crítico ao cinismo social, relacionando-a à denúncia ao moralismo e à reivindicação do direito à individualização e prazer, ao passo que se distingue da pornografia por referenciar tanto amor quanto sexo. Essa perspectiva dicotômica, que separa erotismo e pornografia, tem mais função analítica, idealizada, do que efetividade real, pois a obscenidade, e uma suposta escala de referência moral, se faz presente em ambos os tipos de literatura, e muitas vezes são complementares.

Apesar dos avanços da luta feminista e suas ondas, a literatura erótica feminina, como forma de um espaço a ser conquistado, ainda é sub-representada. Desta forma, compreender as principais literárias eróticas brasileiras se faz necessário. Segundo Lobo (1986, p. 116- 119), ao analisar a literatura feminina de 1975 até 1985, constatarem-se dois grupos de autoras: o primeiro é formado por mulheres com um estilo próprio, mas que não renovam as características de tradição literária; e o segundo, compreende mulheres que renovam discurso e expõem

experiências a partir de diários, cartas, poemas e erotismo. Assim, essas dimensões podem ser pensadas sobre a escrita de Cassandra Rios.

Sobre a literatura erótica no Brasil, há diversas autoras proeminentes, contudo, é em Gilka Machado que o erotismo e o prazer da mulher encontram uma importante pioneira, que com sua temática provocava as normas vigentes da sociedade. Em sua obra, iniciada, aliás, por meio de poesia¹² no começo do século XX, ela trabalha a dualidade da condição feminina, transmitida entre a liberdade e dominação em uma sociedade machista. Essa temática refletiu na exclusão da autora do espaço da crítica literária brasileira.

Borges (2010) trabalha os contos eróticos de Marcia Denser,¹³ autora que, ao escrever durante a década de 1980, foi relevante para afirmar a identidade feminina por meio do prazer e, posteriormente, propôs uma aproximação entre três escritoras brasileiras de literatura erótica: Adelaide Carraro, Hilda Hilst e Cassandra Rios.¹⁴ A partir do cruzamento entre a autoria feminina e as performances de gênero presentes nas obras, a pesquisadora estabeleceu diferenças em relação às suas temáticas, de modo que Hilst se afastaria dos padrões textuais e inovaria em aspectos formais, Carraro, em termos temáticos, por sua vez, unia a abordagem da sexualidade com os escândalos políticos em que se envolveu, e Rios, por fim, explicitava a homossexualidade feminina em suas narrativas. Essas particularidades favoreceram para que essas obras fossem classificadas como *paraliteratura* e que, ainda que atingissem um significativo sucesso de vendas, suas autoras foram excluídas e marginalizadas pela Academia. Tal como afirma Gomes (2012), a originalidade da literatura feminina homoerótica de Cassandra Rios, dentro do contexto das mudanças ocorridas em torno da mulher do século XX, chocou a sociedade, o governo e a Igreja, tornando mais visível a diversidade da sexualidade feminina, rompendo e questionando normatizações. Santos (2003) evidencia ainda que, como todo discurso acerca da sexualidade está diante de uma relação de poder, as obras da autora recusam a exclusão e o silenciamento das personagens lésbicas, questionando estigmas e afirmando identidades que se projetam para além dos guetos, mas em todas as dimensões do social (SANTOS, 2003).

De acordo com o contexto político e cultural em que foram escritas as obras de Rios,

¹² Em relação a isso, o volume de produções eróticas escritas por mulheres é mais denso na poesia do que na prosa, sendo que tal forma, priorizada na escrita feminina erótica, transmite melhor os significados do erotismo, porque recorre a metáforas (LOBO, 1986, p. 117).

¹³ Escritora e jornalista brasileira, começou a escrever contos eróticos na década de 1980, inaugurando a carreira com *O Prazer é todo meu* e *Muito prazer*. Interrompeu seu processo de escrita no início dos anos 2000.

¹⁴ Segundo Borges (2010), a presença de mulher na literatura não é algo recente, mas raro, em que assume uma posição transgressora e desconstrutora. No caso da escrita erótica feminina, as autoras que dão visibilidade à sexualidade da mulher foram proibidas e censuradas no Brasil das décadas de 1960 e 1970.

suas personagens lésbicas eram marginalizadas e estereotipadas (CRUZ; MARCELO, 2016, p. 642-643). Por outro lado, Pereira (2015), por exemplo, apresenta, a partir de duas obras de Cassandra Rios, *As traças* e *Eu sou uma lésbica*, enquanto espaço narrativo, uma ruptura com questões consolidadas da identidade homossexual feminina, e como base para um estudo baseado em perspectivas da teoria *queer*¹⁵.

A trajetória da escritora e o período em que suas obras foram escritas, divulgadas e censuradas, embora se insiram em um conjunto de mudanças provocadas pela crescente urbanização e modernização econômica e cultural do país, não são contemporâneos dessa perspectiva de gênero, mas enquanto parte de novos discursos, novas identidades e novas práticas sociais, refletem algumas transformações de valores sociais, dos costumes e das tradições do período.

Dentro das tensões entre tradição e mudança, o comportamento feminino e o tema da sexualidade ganhou notoriedade nas décadas de 1960 e 1970 e a igualdade de gênero passou a ser uma luta mais cotidiana, ao mesmo tempo em que o país mergulhava em um período ditatorial (DEL PRIORE, 2011, p. 76-78). Tendo isso em vista, para discutir o cenário temporal da obra da autora é necessário ponderar que a Ditadura Civil-Militar foi o período predominante de sua escrita, e que em meio a essa fase destaca-se a repressão e a censura (FICO, 2003; REIMÃO, 2014).

Durante os primeiros anos do regime autoritário, não existia um sistema efetivo para censurar os livros, condição alterada com a Constituição de 1967, que oficializou tal prática como atividade do Governo Federal, e, um ano depois, quando o Ato Institucional número 5 foi instaurado, a censura, que já se encontrava em andamento, consolidou-se, de tal modo que a divulgação de informação, a manifestação de opiniões e as produções culturais e artísticas foram severamente cerceadas, condição marcante dos anos de chumbo (REIMÃO, 2014, p. 75-76).

A cultura brasileira sofreu enormes perdas com o fechamento de espaços culturais, início de prisões e perseguições a artistas e a forma como o regime buscava fazer com que toda produção intelectual e cultural no país obedecesse a regramentos sob supervisão do Sistema de Censura de Diversões Públicas, criado em 1940 pela Polícia Federal e que na década de 70 já

¹⁵ A teoria *queer*, surgida nos Estados Unidos a partir dos anos 1980, busca romper com a ideia do binarismo de gênero (baseadas na oposição homens vs. mulheres) e, desta forma, aprofundar os estudos sobre minorias sexuais (bissexuais, gays, lésbicas, transgêneros) ao buscar compreender os processos sociais amplos e relacionados que sexualizam a sociedade como um todo. Assim, afirma que a orientação sexual e a identidade sexual ou de gênero dos indivíduos são o resultado de uma construção social e que, ao invés de papéis sexuais biologicamente determinados existiriam formas socialmente variáveis de desempenhar os diversos papéis sexuais. Contudo, ainda que se mostre um campo frutífero de estudo, não é o enfoque deste trabalho.

havia se espalhado por todo o país (FICO, 2003, p. 191).

Os livros censurados geralmente eram de três categorias: peças teatrais, os não ficcionais e, por último, os livros eróticos ou considerados pornográficos. Documentos nos arquivos do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP) indicam que foram proibidos 70 livros identificados como eróticos, chamados de pornográficos, sendo destaques os de autoria de Márcia Fagundes Varela,¹⁶ Adelaide Carraro, Brigitte Bijou¹⁷ e Cassandra Rios¹⁸ (REIMÃO, 2014, p. 80-83).

Aliás, Reimão (2015, p. 7348-7349) localizou no Arquivo Nacional dezesseis pareceres de vetos às obras de Rios e como argumento da proibição têm-se geralmente frases afirmando que o livro “traz mensagem negativa”, que “a autora subverte conceitos morais e uma escrita que nada contribui para a literatura brasileira” e que “não é aconselhável a qualquer público, especialmente aos adolescentes”, infringindo o artigo número 1 do Decreto-Lei 1077 em que “Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação.”

Em relação à moralidade e censura de Cassandra Rios, Gomes (2012) discorre sobre os valores da sociedade patriarcal, católica e conservadora da cidade de São Paulo entre as décadas de 1940 e 1970, que atribuíam a Rios um caráter transgressor, de atentado a moral e aos bons costumes. Assim, contrasta as narrativas homoeróticas femininas de Rios e as ações da TFP (Tradição, Família e Propriedade), um movimento de neocristandade que visava combater o comunismo e o protestantismo, e seus discursos marcavam uma tensão entre práticas individuais e a igreja e o conservadorismo a partir da homossexualidade¹⁹ (GOMES, 2012, p. 14-23).

Assim, é nesta sociedade que a TFP e Cassandra Rios se chocam: de um lado uma proposta de revitalização/reestruturação de práticas ultra-conservadoras da Igreja Católica pregando a moral e os bons costumes e de outro os escritos de Cassandra, “corrompendo” e “alienando” as *cabeças levianas* (GOMES, 2012, p. 23, grifo do autor).

¹⁶ Com títulos censurados, como *Dois corpos em delírio*, *Lenita e o padre*, *Mulher pecado*, *Mulheres de ninguém*, *Noviça erótica*, *O preço de Marta*, *Sexo em conflito*, *Sexo Super Consumo* e *Voragem do desejo* (LIMA, 2016, p. 127-141).

¹⁷ Autora de livros proibidos, a saber: *A chinezinha*, *A garota cobiçada*, *A inocente*, *A viagem do êxtase*, *Amor a três*, *Caminhos eróticos*, *Chinezinha erótica*, *Clube dos prazeres*, *Duelo entre duas mulheres*, *Em busca da aventura*, *Garotas em apuros*, *O padre fogoso de Boulange*, *Play Sexy*, *Prazer sem pecado*, *Tentação sensual* e *Vamos querida* (LIMA, 2016, p. 127-141).

¹⁸ De acordo com Lima (2016), a partir de uma relação de livros censurados durante os anos de 1964 a 1985, encontram-se dezoito obras de Brigitte Bijou; dezessete de Cassandra Rios, quinze de Adelaide Carraro e nove de Márcia Fagundes Varela.

¹⁹ É em decorrência dessa tensão que são percebidas as personagens das obras de Cassandra Rios, como sempre angustiadas, culpadas pelos desejos contidos e, ainda que capazes de resistir, são marginalizadas. Para tratar disso, o desfecho das personagens, nessas obras, geralmente é trágico (GOMES, 2012, p. 31).

Finalmente, o trabalho de Santos (2003) afirma que a obra da autora é um marco do início das publicações de literatura homoerótica no Brasil, inter-relacionando o contexto da literatura e da política nas décadas de 1960 e 1970, não só em relação às perseguições e censura sofridas por Cassandra Rios, mas também a forma como sua transgressão aconteceu, e, nesse sentido, de resistência, pois suas obras não eram legitimadas pelo círculo literário tradicional, embora encontrasse sucesso editorial nas escolhas do consumo de livros pela população.

Foi esse período tenso e tumultuado, de perseguição e censura, em que a liberalização tornava menos atrativas tais narrativas, pela própria ampliação quantitativa e qualitativa da oferta do erotismo de mercado popular, que levou a autora a parar de escrever na década de 1980, voltando apenas no ano 2002, quando publicou sua última obra, a autobiografia *Mezzamaro*, objeto dessa pesquisa.

Tendo em vista que o estudo de uma autobiografia é capaz de nos fazer entender dinâmicas e contextos de determinado período histórico, investiga-se aqui o que é a escrita autobiográfica e o universo memorialístico da autora. Assim, essa dissertação foi pensada e dividida em três capítulos e uma conclusão.

No primeiro capítulo, “‘A autora mais proibida do Brasil’: a escrita erótica e a censura da Ditadura Civil-Militar (1964-1985)”, será feita uma apresentação de Cassandra Rios (1932-2002) e, visto que sua primeira publicação é datada no ano de 1948 em São Paulo, serão expostos e discutidos um panorama do contexto da cidade em tal momento, a fim de compreender os processos do acesso da escritora à cultura paulista e o espaço da mulher, além das editoras que permitiam que Rios pudesse realizar essa publicação com apenas 16 anos de idade.

Em seguida, será explorado o universo literário cassandriano, ou seja, apontando qual era a temática abordada nas narrativas e será discutida possibilidade de definição de um público leitor. Para abarcar tal debate, serão abordados periódicos que divulgavam a escritora, suas obras e seus locais de venda. Concomitantemente, apresenta-se uma discussão sobre os gêneros erótico e pornográfico, suas limitações e como a literatura de Rios se enquadra nessas categorias ou em outras que envolvem a temática sexualidade na escrita.

Ademais, tendo em vista que Rios foi perseguida durante a Ditadura Civil-Militar (1964-1985), devido à temática de seus livros se enquadrar em um argumento de “atentado à moral e aos bons costumes”, será discutido sobre a censura de livros em tal momento: quais os critérios (se estes existiam), os anos de maior ênfase, os autores e temas censurados.

Já no segundo capítulo, “Nuances das autobiografias: abordagens histórica e literária”,

tendo em vista que as autobiografias são gêneros híbridos que podem ser estudados tanto pela história quanto pela literatura, parte-se para o estudo do campo memorialístico e biográfico, dispondo de discussões de textos teóricos que trabalham essa temática a partir de análises historiográficas.

Ainda, como uma “escrita de si” aponta questões de identidade, bem como da dinâmica envolvida entre autor e narrador, também será trabalhado, neste capítulo, um arcabouço teórico acerca de escritas autobiográficas e memorialísticas de autoria feminina, a fim de aproximar ou distanciar as narrativas de Cassandra Rios de tais apontamentos. Dentre os autores, dispomos dos conceitos de pacto biográfico (LEJEUNE, 2008), de memória (HALBWACHS, 1990; NORA, 1993; POLLAK, 1989; MATHIAS, 1997; LE GOFF, 1989) e de discussões sobre gênero e biografia (FIGUEIREDO, 2013; GUILLÉN, 2013; RAGO, 2018; KAPLAN, 1995; WOOLF, 2014; SMITH; WATSON, 1998) e performance (BOURDIEU, 1996; SMITH, 1995, MIRANDA, 1992, ARFUCH, 2014).

Por fim, no último capítulo, “Escritas de si de uma transgressora: as autobiografias de Cassandra Rios”, analisam-se as obras *Mezzamaro* (2000) e *Censura* (1977), a fim de entender os mecanismos de funcionamento da “escrita de si” de Cassandra Rios, com base nos conceitos e teorias do campo na história definidos no capítulo anterior e pensando nas proximidades e distanciamentos com outras autobiografias de autoria feminina ou de autores que foram censurados na Ditadura.

Ainda que este trabalho tenha como cerne um estudo da escrita autobiográfica, há fontes complementares que possibilitam uma discussão a respeito do âmbito memorialístico da autora. Desta forma, foi consultado o acervo da Hemeroteca Digital, da Biblioteca Nacional e alguns dos processos de pareceres de censura das obras de Rios disponíveis no Arquivo Nacional.

CAPÍTULO 1: A “AUTORA MAIS PROIBIDA DO BRASIL”: A ESCRITA ERÓTICA E A CENSURA DA DITADURA CIVIL-MILITAR (1964-1985)

1.1 A Safo de Perdizes: Uma apresentação

Meus livros não são picantes e nem obscenos, nem mais realistas do que outros que circulam livres com lauréis de grande arte, cheios de pleonasmos, de erros crassos, de construções de frases mal feitas, de ideias e vocabulários pobres e argumentos cuja finalidade não é outra senão sensacionalismo. Sei apenas 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).

É dessa forma que a autora aqui estudada define seu estilo de escrita literária. Cassandra Rios, pseudônimo de Odete Rios Pérez Perañes Gonzales Hernández Arellano, nasceu em 1932 na cidade de São Paulo, mais especificamente na rua João Ramalho, localizada no bairro de Perdizes.

Filha de mãe espanhola, dona Damiana, e pai português, seu Graciano, Rios interessou-se pela escrita desde a infância. Inclusive escreveu contos para o jornal *O Tempo* (“Tião, o engraxate” e “Uma aventura dentro da noite”).

Ainda que alguns romances já estivessem finalizados,²⁰ a exemplo do primeiro livro, publicado em 1948 pela Editora Oficinas Gráficas, de Eugênio Cúpolo²¹ (São Paulo), sob o título *A volúpia do pecado*, e financiado por sua mãe quando a autora possuía apenas 16 anos. Em *Censura* (1977) há uma passagem que trata de seus outros trabalhos e da publicação do primeiro conto.

Odette publicou crônicas, contos e poesias em jornais. O primeiro trabalho publicado fora no Jornal “O TEMPO” que não existe mais há muito tempo, o redator chefe na época era Hermínio Sachetta e foi para ele que ela enviou por carta um dos seus contos para participar do concurso “O CONTO DO DIA” – Os melhores seriam selecionados e publicados. O primeiro que Odette enviou, já usando o pseudônimo de Cassandra Rios, foi “TIÃO, O ENGRAXATE”.

Dois dias depois o conto estava publicado na coluna. Odette tremia com o jornal nas mãos, tremia e sentia o sangue como que ferver nas veias. Seus olhos não se despregavam do título do seu nome, da ilustração, das palavras impressas. As palavras que ela escrevera. Era como a realização de um milagre. De emoção teve febre. Era

²⁰ “O sonho de ver um livro publicado passou a monopolizar todos os momentos da estudante de dezesseis anos. De dois romances já prontos, escolheu para estreia *A Volúpia do Pecado*, por achar que ele encerrava um grande ponto de venda: era a história de amor entre duas adolescentes (O homossexualismo feminino é assunto de dezesseis dos seus 23 livros).” (RIBEIRO, 1970, p. 116).

²¹ Pesquisando sobre outras obras publicadas pela editora, encontraram-se as primeiras edições de títulos de Mário de Andrade, como *Macunaíma* (1928) e *Clan do Jabotí* (1927) (COELHO, 2017, p. 623).

uma grande vitória. O apoio. A resposta. Sabia escrever. Haviam escolhido seu conto. Enviou outro: “UMA AVENTURA DENTRO DA NOITE.” (RIOS, 1977, p. 63).

Em consulta ao acervo de *O Estado de São Paulo*, há uma sessão intitulada “Sexualismo”, cujos dizeres apontam uma categoria que representa “Uma palavra, que diz muito... e muito mais! V. S. encontrará em qualquer dos livros abaixo relacionados, temas só para homens”. Assim, são listados dois livros de Cassandra Rios: *A Sarjeta* (1952), que narra “A vida noturna de São Paulo com seus pecados e vícios” e *A Volúpia do pecado*, visto como “um livro interessante, muito forte”. (SEXUALISMO, 1959, p. 2).

Em pesquisa pelo título na Hemeroteca Digital Brasileira, da Fundação Biblioteca Nacional, *A volúpia do pecado* contou com mais de 19 edições, inclusive vendidas na livraria Civilização Brasileira, mostrando o interesse dos leitores por sua literatura (NOVIDADES..., 1955, p. 2).

Com quase 30 romances publicados, como a *Volúpia do pecado*, com 19 e outros com mais de 10 edições, Cassandra Rios é autora muito discutida. A boa vendagem de sua obra diz bem da aceitação de alguns, enquanto isso, outros negam seu valor. Para os apreciadores do gênero, vão aí três romances de Cassandra em lançamento da Mundo Musical: **Mutreta**, **Sarjeta** e **As Vedetes** (LIVROS..., 1973, p. 10, grifo do autor).

Anos depois, também ocorreu a divulgação do lançamento da nova edição do romance, cujo resumo é apresentado nos seguintes termos:

Preço: Cr\$ 70,00 VOLÚPIA DO PECADO – A perversão de costumes desencadeada por toda a face da terra mostra os tristes conflitos de criaturas que vivem à margem da vida normal. O enredo homossexual é ousado e forte. Este livro deve ser lido com objetivo rigorosamente científico tal como o entenderia Freud. (UM DESTES ..., 1957, p. 88).

Em entrevista, em março de 1970, à revista *Realidade*, foi publicada uma matéria afirmando que Cassandra buscou nomes de editoras e gráficas através de uma lista telefônica e seus pais aceitaram realizar o pagamento do livro, através de um acordo com sua mãe, que juntaria o dinheiro e jurou jamais ler a história. Tal decisão também exigia que Odete deixasse o emprego de secretária de um escritório de advocacia²². Após isso, o livro atingiu a venda de 1000 exemplares (RIBEIRO, 1970, p. 116).

Com dezesseis anos, aluna da terceira série de um ginásio particular, Odete tinha gavetas cheias de coisas escritas. Poesias, romances, crônicas, novelas, contos. Às vezes escrevia durante a aula e passava as folhas para as colegas. Era o tumulto. Uma

22 “Finalmente, com uma declaração falsa de idade no contrato para não haver problema com o Juizado de Menores e o nome de Cassandra Rios, ficou pronta a edição de *A Volúpia do Pecado*. Odete vibrava: -fantástico. Deve ser a mesma sensação de quem tem um filho! - Enquanto festejava o livro e se sentia a escritora mais importante do mundo, fazia milagres para impedir que algumas pessoas o lessem: o pessoal da casa, os professores do ginásio.” (RIBEIRO, 1970, p. 116).

vez a professora percebeu, exigiu o papel, era um capítulo de *Carne em Delírio*. [...] Dada a entrada na gráfica, havia ainda cinco pagamentos a fazer, até completar o preço total: 50 contos. Com o livro na mão, Cassandra pôs-se a percorrer as livrarias, para publicá-lo. E deu-se um fato extraordinário: em pouco tempo, 1000 exemplares se venderam. Quando voltou à gráfica para buscar outros exemplares, não havia mais. Reclamou — a edição combinada era de 2000 — e recebeu uma proposta: "Em vez de você nos pagar os 25 contos que nos deve, nós lhe damos 20 contos e ficamos com o seu livro". Inexperiente desarmada no meio da selva de editores e de gráficas, Cassandra cedeu. Entregou, por 20 contos, os direitos totais de um livro que, até ser proibido no processo de 1962, seria reeditado nove vezes. (RIBEIRO, 1970, p. 116-117).

O livro em questão retrata um romance entre duas jovens de 18 anos, Irez e Lyeth, e ainda que o título parecesse “bombástico” e sensacionalista foi escolhido para representar algo puro e, ao mesmo tempo, visto como pecaminoso, pensando no sentimento de culpa das jovens perante a imersão a uma esfera amorosa percebida por ambas (RIOS, 1977, p. 111). Tal ideia de pecado pode ser explicada devido ao tratamento da homossexualidade perante o contexto e produção do livro, como distúrbio psiquiátrico e passível de interferências médicas.

A obra foi analisada por Piovezan (2005, p. 49-52), que a define como uma história de amor romântico narrada como um relacionamento possível e natural, simbolizando o sujeito lésbico como qualquer mulher e presente em todo grupo social. Ainda, em meio às transformações culturais da década de 1940²³, que, inclusive, modificou os papéis sociais de gênero, Lyeth representava uma jovem, de 18 anos, situada entre o comportamento de mulher moderna enquanto ainda sustentava a imagem de uma moça de família. A isso tem-se a representação de uma mulher que buscava encontrar um moço e se casar, ao passo que também pretendia estudar e trabalhar.

A sociedade patriarcal, de tradição católica, luso-portuguesa, na qual os papéis sociais relacionados aos sexos eram rigidamente divididos e estratificados, começou a ceder espaço para manifestações culturais, inclusive sexuais. É ao longo desse processo que comportamentos sexuais até então tidos como “desviantes” e socialmente “condenáveis” acabariam por conquistar, se não sua plena aceitação, pelo menos um espaço de manifestação no conjunto das representações sexuais do Brasil contemporâneo. (PIOVEZAN, 2005, p. 7).

Pensando que no livro as jovens, inclusive, procuraram termos no dicionário, que pudessem definir esse desejo, encontrando os vocabulários “homossexuais, tríbadas e lesbianas” (RIOS, 1955), observamos a existência de dispositivos de controle de sexualidade.

²³ A essas transformações, Piovezan (2005, p. 6-7) as define como um crescimento e consolidação de um mercado de bens simbólicos, que marcam uma indústria cultural com o rádio, o cinema, os jornais, as revistas, os livros e a televisão. Em especial, tem-se o aumento do mercado editorial e a passagem de dois regimes políticos: um populista (1946-1964) e o outro autoritário (1964-1985). Sobre o histórico de livros e editoras no Brasil, conferir o trabalho de Hallewell (2005).

Para Foucault (1988, p. 67), a sexualidade foi estabelecida através de processos patológicos, ou seja, algo que necessitava de ações terapêuticas, e com a homossexualidade não foi diferente.

Em resposta, Lyeth e Irez recorrem a ajuda de um psiquiatra para uma tentativa de entendimento de seus desejos. Ambas iniciam um tratamento e o final da obra se desenrola de maneira trágica, representando a impossibilidade desse relacionamento, o que, segundo Piovezan (2005, p. 71), demonstra que a obra propõe um lugar para a subjetividade lesbiana, momento em que a personagem lésbica poderia vivenciar sua sexualidade e seu desejo, mas o que não ocorre no final do romance.

Em outra análise, Silva (2020) compreende que esse primeiro livro abrange temas considerados subversivos, uma vez que explora assuntos como a emancipação feminina, o acesso da mulher à educação e a lesbianidade, na década de 1940, e isso situou, mais tarde, tal obra na lista de livros proibidos pelo Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP). O Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) foi um órgão criado no mesmo período e aplicava a censura ao que era chamado de diversões públicas, abrangendo teatro, cinema, música, rádio e outros veículos. Posteriormente, na década de 1972, sofreu modificações e tornou-se o DCDP (MARCELINO, 2006, p. 16).

Silva (2020, p. 52-56) discute que a resistência das personagens em aceitar o sentimento de uma pela outra reflete os comportamentos de uma sociedade patriarcal e heterossexual, que esconde os relacionamentos e corpos lésbicos. O final trágico do romance também representa uma forma de subversão. Para Borges (2006), essa característica subversiva ocorre nas escritas sobre sexualidade e quando há autoria feminina tratando da homossexualidade, cujos personagens são mulheres, observa-se, complementarmente, uma forma de transgressão.

Compara-se esse posicionamento com o trabalho de Santos (2003, p. 18), que situa Cassandra Rios como uma mulher lésbica, que “entendia de perto os dilemas sentidos pelas pessoas que de alguma forma transgrediam as normas de gênero e viviam posições contraditórias no seu dia a dia.”

Transgressores de gênero são, simultaneamente, objetos dos olhares de seus opressores e sujeitos resistindo à opressão. A literatura de Rios, trabalhando resistentemente na interseção da biografia pessoal, discurso social e ficção, expõe e subverte a forte ficção criada pela ideologia dominante. Uma vez que suas percepções de resistência eram perigosas e proibidas na época da ditadura, elas tiveram de ser disfarçadas. Por isso, em sua escrita, Rios desenvolve um “truque-de-espelho” para iludir a censura. Seu truque-duplo consistia em um exercício de agora-você-me-vê/agora-você-não-me-vê, o que lhe permitiu constantemente, alternar percepções resistente e oprimida. Desta maneira, ela pôde iludir os olhares de seus censores, ocupar ambas as posições (oprimida e resistente) e, assim, desconstruir a distinção. Enquanto aparentemente adotava a percepção opressiva, ela na verdade a virava do avesso e estrategicamente camuflava sua resistente visão sobre gays e lésbicas. Assim,

ela é capaz de ver e descrever um retrato complexo de personagens homossexuais (e heterossexuais), que vai além do conceito simplístico e binário bom/mau, opressor/oprimido, gay/hetero etc...²⁴ (SANTOS, 2003, p. 18).

A particularidade da escrita cassandriana repousa no sentido criado pela autora no que respeita à manutenção de uma nova e diferente visão da homossexualidade no Brasil, ao trazer variadas versões e representações da homossexualidade feminina. Ainda que não tenha sido a pioneira em trazer estes personagens para a literatura brasileira, ela deslocou-os de características patológicas, estereotipadas em função de bailes de carnaval, ou mesmo um “vício moral envergonhante”. Criou-se uma subversão, uma vez que nos personagens homossexuais são encontrados traços considerados positivos na sociedade²⁵. (SANTOS, 2003, p. 21-22).

Suas narrativas apresentam várias identidades lésbicas: a lésbica machona, a que está no armário, a criança com desejos lésbicos, as bissexualidades, a transgeneridade e assim também, as possibilidades de interpretação de suas obras²⁶.

Entre pesquisadores e estudiosos da área, ocorre uma discussão a respeito do pioneirismo de Cassandra Rios no conteúdo do romance entre mulheres e da representação da homossexualidade feminina. Para discutir tais questões, torna-se necessária uma abordagem de conceitos de escrita erótica, pornográfica e obscena, no qual são abordados alguns aspectos teóricos e comparados com a literatura cassandriana. Concomitantemente, busca-se observar a possibilidade de investigação da existência de uma tradição de publicações envolvendo essas temáticas na literatura brasileira.

Contudo, antes de adentrar ao campo de tal formato de escrita e de literatura em um trabalho da área da História, optou-se por pontuar algumas considerações a respeito desse diálogo. Pensando na Nova História Cultural, situam-se novos objetos passíveis de serem estudados pelas Ciências Humanas e, no caso em questão, pela História. São ampliados os estudos culturais interdisciplinares e estabelecidas diferentes possibilidades de investigação historiográfica. Nesse cenário, a história alcança novos objetos, fontes e metodologias, como a abordagem da literatura.

²⁴ Observa-se que a afirmação de Santos pode ser escorregadia no sentido de cobrar uma militância de Cassandra Rios, pois se trata de uma interpretação diferente do sentido que ela possui.

²⁵ “Em *Mulher diferente* (1968), por exemplo, em contraste com as expectativas médias do cidadão (que no romance são personificadas pelo detetive Grandão), à travesti Ana Maria é atribuído um caráter carismático e compassivo com padrões morais elevados. As “virtudes” de Ana Maria são ainda mais elevadas e acentuadas, uma vez que sua moral e caráter são comparados com a moral e o caráter de outros cidadãos comuns, que são vistos publicamente como dignos de respeito, mas são, na verdade, podres e corruptos.” (SANTOS, 2003, p. 22).

²⁶ A tese de Danielly Mezzari (2022) analisa e problematiza as diferentes configurações de lesbianidades em três obras cassandrianas - *Eu sou uma lésbica*, *Uma mulher diferente* e *As traças* uma vez que seus escritos “ora alicerçam e ora desestabilizam a existência de uma identidade lésbica estável”.

Em vista disso, White (1995) aponta que é possível dispor de elementos da teoria literária com a finalidade de abranger possibilidades narrativas de textos de historiadores e filósofos da história.

Enquanto um historiador pode entender que é sua tarefa reevocar, de maneira lírica ou poética, o “espírito” de uma época passada, outro pode presumir que lhe cabe sondar o que há por trás dos acontecimentos a fim de revelar as “leis” ou os “princípios” de que o “espírito” de uma determinada época é apenas uma manifestação ou forma fenomênica. Ou, para registrar uma outra diferença fundamental, alguns historiadores concebem sua obra primordialmente como uma contribuição para a iluminação de problemas e conflitos sociais existentes, enquanto outros se inclinam para suprimir tais preocupações presentistas e tentam determinar em que medida um dado período do passado difere do seu, no que parece ser um estado de espírito bem próximo daquele do “antiquário”. (WHITE, 1995, p. 20).

A partir de tais pressupostos, ao estudar obras literárias e, no caso, as de Cassandra Rios, é possível expandir a compreensão histórica que envolve dinâmicas culturais e sociais existentes em São Paulo nos anos vividos pela escritora, especialmente no que tange às questões mercadológica por trás da venda dos livros, as tiragens de suas publicações e seu público leitor. Ademais, percebe-se a recepção dessa literatura também pelo governo vigente, traduzida em forma de proibição.

Ou seja, ao recorrer à literatura, é possível que o historiador realize um exercício de recriar um imaginário do período estudado, de maneira que, “História e Literatura são formas distintas, porém próximas, de dizer a realidade e de lhe atribuir/desvelar sentidos, e hoje se pode dizer que estão mais próximas do que nunca.” (PESAVENTO, 2003, p. 32). Essa proximidade é dada no sentido em que a história, assim como a literatura, é uma narrativa que cria um enredo e desconstrói uma trama, além de ser um discurso de ações encadeadas, que através da linguagem e instrumentos retóricos, consegue remontar significados no tempo²⁷.

Observando esses aspectos e na busca por essa compreensão, a história dispõe de recursos ficcionais com o objetivo de pensar o tempo, o que seria uma ficcionalização da história, ao passo que também existe a possibilidade do contrário: a historicização da literatura (RICOEUR, 1997, p. 317).

Podemos dizer que a ficção é quase histórica, tanto quanto a história é quase fictícia. A história é quase fictícia, tão logo a quase-presença dos acontecimentos colocados “diante dos olhos” do leitor por uma narrativa animada supre, por sua intuitividade,

²⁷ “Seja este o que se passou, no caso da História, ou que poderia ter se passado, mas que realmente se passa, para a voz narrativa da Literatura, este tempo se constrói como uma nova temporalidade, nem presente, nem passado, mas que ocupa o lugar do passado e, no caso da História, a ele se substitui. É este presente da escrita que inventa um passado ou constrói um futuro, para melhor explicar-se. Nesta medida, o momento da feitura do texto torna-se essencial para o entendimento das ações narradas, sejam elas acontecidas ou não.” (PESAVENTO, 2003, p. 33).

sua vivacidade, o caráter esquivo da passionalidade do passado, que os paradoxos da representância ilustram. A narrativa de ficção é quase histórica, na medida em que os acontecimentos irreais que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é assim que eles se parecem com acontecimentos passados e a ficção se parece com a história. (RICOEUR, 1997, p. 328).

Assim podemos interpretar as obras (auto) biográficas, em meio a investigação histórica, em que a fonte pode responder questões sobre a representação do passado e preenchendo lacunas de marcas de historicidade e que a escrita literária é uma fonte para a história, dependendo das questões formuladas pelo historiador²⁸.

Ainda é necessário destacar que o texto trabalhado pelo historiador não precisa ser bem valorizado e integrar o cânone literário. Pensando nisso, define-se a relevância do estudo das obras de Rios para uma investigação histórica, uma vez que

A literatura medíocre, de pouco valor, vulgar, mas de consumo em uma determinada época, pode dizer muito sobre o gosto, as preferências, as sensibilidades dos homens em certo momento. [...] Isto não quer dizer, em absoluto, que a escrita da História não tenha, entre as suas preocupações, a estética, mas sim que, quando usa a Literatura como fonte, o nível desta fonte, quanto escrita, pode ser baixo sem que isto invalide o seu caráter de marca ou registro de historicidade. (PESAVENTO, 2003, p. 40-41).

Ou seja, estudando sobre obras que não necessariamente são valorizadas dentro de uma crítica literária, é possível também reconstruir o público que a lia e como seus valores tinha significância em uma São Paulo durante os períodos de publicação. Ainda, sendo esses textos excluídos do cânone literário, não se deve exigir que o autor de determinado texto ficcional seja engajado em seu contexto histórico (PESAVENTO, 2003). Tal pressuposto se aplica ao estudo das autobiografias de Cassandra, uma vez que seus escritos devem ser historicizados.

É partindo dessas premissas que retomamos a escrita de Cassandra Rios, além de ter em vista que *A volúpia do pecado* marcou o início de suas publicações, ou seja, foi a obra que lançou o nome Cassandra Rios no meio literário. Por isso, volta-se para discussão que permeia características de sua literatura: erotismo, pornografia e obscenidade.

1.2 Diálogos entre história e literatura: escrita erótica, pornográfica ou obscena?

28 “Se o historiador estiver interessado em resgatar as sensibilidades de uma época, os valores, razões e sentimentos que moviam as sociabilidades e davam o clima de um momento dado no passado, ou em ver como os homens representavam a si próprios e ao mundo, a Literatura se torna uma fonte muito especial para o seu trabalho. A Literatura, como se sabe, é sempre fonte de si mesma, ou seja, diz sobre o presente da sua escrita e não sobre a temporalidade do narrado.” (PESAVENTO, 2003, p. 39).

Conforme Piovezan (2005, p. 35-36), a literatura de Rios contribuiu significativamente para mudanças dos papéis sexuais das décadas de 1940 até 1970²⁹, período em que houve a consolidação de uma indústria cultural de massa composta por rádio, cinema, jornais, revistas, livros e TVs e, inclusive, uma mudança do comportamento sexual.

Nesse cenário, entre pesquisadores que se debruçaram em estudar suas obras, é possível observar diferentes definições do que é sua escrita e maneiras de categorizá-la (VIEIRA, 2014a; LIMA, 2009; SANTOS, 2003; LONDERO, 2016).³⁰

A sociedade patriarcal, de tradição católica, luso-portuguesa, na qual os papéis sociais relacionados aos sexos eram rigidamente divididos e estratificados, começou a ceder espaço para manifestações de outras culturas, inclusive sexuais. É ao longo desse processo que comportamentos sexuais até então tidos como “desviantes” e socialmente “condenáveis” acabariam por conquistar, se não sua plena aceitação, pelo menos um espaço de manifestação no conjunto das representações sexuais do Brasil contemporâneo. (PIOVEZAN, 2005, p. 7).

No período em que os livros de Cassandra foram publicados, a temática homoerótica era tida como perversão e deveria ser combatida pelo Estado por meio da censura, que, aliás, atingiu a autora. Nesse sentido, a escrita de Cassandra Rios mostrava-se atrativa, ainda que fosse um estilo de escrita apresentado como popular, em prosa simples e direta, cujos livros saíam às bancas com capas provocantes, além de apresentar estratégia narrativa em que era demonstrado um relacionamento entre duas mulheres, apresentando a homossexualidade como uma possibilidade da vida afetiva, discutindo as formas de um comportamento lésbica ou bissexual (PIOVEZAN, 2005, p. 8-10).

Cassandra Rios fornece em suas obras uma representação de uma cultura lésbica em formação. Seus primeiros escritos sobre o tema apresentam protagonistas lésbicas. A sua originalidade inicial está no fato de que a narrativa é composta por temas combatidos no período, mesmo no âmbito dos relacionamentos heterossexuais. O conservadorismo predominava no país, a sexualidade como um todo era um tema tabu. (PIOVEZAN, 2005, p. 10).

Borges, nessa mesma linha de raciocínio, interpreta Cassandra Rios como uma autora de livros transgressores e aponta que tanto a esfera erótica quanto a pornográfica abordam o sexo, ainda que de formas diferentes.

A pornografia e o erotismo, em suas diversas formas, de certa maneira constituem uma forma de resgatar o sexo da esfera de reclusão e assepsia a que se encontra inscrita pois, por meio da simulação de atos sexuais, aproxima o sujeito da experiência erótica

²⁹ Piovezan optou por esse recorte temporal, pois se atentou ao estudo de dois livros da autora: *A volúpia do pecado* (1948) e *Copacabana posto 6: A madrasta* (1972).

³⁰ Em anexo, observar listagem de trabalhos acadêmicos que estudaram a autora Cassandra Rios e sua produção literária.

e, portanto, da quebra de determinados tabus do objeto e de quem tem a permissão - o médico, o sexólogo - de manipulá-lo e lançando o sujeito no território das promessas de satisfação, mesmo que estas se dêem apenas em termos de discursividade ou virtualidade, tornando-se uma atividade muito perigosa, foragida de qualquer mecanismo de controle, fora do alcance do olhar vigilante da coletividade ordenada. (BORGES, 2006, p. 23).

Ao partir desses pressupostos, que separam as duas categorias, importa pensar no erotismo como uma forma discreta de representar o sexo, enquanto a pornografia escancara, faz parte de um senso comum. Visto isso, percebe-se a dificuldade de distinguir esses conceitos, especialmente no que tange às representações contemporâneas do assunto, pois ocorre um estreitamento entre essa linha que separa ambas as definições. Ou seja, não são estáticas as fronteiras que definem e diferenciam pornografia e erotismo.

Portanto, dispõe-se, aqui, de uma discussão acerca da temática de erotismo, pornografia e obscenidade na escrita, em uma tentativa não de enquadrar de maneira precipitada e simplista a literatura cassandriana, mas representar as possibilidades de uma ou mais classificações.

Bataille (1987, p. 10-13) define o erotismo como uma forma de aprovação da vida e atitude específica da atividade sexual, de reprodução exclusivamente humana. O que diferencia o erotismo de uma atividade sexual “simples” “é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução”, e este é perpassado por duas noções importantes: continuidade e descontinuidade. Para o autor, seríamos seres descontínuos a partir do momento em que somos isolados, mas quando ocorre uma reprodução, existe a continuidade da espécie.

O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente fora um objeto de desejo. Mas este objeto responde à interioridade do desejo. A escolha de um objeto depende sempre dos gostos pessoais do indivíduo: mesmo se ela recai sobre a mulher que a maioria teria escolhido, o que entra em jogo é frequentemente um aspecto indizível, não uma qualidade objetiva dessa mulher, que talvez não tivesse, se ela não nos tocasse o seu interior, nada que nos forçasse a escolhê-la. (BATAILLE, 1987, p. 20).

De outro modo, há símbolos que carregam erotismo(s). Nesse sentido, a reprodução sexual não é oposta ao erotismo, mas se este é constituído por uma independência do prazer e da reprodução como um fim, ela acaba por participar do universo erótico. São situadas três formas eróticas: dos corpos, corações e o sagrado.³¹

31 “É fácil perceber o que o erotismo dos corpos ou o dos corações designa, mas a ideia de erotismo sagrado nos é menos familiar. A expressão é, aliás, ambígua, na medida em que todo erotismo é sagrado, mas nós encontramos os corpos e os corações sem entrar na esfera sagrada propriamente dita. A busca de uma continuidade do ser perseguida sistematicamente para além do mundo imediato aponta uma abordagem essencialmente religiosa; sob sua forma familiar no Ocidente, o erotismo sagrado confunde-se com a busca, exatamente com o amor de Deus, mas o Oriente dá continuidade a uma busca semelhante, sem necessariamente colocar em jogo a representação de um Deus. O budismo, em particular, não precisa dessa ideia.” (BATAILLE, 1987, p. 13).

Os corpos compartilham uma continuidade por meio de “canais secretos”, que causam uma reação de obscenidade, cuja referência é a “desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada”. O erotismo dos corpos é tratado, então, como uma forma de violência do parceiro, uma violação, e a ação definitiva do erotismo é a nudez. Dentro dessa perspectiva, pornografia e erotismo partilham definições diferentes, porém, com o objetivo em comum: a sexualidade (BATAILLE, 1987, p. 12-14).

Toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. O termo dissolução responde à expressão familiar de vida dissoluta, ligada à atividade erótica. No movimento de dissolução dos seres, a parte masculina tem, em princípio, um papel ativo, enquanto a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas para um parceiro masculino a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão onde se misturam dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução. Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo. (BATAILLE, 1987, p. 14).

Em concordância, a escrita erótica poderia ser uma forma de tentar satisfazer este objeto de desejo, expressado pelo autor. De forma complementar, situa-se a definição de erotismo segundo Paz (1994, p. 12), que aponta o conceito como metáfora da sexualidade, embora difira dela, uma vez que

A sexualidade é animal; o erotismo é humano. É um fenômeno que se manifesta dentro de uma sociedade e que consiste, essencialmente, em desviar ou mudar o impulso sexual reprodutor e transformá-lo numa representação. O amor, por sua vez, também é cerimônia e representação, mas é alguma coisa mais: uma purificação, como diziam os provençais, que transforma o sujeito e o objeto do encontro erótico em pessoas únicas. O amor é a metáfora final da sexualidade. Sua pedra de fundação é a liberdade: o mistério da pessoa. (PAZ, 1994, p. 96-97).

A concepção de Paz (1994, p. 17) é muito próxima à de Bataille (1987), uma vez que o erotismo é metáfora da sexualidade e uma característica ambígua, entre vida e morte, que deixa de lado o ato da reprodução. Ainda, uma das finalidades do erotismo é controlar a sexualidade, inserindo-a na sociedade através de uma forma possível para que isso se concretize. Uma das formas é a linguagem, recurso bem utilizado por Rios para abordar a sexualidade e o sexo entre mulheres.

Santos (2003, p. 23-24) afirma que Rios dispunha de uma linguagem simples, abordada com clima de suspense, tal como os romances de folhetim e ainda que tratando de temas complexos, seus livros passaram a ser atraentes sobretudo aos olhos do público amplo. Ela desafiou identidades de gênero e binaridade, dando visibilidade a vários sujeitos, representando

não apenas uma visão da homossexualidade, mas várias outras. Diante disso, as personagens de Cassandra Rios demonstram um comportamento que não era visibilizado no período em questão, de modo que se pretendia romper com paradigmas e garantir o protagonismo de sujeitos antes marginalizados, como lésbicas, travestis e transexuais.

Vê-se, dessa forma, que essa dificuldade de definição entre erótico e pornográfico pode ser justificada ao passo que o primeiro é um conceito que se modifica conforme padrões históricos e socioculturais, ou seja, sofre mudanças ao longo do tempo. Sendo assim, o erotismo envolve práticas, relações sociais e discursos diversificados e sempre permeados de interdições históricas e sociais (DURIGAN, 1985, p. 31).

Concordando com esse posicionamento, Del Priore (2016) apresenta um panorama a respeito do que é e já foi considerado erótico desde o século XVI até os dias atuais, no contexto brasileiro, mostrando como ele foi modificado, assim como os papéis de gênero e os hábitos de relacionamento. Além disso, a autora retrata temáticas que envolvem esse universo, como a sexualidade, a pornografia e as relações. São apresentadas as modificações do erotismo no século XX, ambientando num momento de transformações políticas, culturais e sociais da República, em que passaram a existir novos olhares para o “erótico” e novos padrões de sexualidade feminina.

Era o começo do fim da excitação provocada pela mão na luva: pelos cabelos com véus e chapéus; por pés recobertos com sapatos finos; pelo corpo submerso por toneladas de tecidos, só despido por ocasião de bailes, quando os decotes revelavam o verdadeiro desenho de pescoços e ombros. Tudo isso ficava para trás... Pois desde o início do século XX multiplicavam-se os ginásios, os professores de ginástica, os manuais de medicina que chamavam atenção para as vantagens físicas e morais dos exercícios. O trabalho nas ruas, as motos, a explosão, o movimento das cidades exigiam velocidade e agilidade. O corpo deixou de ter um papel secundário e ganhou em animação, em movimento. O lazer, graças aos teatros, festas públicas, feriados com sol e mar, incentivou outros jeitos de exhibir as formas. (DEL PRIORE, 2016, p. 105).

Visto essa transformação dos conceitos de erotismo, Moraes (2003, p. 128) esclarece que o erótico e o pornográfico são definidos, muitas vezes, com base em critérios formalizados, traduzindo uma obediência a normas e composição literária. Como forma complementar, o dever do texto erótico é trazer uma posição e tratar de duas formas de desejo: a fantasia e o imaginário sexual. Embora esse texto não seja uma escrita que tem o erotismo como tema, mas uma narrativa que se configura capaz de “fazer Eros seu operador fundamental” (MORAES, 2015, p. 20).

Ou seja, temos aí a contradição dos posicionamentos de Bataille (1987) e Paz (1994), uma vez que predefinir elementos específicos a uma literatura pode culminar com a tentativa

de pensá-la como um gênero, e como o erótico não ocorre em uma só tradição e nem em uma só forma, não é chamado de um gênero (MORAES, 2015, p. 26-27).

Descartada a noção convencional de gênero, abre-se a possibilidade de vislumbrar outros parâmetros que permitem colocar em uma rubrica obras muito distintas, mas agrupadas por um denominador comum tão evidente. Como, então, definir a totalidade dos textos obscenos? Como qualificar essa escrita à qual se reconhece, no mais das vezes, inequívoca particularidade? (MORAES, 2015, p. 26).

Em resposta a isso, há obras consideradas eróticas mesmo que tenham sido escritas afastadas dessa intencionalidade. Tendo isso em vista, Moraes (2015) apresenta um panorama de autores de poesia que partiram para a temática, ainda que não de forma consciente.³² E assim vê-se que não há uma tradicionalidade na escrita erótica e na definição de obras que se enquadram como qual, mas há condições eróticas para determinadas obras.

De outra forma, Moraes (2008, p. 399) caracteriza a literatura erótica como obscena e afirma que no Brasil contemporâneo foi construído um repertório de fantasias de sensibilidade, ou seja, um imaginário formado por contraste entre “formas elevadas e os registros baixos da cultura nacional, em forte sintonia com os dilemas mais candentes da época”. Essa escrita, que é praticada com frequência por mulheres e homossexuais, sugere uma visão “erótica do limite, como se o risco de vida tivesse se tornado condição primordial do desejo”. Além disso, a autora critica obras intituladas de literatura gay ou feminina.

Por certo, seria cômodo falar em literatura “gay” ou “feminina”, não fosse o fato de que os escritores em pauta – pelo menos os aqui citados – parecem alheios a qualquer tipo de afirmação de diferenças coletivas, alguns deles chegando até a zombar de reivindicações dessa ordem, como fazem Glauco Mattoso e Hilda Hilst. Tudo leva a crer, portanto, que essa literatura aposta sobretudo na singularidade das fantasias que se desenvolvem à margem dos modelos tradicionais, mas sem se render aos apelos das identidades de grupo. Tudo leva a crer, enfim, que esses autores se empenham em reiterar um certo poder de desvio do erotismo. Tarefa arriscada, sem dúvida, já que essa ambição transgressiva se manifesta num momento em que a prática da transgressão parece ter sido completamente normalizada pelo mercado. (MORAES, 2008, p. 414)

Em outro artigo, Moraes (2003, p. 129) diz que essa dificuldade de diferenciar erótico e pornográfico, que é reiterada por historiadores, é consequência de uma indeterminação formal que atravessa o gênero literário e o impede de ser reconhecido.

³² São eles: Álvares de Azevedo; Bernardo Guimarães; Bráulio Tavares; Carlos Drummond de Andrade; Casimiro de Abreu; Fagundes Varela; Gregório de Mattos; Herminio Bello de Carvalho; Junqueira Freire; Laurindo Rabelo; Luís Delfino; Mário Faustino; Maria Lúcia Dal Farra; Moniz Barreto; Múcio Teixeira; Paulo Leminski; Pedro Kilkerry; Péricles Ramos; Roberto Piva; Vicente de Carvalho; Vinicius de Moraes. (MORAES, 2015).

Pensando na dificuldade de classificação de obras eróticas, visto o peso que elas carregam, como a confusão da pornografia e obscenidade, concorda-se com a perspectiva de Zucchi (2014, p. 4-6), que aponta que não há uma tradição consistente de literatura erótica no Brasil. Contudo, isso não significa que não exista uma produção erótica na literatura brasileira e, assim, a autora destaca Gregório de Matos como um dos primeiros a tratar de trechos envolvendo erotismo, além de Hilda Hilst, Márcio Barbosa e Júlio Ribeiro, por exemplo. Contudo, havia autores que não focaram no gênero, mas também o abordavam, como Aluísio Azevedo, e aponta-se também que por trás da crítica literária dessas obras, reforça-se a invisibilidade de tais categorias por meio de crenças e valores que carregam a elite intelectual.

Como representação do erótico, são recorrentes citados também Ligia Fagundes Telles, alguns contos de Jorge Amado, poesias de Gilka Machado, Glauco Mattoso, Valdo Motta, Roberto Piva, João Ubaldo Ribeiro, Brigitte Bijou, Márcia Fagundes Varela, Cassandra Rios e Adelaide Carraro (MORAES, 2008).³³

Nesse sentido, visto a pluralidade de conceitos que abarcam a temática, com essa “ausência” de tradição literária erótica no Brasil, percebe-se também que Cassandra Rios não é a pioneira nesse tipo de escrita. Lima (2009, p. 30-37) aponta que antes de Rios, outros autores já tratavam de relações lésbicas em suas obras, mas não como a grande temática, a exemplo de Gregório de Matos, Joaquim Manuel de Macedo, Aluísio Azevedo, José Lins do Rego, Lygia Fagundes Telles.

A escrita pornográfica passa pelas mesmas dificuldades de definição, pois o próprio termo pornografia remete a algo consensual: a sexualidade. Para Maingueneau (2010, p. 9-10), “[...] se o ‘erotismo’ dá testemunho de um elevado grau de civilização, a pornografia é tida na conta daquela que remete o homem àquilo que ele tem de mais evidente e de mais elementar.” Ademais, tem-se na pornografia um caráter pejorativo e que possui um recurso próprio.

A *pornô-grafia* é, de maneira constitutiva, *littera*, inscrição. Não se trata de alguma pulsão, aquém de toda linguagem, mas de um conjunto diversificado de práticas semióticas restritas, inscritas na história, com uma finalidade social, distribuídas em tipos e em gêneros associados a determinados suportes e a determinados modos de circulação. (MAINGUENEAU, 2010, p. 10, grifo do autor).

Porné significa prostituta e designava atos de prostituição, em grego antigo e o termo pornografia foi formado no início do século XIX, em que foram aderindo categorias obscenas

³³ De forma complementar, Borges (2006) esclarece que desde o final dos anos 1970, escritoras como Clarice Lispector, Márcia Denser, Hilda Hilst, Mar na Colasanti, Nélida Pinõn, Helena Parente Cunha, Fernanda Young e outras têm-se dedicado à escrita do erótico (BORGES, 2006).

(MAINGUENEAU, 2010, p. 14). Paulatinamente, passou-se a classificar como pornográfica a descrição de relações sexuais que não envolviam amor (ALEXANDRIAN, 1994, p. 8).

Alexandrian (1994, p. 34-35) traça, ainda, uma história da pornografia desde a Idade Média, em que também é feita uma abordagem de autores da temática, mais conhecida como literatura erótica. São apresentados os nomes de Anaïs Nin, Renée Duran, Pauline Réage, Georges Bataille, Henry Miller e Vladimir Nabokov.

A respeito da diferenciação entre escrita pornográfica e erótica, destaca-se que ambas possuem um objeto em comum, isto é, a sexualidade, e compartilham de características de “deslocamentos, rupturas e fugas”. Contudo, as fronteiras são tênues e há uma nova proposta em jogo: a do obsceno (ALEXANDRIAN, 1994).

A pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnaís; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia de amor ou da vida social. Tudo que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais. É muito mais importante estabelecer a diferença entre o erótico e o obsceno. Nesse caso, considera-se que o erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade rebaixa a carne, associa a ela a sujeira, as doenças, as brincadeiras escatológicas, as palavras imundas. (ALEXANDRIAN, 1994, p. 8).

Maingueneau (2010, p. 17) propõe, ainda, uma diferenciação entre textos que falam sobre a sexualidade, como as histórias obscenas em relação a escrita pornográfica. Contudo, o autor problematiza a existência de uma “intenção pornográfica”, que pode de acompanhar textos que não necessariamente carregam essa intenção, mas retratam alguma. Contudo, deve-se se atentar a textos que se mostram “decorrentes da escrita pornográfica”.³⁴

Já para Yehya (2004) a definição de pornografia é apontada como:

A pornografia é o teatro da carnalidade em que se colocam a prova, melhor do que em nenhum outro fórum, os limites do permitido. A pornografia poderia ser definida como a expressão do sexo pelo sexo mesmo sem pretextos nem justificativas, como aquela forma de expressão em que o sexo tem tal predomínio que podemos esquecer o tema, o contexto, as subtramas e todo debate da história. A pornografia é o gênero que em teoria busca a abolição total do mistério sexual, ou, pelo menos, é o que permite que se desprenda de seu contexto moral, social, jurídico ou religioso. (YEHYA, 2004, p. 9, tradução nossa).³⁵

³⁴ O autor exemplifica o caso do livro *Venus erótica*, de Anaïs Nin, que não é totalmente uma obra pornográfica nem está exclusivamente fora das características de tal gênero (MAINGUENEAU, 2010, p. 17).

³⁵ A essa proibição, Yehya (2004, p. 14) afirma que o pornográfico é frequentemente visto como obsceno, mas o contrário não é verdadeiro, porque o último diz respeito a atitudes vulgares e imorais.

A essa proibição, Yehya (2004, p. 14) afirma que o pornográfico é frequentemente visto como obsceno, mas o contrário não é verdadeiro, porque o último diz respeito a atitudes vulgares e imorais.

Maingueneau (2010, p. 22-26) concorda com essa perspectiva, pois afirma que uma característica da produção da escrita pornográfica é ser proibitória e clandestina. Ademais, o autor defende que há outras formas de representar a sexualidade nos textos: partindo de uma obscenidade, por exemplo.

A obscenidade é uma maneira imemorial e universal de dizer a sexualidade. Sua finalidade não é, em primeiro lugar, a representação precisa de atividades sexuais, mas sua evocação transgressiva em situações bem particulares. Ela se baseia em um patrimônio partilhado pelos membros de uma comunidade cultural. Suas práticas radicalmente conviviais, fundadas em uma convivência, enraízam-se depravadas sejam acessoriamente compiladas em um livro, mas sua realidade comunicacional fundamental é a de um prazer partilhado por um grupo de pares. [...] Desse modo, a obscenidade mantém uma estreita relação com a literatura carnavalesca, que sistematicamente lança mão da inversão de valores: o carnal no lugar espiritual, o baixo no lugar alto. [...] A obscenidade prosperou durante muito tempo não apenas nos meios populares, mas também nos grupos consolidados pelos valores masculinos: soldados, estudantes de terceiro grau, adolescentes no ensino médio. (MAINGUENEAU, 2010, p. 25-26).

A essa proibição, Yehya (2004, p. 14) afirma que o pornográfico é frequentemente visto como obsceno, mas o contrário não é verdadeiro, porque o último diz respeito a atitudes vulgares e imorais.

Pode se considerar obsceno tudo aquilo que pertence ao âmbito do privado e que por alguma razão tem sido realocado a uma esfera pública. [...] São obscenos aqueles atos e atitudes que podem parecer naturais, mas que fora do contexto parecem ofensivos, repugnantes ou provocadores. São obscenos os gestos, as palavras insultantes e as ações que tentam romper com as convenções do decente. (YEHYA, 2004, p. 3, tradução nossa).³⁶

O pornográfico é mais contraposto com a própria pornografia do que com a obscenidade, uma vez que a partir da valorização do erotismo, sua condenação é tida, muitas vezes, como permitida. Em consequência, cada um dos conceitos é legitimado pela rejeição de outro: o erótico mostra-se superior devido à sua capacidade de não ser pornográfico, que é visto como discurso de verdade que nada pretende esconder. Assim, o erotismo pode ser percebido também como uma pornografia envergonhada, que não tem coragem de dizer e, consequentemente,

³⁶ Citação original]: “Puede considerarse obsceno todo aquello que pertenece al ámbito de lo privado y que por alguna razón hay sido trasplantado a la esfera pública. [...] Son obscenos aquellos actos y actitudes que pueden ser naturales, pero que fuera de contexto parecen ofensivos, repugnantes o provocadores. Son obscenos los gestos, las palabras insultantes y las acciones que tratan de romper con las convenciones del decoro.” (YEHYA, 2004, p. 14).

ambas as categorias não são evidentemente simétricas, ou seja, não há uma separação rígida entre elas (MAINGUENEAU, 2010, p. 30-31).

Ademais, o erotismo é uma forma de representação de sexualidade compatível com valores da sociedade e ele constitui uma forma de resolver a repressão imposta socialmente e sua livre expressão, diferente da pornografia, que “[...] não mascara suas tendências sexuais agressivas.”³⁷ (MAINGUENEAU, 2010, p. 32).

A pornografia pode ser dada como uma descrição pura e simples dos prazeres sexuais, diferente do erotismo, ainda que tenham o mesmo efeito corporal, sua distinção se encontra quando ele valoriza uma ideia de amor ou de vida social. Ademais, é necessária a separação entre romances eróticos e romances com passagens eróticas (ALEXANDRIAN, 1994, p. 29). Essa separação também é feita por Maingueneau (2010, p. 17), que, de um lado, situa obras pornográficas e, de outro, aquelas com sequências pornográficas em uma distinção que possibilita estabelecer a diferença entre os textos cuja intenção é pornográfica, as obras pornográficas propriamente ditas e os textos que não se enquadram nessa temática diretamente, mas que contêm sequências pornográficas.³⁸ Tendo isso em vista, é possível que uma obra seja tanto erótica quanto pornográfica.

Castelo Branco (2004, p. 22-23) defende que uma das diferenças entre pornografia e erotismo está no fato de que a primeira se trata de produção de mercado, ou seja, visa um consumo específico. Nesse sentido, existe a possibilidade de situar Cassandra Rios nesse universo, até pelas alcunhas que eram escritas em suas capas e que visavam provocar essa intenção no leitor.

De um ponto de vista mercadológico da pornografia, Hunt (1999, p. 19-20) define que sua formação se deu com regulamentação, bem como com a disponibilidade de um mercado de livros impressos e as tentativas de proibir tais discursos auxiliaram na criação de um público interessado em consumi-las, além, é claro, de autores motivados a escrevê-las. Consequentemente, há uma disparidade nos aparatos de censura, ao passo que torna difícil a contabilização de obras pornográficas vendidas, sendo a censura um obstáculo, porque acabava

³⁷ “A desvalorização do pornográfico em proveito do erótico recebe, então, uma acolhida mais que favorável. Mas quando analisamos seus respectivos funcionamentos, vemos que vale mais considerar cada qual em sua ordem própria, em vez de enxergar em um uma grosseira degradação do outro. Em toda sociedade, vemos que coexistem práticas de tipo pornográfico e de tipo erótico e devemos evitar medir umas pela medida das outras.” (MAINGUENEAU, 2010, p. 32).

³⁸ Dessa maneira, pode-se considerar alguns romances de Sade ou *Sexus*, de Henry Miller, como textos que contêm sequências pornográficas, sem falar propriamente de obras pornográficas. Então, compreender a obra de Sade é, necessariamente, buscar pensar o vínculo entre as sequências pornográficas e o restante da obra em que elas figuram (MAINGUENEAU, 2010, p. 17).

por ter o efeito contrário do esperado, quer dizer, aumentava a curiosidade e os desejos dos leitores.

Ainda, no momento de proibição dos livros de Cassandra Rios, taxados de pornográficos pelo regime militar, tinha-se o alto consumo das pornochanchadas. Ou seja, por que cercear livros com esta temática enquanto os filmes seriam consumidos massivamente? Neste cenário, até mesmo filmes de Cassandra Rios foram proibidos de serem exibidos nas telas.

Aqui, situam-se novamente os periódicos e o papel na divulgação das obras de Cassandra, como os da imprensa alternativa.

A imprensa alternativa trazia um discurso em suas reportagens que, naquele momento, era impossível ser feito pela imprensa oficial, devido à censura cada vez mais acirrada, como aponta Bruno de Amorim (2007). No entanto, a renda desses jornais se limitava à venda de edições, uma vez que os anunciantes eram afastados pela repressão. Sua importância reside, principalmente, no fato dela ter se tornado um espaço ‘de reorganização política e ideológica das esquerdas nas condições específicas do autoritarismo’. (KUCINSKI, 1991, p. XVII apud DIAS, 2012, p. 17).

Nesse sentido, compara-se erotismo com pornografia quando Moraes (2015, p. 23) aponta que a literatura erótica também é rebaixada, ou seja, ocorre um julgamento de valores em que o sexo e sua representação na escrita deveria ser apenas representante de uma “alta literatura” e escrita de modo “puro”. Entende-se aqui que esse rebaixamento de tal escrita também advém de uma questão proibitória da obra pornográfica. No caso, Cassandra Rios também poderia ser enquadrada nessa categoria, visto que teve seus livros proibidos e realmente rebaixados pela crítica acadêmica.

Já Sontag (1987, p 3) problematiza o conceito de pornografia, defendendo que é um gênero literário para um texto que precisa de um nome melhorado e, por isso, tece críticas a respeito:

Tanto os libertários como os presumidos censores concordam em reduzir a pornografia a um sintoma patológico e a uma mercadoria social problemática. Existe um consenso quase unânime sobre o que a pornografia é – sendo identificada com noções sobre as fontes do impulso de produção e consumo desses curiosos bens. O argumento seguinte: o texto pornográfico não é capaz de evidenciar nenhum cuidado com seu meio de expressão enquanto tal (a preocupação da literatura), uma vez que o propósito da pornografia é inspirar uma série de fantasias não-verbais em que a linguagem desempenha um papel secundário, meramente instrumental. (SONTAG, 1987, p. 4-6).

As formas de escrita também podem ser híbridas, englobando as duas categorias, uma vez pensado o ritmo do discurso. Isso é explicado com base no fato de que na literatura pornográfica o ritmo de escrita é mais “acelerado”, ao passo que no erotismo não, pois o

segundo dispõe de mais discursos ficcionais do que o primeiro (MAINGUENEAU, 2010, p. 36).

Tal observação é interessante, sobretudo no que tange à uma possibilidade de situar a produção de Cassandra como uma escrita híbrida, visto todas essas definições em comparação com a leitura de suas obras, que retratam não apenas as relações sexuais como fins, mas toda uma ideia de romance diante delas.

Em estudos mais recentes, Caldas defende que a subliteratura é um tipo de texto gerado pela sociedade capitalista e que, no Brasil, surgiu somente na década de 1960, cujas obras vão “[...] desde a prática do coito pura e simples entre casais, passando pela homossexualidade indo até as tramas sadomasoquistas.” e são distantes de uma literatura erótica (CALDAS, 2000, p. 81).

Mas, fundamentalmente, essa não é uma literatura erótica - entendido aqui o erótico como algo que também pode nos levar a uma visão lírica do amor. A subliteratura nos mostra muito mais a erotomania e, além disso, toda uma ideologia contida em seu discurso que precisa ser analisada. (CALDAS, 2000, p. 81).

Ainda, a subliteratura é definida como uma linguagem que possui como válvula de escape os instintos sexuais reprimidos pelo modo de produção capitalista e nela existe uma ambiguidade: ela corrompe valores da moral burguesa, tratando a sexualidade em sua, maioria de maneira grotesca e concorda com a ideologia presente na sociedade (CALDAS, 2000, p. 86-87).

Assim como Santos (2017, p. 265), Caldas classifica Rios como subliteratura, visto que essa literatura tem boa aceitação que independe do autor ou da nacionalidade dele, por isso o local de venda privilegiado envolve os grandes centros, com um público indiferenciado, e não livrarias especializadas.

Se por um lado, ela subverte os valores da moral burguesa, tratando quase sempre da sexualidade ainda que grotescamente, por outro, ela se torna conivente com a ideologia dessa sociedade ao se transformar num tipo especial de adulação astuciosa. Entretanto, a subversão desses valores diz respeito apenas à forma como a sexualidade é abordada; não ao conteúdo das histórias. (CALDAS, 2000, p. 87-88).

Santos (2017) aponta que Rios foi uma das autoras que mais retratou mulheres lésbicas como personagens principais na literatura e que ela foi deixada de lado do cânone literário devido à predominância de um discurso moralista que envolve a homossexualidade feminina. A autora busca justificar a grande venda de Rios, mesmo perante a censura de seus livros, referenciando Maingueneau:

Em uma sociedade na qual as atividades sexuais são extremamente controladas, na qual a vida social é regida por uma nítida oposição entre “as mulheres para casar” e as prostitutas, toda evocação explícita de atividades sexuais, qualquer que seja seu modo de representação, aparece como profundamente subversiva para “os bons costumes”, noção que não separa, na cabeça dos censores, o político e o moral. (MAINGUENEAU, 2010, p. 94).

Uma vez explorada essa definição de conceitos que compõem diferentes categorias literárias que envolvem a sexualidade, constata-se que o intuito aqui não foi o de definir Cassandra como erótica, obscena ou pornográfica - inclusive, a autora negava este último título em entrevistas concedidas para meios de comunicação - e tratar de tal termo e defini-la como “pornografia” é dispor de uma linguagem consensual com a dos pareces de censura do período. Portanto, o que se levanta a seguir, são discussões sobre a representação criada nos livros de Rios e de um panorama desse universo pornô-erótico-obsceno na literatura brasileira.

Visto que a escrita erótica é subversiva aos padrões morais estabelecidos, parte-se para o estudo do contexto cultural e político da São Paulo anterior à ditadura e com ela em curso, uma vez que a autora publicou mesmo durante a censura. Aqui também foi possível cogitar sobre quem era o consumidor idealizado pela literatura e quais as formas de sua circulação.

1.3 O contexto da autora e da capital paulista pelo ponto de vista cultural

Ainda que a produção de Rios tenha sido quantitativamente mais expressiva durante a Ditadura, é imprescindível uma reflexão acerca das produções artístico-culturais anterior ao regime miliar, o que coincide com a juventude da autora, bem como com a sua inserção no ambiente editorial. A finalidade é compreender em que lugar da sociedade paulistana ela se situava e qual a dinâmica da cultura no período. Ou seja, trava-se aqui uma discussão a respeito da produção cultural durante as décadas de 1930, 1940 e 1950. Ademais, será discutido sobre o espaço ocupado pela mulher nessas décadas.

Partindo do pressuposto de que a cultura se mostra como dinâmica e impossível de ser classificada em uma só identidade, visto sua pluralidade (NAPOLITANO, 2014a, p. 7), é a partir de ideias de rupturas do legado modernista de 1920, que, nas décadas seguintes, contextualizadas ao período do governo Vargas, a cultura brasileira, especialmente a paulistana busca uma nova ideia de progresso. Dessa forma, há um intuito de esquecer o passado e, em decorrência disso, ocorre uma renovação nas artes plásticas, na poesia, na arquitetura, no teatro e no cinema (ARRUDA, 1997, p. 39-40). Assim, a cidade configura-se enquanto um local

pertinente para o nascimento de uma nova produção cultural, pautada em uma “assimilação da vanguarda europeia” (CANDIDO, 2006, p. 133).

Desde o início do século XX, ocorreu um fenômeno da urbanização em todo o país, em especial em São Paulo, que foi intensificado entre 1940 e 1970, marcado especialmente por dois fatores: a migração (do norte para o sul do país e do interior para a capital) e a industrialização.

Em relação à produção e disseminação cultural nesse cenário, não se pode deixar de mencionar sobre sucesso do rádio, enquanto meio de comunicação atrativo do grande público, fez no país, porque foi responsável pela divulgação tanto da vida política quanto cultural, mostrando-se de grande importância para as massas urbanas e atingindo tanto a população mais abastada quanto as classes mais baixas. Assim, o rádio consolidou-se, como um fenômeno de massa, a partir da década de 1940, ligado à cultura popular urbana. Além do rádio, o cinema e a música passaram a disputar audiência popular, ao transmitir conteúdos de cultura vivenciados pelas classes populares (NAPOLITANO, 2014a, p. 12-15).

Para Arruda (1997, p. 41), desde o período do pós-guerra, surgiram instituições de cultura na cidade (museus, teatro e cinemas), que foram responsáveis por repensar os contornos de São Paulo, cidade que rompia com o ritmo de “conjunto” em todo o país. Ocorre aí um momento de busca por novas identidades, uma oportunidade de repensar a relação entre cultura e sociedade e, dessa forma, situam-se uma multiplicidade de linguagens.

Os próprios produtores culturais não se pensavam como continuadores de qualquer tradição: contrariamente, viam-se como introdutores de ruptura profunda e buscavam construir novas identidades, fato revelador de uma dinâmica desenraizadora. Essa sensação de perda de raízes, que para alguns era percebida de modo profundamente negativo, para outros significava a existência de liberdade de ação nas mais diferentes áreas. (ARRUDA, 1997, p. 41).

Na mesma perspectiva, Pontes (2016) escreve sobre cidades, produção cultural e gênero mostrando as relações existentes entre vida urbana, sociedade e arte. A historiadora, com base no estudo da escritora argentina Sarlo (1998), explica que em São Paulo, em meados do século XX (com influência da vida urbana das cidades europeias), havia uma recusa do passado, ou seja, uma busca por novas linguagens. Assim, ela constata as mudanças das publicações intelectuais paulistanas e aponta mulheres que se destacaram nesse cenário, como Gilda de Mello e Souza, Patrícia Galvão (Pagu) e Lúcia Miguel Pereira.³⁹

³⁹ “Para avançar a compreensão das relações de gênero no campo intelectual marcadamente masculino da época, é preciso comparar as trajetórias das mulheres que se destacaram. O cotejamento entre Gilda de Mello e Souza, a modernista Patrícia Galvão (1910- 1962) e a crítica de cultura Lúcia Miguel Pereira (1901-1959) permite aquilatar

Tendo em vista essas transformações no país, ocorrem modificações também na condição feminina diante dos debates progressistas no cenário paulistano, configurado enquanto cosmopolita e burguês industrial. Emergiram-se multiplicidade de linguagens, experiências, costumes e inovações e, “[...] conjugaram-se esforços para disciplinar toda e qualquer iniciativa que pudesse ser interpretada como ameaçadora à ordem familiar, tida como o mais importante “suporte do Estado.”⁴⁰ (MALUF; MOTT, 1998, p. 371-372).

O ritmo das mudanças ocorridas, considerado por muitos como alarmantes, veio acompanhado de certa ansiedade por parte dos segmentos mais conservadores da sociedade, já tomados pela vertigem das grandes transformações que o país vinha vivendo, sobretudo a partir do último quartel do século XIX. Não faltaram vozes nesse começo de século para entoar publicamente um brado feminino de inconformismo, tocado pela imagem depreciativa com que as mulheres eram vistas e se viam e, sobretudo, angustiado com a representação social que lhes restringia tanto as atividades econômicas quanto as políticas. “Entre nós”, escreveu em 1921 a articulista Iracema, “a mulher só exerce sobre o homem o prestígio do seu sexo”. Quando o homem não está mais sob o sortilégio exercido pelos encantos da mulher, esta deixa de ocupar-lhe o espírito, de interessá-lo. (MALUF, MOTT, 1998, p. 369-370).

Paralelo a esses novos costumes, existia uma forte moral que buscava o controle feminino, exercida tanto pela igreja quanto por médicos e juristas, e que era respaldada pelo Estado e divulgada pela imprensa.⁴¹ Nesse sentido situam-se, a exemplo, os códigos civis e a legislação, que permitiam ao homem chefiar a sociedade, assumindo a responsabilidade da família, condição não ocupada pela mulher. Assim, Maluf e Mott (1998, p. 373-375) comparam, ainda, a diferença dos costumes entre homens e mulheres, expondo que aos homens cabia a tarefa de grandes decisões familiares, além da distribuição de recursos tanto materiais quanto simbólicos na família e utilizar uma violência que era legitimada. Já as mulheres eram responsáveis pelo lar, o cuidado com os filhos, as refeições e a direção da casa, no sentido dos afazeres domésticos (limpeza, preparo de refeições, compras de itens domésticos e para uso familiar).

os condicionantes que modelaram os espaços possíveis para a atuação das mulheres na época e os constrangimentos decorrentes das relações de gênero – apreendidas em relação e na relação com outras dimensões igualmente relevantes para a apreensão da estrutura e da dinâmica específica dos campos de produção cultural.” (PONTES, 2016, p. 18)

⁴⁰ “Hoje em dia, preocupada com mil frivolidades mundanas, passeios, chás, tangos e visitas, a mulher deserta do lar. É como se a um templo se evadissem um ídolo. É como se a um frasco se evolasse um perfume. A vida exterior, desperdiçada em banalidades, é um criminoso esbanjamento de perfume. A vida exterior, desperdiçada em banalidades, é um criminoso esbanjamento de energia. A família se dissolve e perde a urdidura firme e ancestral dos seus liames. ‘Rumo à cozinha! eis o lema do momento’. conclamava a *Revista Feminina* em agosto de 1920.” (MALUF; MOTT, 1998, p. 372).

⁴¹ Pinsky (2014) investigou as seguintes publicações: *Jornal das Moças*, *Claudia*, *Querida* e *O Cruzeiro*, com a intenção de identificar os valores morais e campanhas moralizadoras a respeito do comportamento feminino ideal que reproduziam, buscando, aliás, disciplinar as leitoras a seguirem padrões perante uma sociedade burguesa e patriarcal.

As autoras discutem ainda sobre o trabalho feminino, o casamento como instituição, o controle da liberdade e da sexualidade da mulher perante não só o marido, mas toda a sociedade, durante as primeiras décadas do século XX. Tais apontamentos refletem a dicotomia entre novos hábitos sociais, como o voto feminino a partir de 1932 e os padrões tradicionais no ambiente familiar e doméstico (MALUF; MOTT, 1998).

Por sua vez, a Era Vargas (1930-1945) afirma uma modernização que, embora estabeleça o voto feminino, ainda tem a família como base da sociedade e da organização política, produzindo uma renovação do casamento e atualização da educação dos filhos, ao mesmo tempo em que o feminismo questiona os padrões de domínio masculino sobre as mulheres. Ações de distintos agentes buscam manter o sistema de gênero baseado em um modelo determinista e hierárquico, sendo que ao mesmo tempo em que o Estado controla o emprego feminino e adota sanções penais para o divórcio, o adultério e o abandono do lar, a igreja cria programas assistenciais para ocupar mulheres de classe média e alta na caridade como um ofício. (SILVA, 2014, p. 143).

Já em 1950, momento conhecido como “Anos Dourados”, havia no país uma nova versão de feminino, em que as mulheres, além de ampliarem seus estudos, inclusive adentram o campo artístico e intelectual. Assim, tornou-se cada vez mais comum ver mulheres no mercado de trabalho.

As já referidas mudanças da década de 50 colocaram o papel da mulher no centro das discussões sobre a forma de organização da sociedade e o papel feminino em seu interior. Em seu contexto de disputa entre as tradições patriarcais e as transformações de uma sociedade mais urbana e cosmopolita, imersa em uma ampliação da penetração e do poder da mídia (na forma do rádio, da televisão, do cinema, das revistas do período, entre outras manifestações), o que permitia o questionamento das limitações do espaço feminino dentro das barreiras do lar. (ALMEIDA, 2017, p. 18).

Ainda na mesma década ocorreu uma ascensão da classe média, em meio às mudanças já apontadas aqui, sendo que a urbanização e industrialização possibilitaram o aumento do estudo e do trabalho de homens e mulheres. Em contrapartida, tais transformações não modificaram os papéis atribuídos ao homem e à mulher, nem a diferença entre eles, uma vez que nas famílias modelo, os homens tinham autoridade e poder sobre mulheres e filhos, responsáveis pelo sustento da casa. Então, a “mulher ideal” era pautada com base em papéis femininos tradicionais – tanto ocupações com a casa, os filhos e o marido e “[...]características próprias da feminilidade, como instinto materno, pureza, resignação e doçura.” Assim, temos uma moralidade em favor das experiências sexuais dos homens, “[...] restringindo a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional.” Ademais, as revistas de “assuntos femininos” passaram a ocupar as bancas de jornais de modo significativo, sobretudo porque os

temas abordados diziam respeito aos assuntos supostamente femininos, como regras de sexualidade, comportamento, casamentos etc. (PINSKY, 2014, p. 508-509).

Como complemento dessa visão, Del Priore (2016, p. 161) defende que as mulheres eram responsáveis pela valorização do ambiente familiar e as inteligentes e cultas, por sua vez, deveriam ajudar os maridos sem que estes se sentissem humilhados, porque a eles era reservado um lugar vitalício no panteão familiar. Em relação à sexualidade, “atividades extraconjugais” femininas eram, por vezes, severamente punidas, pois não era permitido “manchar a honra do marido”. Já a traição masculina poderia ser explicada por um comportamento natural poligâmico.

Em tal momento, em meio a tantas mudanças, ocorreu ainda uma massificação da cultura, além do seu entrelaçamento com o popular e o erudito, motivos de intensos debates entre os intelectuais, refratários à cultura advinda das classes baixas. Como resultado da manipulação cultural pela elite, Napolitano (2014a, p. 17) destaca um embate nesse cenário:

Visão dessa elite, o problema não era o veículo de comunicação e expressão em si (o rádio e o cinema, por exemplo), mas os conteúdos e os tipos humanos veiculados, quase sempre pessoas pobres, lutando pela vida, ou tipos debochados e cafajestes, malandros que fugiam às normas de conduta da burguesia. O enredo dos filmes e novelas de rádio também eram criticados, na medida em que se apoiavam em temáticas consideradas escapistas e banais. (NAPOLITANO, 2014a, p. 17).

Dessa forma, na década de 1950, a elite brasileira buscou inspiração em centros urbanos da Europa e, sobretudo, dos Estados Unidos, condição não tão diversa dos séculos anteriores, para a criação de teatros, cinemas e artes plásticas e, assim, entende-se que ocorreu uma necessidade de compreensão da identidade brasileira. São Paulo, então, passou a rivalizar com as produções culturais e políticas cariocas.

Vista essa polarização que envolvia a produção artística nacional, Napolitano (2014a, p. 24) ainda destaca a criação definida de uma “arte engajada e de esquerda”, pois se tratou do momento em que o Partido Comunista Brasileiro passou a ser admirado por intelectuais, representando uma estética política e cultural chamada de “realismo socialista”,⁴² cuja proposta era estimular a arte com linguagem simples e direta e o conteúdo precisava diretamente trazer alguma mensagem relacionada a lutas populares, valores nacionais e folclóricos das classes

⁴² “Depois de um isolamento político inicial, entre 1947 e 1953, o Partido Comunista Brasileiro aproximou-se do Partido Trabalhista Brasileiro, de Getúlio Vargas, utilizando-se desta legenda para eleger alguns parlamentares. Mas, de fato, o PCB teve uma influência marcante nos meios artísticos e intelectual, sobretudo entre literatos, músicos, jornalistas e nos meios sindicais, principalmente os de operários e de trabalhadores das empresas estatais, como os ferroviários. Além disso, no Brasil, a figura lendária de Luís Carlos Prestes, um militante solto em 1945 depois de dez anos de prisão, aumentava a aura de heroísmo e idealismo que cercavam o comunismo brasileiro.” (NAPOLITANO, 2014a, p. 24).

menos favorecidas. Assim, a cultura de esquerda também se consolidou durante esses anos, porém, com o passar das décadas, essa influência saiu do âmbito exclusivo do Partido e foi para a cultura de massa: “Nesse novo ambiente cultural, temas como moderno ou popular, forma ou conteúdo, nacionalismo e cosmopolitismo deram o tom dos debates.” (NAPOLITANO, 2014a, p. 36).

Assim, o PCB reinventou outras formas de arte em 1950, incorporando a essa disputa cultural entre Rio de Janeiro e São Paulo o teatro e o cinema: De um lado, a dramaturgia e o Cinema Novo, apresentando temas considerados “subversivos”; de outro, as produções do Teatro Brasileiro de Comédia e a Companhia Cinematográfica de Veracruz, ambos de São Paulo, ainda pautados em matrizes europeias e no cinema hollywoodiano (NAPOLITANO, 2014a, p. 25-27). Nesse momento também ocorreu uma junção da antiga elite acadêmica e a nova intelectualidade de classe média, em especial os que frequentavam a USP⁴³ (ARRUDA, 1997, p. 48).

Pontes (2016, p. 18-19) aborda o movimento do PCB, partido por onde passaram grandes atrizes brasileiras, e explica que as mulheres intelectuais do período tiveram de conciliar a carreira com a família e agir sempre à “sombra” do marido. De outra forma, se configuravam novos espaços de sociabilidade e profissionalização não só em São Paulo, mas em toda a sociedade do período:

Arte social, arte coletiva, arte da representação, inseparável da vida urbana e da sociabilidade multifacetada, o teatro em São Paulo, converteu-se em laboratório voluntário e compulsório dos sonhos acalentados pelas camadas médias e pelas elites. Ele deu forma a assuntos que pulsavam, antecipou comportamentos que se tornaram emblemáticos, forneceu régua e compasso para enquadrar as transformações em curso. Assim, não é aleatório que a sociedade encenada no palco encontrasse tamanha ressonância na sociedade real do público. (PONTES, 2016, p. 19).

São Paulo buscava uma preocupação com o futuro, devido especialmente a uma transformação em velocidade acelerada da capital, cujo estilo urbano estava diante do processo de metropolização, em que também irromperam novas maneiras de sociabilidade de formação sociocultural. Ainda, visualiza-se uma preocupação da capital paulista em se afastar do passado e pensar nas novas possibilidades da vida moderna. Além disso, na cidade: “A razão científica passa a informar a racionalidade da conduta e ambas vicejam no tecido cultural da cidade de São Paulo nos anos 50.” Portanto, emergia uma nova linguagem cultural, pautada em diferentes modelos acadêmicos. Tais mudanças urbanas e sociais bem demonstram um movimento frente

⁴³ Meyer, na tese *Metrópole e urbanismo – São Paulo anos 50* (1991), defende que na São Paulo daquele momento, estava muito presente a cultura cosmopolita, que se manifestava como um ideal a ser perseguido pelas pessoas (ARRUDA, 1997, p. 48).

ao progresso, o que era diretamente necessário para a constituição de uma nova cultura. (ARRUDA, 1997, p. 39-40, 44).

Em tal ambiente, vicejou o novo modernismo paulista, expressão do caráter crescentemente internacionalizado da cultura. Esse tecido cultural emerge, pois, num momento de dinamismo da sociedade brasileira, particularmente paulistano, por isso, pôde construir as suas promessas a partir do futuro. Essa cultura burguesa do progresso modelou os seus intelectuais e artistas, apurou os seus sentidos em direção aos ares do mundo e gestou problemas que se manifestarão já no final do decênio e se cristalizarão no início da nova década. (ARRUDA, 1997, p. 49).

Foi a partir do final da década de 1950 que a cultura elitista, transmitida desde o século XIX, passou a dividir influências com novas linguagens culturais e artísticas advindas da modernidade e de uma cultura cosmopolita (NAPOLITANO, 2014a, p. 8). Nesse contexto, surgiu a indústria cultural, centrada, por exemplo, na produção de discos, tendo em vista a necessidade de superação da característica de um país subdesenvolvido, além de, mais tarde, uma tentativa de resistência ao regime militar a partir de 1964. Essas três décadas (1950-1980) marcaram o auge de uma cultura engajada, com o objetivo de refletir e representar o Brasil tal como era envolto de contradições e conflitos. Contudo,

As chamadas forças conservadoras, em parte ligadas à indústria cultural ou ao próprio Estado, sobretudo após o golpe militar de 1964, não ficaram passivas e apresentaram suas próprias respostas e projetos para o Brasil. (NAPOLITANO, 2014a, p. 8).

Em meio a todas essas transformações, tem-se retratadas as mudanças do bairro de Perdizes, também na capital paulista. Essas alterações são abrangidas no livro *Censura*, (1977),⁴⁴ primeira autobiografia de Cassandra Rios e um dos objetos desta pesquisa. Pode-se pensar, então, nas mudanças de comportamento das mulheres na capital paulista e quais foram as condutas que possibilitaram, portanto, que Odete Rios tivesse criado um pseudônimo e coragem para o início de suas publicações, uma vez que entre as décadas de 1930 e 1940 ocorreu um novo crescimento da produção de livros e da indústria gráfica brasileira,⁴⁵ a partir de

⁴⁴ Nesta publicação, nota-se uma narrativa sobre memórias do bairro de Perdizes, como na passagem: “O bairro das Perdizes está totalmente mudado. Nem parece o mesmo bairro, o mesmo lugar. Desviaram o curso do rio, foram demolidas muitas propriedades e as chácaras não existem mais. A rua principal, entretanto, conserva muito de seu. Rua João Ramalho é como um marco, tentando vencer o tempo com algumas lembranças do passado [...]. Felizmente, para os jovens do bairro, o Colégio Batista Brasileiro (embora a entrada principal seja na Dr. Homem de Mello) continua ali, tradicionalmente. A Rua João Ramalho começa onde termina a rua Itapirucu no Pacaembu e seguindo-se por ela acima, atravessando a Cardoso de Almeida, descendo até o cruzamento da avenida Sumaré, pode-se ver ao lado direito, em frente ao Posto da Shell, a calçada que se alarga até a parede de uma casa. É que ali o rio formava como que uma concha entre barrancos e uma ponte larga de madeira periclitava; depois, foi feito o aterro e nada se pode construir ali, pois não oferece segurança.” (RIOS, 1977, p. 15, 43-44). No Capítulo 3 deste trabalho serão analisadas esta e outras temáticas abordadas nas narrativas autobiográficas da autora.

⁴⁵ Se houve um aumento da criação de gráficas e do mercado editorial no Brasil durante o início do século XX, este foi interrompido pela crise de 1929 (IUMATTI, 2016).

investimentos do Estado em livros didáticos e para a ampliação de distribuição dos mesmos, favorecendo uma expansão das gráficas.

As ações do poder público expandiram o setor gráfico, alavancaram a capacitação técnica das gráficas de produção didática e impulsionaram a ampliação do público leitor, o que provocou o fortalecimento das editoras e do setor gráfico em face de numerosas medidas que reorganizaram e especializaram o trabalho de edição, promovendo a democratização de acesso à cultura impressa. As estratégias de inovação mercadológica para a venda de livros, a alteração na fisionomia gráfica dos impressos e o “empenho das principais editoras em verticalizar o processo produtivo e diversificar suas atividades” criaram setores específicos para cuidar da revisão, tradução, ilustração e daí para mais. (QUINTA, 2018, p. 229).

Diante de tal contexto, o Estado Novo realizou uma intervenção na economia, bloqueando importações de livros e proporcionando o fortalecimento do mercado editorial no país, sendo a capital paulista responsável pela maior parte dessa produção brasileira. “Editoras de outros estados passaram a contratar os serviços das gráficas de São Paulo, que praticaram preços acessíveis e dispuseram de melhor qualidade técnica.” (QUINTA, 2018, p. 230).

Nesse sentido, foram impulsionadas as grandes editoras paulistanas. A literatura de Cassandra foi publicada especialmente pelas editoras Brasiliense, Record, Hemus, CBS, *Universal*, Global, além da Cúpolo (RIOS, 2000).⁴⁶

Milhares de cartas chegavam na Gráfica. Queriam meu endereço, saber quem eu era. Advertidos, os proprietários da Gráfica Cúpolo, mantinham-se em sigilo. Nessa Gráfica, por conta própria fora impresso, graças ao patrocínio da minha mãe, o meu primeiro livro, *A volúpia do pecado*, que ela não leu e nem sequer poderia imaginar sobre o que se tratava [...] (RIOS, 2000, p. 49).

Foi com essa publicação que Rios sofreu o primeiro processo, visto que no ano de 1946 a censura já era regulamentada pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), através do Departamento de Segurança Pública (VIEIRA, 2010a, p. 22-23).

Caldas (2000, p. 81) define a paraliteratura como produções que tinham como característica principal o grande consumo pela população, ou seja, pelas massas, utilizando “recursos menores”, como linguagem acessível, o que era capaz de seduzir o público. Pensando, então, na questão da escrita de Cassandra Rios, taxada de subversiva, é possível afirmar que a autora escrevia de maneira simples, ou seja, buscando atrair leitores situados também fora de camadas sociais mais abastadas. Para Moraes, sua escrita era pobre e pornográfica, além de classificada como sublitteratura ou *paraliteratura* (CASSANDRA..., 2013).

⁴⁶ Informações encontradas no jornal *Lampião da Esquina* (1980, p. 9) e no livro *Mezzamaro* (RIOS, 2000).

Já Santos (2003, p. 18) afirma que o pecado de Cassandra foi não escrever para a Academia, o que não a impediu de publicar mais de 40 romances sobre a homossexualidade e retratar os problemas sociais de sua contemporaneidade, como violência, brutalidade policial, corrupção, adquirindo um caráter de subversão e se opondo a uma dominação heteronormativa, definindo-a como subversiva.

Discorda-se da afirmação, em consonância de Laura Bacellar⁴⁷, ainda que ressaltando que Cassandra, mesmo com sua intelectualidade, não escreveu de maneira rebuscada, mas sim com foco em ser lida pela elite intelectual e acadêmica, buscou atrair o maior número de leitores possível, pois percebeu que não adiantava falar da homossexualidade entre mulheres de forma culta ou fechada (CASSANDRA..., 2013).

Ela tornou a mulher sexual na nossa literatura e deu visibilidade às lésbicas. E mais recentemente, estudando um pouco o que ela declarou, o que ela fez e tal, eu vi que ela foi mais ardilosa ainda. Aí eu tiro meu chapéu duas vezes, quer dizer ela não apenas uma pioneira, ela foi uma pioneira esperta. Ela percebeu que não bastava falar do amor entre mulheres de uma maneira culta, de uma maneira fechada, porque isso não sairia de alguns círculos. A Cassandra teve a postura de publicar para ser lida, de publicar para um grande público. E ela conseguiu, ela fez sucesso. Ela era das mais lindas. Ela arrombou a porta do silêncio e ela pegou um assunto que não existia e jogou ele na literatura de massa. [...] Ela abriu a porta, tornou isso um assunto, trouxe pra consciência de um monte de gente e ela foi lida não só por homossexuais. Ela foi lida por heterossexuais. Então ela fez esse serviço a nós. Ela trouxe esse assunto para a mente, para as bocas, para o pensamento da população leitora do Brasil. Maravilhosa, isso! E o que é interessante é que ela fez isso como estratégia, dá pra perceber porque ela tinha cultura. Ela lia em francês, ela provavelmente entrou em contato com autores estrangeiros, sofisticados, tal e ela teria possibilidade de escrever uma coisa assim mais, digamos rebuscada, dirigida a um público mais culto, mas ela não optou por isso, ela optou pelo popular. [...] Essa posição [...] pra ela causou muitos problemas porque se tem uma coisa que a nossa intelectualidade detesta é o sucesso, né? Os nossos intelectuais associam assim: fez sucesso, não presta. [...] A estratégia dela não foi percebida pelas militantes homossexuais, não foi percebida pelas militantes feministas, não foi percebida pela nossa intelectualidade porque a nossa intelectualidade é burra. (CASSANDRA..., 2013).

Tendo em vista a censura de seus livros e a ausência atual deles em bibliotecas, neste trabalho tenta-se traçar um panorama sobre quem lia os livros cassandrianos. Rios (2000, p. 250-1) declara que sua propaganda era divulgada “boca a boca”, de forma que um leitor falava para o outro, atitude digna de admiração, por se tratar de fidelidade de seus leitores.

Nos idos de quarenta e meados de oitenta somavam milhões, milhões que hoje poderão reduzir-me a dez, três, um, quem sabe nenhum!? Tenho livros em quinquagésima segunda edição e as tiragens, naquela época eram inicialmente de

⁴⁷ Laura Bacellar é formada em editoração pela ECA/USP e trabalha no mercado editorial desde 1983. Trabalhou, inclusive, em duas das editoras que publicaram livros de Cassandra Rios, a Hemus e a Brasiliense. Fundou o selo de Edições GLS e, junto com Hanna Korich, foi fundadora da editora Brejeira Malagueta, cujo foco é a publicação de livros de autoria de mulheres lésbicas. Informações disponíveis na página: <https://www.escrevaseulivro.com.br/laura-bacellar/>. Acesso em: 12 mar. 2023.

cinquenta mil, cem, a duzentos mil exemplares por edição. [...] Tempos idos e até bem pouco tempo, eu recebia cartas de todo Brasil, da Europa, da Ásia, a solidariedade, entre muitas, tiradas ao acaso do saco de cartas, de brasileiros radicados na Austrália, em Sidney, do México, de Portugal, onde também editei, perdi a conta do número de cartas, lindas cartas, da Argentina, muitas em especial da Bahia Blanca! Quantas gerações já passaram com o meu silêncio! (RIOS, 2000, p. 251)

Deste público leitor, estes “milhões”⁴⁸, podemos inserir segundo as passagens da autobiografia *Mezzamaro* (2000) que era um público diversificado e que os livros alcançavam leitores inclusive fora do Brasil, além de figuras públicas que os liam⁴⁹.

Uma amiga, esposa de um industrial, disse-me que seu marido, Luiz B. Catto levava meus livros para a Itália, para Florinda Bolkan ler para a condessa Marina Ciccona, nunca soube se era verdade ou não, mas fiquei muito feliz com isso, felicíssima! [...] E vem à minha mente, nomes e mais nomes dos artistas que aprecio. Alço voo nessa galáxia luminosa de talentos, onde brilha a talentosa Fernanda Torres, os insuplantáveis Stênio Garcia e o Paulo Betti, a magnífica Joana Fomm, a bela e encantadora Maria Luíza Mendonça, grandes e perpétuos astros do nosso Brasil, Walderez de Barros, Arlete Salles, Lília Cabral, Ney Latorraca, Lu Grimaldi, Alessandra Negrini; a grande atriz de cinema e televisão, Darlene Glória que um dia declarou corajosamente, numa entrevista, que lia meus livros, sim! Justo na época em que eu era mais perseguida e mais me pixavam! (RIOS, 2000, p. 34).

Santos aponta que a perseguição de Rios se deu pela escolha em retratar personagens discriminadas, “vítimas de falso humanismo e religiosidade” e assim seu papel de trazer à tona nas narrativas os sujeitos marginalizados (SANTOS, 2003) foi visto como um destino para a autora, especialmente quando autores começaram a respondê-la, através de cartas, sobre o quanto ela provocou uma aceitação a respeito da orientação sexual deles (RIOS, 2000, p. 71-73). Este público é defendido como homossexual e heterossexual, mas sobretudo o primeiro caso, quando a autora defende que, inclusive, recebia cartas de seus leitores, revelando a importância da sua escrita, cujos pedidos eram para que ela não parasse de escrever. Contudo, é difícil a tarefa de avaliar quem era o público que a lia, tendo apenas algumas pistas a partir dos depoimentos da própria autora, uma vez que os livros eram vendidos em bancas de jornais, na seção de livros proibidos (RIOS, 2000, p. 62), além disso, os leitores tinham receio em serem vistos de posse de obras de Cassandra Rios, para não serem confundidos com seus personagens, assim como a própria autora buscava se afastar.

⁴⁸ “Antes que me açoitem como a uma fera que arreventou as grades da jaula, onde a encarceraram, com palavras deteriorais, sou eu quem grita primeiro: - “Cala a boca, boçal, invejoso, que o seu mal é o que eu faço e agrada a milhares de leitores!” (RIOS, 2000, p. 150).

⁴⁹ No capítulo 3 deste trabalho, serão abordadas as menções feitas nas narrativas autobiográficas sobre figuras públicas que eram próximas à Cassandra e a liam e defendiam-na, como Jorge Amado, Érico Veríssimo, Marta Suplicy.

Eram tantas caóticas maledicências, tantos os muitos leitores tinham medo das represálias, das calúnias, das vulgares fofocas, de se verem envolvidos e acusados de pertencerem ao clã dos meus personagens. Proibindo-me e tentando cercar-me, me atacavam, pretendiam intimidar meus consumidores, para que temessem correr o risco de se verem enquadrados como adeptos ou chegados ao perverso assunto. Contaram-me vendedores que os compradores dos meus livros agiam como se estivessem cometendo um ato vergonhoso, disfarçavam, fuçavam pela livraria, até que se armavam de coragem e punham sobre o balcão, o livro que realmente buscavam, o meu livro. Diziam sempre a mesma coisa, que era encomenda de um amigo! Não queriam ser confundidos com os personagens, por isso, receosos confessavam e ainda hoje declaram sob efeito do que ficou dessa guerra suja, que me liam escondidos! E que, escondiam os livros debaixo do colchão! Lembro-me, trinta e quatro ou doze anos mais tarde, das últimas proibições, em 1986, quando fui candidata a deputada Estadual, no palanque, ao lado de Antonio Ermirio de Moraes, aproximou-se de mim, a elegante e linda dama sua senhora e disse-me em tom confidencial, não mais preocupada por ter lido na sua adolescência, os meus livros proibidos e cassados, por ingênua e pura curiosidade, como todo mundo, pelos incentivadores preconceitos. (RIOS, 2000, p. 109-110).

Em vista dessa questão e da perseguição sofrida pela autora, ela utilizava, em algumas de suas capas, o título de “A autora mais proibida do Brasil”, o que pode ser traduzido em uma esfera mercadológica para atingir um maior número de leitores possível. Ou, ainda, uma tentativa de, além de apelar para a proibição de suas obras, apontar que ela publicava e que era capaz de vender, mesmo diante da censura, reforçando o impacto de suas ideias no cenário nacional. Ao longo das autobiografias, também se observam menções às gráficas onde os livros eram vendidos ou que imprimiram as obras da autora. Em *Mezzamaro*, há um relato do episódio em que militares viram a primeira edição do livro *Minha metempsicose*, fecharam a Gráfica Bentivenha e levaram a autora para a delegacia.

Nunca pretendi ser uma escritora versada em política, mas me vi às voltas com acusações de subversiva, talvez pelas misérias que retratei através de alguns personagens, com pinceladas que assustou a ficção que não quis aceitar tão brutal realidade. Uma passagem que não posso esquecer foi quando militares percorreram, gráficas para apreensão de livros subversivos [...] e depararam com a primeira edição do meu livro “Minha metempsicose”, na Gráfica Bentivenha, e, folheando, nas últimas páginas toparam com a poesia “Prisão e liberdade”. Ato contínuo, fecharam a Gráfica e levaram o proprietário até a minha livraria. Daí fomos para a delegacia especializada. Minha livraria também foi fechada nesse dia. [...] O general que nos recebeu [...] pediu-me explicações e que lesse em voz alta a dita cuja. Vi em seus lábios um sorriso retido, e mandou que se calassem as pessoas que tentaram manifestar-se, defendendo-me. Pediu-me uma sugestão do que poderíamos fazer para que eu não tivesse prejuízo pela apreensão e queima do livro. Sugeri tirar a poesia do livro, que já estava empacotado para ser entregue, era costurado, mas poderia cortá-lo e a poesia seria destruída, entretanto, como não sobraria espaço de papel para costurá-lo outra vez, o livro seria grampeado. (RIOS, 2000, p. 306-7).

1.4 “Atentado à moral e aos bons costumes”: a Ditadura Civil-Militar e a perseguição de livros

No final de março de 1964, civis e militares se uniram para derrubar o presidente João Goulart, dando um golpe de Estado tramado dentro e fora do país. Na verdade, esta aliança golpista vinha de muito antes, sendo uma das responsáveis pela crise política que culminou no suicídio de Getúlio Vargas em 1954. [...] A subida dos militares ao poder mudaria para sempre a história brasileira, além de ter fornecido um novo modelo de golpe e de regime político para vários países latino-americanos. O caminho da modernização, doravante, não passaria mais pelas reformas sociais para distribuir renda ou pela ampliação da democracia participativa e eleitoral, mas por “segurança e desenvolvimento” a todo custo. Vinte anos depois, em 1985, os militares saíram do poder, de forma negociada, mas, de qualquer modo, enfrentando uma grande oposição em vários setores sociais, incluindo-se aí segmentos liberais que saudaram o golpe de 1964.
(NAPOLITANO, 2014b, p. 10).

Durante a história brasileira, ocorreram duas ditaduras: a do Estado Novo (1937-1945) e o Golpe Civil-Militar de 1964, cuja duração foi de 21 anos, ambos de caráter nacionalista e autoritário e o segundo, mais expressivamente marcado por uma violação dos direitos humanos, bem como a censura de filmes, músicas, jornais, livros e peças de teatro, proibindo a liberdade de expressão.

O período de maior publicação⁵⁰ e de menções em periódicos⁵¹ da autora Cassandra Rios, por incrível que possa parecer, foi durante os anos da Ditadura Civil-Militar. Talvez pelo fato de o regime visar subtrair a pluralidade de pensamentos e a oposição, que culminaram com a dominação dos meios de comunicação pelas elites (SANTOS, 2003, p. 17), tenha sido o motivo que explique a intensidade de publicações da autora, com a intenção de fazer frente às hostilidades dos militares.

Fico (2004, p. 36) defende que o conjunto dos “pilares da repressão”, formados por espionagem, polícia política, censura de imprensa, de diversões públicas e propaganda política, ilustram um projeto globalmente repressivo de 1964, objetivando eliminar o comunismo, a corrupção e a subversão. O autor ainda enfoca a instauração do Ato Institucional número 5, em 1968 (AI-5).

⁵⁰ Segundo a catalogação de Vieira (2010, p. 233), 22 títulos de Cassandra Rios foram publicados entre 1964 e 1985.

⁵¹ Foi realizada uma busca pela autora e seus possíveis pseudônimos na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, o que resultou em um total de 747 ocorrências, cuja distribuição por décadas permitiu que se visualizasse o período em que a autora foi mais citada, ou seja, respectivamente nas décadas de 1980, 1970 e, por último, 1960.

A vitória definitiva da corrente, representada pela decretação do AI-5, fez com que a espionagem passasse a atuar a serviço dos setores mais radicais, divulgando as avaliações que justificavam a escalada e a manutenção da repressão. Porém, mesmo com o “endurecimento” do SNI a partir de Médici, o órgão e suas representações nos ministérios civis (as divisões de segurança e informações, então remodeladas e fortalecidas) persistiram como produtores de informações, não se envolvendo diretamente nas “operações de segurança”, eufemismo que designava as prisões, interrogatórios, torturas e extermínios, praticados pelo “Sistema Codi-Doi”, pelos órgãos de informações dos ministérios militares (Cie, Cisa e Cenimar) e pelos departamentos de ordem política e social estaduais. (FICO, 2004, p. 36-37).

Fico (2004, p. 37) também declara que nesse período “linha dura”, a repressão já existente passou a agir “[...] segundo *ethos* da comunidade de segurança e de informações ou com ela entraram em conflito”. Assim, essa censura foi “travada por uma utopia autoritária”, dividida em dois casos: o da propaganda política, responsável pela proibição de circulação de ideias relacionadas à temática comunista e opositora ao sistema ditatorial vigente; e a de diversões públicas.

A partir do AI-5, iniciou-se o período conhecido como “Anos de Chumbo”, ou a “ditadura escancarada” (GASPARI, 2002), que corresponde aos anos de maior repressão, perseguição e cassação aos que eram contrários ao regime militar, além da intensificação da proibição das manifestações de opiniões, produções culturais e artísticas e de imprensa.

Segundo Marcelino (2006, p. 8-9), o Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP) foi, após 1964, reestruturado, participando avidamente do regime ditatorial. Já a censura de livros, teve seu auge não durante os Anos de Chumbo, mas no final da década de 1970, no período da abertura gradual (FICO, 2004, p. 38; REIMÃO, 2011) e foi sistematizada com o mandato de Armando Falcão como Ministro da Justiça.

Dos livros censurados pelo DCDP na década de 1970, foram encontrados 14 de Adelaide Carraro e 11 de Cassandra Rios, com o argumento utilizado para a retirada de circulação de que eram “contrários à moral e aos bons costumes” (MARCELINO, 2006, p. 181).

Os livros escritos por Cassandra Rios eram obras baratas, de caráter assumidamente popular, publicados em edições pouquíssimo sofisticadas. Muitos deles traziam em suas capas mulheres em posições sensuais ou títulos já bastante indicativos do conteúdo de publicação adquirida como, por exemplo, *Eu sou uma lésbica*, *Volúpia do pecado* ou *Nicoleta Ninfeta*. Por outro lado, a popularidade que a escritora gozava naquela conjuntura contrastava com o forte monitoramento da censura sobre suas obras, das quais encontramos, pelo menos, 14 examinadas e vetadas no âmbito da DCDP entre os anos de 1975 e 1978. Não obstante a imprecisão desse número, inclusive pelo fato da autora, possivelmente, ter utilizado pseudônimos para que algumas de suas obras fossem liberadas, ele parece indicativo de como o enrijecimento da censura no período de Armando Falcão acabava, muitas vezes, por ter sentido inverso, aumentando a popularidade de certos escritores e aguçando a curiosidade de muitas pessoas sobre eles. (MARCELINO, 2006, p. 185).

A essa censura, Reimão (2011, p. 6-11) afirma que nos primeiros anos do período da Ditadura Civil-Militar não havia um sistema efetivo de proibição artística e, assim, era exercida uma “[...] atuação confusa e multifacetada, pela ausência de critérios mesclando batidas policiais, apreensões, confiscos e coerção física.”

As ações confiscatórias ocorriam de forma primária, improvisada, efetuadas por pessoas mal treinadas para este tipo de operação, e eram justificadas através da necessidade de garantir a Segurança Nacional e a ordem moral. Objetivava confiscar todo material considerado subversivo, contra o regime, ou pornográfico, contra a família e os costumes. (REIMÃO, 2011, p. 11).

Ainda segundo Reimão (2011, p. 3), uma das primeiras ações de um regime autoritário é censurar a liberdade de expressão, eliminando vozes discordantes, independentemente de sua natureza. Diante da constituição outorgada de 1967, que oficializou a censura prévia como atividade do governo federal, e com o regulamento da mesma pelo Decreto Lei 1077/70, foi iniciada a avaliação de qualquer produção artística e intelectual, atividade de responsabilidade de um censor, alocado nas redações de jornais, em teatros e casas editoras.

Em respeito a essa luta travada entre a censura e a produção literária, Lima (2016) realizou um estudo sobre as consequências das proibições de livros ainda atualmente, no caso, na ausência de obras nas bibliotecas públicas e universitárias do Rio de Janeiro⁵².

A Ditadura Civil-Militar prejudicou acervos de bibliotecas, pois foram elaboradas pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL) listas de obras que não deveriam circular. Portanto, foram distribuídos nas mesmas, ofícios para examinar ou retirar esse material censurado, que após 1988, poderia ter sido recolocado nos acervos (LIMA, 2016, p. 15-16).

Nesse contexto, o Ministério da Justiça determinou o confisco de exemplares e analisou se ocorria um “atentado ofensivo à moral ou aos bons costumes”. Em resposta à proibição, alguns autores, como Jorge Amado e Érico Veríssimo, preferiram publicar fora do Brasil a modificar seus textos (REIMÃO, 2011, p. 30).

Em relação à organização do Sistema de Censura de Diversões Públicas, era composto das seguintes repartições: secretaria, seção de censura e fiscalização de arquivo, e deveria censurar previamente:

I – As representações de peças teatrais; II – As representações de variedades de qualquer espécie; III – As execuções de pantomimas e bailados; IV – As execuções de peças declamatórias; V – As execuções de discos cantados e falados, em qualquer casa de diversões públicas ou em local aberto ao público, gratuitamente ou mediante

⁵² A autora em questão se baseia no trabalho Da Comissão Nacional da Verdade ao direito à verdade: a validação discursiva das coleções nas Bibliotecas, além da pesquisa Levantamento bibliográfico sobre censura nos meios de comunicação da biblioteca da UFRJ, que foi elaborada em 1985 e analisada no trabalho de Araújo (1999, p. 14-15).

pagamento; VI – As exposições de espécimes teratológicos; VII – As apresentações de prêmios, grupos, cordões, ranchos etc., e estandartes carnavalescos; VIII – As propagandas e anúncios em carros alegóricos ou de feição carnavalesca, ou ainda, quando realizados por propagandistas em trajes característicos ou fora do comum; IX – A publicação de anúncio na imprensa ou em programas, a exibição de cartazes e fotografias referentes a tais anúncios e a tudo quanto consta dos itens anteriores deste artigo; X – As peças teatrais, novelas e congêneres, emitidas por meio de rádio; XI – As exposições de televisão; XII – Fiscalizar a exibição de filmes nacionais, pelos cinemas locais, fazendo cumprir a lei que regula a matéria. (LIMA, 2016, p. 73).

Carneiro (2002) realiza uma pesquisa de livros perseguidos no país. O trabalho intitulado *Livros Proibidos, Ideias Malditas - o DEOPS e as Minorias Silenciadas* (2002) foi publicado em uma parceria com duas instituições públicas, o Arquivo do estado de São Paulo e a Universidade de São Paulo (USP), com o intuito de acompanhar uma exposição iconográfica, do Simpósio “Minorias Silenciadas”, coordenado pela autora, realizados no Colóquio Direitos Humanos no Limiar do Século XXI.

Nesse sentido, para além de armazenar documentos a ser considerado um depósito de fontes, os arquivos, que surgem como órgãos auxiliares de administração, resguardam o direito do livre acesso de uma documentação democrática, que garante a prática da cidadania. Visto isso, o Arquivo do Estado de São Paulo, além de cumprir com os pressupostos descritos acima, revela uma “caixa de Pandora”, que corresponde aos arquivos do DEOPS (CARNEIRO, 2002, p. 13).

Carneiro (2002, p. 21) defende que “A censura, assim como a violência física e simbólica fizeram parte dos projetos políticos articulados em diferentes momentos da nossa história”, mostrando que o Brasil “nunca soube lidar com a democracia”. Visto isso, a autora afirma:

Como partidárias do proibicionismo, as autoridades policiais procuraram hierarquizar as ideias submetendo-as, diariamente, a um processo seletivo com o objetivo de purificar a sociedade. Definiam, até décadas atrás e segundo a sua lógica, os limites entre lícito e ilícito. Este ato de saneamento ideológico processou-se através da censura preventiva e punitiva cujo principal objetivo era impedir a circulação de ideias rotuladas de “perigosas”. Como tais, deveriam ser cerceadas por serem bandidas, ou seja, por agirem e tramarem contra a ordem imposta. (CARNEIRO, 2002, p. 21-22).

Dessa forma, eram censurados os indivíduos que tentassem propor mudanças sociais em meio a normas impostas, ou seja, eram vistos como suspeitos. Dito isso, cumpre destacar que “todo intelectual que procurasse ‘fazer a revolução’ através da palavra escrita, impressa ou falada, corria o risco de tornar-se um ‘bandido’, sendo apontado como um homem ‘sem caráter’ e de ‘maus sentimentos.’” Nesse sentido, tal perseguição às ideias não é exclusiva do século XX, pois é secular a repressão a livros, editoras e gráficas clandestinas. No caso do DEOPS,

criado em 1924, primeiro proibia-se a circulação dos livros e depois, elaborava relatórios sobre as obras e listas de autores e respectivas obras a serem confiscadas (CARNEIRO, 2002, p. 22-3).

Até os anos 1980, o intelectual ativo - aquele que escrevia e divulgava ideias “revolucionárias” - sempre foi considerado pelas instituições vigilantes como um “herege”, um homem “maldito”, um “bandido”. Por ultrapassar os limites entre o permitido e o proibido, era repreendido, julgado e punido. Os livros apreendidos como “arma do crime político” transformavam-se em prova material da trama articulada contra o regime e que, segundo os homens do poder, poderiam desequilibrar a ordem imposta. O fato dele ter se afastado das regras - desvio este comprovado através de suas ideias e comportamentos - o colocava em constante evidência, alimentando os atos de investigação policial que, geralmente, culminavam com a prisão do autor, e a apreensão e/ou eliminação das publicações encontradas em seu poder. (CARNEIRO, 2002, p. 22).

Dentro do Estado Novo, Carneiro (2002, p. 33) afirma que a “purificação de ideias” atingiu um nível nacional e que o governo buscava uma homogeneidade em todos os âmbitos sociais, como forma de facilitar o controle. Nesse contexto, a polícia federal, por meio do DOPS, assumiu um papel importante, tendo como um dos principais objetivos “[...] bloquear a heterogeneidade de pensamento procurando silenciar aqueles que eram ‘potencialmente perigosos’”.

Reimão (2014, p. 75) afirma que um dos primeiros atos dos regimes autoritários é diminuir a liberdade de expressão, com a finalidade de eliminar pensamentos discordantes. A autora debruçou-se sobre livros brasileiros que foram censurados através desse recorte e destaca que, ainda que até 1968 a censura de livros era efetuada de maneira confusa, pois não havia critérios efetivos para tal, censurava-se, apenas os livros que eram denunciados. A partir dessa ausência de critérios, várias obras, que depois seriam taxadas de proibidas, circulavam livremente (REIMÃO, 2014, p. 76). Com o decreto do AI-5, as atividades censórias já eram pré-estabelecidas, segundo o decreto lei 1077 de 1970:

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à morale aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação; Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior. Depois de anunciar o que deveria ser censurado, o mesmo decreto versa sobre as sanções: Art. 3º Verificada a existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes, o Ministro da Justiça proibirá a divulgação da publicação e determinará a busca e a apreensão de todos os seus exemplares. [...] Art. 5º A distribuição, venda ou exposição de livros e periódicos que não hajam sido liberados ou que tenham sido proibidos, após a verificação prevista neste Decreto-lei, sujeita os infratores, independentemente da responsabilidade criminal. (REIMÃO, 2014, p. 77).

Reimão (2014, p. 83) retrata então que durante a Ditadura Civil-Militar, os livros censurados correspondem a cerca de 490 que se encontram no prédio do Arquivo Nacional, em Brasília. Ademais, ela aponta que cerca de 100 livros, considerados eróticos/pornográficos nacionais, foram censurados nesse período e elenca que se tratava dos que figuravam nas listas de mais vendidos entre 1960 e 1970, cuja autoria era de: Adelaide Carraro (13 livros proibidos)⁵³ e Cassandra Rios (18 livros) e, depois, foram proibidas também, obras de Dr. G. Pop (22 livros), Brigitte Bijou (17 livros) e Márcia Fagundes Varella (6 obras proibidas).⁵⁴

Das obras perseguidas de Cassandra Rios, Reimão (2014, p. 141) elenca 17 títulos: *A borboleta branca*, *Breve história de Fábria*, *Copacabana Posto Seis*, *Georgette*, *Macária*, *Marcella*, *Uma mulher diferente*, *Nicoleta Ninfeta*, *A sarjeta*, *As serpentes e a flor*, *Tara*, *Tessa*, *a gata*, *As traças*, *Veneno*, *Volúpia do Pecado*, *A Paranoica*, *O prazer de pecar*.⁵⁵

Fazendo um comparativo entre os trabalhos de Rios e Carraro, Vieira (2010, p. 11) define que a escrita de ambas é oposta, inclusive foi possível identificar em entrevistas na revista *TPM* e nos periódicos *O Pasquim* e *Lampião da Esquina*, uma ambiguidade entre elogios e críticas.

Em sua última entrevista, Cassandra declara: “Eu revisava os livros de Adelaide. Ela sempre foi muito corajosa, respeito muito a literatura dela.” (TPM) Anos antes, no entanto, faria uma afirmação sobre o próprio estilo que, se não configurava ataque indireto à “rival”, ao menos marcava uma clara diferença entre ambas: “[...] se eu tivesse que aproveitar alguma coisa para fazer um livro, eu não seria escritora, seria repórter” [...]. Em páginas d’*O Pasquim*, a entrevistadora comenta com Adelaide: “Você diz que não gosta de ser comparada com Cassandra Rios porque sua literatura é totalmente diferente da dela, sua literatura é em cima de problemas sociais, e a dela é em cima de problemas sexuais”, ao que a autora parece assentir: “Meus livros são os problemas de nossa sociedade. São reais, não são livros de sacanagem.” (COSTA; AMARAL; PENTEADO; TREVISAN *et al*, 1978 apud VIEIRA, 2010a, p. 11).

Vieira (2010, p. 14-18) apresenta que o contexto de produção das autoras foi permeado por mudanças comportamentais no país, que incluem uma tímida liberação sexual feminina. Devido a esses valores considerados “morais”, as duas foram taxadas de pornográficas, inclusive isso foi motivado pelas imagens de suas capas, que retratavam o corpo feminino de modo sensual, em busca do prazer, como forma publicitária de estímulo ao *voyeurismo* masculino. Como consequência, ambas foram desprezadas pela Academia literária, portanto,

⁵³ Os livros censurados de autoria de Adelaide Carraro foram: *Carniça*, *O castrado*, *O Comitê*, *De prostituta a primeira dama*, *Escuridão*, *Falência das elites*, *Os padres também amam*, *Podridão*, *Sexo em troca de fama*, *Submundo da sociedade*, *A verdadeira história de um assassino*, *Mulher livre* e *Os amantes* (REIMÃO, 2014, p. 83).

⁵⁴ Títulos proibidos de tais autores: *Astúcia sexual*, *Cidinha a insaciável*, *Graziela amava e matava*, *Clube dos prazeres*, *O padre fogoso de Boulange* ou *Noviça erótica* (REIMÃO, 2014, p. 83).

⁵⁵ Os processos de censura dos livros de Cassandra Rios estão localizados na Divisão de Censura de Diversões Públicas no Arquivo Nacional.

podem ser trabalhos de resistência, principalmente o de Rios, que, diferente de Carraro, aborda quase que exclusivamente as relações sexuais entre mulheres.

Um ponto relevante que Vieira (2010, p. 25-44) traz à tona, é o de os livros de Adelaide Carraro carregam uma linguagem simples, direta, com problemáticas da classe subalterna, acaba sendo uma fonte secreta de conhecimento, designada como menos respeitável, voltada para as classes semiletradas. Dessa forma, nos romances de Carraro, não é falado apenas de sexo, mas também sobre dinheiro e seu universo, como dívidas.

Em vista da censura, tanto os livros de Rios quanto os de Carraro mencionam seus comparecimentos a delegacias, em que eram interrogadas a respeito de seus títulos e conteúdo. Vieira (2010a) compara os temas de alguns livros de ambas as autoras, mostrando o estilo adotado por cada uma para escrever sobre sexo e corpo. Carraro, por exemplo, defendia que suas obras não eram ficcionais, pois abordavam a realidade brasileira, especialmente as classes menos privilegiadas. Já Rios se esforçava na tentativa de se desvincular fortemente da imagem de suas personagens com quem era confundida, afirmando que tudo em suas obras não passava de ficção. Em respeito à abordagem de relações sexuais na escrita, Carraro pouco aborda o amor entre mulheres, diferente de Rios, em que relações homoafetivas estão presentes no enredo de quase todas as suas obras. Ainda sobre esse assunto, a primeira autora trabalha com o sexo grotesco, muitas vezes forçado, descrevendo os corpos masculinos como brutalizados, enquanto a segunda escreve sobre corpos de maneira clássica, e a relação sexual quase sempre é delicada e cheia de amor. Além disso, é abordado nas obras de Cassandra Rios, a maneira como mulheres se identificavam com o lesbianismo, e a diferença de tratamento em relação aos bissexuais e lésbicas masculinizadas. Por fim, o Vieira (2010, p. 148) abrange diversas críticas que foram estabelecidas para as autoras e contribuíram para ocultar a escrita de ambas.

Nóbrega (2015, p. 23-50), estudando a relação de Rios com a censura, defende que intervenções de caráter proibitivo foram praticadas frequentemente na história do Brasil, de modo que a liberdade de expressão, em relação à imprensas e impressos, foi atrelada a várias leis. A autora ainda afirma que nas décadas de 1960 e 1970, ocorrem mudanças econômicas, sociais, relativas ao sexo e ao gênero e alterações também no seio familiar, abrindo um local para discursos homossexuais e femininos, novos temas e novas linguagens mesmo durante os Anos de Chumbo.

Nesse período, a arte é reconfigurada, artistas e intelectuais redirecionaram sua temática (novos temas e linguagens) e sua função social, especialmente se mostrando contrários a esse regime e tentando romper com paradigmas tradicionais. Além disso, é preciso salientar que o governo não tinha apenas preocupação com questões imorais, uma vez que “[...] a atividade

censória busca reprimir também a propagação do discurso da resistência na sociedade de forma geral, sem perder de vista as questões políticas” (NÓBREGA, 2015, p. 65).

Nóbrega (2015) afirma ainda que as pesquisas sobre relações de gênero e sensibilidades homoeróticas tornaram-se possíveis a partir da década de 1970 com a contracultura e relações de poder definidas por Foucault, pois durante os Anos de Chumbo ocorreu a recusa dessa temática na sociedade. É por meio dessas relações de poder que a pesquisadora compara a voz da censura com a da própria autora e analisa ambos os discursos. A mídia retratava Rios como além de transgressora, responsável por uma escrita de sublitteratura ou até mesmo literatura para a classe baixa (VIEIRA, 2014a, p. 70).

Em relação às análises artísticas, eram conferidas por técnicos, que explicavam seus motivos de proibição e empregavam, na maioria das vezes, juízo de valor. Como resposta do governo, toda forma de arte foi monitorada e censurada, inclusive livros, jornais e revistas. Essa tarefa era encarregada pelos órgãos de censura como o SCDP, com o objetivo de defender padrões tradicionais morais e combater qualquer espécie de arte que transgredisse as regras impostas. Dessa forma, foi com esse cenário de fundo que as obras de Rios passam a ser atacadas pelos censores, refletindo a presença de um setor conservador na sociedade (NÓBREGA, 2015, p. 72).

Ainda, é possível ressaltar que durante a década de 1970, ocorreu um aumento de programas de TV e filmes que abordavam a sexualidade e mostravam que a censura não conteve toda onda obscena no país, pois muito conteúdo era produzido, inclusive os pornográficos. Relacionado a isso, livros de conteúdos eróticos continuavam a ser produzidos massivamente e tanto a representação da sexualidade na literatura como os aparatos de censura eram fascinados por essa leitura (NÓBREGA, 2015, p. 85-86). Nessa temática, destacam-se Adelaide Carraro e Cassandra Rios em processos do DCDP.

Abordando o emprego dos pseudônimos, a exemplo de Clarence Rivier, Oliver Rivers, entre outros, Nóbrega destaca que Cassandra Rios utilizava-os por ser pioneira da literatura erótica lésbica e não temer críticas. Além de ser condenada por militares e católicos, e por alguns homossexuais também, foi alvo de duras manifestações da elite intelectualizada que categorizava as obras como pornográficas.

Combatida pelo seu caráter de transgressora, ao falar do sexo, do amor entre mulheres e de questões polêmicas, Rios era ligada também à ideia de comunismo, pois segundo Marcelino (2006) a homossexualidade era vista como algo típico de um grupo esquerdista, já que a “ameaça vermelha” era ligada à revolução dos costumes, cultura moderna e pornografia.”

Como já apresentado, este trabalho engloba as autobiografias de Rios a fim de investigar e problematizar quais são as particularidades de sua escrita autobiográfica e na mitificação de sua memória. Pensando no universo das biografias e no âmbito do memorialismo da autora, como forma complementar, foi realizada uma pesquisa que auxiliará nas discussões dos próximos capítulos deste trabalho.

Em relação a uma investigação de periódicos, realizou-se uma busca pela autora e seus possíveis pseudônimos na Hemeroteca Digital, da Biblioteca Nacional, o que resultou em um total de 747 ocorrências (excluindo nomes de “Cassandra Rios”, mas que remetem a outra pessoa). Dentre essas menções, distribuídas por décadas, temos: 23 menções entre 1950-1959; 121 menções entre 1960-1969; 264 menções entre 1970-1979; 275 menções entre 1980-1989; 50 menções entre 1990-1999; 14 menções entre 2000-2009 e 10 menções entre 2010-2019.

A partir disso, consta-se que as décadas que apresentam uma maior ocorrência sobre a autora em periódicos brasileiros disponíveis no acervo, são 1970 e 1980 e em seguida, 1960. Tais notícias dizem respeito, em sua maioria, a livros lançados pela autora. Não há grandes menções ou entrevistas.

Tendo como base que durante o período da Ditadura Militar, situamos a imprensa alternativa (CARNEIRO, 2002), a busca pela autora também foi realizada no acervo virtual do *Lampião da Esquina*. Em tal periódico, Rios foi mencionada em 7 das 41 edições. Dessas menções, Rios comparece nas edições 23, 22, 32 e 36, com divulgação dos livros *Macária* e *Tessa, a gata* e demais pequenas menções, além de duas entrevistas com a autora corresponde aos anos de 1978 e 1980, que serão apresentadas adiante.

Outro periódico de destaque desse tipo de imprensa foi *O Pasquim*, pois tratava com humor suas discussões e críticas aos comportamentos. Tal como afirma Paschoarelli (2004, p. 316): “Em espaços destinados ao comportamento, artes e juventude [...] dialogava com a contracultura americana, artistas e personalidades da cultura brasileira [...]”. Neste periódico há duas entrevistas com a autora, correspondente anos de 1976 e 1977.

Já a revista *Realidade* também realizava discussões acerca de temas como sexo, drogas, modelos de comportamentos e suas transformações, como a liberdade sexual (DIAS, 2012, p. 20) e também apresentou uma matéria com foco na autora, no ano de 1970.

Na mesma proposta, porém dialogando com o público homossexual, temos o *Lampião da Esquina*, que apesar de ter marcado a história da imprensa pelas posições que defendia, o jornal terminou em junho de 81, após perder a credibilidade com a publicação de imagens eróticas. Mesmo assim, ele se tornou um símbolo por seu pioneirismo e pelas posições que defendia, entre elas a visibilidade e a defesa de direitos dos homossexuais. Seu objetivo era semelhante ao do movimento gay: “a

transformação de posturas e hábitos, de visões de mundo a partir de um conhecimento proveniente de novos valores, ideias e discursos dos homossexuais”. (DIAS, 2012, p. 26).

Ainda, no acervo do *Estado de S. Paulo* constam ocorrências, dentre acervo e notícias, elas, separadas por décadas, temos 74 menções, e dividindo por décadas, temos 3 menções entre 1950-1959; 5 menções entre 1960-1969; 13 menções entre 1970-1979; 20 menções entre 1980-1989; 17 menções entre 1990-1999; 13 menções entre 2000-2009 e 3 menções entre 2010-2019. Nesse sentido, a maioria das menções estão localizadas nas décadas de 1980 e em seguida, 1990.

Por fim, pensando neste trabalho, foi realizada uma busca de livros cassandrianos, e foi perceptível a questão dos efeitos da censura do regime militar inclusive atualmente, posto que além da dificuldade da localização das obras da autora inclusive na biblioteca nacional, muitos de seus títulos se encontram apenas à venda e em sites virtuais, apresentando inclusive um valor para item de colecionador.

Portanto, ainda que atualmente existam meios de repercussão do erotismo e, inclusive, o próprio documentário a respeito da autora demonstre isso, é o que instiga um questionamento a respeito da memória de Cassandra Rios e, assim, no próximo capítulo ocorrem discussões a respeito de memória, escrita biográfica e de como utilizar tais conceitos a partir de uma análise na área da história para, posteriormente, realizar as discussões em cima das duas obras autobiográficas: *Censura* (1977) e *Mezzamaro* (2000).

CAPÍTULO 2: NUANCES DAS AUTOBIOGRAFIAS: ABORDAGENS HISTÓRICA E LITERÁRIA

A simples menção do “biográfico” remete, em primeira instância, a um universo de gêneros discursivos consagrados que tentam aprender a qualidade evanescente da vida opondo, à repetição cansativa dos dias, aos desfalecimentos da memória, o registro minucioso do acontecer, o relato das vicissitudes ou a nota fulgurante da vivência, capaz de iluminar o instante e a totalidade. Biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências dão conta, há pouco mais de dois séculos, dessa obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições, dessa ênfase na singularidade, que é ao mesmo tempo busca de transcendência. (ARFUCH, 2010, p. 16).

É pela busca por rastros, narrativas e histórias das escritas de uma vida que este trabalho se pauta. Como já apresentado, pretende-se trabalhar a escrita memorialística de Cassandra Rios por meio de dois livros, ou melhor, duas narrativas autobiográficas, *Censura*, de 1977, e *Mezzamaro*, de 2000, este último publicado dois anos antes do falecimento da autora. Ambas as obras são abordadas tanto como objeto de pesquisa quanto como fontes históricas, pensando nas formas de “narrar-se”, além da construção de uma autorrepresentação, ou seja, como é lembrada, quais são os símbolos e mitos⁵⁶ que a envolvem diante de uma sociedade que consumia seus livros massivamente, mas às escondidas.

Neste segundo capítulo, exploram-se aportes teóricos, ligações e interlocuções que trabalham as possibilidades do “espaço biográfico” (ARFUCH, 2010) na história e na historiografia. Este espaço se remete às várias formas de escritas de alguém, de uma vida e de uma trajetória com as quais é possível observar uma multiplicidade de locais onde ocorrem estratégias de se contar uma vida, ou seja, um espaço privilegiado em que podem ser inseridas várias formas de narrar-se, visto que as trajetórias podem ser contadas a partir de diferentes perspectivas.⁵⁷

⁵⁶ “A distância entre o ‘real’ e o ‘imaginário’, entre o ‘fato’ e o ‘mito’ no campo biográfico é produzida histórica e culturalmente, exigindo uma ‘desconstrução’ não porque seja falsa ou artificial, mas justamente porque a construção do mito também faz parte do percurso biográfico em que situações singulares transformaram o vivido em memória.” (SILVA, 2013, p. 34). Ainda sobre a temática, verificar os trabalhos de MUSIEDLAK (2006), SANTOS (2004) e VIEIRA (2014a).

⁵⁷ “Um primeiro levantamento não exaustivo de formas no apogeu – canônicas, inovadoras, novas – poderia incluir: biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos - e, melhor ainda, secretos -, correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância, autoficcções, romances, filmes, vídeo e teatro autobiográficos [...], a videopolítica, os relatos de vida das ciências sociais e as novas ênfases da pesquisa e da escrita acadêmicas.” (ARFUCH, 2010, p. 61).

2.1 O universo das biografias

A temática do biografismo, um gênero narrativo no qual as ambições literária e historiográfica se fundem, desperta paixões e disputas, que envolvem inúmeras questões sobre “verdade”, “representação”, “ficção”, “relevância”, “estilo” (SILVA, 2013, p. 83).

A essas várias questões tem-se o argumento de Dosse (2009, p. 13), que envolve a biografia pelo fato de se tratar de um gênero híbrido e, por isso, há uma dificuldade em estudá-la a partir de classificações já existentes, pois

[...] classificá-lo numa disciplina organizada, a pulverização entre tentações contraditórias – como a vocação romanesca, a ânsia de erudição, a insistência num discurso moral exemplar – fizeram dele um subgênero há muito sujeito ao opróbrio e a um déficit de reflexão.

Esse impasse se expressa em trabalhos que abordam o tema na história e na historiografia, frequentemente carregando no título os termos “dilema”, “tensões”, “problemáticas” e “desafios”⁵⁸ no estudo deste gênero que pode ser situado na fronteira entre história e literatura. Isto deriva-se da distinção, muitas vezes feita entre o caráter “crível”⁵⁹, que deve acompanhar a narrativa histórica e o caráter imaginativo, ficcional, que pode ser trabalhado na escrita literária.

Avelar (2010, p. 157) explica que nas últimas décadas, os estudos biográficos têm tido lugar de prestígio na produção de historiadores, mas, apesar disso, permanecem tensas as discussões sobre as relações entre literatura, biografia e história, o que, para Silva (2013, p. 24), indica que a biografia enquanto manifestação literária é objeto de investigação para a história da mesma forma negativa que

[...] o etnocentrismo ocidental atribuía às sociedades ditas primitivas, ou seja, apontando suas carências estruturais, não de Deus, da lei ou do rei, mas da verdade e objetividade que a teoria historiográfica validou como critérios legitimadores a partir do século XIX, sendo que, por ser literatura, era julgada também como uma forma de fantasia e uma inverdade.

⁵⁸ Como exemplo, foram selecionados aqui alguns títulos: *A biografia como escrita da História: possibilidades, limites e tensões* (AVELAR, 2010); *A biografia como problema* (LORIGA, 1998); *Biografia como gênero e problema* (SCHWARCZ, 2013); *O desafio biográfico* (DOSSE, 2009) e *Os múltiplos desafios da biografia ao/a historiador/a* (SCHMIDT, 2017).

⁵⁹ Dos trabalhos que englobam essa temática, selecionaram-se três, a saber: DOSSE (2007), LLOSA (2004) e RICOEUR (1994).

A respeito dessa tensão existente entre biografia, literatura e história George Duby, em *A história continua* (1993, p. 137), defende que apesar de ter sido o primeiro dentre Bloch e Febvre a escrever uma biografia, não se desviou da proposta do “espírito dos Annales”, pois a única alteração importante que fez dizia respeito à forma de escrita, narrando a história de uma vida, mas continuando o trabalho com a história-problema. Ou seja, partindo de um ponto de investigação da esfera particular, no caso, o estudo de uma vida, para continuar contribuindo com questionamentos sobre o período estudado (AVELAR, 2010, p. 160-161).

Nessa perspectiva, há, de acordo com Avelar, uma preocupação da história com a verdade, e, nesse caso, uma elaboração de um texto biográfico com a atenção em fatos e acontecimentos relevantes para um indivíduo encontrar perguntas sem respostas representa uma encruzilhada na narrativa de um biógrafo. Portanto, estabelece-se um caráter ficcional que acompanha a escrita biográfica e, assim,

O campo da escrita biográfica é certamente um palco privilegiado de experimentação para o historiador, que pode avaliar o caráter ambivalente da epistemologia do seu ofício, inevitavelmente tenso entre seu polo científico e seu polo ficcional. Desta forma, a biografia provoca um polêmico questionamento à absoluta distinção entre um gênero verdadeiramente literário e uma dimensão puramente científica, suscitando a mescla, o hibridismo, e expressa, assim, tanto as tensões como as convivências existentes entre literatura e Ciências Humanas. (AVELAR, 2010, p. 161).

Essa é a singularidade do estudo das biografias e, neste caso, as autobiografias, que merecem ser valorizadas, pois buscam trabalhar não apenas a veracidade dos fatos narrados, mas junto de uma tentativa de compreender as subjetividades do biografado, relacionando a eventos históricos e traçando contextos particulares. É através desse hibridismo com outras disciplinas que as biografias podem ser objetos de pesquisa de diversas áreas de conhecimento acadêmico, como jornalismo, literatura e história.

2.2 A biografia como objeto de pesquisa histórica e literária

Ferreira (2012) apresenta que a história pode estar inserida na ficção, na narrativa literária e na narrativa histórica, uma vez a história frequentemente aparece em enredos romanescos. Ainda, o autor conceitua e diferencia narrativa histórica, literária, romances históricos e metaficção historiográfica ou pós-moderna.⁶⁰

⁶⁰ “Muitas vezes a metaficção historiográfica chama a atenção [...] com a utilização das convenções paratextuais da historiografia (especialmente as notas de rodapé) para inserir e debilitar a autoridade e a objetividade das fontes e das explicações históricas. [...] A ficção pós-moderna não aspira a contar a verdade [...] tanto quanto aspira a perguntar *de quem* é a verdade que se conta. Menos do que associar ‘essa verdade a pretensões de legitimação

A literatura integra o repertório das fontes históricas, contribuindo para a compreensão sobre o universo cultural, valores sociais, experiências e subjetividades de determinada temporalidade. A narrativa literária, que passou a ser estudada por historiadores nas últimas décadas, é pensada como uma possibilidade de fonte histórica.

A partir da segunda metade do século XIX, o termo fonte foi usado como sinônimo de documento e remete a uma noção de autoridade e verdade e é no movimento de renovação da historiografia, na França do século XX (alcançando depois outros países), que se teve uma ampliação e transformação do conceito de fonte histórica.

Numa época de enorme avanço e prestígio das ciências naturais, a História, como parte de uma tendência mais ampla no interior das Humanidades, também buscou alcançar o estatuto científico. A Escola Metódica francesa encarregou-se de estabelecer os parâmetros metodológicos orientadores da crítica interna e externa das fontes com o objetivo de assegurar a autenticidade documental para reconstituir objetivamente o passado “numa correlação explicativa de causas e consequências”. Foi nessas circunstâncias que as fontes escritas, preferencialmente oficiais, ganharam o status de documentos verdadeiros para uma historiografia preocupada, sobretudo, com o encadeamento cronológico dos acontecimentos políticos nacionais. Nessa perspectiva, os textos literários, assim como outras fontes artísticas, não eram considerados documentos fidedignos para atestar a verdade histórica. (FERREIRA, 2012, p. 62).

Dos diálogos entre história e literatura, Ferreira (2012, p. 75) aponta que as obras clássicas são importantes para os historiadores, uma vez que retratam uma conjuntura histórica e que ao investigar obras literárias como fontes históricas, o historiador deve ter cuidado ao pensar em movimentos literários e as vanguardas artísticas que “promovem a auto consagração e criam marcos periodizadores na história da literatura, subordinando seus significados a uma visão unilateral.”⁶¹

Clássicas seriam, por assim dizer, aquelas obras que se impuseram no tempo por seu valor intrínseco, o que implica admitir que as apreciações de bom e ruim tornem-se inevitáveis no terreno da literatura e da arte. A despeito de terem sido louvadas ou vetadas em sua época, do maior ou menor peso das instâncias de legitimação, e até mesmo das oscilações da crítica contemporânea, elas são importantes não apenas para o público leitor em geral, mas também para os historiadores. Até mesmo para aqueles que não as elejam como objeto de estudo ou que pesquisem sociedades distintas do período em que foram escritas. Simplesmente porque aguçam a imaginação e a sensibilidade, aspectos essenciais em nosso ofício. (FERREIRA, 2012, p. 71).

empírica’, ela contesta o fundamento de qualquer pretensão de possuir essa legitimação. Como pode o historiador (ou o romancista) verificar qualquer relato histórico por comparação com a realidade empírica do passado, a fim de testar a validade desse relato? Os fatos não são preexistentes, e sim construídos pelos tipos de perguntas que fazemos aos acontecimentos.” (HUTCHEON, 1991, p. 162). A respeito, ver também o trabalho de SILVA (2007).

⁶¹ Ferreira (2012, p. 71-72) apresenta obras que foram consideradas malditas para a compreensão de uma conjuntura histórica, como *Gargantua e Pantagruel*, de Rabelais (1483 [...] – 1553), escritos de Marquês de Sade (1740-1814), *O amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence (1885-1930), os livros de Jean Genet (1910-86), ou *A carne*, de Júlio Ribeiro (1845-90).

Constata-se que a escrita cassandriana não é considerada clássica, pois não existe uma tradição homoerótica brasileira na literatura, mas a potencialidade em estudar suas obras carrega uma compreensão sociocultural e histórica do período da Ditadura Civil-Militar, tendo em vista a presença de memórias não oficiais e subterrâneas, em função da marginalidade tanto de seus escritos quanto de seus protagonistas e do que estes representavam, pensando nas diferentes facetas da lesbianidade nas personagens retratadas pela autora.

Discorda-se do que aponta Ferreira (2012, p. 62), isto é, de que não há dúvidas sobre a abordagem literária na história, e como os livros são duas narrativas autobiográficas, situa-se aqui o estudo deste gênero na historiografia, pois acredita-se que ainda é necessário haver esse debate, uma vez que a partir de vivências em congressos e eventos acadêmicos com estudantes e docentes da área da história, ainda são questionados e criticados trabalhos que dialogam com a literatura e que utilizam as biografias tanto como fonte quanto como objeto, como sintoma da dificuldade compartilhada no campo especializado para a percepção dos diálogos possíveis entre as duas áreas.⁶²

As biografias (e, no caso brasileiro, as raras autobiografias) escritas por historiadores através de um discurso literário podem ser situadas no conceito de “obras fronteiriças” (GLEZER; ALBIERI, 2009)⁶³ e é pensando na historicização de escritas de tais tipos que são atribuídos às narrativas de Rios os aspectos relacionados ao contexto histórico dos períodos em questão, ou seja de 1977 e de 2000, no caso, neste segundo livro, em que ela trata sobre o “pecado” de Cassandra, ou seja, sobre o pecado que envolve a publicação de livros que foram capazes de demonizá-la perante a censura do regime militar.

Buscando interrelacionar o estudo do campo literário, em particular nas manifestações (auto)biográficas, dentro da história, as reflexões sobre as escritas de Cassandra Rios, mais do que uma forma de representação de um contexto histórico, são também ponto de partida para compreender as formas de escrita, as temáticas abordadas, a existência ou não de um “pacto

⁶² Nesse caso, também se apresenta aqui que o trabalho envolve uma escritora rechaçada em seu período de publicação, o que demonstra que se tem uma dissertação que engloba história e literatura, biografias como fontes históricas e ainda autobiografias de autoria feminina e de uma figura censurada no período ditatorial brasileiro.

⁶³ Obras fronteiriças são textos situados entre literatura e história. Tais textos podem ser, por exemplo, biografias e autobiografias escritas por historiadores por meio de uma narrativa literária (GLEZER; ALBIERI, 2009, p. 21).

biográfico”⁶⁴, a construção de si e a sua performance,⁶⁵ comparando também com a forma como sua memória é retratada em demais trabalhos acadêmicos, na mídia, exposições, imprensa, o que irá compor o terceiro capítulo da dissertação, fazendo parte de um “espaço biográfico” da escritora e seu âmbito memorialístico.

Segundo o dicionário Michaelis, a definição do termo biografia envolve

Relato não ficcional de uma série de eventos que constituem a vida (ou parte da vida) de uma pessoa, em geral notável por seus feitos ou obras.
 Livro, filme, peça teatral etc. que constitui uma biografia.
 Relato ou sucessão de eventos da vida de uma pessoa comum [...].
 Relato em forma biográfica, no qual é comum a mistura de fantasia e elementos factuais, em que o autor apresenta a vida de alguma coisa (um animal, uma moeda etc.) [...].
 [...] Conjunto de breves esboços biográficos, reunidos em uma só obra, de pessoas que têm ou tiveram algo em comum (cientistas, primeiras-damas, músicos etc.).
 Arte ou ciência relativa a esse tipo de descrição (MICHAELIS, [s. d., n. p.]).

Inicialmente, buscou-se neste capítulo tratar de dois itens separados, um que abrangesse o significado do termo “biografia” e outro que se debruçasse ao seu estudo na história e historiografia. Contudo, isso foi reestruturado, pois é consensual que biografia e história se cruzam, particularmente na literatura (auto)biográfica.

A palavra biografia possui origem grega e representa o exercício artístico de escrever sobre uma vida ou trajetória pessoal, e, atualmente, por derivação, o biografado pode ser humano ou, até um objeto, um acontecimento histórico, um lugar etc. (CALVILLO, 2015, p. 25).

⁶⁴ O pacto autobiográfico representa uma forma de contrato de leitura entre o autor do texto e o leitor. Este pacto trabalha com elementos do texto que o tornam uma forma de relato crível, indo além de discursos fictícios e factuais. As formas do pacto são diversas, mas todas intencionam “honrar” a assinatura do autor. Dessa forma, “o leitor pode levantar questões quanto à semelhança, mas nunca quanto à identidade. Sabe-se muito bem o quanto cada um de nós preza seu próprio nome.” (LEJEUNE, 2008, p. 26).

⁶⁵ Segundo Smith (1995), independente da audiência e, no caso, do público leitor, o autor da autobiografia se configura como um sujeito performativo, o que dialoga com Bourdieu (1996, p. 189), onde há uma seleção de fatos narrados, em que “[...] o objeto desse discurso, isto é, a apresentação pública e, logo, a oficialização de uma representação privada de sua própria vida, pública ou privada, implica um aumento de coações e de censuras específicas (das quais as sanções jurídicas contra as usurpações de identidade ou o porte ilegal de condecorações representam o limite). E tudo leva a crer que as leis da biografia social tenderão a se impor muito além das situações oficiais, através dos pressupostos inconscientes da interrogação (como a preocupação com a cronologia e tudo o que é inerente a representação da vida como história) e também através da situação de investigação, que, segundo a distância objetiva entre o interrogador e o interrogado e segundo a capacidade do primeiro para “manipular” essa relação, poderá variar desde essa forma doce de interrogatório oficial que é, geralmente sem que o saiba o sociólogo, a investigação sociológica até confidência - através, enfim, da representação mais ou menos consciente que o investigado fará da situação de investigação em função de sua experiência direta ou mediata de situações equivalentes (entrevista de escritor célebre e político; situação de exame, etc), e que orientará todo o seu esforço de apresentação de si, ou melhor, de produção de si.”.

A palavra biografia vem das raízes gregas *bios*, vida, e da *graphein*, escrever. É a escrita da vida ou a arte de escrever uma vida. [...] Não obstante, a missão de uma biografia tradicional é dar conta da vida e obra de sujeitos reais, cujas características – artísticas, ideológicas, culturais, sociais, vivenciais – o destacam da multidão. Ou seja, o interesse biográfico resulta da vida do sujeito, da obra criada por ele ou as duas. (CALVILLO, 2015, p. 25, tradução nossa).⁶⁶

Segundo Silva (2013, p. 83-84),⁶⁷ o biografismo envolve narrativas que selecionam, descrevem e analisam a trajetória de um indivíduo através de várias óticas e métodos que possibilitam que seja trabalhado por meio do romance histórico, das memórias pessoais, envolvendo as autobiografias e a escrita testemunhal, a literatura escolar ou as biografias.

Calvillo (2015, p. 26) apresenta que os períodos da biografia podem ser ilimitados, de forma que ao abordar o sujeito, o biógrafo depara-se com vários momentos de sua vida. Relaciona-se aqui a ideia de Arfuch (2010), uma vez que a partir de seus antepassados ou descendentes, a biografia pode alcançar várias formas de representação, incluindo cartas, diários, testemunhos, retratos, anedotas e, inclusive, compartilhar de estilos de mais de um gênero literário (poesias, contos, romances, etc.), ou seja, recursos que podem abarcar a complexidade do sujeito biográfico e sua trajetória⁶⁸, uma vez que a abordagem desses sujeitos ocorre permeada das várias subjetividades e fragmentações que perpassam o biógrafo e o indivíduo biografado (BOURDIEU, 1996; HALL, 2006).

Borges (2018) busca traçar um percurso da biografia no Ocidente, afirmando que o gênero surgiu na Grécia Antiga, assim como lá também emergiu a história como forma de

⁶⁶ [Citação original]: “La palabra biografía proviene de las raíces griegas *bios*, vida, y *graphein*, escribir. Es la escritura de la vida o el arte de escribir una vida. En la actualidad este género puede versar sobre una entidad humana o de cualquier tipo: un objeto, un ser vivo no humano, una época, un acontecimiento histórico, un lugar. No obstante, la misión de la biografía tradicional es dar cuenta de la vida y obra de sujetos reales, cuyas características –artísticas, ideológicas, culturales, sociales, vivenciales– lo destaquen entre la multitud. Es decir, que el interés biográfico resulta de la vida del sujeto, de la obra creada por él, o de ambas.” (CALVILLO, 2015, p. 25).

⁶⁷ Neste trabalho de livre-docência, Silva (2013) faz uma profunda discussão do campo do biografismo dentro da história, relacionando teóricos da área e apresentando um estudo sobre as biografias de Clóvis Bevilacqua, seu objeto de estudo.

⁶⁸ Visualiza-se um posicionamento semelhante na obra de Borges (2018, p. 204), quando a autora explica que é possível examinar como biografia as várias formas de texto, indo “[...] desde um verbete em dicionários de figuras políticas, literárias, até relatos em filmes, documentários, programas de televisão, etc.”

conhecimento,⁶⁹ em um contexto no qual “histórias das vidas” traziam exemplos político, moral e religioso para serem seguidos, alterando-se ao longo dos séculos.⁷⁰

2.3 Retornos: Biografia na história

Dentre as pesquisas que envolvem o gênero biográfico na história, muitos delas trataram de histórias de vidas, memórias, trajetórias, não intitulando o objeto da pesquisa como biografia, ou seja, historiadores e pesquisadores buscaram estudar personagens, políticos, artistas e intelectuais, partindo inclusive da linha da História das Mentalidades para construir, retratar ou apresentar e desmistificar algumas figuras a partir de relatos que podem ser biográficos e também um espaço propício para a inserção de textos literários. Nesse cenário, Febvre é destacado por Ferreira (2012, p. 64) como precursor dessa natureza, antes mesmo da publicação de *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais* (1942).⁷¹

Na corrente historiográfica conhecida também como Nova História, pode-se encontrar novos objetos de pesquisa, novas fontes estudadas e a ampliação de possibilidades de campos de investigação para o historiador.⁷² Como consequência, os documentos passaram a ser questionados e analisados e não tomados como pura tradução da verdade.

⁶⁹ “Ao longo de mais ou menos dois milênios, autores acharam que contar a história da vida de alguém era algo distinto de uma “História” (que narrava fatos coletivos e contava a verdade): as histórias “das vidas” (termo usado então pelos autores) serviam, desde o mundo greco-romano, para dar exemplos morais, negativos ou positivos – muitas vezes constituindo panegíricos. Essa chamada biografia clássica punha um acento muito maior no caráter político, moral ou religioso do biografado do que em sua pessoa, em sua singularidade. No mundo medieval, a ideia dos *exempla* prolongou-se, configurando-se na hagiografia e nas crônicas.” (BORGES, 2018, p. 205).

⁷⁰ “Na Inglaterra, uma obra revolucionária, a *Life of Samuel Johnson LL.D. (Vida de Samuel Johnson LL.D.)*, de James Boswell, foi publicada em 16 de maio de 1791, com imediato e enorme sucesso de vendas - antes de 1831 houve dez edições! O trabalho é tido por muitos como o marco inicial do que hoje chamamos de biografia, dada sua preocupação com novos métodos de se investigar uma vida, compreendendo forte relação de convivência biógrafo/biografado (com quase vinte anos de pesquisa e seis anos para ser escrito), um interesse em evitar o panegírico e um ideal de contar a “Verdade” (preocupação forte daquele momento), com a dramatização de diálogos a partir de documentação e inúmeras entrevistas com personagens variados. (BORGES, 2018, p. 205).

⁷¹ “Os textos, sem dúvida: mas *todos os textos*. E não só os documentos de arquivos em cujo favor se cria um privilégio – o privilégio de daí tirar [...] um nome, um lugar, uma data; uma data, um nome, um lugar - todo o saber positivo [...], de um historiador indiferente do real. Mas também, um poema, um quadro, um drama; documentos para nós, testemunhos de uma história viva e humana, saturados de pensamento e de ação em potência.” (FEBVRE, 1989, p. 24).

⁷² Com a obra *Nova História*, Jacques Le Goff e Pierre Nora, “Ao proporem a dilatação do território temático do historiador — que passou a abranger objetos tais como o inconsciente, o cotidiano, a língua, a literatura, o mito, a infância, a juventude, a festa, os meios de comunicação, entre outros —, os novos historiadores também estimularam a pesquisa de novos documentos — escritos, sonoros, visuais. O capítulo de *Faire de l'histoire* dedicado à literatura foi escrito por Jean Starobinski, que discutiu questões metodológicas essenciais da relação entre o texto literário (como objeto autônomo) e seu intérprete (o historiador, sua subjetividade e intenções).” (FERREIRA, 2012, p. 64).

A abordagem de fontes literárias através da pesquisa histórica foi realizada por historiadores ingleses que buscavam uma renovação da historiografia marxista. Nesse momento, teve-se, então, um olhar para a cultura a fim de compreender as relações sociais.

Contudo, ainda que com esses novos objetos, as biografias ainda não eram valorizadas pela história, pois eram vistas como herança ultrapassada e com vínculos perniciosos com a literatura, fora do campo de análise, uma vez que a partir do século XIX e de sua perspectiva científicista – ao mesmo tempo em que se defendia uma ruptura na historiografia com o positivismo metódico – observa-se um abandono da questão do sujeito e da narrativa, deixando de lado a subjetividade.

Porém, parte deste cenário é modificado a partir da revista *Annales d'Histoire Économique et Sociale* (1929), onde situa-se a História-problema, em contraposição com a história político-factual da Escola Metódica. Nesse momento também se destacou a interdisciplinaridade da história com outras disciplinas, a ampliação das fontes de pesquisa (FERREIRA, 2012, p. 63-64) e uma nova abordagem de documento, que deixou de ser incontestável e passou a ser pensado enquanto um registro com próprio sentido, de acordo com o contexto em que foi representado, ocorrendo, assim, a busca investigativa além do que foi produzido, mas uma localização das suas formas de transmissão, destino e as várias possíveis interpretações.

Assim, tem-se a incorporação de trajetórias de indivíduos pela *Revista Annales*, seja, por exemplo, através da biografia histórica, como propõe Le Goff, em *Comment écrire une biographie historique aujourd'hui?* (1989) ao afirmar que “A biografia histórica deve se fazer, ao menos em certo grau, relato, narração de uma vida, ela se articula em torno de certos acontecimentos individuais e coletivos – uma biografia não *événementielle* não tem sentido.” (AVELAR, 2010, p. 161).

Para Dosse (2009, p. 55), a biografia histórica representa o texto que envolve a vontade da reprodução fiel do passado com a criatividade e o grau imaginativo do autor, pois o emprego ficcional no trabalho do biógrafo é inevitável devido à complexidade de uma vida real.⁷³

“A biografia é, antes de tudo, história.” Dessa maneira que Schmidt (2012, p. 195) discorre sobre as formas metodologias de trabalhar o gênero dentro da história, isto é, dispondo

⁷³ “Não apenas o biógrafo deve apelar para a imaginação em face do caráter lacunar de seus documentos e dos lapsos temporais que procura preencher com a própria vida é um entretido constante de memória e olvido. Procurar trazer tudo à luz é, pois ao mesmo tempo a ambição que orienta o biógrafo e uma aporia que o condena ao fracasso.” (DOSSE, 2009, p. 55).

de recursos de pesquisa e método de investigação próprios da disciplina para a compreensão do passado.

Nas décadas de 1970 e 1980, quando ocorreu, a partir de um “giro linguístico” e de novos diálogos entre disciplinas das ciências sociais e humanas, uma valorização do eu, da individualidade, da subjetividade e da narrativa, teve-se uma “crise dos paradigmas”, como se apresentaram estruturalismo e marxismo, impactando a proposta historiográfica dos *Annales*, ao mesmo tempo em que ganhava visibilidade experiências como as da Micro-História⁷⁴.

Ainda que a narrativa e a história política nunca tivessem saído dos debates historiográficos, durante o período de influência dos *Annales*, elas estiveram em segundo plano, uma vez que o enfoque tinha como alvo estruturas de longa duração, que poderiam determinar a factualidade e assim,

O domínio econômico-social era o eixo de observações predileto dos historiadores, preocupados em desvendar o mundo histórico em sua processualidade. A História Política, rica em acontecimentos e apresentada por meio de uma narrativa linear, deveria ser sepultada de uma vez por todas. (AVELAR, 2010, p. 158).

A partir de 1960, com críticas em torno de uma história totalizante, a biografia compareceu em trabalhos de pesquisas cujo objetivo era mostrar tensões que circundavam as relações humanas e as estruturas sociais, onde “o mal-estar inicial provocado pela irrupção da biografia foi, aos poucos, sendo dissipado e o estudo de trajetórias individuais passou a ser incorporado ao modelo macroestrutural dos *Annales*.” (AVELAR, 210, p. 159).

O “giro linguístico”, também identificado como “virada linguística” ou “guinada hermenêutica”, iniciado na década de 1970, ganhou impulso no Brasil a partir de 1990, inclusive com a ampliação dos estudos biográficos no campo da História no país.⁷⁵ Neste período houve uma superação de alguns referenciais da História Quantitativa e da longa duração através de um olhar sobre, por exemplo, a História Política e os anônimos na história, por exemplo, em *O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição* (GINZBURG, 1996). A obra apresenta uma escrita valorizada, não apenas como um instrumento

⁷⁴ Sobre a Micro-história, conferir os seguintes trabalhos: GINZBURG (1996); REVEL (1998); VAINFAS (2002). Segundo Gonçalves (2017, p. 12), apesar da intrínseca relação da biografia com a Micro história, não é exclusivamente essa linha que proporciona que sejam feitos os estudos biográficos, pois há pesquisadores da área que trabalham sem referenciais da Micro-História e alerta que “Obviamente, quando fazemos biografias precisamos selecionar ‘balizas’ metodológicas e teóricas, mas isso não significa que todos tenham que fazer a mesma opção. Precisamos ter o cuidado de não perder a noção de que o espaço acadêmico exige respeito às diferenças de pensamento.”

⁷⁵ “Os historiadores voltaram a se preocupar com a narrativa, viram ressurgir o acontecimento e experimentaram a renovação da História Política, outrora identificada a uma certa noção de *história historicizante*. Embora estas temáticas, de uma forma ou de outra, nunca tivessem desaparecido por completo dos debates de Clio, elas permaneceram, ao longo da hegemonia dos *Annales*, relegadas a segundo plano [...]” (AVELAR, 2010, p. 157-158).

narrativo da operação historiográfica⁷⁶, mas também como valor de comunicação fundamental em termos sociais.

A biografia, então, surgiu como preocupação da historiografia, uma vez que representa o retorno também do sujeito⁷⁷. Tal sujeito, para Chartier (1994, p. 102) representa o indivíduo, as famílias, comunidades e assim a história deixa de ter como principal objetivo as estruturas e as formas que a controlam⁷⁸ e retornam as escritas de si e as autobiografias.

A renovação da História na primeira metade de 1970, segundo Nora e Le Goff, não contemplou a biografia. Para o historiador francês Duby, em *Idade Média: Idade dos homens* (1989), ainda em 1980 não havia uma “Nova História”, mas um trabalho com a interdisciplinaridade e a insurgência de algumas “zonas de sonolência” que não haviam sido trabalhadas, como o caso da biografia (BORGES, 2018, p. 208-9).⁷⁹

Assim, entre 1970 e 1980, houve uma virada na pesquisa historiográfica e novos temas passaram a ser incorporados às pesquisas, como a análise qualitativa, experiências individuais no passado, que são enriquecidas na História C

ultural e privilegiam atores individuais e não grandes feitos ou grandes homens.

Em vista disso, a História Oral também é uma indicação dessa revalorização do indivíduo e da subjetividade para o estudo do passado e segundo Alberti (2000, p. 1), essa metodologia de pesquisa em história surgiu em meados do século XX a partir da invenção do gravador e da fita, uma vez que foi possível trabalhar com entrevistas e testemunhas do passado, desafiando uma investigação histórica apenas pautada em fontes documentais.

⁷⁶ Segundo Certeau (1982), cabe à historiografia a articulação entre o real e o discurso e a escrita com a história, estabelecendo uma relação entre um lugar social, práticas ou procedimentos técnicos de análise e a própria construção do texto, através da forma de sua escrita.

⁷⁷ Borges (2018, p. 208) realiza uma crítica a esse posicionamento, uma vez que este retorno seria francês, pois teria vindo do conceito de “história de vida”, utilizado na antropologia e na sociologia a partir de 1970 e na historiografia francesa, que, inclusive, teve muita influência em historiadores brasileiros, emergira discursos sobre a biografia a partir da década de 1980.

⁷⁸ “O objeto da história, portanto, não são, ou não são mais, as estruturas e os mecanismos que regulam, fora de qualquer controle subjetivo, as relações sociais, e sim as racionalidades e as estratégias acionadas pelas comunidades, as parentelas, as famílias e os indivíduos. Uma forma inédita de história social assim se afirmou, centrada nas distâncias e discordâncias existentes, de um lado, entre os diferentes sistemas de normas de uma sociedade e, de outro, dentro de cada um deles. O olhar se desviou das regras impostas para as suas aplicações inventivas, das condutas forçadas para as ações permitidas pelos recursos próprios de cada um: seu poder social, seu poder econômico, seu acesso à informação. Habituada a estabelecer hierarquias e a construir coletivos (categorias sócio-profissionais, classes, grupos), a história das sociedades atribuiu-se novos objetos, estudados em pequena escala.” (CHARTIER, 1994, p. 102).

⁷⁹ Duby, referenciado por Borges (2018, p. 209), declara: “Eu poderia, por exemplo, deplorar que a biografia - para dizer a verdade, dentre os gêneros históricos, um dos mais difíceis - tenha sido, nesses últimos trinta anos, tão esquecida pelos historiadores profissionais - e isso infelizmente, já que o grande homem (ou o homem médio, que o acaso faz com que tenha falado muito ou se tenha falado muito dele) é, tanto quanto o acontecimento, revelador, por tudo que desperta como declarações, descrições e ilustrações, pelas ondas que seus gestos ou suas palavras põem em movimento ao seu redor.”.

Nos anos 70, a história oral não tinha muitos adeptos na própria história porque havia um certo fetichismo do documento escrito – o fato de ser escrito garantia, segundo se pensava, a objetividade do documento, enquanto uma entrevista gravada estaria carregada de subjetividade. Hoje já é generalizada a concepção de que fontes escritas também podem ser subjetivas e de que a própria subjetividade pode se constituir em objeto do pensamento científico – isto é, de que se deve tomá-la como dado objetivo para entender por que determinados acontecimentos ou conjunturas são interpretados de um modo e não de outro. (ALBERTI, 2000, p. 1).

Se no caso das biografias e autobiografias é criticada a perspectiva dos pesquisadores enquanto a posição do biógrafo que, ao escrever a trajetória de uma vida, tem a tendência de excluir lacunas na história daquele indivíduo, a história oral, por sua vez, pautada no diálogo, é capaz de explorar os elementos ausentes nos dois tipos de narrativa citados anteriormente, além de proferir uma confiabilidade no relato⁸⁰ (PEREIRA, 2000, p. 119-120). Ainda que a história oral não seja o recurso metodológico desta pesquisa, entende-se que ela contribui para a valorização dos depoimentos, das entrevistas e das narrativas testemunhais. Outro ponto defendido por Alberti que é muito pertinente é o fato de que devido a essa centralidade no indivíduo e em sua biografia, na história oral, tem-se uma complexidade na questão de uma “unidade do eu”, ilusória, segundo Bourdieu⁸¹:

A ênfase na biografia, na trajetória do indivíduo, na experiência concreta, faz sentido porque a biografia mostra o que é potencialmente possível em dada sociedade ou grupo. Acredita-se que as biografias ilustram formas típicas de comportamento e concentram todas as características do grupo; mesmo as desviantes mostram o que é estrutural e estatisticamente próprio ao grupo – elas permitem identificar as possibilidades latentes da cultura e deduzir “em negativo” o que seria mais frequente (ALBERTI, 2000, p. 3).

Pereira (2000, p. 118) destaca três gêneros diferentes que trabalham com a “sequência biográfica”: autobiografias, biografias e histórias de vida. As autobiografias representariam uma narrativa da própria existência; as histórias de vida, que remetem ao trabalho com

⁸⁰ “Além disto, permite maior controle sobre as informações e, portanto, uma maior confiabilidade do relato. Conduzindo a conversação, o investigador estimula o entrevistado a lembrar-se, ao passo que, quando recebe uma autobiografia ou qualquer outro documento pessoal, deve aceitar as experiências e eventos descritos como autênticos, a menos que contradigam frontalmente fontes históricas já aceitas. Um entrevistador que está compilando uma história de vida pode voltar diversas vezes ao tema, colocando questões de controle, ou ajudar o sujeito a se lembrar de fatos e eventos.” (PEREIRA, 2000, p. 120).

⁸¹ Nesse sentido, Alberti (2000, p. 4-5) relaciona a fragmentação do eu no romance moderno com a autoria de Fernando Pessoa e seus heterônimos: “O *Livro do desassossego* é uma anti-biografia. Bernardo Soares diz que o livro são impressões sem nexos, sem desejo de nexos, em que ele narra a sua *autobiografia sem fatos, a sua história sem vida*. Ou seja, não há curso da vida, trajetória, carreira. O que há é a inatividade e impossibilidade de agir: ‘minha vida é um dia de chuva lenta, em que tudo é acontecimento e penumbra’. Percebe-se, pois, a ausência de essência, a impossibilidade de exprimir totalmente a pessoa. O exemplo de Fernando Pessoa é forte o suficiente para fazer frente à ‘ilusão de unidade do eu’, que no final das contas, é a que predomina no nosso dia a dia. Ele é um bom exemplo para se reter a fragmentação e a ausência de unidade do eu.”

entrevistas e história oral,⁸² configuram-se em relato do narrador sobre sua existência com o pesquisador intermediando e, por fim, as biografias representariam uma história pessoal escrita por outra pessoa.

Tratando da metodologia da biografia, François Dosse questiona as concepções de história, a partir de 1989, desde a queda do muro de Berlim, uma vez que o período favoreceu à emergência de um novo horizonte de expectativas⁸³. Após as lacunas ocasionadas pela crise dos grandes paradigmas (Marxismo e Estruturalismo), conforme crítica presente em *A História em Migalhas* (1987), defende-se, ainda, que ocorreu um momento de “virada historiográfica”, cujo atrelamento e diálogos com outras disciplinas e a guinada hermenêutica proporcionaram redefinição do teórico próprio aos historiadores (CARVALHO, 2011, p. 129).

Dosse (2009, p. 14-15) trabalhou na biografia intelectual de Ricoeur e quando apresenta a produção biográfica, abrange a história do gênero desde Plutarco até a contemporaneidade e, assim, considera três formas de biografia: idade heroica, modal e hermenêutica⁸⁴. Dialogando com os conceitos de ipseidade e mesmidade⁸⁵, para Dosse, a escrita biográfica se encontra próxima ao movimento que vai ao encontro de outro (biografado) e da alteração do “eu”, já que a construção do “si” está transformada em outro. Contudo, há riscos que envolvem a perda da

⁸² Importante destacar aqui que Pereira (2000, p. 125) aponta que até o século XIX, a produção de autobiografias e biografias era restrita às classes dominantes, o que impossibilitava um espaço cultural para tais gêneros narrativos direcionados às classes populares, uma vez que não havia público e nem mesmo forma de ser difundida e, assim, a história oral e o relato de vida tinham uma função fundamental ao protagonizar os indivíduos que não tem acesso à escrita formal da classe dominante.

⁸³ Parte-se aqui das definições de duas categorias: espaço de experiência e horizonte de expectativa. Para Koselleck (2006, p. 308-313), o tempo presente é formado de um acúmulo de experiência de tempo passado, mas também perpassa por ele uma noção de expectativas do tempo futuro. O espaço de experiência é uma categoria que se remete a um passado que é atual quando produz memórias, lembranças e recordações, onde as experiências ocorridas circundam. Já o horizonte de expectativa é relacionado a uma linha onde se abre um novo espaço de experiência, no tempo futuro, composto de expectativas e possibilidades. As duas categorias são complementares e coexistem, uma vez que a História representa “[...] a vinculação secreta entre o antigo e o futuro, cuja conexão só se pode reconhecer depois de se haver aprendido a compor a história a partir dos dois modos de ser, o da recordação e o da esperança”. Contudo, a expectativa não é totalmente deduzida a partir da experiência. Dessa forma, a expectativa não possui necessariamente uma interligação com a experiência ou acúmulos de experiências passadas, pois podem emergir de forma repentina e são reavaliadas conforme as experiências do presente são vividas.

⁸⁴ Na Idade heroica, tem-se um discurso moralizante na biografia e, como exemplo, as hagiografias do período medieval. Já no caso da idade modal, ocorre uma mudança de interesse na individualidade do sujeito biografado, que passa a ser pensado em uma noção de coletividade, cuja abrangência é o sujeito, ou seja, um contexto. Por fim, tem-se a idade hermenêutica, surgida a partir da década de 1980 com os retornos na história já mencionados, momento em que houve retomada do gênero biográfico e a desconstrução da ilusão biográfica, com o aparecimento do sujeito com uma pluralidade de identidades (DOSSE, 2009).

⁸⁵ Segundo Ricoeur (1991), a identidade narrativa e a teoria da constituição de si perpassam por noções de mesmidade e ipseidade, que coexistem numa relação dialética entre o “si mesmo como o outro.” A mesmidade, o *idem*, corresponde à identidade do que o narrador foi no passado, porque ele é o mesmo que narra e esta noção carrega, vale destacar, características imutáveis do sujeito. Ou seja, ao narrar, existe um sujeito idêntico a si e outros sujeitos distintos que comparecem em vários momentos. Por sua vez, a ipseidade, o *ipse*, representa o outro, e assim é feita uma autorreflexão sobre si ao longo do tempo, cujo conceito, aliás, mostra uma identidade alterada ao longo do tempo; a ipseidade representa a manutenção do si.

identidade e a ausência de singularidade do biografado e, diante disso, cabe ao biógrafo encontrar um equilíbrio ao tratar da identidade sobre quem (ou o que) se escreve.

Dosse ainda apresenta que o biografado, para evitar cair no descrédito por parte dos leitores, utiliza de elementos que fazem parte de um “contrato de leitura”, ou seja, recursos que levam a crer que a escrita biográfica é verídica e o pacto biográfica diferencia a pesquisa da ficção a partir de argumentos de cientificidade, destacando, assim, a tensão existente no gênero biográfico a partir da definição de “gênero impuro”. Dessa forma, observa-se uma ampla forma de análise para a historiografia, onde

O domínio da escrita biográfica tornou-se hoje um terreno propício à experimentação para o historiador apto a avaliar o caráter ambivalente da epistemologia de sua disciplina, apanhada na tensão entre seu polo científico e seu polo ficcional. O gênero biográfico encerra o interesse fundamental de promover a absolutização da diferença entre um gênero propriamente literário e uma dimensão puramente científica - pois, como nenhuma outra forma de expressão, suscita a mescla, o caráter híbrido, e manifesta assim as tensões e as convivências existentes entre a literatura e as ciências humanas. (DOSSE, 2009, p. 18).

Segundo Dosse (2009, p. 344), na atual reflexividade hermenêutica, o campo das biografias torna-se de experimentação para os historiadores e, ainda, não se pode deixar de relembrar que as relações entre história e psicanálise foram responsáveis por questionar noções de uma narrativa de vida linear e tradicional.

Pereira (2000, p. 124) também critica essa linearidade, uma vez que quando o pesquisador busca dar racionalidade ou quando se narra a história de uma vida, partindo do posicionamento de que aspectos fraudulentos, desconfortáveis etc. do sujeito não devem ser deixados de lado, pois fazem parte de toda a complexidade do sujeito biografado e deve representar as nuances de sujeito⁸⁶.

Em relação à necessidade de estudar biografias na história, distante de um acesso universal, mas preocupada em valorizar os atores sociais, a biografia na história empreende o compreender o passado, mostrando-se como um campo de conflitos entre sujeitos e projetos de vida. Ainda, referenciando o trabalho *Biografia e escrita da História: reflexões preliminares sobre relações sociais e de poder*, de Adriana Barreto de Souza (2007), Avelar (2010, p. 170) aponta que:

86 Concordando com isso, Philippe Lejeune, em *Je Est un Autre* (1980, p. 198), aponta ao menos cinco elementos em autobiografias e biografias de grandes homens, que tratam de: “lenda familiar; o relato de vocação; o exemplo, a apologia; a pequena história”. Contudo, para o autor, “As histórias de vida oferecem condições de enfrentar essas questões, de forma a não obtermos uma hagiografia, e sim um retrato com nuances, estabelecido com a colaboração do modelo, e por isso mesmo mais próximo do indivíduo real: com contradições, limites, defeitos e qualidades.” (PEREIRA, 2000, p. 124-125).

As pesquisas biográficas tornam possível o redimensionamento de várias problemáticas concernentes à escrita da História e às relações sociais. Elas evitam a formulação de paisagens monolíticas do passado, mostrando, ao contrário, que se as condições de desigualdade entre os indivíduos limitam o campo de possibilidades e de escolhas, sempre deixam margens de manobra, através das quais os homens podem se movimentar socialmente e promover mudanças, mesmo que pequenas, em seu meio. (AVELAR, 2010, p. 170).⁸⁷

Nessa conjectura, White (2011, p. 439) apresenta que há uma intensa discussão sobre a narrativa contemporânea dentro da teoria da história e teceu críticas a isso, já que o narrar é tão universal quanto a linguagem, ou seja, uma representação verbal que faz parte da consciência humana.

Mas é precisamente porque o modo narrativo de representação é tão natural à consciência humana, tão propriamente um aspecto da comunicação cotidiana e do discurso mais simples, que seu uso em qualquer campo de estudo que aspire ao estatuto de ciência deve ser posto em suspeita. Pois, qualquer que sejam suas especificidades, essa ciência precisa ser crítica acerca do modo com que descreve seus objetos de estudo tanto quanto acerca daquele com que explica seus processos e estruturas. (WHITE, 2011, p. 439-440).

Em questões metodológicas, para um historiador narrativo, o método histórico é a investigação dos documentos com ênfase na busca de sua veracidade. White (2011, p. 482-483) novamente questiona, então, a própria noção de história no sentido do que seria imaginário ou verdadeiro, afirmando que “É possível produzir um discurso imaginário sobre acontecimentos reais que pode não ser menos ‘verdadeiro’ por ser imaginário. Tudo depende de como se elabora a função da faculdade de imaginar na natureza humana.” Ou seja, atribui-se à ficção um papel importante nos textos biográficos, porque eles não deixam de ser históricos.

A dificuldade de delimitar o espaço ocupado pela biografia, ainda localizada entre a literatura e a história, cria situações de maior ou menor tensão e de inúmeras críticas nos textos de história sobre o gênero, embora a escrita biográfica na história possa ser identificada como uma rica experimentação ao alcance do historiador, o que permite avaliar a epistemologia da história na tensão entre ficção e conhecimento científico (DOSSE, 2009, p. 18).

No caso da ficção, encontra-se sempre enraizada na sociedade, pois é a partir de condições de tempo, espaço, cultura e relações sociais estabelecidas que os escritores criam, imaginam e inventam seus enredos e personagens (FERREIRA, 2012, p. 67). Logicamente que

⁸⁷ Nesse caso, tendo em vista que a biografia estuda sujeitos, que não se mostram unos, mas plurais, dentro de uma ou várias identidades, tal objeto de pesquisa, como as biografias, contribuem para um estudo da análise da Ditadura-Civil Militar. Ademais, das biografias de autoria feminina sob uma outra ótica, isto é, a de Cassandra Rios e sua vivência. Destaca-se que não se trata de situá-la aqui como protagonista de um movimento lésbico/feminista/esquerdista, mas sim como uma mulher que publicou duas autobiografias, ou mistura de relatos, como será visto no capítulo seguinte, com suas intenções, motivações, mesmo em meio a seu sofrimento de ordem pessoal

também a escrita histórica se apresenta como um produto vinculado às múltiplas condições que atuam sobre a produção literária, relacionada à sociedade na qual se insere o historiador e às suas escolhas teórico-metodológicas e valores, mesmo que delimitada pelas exigências do ofício.

As aproximações da biografia na história com a literatura, segundo Borges (2018, p. 227), são possíveis pois “Transformar a pesquisa em ato de comunicação - em geral um texto escrito - supõe indubitavelmente certa arte, e nesse momento, precisamos nos aproximar dos literatos” e o historiador pode fazer isto pois a vida do biografado tem o sentido que o historiador lhe conferir.

Ao longo dos séculos, alguns autores viram a biografia em oposição ou distinta da História, por diferentes razões nos diferentes momentos. Em uma visão esquemática, pode-se perceber que entre a história – vista como forma de conhecimento “científico” - e a “arte”, a maioria dos autores constrói um percurso amplo de sua história, vendo-a oscilar entre a “ciência” e a Literatura (a oposição apresentada neste capítulo, não é, porém, dicotômica) (BORGES, 2018, p. 204).

Borges ainda aponta que, na biografia, existe uma “tensão inescapável” entre história e literatura, além da tentativa de falar do indivíduo, cheio de complexidades, também na narrativa autobiográfica. A título de exemplo, convém citar a obra *Confissões*, de Rousseau, porque inaugurou a biografia de natureza “romântica”, que tenta dar conta do homem e de sua totalidade.

Borges (2018, p. 206-208) continua traçando um panorama a respeito dessa questão e aponta que no século XIX, sob a égide da Filosofia da História e da corrente positivista, ocorreu uma preocupação da história com objetos sociais: raça, nação, instituições e não com a vida do indivíduo em particular⁸⁸, o que ainda se mantém no debate historiográfico, ou seja, a dimensão e o papel concedido ao indivíduo em biografias.

Madelénat, em *La Biographie* (1984), avalia as transformações da biografia em três séries: 1- “biografia clássica”, com normas quantitativas e qualitativas, da Antiguidade até o século XVIII; “biografia romântica”, do XIX até o XX, e biografia moderna, “filha do relativismo ético, da Psicanálise e das transformações epistemológicas da História.” Já para Trebistch, em *Problemas e métodos da biografia* (1985), lê-se a análise de três vertentes da biografia: clássica, em que o biógrafo é um juiz; romântica, que ele é observador imparcial e,

88 “A então dominante História nacional personificava o percurso político pelos grandes homens e essas grandes figuras eram trabalhadas em geral também na literatura; encontram-se assim inúmeras biografias de heróis políticos ou militares produzidas nessa época.” (BORGES, 2018, p. 206)

por fim, contemporânea, em que ele se mostra em uma relação biográfica (BORGES, 2018, p. 207-8).

O biógrafo é um *voyeur*, um “arrombador” ou “linguárudo profissional” (como brinca a literata americana Janet Malcolm), “uma espécie de vagabundo permanentemente batendo na porta da cozinha para se convidar para o jantar” (como brinca também Richard Holmes). “A biografia pode propiciar uma espécie de espelho ético, no qual podemos ver, com uma força súbita, a nós mesmos e nossas vidas sob diferentes ângulos”. Mesmo que o autor não deseje se expor em seu trabalho, ele o faz pois: “o processo biográfico se tornou um instrumento de definição moral e na análise há uma forma de dar sentido ao meu próprio mundo” (BORGES, 2018, p. 218).

Já no Brasil, desde a década de 1950, a literatura e sua relevância já participavam de discussões nas ciências humanas, em especial na Sociologia. Mas na História, salvo algumas exceções (como Nelson Werneck Sodré e Sérgio Buarque de Holanda), a literatura só encontrou seu espaço na década de 1980, o seja, 30 anos depois, com a História Cultural e a História Social, cujo destaque partiu da Europa e dos Estados Unidos (FERREIRA, 2012, p.65).

Malatian (2008, p. 17) explica a respeito dos ares do biografismo na antiguidade, apresentando que nunca deixou de ser estudado, ainda que com significações diversas, como no caso das hagiografias medievais. Além disso, a autora considera que a formação do indivíduo na Idade Moderna acompanhou duas biografias de Voltaire. Ainda, convém dizer, no início do século XIX, houve o questionamento da biografia linear tradicional, cujo embasamento adveio da história factual, sobretudo através dos escritos de Carlyle⁸⁹.

Entende-se que há, muitas vezes, um debate entre definir a biografia como história ou literatura, mas não é interessante corroborar com tal ideia, uma vez que não é preciso separar drasticamente a história da literatura, tendo em vista os posicionamentos abordados aqui.

Ao concordar com essa perspectiva, importa considerar que a narrativa faz parte da escrita da história (BORGES, 2018; VASCONCELOS, 2005) e, também, a possibilidade da biografia como gênero híbrido podendo ser trabalhado em mais de uma área é fundamental. Dessa forma, ausenta-se da corrente tradicional da historiografia que separa a história da narrativa, o que traz, ao mesmo tempo, à biografia um caráter controverso, problemático, duvidoso, ao passo que assistimos também a seu sucesso editorial no que concerne às prateleiras de grandes livrarias a partir de 1980 (BORGES, 2018, p. 203; GLEZER; ALBIERI, 2009;

⁸⁹ Para dar à História volume e profundidade, utilizou o herói como meio de expressão do fluxo caótico e aleatório da vida e do acesso ao universal e, com esse intuito, produziu estudos notáveis como *A Vida de John Sterling* e *Biografia de Cromwell*. O herói individual, sujeito de exaltação, foi por Carlyle encarregado de exprimir sua época e, assim, a História se tornou o campo de afrontamento de personalidades heroicas, cada uma com sua função profética enquanto encarnação das forças do Espírito, entendidas como religião [...]. Entre eles, o herói demiurgo seria capaz de dar sentido à história e forçar o destino. Em sua obra de referência e exaltação do idealismo, *Os heróis e o culto dos heróis*, atribuiu aos indivíduos excepcionais um papel na História da humanidade.” (MALATIAN, 2008, p. 17).

GOMES, 2004; PEREIRA, 2000⁹⁰). Essa controvérsia também abrange a literatura de Cassandra Rios, uma vez que as obras da autora, a despeito de perseguidas entre as décadas de 1960 a 1980, eram vendidas em larga escala.

As narrativas biográficas “mantêm relações particulares com o tempo e o espaço, relações que não são simplesmente atos de resgate, mas de reconstrução do passado a partir de referenciais atuais”. No caso dessa narrativa de si, temos então o desafio, o das múltiplas identidades entre o vivido, o recordado e o narrado (SILVA, 2015, p. 178, 180). Essas múltiplas identidades vêm do próprio formato e várias delas são assumidas por um sujeito após o processo de fragmentação de identidades trazidos pela pós-modernidade, como apresenta Hall (2006):

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas a redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2006, p. 14).

2.4 A performance biográfica

Bourdieu (1996, p. 190) aponta que performance é o nome que se atribui à biografia quando há a preocupação em selecionar ou tirar assuntos para torná-la mais acadêmica. Ou seja, os acontecimentos biográficos são definidos como colocações e deslocamentos que ocorrem no espaço social, sobretudo os que estão dentro da conjectura da lógica do capital. Dessa forma, não conseguimos compreender uma trajetória sem que, previamente, tenham sido construídos os “[...] estados sucessivos do campo onde ela se desenrolou, e logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado – [...] ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis.” (BOURDIEU, 1996, p. 190).

Ainda para Bourdieu (1996, p. 183-185, 189), em termos biográficos, quando selecionam-se acontecimentos e conexões entre eles para a escrita de uma vida, é preciso que o biógrafo seja cúmplice dessa narrativa, especialmente porque é no interior dessa perspectiva que se desenrola a ilusão biográfica, a idealização de uma linearidade da vida, que ocorre no romance e é abandonada pela história⁹¹. Assim,

⁹⁰ É cada vez maior o interesse dos leitores por um certo gênero de escritos — uma escrita de si —, que abarca, por exemplo, diários, correspondência, biografias e autobiografias, independentemente de serem memórias ou entrevistas de história de vida (GOMES, 2004, p. 7).

⁹¹ Allain Robbe-Grillet, em *Le miroir qui revient* (1984), aponta que “O advento do romance moderno está ligado precisamente a esta descoberta: o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório.” (BOURDIEU, 1996, p. 185).

Produzir uma vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. (BOURDIEU, 1996, p. 185).

Posto isso, é nesse sentido também que serão trabalhadas as obras autobiográficas de Cassandra Rios, pensando não em uma linearidade ou em uma persona de Cassandra, mas várias escritoras, com suas dicotomias, complementaridades, ambiguidades e personagens, tanto dentro quanto fora da imaginação dessa “Demônio das Letras”, da “Papisa do homossexualismo”, uma autora subversiva e ao mesmo tempo, religiosa, que procurava buscar a santidade e o sagrado. A ilusão biográfica proposta por Bourdieu expressa que há toda uma noção totalizante do “eu” a partir do nome próprio, que transmite uma identidade social ao indivíduo que o coloca como agente de suas histórias de vida, tais nomes próprios são operados através de instituições. São suportes de estado civil relacionados a pessoas dentro da lei civil, do Estado, caso das certidões e dos contratos. Em contrapartida, “[...] só pode atestar a identidade da personalidade como individualidade socialmente constituída, à custa de uma formidável admiração.” (BOURDIEU, 1996, p. 186-188)⁹².

O nome próprio transmite ao indivíduo uma “[...] identidade social constante e durável, que garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis onde ele intervém como agente, isto é, em todas as suas histórias de vida possíveis.” (BOURDIEU, 1996, p. 186). Tratando dessa questão do nome próprio, faz-se um questionamento dessa ilusão biográfica no que respeita à utilização de pseudônimos. Se os nomes próprios carregam identidades, os pseudônimos também? A pergunta é, deveras, pertinente, uma vez que Cassandra Rios lançava mão desses recursos para assinar seus textos, conforme será explorado no decorrer deste trabalho.

A noção de que o nome próprio, para Bourdieu, representa uma forma onde são operados ritos de instituição, mas traduz apenas “[...] a identidade da personalidade como individualidade socialmente constituída, à custa de uma formidável admiração”, é criticada por Avelar (2010, p. 163), pois se, para Bourdieu, a escrita biográfica parte da ideia de que a vida forma um conjunto coerente do todo - sendo entendido como única expressão de uma intenção tanto

⁹² Tudo leva a crer que o relato de vida tende a aproximar-se do modelo oficial da apresentação oficial de si, carteira de identidade, ficha de estado civil, curriculum vitae, biografia oficial, bem como da filosofia da identidade que o sustenta, quanto mais nos aproximamos dos interrogatórios das investigações oficiais [...] afastando-se ao mesmo tempo das trocas íntimas entre familiares e da lógica da confiança que prevalece nesses mercados protegidos (BOURDIEU, 1996, p. 188).

objetiva quanto subjetiva, e, ao contrário disso, o relato de uma vida não é algo retilíneo -, o elemento que forma esse relato biográfico é, então, o nome próprio, que se configura como

O atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais, o fundamento da unidade de suas sucessivas manifestações e da possibilidade socialmente reconhecida de totalizar essas manifestações em registros oficiais, curriculum vitae, cursus honorum, ficha judicial, necrologia ou biografia, que constituem a vida numa totalidade finita, pelo veredicto dado sobre um balanço provisório ou definitivo. (BOURDIEU, 1996, p. 187).

Borges (2018, p. 224-225) sugere que ao narrar uma vida, o historiador, em vez de pensar na linearidade do sujeito biografado, pode optar por abordar a linearidade da pesquisa, deixando evidente como foi construído o trabalho da narrativa, sendo que

É preciso estar constantemente alerta contra um psicologismo simplificador. As dificuldades da Psicobiografia já foram mostradas como incontornáveis: era uma “pop-psicologia”, um psicologismo simplista, em moda nas décadas 1960/1970 (embora com método e finalidades diversas” [...] Além disso, a Psicanálise também ajudou os historiadores a compreender melhor a relação sujeito-objeto ao mostrar a importância da “dominância subjetiva”: aceitar a subjetividade não quer dizer submeter-se a um subjetivismo, mas perceber e aceitar que, por trás do discurso historiográfico, há um sujeito que o produz. [...] Seja em um verbete para uma enciclopédia, seja em uma biografia do tipo “mergulho na alma”, os fatos passam por uma seleção permanente, pois não há outra forma para narrar uma vida a não ser selecionando o que nos parecer significativo. Essa escolha (que um teórico chamou de “faxina”, pois é o descarte de um “lixo” indesejado) já é uma certa forma de interpretação, ou seja, uma atribuição de sentido. (BORGES, 2018, p. 219-221).

Para Avelar (2010, p. 162), um historiador que planeja escrever uma biografia deve se atentar para, além das tentações de reduzir o personagem a uma identidade só, evitar “[...] induzir o leitor à expectativa ingênua de estar sendo apresentado a uma vida marcada por regularidades, repetições e permanências.” O autor apresenta, ainda, Levi (1996), que também critica essa individualidade única, exemplificando os heterônimos de Fernando Pessoa.

A biografia constitui na verdade o canal privilegiado através do qual os questionamentos e as técnicas peculiares da literatura se transmite à historiografia. Muito se debateu esse tema, que concerne sobretudo às técnicas argumentativas utilizadas pelos historiadores. Livre dos entraves documentais, a literatura comporta uma infinidade de modelos e esquemas biográficos que influenciariam amplamente os historiadores. (LEVI, 1996, p. 168).

2.5 Memorialismo

Optou-se aqui por situar a construção da memória como ponto de conexão entre a história, as biografias e o discurso literário (ficcional e narrativo). Essa conexão ocorre, uma vez que o sentido de narrar envolve o de (re)lembrar (SILVA, 2012, p. 51) e, assim, é possível acrescentar o emprego de recursos ficcionais a esse discurso histórico, o que é trazido de uma

perspectiva literária e sendo capaz também de contribuir para a construção de uma memória social.

Nora (1993, p. 9) discorre sobre a diferença entre memória e história, tendo em vista que são opostas. Enquanto a história reconstrói (sempre de forma problemática e incompleta) algo que deixou de existir, a memória é um fenômeno atual, que representa “um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado.”

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. [...] Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópios, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberdade, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo. (NORA, 1993, p. 9).

Halbwachs (1990, p. 54-55) apresenta duas dimensões da memória, a individual e a coletiva. A memória individual não é somente isolada e fechada, mas quando o autor recorre ao passado, ele compartilha lembranças com outros indivíduos, o que acarreta na memória autobiográfica, que é ligada à vida pessoal e à memória histórica, responsável por manter e evocar lembranças. Ainda, a memória é sentimento, fluida e em determinado momento ela desaparece, no caso, quando atinge a história. A história então seria o que foi pensado a partir dos fatos vividos.

No caso da memória coletiva, pode-se dizer que é de longa duração, que representa características, lembranças de um grupo, ou seja, este grupo compartilha de vivências sobre determinado assunto (HALBWACHS, 1990).

Já para Pollak (1989, p. 5-6), há momentos em que o presente escolhe guardar traços e vestígios do passado, e outros que são esquecidos e estamos fadados ao esquecimento. A memória também representa um campo de disputa, dividida entre nacional ou oficial e subterrânea. A memória nacional ou oficial representa não apenas uma memória instituída por governo, mas também como as pessoas a interpretam, sendo assim, pode ocorrer um silenciamento por parte do vivente sobretudo porque foi alvo de um trauma imposto por um

Estado dominador e pela sociedade civil. Em oposição, tem-se a memória subterrânea, que representa a memória de culturas minoritárias ou marginalizadas.⁹³

Quando se fala nos campos de disputa de memória envolvendo a memória coletiva e individual de Cassandra Rios, cujo enfoque recai sobre suas duas obras autobiográficas, desloca-se rapidamente para a censura de livros durante o período da Ditadura Civil-Militar. Assim, a memória que se tem sobre a escritora reflete-se em sua reputação atual, isto é, como ela é vista por outra geração que não a de seus leitores; em se tratando da ausência de suas obras em grandes bibliotecas e universidades seria uma pista para refletir sobre o papel de Rios na contemporaneidade? (LIMA, 2016) Os próprios livros autobiográficos foram difíceis de serem localizados, apenas em um sebo on-line e devido à característica de sua obra rara, seu valor era bastante expressivo. Cassandra Rios compartilhava da memória coletiva junto a civis e militares, que eram governados por outros militares, ou seja, há nesse aspecto uma manipulação da memória, sobretudo coletiva.

Arfuch (2014, p. 76-77) apresenta exemplos de obras que tratam da memória e imagem com objetivo de dar visibilidade a eventos ausentes do imaginário coletivo e apresenta objetos que relacionam memória testemunhal com a abordagem da imaginação e de recursos ficcionais nos relatos.⁹⁴ Esse conjunto de obras que mostram a potência da relação entre memória, imagem e imaginação tornar públicas as rupturas que definem o espaço biográfico e, quando a imaginação e ficção se fundem na memória,

O envolvimento pessoal na história que é contada, o impacto emocional que isso acarreta, a narrativa como colocada em forma da vida, a inquietação do passado, a busca de vestígios, a necessidade de recorrer a outros para construir a própria história, o eu que se objetiva em um “outro eu” – nos filmes, por exemplo, desdobramentos entre personagem e narrador, corpo presente na imagem ou apenas voz -; uma busca que até poderia se dizer genealógica mas não tanto no sentido de quem foram os pais (em algum lugar escrevi que nossos pais são nossos mais estranhos desconhecidos: o mistério das suas vidas sempre nos escaparam, há segredos, coisas que não se falam ou nunca tivemos tempo suficiente), mas sim de quem são esses filhos, ou seja, como se constrói uma identidade a partir dessa ausência que supõe também uma grande violência. Talvez seja por isso que tantas questões sobre o passado que se escapam no

⁹³ “Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “memória oficial”, no caso a memória nacional. [...] Submetida a uma memória de dominação (Estado autoritário, por exemplo), as memórias clandestinas e proibidas, após conseguirem chegar ao espaço público e estabelecer a construção de pontos de referência dessa memória (cena cultural, setor editorial, meios de comunicação), intensifica a disputa e é acoplada outras memórias: “Uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória, no caso, as reivindicações das diferentes nacionalidades.” (POLLAK, 1989, p. 4-5).

⁹⁴ Arfuch (2014) apresenta filmes, como *Los Rubios* (2002), em que testemunhas e relatos envolvendo imaginação podem suprir retratos de infância.

decorrer dos dias, a busca de sentidos da vida e dessas outras vidas, tão próximas e tão distantes. (ARFUCH, 2014, p. 77-78, tradução nossa).⁹⁵

Segundo Figueiredo (2013, p. 88), a memória de autoria feminina representa uma subversão, haja vista que ao escrever e entrar no domínio “dos homens”, escritoras passam a subverter uma ordem masculina e tem-se instaurada uma nova ordem, em que a mulher passa a falar sobre si. Em consequência, trava-se um novo combate, representado pela luta com as palavras ao recordar lembranças, sentimentos angústias e com a censura interna, além do público, que tem uma reação diferente de um texto quando escrito por homens.⁹⁶

2.6 As narrativas do “eu”

Uma vez apontados e apresentados debates a respeito do que são as biografias e como podem ser trabalhadas dentro da história, continua-se aqui a discussão a respeito da relação entre as escritas de si, em que, geralmente, é empregada a primeira pessoa do singular, narradas em prosa e que envolvem uma retrospectiva, ou seja, as autobiografias. Tendo como ênfase na problemática desta pesquisa, a saber, a escrita autobiográfica de Cassandra Rios e as questões em torno de seu tempo, discutem-se, de agora em diante, conceitos, especificidades, metodologias de análise e recortes de gênero e sexualidade, o que pode ser analisado tanto pelo arcabouço literário quanto histórico.

Nessa perspectiva situam-se também os livros de Cassandra Rios, não apenas os autobiográficos, mas também os demais romances, pois bem ilustram uma sociedade às avessas de temáticas tidas imorais, e, por isso, relegadas ao silenciamento, como a homossexualidade e como lidar com isso, uma vez que muitos dos personagens de Cassandra Rios são estigmatizados (SANTOS, 2003).

⁹⁵ [Citação original]: “El involucramiento personal em la historia que se cuenta, el impacto emocional que eso supone, la narración como puesta em forma de la vida, la inquietude del pasado, la búsqueda de huellas, la necesidad de recurrir a otros para armar la propia historia, el yo que se objetiva em um ‘outro yo’ – em los filmes, por ejemplo, desdoblamiento entre personaje y narrador, cuerpo presente em la imagen o sólo voz-; una búsqueda que hasta podría decirse genealógica pero no tanto em el sentido de quiénes fueron los padres (em algún lado escribí que nos padres son nuestros más extraños desconocidos: el misterio de sus vidas siempre se nos escapa, hay secretos, cosas de las que no se habla o no tuvimos nunca el tiempo suficiente) sino más bien de quiénes son esos hijos, es decir, como se construye una identidad a partir de esa ausencia que supone también una gran violencia. Por eso quizá tantas preguntas sobre el pasado que se esconde em el devenir de los días, búsqueda de sentidos de la vida y de esas otras vidas, tan próximas y tan lejanas.” (ARFUCH, 2014, p. 77-78).

⁹⁶ Ou seja, diante disso também se situa Cassandra Rios, uma vez que ela lançou mão de pseudônimos masculinos como tentativa de estimular a continuidade da circulação de seus livros, valendo-se, assim, de uma lógica capitalista patriarcal predominantemente heterocêntrica.

Já diria Carlos Drummond de Andrade (2002, p. 11) que “O problema não é narrar, é ser inventado hora após hora e nunca ficar pronta nossa edição convincente.” Ou seja, é assim que se entende o trabalho com as biografias, aqui aplicado ao estudo de caso de Cassandra Rios, uma vez que são localizados formas e espaços de narrar-se. É por meio desse estudo do sujeito na história, das narrativas de si, que se discute Cassandra Rios. É pensando em como foi formada a “construção do eu”, como foi construído o “mito de Cassandra” que se investigam as características do pacto biográfico que ela transparece em sua autobiografia.

Segundo Lejeune (2008, p. 14), a definição de autobiografia representa uma “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” Assim, situam-se elementos que participam de quatro categorias diferentes, quais sejam: formato da linguagem, que é narrativa e em prosa; assunto abordado nesses textos, isto é, a vida e a história de um indivíduo; situação do autor, uma identidade do autor e do narrador, e, por fim, posição do narrador, sendo que as identidades do narrador e dos personagens são diferentes ou a narrativa pode ser narrada em retrospectiva.

As autobiografias são caracterizadas por preencherem várias dessas condições apresentadas, o que as diferencia de outros gêneros do espaço biográfico, que não se adequam em tal proposta, como, por exemplo, as memórias, que não abarcam a categoria a respeito da vida e da história individual ou mesmo a biografia, que não trabalham com a posição do narrador mediante a relação entre sua identidade e a do personagem ou a narrativa retrospectiva.

Após apresentadas as categorias, Lejeune (2008, p. 15) afirma que muitas vezes não são totalmente preenchidas, a exemplo da própria identidade. Nas definições de autobiografia é necessária uma relação de identidade entre autor, narrador e personagem, mas existem questões que permeiam isso, caso de a identidade do narrador ser diferente da do personagem. No caso da autora estudada, por exemplo, tem-se a identidade de Cassandra Rios, o pseudônimo que escrevia os livros que foram perseguidos e proibidos e Odete Rios, a “pessoa real”.

A função do relato autobiográfico, segundo Philippe Lejeune, em *Je Est un Autre* (1980, p. 252), remete a um espaço onde se forma uma identidade, pois é escrito não apenas para expor a memória, mas é um lugar onde uma identidade coletiva elabora-se, reproduz-se e transforma-se (PEREIRA, 2000, p. 121).

Longe de simplesmente refletir o social, o indivíduo coloca-se como polo ativo face a esse mesmo social, dele se apropriando, filtrando-o, retraduzindo-o e projetando-o em uma outra dimensão, que é a de sua própria subjetividade. Cada indivíduo representa a reapropriação singular do universo social e histórico que o circunda. E é por isto

mesmo que se pode conhecer o social partindo da especificidade irreduzível de uma prática individual. (PEREIRA, 2000, p. 121).

As duas obras, fontes desta pesquisa, foram escritas, segundo a autora, com o objetivo de narrar a infância, as relações familiares e amorosas e agradecer a seus leitores, além de expor efeitos que a perseguição política provocaram em sua vida, uma vez que sua subsistência provinha da venda das obras e dos respectivos direitos autorais, justamente por isso, teve de pôr em prática estratégias para que suas obras continuassem sendo publicadas, caso da aderência aos pseudônimos.

A primeira obra autobiográfica de Cassandra, *Censura*, publicada no ano de 1977, foi escrita com a finalidade de constituir, verdadeiramente, um relato de vida e chamar atenção da censura, que, de acordo com a própria autora, era aplicada tanto pelo leitor comum até por outros elementos advindos do governo e que proibiram sua circulação (RIOS, 1977, p. 9). Outros temas presentes na narrativa correspondem à família e infância no bairro de Perdizes, em São Paulo, além de seu comportamento na escola, suas primeiras publicações de contos e do primeiro livro, *A volúpia do pecado* (1948), e a denúncia da repressão da Ditadura Militar.

A partir da leitura deste livro, foi possível perceber, primeiramente, a questão do pacto autobiográfico de Lejeune, pois é defendido por Rios que sua escrita é verdadeira e honesta, e, por isso, ela apresenta a dificuldade de redação e de realização de uma autocrítica (RIOS, 1977, p. 11-12).

Ademais, é apresentado que esta escrita é uma forma de resistência e da luta perante as perseguições e os processos que a impediram de receber o dinheiro das vendas. Assim, também é condenada qualquer forma de censura.

Já *Mezzamaro* tratou-se de obra escrita após uma longa pausa nas publicações e um afastamento da vida pública, o que, inclusive, é justificado na narrativa. Ademais, o livro composto por sete capítulos, segundo Rios, foi escrito com o objetivo de agradecer aos leitores que sempre a apoiaram, bem como outros artistas. Nesse sentido, também são mencionados aspectos da infância e da primeira publicação, contudo, são frisadas as consequências que as proibições provocaram em sua vida (RIOS, 2000).

Mezzamaro carrega uma escrita mais extensa e pode ser percebido, assim como *Censura*, a abundância de elementos que traduzem o pacto biográfico, pois em vários trechos esclarece-se sobre a impossibilidade de esconder algo do leitor e que toda a narrativa visa divulgar o que é preciso. Além disso, nesse mesmo sentido, ocorre uma performance autobiográfica, além de haver uma defesa sobre a veracidade dos eventos narrados, a autora também dispõe sua maneira exclusiva de narrar-se, o que é exemplificado com a ausência das

regras de escrita e o desprezo por normas, inclusive, durante toda a escrita ocorre o diálogo com o leitor.

Os assuntos principais da narrativa envolvem sua relação com os leitores e outros escritores que a admiraram, as relações familiares, as personagens, sua religiosidade, sua doença - câncer, no caso -, e, por último, sua relação com a censura. Rios (2000, p. 18-19) defende que não cometeu nada de errado, nenhum crime, não escreveu nenhuma pornografia e não poderia ser processada e tratada como tal, ora aponta o seu desejo de ser perdoada, ora defende que a escrita de *Mezzamaro* tem o objetivo de “aliviar a alma.”

Não consigo ser agressiva, indelicada, sem educação, grosseira e atrevida, como acho que deveria às vezes ser. Recrimino-me, pois sempre me flagro triste e decepcionada diante do comportamento de pessoas assim, que depois de ferirem-me, vendo-me calada, recolhida na minha decepção, ousam dizer que sou um cristal, que sou muito sensível, que não entendo uma brincadeira, ou mesmo uma maldade que me foi feita sem querer. Ofensiva, pejorativa, mau-gosto que humilha, irônica, não vou conseguir aceitar e entender certas atitudes. As palavras tem poder de brasas que queimam. Ferem. Têm lume de faca e atravessam a alma, deixando terríveis cicatrizes (RIOS, 2000, p. 16).

Quando se leva em conta a identidade, tem-se por base que ela é uma gama múltipla, ou seja, não é uma linha reta, porque é capaz de fluir em meio a perspectivas e vivências do sujeito. É dessa forma que se situa Cassandra Rios, que não é definida neste trabalho apenas como lésbica, mulher, escritora, mas a partir de identidades variadas, de forma que,

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. (BOURDIEU, 1996, p. 189-190).

Tendo em vista então que toda “escrita de si” envolve tanto memórias coletivas quanto individuais e sociais, uma vez que não é apenas o autor que viveu sua vida, mas impactou a de outros a sua volta, convém relembrar Silva (2012, p. 42), para quem as narrativas biográficas se relacionam de forma singular com o tempo e o espaço, e que não são simplesmente produzidas para resgatar as memórias, mas representam um exercício de reconstrução do passado a partir da atualidade.

2.7 Autobiografia: performance, confissão, testemunho

Misch (1950) defende que o gênero autobiográfico não é determinado na forma de apresentação dos fatos, mas através de uma perspectiva que oferece ao leitor um relato para que seja acessada a trajetória do narrador. Como as narrativas apresentam a consciência de um indivíduo, ao longo dos anos, são apresentadas de diferentes formas, devido a referências específicas da cultura de um local e período. Esta performance encontra-se em todo e qualquer relato autobiográfico, uma vez que supõe linguagem, intenção e um método, inclusive trabalhando com atos falados ou mesmo silenciados, como já explicado também em relação ao autor Pollak, quando refletiu sobre memórias subterrâneas.

Tal como Lejeune (2008) defende nas autobiografias a existência de um pacto autobiográfico, o texto de Blanchot (2005), além de debater características e limites da escrita em diários, estabelece uma série de pactos, abarcados, sobretudo, pela sinceridade e datação. Além disso, o autor defende essa escrita como híbrida, podendo conter várias intenções, como um desabafo, uma fuga ou o impedimento de esquecer a memória, além do diário definido também como empresa de salvação.

Blanchot (2005) defende, ainda, que é narrado o que não pode ser relatado, afirmação passível de problematização em relação a uma escrita autobiográfica, sobretudo porque, no caso de Cassandra Rios, a autora dispõe de uma narrativa autobiográfica, fazendo exatamente isso: narrando aspectos de sua vida, ainda que não apenas, porque eles se conectam com os abusos sofridos durante a censura, por exemplo.

Avelar (2010, p. 167) critica o pacto autobiográfico proposto por Lejeune, pois, primeiramente, o discurso que endossa a erudição do biográfico pode colocar em xeque sua parcialidade de seu projeto de escrever sobre uma vida. Em segundo lugar, o biógrafo idealiza uma totalização da persona biografada e se depara com lacunas documentais e, conseqüentemente, a disposição de uma imaginação ficcional. Para Schmidt (2014, p. 142), ao trabalhar com o biografar a partir de uma dimensão ética, deve haver respeito pelo personagem biografado (ao ser analisado conquanto sua historicidade e não na ânsia de desnudar e respeito pelas regras do ofício do historiador). Ainda,

Para o historiador em geral e para o historiador biógrafo em particular não existem fatos importantes em si, que precisem ser revelados a todo custo; além disso, o que lhes interessa não é o inusitado, propriamente. Também sua maneira de encarar a verdade é – ou deveria ser – mais sofisticada e tensionada do que aquela própria do senso comum, limitada à factualidade imediatamente apreensível. Esses profissionais sabem, por um lado, que todos os regimes de verdade são históricos, mas, por outro, têm compromissos com seus arquivos e com as metodologias e critérios de cientificidade próprios de seu ofício (que também são históricos). (SCHMIDT, 2014, p. 142).

A escrita de si, segundo Foucault (1992 p. 129-130), surge como uma forma de autoavaliação, autoconhecimento e afastamento dos pecados, transformados em autoreflexão, que trazem um “papel da prova de verdade”. Ainda, a escrita seria uma forma de confissão. Foucault pauta-se nos seguidores de Pitágoras, Sócrates e Cínicas para afirmar que a escrita de si seria interessante para se entender e aprender a viver, configurando-se numa forma de confissão.⁹⁷

A escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte da verdade contrastiva; ou, mais precisamente, uma maneira reflectida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso. (FOUCAULT, 1992, p. 133).

Visto que essa “escrita de si”, observada por Foucault (1992), constitui-se em uma espécie de confissão, além do autoconhecimento e autorreflexão, tem-se a hipótese da escolha de parte do título de *Mezzamaro*, como “O pecado de Cassandra”. A ideia de pecado é atribuída às temáticas de seus livros, mas também pode dialogar com esta noção de performance.

De outra maneira, o autor (FOUCAULT, 1992), quando estudando práticas de “escritas de si” na Antiguidade, constatou que o sujeito não é constituído previamente, ou seja, o autor pensa na subjetividade como algo construído aos poucos e estes *hypomnemata*, por exemplo, podem ser situados como técnicas de transformação da subjetividade. Ainda, nesse tipo de escrita, o sujeito se constitui no próprio narrar-se, transformando-se e performando perante este exercício.

No caso das escritas de si de textos autobiográficos, identifica-se também um caráter performativo. Ainda, a autobiografia não apresenta apenas uma forma de escrita, ou seja, apenas

⁹⁷ Foucault (1992, p. 130) aponta duas formas de escritas de si na Antiguidade: As correspondências e os *hypomnemata*. A esta segunda categoria remetem-se aos cadernos de contabilidade, registros de notas, cadernos pessoais usados como agendas ou, segundo Miranda (1992, p. 28), espécies de “carnês individuais” com citações e anotações, que representam elementos heterogêneos e uma escrita fragmentária. Ainda, “[...] o seu uso como livro de vida, guia de conduta, parece ter se tornado coisa corrente entre um público cultivado”, mas que não podem ser classificados como os diários íntimos. Noutras palavras, “neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. Formavam também uma matéria prima para a redação de tratados mais sistemáticos, nos quais eram fornecidos argumentos e meios para lutar contra este ou aquele defeito (como a cólera, a inveja, a tagarelice, a bajulação), ou para ultrapassar esta ou aquela circunstância difícil (um luto, um exílio, a ruína, a desgraça).” De outra maneira, visto que esses cadernos podem ser rascunhos para textos que serão enviados a um leitor, as correspondências podem ser uma forma de exercício de escrita pessoal, que representam uma escrita performadorada noção individual e reflete um olhar do outro e de si mesmo (MIRANDA, 1992, p. 28). Visto isso, destaca-se que a carta enviada atua na escrita, tanto sobre o que se envia e se escreve quanto o que se recebe e é relido. Esta dupla função faz com que a correspondência muito se aproxime dos *hypomnemata* e com que a sua forma seja muito parecida (FOUCAULT, 1992, p. 135).

uma “autointerpretação”, mas relembrando o passado, ou seja, pode existir uma “dupla cisão entre tempo e identidade”, onde a primeira pessoa, o autor, carrega consigo a reflexão de sua vida, cujos atos plurais são reevocados e lembrados (MIRANDA, 1992, p. 30-31).

Esse estilo de narrativa, então, geralmente escrito em primeira pessoa, não necessita abordar uma “[...] representação verídica e fiel da individualidade, mas uma forma de encenação ilusória do seu eu exclusivo.” (MIRANDA, 1992, p. 36). Ou seja, o interessante é estudar como o autor, e, no caso deste trabalho, a autora, pensa e constrói a narrativa de si mesmo, quais são as estratégias usadas para isso. Tais informações dialogam com a construção de Bourdieu (1996), uma vez que a complexidade do sujeito trava condições de escrita e autorrepresentações múltiplas, distante de uma linearidade. De outra forma, no caso de Cassandra Rios, não se deve pensá-la em suas escritas de si apenas como uma mulher lésbica, militante, comunista, ou de classe média, mas como responsável por múltiplas facetas de um mesmo sujeito, de um mesmo ser e corpo.

O relato, seja ele biográfico ou autobiográfico, como o do investigado que “se entrega” a um investigador, propõe acontecimentos que, sem terem se desenrolado sempre em sua estrita sucessão cronológica (quem já coligiu histórias de vida sabe que os investigados perdem constantemente o fio da estrita sucessão do calendário) tendem ou pretendem organizar-se em sequências ordenadas segundo relações inteligíveis. O sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o postulado do sentido da existência narrada (e, implicitamente, de qualquer existência). Sem dúvida, cabe supor que o relato biográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. (BOURDIEU, 1996, p. 184).

Diferente de Miranda, para Lejeune, (2008) esta forma de escrita focaliza a vida do indivíduo, mas há uma dinâmica que envolve a identidade do narrador e personagem, e o pacto autobiográfico, por sua vez, seria a afirmação dessa identidade⁹⁸, o que não é simples, vendo também que há a possibilidade da escolha de pseudônimos para a escritura das autobiografias ou mesmo para a publicação de autobiografias ficcionais.

Assim, Lejeune define o que é um autor e debate posicionamentos que envolvem autoria e uso de pseudônimos e alerta ao problema das confusões existentes a respeito dessa temática.

É, portanto, em relação ao *nome próprio* que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma

⁹⁸ Para Lejeune (2008, p. 15-18), uma “identidade narrador-personagem” é escrita, geralmente, em primeira pessoa, as questões gramaticais não devem ser confundidas com as de identidade, visto que essa separação corrobora com uma abrangência de complexos modelos de autobiografia.

pessoa que costuma colocar seu *nome* na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. [...] Mas o lugar concedido a esse nome é capital: ele está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma pessoa real, ou seja, de uma pessoa cuja existência é atestada pelo registro em cartório e verificável [...]. O autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. (LEJEUNE, 2008, p. 23, grifo do autor).

Já o pseudônimo representaria um nome diferente do que o registrado em cartório e utilizado por alguém para publicar os escritos. Diferente de um nome falso, o pseudônimo representa um nome de um autor. Contudo, deve-se fazer distinções.

Não é exatamente um nome falso, mas um nome de pensa, um segundo nome, exatamente como aquele que uma freira adota ao ser ordenada. [...] Não se deve confundir o pseudônimo assim definido como nome do autor (que consta na capa do livro) com o nome atribuído a uma pessoa fictícia dentro do livro (mesmo se essa pessoa tem estatuto de narrador e assume a totalidade da enunciação do texto), pois essa pessoa é ela própria designada como fictícia pelo simples fato de que não pode ser o autor do livro. (LEJEUNE, 2008, p. 24).

Segundo Miranda (1992, p. 176), na escrita autobiográfica temos uma performance, porque há na escrita uma ideia da vida retratada como uma história, que “ao ser contada passa a ser dotada de um sentido— - que o homem moderno havia renegado, uma vez que renunciou ao destino que a tradição lhe oferecia— - transforma os textos autobiográficos em textos performativos.”

O autor ainda debate e apresenta a origem do gênero autobiográfico,⁹⁹ além de suas delimitações, fronteiras e ideias e parte da ideia de que uma autobiografia é situada não apenas como uma forma de discurso, mas se trata de um “discurso literariamente intencionado”. Ainda, essa “escrita do eu” traz uma performance na noção de indivíduo, da mesma maneira que o aspecto biográfico existente perpassa o corpo da obra e do sujeito e não apresenta apenas uma forma de escrita, ou seja, apenas uma “autointerpretação”, mas relembrando o passado, ou seja, pode existir uma “dupla cisão entre tempo e identidade”, onde a primeira pessoa, o autor carrega consigo na reflexão de sua vida uma pluralidade de atos que são reevocados e lembrados (MIRANDA, 1992, p. 24-31).

O autor ainda aborda as definições de autobiografia conforme Elizabeth Bruss define em *L'autobiographique considérée comme acte littéraire* (1974), em que o autor: a)

⁹⁹ O autor analisa textos de Graciliano Ramos e Silviano Santiago e expõe que atribui à escrita autobiográfica, através de referências a Maurizio Catani, Juliette Rabbe (1983) e Christopher Lasch (1979), a ideia de um surgimento advindo do Iluminismo e ao individualismo moderno e burguês, o que dialoga com a publicação de *As Confissões*, de Rousseau (1764-1770).

autor, narrador e personagem devem ser idênticos; b) a informação e os eventos relativos à autobiografia são tidos por serem, terem sido ou deverem ser verdadeiros, sendo passíveis de verificação pública; c) espera-se que o autobiógrafo tenha certeza a respeito das suas informações, podendo ser ou não reformuladas. (MIRANDA, 1992, p. 32).

Em segundo lugar, em vista do debate da autenticidade dessas narrativas, pode-se afirmar que toda escrita de si conta com uma parte ficcional, pois o autor não consegue se recordar de todos os aspectos vividos, assim, ele dispõe do exercício de lembrar-se, o que entra no campo de estudo do memorialismo. Neste tipo de narrativa, não ocorre uma ordem cronológica, pois essa atividade envolve idas e vindas à memória, além disso, pode envolver, também, testemunha ocular, ou seja, testemunhas que presenciaram o vivido, que é escrito pelo narrador. Desta forma, as memórias focam não apenas na individualidade, mas no conjunto de acontecimentos, pessoas, objetos, tudo o que está à volta do narrador, e, além disso, pode ser escrito no tempo em que é vivido (MATHIAS, 1997).

Em relação a autobiografias de autoria feminina, para Guillén (2013, p. 24), o corpo do narrador da autobiografia deve ser tomado como construção simbólica quando uma vinculação pessoal com a sócio-histórica, onde compreende-se o contexto do sujeito e sua linguagem expressas pelas relações de gênero e investigam-se as esferas individuais e sociais, uma vez que ambas se alimentam para produzir e reproduzir a persona e a sociedade, ou seja, o memorialismo.

2.8 Autobiografias e testemunhos de autoria feminina

Situamos as autobiografias na relação entre memória, história e espaço biográfico, em concordância com o posicionamento de Arfuch (2010). Este espaço é aberto, impreciso e foi expandido por influência da globalização e das novas tecnologias. Junto a isso tem-se o aumento do interesse acadêmico pelo campo de estudos das (auto)biografias, que podem ser pensadas através de uma transversalidade de gêneros e múltiplas configurações e identidades e subjetividades.¹⁰⁰ Este crescimento também é ocasionado por uma atual busca por autenticidade e autoafirmação (ARFUCH, 2014, p. 70), ouseja, em diálogo com as questões de identidade e subjetividade emergidas da pós-modernidade, momento em que há crises e as identidades

100 Arfuch (2014) investiga a relação entre espaço biográfico, memória e história a partir de narrativas de mulheres que viveram a Ditadura Militar na Argentina (1976-1983). As fontes do trabalho foram: registros testemunhais e autoficcionais da literatura, cinema e artes visuais.

entram em colapso e fragmentação (HALL, 2006), o que, dessa forma, favorece à alteração do espaço biográfico.

O espaço biográfico altera decisivamente [...] as esferas clássicas do público e do privado para delinear uma nova “intimidade pública”, tanto em seu caráter exemplar de “educação sentimental”, ligada a uma exibição subjetiva e inclusive narcisística, como no drama de viver e na elaboração testemunhal de memórias traumáticas. Assim, esse espaço pode abrigar, além dos clássicos, orientações coletivas do desejo, do prazer, a notação emocional da cultura, a experimentação autoficcional e crítica, a afirmação de identidades coletivas, a ampliação de direitos e a busca de reconhecimento – [...] o crescente interesse pela relação entre afetividade e política; a importância testemunhal e terapêutica do relato de experiências traumáticas, tanto das histórias familiares como de violências políticas e crimes contra a humanidade; a relevância ética das histórias de vida na configuração de novas identidades - migrantes, (trans)culturais, sexuais, de gênero – assim como em situações e conflitos cotidianos; a obsessão pela autoexposição na cena pública através da mídia e das redes de internet; uma ênfase na visualidade que se expressa, entre outras coisas, o auge da fotografia. Enfim, uma autêntica heterogeneidade bakhtiniana em termos de formas, estilos e objetivos que remetem a diferentes sistemas de valorização do mundo, mas que guardam entre si certas “semelhanças de família.” (ARFUCH, 2014, p. 70, tradução nossa).¹⁰¹

Arfuch (2014, p. 72-73) também trabalha com a pluralidade da memória, porque há casos biográficos em que existe uma memória flutuante, que permeia um oscilar das temporalidades, memórias coletivas, indo ao encontro do posicionamento de Halbwachs. Concomitantemente, existe uma memória que rechaça e silencia, como as memórias traumáticas e testemunhais, e, no caso específico desta pesquisa, atribuída ao exercício de relembrar por parte das mulheres.

Nessa conjuntura, situam-se os testemunhos, gênero privilegiado nos trabalhos de memória, cuja potencialidade narrativa é ampla, atingindo inclusive outros gêneros e formatos, como compilações de livros, filmes, vídeos e investigações. Arfuch (2014, p. 73-74), a partir dessas investigações de testemunhos de mulheres,¹⁰² expõe e discute metodologicamente a

¹⁰¹ [Citação original]: “El ‘espacio biográfico’ altera decisivamente, como ya dijimos, las esferas clásicas de lo público y lo privado para delinear una nueva ‘intimidad pública’, tant en su carácter modélico de ‘educación sentimental’, ligada al despliegue subjetivo y hasta narcisístico, como en la dramaticidad del vivir y la elaboración testimonial de memorias traumáticas. Así, ese espacio podrá cobijar, además de suas ‘clásicos’, orientaciones colectivas del deseo, el pacer, la notación emocional de la cultura, la experimentación autoficcional y crítica, la afirmación de identidades colectivas, la ampliación de derechos y la búsqueda de reconocimiento- [...] el creciente interés en la relación entre afectividad y política; la importancia testimonial y terapêutica del relato de experiencias traumáticas, tanto en lo que hace a historias familiares como a violências políticas y crímenes de lesa humanidad; la relevância ética de las historias de vida en la configuración de nuevas identidades- migrantes, (trans) culturales, sexuales, de gênero – así como en situaciones y conflictos cotidianos; la obsesión de la autoexposición en la escena pública a través de los médios y las redes de Internet; un énfasis en la visualidade que se expresa, entre otras cosas, en el auge de la fotografía. En fin, una autêntica heterogeneidade bajtiniana en cuanto a formas, estilos y objetivos que remiten a distintos sistemas de valoración del mundo pero que guardan entre sí ciertos ‘parecidos de familia’.” (ARFUCH, 2014, p. 70).

¹⁰² Esses escritos são os produzidos por mulheres sobreviventes da ESMA, campo de detenção e extermínio da Argentina e onde havia, inclusive, uma maternidade clandestina (ARFUCH, 2014, p. 78).

abordagem destes relatos: de um lado, têm-se, muitas vezes, críticas, tendo em vista que existem lacunas de fontes documentais e de arquivos. De outro, pode ocorrer uma excessiva vitimização da memória, que relativa outras fontes históricas. Desta forma, a análise de testemunhos deve envolver uma distância crítica por parte do investigador.

É assim que surgem os relatos ficcionais, devidamente localizados em alguma região do espaço biográfico, de forma que nem sempre estão de acordo com os gêneros canônicos.

São trabalhos da arte da memória, podemos dizer, distante de uma função probatória, da figura do testemunho, ligados a modulações de uma história pessoal, mas sem intervenção do privado ou em formas autoficcionais, onde o “eu” flutua em diversas identidades e se distancia da verdade referencial. (ARFUCH, 2014, p. 75, tradução nossa).¹⁰³

Selligman-Silva (2010) também estudou o testemunho dentro das categorias das “escritas do eu”, enfatizando os diários e as autobiografias. Para o autor, o testemunho é situado entre a história e a memória, os acontecimentos factuais e as construções narrativas. Ainda, entre a dimensão simbólica e individual, uma vez que existe a necessidade da linguagem da poesia no contexto testemunhal.

O que insere essas obras em cena, segundo Arfuch, é a sutil relação existente entre (auto)biografia e testemunho, compromisso e dilema. Ou seja, o compromisso de trabalhar com um tema sensível e o dilema do respeito da fidelidade do testemunho sem perder de vista a liberdade metafórica e a autoficção. Desta forma, há um desafio também ético e estético, carregando uma tensão entre âmbitos individual e coletivo, tendo em vista que:

Se a imagem trabalhou incansavelmente nestes mais de trinta anos para suprir o vazio dos corpos, os rostos e os nomes – fotografias, silhuetas, mãos, filmes, artes visuais, performances, marcas urbanas, monumentos - a palavra e a escrita também se desdobraram sem descanso sua potencialidade significativa, às vezes ao ponto da saturação. De uma produção interminável, que abrange os mais variados gêneros e estilos, optou-se por confrontar os tipos de escrita, também limiares (ver) enquanto a sua definição genérica, para retornar à relação entre memória, autobiografia e testemunho, nesta vez “do outro lado”, o da “presença”, daqueles que foram protagonistas, vítimas e sobreviventes. Se nos exemplos anteriores a imaginação vinha em auxílio onde não há memória - ou não é suficiente -, aqui a memória é tão pungente que corre o risco de transbordar a palavra. (ARFUCH, 2014, p. 78, tradução nossa)¹⁰⁴.

¹⁰³ [Citação original]: “[...] se ubican em alguna región del espacio biográfico, aunque no siempre en ajuste a sus géneros canónicos. Son trabajos del arte de la memoria, podríamos decir, alejados de la función probatoria, de la figura del testigo, ligados a las modulaciones de una historia personal pero sin intervención de lo privado o bien bajo formas autoficcionales, donde el yo fluctúa en diversas identificaciones y se deslinda de la verdad referencial.” (ARFUCH, 2014, p. 75).

¹⁰⁴ [Citação original]: “Si la imagen trabajó sin descanso en estos más de treinta años para reponer el vacío de los cuerpos, los rostros y los nombres – fotografías, siluetas, manos, filmes, artes visuales, performances, marcas urbanas, monumentos– la palabra y la escritura también desplegaron sin tregua su potencialidad significativa, a veces al punto de la saturación. De una producción inabarcable, que comprende los más variados géneros y estilos, he elegido confrontar dos tipos de escritura, también liminares en cuanto a su definición genérica, para volver

Já os relatos de outras mulheres, segundo Arfuch, abordam as mais canônicas primeiras pessoas para reviver momentos compartilhados e singulares no formato de diálogo, ou seja, tal formato de escrita pode ser pensado a partir da leitura das autobiografias de Cassandra Rios.

Aqui vale a pena fazer uma referência às diversas temporalidades da memória, aqueles tempos que podem transcorrer antes de poder falar, essa distância da vida em (certa) normalidade que torna transmissível a experiência da normalidade absoluta. Nesses relatos temos os detalhes da tortura como provas dos personagens na época. (ARFUCH, 2014, p. 80, tradução nossa)¹⁰⁵.

Figueiredo aponta que as escritas biográficas e autobiográficas cresceram muito desde a década de 1980, com novas variações de escritas de si, como por exemplo, a autoficção. Nas escritas de si por mulheres:

Escrever é relembrar a educação alienante, fazer uma viagem no tempo para resgatar os destroços de um “eu” estilhaçado, usar a memória para recuperar um saber ancestral; escrever é se rebelar e dizer “não” a todas as pressões/repressões/opressões sofridas. E, ao cabo desse processo de desnudamento interior, a mulher que escreve acaba descobrindo uma identidade própria – ainda frágil, talvez, mas decidida a lutar em favor de sua realização. (FIGUEIREDO, 2013, p. 83).

No campo das escritas de si de autoria feminina, até a década de 1970, elas não eram vistas com grande seriedade e complexidade, isto devido ao espaço que a mulher ocupava neste contexto. Ou seja, sua forma de escrita de si era por meio de diários, cartas, bilhetes. Assim, isso afirmaria o campo biográfico como branco, masculino e ocidental e a produção de escritas de si de mulheres consideradas à margem do cânone demonstrariam uma relação de poder na produção, distribuição e recepção literárias (SMITH; WATSON, 1998, p. 9). Assim, segundo Guillén (2013, p. 21), a vida cotidiana deve ser pensada em uma categoria de análise para se pensar os espaços das mulheres, isso é central para essa compreensão.

Para Smith (1995, p. 18), a autobiografia se inicia com amnésia por parte do autor e, uma vez começada, a fragmentação dos assuntos também se inicia. Após, o narrador é tanto o mesmo como diferente do assunto narrado e há muitas histórias a serem contadas e variadas ocasiões de contar, sendo, às vezes, narrativas de identidade radicalmente divergentes.

sobre la relación entre memoria, autobiografía y testimonio, esta vez ‘del otro lado’, del de la ‘presencia’, de quienes fueron a la vez protagonistas, víctimas y sobrevivientes. Si en los ejemplos anteriores la imaginación venía en auxilio allí donde no hay recuerdo –o no suficientes–, aquí el recuerdo es tan punzante que arriesga incluso desbordar la palabra.” (ARFUCH, 2014, p. 78).

105 [Citação original]: “Aquí cabe hacer una referencia a las diversas temporalidades de la memoria, esos tempos que tienen que transcurrir antes de poder hablar, esa distancia de la vida em (cierta) normalidade que have transmisibile la experiencia de la absoluta anormalidad.” (ARFUCH, 2014, p. 80).

Em *Censura*, Rios afirma que suas personagens eram excluídas da sociedade e não retratadas em outras obras, e, negando coincidências entre estas e a si própria, defendendo que toda sua literatura é ficcional.

Em relação à escrita da autobiografia, a própria Cassandra apresenta que em sua obra *Mezzamaro* tratou de aspectos que ela aponta ser verdadeira, uma forma de gritar para o mundo essa questão.

Penso que senti necessidade premente de chamar atenção sobre mim, de gritar minha revolta contida por tantos anos, tentando convencer-me que tudo já passara, que ficara para trás, que não havia mais motivos para revoltas e reminiscências. Mas não era verdade. Estava tudo dentro de mim. E se eu não vomitasse todas as pedras que me atiraram, se não vomitasse todos os espinhos que puseram em meus caminhos, continuaria sangrando por dentro, meus pés dariam passos tortos e tropeçaria em lâminas cortantes. Por isso gritei! Gritei tudo neste livro, na esperança de livrar-me dessas mágoas, dos sofrimentos que pintalgaram ou enegreceram minha alma com máculas. (RIOS, 2000, p. 396).

Pensando nos riscos de uma biografia linear, assim como apontam Avelar e Schmidt (2018, p. 9), busca-se ver Cassandra Rios, então, com um conjunto de subjetividades que compõe a sua escrita e a construção de sua memória social, várias identidades e intencionalidades. Em seus livros, havia alcunhas como “Da autora mais censurada do Brasil”, ou seja, essa publicação também deixa transparecer considerações a respeito da memória social de Cassandra e a construção de seu mito: uma figura censurada, proibida, lida às escondidas, mas lida. No próximo capítulo, adentra-se, de fato, às duas autobiografias publicadas por Cassandra Rios, etapa em que se discutirá sobre sua representação, pautando-se inclusive nessa complexidade do “eu”, nos relatos autobiográficos e em sua performance narrativa.¹⁰⁶

Há de se discutir a memória de Cassandra Rios para além das escritas autobiográficas, processos de proibição e matérias da imprensa. Lançado em 2013 com o apoio da Secretaria de Cultura do Governo do estado de São Paulo, o documentário *Safo de Perdizes* apresenta depoimentos, fotografias e trechos de entrevista da autora e seus amigos e familiares.

Segundo Carneiro (2018, p. 63), a análise do documentário é possível a partir dos eixos literatura, homossexualidade e censura, ao propor a reflexão sobre como as produções artísticas, caso da literatura homoerótica, foram capazes de compor uma realidade que tenha se digladiado com o autoritarismo do regime militar. A diretora da produção, Hanna Korich, se propõe a “tentar recompor a trajetória da escritora através de depoimentos e colocar em evidência temas complexos que a acompanharam neste percurso”.

¹⁰⁶ Outros autores que concordam com Bourdieu e falam dessa complexidade na unidade do eu são Alberti (2000, p. 3) e Avelar (2010, p. 162).

Carneiro também apresenta que o vídeo, por usar linguagem direta, teve grande adesão do público jovem, circulando em vários circuitos, distribuído independentemente por Korich em:

Casa das Rosas (São Paulo, 2013); Cine Livraria Cultura (São Paulo, 2013); Festival Mix Brasil da Diversidade (São Paulo, Rio de Janeiro e Campos do Jordão, 2013); Centro Cultural de Arroio do Meio (Rio Grande do Sul, 2013); Mostra de Verão de Cinema Brasileiro (Rio Grande do Sul, 2014); Centro Maria Quitéria (Paraíba, 2014); Centro Cultural (Piauí, 2014); VII Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de gênero da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura (Rio Grande do Sul); projeto São Cines (Sesc de São Carlos, SP, 2014); MIS Cine Santa Tereza (Minas Gerais, 2016), dentre outros. (CARNEIRO, 2018, p. 65).

A respeito de sua vida amorosa, Rios menciona em *Mezzamaro* que teve poucos amores. Nicole Puzzi, atriz e amiga de Rios, que estreou os filmes *Tessa*, *a Gata* e *A Paranoica*, por sua vez, discorre sobre a descrição de Rios quando o assunto era a homossexualidade, pois ela era ~~era~~ mas não se assumia.

Amores?! Poucos! Todos preciosos e simples, sem escândalos, como se atreveram a inventar. Nada absurdo, fora do normal, dos padrões sociais, levianos ou imorais. Foram sentimentos trocados com pureza, pela atração exercida de um ser sobre o outro, igualzinho como acontece com todo mundo, algumas brigas, separações, finais sempre felizes porque a amizade prevaleceu. Desses relacionamentos duradouros posso contar fácil, não ultrapassam os dedos da mão, da direita, sem dúvida! Para que mencionar essas pessoas maravilhosas que alguma vez disseram que me amavam, se seguiram outros rumos, comprometeram-se com outros amores e devem estar felizes. (RIOS, 2000, p. 238).

Yáscara Guelpa, também amiga da escritora, narra os momentos difíceis, tanto os relacionados à perseguição de seus livros, vistos como proibidos, e a sua exclusão de legendas partidárias da direita esquerda, quanto as dificuldades físicas, relacionadas ao tumor e ao seu estado de saúde cada vez mais debilitado (CASSANDRA..., 2013).

Além destes depoimentos, não se pode ignorar o de Liz Rios, sobrinha de Cassandra, que conta que sua tia era muito corajosa e a partir do momento em que ela lera seus romances, entendeu que ela não estava sozinha e que sua orientação sexual poderia ser normal, pois a tia “fez com que a liberdade de expressão das lésbicas pudesse ser ouvida.” (CASSANDRA..., 2013).

Ainda, pensando na memória de Cassandra Rios no tempo presente, a exposição *Orgulho e Resistências: LGBT na Ditadura*, do Museu da Diversidade Sexual, aberta ao público de 15 de outubro de 2020 a 17 de maio de 2021, defende que Cassandra Rios foi a primeira autora brasileira a alcançar 1 milhão de livros vendidos e única a viver apenas de seus direitos autorais, embora tenha se demonstrado a dificuldade em fazê-lo, tendo em vista a censura militar. De

fato, com a “moralização” da Ditadura, teve 36 livros censurados e faliu. No catálogo da exposição há a foto do livro “Tara”, que “é incluído na lista de publicações imorais em 1963”. (GUMIERI; AROUCA; QUINALHA, 2020, p. 27).

É por meio desse estudo do sujeito na história, que se pretende discutir Cassandra Rios, porque importa analisar como foi formada a “construção do eu”, noutras palavras, como foi construído o “mito de Cassandra”, investigando as características do pacto biográfico que ela transpõe em sua autobiografia, e mostrando como, então, ela se construiu, qual sua imagem, espera-se revelar as particularidades das escritas de si da autora paulistana. Lésbica não assumida.

CAPÍTULO 3: ESCRITAS DE SI DE UMA TRANSGRESSORA: AS AUTOBIOGRAFIAS DE CASSANDRA RIOS

*Quando escrevo, não me
assemelha ninguém, nem
a mim mesma.*
(RIOS, 1985, p. 9).

3.1 Gênero, espaço biográfico e identidades

Como já apresentado, as autobiografias competem às escritas de si e envolvem uma dinâmica na relação autor, narrador e personagem, sendo que um dos desafios presentes nas discussões sobre esta forma de escrita envolve a definição de características do gênero autobiográfico e quais as tensões em seu discurso.

A partir do momento em que teorias feministas passaram a estudar as definições e as problemáticas nas autobiografias, percebeu-se um desafio a enfrentar, a predominância masculina no cânone literário, e, assim, pesquisas interdisciplinares nos Estados Unidos têm estudado as autobiografias sob a ótica de leituras feministas.

Kaplan (1995) apresenta cânones alternativos da autobiografia ocidental,¹⁰⁷ como a escrita de escravos afro-americanos, os diários, os livros de cativo, narrativas sufragistas e abolicionistas, escritas de imigração, de exílio, entre outras. Portanto, há um questionamento se a escrita autobiográfica pode ser estratégia de emancipação feminina (a partir do movimento feminista) no campo da escrita, ao mesmo tempo em que se questionam suas potencialidades:

Se a crítica ocidental da autobiografia constitui, ela própria, uma forma de discurso, colonial, será que a crítica ocidental feminista da autobiografia dá continuidade a formas pós-coloniais de dominação cultural? Haverá estratégias de leitura e de escrita capazes de historicizar e desconstruir mitologias do nacionalismo e do individualismo? Que tipos de estratégias pós-colonialistas de escrita e leitura fazem interseção com as preocupações feministas de se criar sujeitos feministas transnacionais? (KAPLAN, 1995, p. 64).

A partir desses questionamentos, Kaplan, propõe novas possibilidades de construções autobiográficas, como os gêneros fora da lei.

Esses gêneros fora da lei emergentes buscam procedimentos que exigem maior colaboração e que estejam mais harmonizados com as diferenças de poder entre os participantes no processo de produção do texto. Assim, ao invés de um discurso de

¹⁰⁷ Kaplan (1995) menciona os trabalhos das críticas feministas Leila Ahmed (1988) e Domna Stanton (1984), que questionam a origem ocidental das autobiografias.

autoria individual, descobrimos um discurso de situação; uma “política do lugar.” (KAPLAN, 1995, p. 69).

Kaplan (1995, p. 69-70) exemplifica, ainda, expansões das fronteiras do gênero autobiográfico, como as memórias de cárcere, os testemunhos, os textos etnográficos e outros três termos, como “biomitografia”, “autobiografia cultural” e “psicobiografia reguladora.”¹⁰⁸

As “autobiografias culturais” são definidas por Reagon como autobiografias que unem indivíduos a suas comunidades, algo relacionado à sobrevivência cultural de grupos, enquanto as “psicobiografias reguladoras” correspondem a um modo narrativo autobiográfico narrado por um sujeito neocolonial, caracterizadas por elementos que representam as expressões que constituem o efeito-sujeito dos narradores(as), que dão a eles(as) um sentido de seu “eu” (KAPLAN, 1995, p. 89-92).

Por sua vez, as “biomitografias” são formas variáveis de escritas autobiográficas feitas por escritores gays e escritoras lésbicas, uma vez que

A construção de uma entidade política que possa atuar em prol da mudança nas estruturas sociais democráticas ocidentais requer o apoio de instituições culturais como a literatura. A construção da identidade sexual e a criação de gêneros literários estão necessariamente interconectadas no processo de produção cultural. (KAPLAN, 1995, p. 82-83).

Em relação à crítica feminista, segundo Martin (1988), no capítulo *Lesbian Identity and Autobiographical*, grande parte dos textos de autoria lésbica são autobiográficos e na maioria das vezes abrangem a revelação da orientação sexual, o “sair do armário” (*coming-outstories*), o que permite questionar se é um dever definir na narrativa o que é uma lésbica e qual sua relação possível com uma autobiografia (KAPLAN, 1995, p. 83).

Martin (1988) ainda investiga histórias de vida lésbicas que partem de um posicionamento da multiplicidade, “[...] usando a experiência material da construção da sexualidade para acrescentá-la às reflexões sobre raça, gênero e outras distinções cruciais [...]” e, com esse estudo, ocorre uma desconstrução de pressupostos convencionais sobre identidade e gênero literário, assim como os trabalhos de King sobre sexualidades contemporâneas, em

¹⁰⁸ Os relatos testemunhais e os etnográficos partilham questões que envolvem autoria e poder, já que todos os gêneros fora da lei são criados dentro de discursos coloniais e pós-coloniais. “Ademais, sempre há um gênero nos relatos testemunhais escritos por mulheres que são ignorados por antropólogos convencionais e esse descarte é não notar questões políticas e culturais levantadas por esse encontro de mulheres.” (KAPLAN, 1995, p. 80).

que vale-se do termo “biomitografia”, que pode nomear “[...] uma variedade de estratégias genéricas na construção das identidades gay e lésbica nos Estados Unidos.”¹⁰⁹

Em relação a esse vínculo entre autobiografia e lesbianidade através de uma identidade feminista, Martin, segundo Kaplan, afirma que

Sua combinação invoca a interpretação mais convencional de cada termo, pois a lésbica que segue o termo autobiografia reforça as pressuposições convencionais da transparência dos textos autobiográficos. E o termo autobiografia, que precede o termo lésbica, sugere que a identidade sexual não somente modifica, mas essencialmente define uma vida, dotando-a de um conteúdo previsível e uma identidade possuidora de continuidade e universalidade. (KAPLAN, 1995, p. 83).

Neste sentido, cabe aqui o questionamento que envolve a questão de como Cassandra Rios trazia essa subjetividade da lesbianidade para suas narrativas de si, uma vez que ela afirmou “não se embandeirar para defesa de nenhuma causa própria”, mas apenas escrever sem temer tratar da homossexualidade.¹¹⁰

Nem sempre, como já disse, usei todo meu tempo para entender e avaliar quem eu era na época e quem eram os que me diminuía tanto! Punham-me cognomes como demônios das letras, papisa do Homossexualismo, rainha das lésbicas, quando deveriam ter empregado pelo menos, com mais maldade, na terminologia correta, “Homossexualidade”, normal variante da Erótica. Nenhum desses cognomes me cabe. (RIOS, 2000, p. 199).

Trillo (2012) problematiza se a história identitária está imbricada à história heroica, uma vez que em um mesmo personagem há várias particularidades, como no caso do poeta Salvador Novo, cuja autobiografia é intitulada *La estatua de sal* (1945), e que traz páginas que foram escritas para um “auto decifrar”, scandalizar e fazer as pazes consigo mesmo. As obras literárias de Novo foram, até o início do século XX, abordadas na Academia, em geral dentro do campo dos estudos literários. Contudo, no final deste século, seus escritos também passaram a ser discutidos em Estudos Culturais e *Queer*, tendo em vista que o autor era homossexual.

Trillo (2012, p. 258-259) afirma que *La estatua de sal* nunca foi um escândalo, mas é um importante documento histórico e que Novo perpassava por várias facetas, uma vez que tanto estava envolvido em orgias homossexuais como também com políticos e intelectuais de grupos hegemônicos, para sempre estar próximo da vida burguesa e dos favores oficiais.

¹⁰⁹ “Biomitografia, como King sugere, é ‘pôr no papel nossos sentidos de identidade [...] como material de nossas vidas’. A estratégia de gênero da biomitografia enfoca os processos, bem como o material, da narrativa autobiográfica sem insistir em nenhuma regra ou norma.” (KAPLAN, 1995, p. 84-85).

¹¹⁰ “Audaciosa? Corajosa? Não sei. Apenas escritora.” (RIOS, 2000, p. 199-200).

Na obra autobiográfica de Novo, há uma sinceridade muito maior no que se refere à busca da franqueza em confessar, de forma angustiada, “[...] as vantagens de viver dividido por uma consciência moral insuperável, vendo-se como imoral”.¹¹¹ (TRILLO, 2012, p. 267, tradução nossa) do que pelas confissões sexuais em si.

Green (2018), por sua vez, estuda uma interseccionalidade nas produções autobiográficas¹¹² a partir da construção de uma biografia de Herbert Daniel, um dos militantes da esquerda durante a Ditadura Civil-Militar brasileira, julgado após violar a Lei de Segurança Nacional e exilado em seguida.

O historiador norte-americano apresenta uma carta em que Herbert Daniel narra não ter sido absolvido pela Lei da Anistia em vista de sua orientação sexual¹¹³. O relato demonstra de forma clara uma autoidentificação ao narrar a vida do personagem, pois ambos eram militantes e ativos do movimento gay, e Green expõe que ao entrar em contato com a pesquisa respondeu seus próprios anseios e inquietações e reconheceu que este trabalho preencheu algumas das lacunas que ainda existem sobre a trajetória do ex- guerrilheiro.

Os movimentos feministas das décadas de 1970 também demonstram a necessidade de construção de suas memórias, destacando-se o trabalho de Rago (2013) sobre a trajetória de luta das mulheres brasileiras a partir daquela década. A historiadora estudou discursos autobiográficos de sete militantes feministas¹¹⁴ do período e investigando como elas se reconstruíram e afirmaram novas formas de atuação na vida política brasileira nas décadas seguintes.

O trabalho de Rago (2013) insere-se no esforço conjunto de outras pesquisas com a intenção de estabelecerem-se como formas fundamentais de representações sociais e as escritas destas mulheres a partir da linguagem e do discurso, de maneira que são objetos de reflexão os livros, artigos, processos judiciais, memórias, depoimentos, entrevistas, cartas e blogs que exploram manifestações subjetivas e que compartilham da noção de espaço biográfico, proposta por Arfuch (2010).

A escrita de si dessas mulheres traduz uma necessidade de ressignificar o passado, tanto pessoal quanto coletivo, e dar visibilidade a práticas e modos de ação política e cultural que são menos perceptíveis e analisados, evidenciando e refletindo as experiências menos teorizadas

¹¹¹ [Citação original]: “[...] las ventajas de vivir partido por una insalvable conciencia moral, sabiéndose inmoral.” (TRILLO, 2012, p. 267).

¹¹² Vide também os trabalhos de Green (2012 e 2014).

¹¹³ O documento foi publicado pelo mais importante jornal gay da década de 1980, o *Lampião da Esquina*. (O QUE..., 1980, p. 10).

¹¹⁴ Tânia Navarro Swain, Norma de Abreu Telles, Maria Lygia Quartim de Moraes, Ivone Gebara, Gabriela Silva Leite, Maria Amélia de Almeida Teles e Criméia Alice de Almeida Schmidt (RAGO, 2013).

nos estudos feministas, que são intensas e necessitam da construção de outras formas de pensar, agir e existir, visando a autonomia feminina (RAGO, 2013, p. 28).

Em resposta a uma tradição masculina na produção (auto)biográfica, a teoria crítica feminista questionou a marginalidade dos textos de tal gênero produzidos por e sobre mulheres e abriu espaço para questionamentos de exclusão de produções que envolviam raça, gênero, classe e sexualidade.

Assim, Lima (2009, p. 21-22) defende que é importante investigar nas entrelinhas da escrita autobiográfica de Rios a resistência a normas tanto sociais quanto literárias no Brasil, junto da escrita sobre a homossexualidade. Sendo Cassandra Rios uma autora cujos romances foram proibidos de circular, ao estudar suas escritas de si observam-se algumas particularidades que devem ser levadas em consideração, ou seja, ao narrar-se, ela também denunciava efeitos da censura e, talvez, os relacionava a experiências traumáticas, como apresentado anteriormente por Rago (2013).

Sim, era preciso que soubessem melhor da sua luta, do seu individualismo como artista, que não se agrega, não segue ninguém e, fazendo um parêntese como pilhéria, não faz vezes de chofer ou sinezifora de escritora para conseguir, babando-a com pequenos préstimos, certo prestígio, visando travar conhecimento com os críticos do seu círculo, e assim ingressar na roda; pertencer ao clã dos imaculados nas colunas dos troca-favores; preferiria sempre erguer-se de si mesma e não da sombra dos outros, vencer ou morrer pelo seu trabalho, através dele e não da sua simpatia e influência pessoal, contribuindo para alcançar cadeira. (RIOS, 1977, p. 20-21).

Em outro trabalho, Rago (2018, p. 206) narra os desafios e as motivações em estudar memórias de mulheres militantes com o objetivo de “[...] conhecer essas vidas intensas, éticas, ousadas, que valiam a pena serem pesquisadas, registradas e divulgadas.”¹¹⁵ Desta forma, são elencadas, como objeto de estudo de sua pesquisa, a anarquista italiana Luce Fabbri, o grupo *Mujeres Libres*, que atuou durante a Revolução Espanhola (1936-1939), e o grupo de mulheres feministas e militantes durante a Ditadura Civil-Militar no Brasil, já mencionado.

Como trabalhar com a autobiografia de mulheres quando elas mesmas raramente escrevem sobre si? Como conhecer suas experiências, suas interpretações do passado, suas leituras dos acontecimentos vividos, quando as mulheres, tão marcadas pelo sentimento de abnegação, pelo menos até recentemente, deixam pouco tempo para si mesmas, seja para registrarem seu passado e manifestarem seus sentimentos profundos, seja para inscreverem-se como protagonistas da História? [...] Educadas para a maternidade, para serem missionárias, enfermeiras e professoras, as mulheres são tacitamente convidadas a esquecerem-se de si mesmas, a renunciarem a si mesmas

¹¹⁵ Rago (2018, p. 206) inspirou-se na crítica literária feminista norte-americana Elaine Showalter (2002) para buscar o estudo de escritas de si de mulheres “lutadoras e subversivas”, e que “[...] desafiaram os códigos da normatividade moderna, o poder do Estado, o machismo e a misoginia da cultura patriarcal, visando aumentar o repertório que constitui uma herança cultural feminista e libertária.”

e a cuidarem do outro antes de qualquer coisa. Nesses casos, narrativas autobiográficas não seriam atraentes para a autoexpressão feminina. (RAGO, 2018, p. 206-207).

Sob essa ótica, a autora relata o silêncio dessas mulheres, o que reflete na escassez de publicações envolvendo suas “escritas de si”. Ou seja, é questionado como estudar esses relatos e a necessidade do estudo dessas produções, pois além do modo feminino de relembrar, tratar-se de atitude subversiva, há uma temporalidade própria. Ainda, a forma de memorizar é marcada por medos e traumas, que muitas vezes não são perceptíveis sobre um olhar masculino, antes configura-se em uma forma de reelaborar uma experiência, ou seja, recorrer a uma ficcionalização e imaginação a partir dos interesses, desejos, questões e possibilidades do presente, relacionando memória e história.

A memória constrói, portanto, narrativas referenciadas por experiências e desejos atuais, e é nesse sentido que tem tanta importância para o narrador. Contar um passado heroico, por exemplo, é um movimento de subjetivação, uma maneira de dar valor e empoderar-se, produzir sua subjetividade, ou afirmar a identidade de um grupo, segundo seus próprios parâmetros. (RAGO, 2018, p. 213).

Logo, Rago (2018) e Green (2018) trazem à tona o lugar dos estudos de gênero nas produções autobiográficas, atribuindo visibilidade a grupos excluídos, além de retratar a forma na qual a narrativa pode ser imbricada a uma construção de história política.

Através desse viés, situa-se também a “produção de si” de Cassandra Rios enquanto narrativas autobiográficas de uma autora censurada, excluída do cânone literário tradicional, marginalizada e que resistiu de modo intransigente, porque publicou romances taxados de proibidos no decurso de um regime ditatorial.

Dalcastagne (2007, p. 23-24) defende que a literatura, instrumento de formação de discurso, é um local de exclusão, pois sua pesquisa mostrou que tanto a autoria quanto as personagens predominantes no cenário literário nacional, são compostos por homens brancos e de classe média, o que traduz a invisibilidade de mulheres, pobres, negros ou trabalhadores que, ainda que compareçam na pesquisa, são secundários e estereotipados.¹¹⁶

Por sua vez, Lima (2009), apontando a escassez deste tipo de produção literária, apresenta obras autobiográficas escritas por mulheres no Brasil, como *Mar de dentro* (2004) de

¹¹⁶ Segundo pesquisa de Dalcastagne (2007, p. 31-35), de 1990 a 2004 foram analisados 258 livros publicados através das editoras Companhia das Letras, Rocco e Record, que correspondem a uma predominância de autoria masculina (72, 7%) (2007, p. 31). Além disso, dentre as personagens principais, 71,1 % são do gênero masculino, 79,8%, brancos e 81%, heterossexuais – somente 3 protagonistas são mulheres e negras; considerando todos os personagens, 62,1% são homens, 37,8%, mulheres e apenas 7,9%, negros. Como exemplo de uma autobiografia de autoria feminina e brasileira, publicada já no século XX, situa-se o livro *Quarto de despejo - diário de uma favelada* (1960), em que Carolina Maria de Jesus escreve com consciência de inferioridade no cânone literário e dispõe de uma tentativa de legitimidade, utilizando um recurso de autenticidade da narrativa.

Lia Luft, *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (2005) e *Maria Ruth - uma autobiografia* (1987), de Ruth Escobar, além de se aprofundar na narrativa autobiográfica de Cassandra Rios¹¹⁷. Ademais, defende que a década de 1980 marcou a busca pela leitura de autobiografias escritas por mulheres, que eram consideradas pouco complexas até esta data, ao mesmo tempo em que existiam narrativas ainda mais marginalizadas, pois “se as mulheres não tinham voz, menos ainda as mulheres lésbicas, ignoradas, escondidas ou tratadas como doentes mentais.” (LIMA, 2009, p. 5).

3.2 A escrita de si de Cassandra Rios

As duas obras centrais dessa pesquisa, *Mezzamaro* (2000) e *Censura* (1977), envolvem temáticas como a infância, as relações familiares, com amigos, agradecimentos aos leitores e pessoas próximas, mas o foco, de fato, é a denúncia dos efeitos da censura, sobretudo em relação aos livros, durante a Ditadura Civil-Militar.

A finalidade deste livro é Honestidade.
O título ressalta seu objetivo, chamar sobre si a atenção da Censura. Que Censura?
Desde a do leitor comum até a dos elementos que proibiram mais da metade das minhas obras.
E qual a finalidade disso?
Para que seja lido sem a habitual prevenção dos espíritos preconcebidos. [...]
Repito e gostaria de transmitir aqui a veemência desta minha intenção: Pretendo ser lida. Não quero ser injustiçada. Pretendo desfazer a falsa imagem criada pelos que opinam por acatar o que dizem aqueles que quando não são eróstratos, iconoclastas ou fariseus, falam sem compreender, repetem sem refletir, como os papagaios. (RIOS, 1977, p. 9).

Segundo Cassandra Rios, foi em São Paulo, no ano de 1974, marcado pelo início do Governo de Ernesto Geisel, que perdurou até 1979, que escreveu *Censura* - título motivado devido à perseguição de seus livros - cuja publicação deu-se em 1978. Posteriormente, relaciona a obra também a sua exclusão do Manifesto dos 1046 intelectuais, levado adiante em 1977, contra a censura naquele período¹¹⁸.

¹¹⁷ “Também há textos com traços considerados autobiográficos, como *A obscena Senhora D* (Masso Ohno, 1982), por Hilda Hilst, e *Um sopro de vida* (1977), por Clarice Lispector. Quanto a escritoras lésbicas, há trabalhos mais recentes de Soraya Bittencourt, autora de *Uma vida de sucesso: Como uma homossexual brasileira se deu bem na Microsoft* (Ed. GLS); Mariana Pessah, com *Malena y el mar* (Colección Libertaria); e Karla Lima e Pya Pêra, autoras de *Armários sem portas* (Edição das autoras).” (LIMA, 2009, p. 16-17).

¹¹⁸ Reimão (2014, p. 76-77) explica que o manifesto foi entregue ao Ministro da Justiça em Brasília, no dia 25 de janeiro de 1977, cuja comissão era composta por Hélio Silva, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon e Jefferson Ribeiro de Andrade.

No documentário *Safo de Perdizes*, há um trecho da entrevista de Cassandra Rios no Programa do Jô, na Rede Globo, em 20 de agosto de 1990, em que ela conta sobre o momento da escrita do livro.

Quando os meus livros foram proibidos, né? Assim literalmente em 1974, enquanto havia aquele movimento, aquele manifesto de todos os escritores, eu fui posta de lado, né? Eu, a escritora mais proibida do Brasil... inclusive no Caderno 2 saiu que era um absurdo aqueles que estavam censurando a censura, censurar Cassandra Rios, né? Então me puseram de lado e eu escrevi um livro, *Censura* e mandei entregar pra Ernesto Geisel. (CASSANDRA..., 2013).

Contudo, tal manifesto ocorreu no ano de 1977, ou seja, ainda que o livro tenha sido escrito três anos antes, somente quatro anos depois ocorre sua publicação. O Caderno 2, citado na entrevista, é o suplemento publicado pelo jornal *O Estado de São Paulo*, que é datado de 19 de setembro de 1986, ou seja, 10 anos depois do dia apontado por Cassandra Rios, onde ela explica que “[...] quando do Manifesto Contra a Censura, por trás me traíam e vetavam”¹¹⁹ (RIOS, 2000, p. 273).

Enquanto escrevia *Censura*, Rios explicou que recebia notícia de mais uma apreensão de livros de sua autoria, o caso da vez foi *A Sarjeta*, que teve todo o estoque recolhido (RIOS, 1977, p. 107). Como já apresentado no capítulo 1 deste trabalho, ainda que regulamentada a partir de 1968, a censura de livros taxados de “atentado à moral e aos bons costumes” perseguiu Cassandra Rios desde 1952, com a proibição de *Eudemônia*¹²⁰ (tanto do romance quanto da peça teatral), ocorrência explicada em *Mezzamaro*.

Da primeira vara criminal, fui sendo intimada até a nona vara, massacrante e exaustivamente, condenada a um ano de prisão, tudo correu à revelia e nunca ninguém me procurou para algemar-me, não fosse um advogado da CBS, onde comecei a editar meus livros, descobrir que havia essa ordem contra mim e batalhar para o encerramento do caso, eu teria conhecido uma cela de prisão [...]. Em cartaz no Teatro de Alumínio, não levou o primeiro ato inteiro! Impediram o espetáculo com a Casa lotada. A partir daí começaram minhas andanças pelas Delegacias e Tribunais. (RIOS, 2000, p. 31).

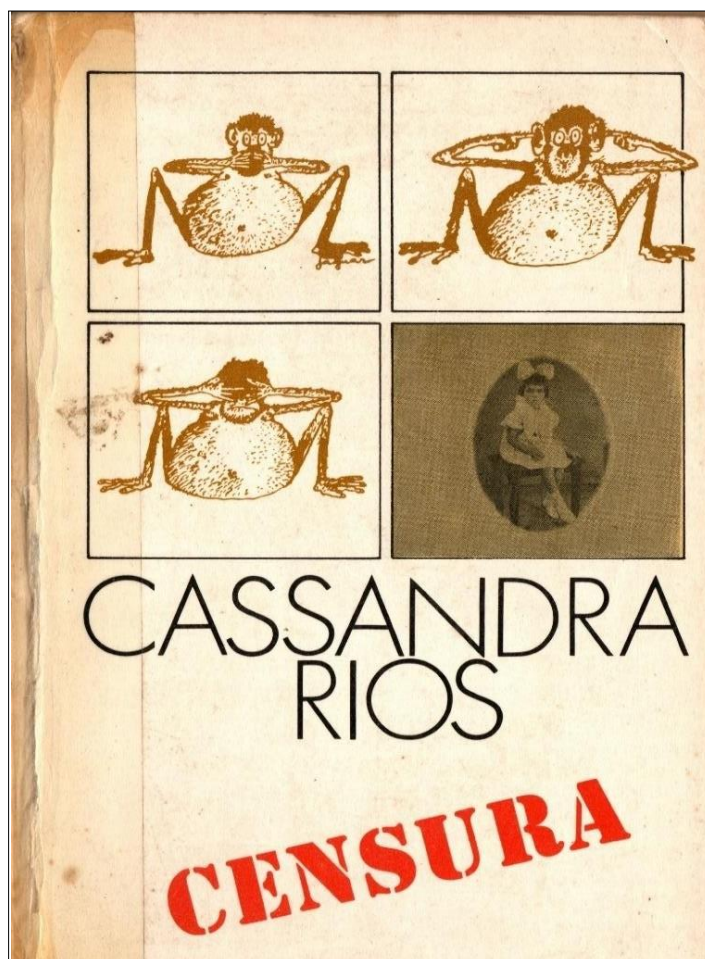
¹¹⁹ Rios (2000, p. 273) transcreve o texto do jornalista Luiz Fernando Emediato, publicado no Jornal *O Estado de São Paulo* em 19 de setembro de 1986: “O texto do manifesto - que citava obras de Rubem Fonseca, Ignácio de Loyola Brandão, José Louzeiro e Cassandra Rios (foto) - chegou ao então ministro da Justiça Armando Falcão sem o nome de Cassandra. No trajeto, um dos intelectuais responsáveis pelo encaminhamento do manifesto contra censura decidiu censurar o nome de Cassandra, sob o argumento de que ela não era uma escritora séria. Não se sabe quem foi o autor do corte - deve ser um destes que agora justificam a censura a Je vous Salue Marie ou Cobra. Coisas da Vida.”.

¹²⁰ De acordo com acervo O Globo (2019) o livro *Eudemônia* rendeu 16 processos de proibição.

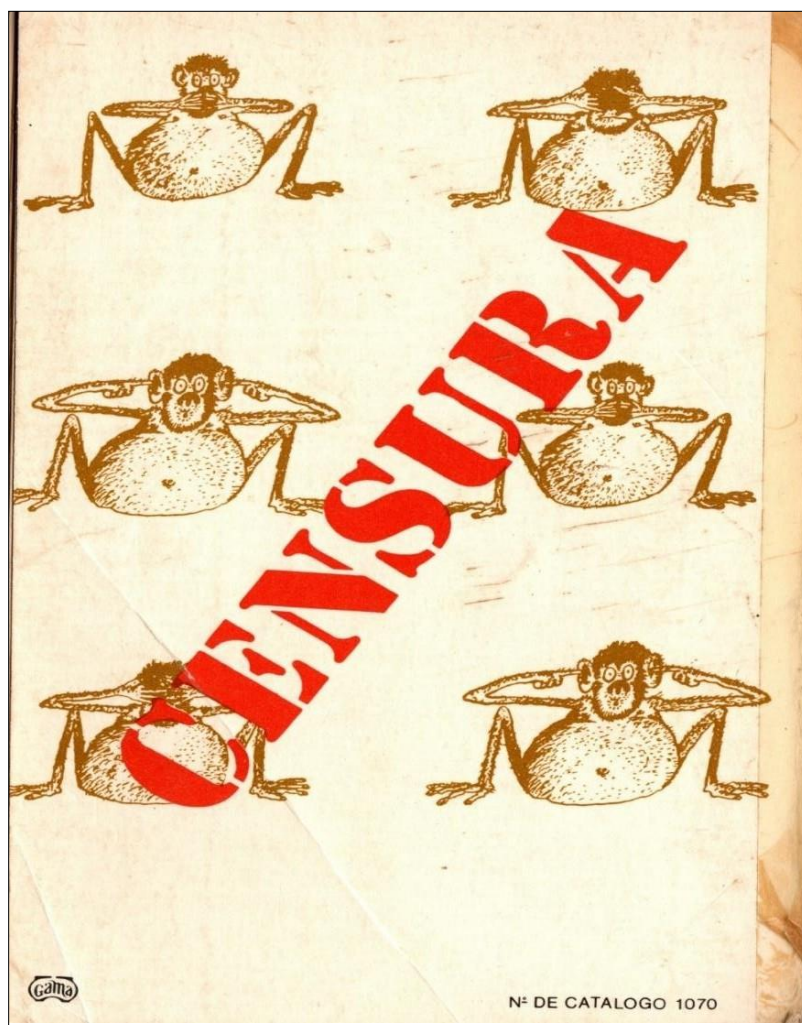
O livro *Censura* tem 122 páginas e foi editado pela Editora Gama¹²¹, divisão da Editora Global, responsável pela publicação de vários outros romances cassandrianos, conforme apresentado em listagem em anexo. Não há uma divisão de capítulos, tampouco dedicatória e apresentação.

Na capa, há uma fotografia de Odete na infância ao lado de três macaquinhos, “não vejo, não ouço, não falo”, ilustrados por Jaguar, (e que também aparecem na contracapa) algo que Cassandra comenta na escrita de *Mezzamaro* como um trabalho que o cartunista fez pela troca de uma crônica para *O Pasquim*.

Figuras 1 e 2 – Respectivamente, capa e contracapa do livro *Censura* (1977), ilustradas pelo cartunista Jaguar



¹²¹ A mesma editora publicou alguns livros de literatura erótica da autora Adelaide Carraro, como *A marca do adultério* (1982) e *Os amantes* (1976).



Fonte: RIOS, 1977.

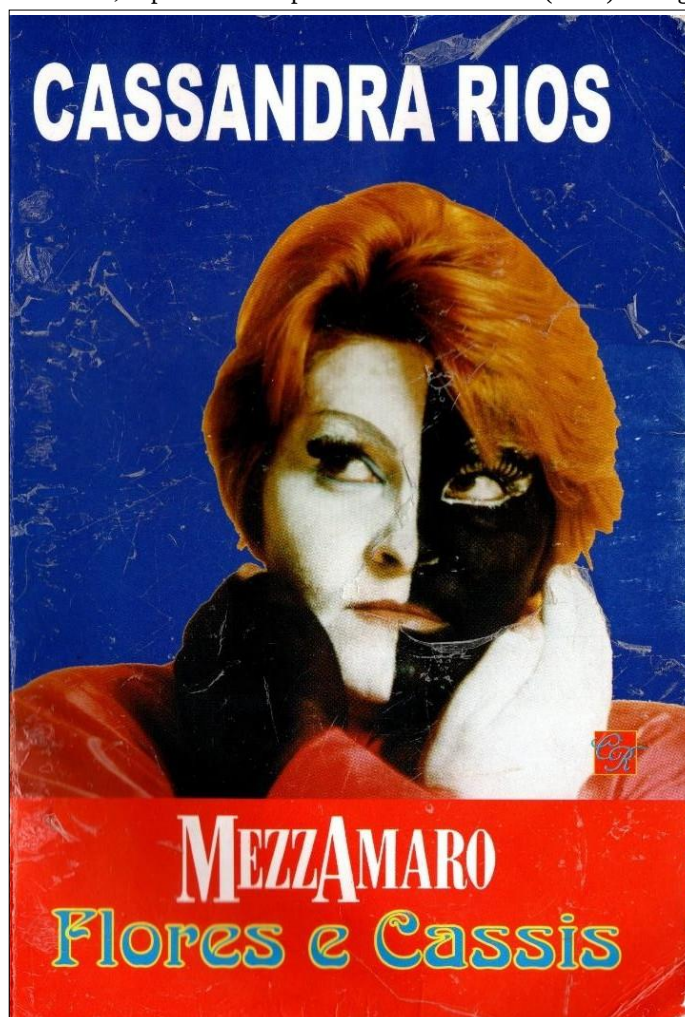
Por sua vez, *Mezzamaro* foi publicado no ano de 2000 com o selo da Editora Pétalas, e foi a própria escritora quem fez a edição.¹²² O livro contém 408 páginas e na capa há uma ilustração de autoria do fotógrafo italiano Luigi Mamprin, registro do ano de 1970 e considerado “intemporal”, uma vez que “os dois lados de Cassandra, isto é, um lado Cassandra, um lado Odete.” (RIOS, 2000, p. 304-5)

Em relação ao título *Mezzamaro*, a palavra pecado pode ter sido utilizada devido aos supostos “crimes” cometidos pela autora, a crer nos pareceres de veto de seus livros expedidos pela censura oficial. Desse modo, tem-se a função da escrita autobiográfica como uma forma de aliviar a alma, unida às práticas de oração da autora.

122 “Todas as revisões das minhas obras são feitas por mim, por isso as falhas e erros, poucos ou muitos, agora que lido diretamente com computador e faço os fotolitos, são de minha inteira responsabilidade, pois os meus trabalhos saem direto das minhas mãos, para a gráfica, onde serão impressos [...]. Por isso assumo todas as responsabilidades. Há ainda os livros personalizados, que faço por encomenda, totalmente manufaturados por mim, coloridos e encadernados. São os *Home Made Books*, by Cassandra Rios, que talvez até mesmo antes do lançamento deste estejam na internet.” (RIOS, 2000, p. 95).

E peço, durante minhas orações em ato de contrição: - Oh, Senhor! Ilumina minhas ideias, para que eu possa esclarecer meus pensamentos com palavras adequadas e sinceras. Abençoa minha cabeça! Perdoa-me, Senhor, por apontar os pecados, falhas e erros dos outros, faço-o porquê influenciaram nos meus erros, nas minhas falhas, nos meus pecados, os quais foram as minhas revoltas, minhas cobranças, minhas blasfêmias! [...] Minha intenção é aliviar a alma, estabelecer critérios, analisar minhas falhas porque minha necessidade maior é ser íntegra de caráter. (RIOS, 2000, p. 18).

Figuras 3 e 4 – Respectivamente, capa e contracapa do livro *Mezzamaro* (2000). Fotografia de Luigi Mamprin





Fonte: RIOS, 2000.

A primeira escrita autobiográfica, *Censura*, foi publicada para chamar atenção tanto dos leitores quanto dos censores do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Essa condição foi completamente diferente de *Mezzamaro* (2000), pois, no ano de 2000, a partir dos relatos de vários diários da autora¹²³, o livro configurou-se em apresentar suas memórias de infância, perseguições, o câncer que a acompanhou por anos e visto como uma forma de agradecer as pessoas que a apoiaram.

Ou seja, enquanto a sua primeira autobiografia representa um brado em relação à censura, a segunda traz temas que ainda não foram retratados, como a relação com o divino, a religiosidade e com a morte¹²⁴:

¹²³ Segundo Rios (2000, p. 4), o primeiro capítulo de *Mezzamaro* fora escrito em 1976, mas a publicação do livro só veio acontecer mais de vinte anos depois.

¹²⁴ Em decorrência do diagnóstico do câncer, como no excerto: “Preparo-me, em plena consciência, religiosa, espiritual e psicologicamente, alimentando a esperança de ser bem recebida, lá pra onde quer eu vá, por gente boa! Iguais àquelas pessoas que me esperam neste mundo, para mim foram fadas, anjos, santinhos, bruxinhos, e bruxinhas no bom sentido! Pudera ter certeza, de que quando, para despedir-me de todos, sem levar mágoas, só alegrias, e deixar de mim a melhor lembrança que eu tenha para oferecer, um gesto de amizade, um aperto de mão, um sorriso, uma palavra que plantasse alegria no coração das pessoas que vou lembrando! Do passado que se torna vivo!” (RIOS, 2000, p. 209).

Cansada da perseguição literária e pessoal, empobrecida e desgostosa, Odete/Cassandra Rios recolheu-se da vida literária nos anos 1980. Adoentada, lutando contra um câncer, que a levou à morte em oito de março de 2002, Odete Rios agrupou seus diários num só volume, corpus deste trabalho. (LIMA, 2009, p. 9).

Em *Censura*, o próprio nome já carrega um peso, uma densidade diante do período de publicação. Ao longo da autobiografia, há estratégias usadas para justificar sua escrita, se defender das calúnias cometidas e explorar suas personagens, afastando-a de seu pseudônimo e da vida pessoal. Ou seja, ocorre uma tentativa de defesa perante a censura, não apenas dos próprios mecanismos de repressão institucionalizada, mas de uma classe que a excluiu.

A partir do momento em que as autobiografias são caracterizadas como um relato verídico, e isto estaria atrelado ao gênero masculino, as escritas de si de autoria feminina são, muitas vezes, desqualificadas e menos críveis (LIMA, 2009, p. 14). Em resposta a isso, Cassandra, ao longo de grande parte da narrativa, tenta convencer seu leitor de que aquela narrativa é completamente verídica. Assim, podemos localizar a ideia do pacto biográfico na “escrita de si” cassandriana¹²⁵.

Agora, aqui, diante do computador, censuro e temo o que penso, o que sinto, o que escrevo, mas é impossível numa eminência desta, ocultar a verdade ou mudar os fatos, para não me indispor com pessoas, e receber daquelas um ataque acirrado de críticas, que veem com aquela evasiva: tá jogando na cara, é? – Temos que jogar, sim, porque não somos idiotas, porque as pessoas não pensam correto, influenciadas por convenientes regras sociais, pensam falso, sobre sentimentos e atitudes, o que é ético, moral, errado ou certo, para se dizer ou ocultar no mais profundo da gente. [...] Isso que estou escrevendo pode ser mesquinho ou leviano, coisa de pessoa que se amarra a lembranças de pequenas mágoas, mas é o que está acontecendo comigo. É a minha memória viva e pura jogada inteira aqui. (RIOS, 2000, p. 315).

Eakin (2019, p. 18-19) discorre que uma autobiografia não é simplesmente algo que se lê em um livro, mas representa “[...] um discurso de identidade, fornecido pouco a pouco por meio das histórias que contamos sobre nós mesmos dia sim dia não, a autobiografia estrutura nosso viver.” Dessa forma, quando se fala de si, ocorre uma autoconstrução, porque se está em vias de escolher um dos muitos “modos de eu” e de “experiência de eu”, muito mais do que uma autobiografia seria capaz de relatar. Assim, constata-se a dificuldade da escrita de si, o que

125 Contudo, para Lima (2009, p. 9), “*Mezzamaro* é um relato amargo e traz um apanhado de memórias de infância, de recordações de perseguições, de desafetos, ao mesmo tempo em que relata a doença e a sensação da proximidade da morte da narradora/autora. Mas também não deixa de ser uma forma de agradecimento público a pessoas que estiveram presentes em sua vida de forma positiva. Impossível de prender numa única forma, desrespeitando de início o chamado pacto biográfico, a narrativa de Odete Rios escapa, excede os limites do gênero, tornando-se, de muro de lamentações, em um vigoroso grito em defesa da diversidade sexual; de momentos de sarcasmo e agressividade em vitimização e isenção.”.

Rios não esconde, ao contrário, relata a dificuldade em redigir uma obra cujo personagem é o próprio narrador, expondo, assim, uma autocrítica em seus escritos, o que nos remete à não linearidade da trajetória da vida, tampouco da escrita (auto)biográfica.

Ensaio, penso, escrevo e me engolfo inteira na mágoa que é a razão desta tentativa de esboçar ao menos um quadro real da pessoa que sou e do que tenho por meta. Não basta a luta, a constância e dedicação no trabalho para provar o que somos, merecer respeito e não sermos tratados como os que escrevem por diletantismo com aveleidade dos que não têm em si o Amor que é a Arte? Por isso pergunto: Permitem-me, Senhores? (RIOS, 1977, p. 12).

Rios retoma este tom confessional¹²⁶ ao longo das páginas de *Mezzamaro*, algo que se aproxima das definições da literatura confessional, uma vez que,

Se os relatos nos quais autor e personagem são a mesma persona constituem uma recorrência estilística-literária, a literatura confessional tem um longo passado, tanto como manifestação artística quanto como objeto de análise, e a inovação na teoria literária se dá pela transposição de elementos do estilo discursivo autor reflexivo do objeto para a forma de análise, o que reforça a subjetividade da crítica e flexibiliza seus limites. (SILVA, 2012, p. 44).

Segundo Lima (2009, p. 51), há um paradoxo na narrativa entre sua característica subversiva e sua necessidade em manter valores familiares, isso porque Cassandra explica a influência da sua religião e do conservadorismo na sua trajetória. Nessa perspectiva, a censura vem da própria autora, como uma forma de aceitação.

Mezzamaro apresenta sete capítulos¹²⁷ e em cada um deles são oferecidas rosas aos seus leitores, o que pretende remeter à uma gama de significados, pois, de um lado, trata-se de atitude reativa, beirando a autodefesa, o que, perante as perseguições, utilizava como “arma” e se defendia através da escrita, ou seja, sua reação esvazia a violência sofrida ao mesmo tempo que é uma forma de resistir aos padrões impostos¹²⁸, além de, ao mesmo tempo, acabar por revisitar uma lembrança íntima, da infância, quando a mãe cultivava rosas no jardim da família.¹²⁹

No livro também há um certificado de propriedade, concedendo a obra a Cassandra Rios, possivelmente devido a antigas perseguições e questão dos direitos autorais (que eram

¹²⁶ Conferir o trabalho de Foucault (1992).

¹²⁷ São estes: “Uma rosa para você... MEU COMPLICADO VERNÁCULO E COMPLEXO LÉXICO A MULHER E A ESCRITORA EMÉTICO DA CONDENADA”; “Duas rosas para você...”; “Três rosas para você...”; “Quatro rosas para você...”; “Cinco rosas para você...”; “Seis rosas para você...” e “Sete rosas para você...”

¹²⁸ “Fui emocionalmente massacrada! Os vultos separaram-se da massa negra e cinzenta em grupos. Batalhões que formavam o exército que marchou com pés de bode sobre a minha literatura. Visto minha armadura para defendê-la. Minha arma é a palavra! Por isso vou oferecendo rosas a todos a cada capítulo.” (RIOS, 2000, p. 30).

¹²⁹ “Nas festas de ano novo, natal, aniversário, páscoa, mamãe sempre me dava uma rosa, que colhia do jardim e do quintal onde as cultivava. Suas roseiras e canteiros de gerânios eram cobiçados e elogiados pelos vizinhos [...]. Pelo significado que as rosas oferecidas por minha mãe exaltavam, eu sentia fluir delas, bênçãos e perdões, que são as mais puras dádivas que um ser humano pode oferecer a outro, por isso vou distribuindo rosas a cada início de capítulo.” (RIOS, 2000, p. 237).

seu recurso de renda). O livro ainda é dedicado às “quatro pilastras” de seu templo: seu pai (Graciano), a mãe (Damiana) e as irmãs (Judith e Ruth), momento em que a autora se identifica de forma coloquial, ao conferir a seguinte assertiva: “a única que sou para eles, Dete”, estabelecendo, desse modo, uma distância entre pseudônimo e seu nome de registro a partir da intimidade familiar (RIOS, 2000, p. 9).¹³⁰

Em *Mezzamaro*, antes do texto de apresentação, há uma página com os dizeres “Da autora: Quarenta e nove romances publicados, alguns esgotados e outros no catálogo da Editora Record”, onde são apresentados o primeiro e o último título publicado, respectivamente, *Veneno* (1948) e *Marcela, Marcelina e Anastácia* (1981)¹³¹ (RIOS, 2000, p. 4), o que é seguido por uma lista de livros no catálogo da Editora Record e outros elencados como próximos lançamentos¹³², além de filmes e peça de teatro.

A apresentação é intitulada “Meus Leitores”, da qual é possível inferir algumas questões pertinentes no que tange à intencionalidade de Cassandra ao escrever a obra, pois ela dispõe de elementos religiosos, de emoções e da dor que sentira com os efeitos da proibição dos livros e seu afastamento das publicações, além de uma justificativa do título da obra.

No agridoce da vida podemos comparar o que absorvemos com o amargo e o doce das bebidas. O Amargo, segundo Meishu-Sama, fundador da Igreja Messiânica, é sempre considerado veneno na ciência dos remédios, pela Medicina Clássica pode ser um digestivo, no sabor das bebidas, uma questão de gosto.

Quando o amargo se trata do sentido de uma emoção ou de uma experiência, pode se tornar um fator útil para apurarmos nosso caráter, fortalecermos nossa Personalidade. A sensação do agridoce é como estar num jardim, em Meditação, rodeado de flores aromáticas, arbustos e relva com seus perfumes, ou cheiros característicos, com seus espinhos, onde sentimos o vigor da vida, questionando o sim e o não! Doce é o momento que sublima tudo, numa analogia do sabor das coisas referentes às nossas emoções, porque traz o mel da felicidade, do sorriso, da sensação gostosa, percorrendo o corpo como o efeito de um licor. Entre o Amargo e o Doce da Vida, enfrentei testes e experiências, para a Purificação do meu espírito. Muitas vezes fragilizada, embriaguei-me de dor e tornei-me petulante, provocada pelo fiel das emoções tristes. Como a ação de bebida amarga, com seu duplo efeito, e mal dosada embriaga e dá a desagradável ressaca, bem dosada interage como digestivo, transformei as minhas vicissitudes, pelas quais passei, em experiências esclarecedoras e úteis, para superá-

¹³⁰ Ainda, há uma dedicatória para amigos próximos, onde são escritos os nomes após os dizeres “Dizem que quem dá uma bala pro filho adoça a boca da mãe. Dedico este livro às pessoas que deram razão para os meus gatinhos.” (RIOS, 2000, p. 10).

¹³¹ “Romance em três livros, onde a autora desenvolve uma técnica, no qual a leitura independe da sequência de como foram escritos, interligados entre si, por retrospectos; mostra no primeiro volume o perfil de Marcela visto por Anastácia, no segundo, o perfil de Anastácia visto por Marcela, e no terceiro, Anastácia e Marcela, onde toda trama desenrola-se num final inesperado que pode ser lido como início do romance, sem perder o suspense, o ritmo e a continuidade. A autora recomenda leitura na sequência.” (RIOS, 2000, p. 4).

¹³² São eles: *A Profecia de Pavlova* (continuação de *Entre o Reino de Deus e o Reino do Diabo*); *Capela do Alto*; *Orgástica*; *Nas Telas das Pálpebras dos Meus Olhos*; *Crime de honra*; *O último desejo*; *Telefona pra mim*. Os filmes são: *Ariella*, *Tessa*, *a Gata* e *A mulher, serpente e a flor*. Por fim, como peça de teatro, a obra *Eudemônia* (RIOS, 2000, p. 4).

las, sanar sequelas, e derrotar o Mal, porque o prazer das coisas boas que desfrutei, teve o sabor do mais gostoso licor. [...] Se analisarmos corretamente, o Mal só está nas coisas -, as quais bem vemos -, quando não sabemo evitá-las, quando não as derrotamos e, quando não usamos da oportunidade, de que oferece a máxima, que “de todo mal se pode tirar algum proveito”.

É como estabelecer a diferença entre quem sabe beber socialmente e o que se torna um alcoólatra.

O Mal não está na garrafa está na pessoa! No que o seu organismo assimila para torná-la independente. [...]

Poderia aprofundar-me em teorias descascadas das minhas ideias, dos frutos dos meus pensamentos, sobre sentimentos e remordimentos, mas deixo que sobre o meu ponto de vista cada um formule sua própria avaliação, e chegue à conclusão que achar correta.

O caso é que, das minhas ponderações me veio à mente, o título adequado para esta autobiografia da minha vida, tão agriçoce, O Pecado de Cassandra, “Mezzamaro, Flores e Cassis”, por Odete, a que sou. (RIOS, 2000, p. 5-6).

Como já mencionado, os livros autobiográficos de Cassandra Rios não se encontram disponíveis em nenhuma biblioteca consultada (públicas e universitárias), e os volumes analisados foram adquiridos mediante compra no site Estante Virtual, página especializada em divulgar livreiros brasileiros que comercializam livros usados. A despeito de conseguir o acesso através de compra, cumpre esclarecer que os valores das obras eram altos e, quando recebidos, constatou-se a fragilidade das páginas, que estavam avariadas. Noutras palavras, os livros estavam em um estado de conservação bastante precário, com folhas se soltando da lombada, um ou outro rasgo ou pedaço de página ou capa ausente, além das folhas amareladas, o que talvez reflita um dos efeitos de serem parte de uma “obra marginalizada”, de autora constantemente censurada, cuja ideia era tê-los distante e não no aconchego de uma biblioteca. Algo parecido ao que aconteceu com suas obras também se fez presente na vida da própria Cassandra Rios: a perseguição a excluiu, demonizou e notabilizou-a muito mais como “proibida” do que como “lida”.

A primeira obra autobiográfica, *Censura*, pode ser vista como um meio de resistência às normas sociais e literárias no Brasil (LIMA, 2009; PEREIRA, 2015), onde a autora se afirmou como uma artista, alguém que escrevia, que produzia e traduzia sua intencionalidade na escrita, algo que a aproxima da característica de “não conseguir ficar calada”, de ter o dever de expor para o mundo como se sentia e o que viveu, a partir de uma autorreflexão.

A responsabilidade do artista é mais séria, perigosa e delicada, pois sua mente é como um pássaro liberto que aspira amplitude e os píncaros do Infinito. O pássaro sabe que distância o livra das chamas do sol, mas se esquece que alguém está sempre com uma tesoura aberta para cortar-lhe as asas, com uma arapuca armada para levá-lo para uma gaiola, porque entre os outros pássaros, sua plumagem, seu gorjeio, sua exuberância ou sua natureza grotesca o destacaram para a cobiça que traz intrínseca a inveja. Isto não é um protesto, nem um manifesto, muito menos um libelo, simplesmente não posso ficar calada em respeito a todos. Talvez para fazer-me entender ou para desculpar-me se for o certo a fazer. Pode ser que pela conceituação vigente nas nossas

leis eu tenha ultrapassado as barreiras limítrofes da liberdade e voado alto, disse coisas que não deveria ter dito? Não sei. Também não acredito que nas restrições com sanção organizada exista ainda protecionismo e perseguições e o motivo deste livro é a situação sine qua non a que chegou a autora que quer saber se ainda lhe é permitido publicar no Brasil, outras obras da sua lavra. (RIOS, 1977, p. 10, grifo do autor).

3.3 As primeiras obras

Um ponto importante nas duas escritas autobiográficas é o que envolve os primeiros contos publicados em revistas e também recitados na rádio Gazeta de São Paulo, como *Tião*, o *engraxate* e *Uma aventura dentro da noite*¹³³(RIOS, 1977, p. 63). É diante dessa temática que Cassandra aborda confusões que eram feitas entre ela e seus personagens, rendendo difamações e processos.

Guardo as cartas que recebi da Abril até hoje, são minhas relíquias, o reforço de Cassandra Rios, o meu reconhecimento, e acima de tudo o tempo de Cassandra Rios sem pecado! Eu era até que infantil, pueril mesmo! Crônicas como “O Romeu moderno”, contos como “Tião, o engraxate”, “Uma aventura dentro da noite”, “Os cabelos de Nereide”, para de repente descobrirem que eu tinha lançado um livro bombástico, aos dezesseis anos, “A Volúpia do pecado” o que foi uma explosão e vinha criando confusão na minha família! (RIOS, 2000, p. 232).

A essa confusão na família atribui-se a questão do financiamento do livro, uma vez que foi feito pela mãe, Damiana Rios, sob o juramento de que jamais o leria, mas que, segundo Rios (2000, p. 235), “[...] nunca deixou de me olhar meio enviesado, desde que começaram a surgir os primeiros falatórios sobre o romance que eu escrevera[...]” e milhares de cartas que chegavam à Gráfica Cúpolo na tentativa de descobrir quem era a autora.

Nem sei como tive a coragem de publicar meus livros, tanto tumulto, revolta, indignação causava e como ia contra os princípios, ideias, 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! Nós a chamávamos de generala pelo seu modo forte de ser. 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! [...] Minha mãe sentia-se traída, enganada pelo que lera nos jornais e revistas, diferente do que ouvira nas rádios, sendo atingida sem dúvida pelos

¹³³ “Durante dois longos anos fiz tratamento, e quando vieram os últimos exames aos quais me prestei, na época minha pressão era muito baixa, estava escrito: - pressão no limite inferior da normalidade. – Isso até que foi bom, mas eu vivia mesmo como uma sonâmbula. Quando ia a Santos, só dormia! O tempo todo! Sofria terríveis e sintomáticas quedas de pressão. – A emoção de ver meus contos e crônicas editados era muito forte para o meu coração tão verdinho, de adolescente. Mas não parei. Mesmo doente naquela mesma semana enviei outro conto: ‘Uma aventura dentro da noite’. E na mesma semana foi publicado. Meu pai mostrou-se orgulhoso e comprou uma garrafa de vinho verde espanhol. Tímida, eu não queria ir sozinha, levá-lo ao redator chefe. Meu pai acompanhou-me, inflado de felicidade. O redator chefe era Hermirio Sachetta, que disse não ter feito mais do que a obrigação dele, que o conto fora escolhido, que eu era sem dúvida uma escritora nata. [...] Desde então as andanças para conseguir publicar meu primeiro livro. Até que eu consegui! Graças ao cansaço da minha mãe de me ver andar atrás das editoras, que me patrocinou junto à gráfica, em mil novecentos e quarenta e oito.” (RIOS, 2000, p. 231).

comentários que ferveram a respeito do argumento do livro! Ela não leu! Sempre tive certeza disso! Dura na palavra empenhada! Passei a ser mesmo a ovelha negra! Parentes negavam ser meus parentes, amigos trocavam e não pronunciavam meu nome. Mas isso, ora, eram as primeiras roídas dos ossos do ofício! Nunca pedi perdão à minha mãe por isso, nunca me passou pela cabeça, mas será que deveria ter pedido perdão?! Em princípio eu não a enganara, desde que a fizera jurar que não leria o livro! Era de se supor que havia alguma coisa para se desconfiar. [...] Com certeza se tivesse lido os originais antes, não teria dado o dinheiro para pagar a gráfica, mas eu, também com certeza teria dado um jeito! Editar era inevitável! (RIOS, 2000, p. 230-2).

Antes da publicação do primeiro livro, Rios também narrou que escrevia uma sessão na revista *Capricho*, da Editora Abril chamada “Coisas de Cassandra” (RIOS, 1977, p. 102; RIOS, 2000, p. 63).¹³⁴

Outro assunto abordado é a respeito da narrativa dos romances, que assim como apresentou em entrevistas, tal como no periódico *Lampião da Esquina* (BITTENCOURT; RODRIGUES; MOREIRA; LOUZEIRO *et al.*, 1980), os livros não são obscenos nem pornográficos e seu trabalho é “[...] limpo, objetivo e honesto, moralista e bem-feito, na sua forma simples e popular, nunca pornográfico.” (RIOS, 1977, p. 10).¹³⁵

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).

Esses questionamentos elucidam a forma de como a própria narradora enxergava a censura de livros: nebulosa, com poucos critérios estabelecidos. *Censura* é iniciado com uma dedicatória ao jornalista Ivan Lessa, por ele ter compreendido sua literatura e mencionado-a em *O Pasquim*, não se limitando aos adjetivos, mas também prospectando bons ventos para autora, ou seja, que ela seria uma escritora reconhecida e, assim sendo, teria “[...] o sagrado direito de deixar esvoaçar quantos pombos e plumas quiser. Devolvam a Cassandra o que é dela: um milhão de leitores.” (RIOS, 1977, p. 8). Nesta pequena dedicatória, vemos um diálogo entre

¹³⁴ Contudo, verifica-se que *Capricho* foi fundada pela Editora Abril apenas em 1952 (MIGUEL, 2009, p. 3; GOELLNER; FIGUEIRA, 2005, p. 89), ou seja, quando Rios já tinha 20 anos. Essa afirmação pode fazer parte de uma performance criada pela autora. Pode ser interpretada aqui como uma tentativa de mitificação de sua imagem ou um lapso de memória. Tal investigação fará parte do capítulo 3 deste trabalho, ao pensar na memória construída pela autora.

¹³⁵ “Poderia gastar páginas para defesa dos meus trabalhos e apenas entristeço, achando estranha a proibição dos livros dos quais cito alguns: “NICOLETA NINFETA”, “A BREVE ESTÓRIA DE FÁBIA”, “A VOLÚPIA DO PECADO”, “CARNE EM DELÍRIO”, e alguns outros cujas capas abominei, mas isso é assunto da Editora e raramente o autor escolhe e opina!” (RIOS, 1977, p. 11).

Cassandra e Odete. A primeira é a pessoa que questiona o porquê da dedicatória, já a segunda, justificando.

Este jogo presente no diálogo entre ambas, já mostra a questão do nome próprio, devidamente apresentada pelo sociólogo francês Bourdieu (1996), e da utilização dos pseudônimos. Ainda, favorece a constatação de que Rios desconstrói o pacto autobiográfico, abrangendo não todos os elementos e a relação entre autor-narrador-personagem, mas apresentando uma nova possibilidade, o diálogo do pseudônimo com a autora.

O que sou? Por ser escritora? Alguns amigos me chamavam de bruxa porque eu lia Tarô para eles, porque acreditavam nas minhas premonições. Os que me perseguiam me chamavam de devassa! Os meus leitores?! Eram tantas as denominações! Mas eu sei que não sou nem bruxa, nem pura, nem santa, nem criminosa, nem pecadora! Por certo havia uma finalidade programada na minha vida. Predestinada a chegar ao que cheguei a ser, a que fui: Uma escritora, apenas! Cassandra Rios! E como mulher, apenas mulher! Um ser feito de terra, de água, de sol de lua e estrelas! Sempre achei, simbolicamente, que os nossos olhos são as estrelas do mundo que cada um de nós é! – Ah! Eterna menina que ousou mudar de nome para enfrentar a vida na realização de um ideal! Como mulher, eu sou, na definição exata de como me sinto, uma menina medrosa, que se escondeu atrás de um pseudônimo, que se assustava e tinha medo de tudo, e hoje não tem medo de nada! Nem sabia, pelo seu ideal, contra quem e contra o que estava lutando, quando escrevia, mas sentia que havia em si uma missão a ser cumprida, como escritora. (RIOS, 2000, p. 402-3).

Rios escreve, inclusive, mencionando suas personagens, abordando, por exemplo, a forma sobre com cada uma se sentia, confluindo para a escritora principal: Odete! E persistindo no afastamento entre elas e a si mesma, mas também traçando esse diálogo mútuo.

É Eudemônia que esbraveja expondo seu caso, querendo impor sua opinião, pedindo-me que mude seu guarda-roupa, as palavras com que a vesti foram pobres e eu a construí muito mal. Lyeth que ressuscita e me olha indignada, dizendo tímida e triste: - eu era apenas uma poesia... – Leda e Ariella que se impõem, que querem ser mais do que as outras porque as vesti melhor, um pouco melhor. Ensaaios. Rabiscos. Impulsos do meu espírito sob o domínio do qual eu vivo e arrasto esta carcaça que é ferramenta de trabalho. Que tristeza deplorar-se tudo que se fez! Que angústia almejar a cristalização de um estilo que quiçá jamais se aperfeiçoe. Reescrever. Sim, reescreverei para as novas edições os livros que pretendo melhorar. Minhas histórias não se descosturarão mais pela insatisfação. (RIOS, 1977, p. 57-59).

Seus demais livros e personagens são abordados ao longo das duas narrativas autobiográficas, sempre repudiando os que confundiam suas obras, suas personagens com sua

vida particular, uma vez que isso representava uma limitação da criatividade por parte da crítica.¹³⁶ Essa confusão corroborou, aliás, para intimações judiciais.¹³⁷

3.4 Constituição de performance nas narrativas

Na sociedade do “espetáculo do eu” (SIBILIA, 2008), as pessoas expõem sua intimidade nos *blogs*, *Facebook*, *Twitter* e várias outras redes sociais, cujo aumento vem num crescendo. Ou seja, há novas formas de conexão e de “produções de si”: uma autobiografia que se torna digital, instantânea e multimídia, onde

[...] diferentes dimensões do “eu” na internet, a partir das experiências de subjetividade nas quais as dimensões “íntimas” e “confessionais” são pensadas como “alterdirigidas” – construções de si orientadas para uma exposição que objetiva legitimar formas de ser e estar no mundo. (SILVA, 2010, p. 277).

Assim, tem-se a construção de novas formas de subjetivação pautadas nas identidades individuais e coletivas quando expostas (SILVA, 2010, p. 277-8), com a consequente espetacularização da intimidade. A experiência de si como um eu se deve, portanto, à condição de narrador do sujeito: alguém que é capaz de organizar sua experiência na primeira pessoa do singular.

Sibilia (2008, p. 31) debate as noções de o que é vida e o que é obra nas representações autobiográficas e discute as noções a respeito dessa indagação, sendo que o “eu” é um narrador que se narra e é ao mesmo tempo, um outro.

Desta forma, busca-se compreender como Cassandra Rios expôs suas subjetividades através das narrativas autobiográficas, isto é, como ela construiu esse “show do eu” e criou um “espetáculo de si.” Sousa (2019) analisa, brevemente, a escrita de si de Rios a partir de *Censura*, apontando que a autora apresenta um “clamor pela liberdade artística de suas obras.”

Como posso arriscar-me a prosseguir se o receio de que o meu nome basta para a proibição, sufoca? Por isso a razão deste livro, a imposição de provar minha

¹³⁶ Em resposta a essa limitação, foi concretizada a escrita de *O Bruxo Espanhol* (1952), para mostrar sua criatividade, revolta e inspiração através de “Um argumento cheio de mistério e de romântica fantasia. Uma época remota, um lugar inspirado na península ibérica, um monstinho e outros seres criados pelas experiências de um cérebro louco, fanático, doentio e curioso de um certo cientista, o doutor Samorra.” (RIOS, 1977, p. 104).

¹³⁷ “Eu não me ocultava atrás de um pseudônimo de má fé, mas porque continuo pensando a mesma coisa, e acho que não vou mudar nunca minha filosofia do que é ser escritor. Não se tem rosto, não se tem corpo, só alma que desfolha palavras em calhamaços, só a obra deve aparecer, porque quando querem que a gente discursse e fale sobre o livro pronto, a gente já estirpa com o ventre mental cheio de outro filho! Falar o que sobre a obra já publicada?! Para que? Podem argumentar o que quiserem, até posso aceitar, mas não vou mudar, eu sei, não gosto de ficar falando e explicando razões porque escrevi tal livro. Escrevi e pronto. Engravidei de uma ideia que veio, não sei onde, se dos mistérios do ar ou dos confins de mim mesma.” (RIOS, 2000, p. 51).

capacidade de escritora, de ultrapassar limites e retroceder, de escrever para depois de amanhã, de aguentar o Hoje e aceitar regras, pela minha versatilidade e respeito às razões justas, impostas. (RIOS, 1977, p. 11).

Rios é capaz de provocar no leitor uma sensação de admiração, vendo a escrita como forma de resistência, uma vez que ela traz sua subjetividade junto aos trechos quando tenta, inclusive, se autodefender e criticar a censura da Ditadura Civil-Militar, além de se reconhecer como um mito.

Eu 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. Se a literatura é a expressão da imaginação criadora, por força que me tornei um mito, a coisa imaginada e condenada pela caótica crítica preconcebida nos salões de alcoviteiras, consequentemente, simbolizando alguém que conseguiu me atingir – atingiu para indignar-me, é óbvio – faço-o personagem neste livro, vendo-me obrigada a lhe dar um nome. (RIOS, 1977, p. 26).

Nessa construção mitológica, temos as referências ora à Cassandra, ora à Odete, como uma pessoa que rompeu tabus, tida como precursora de um movimento, e, em contrapartida, recebedora de críticas.¹³⁸ A voz narradora afirma que Odete acreditava em um escritor que não precisasse aparecer, ou seja, poderia ser um mito, pois o que realmente é significativo é a obra em si, não a autoria (RIOS, 1977, p. 103). Nessa performance, tem-se o sentimento de angústia de uma escritora sendo injustiçada em decorrência das proibições dos livros de sua lavra e vendo-se sem alternativas de seguir essa trajetória literária.

Como então parar? Morrer? A angústia repetindo lágrimas, sentindo-as nas faces que pareciam queimar de febre. Sozinha num momento tão cruciante. Acordara. Despertara de repente, tomando noção de tudo o que estava acontecendo, com arrepio gelando estômago e medo entrechocando-se com coragem. Ninguém podia fazer nada. Nem mesmo avaliar a extensão da dor com seu motivo cruel. Demorara muito perceber que estava sendo tragada por uma sucessão de desgraças que lhe tiravam tudo. “CASSANDRA NÃO SERÁ MAIS BEST SELLER”. Como que haviam assinado seu atestado de óbito. Só faltaram carpideiras. Os papa-defuntos estavam todos a postos. (RIOS, 1977, p. 139).

¹³⁸ De acordo com Vieira (2014a, p. 101), “Os argumentos requeridos a partir da separação dicotômica pessoa/autora (Odete/Cassandra), ao mesmo tempo em que respondem à exigência da existência de uma pessoa de carne e osso, até mesmo para que a escrita se materialize e tenha um rosto, e assim seja possível a efetivação do controle, permitem também que Cassandra Rios borre as fronteiras e se coloque fora de sua obra. Ao apresentar-se para responder pelos livros que escrevia, Cassandra produz sua resposta na contramão do esperado: ela foi convocada para tal tarefa, mas em suas narrativas, coloca que a obra por si só se basta ou deve se bastar. [...] Em sua astúcia para sobreviver às estratégias de vigilância, Cassandra ora admite o pseudônimo, ora o nega, ou responde como Cassandra, ou então como Odete Rios.” Ainda, “[...] a perseguição e o sucesso alcançados, exigindo que a autoria não imponha qualquer responsabilidade à pessoa, considerando a autora como um ser transcendente (“o mito”), e a pessoa um corpo distante do que inspirava a lascívia.”

Rios, ao longo da narrativa, também busca justificar o porquê da escrita autobiográfica, por que “falar de si”? Ao demonstrar, mais uma vez, a ideia de performance ao ato de querer ser lida, de mostrar suas variadas nuances (selecionadas na sua narrativa).

Eu tenho que falar de mim. E isso é a tarefa mais difícil à qual me imponho agora por necessidade. Sim. É necessário, imperativo que eu me volte toda para minha própria pessoa, que me olhe de frente, por dentro, numa análise geral de tudo que sou (e o escritor é sempre um pouco de tudo), fiz, faço e pretendo, pois eu sou a minha arte, a minha arte obviamente não existe sem mim. Talvez o livro não passe de um ensaio e eu só diga metade do que quero dizer ou quiçá seja prolixa e me perca na redundância, bússola quebrada, incapaz de encontrar a porta de saída ou de achar o fio de Ariadne. É a emoção que me tolhe, ser escritor é realmente uma aventura, as emoções que me deprimem confundem-se e a fantasia tenta intrometer-se, desviando-me do meu restrito objetivo nesta obra. (RIOS, 1977, p. 12).

Uma particularidade importante na escrita de *Censura* é a dicotomia da autora, que, por vezes, escreve em primeira pessoa, ou seja, Cassandra, e, em alguns casos, em terceira pessoa, se referindo à Odete. Uma possível interpretação dessa questão da identidade, pode ser o fato de ao falar de Cassandra, a autora dizer respeito a partir do momento de publicação e a assuntos referidos apenas a isso e à censura; enquanto o emprego de Odete refere-se a situações de suas memórias, seus relatos fora do âmbito das publicações.

Eakin (2019, p. 9-10) discute narrativa e identidade como tão próximas que as chamam de identidade narrativa, porque a narrativa é parte da nossa percepção sobre o que somos. As autobiografias publicadas são a evidência da “[...] construção da identidade promovida pelo nosso falar sobre nós mesmos e sobre nossas vidas.” As histórias de vida não são sobre o que somos, mas são o que somos, enquanto posicionados dentro do sistema de identidade narrativa, que faz parte dos arranjos sociais atuais, sendo “a linguagem que utilizamos quando apresentamos a nós mesmos e às nossas histórias para os outros é um discurso regido por regras, seja na fala ou na escrita. Como as regras que regem os relatos de si são mais visíveis no caso das narrativas escritas.” (EAKIN, 2019, p. 32).

Cassandra, Odete, Odete, Cassandra. Representações distintas, vivências distintas, mas a pessoa é a mesma, é a “Safo de Perdizes”, a “Demônio das letras” ou “A autora mais proibida do Brasil.”. “Adormeci num sonho, enveredando por pesadelos, para viver escudada na fantasia de ser Cassandra! Despertei dos pesadelos e liberei-me do sonho de ser Cassandra para a realidade de Odete! A verdadeira que sou!” (RIOS, 2000, p. 403). Essa representação dicotômica entre autor, personagem, narrador perpassa a narrativa de Cassandra Rios, relacionado às dinâmicas entre narrador-personagem (LEJEUNE, 2008; MIRANDA, 1992).

Segundo Rocha (1992, p. 45-50), o “eu” autobiográfico, gramaticalmente, pode ser dito em muitas pessoas. O questionamento do “eu” corresponde a um esvaziamento de uma noção

de referência da construção da literatura autobiográfica, assim, este é um desafio perturbante e tentador. Justamente por isso Rios também trabalha esse jogo que envolve Cassandra e Odete.

Como outro elemento performativo, há, em vários momentos da narração, a apresentação da autora reforçando tratar-se de episódios verídicos, ou seja, uma forma de seduzir o leitor de que todo o conteúdo é verdadeiro, ocorrendo, assim, um comprometimento com a verdade, o que representa uma intencionalidade inserida na escrita e que pode ser tratada também através da ideia do pacto autobiográfico.

Como é que vão saber como sou se eu não contar eu mesma como as coisas se passaram, podendo comprovar a veracidade dos fatos, jurando falar a verdade, nada mais que a verdade; o que preservaria nesta hipótese de fim dos meus dias, senão um lugar de perdão no coração de Deus, penitenciando-me aqui e agora pelos meus pecados, por certas vergonhas e humilhações, confessando-os a todos, pelo menos a respeito dos meus leitores. [...] Não vou excluir nada da minha vida, de tudo ou quase tudo que me lembrar, vou falar, em próximos livros, provavelmente, mas neste, o que importa é que eu arranque de dentro de mim, as mágoas e os prejuízos ocasionados pelas perseguições. Não seria justo ignorar quem ficou ao meu lado nesses momentos turvos, e tenho-lhe imensa consideração, pois houve sim, alguém que não me deixou amargar sem apoio moral esses transtornos. Mas pelo que se pesa, mede-se e calcula-se, nada nos ficamos devendo. (RIOS, 2000, p. 26-29).

Também como forma dessa “sedução”, há o diálogo com o leitor, tanto o que apreciou suas obras e a conhecia antes do afastamento das publicações na década de 1980 quanto o que a conheceu a partir da publicação de *Mezzamaro*.

Enfim, a você meu leitor antigo, que ficou sem mim e eu sem você por tanto tempo, que me dá a felicidade de estar nas suas mãos de novo, neste livro, com todo carinho peço que me perdoe senão estou neste, à altura da sua preferência em leitura. E a você, meu novo leitor que só me conhece agora, não me julgue por este livro, que não é a minha ficção, mas a minha realidade, que não é a minha parte criativa, mas a arte de escrever que estou usando agora para falar de mim, das minhas verdades. Não me julguem sem antes entenderem tudo o que eu disse aqui, até às entrelinhas, não se preocupem em identificar e tentar descobrir quais foram os meus perseguidores e as pessoas as quais aludi. Hoje, talvez elas não agissem como agiram no passado, devem ter evoluído. Para aqueles escritores acho que até vale a pena reconhecer-se, porque não terão do que se arrepender, afinal, graças a eles devo o argumento real deste livro. Desculpem os palavrões, eu não gosto deles, nunca os profiro, e se me espaçam fico com muita vergonha, não gosto nem de ouvi-los. (RIOS, 2000, p. 386).

Dentre os elementos trabalhados para dizer que o relato é verídico, Rios expõe as dificuldades em torno da escrita, a descontinuidade de assuntos que são mencionados nas autobiografias, pois aponta que *Mezzamaro* deriva de um conjunto de diários surgidos em 1976 quando escreveu algumas páginas sob o título “Meu complicado vernáculo e complexo léxico.” Posteriormente, foi adicionado ao texto alguns fatos, pensamentos e desabafos da autora,

transformando-o em um diário sem datas, mas registrando momentos de vida¹³⁹ (RIOS, 2000, p. 46-47). Tal formato de publicação diferencia-se dos elementos constitutivos da escrita diarística (BLANCHOT, 2005).

Ainda, dentro dessa escrita “verdadeira”, é utilizado inclusive o termo “autorretrato empalavras”¹⁴⁰.

E que angústia, não consigo parar! Desembestei! Quero contar tudo! Falar sobre tudo! E sei que não vai dar! Sei que ao reler darei por falta de muitos fatos sobre os quais gostaria de falar, e de muita gente maravilhosa que gostaria de mencionar, mas fica para o próximo, para o “Meu resgate”, vamos ver o que acontece com os meus livros comigo e com a minha obra depois de dezessete, ou serão dezenove anos de ausência?! (RIOS, 2000, p. 284).

Rocha (1992, p. 10-11) trabalha com várias formas da escrita autobiográfica e distingue autobiografia de autorretrato, apontando que este segundo advém de uma “organização analógica” e tem semelhança com a linguagem poética. Ainda, uma de suas marcas é o “seu estatismo descritivo e reflexivo”, que se volta para “a personagem que se olha ao espelho”, não no percurso da vida. Neste caso, o passado pode estar junto ao tempo presente do autorretrato, uma vez que refletir sobre a história de vida pode configurar uma estratégia para chegar nele (ROCHA, 1992, p. 41-42).

Segundo Béda (2007), o mito de narciso aparece com frequência em estudos sobre as autobiografias, haja cita que o personagem mitológico representa uma duplicidade: olhar e ser olhado. “A imagem refletida é ele próprio através de uma reprodução, assim como o produto da escrita autobiográfica, onde surge o “eu” através da escrita.” Ou seja, Béda dialoga com o trabalho de Rocha (1992, p. 51), que apresenta que “[...] ora, tal como a água, a linguagem é um espelho traiçoeiro: a projeção narcísica é um reflexo que tanto deseja como receia a cristalização da linguagem, e que tanto se deixas seduzir pelo caudal das palavras como procura defender-se dele.

Na escrita autobiográfica de Rios, ao olhar para si, a autora explica que sua perseguição se deu pela escolha de retratar personagens discriminadas, o que Santos (2003) define como

¹³⁹ “Separei em vários diários as minhas emoções, um referente só ao amor, o segundo sobre amigos, o terceiro sobre as minhas artes, separando em capítulos, a poesia, a pintura, a música, o cinema, à parte, uma coletânea das matérias que publiquei em jornais e revistas.” (RIOS, 2000, p. 47).

¹⁴⁰ “Que é o meu modo de ser! Sempre isolei-me, quando escrevo, no momento estava também, trabalhando como *ghost writer* no livro ‘O Estágio’, e repassando esta minha biografia que retomei nem sei quando, com tantas inserções e revisões, cores e dias pensando nesse trabalho, que é meu auto-retrato em palavras, que eu não queria que fosse póstumo, mas que por essa temeridade, não podia perder tempo, queria encher, será que estou inventando mais uma palavra (?), *páginas prolegométricas*, só com minhas verdades, a minha memória pura, sem fantasias mesmo que fosse tudo embaralhado fora de ordem cronológica, incluindo tudo que fosse me acontecendo no transcorrer desse, talvez último trabalho de escrever!” (RIOS, 2000, p. 249).

“vítimas de falso humanismo e religiosidade”. Assim, sua função de trazer à tona nas narrativas os sujeitos marginalizados é vista como um destino para a autora, especialmente quando leitores começam a respondê-la, através de cartas, sobre o quanto ela provocou uma aceitação a respeito da orientação sexual deles (RIOS, 2000, p. 71-73).

Outro elemento que traduz uma performance, mas também uma tentativa de autodefesa em relação à censura e argumentos que eram aplicados a seus livros, como uma “paraliteratura” ou “literatura obscena”, é quando Rios explica sua trajetória profissional, expondo suas experiências, como no trabalho com a Editora MM, da CBS, a tradução de livros, o estudo sempre como autodidata,¹⁴¹ criticando aqueles que definiram sua escrita de subliteratura.

Na pretensão de serem maiores do que são no que fazem, tentaram diminuir-me taxando os meus trabalhos da subliteratura, alguns desequilibrados malabaristas das letras, metidos a letrados, somados a inomináveis jornalistas caquéticos, fingidos moralistas, gotas na enxurrada, fétidas, disfarçadas lésbicas, cheias de complexos ou covardes enrustidos pederastas, que mal sabiam o que falavam, espremendo o cérebro para parir ideias, gente que mal sabe escrever e que teve que calar a boca! (RIOS, 2000, p. 99).

São vários os elementos performativos, como a indecisão sobre a publicação de *Mezzamaro*, sendo que a autora esclarece que lê, relê, revisa com dúvidas do que abordar e do que não expor. Tais indecisões explícitas no texto traduzem uma forma de atrair o leitor, de trazer seu relato para o âmbito verídico.

Relendo, repensando e revisando o que escrevo vêm as dúvidas, se corto, deleto? Acabo não deletando. Ao contrário, a cada leitura e revisão, vou acrescentando, rememorando fatos, mudando o tempo da história, avançando, retrocedendo, falando do que se passa no momento, sem me preocupar com a continuidade, com a coerência nas datas, nos tempos dos verbos, em quando e onde aconteceu, só importa o que e como. Algumas passagens falo no presente, outras emprego no passado. (RIOS, 2000, p. 165).

Se em *Censura* Rios busca retratar relações familiares, infância e agradece alguns amigos e demais pessoas que foram boas consigo, *Mezzamaro* não fica atrás, mas se trata, sobretudo, de enfocar um tema específico: a descoberta de um tumor cancerígeno, ao que se somam os relatos sobre os prognósticos médicos, que, inclusive, permeiam toda a escrita desta segunda autobiografia¹⁴².

¹⁴¹ “Como melhor explicar a Vida senão escrevendo sobre a Vida? Foi e é o que faço. Escrevo a Vida em ficção, análoga à realidade, como a minha Inspiração e inteligência nos limites do meu raciocínio lógico ou utópico, sempre dependendo do que os meus *insights* trazem para mostrar que todo relacionamento amoroso é igual. O que varia e muda é o objeto desse amor, a cultura dessas pessoas, suas tendências, a educação e posição social, o caráter, o temperamento, suas carências, a índole, as suas fantasias, e acima de tudo sua religiosidade.” (RIOS, 2000, p. 75).

¹⁴² Sobre o tema da morte envolvida na escrita, verificar o trabalho de Elias (2001).

Acima de tudo tenho a pretensão de ir contra os prognósticos médicos e acreditar que escreverei outro livro depois desse, uma continuação, onde nada ficará por dizer e citar. [...]. Eu, muito mais ansiosa do que possam pensar, porque uma eternidade não seria suficiente para esclarecer o que ficou em dúvida na minha vida, neste livro, irei escrever tudo o que eu tenho para contar e o que tenho vontade de escrever! (RIOS, 2000, p. 249-250).

Rios ainda explica que sua escrita é trabalhada com leveza, anulando aspectos da sintaxe que não a agradam e, assim, definindo sua obra como uma poesia. Ademais, ocorre a despreocupação com normas ortográficas, pois o que importa é a intenção da escrita, que, segundo ela, não deve se preocupar com a rigidez excessiva de regras ou normas.

Parecerá língua mal falada, num português mal escrito, claudicando em discordância, explorada por vogais de sílabas tônicas, reforçando a predominante numa postônica e em outra pretônica, na pretensão de usar como em versos gregos ou latinos, o pé-dáctilo e o troquei que eu não sei se troquei (trocadilho choco), se nele tropecei, se o perdi, pois nem sei onde está. Escrevendo assim, arbitrariamente, fluente, numa disposição de liberdade de expressão pela minha errada e consciente opção, o que não me agrada, condicionada que sou a regras vou misturando tu com você e teu com seu. (RIOS, 2000, p. 11).

Como mais um elemento de performance, temos nas narrativas de Rios o emprego do porquê falar de si e isso é explicado como uma necessidade, a exemplo do que relata em *Censura*.

Eu tenho que falar de mim. E isso é a tarefa mais difícil à qual me imponho agora por necessidade. Sim. É necessário, imperativo que eu me volte toda para minha própria pessoa, que me olhe de frente, por dentro, numa análise geral de tudo que sou (e o escritor é sempre um pouco de tudo), fiz, faço e pretendo, pois eu sou a minha arte a minha arte, obviamente não existe sem mim. Talvez o livro não passe de um ensaio e eu só diga metade do que quero dizer ou quiçá seja prolixa e me perca na redundância, bússola quebrada, incapaz de encontrar a porta de saída ou de achar o fio de Ariadne. É a emoção que me tolhe, ser escritor é realmente uma aventura, as emoções que me deprimem confundem-se e a fantasia tenta intrometer-se, desviando-me do meu restrito objetivo nesta obra. (RIOS, 1977, p. 12).

Rios encontra na criação uma forma de reagir, de “renascer das cinzas”, como uma fênix ao ressuscitar. Ou seja, o valor que é atribuído ao seu livro autobiográfico, no caso, *Censura*, é o de que deveria ser algo a ser publicado urgentemente, de forma que era preciso ter coragem para falar de si, tendo em vista que “a dor era tão grande que sufocava qualquer revolta. Por isso permanecia em silêncio.” (RIOS, 1977, p. 141).

Falar de si, analisar-se. Sentiu-se sem fôlego e sem ânimo para falar dos seus trabalhos. Como pode uma mãe lutar por seus filhos banidos com outro em gestação? Apesar dos problemas gravíssimos que a apreensão brusca dos livros lhe acarretava não tinha tempo para chorar em cima deles, pois não podia desprezar outros interesses espirituais que a comandavam, sentindo algo palpar em formação. Enfim, não haviam esterilizado seu cérebro, não podiam impedi-la de gerar, podia continuar, prosseguir, livre! Não estava livre? Mas e seu filho quando viesse? Como seria recebido? Com algemas preparadas a espera dele?

Mas era preciso escrever um livro. E outro e mais outro, quantos necessários fossem até acertar. Acertar o que ou com o que? Com o gosto e preferência do público leitor ou com a aceitação da Censura? Primeiro era preciso mesmo falar de si. Do seu eu verdadeiro. Do seu caráter moral e objetivo. Da sua verdade, apresentar-se como era, simples, idealista, não mito criado por ideias preconcebidas. Falar do seu ideal, de sua luta, da sua crença, dos seus problemas; problemas seríssimos, consequência de não receber direitos autorais, mesma coisa que tivessem jogado uma bomba numa fabriqueta. (RIOS, 1977, p. 141-2).

Concomitantemente com a justificativa da escrita, Rios (2000, p. 142) afirma o exercício de se realizar uma autocrítica, quando fala de si, e alguns pontos que fazem parte dessa performance foi quando é questionado de como fazer uma autoanálise.

Não são fáceis as autoanálises. E seria ridículo? O que conseguira fazer? Uma caricatura? Um perfil ou um autêntico retrato? Um retrato de si mesma! Biografar-se? Seria trabalhoso! E as falhas de memória? E a ordem cronológica das coisas? Um exercício cansativo, enfadonho, chato, que os outros achariam chato e enfadonho! Ao que leva a exasperação da brutal realidade! Sufoca com indagações: O que fui? O que me tornei? O que fiz? Quem sou? O que fizeram de mim? E pensar, pensar, pensar. (RIOS, 1977, p. 143).

Já em *Mezzamaro*, a escrita justifica-se através do fato de “Aqueles que nem sequer façoalusão, entenderão que esta é uma autobiografia mais ligada ao que se refere a minha profissão de escritora e momentos críticos”¹⁴³ (RIOS, 2000, p. 213).

Dentro da performance também há a afirmação do livro *Mezzamaro*, que se constitui em uma estratégia de rememorar-se, lembrar, onde Rios (2000, p. 267) aponta que em sua memória as lembranças ressurgem lentamente, em *slow motion* e, assim, o último capítulo do livro, “Sete Rosas para você”, é o mais longo, pois é afirmada a pretensão de “que haverá demorar a acontecer meu último suspiro”. É destacado que essa narrativa é retrospectiva, uma análise, onde ela diz sentir que os “hematomas” das humilhações vão “se apagando da alma. São as máculas que vão sendo eliminadas”, ou seja, confessadas, expostas ao público.

Em um posicionamento a respeito da censura, Rios esclarece que não irá revidar crítica a seus livros, em especial a *Mezzamaro*, e que este e o *Censura* foram os mais dolorosos de serem escritos, pois estão atrelados a dores e traumas que muitas vezes envolvem o lembrar. Dentro dessa performance, o livro estava engavetado e Rios aponta como estranho os “hiatos, os espaços, o tempo que passa e não muda o seu espírito, a sua

¹⁴³ “Dentro de mim revoluciona-se, expande-se, liberta-se e não dou mais asas aos sonhos, eu me transformo num sonho. Eu sou o sonho! O meu próprio sonho! Tenho poderes mentais de criar! O pensamento é prodigioso! Cria grandes espetáculos em nossa mente! Minha cabeça é um território sem limites de horizontes. Por isso, antes que a Vida acabe vou levar em cena no palco do meu mundo, ‘Esta minha vida feliz’, que dependente de que? Um risco cirúrgico. Solto-me, desprendo-me de tudo e mergulho nos sonhos que vou programando com uma felicidade que nunca provei antes, a felicidade de criar e viver com toda emoção o mais belo sonho que almejo realizar. Tudo vai como que acontecendo no processo poderoso da mente.” (RIOS, 2000, p. 213).

sequência, a sua intenção.” Tem-se, então, uma intencionalidade de confessar, isto é, expor, falar de seu sofrimento e a revolta que estava contida há anos e pedindo perdão.

Estava tudo dentro de mim. E se eu não vomitasse todas as pedras que me atiraram, se não vomitasse todos os espinhos que puseram em meus caminhos, continuaria sangrando por dentro, meus pés dariam passos tortos e tropeçaria em lâminas cortantes. Por isso gritei! Gritei tudo neste livro, na esperança de livrar-me dessas mágoas, dos sofrimentos que pintalgaram ou enegreceram minha alma com máculas. Depois do vômito o alívio, e o meu próprio diagnóstico para a doença que me bloqueou durante tantos anos [...]. Então orei, pedi oro e peço perdão; Perdão para mim que juntei pedras e espinhos, armazenei mágoas e revoltas, autopiedade e medos, para depois de tantos anos atirá-los de volta em quem me apedrejou! Por isso, entendendo meu erro, peço perdão aos que atiraram pedras e espinhos, aos quais devolvi com minhas lágrimas, lembrando tudo, e suplico que as transformem em flores, que busquem a verdade através desse meu erro e não repitam o meu gesto, porque isso sim é um terrível pecado, pelo qual faço penitência, orando e sentindo minha alma leve e limpa, sem carregar mais nada a não ser a esperança da luz divina, irradiando bênçãos sobre nós. (RIOS, 2000, p. 396).

3.5 Mapeando memórias

A partir daqui os assuntos que mais aparecem nas produções autobiográficas da autora serão divididos por temáticas para serem analisados e discutidos.

3.5.1 O distante bairro de Perdizes

Em *Censura*, Rios relembra do bairro Perdizes, na capital paulista, onde viveu, e discorre sobre as suas transformações, constituindo uma memória coletiva e modificações da paisagem do território, as alterações urbanísticas aplicadas no referido bairro ao longo dos anos. São descritos muros, ruas, residências, estabelecimentos comerciais, a relação com o rio, as árvores, amigos e vizinhos e momentos de socialização. Rios relembra com muitos detalhes dessas festas, dos moradores que participavam e organizavam-nas, e, inclusive, das referências portuguesas na rua João Ramalho, o que gostava de fazer quando criança e as festas populares, como as juninas.¹⁴⁴

Fora uma mudança radical. Não era o mesmo bairro. Ficara austero, diferente, descolorido, sem o verde, sem o beco onde o rio se alargava, margeando morros no fim da rua, dobrando para a esquerda entre campos e charcos então inacessíveis. E o bairro tornou-se barulhento e o cruzamento continuou perigoso, mais perigoso do que

¹⁴⁴ “Todas as casas tinham seus mastros de festas juninas, pintados em tecido. Eram gravuras de Santo Antônio, de São Pedro ou de São João [...]. Durante essas festividades comemorativas dos dias sacros, os portugueses empilhavam lenha para acender as fogueiras. Assavam batata doce, faziam pé-de-moleque, quentão, paçoca, pipoca, soltavam balões, promoviam bailes para que a vizinhança se divertisse até de madrugada. A preparação dos fogos de artifício em grandes armas oferecia majestoso espetáculo pirotécnico.” (RIOS, 1977, p. 34).

na época das enchentes, quando formava uma enorme bacia de água barrenta, onde nadavam até o barranco e as crianças teimosas nadavam depois da fúria das chuvas. (RIOS, 1977, p. 43).

O estilo de narrar mostra o distanciamento de Odete ainda pequena, no bairro de Perdizes, com Cassandra, se deparando com todas as mudanças urbanas do local, e é perceptível, ainda, o objetivo do relembrar, rememorar, reconstruir as lembranças e as memórias do ambiente. Essa retomada de Perdizes está ligada à ao “eu” Odete.

Uma dorzinha cortou o peito de Odette¹⁴⁵ ao rememorar tempos idos. Entrelinhas que voavam, seus olhinhos abertos e encantados, curiosos pela descoberta das coisas, o perfume das flores, as latas cheias de peixinhos coloridos trazidos do rio, as casas de marimbondos, as interessantes cores e arabescos nas asas dos insetos, as primeiras palavras em rima, o sabor de repetir palavras que identificavam coisas que ela gostava, o primeiro uniforme, as fardas de Bandeirante, quando entrou para a Companhia Atalaia, suas colegas, inglesas, uma francesa e ela a única brasileira na turma, sua monitora a inglesa Mrs. Ofstetter. Assim aprendeu inglês, conversando, interpretando, depois traduzindo, interessando-se pelos livros que elas liam. E leu, mais de cem obras inclusive em francês. [...] E largava tudo, amigos, passeios, vestibulares, namorado; trancava-se, isolava-se, para escrever; poesias, crônicas, estórias infantis, contos e estórias mais longas, de amor, romances, robustos romances de amor. (RIOS, 1977, p. 18-19).

Rios relembra o dia a dia na escola, o Colégio Santa Marcelina (onde cursou o ensino primário), e, posteriormente, o Ginásio Perdizes, escola particular onde se iniciou nos escritos, ainda em forma de poesia.

Eu justificava que viver para mim, era isso, sonhar e passar os sonhos para o papel. Escrever! Tudo! Fazer poesias de tudo, sobre todas as coisas! Se eu pudesse escreveria como um crisógrafo, em letras de ouro! Eu juro que estudava! E como! Mas nada para mim era suficiente ou significava tudo o que eu queria saber e precisava entender. Por essa necessidade da minha alma sequiosa pela literatura em geral, numa fome de aprender palavras novas, eu não saía da Biblioteca Municipal, consultando sempre didáticos. Essa fase da minha vida eu conto com detalhes no livro “Censura: Minha Luta, Meu Amor”¹⁴⁶, do qual este parece ser a continuação. (RIOS, 2000, p. 42).

3.5.2 Infância e família

Em *Censura*, a primeira menção à mãe Damiana Rios foi feita na página 44, em paralelo às modificações do bairro, quando a autora relembra que gostava de brincar com a argila vinda do rio.

¹⁴⁵ Ao longo de toda a narrativa de *Censura*, a grafia do nome Odete é escrita com dois tês.

¹⁴⁶ Segundo LIMA (2009), o livro *Censura* (1977) é considerado a primeira autobiografia de Cassandra. Porém, a autora afirma o contrário, ou seja, que sua escrita autobiográfica apresenta-se somente na obra *Mezzamaro* (2000).

Odette a tudo assistia de longe, as coisas que a fascinavam eram proibidas. Sua mãe tinha muito zelo e por isso era muito severa, desse modo quando não podia ir às escondidas buscar o próprio barro no rio, pedia para seus amiguinhos, porque senão a bronca estourava-lhe a orelha. A espanhola era muito brava e não deixava o castigo para depois. (RIOS, 1977, p. 44).

Ao longo da construção de *Censura* constata-se mais algumas menções à família, compartilhando causos de “[...] uma família muito unida e briguenta, mas todas as discussões acabavam sempre em gargalhadas pelo jeito que cada um tinha de provocar o outro com coisas e desfechos engraçados.” (RIOS, 1977, p. 136) e como a família reagia à sua dedicação pela escrita, uma vez que Rios narra que aos domingos, feriados e todos os outros dias, ela se mantinha trancada no quarto, escrevendo em cadernos ou “batendo máquina.”

Concentrava-se tanto, que a mãe às vezes chamava-a preocupada dizendo que chegava a ficar com medo que ela um dia não voltasse mais daqueles sonhos em que se engolfava.

- Parece louca, dizia sua irmã mais velha, Judith, não há papel que chegue, “tá” sempre pedindo dinheiro pra comprar papel e cadernos, agora veio com essa de papel jornal e máquina de escrever, esse barulho tac-tac o dia inteiro na cabeça da gente! (RIOS, 1977, p. 69-70).

Ou seja, Rios recorre a elementos do passado, da infância, como as estrofes e versos de quando escrevia poesia, as figuras de barro que fazia com a argila do rio em contraste com o aumento da dor, advinda do cansaço da luta, tentando buscar a raiz das proibições e “[...] contradizendo-se por respeitar a crítica, mas defendendo-se com o direito que todo criticado tem quando percebe a ofensa pessoal, ligando o autor ao conteúdo da obra, desrespeitando o artista e marginalizando-o como a um criminoso.” (RIOS, 1977, p. 138).

Em uma das páginas, foi reescrita uma carta de 9 de maio de 1946, voltada aos amigos e familiares, em que Rios diz a sua mãe que sabe que vai enfrentar o mundo, se reconhece como pequena e frágil para vencê-lo, mas não consegue evitar a escrita, justificada como um dom, um “amor pela palavra”.

Eu sei, meu pai, que sou criança fútil, mas que será inútil de mover-me, dessa estranha e a absurda luta, que irá vencer-me pela força da fama que esgana, com as contradições do amor e da maldade humana! Eu sei, minha mãe, que terei também meu ideal desfeito, em lamentos de dor que rasgarão meu peito, que um dia chorarei e tentarei esconder-me, pois a turba maldizente virá ao meu encalço, como gaviões atrás de uma andorinha, e tentarão prender-me e levar-me ao catafalco com a chibata da língua e acerca dos seus dentes! Será um sofrimento imenso que sobre nós abater-se-á. Mesmo assim, não desistirei do bem-aventurado intento, pois antes de ser um simples ser eu sou Talento! Eu sei, meu pai, eu sei, minha mãe, eu sei, meus amigos, que o que estoudizendo é triste e nada promissor, mesmo assim, embora eu não resista, nas garras dos abutres, quando eu estiver morrendo, morrendo estarei de amor! (RIOS, 1977, p. 96-7).

A mãe ocupa grande lugar nas escritas de si cassandrianas¹⁴⁷. Em *Mezzamaro*, por exemplo, é retratado, através de muita tristeza, seu falecimento, aos 95 anos, ocorrido em 1998, enquanto a filha planejava mostrar o livro a ela, assim como mostrara o *Censura*¹⁴⁸.

Pior do que o luto! O funeral de mamãe e eu indo com ela em pensamento, para não me sentir abandonada! Dor! Medo! Longo silêncio! A ausência de quem nunca deveria ir embora. [...] Concluiria mais um livro, porém sem ela, minha querida mãe, que estava tão viva enquanto eu escrevia coisas que não queria que ela lesse, quanto a este, seria uma glória, pretendia dar a ela de presente, para que lesse, o único, além do *Censura*. Para que entendesse tudo, e haveria de me ver como sou, de repente, quando estava quase terminando, partira! Nada pior do que a morte da nossa mãe! Nada! O mundo descortinou-se como um imenso deserto pela ausência dela! (RIOS, 2000, p. 301).

3.5.3 “Sempre penso que no meio da multidão estavam meus leitores anônimos, os que silenciavam e os que me escreveram cartas [...]”: Vida pública

Assim como Rios apresenta no início de *Mezzamaro*, uma das motivações da escrita envolve o agradecimento a pessoas que a ampararam e, assim, é mencionada uma relação de prestígio a várias figuras públicas e um posicionamento ao longo do livro, em especial às pessoas que a defenderam, a leram e a admiraram na condição de artista, que se justifica por serem “companheiros gratuitos de todo mundo, então por que não seriam mencionados nas autobiografias sendo que são abordados em conversas o tempo todo? Se não fosse essa gama maravilhosa de artistas a nossa vida seria insípida!” (RIOS, 2000, p. 189).

Uma amiga, esposa de um industrial, disse-me que seu marido, Luiz B. Catto levava meus livros para a Itália, para Florinda Bolkan ler para a condessa Marina Ciccona, nunca soube se era verdade ou não, mas fiquei muito feliz com isso, felicíssima! [...] E vem à minha mente, nomes e mais nomes dos artistas que aprecio. Alço voo nessa galáxia luminosa de talentos, onde brilha a talentosa Fernanda Torres, os insuplantáveis Stênio Garcia e o Paulo Betti, a magnífica Joana Fomm, a bela e encantadora Maria Luíza Mendonça, grandes e perpétuos astros do nosso Brasil, Walderez de Barros, Arlete Salles, Lília Cabral, Ney Latorraca, Lu Grimaldi, Alessandra Negrini; a grande atriz de cinema e televisão, Darlene Glória que um dia declarou corajosamente, numa entrevista, que lia meus livros, sim! Justo na época em que eu era mais perseguida e mais me pixavam! (RIOS, 2000, p. 34).

¹⁴⁷ Além da mãe e do pai, outros familiares são mencionados, porém, com menor intensidade e alguns, aliás, aparecendo apenas uma vez, como o gosto pela tia Juanita e os primos Ivo e Ivan, a tia Sofia, os avós paternos, Elisa e Laureano Perez Rios (RIOS, 2000, p. 233).

¹⁴⁸ “Minha anfitriã amada, saudosa, em Petrópolis, partiu às dezessete horas e quarenta e cinco minutos do dia vinte e sete de fevereiro de mil novecentos e noventa e oito, com noventa e cinco anos de idade! Por quanto amor e sacrifícios sua vida foi consumida pela filha do meio, minha querida irmã Ruth, que fez sua última viagem antes dela, em razão disso, com certeza seu carinho multiplicado, para com o querido neto Nelson, que amargou grande parte da sua vida, acompanhando o declínio da vida da mãe. Mamãe sofreu muito, sem que esmorecesse jamais. Seus olhos verdes me indagavam, inquiridos num porquê?! [...]. Estigma?! Às vezes confortava-me, sem nunca entrar na questão dos temas da minha literatura, da qual eu sentia que ela tinha um verdadeiro horror! Em vista disso, como não aceitar e entender as pedradas dos outros? Não teriam o mesmo direito da minha mãe de serem avessos ao que eu escrevia?! Mas que sabem e o que sabemos nós desses dons naturais?” (RIOS, 2000, p. 229).

Ainda são mencionados e agradecidos os atores, artistas e outras figuras públicas, como Chico Xavier, Jorge Amado¹⁴⁹, Dercy Gonçalves, Hebe Camargo, Adelaide Amaral, Érico Veríssimo¹⁵⁰, que apoiavam e defendiam a autora piamente.

Como Rios apresenta a vontade de ser imortalizada a partir dos livros e em vista de seu prognóstico, elenca como fundamental um agradecimento aos seus amigos mais próximos, que representam uma forma de esperança de “tudo o que almejamos ter e ver nas pessoas, estruturadas na honestidade”.

Amigos! [...] a quem devo a certeza de que existe gente de caráter, que nos respeita e prestigia com o mesmo carinho com que admiramos, e que às vezes, a duras provas, perdoam e entendem nossas falhas, quando somos vítimas de situações diversas, como com Antoninha Valadão, Vera Monteiro e sua filha, Tania, Nena, Biondi, Hartman e Gloria Leão, embora diferentes os motivos pelos quais honro certas pessoas, com todo respeito, pelo quanto demonstraram ser amigos. Ficam registrados em meu coração, nomes de pessoas queridas, no propósito de corresponder-lhes à altura custe o que custar e leve o tempo que Deus determinar. (RIOS, 2000, p. 61-62).

Há também o agradecimento a outras figuras públicas da política do país, como à Marta Suplicy, que criava projetos inclusive pensando nos direitos da comunidade homossexual, e à Luiza Erundina (RIOS, 2000, p. 147). Em busca dessa construção do nome de si e da imortalização através das escritas biográficas, como forma de tentar mostrar que era uma “boa” escritora, há trechos em *Mezzamoro* de cartas que foram recebidas, como de Sônia Fachine, em 26 de maio de 1993, enquanto Rios havia se iniciado nas pinturas em tela.

Falar sobre você, grande escritora Cassandra Rios, que é autora de mais de quarenta livros publicados e muito censurados, talvez pela inteligência dos seus textos, despindo os preconceitos falsos e os anseios contidos de nossa frágil sociedade, seria simples e infantil demais. Como toda intelectual, sendo você tão quieta e observadora, só uma minoria de pessoas conhece a sua cultura e vivência de muitas vitórias e perdas. Surpreendi-me, encantada, quando a vi discorrer sobre mitologia grega, romana, escandinava e outros, como se as tivesse vivido, como um ser alado. E agora,

¹⁴⁹ “Vim para escrever, pintar, compor, como cresci e existo para morrer! Entendi a carta de Jorge Amado que veio lá de Salvador, com seus recortes de jornais e revistas, defendendo-me, falando sobre a minha literatura, e sua observação de apoio, incentivando-me, para que eu não me limitasse, nem parasse de escrever, assim, interpretei suas palavras, sábias e firmes, que menciono mais uma vez: ‘Cassandra, pior que a censura é a autocensura.’ É querido Jorge, eu não devia ter parado. Devia ter publicado tudo o que escrevi e que está engavetado. Repito, eu jamais deveria ter parado! Que feliz é esse grande escritor que tem como companheira, sua esposa, uma escritora de nível tão elevado como só Zélia Gattai. Almas gêmeas por certo!” (RIOS, 2000, p. 271-272).

¹⁵⁰ “E, não se pode alterar o fato (ipso fato) como menciono também, no livro ‘Entre o reino de Deus e o reino do diabo’, que ela, Marta Suplicy, pioneira nessa política, registra sua coragem, ou CORAÇÃO, inteligente que é, solidária por justiça ou por humanismo, defende a seu modo, mesmo não sendo homossexual, essa classe tão sofrida, criando projetos que lhes propicie meios melhores e respeitáveis, para usufruírem dos seus Direitos Humanos. Isso é ser político de pulso e raça! [...] A venerável senhora, pela sua integridade, por Deus, alguma vez há de vencer! Está com Deus no Coração e a Verdade Santa na alma! [...] É uma mulher íntegra, bem casada, que ama seu marido e seus filhos. Isso é tudo, além do que exerce politicamente com seus objetivos claros e amplos [...]” (RIOS, 2000, p. 147).

que surpresa agradável! Você surgir assim, mostrando-se ao público como pintora [...]. Suas cores pastéis esvoaçam, dançam na tela como sombras de borboletas. Flutuam no intenso azul do céu que empalidece em brancas nuvens, e pousam mágicas, acariciando os leves tons de rosa do corpo de uma mulher. Cores delicadas, traços suaves, retratando nos azuis, nos violetas, nos tons dourados, nos diáfanos matizes em luz e sombra, em curvas e movimento dos traços, a flexibilidade e o mistério da mulher, como flor, espelhando a natureza! [...] Desde já prevejo para você, grande escritora, um caminho aberto para o sucesso em sua carreira como pintora. (RIOS, 2000, p. 239-240).

Uma figura interessante que foi mencionada também em *Mezzamaro* é Adelaide Carraro, que começou a publicar por volta de 1963, cujo apoio adveio de Rios. Nessas menções, visualiza-se um esforço em distanciar-se da literatura de Carraro.

Uma figura interessante que foi mencionada também em *Mezzamaro* é Adelaide Carraro, que começou a publicar por volta de 1963, cujo apoio adveio de Rios. Nessas menções, visualiza-se um esforço em distanciar-se da literatura de Carraro.

Minha literatura fluía vigorosa e continuamente, não me sobrando tempo para mais nada! Manhã, bem cedo, Eli entrou na minha livraria com o seu jeito simpático, cumprimentando-me alegre com seu sotaque búlgaro. Colocou em minhas mãos os originais de um livro. Queria que eu lesse e lhe desse uma opinião, que ele seguiria à risca, se editaria ou não, pois tratava-se de um livro que implicava política. Era o livro “Eu e o Governador”, de Adelaide Carraro. Eli estava receoso em editá-lo. Hélio Silveira entregara-lhe os originais e apresentara-lhe sua autora. O que eu achava? Não precisei ficar com os originais. Folheando-o com atenção, imediatamente lhe dei a maior razão e coragem para editá-lo. (RIOS, 2000, p. 96).

A presença dos amigos foi fundamental, inclusive, segundo a autora, para o momento de afastamento do meio literário, quando, “isolada por determinação pessoal”, reconheceu os amigos e as visitas que fizeram a ela neste momento de recuperação. Ainda, a admiração pelos seus leitores é um dos pontos centrais da escrita de *Mezzamaro*.

Sempre penso que no meio da multidão estavam meus leitores anônimos, os que silenciavam e os que me escreveram cartas, pela sua manifestação carinhosa pude sentir que sofriam comigo as perseguições que me eram feitas. Será que me esqueceram aqueles a quem devo o fato de existir como escritora? Não estou cansada, nem com medo, nem revoltada. No meu modo modesto de ser, contentava-me em escrever e ser lida, apenas por alguém, alguém que eu amava e por esse fato me inspirava. Só sei que sonho em ter este livro nas mãos dos meus leitores, mesmo que seja para esfaqueá-los! Estou falando a verdade, pois que se alguém fizer tal coisa é porque foi ferido pelas verdades que encontrou aqui! Enquanto escrevo, ora por voz, como que antevejo certas pessoas que infelizmente conheço, predispostas a criticar-me, pejorativamente, lendo meu livro, ansiosas, sem sequência, vasculhando, com espírito preconcebido, procurando alguma coisa que satisfaça seu ego, e, por não encontrarem o que pretendiam que eu escrevesse, paradoxalmente, contrariada censuraram-me, com seu arzinho patético e chato: -ah! Cassandra! Que baboseira é essa?! Cadê a Cassandra de antigamente?! Você não devia ter escrito tal coisa! - Respondo aqui. Pois é! Escrevi, quem mandou você ler? (RIOS, 2000, p. 252-53).

Esta rede de sociabilidade com pessoas importantes para a autora aparece em

Mezzamaro, ao longo dos capítulos, como “suaves lembranças de gente bondosa”. Rios apresenta que não deseja que guardem mágoas dela ou deturpem a sua personalidade, mas que também não quer carregar segredos consigo, o que traduz mais uma tentativa de aproximar-se de uma escrita tida como verídica, ou seja, mais um elemento do pacto autobiográfico.

3.5.4 “Quando nasce um artista, nascem também seus críticos, até macumba fazem!”: Censura e proibição

A visão de tempo de Rios é dividida em dois períodos: antes e após a publicação do primeiro livro, *A volúpia do pecado* (1948), uma vez que após este marco, sua vida alterou-se significativamente, tanto no sentido de atingir mais leitores quanto de se tornar conhecida.

E o livro vendeu. Seu primeiro livro. Sua maior febre. Seu maior delírio. Sua primeira vitória: o livro impresso! Chegou nas livrarias e não ficou parado. Os livreiros pediam-lhe mais exemplares; Odette conforme as circunstâncias fora além da autora do livro, editora e distribuidora do mesmo. (RIOS, 1977, p. 100).

É na página 51 de *Censura* que Rios, finalmente, detalha a perseguição a suas obras, quando ouviu um manifesto feito por escritores e jornalistas, do qual, aliás, ela mesma não participou, pois achava uma situação “ridícula” pensar em se dirigir a pessoas tão importantes. A autora mostra seu sentimento de fraqueza perante a censura, distanciando-se de uma militância política engajada.

Em relação à política, sentia-se como aquela criança americana que escreveu uma carta ao Presidente dos Estados Unidos para dizer-lhe que estava sofrendo muito, pois sua família estava atravessando uma fase difícil e que por causa disso ela já nem podia comprar sorvete que estava caro demais - naturalmente ao ouvir as discussões em casa, punham a culpa no governo, por isso ela escrevera ao Presidente - lembrava-se de ter lido tal artigo nas Seleções Readers Digest ou num jornal qualquer; o que ficara fora o sentido da coisa. A ingenuidade da criança e o seu problema. Odette também sentia-se um tanto ingênua e medrosa, mas que outras alternativas lhe restariam? Não estava num país que primava pela Democracia? (RIOS, 1977, p. 52).

Há, em *Censura*, um trecho de um rascunho para uma carta dirigida ao então Presidente da República, Ernesto Geisel.

Obrigada, excelentíssimo Senhor Presidente Ernesto Geisel
Sim, obrigada, excelentíssimo Senhor Presidente, vacilou, atreveu-se, Presidente Ernesto Geisel, se ler isto que lhe dirige uma menina que um dia acreditou ter um futuro grandioso, que lutou por um ideal e que sonhou a ambição de uma poesia e no vôo alado viu cair ao chão ferido seu pensamento como um pássaro atingido por uma pedra.

Sou ainda uma criança, como a criança do sorvete, mas sou também um pássaro entre tantos outros que agrada a muitos com seu cantar espontâneo e natural.

Sei, Senhor Presidente, que jamais recebeu ou receberá uma carta igual a esta, porque para dirigir-me a V. Exa eu deveria elaborar uma carta, lê-la e reescrevê-la muitas vezes e tentar a perfeição limar e polir até conseguir o brilho da harmonia, mas sou muito simples.

Há palavras que existem e são usadas só para causar efeito. Às vezes vejo-as como peças de cristal entre objetos de cerâmica, destoando, mas causando um efeito decorativo senão estranho, bonito, o meu sinete é o Amor.

Pensei que do mesmo modo que me dirijo a Deus, poderia tentar dirigir-me a V. Exa, sem me preocupar, com palavras escolhidas para enriquecer um estilo, com a retórica ou protocolos. Apenas reverencio-me com todo respeito, polidez e educação de uma brasileira do povo, - e ponho minha assinatura nesta, não em fac-símile mas, de próprio punho, - confiando na personalidade que assisti através do vídeo da TV demonstrando tão simpática satisfação ao comunicar à sua gente o adiamento da aquisição dos talonários (da racionalização), do depósito bancário para a compra da gasolina, devido à colaboração do povo que compreendeu o problema e assim ajudou o país em benefício próprio.

Eu também de igual modo quero, como uma figura que ocupa um lugar, reconhecido ou não, nas artes, reduzir a velocidade, deixar o carro na garagem, ou melhor dizendo, escrever para época e o que esta para depois – digo o resto para depois porque não posso mentir em relação ao julgamento que faço sobre minhas obras, 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 por não assimilarem o negativismo dos outros ou pelo impulso de atacar o desconhecido prevenidos pela possibilidade de um mal – porque não escrevo para perturbar ou corromper, simplesmente a vida é que é às vezes muito feia. É realmente um acinte dirigir-me assim ao Exmo Sr. Presidente da República e estou apavorada pela minha coragem, mas é por puro amor ao meu trabalho que me atrevo.

Peço humildemente desculpas e agradeço. Odette (RIOS, 1977, p. 53-56).

Ou seja, durante o livro *Censura* conseguiu-se ver trechos do que pensava Rios sobre a proibição de seus livros e sobre o governo militar. Já em *Mezzamaro*, ela se mostra ressentida, triste, pois diz que não havia a menor explicação aos livros censurados, apenas um “[...] pare e basta, como se estivesse fazendo confusão demais e era preciso silenciá-la ou pedir que falasse mais baixo para não perturbar os que não gostavam de ouvi-la”. Seus livros eram vendidos em bancas de jornal, na seção de livros proibidos,¹⁵¹ assim, sobre a tal carta a Geisel, é mencionada neste livro também, onde afirma que se “atrevera” a se dirigir ao presidente “Atrevida! Ou desesperada?” (RIOS, 2000, p. 62).

Percebem-se declarações da autora envolvendo a impossibilidade de uma escrita da maneira em que deseja. Cassandra nega-se veementemente a renunciar as características dos personagens e narrativas deles para agradar ao “moralismo vigente” e aos leitores.

¹⁵¹ A esse desespero, observar o trecho, abaixo, em que Rios mentaliza o próprio enterro, no caso, o sepultamento das obras: “Um panorama triste e desanimador descortinava-se diante de Cassandra, perseguida, roubada, destruída, enxovalhada de calúnias; melhor mesmo a proibição. Mentalmente fez o próprio enterro. Cobriu-se de livros e desapareceu numa avalanche de palavras, de letras que desfaziam um nome embaralhando-se, misturando-se a outras.” (RIOS, 1977, p. 112).

As barreiras! Os obstáculos! As craveiras! Não posso apresentar mais meus personagens de maneira literal, completa e destemidamente. Corto. Não posso chegar à plenitude da coisa. Corto. Corto. Corto. Não depois de escrito, antes de nascer porque senão não tenho coragem. Prefiro abortar. Cortes seriam barbaridades. Seria a mesma coisa que cortar o nariz de um filho a sangue fio só porque estão achando que é muito comprido, ou cortar-lhe as orelhas, as mãos, os pés, eu não seria capaz dessa selvageria, prefiro o livro proibido a esstraçalhado; é o mesmo que preferir um filho na cadeia do que no cemitério todo mutilado. Nem sempre meus leitores ficam satisfeitos com o final das minhas estórias que raramente têm um happy-end. Talvez seja, semi-plageando ou parafraseando, que o pecado não tem perdão em vez do “crime não compensa. (RIOS, 2000, p. 116-118).

Outro ponto recorrente na escrita de si de Rios envolve a confusão que era feita entre a sua vida privada e as características de seus personagens, o que, segundo seus próprios termos, lhe “[...] embrulha o estômago e causa uma estranha e desagradável sensação”¹⁵² (RIOS, 2000, p. 57). A exemplo (RIOS, 1977, p. 106), tem-se o caso da obra *O livro negro de Bonifácia*¹⁵³, que é apresentada como uma narrativa livre e espontânea, como todas as outras, e *Carne em delírio* (1948),¹⁵⁴ que depois de mais de vinte e cinco anos de circulação e cem mil exemplares vendidos, foi proibido. Em vista disso, a autora sofreu graves perdas financeiras, pois sobrevivia com a renda proveniente de direitos autorais.

Já vendera dois carros. Perdera muito naquela transação do LTD Landau, também, com aquele consumo de gasolina! Os lotes dos verdes pinheiros adorados de terra, jogados fora. Nenhuma indenização. E o silêncio total das editoras. Nenhuma defesa. Nenhum apoio, moral ou financeiro. O saldo no Banco cada vez mais baixo, defendido com revisões de outros autores e traduções do Inglês e do Francês. (RIOS, 1977, p. 147-8).

Um questionamento presente em sua escrita de si é o porquê de sua literatura ser tão ofensiva. Várias vezes ocorreram assaltos, invasões em suas casas, o que que eram muito corriqueiras e eram roubados móveis, livros¹⁵⁵, carros. No último episódio desses assaltos foram levadas todas as máquinas, computadores, *scanners*, impressoras, duplicadoras o que inclusive

¹⁵² “Por causa dos temas dos meus livros queriam exterminar-me, um grupo de terroristas contra defensores da Homossexualidade, por confundirem-me com os meus personagens e pensarem de mim o que eu não tinha pra ser... Será que me fiz entender? Será que sob o desenho da pera eu tenho que escrever o nome da fruta? [...] Será que estou escrevendo por inspiração ou pressionada por ter que parar com a vida o fato de ser escritora e não corresponder a certos *interesses*? Será que minha vida vale alguma coisa para tal indivíduo? Devo mesmo parar de escrever para preservar-me? Ou devo suicidar-me porque não consigo parar? Nem pela paixão que me devora o coração.” (RIOS, 2000, p. 155, grifo da autora).

¹⁵³ Não foram encontradas informações sobre editora ou data da publicação deste título.

¹⁵⁴ Em matéria do jornal *Diário do Paraná* (LIVROS..., 1958, p. 7), o romance é elencado como um dos 5 mais vendidos durante a semana nas livrarias Ghignone e do Povo. Ainda, tal como apresenta Vieira (2014a, p. 57), em 9 de novembro de 1955 verifica-se na seção Sociedade (p. 6), do Jornal *O Estado de São Paulo*, um coquetel que seria oferecido pela Editora Iva em 10 de novembro de 1955, às 16 horas, na ‘boite’ La Tour ‘boite’ La Tour d’Arget, homenageando Cassandra Rios pelo lançamento de *Carne em Delírio*.

¹⁵⁵ Rios (2000, p. 53), inclusive, compartilha que suas obras roubadas em um dos assaltos em sua casa foram localizadas, anos depois, e compradas em sebos pela própria autora.

culminou com o fechamento dos seus jornais *Jornaleco*, *Cassandra newspapers* e *Folheto* (RIOS, 2000, p. 64).

Como pretendem cercear a Arte e impedi-la de surgir nos seus onímodos gêneros e estilos? Que atrevimento tentar breçar e impedir que se diga tudo o que se tem para contar da Vida seja de que modo for, e por quem quer que seja o autor da história! Aqui contradigo-me porque me rebelei, fui amarga e esculhambei a obra dos que me subestimaram, mas o fiz depois de ler, reler, pensar e repensar até chegar à análise do porque não lhes posso dar crédito, quanto às suas críticas para com a minha Arte, inferiores que são no que fazem e como escrevem. Parece que espremeram o cérebro para arrancar dele uma história pequena pela sua forçada ideia. Quanto a mim, não ligo para críticas, sejam boas ou destruidoras, não submeto meus trabalhos à apreciação de ninguém, embora me dê prazer fazer leitura para um ouvinte que fique mudo para comentários. (RIOS, 2000, p. 94).

Rios define sua escrita como uma missão de vida. Uma intencionalidade e o que ela chama de “dom” que lhe foram atribuídos para a publicação de seus livros, a visibilidade das personagens lésbicas. Assim, nas narrativas de si, há poucas menções sobre a homossexualidade, mas quando ocorrem, são somente em relação à defesa das personagens.

Deus! Eu não sabia, até a publicação do meu primeiro livro, que eles eram tantos! Quantas Lieths e Irez! 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! Cartas pediam que não parasse de escrever. Que eu não ligasse porque tinham inveja do que eles não tinham capacidade para escrever. [...] Por vergonha de si próprios, diante dos outros, escondiam-se, como se com suposto defeito, anomalia objeto, por serem como eram, por pensarem em suicídio para continuarem lutando pelo que sentiam, abri os olhos de pais desesperados que não sabiam mais o que fazer com seus filhos, que por intensivos tratamentos e cuidados, na tentativa de mudarem sua personalidade, sua índole, acabavam estupidamente, tornando-os imbecilizados de verdade, quando chegaram ao suicídio. [...] Eram taxados de perversos e perdiam o respeito e confiança dos que a eles encaminhavam pacientes, aliás, supostos pacientes. E a esses mostrei nos meus livros, dura e realista, sensível e ardente, às vezes até fria e cruel, conforme enredo que os mundos são mundos iguais a qualquer mundo, no modo de viver, das sociedades, homo ou hetero, classes e castas de toda raça humana, que só o próprio ser humano, dono da sua vida, pelo seu livre arbítrio pode sublimar-se pelo aprimoramento da sua religiosidade, chegando à sua verdade única, pela sua fé, pela identificação com a natureza real. Quis mostrar como se divide e identifica, manifesta-se, compactua e ataca, silencia e condena levemente a Homossexualidade, sem entenderem do assunto coisa alguma, pois não há o que entender, mas o que respeitar, aceitar, admitir que todo ser humano tem o Direito de Viver sua própria Vida, do jeito e do objetivo para os quais nasceu. (RIOS, 2000, p. 72-73).

Observa-se na citação acima uma referência à forma de abordagem de homossexualidade que a autora fazia em suas narrativas, ou seja, como defendia esse público. Rios, inclusive, mencionou que recebia cartas de seus leitores homossexuais, agradecendo-a.

Quando ainda era adolescente, devido aos seus primeiros livros, é narrado em *Mezzamaro* que a escritora foi submetida a histórias inventadas sobre a autora, e em consequência, ela se defende, afirmando que era apenas uma adolescente. Em vista disso, a autodefesa em relação à censura é extremamente presente.

Sensacionalistas, atiçados por ideias torpes, ávidos por histórias escabrosas, sem escrúpulos, sem imaginar o que estavam ferindo um ser humano, praticamente uma adolescente, uma menina ainda, nos meus dezesseis anos, sua semelhante, inventavam estórias dantescas a meu respeito, pois ninguém conseguia descobrir quem eu era, quem era a terrível Cassandra Rios. Eu só tinha mesmo dezesseis anos! Atreveram-se até os que não sabem estabelecer diferença no estilo, dizer que um certo escritor, muito famoso aliás, estava usando, mais uma vez, outro pseudônimo, o de Cassandra, isto é, meu nome! Paradoxos! Reveladoras e graves contradições! Muito significativo mesmo! [...] Diziam que eu era Nelson Rodrigues de saia! Nelson Rodrigues foi um dos autores que eu mais vendi, anos mais tarde, na minha livraria. Mesmo assim, prefiro que me xinguem do que me confundam! Ele é ele e eu sou eu, nada a ver um com o outro! (RIOS, 2000, p. 50).

Devido às proibições, os assaltos, as dificuldades financeiras, Rios precisou trabalhar em outras áreas e, durante anos, foi editora e livreira, limitando-se a “viver por trás do balcão, sentindo o cheiro dos livros”, mas era tanto ressentimento, que a autora ainda se sentia exposta “à sanha dos perseguidores” e acabou se desligando desse comércio. Em seguida, aventurou-se na pintura e, em seu tempo livre, escrevia para jornais, trabalhava no rádio, na televisão e compunha músicas no violão (RIOS, 2000, p. 196).

Durante todo tempo, em que fiz rádio, televisão e escrevia para jornais, fazia *vernissages* ou ficava horas e horas dedilhando meu violão. Estava fugindo de mim, do meu eu inteiro e verdadeiro que é ser escritora. E é esse meu verdadeiro Eu liberado que me traz de volta, aqui, neste momento que se espicha nas páginas deste livro, porque sou o que sou, no reconhecimento pleno da minha Vida, uma ferramenta! Não adiantaram as perseguições, as desagradáveis e ferinas pechas e alcunhas, nem adiantou minha fuga, enganando-me com os apêndices dos meus pendores. (RIOS, 2000, p. 197).

Durante o período de pausa nas publicações, Rios aponta uma possível reação dos perseguidores e leitores, algo semelhante à “morte” da figura pública de escritora, algo que ela já apresentara em *Censura* como possibilidade de acontecer.

Meu nome não foi feito assim. O que aconteceu depois do que deixei de publicar. Como não tinham mais meu nome que os guindasse até televisão, jornais, inventando escândalos, falsos moralistas desapareceram. – “Acho que ela se tocou, nós a derrotamos! Cassandra Acabou” – Deve ter sido isso que pensaram e aquietaram-se. Nunca mais houve, nunca mais ninguém viu polêmicas iguais na televisão, nas rádios, nos jornais. Silêncio fúnebre pela escritora supostamente enterrada. (RIOS, 2000, p. 103).

Nesse momento, houve uma “enxurrada” de obras estrangeiras que passaram a invadir as livrarias e prejudicar autores brasileiros e ainda uma “avalanche” de livros de sexo, “cenas empasteladas que em desperdício de papel, empestaram as Livrarias e tomaram conta das Bancadas de Jornais. Sexo sem amor! Sexo como prazer, tesão, necessidade, tara, excitação por coisas obscenas. A verdadeira prostituição impressa.” Nessa passagem Rios se distancia mais uma vez dos títulos que a taxavam de pornográfica, assim como da sua literatura (RIOS, 2000, p. 133).

Em relação à proibição de suas obras, a escritora teve inúmeras tentativas de realização de peças de teatro e filmes que retratassem seus romances, contudo, eram imediatamente barrados.¹⁵⁶ Como exemplo disso, situa-se a obra *Ariella*, adaptada em filme pela Embrafilme (e já circulava em locadoras de vídeo), mas com o fechamento da empresa, a autora não recebeu nenhum direito de produção da obra, ou mesmo o filme *A mulher, a serpente e a flor*, que envolveu uma confusão em sua exibição, incluindo cenas pornográficas que não haviam sido inseridas por Cassandra no livro.¹⁵⁷ A peça *A mulher proibida* já estava nos trabalhos de Armando Bogus e Irina Grieco, mas com tantas proibições dos livros de Rios, os atores desistiram de encená-la (RIOS, 2000, p. 38).

Como veem, coincidências, ata-se aqui, junta-se ali e dá para escrever uma história muito estranha. Tendo muito que contar não vou espichar esse assunto, melhor embrenhar-me pelas tramas e dramas das produções dos filmes dos meus livros, “Ariella”, “Tessa, a gata” e “A mulher, serpente e a flor”. “Ariella”, do qual fiz roteiros e diálogos, já passou várias vezes na televisão [...]. Essa produção me emocionou muito. Pedro Carlos Rovai enviou-me carta, avisando que o filme “Ariella” fora para o Exterior, que os meus recebimentos passariam a ser feitos através da Embrafilme. Mas da Embrafilme, nada! Tempos depois o Color fechou! Por que fechou? Quando e como vão me pagar o que é do meu direito receber?! Pelo menos

¹⁵⁶ “Nas minhas gavetas, roteiros de filmes que eu mesma pretendia produzir ficaram trancados, tendo sido interrompida minha carreira pela literal proibição dos meus trabalhos, abalando minha situação financeira com o prejuízo dos investimentos feitos. Por causa dessas proibições encostadas também ficaram as novelas. Essa, uma parte do desmoronamento da minha vida, mas que não me soterrou. O incrível é que os filmes produzidos foram para as Locadoras e eu não tenho sequer uma fita cassete deles. [...]. Toda voltada para as minhas artes, deixava que se esquecessem de mim, fartos de me procurarem, até que fui obrigada a acordar. Da Embrafilme e filmes em locadoras tem muita coisa para acertar. O adendo do contrato do filme que foi substituído por *Ariella* e o adendo para uma opção do Muros Altos, que não foi levado ao efeito de acordo, várias vezes negociados, na França e no Brasil, sem o meu conhecimento e minha anuência, como me avisaram, nada se realizou, proibições, fita da minha assinatura, e mais não sei o que, que não consegui entender.” (RIOS, 2000, p. 133).

¹⁵⁷ “O que eu tenho neste exato momento é a lembrança de uma passagem engraçada, que não dá para esquecer. A revolta, a indignação de Christiane Torloni e de Nicole Puzzi, as protagonistas principais [...]. Bem, a revolta das duas deu-se pelo fato de que quando o filme foi para as telas tinha enxertado uma cena que não vimos no copião, quando as duas amavam-se deitadas sobre uma mesa de bilhar. Christiane, furiosa e muito espirituosa na sua expressão direta e franca gritou, enquanto Nicole reclamou: -Esses dedos não são meus! Nunca meti meus dedos na buceta de ninguém! – E essa buceta não é minha! [...]. Felizmente, a cena foi cortada para poder passar na televisão. Por quererem explorar mais o sexo, no filme, ‘A mulher, serpente e a flor’, roteiro dessa vez feito pelo consagrado rei das grandes novelas, Benedito Ruy Barbosa, que muito preocupado em manter a originalidade do livro, ligava-me sempre para falar sobre o andamento do seu trabalho, apesar de todo respeito dele, pelo argumento original, os produtores inseriram uma cena rápida de filme sueco que nada tinha a ver com o roteiro feito, só para figurar nas locadoras em estantes de filmes pornográficos.” (RIOS, 2000, p. 131-132).

poderia ter recebido de cada filme que foi para as locadoras, já que ainda não me pagaram a porcentagem nisso, ao menos uma fitinha cassete, mas... nem, nem, nem...- Tenho tanta cobrança a fazer! (RIOS, 2000, p. 131).

Na escrita de *Mezzamaro*, muito é falado sobre seus romances que foram proibidos, como *Entre o reino de Deus e o reino do Diabo*, em que Rios apresenta o enredo do livro: a disputa do nome de Deus.

O espírito desse livro, é a Guerra do Século, pela Disputa do Nome de Deus, É a Verdade que Desencadeia o Grande Protesto da Homossexualidade [...]. Nesse livro, sendo focalizada a cena de sexo que não podia faltar, pois havendo amor com reciprocidade, o que fala mais alto é Amor, toda espécie de Amor e a Busca da Verdade sobre o que é Ser um homossexual, confesso que o clima criado pela personagem é excitante! [...]. É que no romance “Entre o Reino de Deus e o Reino do Diabo”, tem sexo, sim! Claro! E lindo! *A la Cassandra*, como diriam alguns, *pero mucha jente!* Além do mais eu não poderia voltar, dando uma de literata angelical só com o Sacro, evitando o Profano, pois continuo achando que no Amor nada é obsceno, tudo é fogo natural, não existe pecado no amor, pecado é não saber amar! E volto, talvez bombástica, como quando publiquei meu primeiro livro, numa torrente vulcânica, explodindo sensações nas mesmas cargas emocionais, nos romances de ficção, não só no *Entre o Reino de Deus e o Reino do Diabo*, como também em *Capela do Alto*, no “Manual de Amor Cantado”, “Orgástica”! E nos outros. (RIOS, 2000, p. 254- 5).

São denunciados também outros tratamentos para com seus livros e filmes, como *Georgette* (1952), publicado pela Editora Científica, que é apresentado como uma experiência literária envolvendo fantasias, suspense e homossexualidade masculina¹⁵⁸. Assim, Rios apresenta as características de seus perseguidores e o porquê se incomodavam com a sua escrita e suas personagens, atitude que criavam motivos para a sua literatura não ser aceita.

Cassandra Rios, uma devassa! Imoral! Acusavam eles, anônimos e covardes para se identificarem nos jornais e processos, mas corajosos para suas calúnias e inveja, denunciavam, alegavam que com a minha literatura eu estava aliciando, corrompendo e encaminhando toda juventude, toda sociedade brasileira para a homossexualidade, com romances eróticos, por ligações ilícitas, fora dos padrões normais. Por explorar e mostrar o amor sem reservas, cultuando-o como sempre puro, lindo e ardente, com total liberdade. Pelas personagens mergulharem em paixões arrasadoras, por ter o poder de influenciar pessoas com sensualidade e suspenses no modo de escrever [...]. Por esse motivo meus livros eram proibidos e considerados pornográficos, obscenos, perigosos. Perversores romances de amor! Proporcionavam deleite, viciando pessoas! Que falácia espúria! Perversão! Ora, que imputação mais ignorante! Pois que ninguém se corrompe e se perverte se não tiver natureza. (RIOS, 2000, p. 105).

¹⁵⁸ “Clodovil perguntou-me a respeito de George, cujas fotos, vestido de belíssima mulher, publiquei na primeira edição do livro, comprometendo a ficção com a magnífica figura do menino, que como em toques de magia se transformava, do lindo moço que era, em fascinante mulher. Foi uma experiência literária que me trouxe gratas respostas. Umas pinceladas de fantasia numa estória engendrada para entendimento, suspenses, e conotações sérias sobre a homossexualidade masculina! Agora, vou lembrando George, que representou com fotos a minha *Georgette*, no livro que publiquei em 1952, pela editora Científica.” (RIOS, 2000, p. 256).

A despeito de os livros terem sido proibidos e retirados das livrarias, ainda havia muitos fãs da autora, especialmente o público homossexual: “Era certo que eles me adoravam, eu os endeusava! Taxaram-me até, naquela época, de Rainha das Bichas!” (RIOS, 2000, p. 112-113).

Além do trabalho como editora, paralelamente à carreira de escritora de literatura erótica, Cassandra também compunha, revisava e vendia quadros e esculturas e teve um programa na Rádio São Paulo, na TV Bandeirantes. Ela relata, inclusive, seu momento de candidatura ao cargo de deputada estadual pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT), em 1986, a convite de Adhemar de Barros, após entrevistá-lo em seu programa na Rádio São Paulo, na TV Bandeirantes.

Não ganhei! Só mesmo experiência! [...] Como eu disse e senti e nunca esquecerei, o que valeu foi a emoção de estar diante de uma multidão que demonstrou carinho pela escritora Cassandra Rios e não pela candidata apenas. Esperando ser vaiada, quando aplaudida, mal pude ficar em pé, tanto me tremiam as pernas. Chorei mesmo! Hoje aqui, quero agradecer a todas as pessoas que me fizeram tão feliz no palanque ao lado de Adhemar de Barros e no palanque ao lado de Antônio Ermirio. Foi lindo! Essa foi a minha vitória, ver, sentir e ouvir a voz dos meus leitores, que se foram meus eleitores não sei para onde foram seus votos. Mas valeu! Espero que tenham sumido apenas com o E, e que prevaleça o resto da palavra, leitor! (RIOS, 2000, p. 252).

No livro, há trechos de algumas cartas a ela endereçadas, como a do crítico Janer Cristaldo a respeito da censura de peças e livros e como isso se aplicava a ela, mencionando os locais de venda dos romances da autora: bancas de jornais e livrarias.

Quando vejo a lista dos livros mais vendidos dos jornais e revistas do Rio e São Paulo, vontade de rir é o que não me falta. Pois o nome Cassandra Rios jamais consta em nenhuma delas. No entanto, qualquer livreiro ou dono de banca de revista sabe que os livros da Cassandra jamais encalham. O mesmo não ocorre com muito escritor talentoso da lista dos dez mais. Para evitar mal-entendidos, vou avisando que não aconselho a ninguém os livros de Cassandra, tampouco os desaconselho, já tive alguns em mãos, dos quais li, cá e lá, alguns trechos. Pareceram-me monótonos ingênuos, quando não ridículos. A adjetivação dos momentos eróticos (?) destrói qualquer erotismo. Em todo caso, não me parece que seus livros apresentem qualquer inconveniente. São mais de quarenta títulos, em geral com mais de dez edições cada um. Mais de um milhão de exemplares já foram vendidos. Num país em que o escritor vende vinte mil títulos pode-se considerar “best seller”, D. Cassandra, sem dúvida alguma, representa alguma coisa para seus milhões de leitores. [...] Outro fenômeno que também não entendo é a censura. Entendo- sem que aceite- a existência de uma censura. Existindo a censura, entendo- sem que concorde- que determinadas publicações sejam censuradas. O que não entendo são os critérios da censura. Por exemplo, a última dos censores foi proibir um livro já esgotado, isto é, foi proibido um livro que já não existe. Outra, de difícil compreensão, é a proibição dos livros de Cassandra. Outra, mais inteligível ainda, é a proibição de uma peça infantil liberada pela Censura federal em Brasília e interdita em Porto Alegre. Enfim, quando censores proíbem até livros inexistentes, nem mesmo o autor pode andar tranquilo [...].

Mas a verdade é que a massa pouco ligando para seus critérios, consagra seus preferidos, por exemplo, Teixeira e Cassandra Rios. Que, é bom repetir, não são promovidos pela imprensa ou publicidade, mas se impõem por si sós. Em meio a isso, Cassandra Rios, desapontada com a intolerância da censura, sugere a possibilidade

de escrever, “*A vida de Santa Terezinha de Jesus*” – Santa Teresa, segundo Cassandra, seria a meu ver, um belo título. Pelo que li de Teresa, pelo que sei de Cassandra e pelo que imagino dos censores, esse vai ficar no título.

Janer

CristaldoFM. 23 de agosto de 1976 (RIOS, 2000, p. 128-129, grifo da autora).

Há uma declaração de que em *Mezzamaro* não são tratados dos nomes de quem a perseguia,¹⁵⁹ mas consta, isso sim, nomes de amigos, e, ainda, essa escrita “a todo vapor” traz aspectos de uma escrita com receio dos prognósticos, quando não se sabe quanto tempo de vida a autora teria.

Estou escrevendo a todo vapor, sem nem parar para refletir sobre o que está pintando no computador. Assim está sendo a vida desta escritora. Um escritor pode ser palhaço, um humorista, um trágico infeliz, um sorridente, ambicioso, de ócio, um delirante solitário, um boêmio encantador, de bom ou mau-caráter, um bebedor assustado, um simples sonhador, alguém assim, que gosta de escrever! Quanto a mim acho que devo ser apenas como disse, uma caricata, artista das letras de picadeiro, de teatro mambembe [...]. Ora, não estou *alcaquetando* ninguém! Não cito nome dos maus, dos profanos, dos falsos amigos, apenas conto minha vida, como ela foi, como é, como está sendo, como suponho que será, até onde chegar! Com certeza, na trajetória da Vida, em verdade, todos somos artistas, *clowns*, bufões, protagonistas de dramalhões, de comédias e de tragédias. Pra falar francamente, acho que a minha vida é uma confusão de tudo, que deveria ser encenada num quadro de domingo sob direção de Fausto Silva. (RIOS, 2000, p. 164-5).

A escritora também apresenta que por sobreviver com o dinheiro dos direitos autorais, se via com dificuldades financeiras devido às proibições de comercialização dos romances, momentos-chave em que ela lutou para recuperar sua renda e, inclusive, pagar todas as despesas acumuladas. Assim, buscou algumas alternativas além das já mencionadas aqui.

Outra coisa que fiz, na oportunidade que surgiu, foi gravar aulas de geobiologia e fazer sua apostila, ao que também, na proposta que me foi feita anual o que faria por razão para os meus bichos, desde que gravar, para mim, é sempre um *hobby*, embora todos os cursos que conclui sem finalidades financeiras, mas, devido às circunstâncias, nada mais justo que aproveitar a ocasião. O peso da máquina no ombro hora por vez até me dava tontura, mas acima da disposição física estava o meu prazer de gravar aulas tão eficientes e interessantes, unindo o útil à necessidade, por causa dos meus bichinhos. (RIOS, 2000, p. 161).

¹⁵⁹ “Enquanto eu enfocava com naturalidade e todo direito de falar sobre o que me viesse o *insight*, fosse de outro planeta, de luas coloridas e sóis queimados, do mais piegas ao mais lírico, do mais boçal ao mais elevado, do mais absurdo ao mais natural, de extraterrenos, de flores ou escaravelhos, de amores castos e puros, descrevendo cenas audaciosas, de amores proibidos, no caso Homossexualidade, sem me ferir com isso, eles agarraram a oportunidade de posicionarem-se, combatendo-me para mostrarem-se heteros definidos e com rígidos preconceitos, agrediam para não serem confundidos, sufocavam e ocultavam suas tendências pelo instinto da autodefesa, atacando, para não serem descobertos nas suas torcidas tendências, nas suas taras sexuais, nas suas anomalias, na definição que os desmascararia, relevando seu segredo eu, pelo sufixo ismo, eles sim, pelos medos e complexos, doentes, do homossexualismo.” (RIOS, 2000, p. 199).

Ainda, outra das possibilidades foi escrever como *ghost writer*, que, segundo Rios, era o mesmo que ser “[...] proprietário do terreno, do mentor da planta, engenheiro em todas as áreas da engenharia, construtor, arquiteto, pedreiro, decorador.” (RIOS, 2000, p. 206).

A perseguição não foi feita apenas sobre seus livros, mas também às livrarias e editoras que publicavam as obras cassandrianas, a exemplo do que aconteceu com a CBS, que teve suas portas fechadas, pois, no Brasil, através da Divisão MM, só eram publicados os livros da autora (RIOS, 2000, p. 276). Diante disso, em *Mezzamaro* tem-se expressões que traduzem a amargura e a perseguição que a autora sofreu.

Viu o que fez comigo?! Tornou-me ácida, revanchista! Não! Foi só o oposto do que eu seria se fosse como você, o que escrevi acima! Porque eu nunca depredaria ninguém! Mas que mixórdia! Que barafunda! Como eu disse numa única palavra, mais vale o sentido de tudo que escrevo do que a forma! Isto nos parece conversa de bêbado! E é, porque mágoa entontece, nos deixa como que embriagados de dor, assim chegamos a confundir emoções oníricas, masturbação mental com histeria, e desabafo com lamentação, falando coisas que soam desconexas, mas que alguém por certo há de entender e para alguém haverá de servir! Toda esta amargura gera um falso rancor, que em vez de aliviar-me como pensei, pondo a boca no mundo, entristece-me muito mais, porque esse sentimento em mim não espelha rostos dos quais me perseguiram, por isso não os menciono, apenas discurso, com queixumes aparentemente em revides, cruéis e ofensivos, que são apenas lágrimas de quem deu topadas em pedras e geme um puta que pariu, sem querer ferir as pedras, o que aliás seria impossível. Será?! (RIOS, 2000, p. 271-272, grifo nosso).

São feitas menções a planos de publicação de novas obras, engavetadas durante a censura, e situa-se *Mezzamaro* como um retorno às publicações, um esclarecimento aos seus leitores sobre seu afastamento. A escrita do trecho abaixo mostra títulos futuros que a autora ainda gostaria de publicar.

Com tudo isso que estou escrevendo, a sensação que eu tenho é que estou carregando o Brasil no meu bolso! Esse é o título de um livro que sigo escrevendo para um futuro lançamento, “Brasil no meu bolso”, depois de “Orgástica” ou de “Crime de Honra”, que talvez eu publique antes e deixe o “Entre o reino de Deus e o reino do diabo”, para depois ou até publique simultaneamente o que não seria inédito na minha carreira de ah! Acho que estou me repetindo, estou desconexa [...]. Na minha mente vem os títulos dos livros engavetados, “Motéis, Hotéis e Bibocas”. Foram tantos os que escrevi durante todos esses anos que passaram! Simultâneo a este escrevi “Crime de honra” “Telefona pra mim” e “O Último Desejo”. E o que eu acho o mais sutil e lindo de tudo o que escrevi: “Nas pálpebras dos meus olhos”. Sem dúvida, o quinquagésimo é “Capela do alto”, o qual devo publicar em seguida a este livro que considero um longo prefácio, desbaratados prolegômenos, apenas eu todinha, uma introdução ou uma apresentação, talvez uma preparação, mais acertadamente, para o meu retorno às livrarias, com o objetivo de esclarecer fatos para os meus prováveis assíduos leitores, que são responsáveis pela continuidade de minha carreira, aos quais agradeço com minha vida, meu coração cheio de amor, meu cérebro sempre cheio de ideias atadas pela magnitude de uma esperança que não morre nunca; e, para os meus, possíveis novos leitores que nada sabem dos meus trabalhos, da minha luta, dos meus ideais, da minha pessoa enquanto escritora. (RIOS, 2000, p. 283).

Elenca-se como um marco na escrita autobiográfica de Cassandra Rios, nos dois livros, uma preocupação com a escrita, uma autora muito exigente consigo mesma, o que traduz numa busca pela perfeição, algo que ela também abrange em *Censura*, inclusive nos momentos em que é abordado sua assiduidade em biblioteca pública de São Paulo, cuja prática estava intimamente imbricada ao seu dia a dia. Ou seja, talvez como forma de mostrar que ela sim escrevia, não era apenas uma autora pornográfica e sem formação, como a crítica apontava, ao contrário, tratava-se de mulher esclarecida e ávida por conhecimento. Na escrita de *Mezzamaro*, apesar de a autora afirmar que vai escrever muitas vezes fora das regras ortográficas, constata-se o contrário, o que pode transparecer um mostrar-se capaz de escrever, uma resposta aos ataques da censura e de censores.

Odette gastou a vida escrevendo, escrevendo e escrevendo sem parar. E ler era tão importante quanto beber quando estava com sede, comer quando estava com fome, uma necessidade vital.

Oscar Wild, Victor Hugo, Guy de Maupassant, as irmãs Brontë, Charlotte, Emilye e Ana. José de Alencar, Rudyard Kipling, Gustavo Flaubert, Baudelaire, Amado Nervo! Quantos ouviam-na declamar pensativa, sentindo-se toda na mais íntima e pessoal forma de expressão. (RIOS, 1977, p. 94).

3.5.5 “Era certo que eles me adoravam, eu os endeusava! Taxaram-me até, naquela época, de Rainha das Bichas!”: Referências à homossexualidade

Falar sobre a homossexualidade não é frequente nas escritas de si, de Cassandra Rios, não aparece como ênfase em *Mezzamaro* e não é retratado em *Censura*. São apenas algumas menções. Segundo Sousa, há, na narrativa cassandriana, uma tentativa de desvinculação de sua figura “real” da imagem de autoria que assinava os livros, de forma que:

Cassandra também insistiu que sua identidade de escritora estivesse desvinculada de sua identidade de mulher lésbica e, conseqüentemente, suas narrativas não estivessem sobre o julgamento de sua orientação sexual que deveria ser mantida na esfera privada, mas sobre um julgamento independente dessa figura do escritor. (SOUSA, 2019, p. 128).

A afirmação acima é pertinente, uma vez que, ao que tudo indica, Cassandra Rios não tinha interesse em se autodefinir como lésbica, havia realmente essa separação, talvez como forma de se aproximar de sua família quando era Odete. Pereira (2019) investiga como Rios traz personagens que podem ser desmistificados de padrões de gênero e, em *Mezzamaro*, é afirmado que muitos, a partir de sua literatura, criaram coragem, assumindo-se mediante o preconceito, o que traz resultados de suas escritas para uma “saída do armário” desses grupos.

A verdade sobre a minha luta está soterrada por interesse de outros que vieram depois de mim, estraçalhando com plágios, meus trabalhos que foram responsáveis pela tomada de posição de gente que meteu a cara pra viver o que era, como eram e como queriam e teriam o Direito. Venceram bloqueios, medos e traumas. Tomaram coragem e mudaram o sentido da pecha da Vergonha! Mais de milhares de Georgettes e Anas Marias, apareceram, desfilando pelas passarelas da Vida. Vivendo a própria vida. Assumindo: Sou homossexual! Enfrentaram família, amigos, os outros assumidos pisaram preconceitos, discriminações, em busca da sua aceitação, como gente igual a qualquer pessoa de bem, para provar que a natureza, tal qual nasceram, não os fazia diferentes dos seres humanos, dos cidadãos honestos e dignos de frequentar sociedade e conviver com os demais! Foi indubitavelmente o princípio para a libertação (RIOS, 2000, p. 107).

Contudo, é importante a abordagem que *Mezzamaro* carrega em poucos trechos sobre o tratamento concedido aos homossexuais, uma indignação e, ainda, em poucos trechos ela aponta, nas entrelinhas, que se identifica com o grupo, os excertos seguem destacados nas seguintes citações.

Perseguiam-nos por considerá-los a escória do mundo, os quais apenas procuravam ter com quem falar, identificando-se com os seus iguais, num oportuno Ponto de Encontro, nada além disso! Triste! Não dá! Nem tenho como estender comentário sobre isso. Por que não deram caça aos verdadeiros marginais, que sempre puseram em risco a vida das pessoas, por destruírem famílias durante assaltos, por praticarem os mais atrozes e hediondos crimes, pessoas nascidas do Mal, assassinos, assaltantes, traficantes, estupradores e outros criminosos de alta periculosidade? Será que esse tipo de gente só começou a existir agora? Por que deixaram que se multiplicassem, a ponto da gente ter medo de sair para a rua, e termos que morar em casas que são verdadeiros engradados de aço?! (RIOS, 2000, p. 115, grifo nosso).

A capital paulista, durante a Ditadura Civil-Militar, foi palco de muitas tragédias envolvendo homossexuais, que eram discriminados¹⁶⁰ e isto é retratado nas obras da autora, para além da escrita de *Mezzamaro*.

Será que por algum momento a consciência dessa gente, da nossa ilibada *sociedade*, doeu? Quantas lésbicas foram jogadas dentro de viaturas, tratadas pior do que tratavam criminosos e prostitutas, sem mais nem porque, sem que elas nem mesmo tivessem se comportado com atitudes obscenas ou atos comprometedores, que pudessem envergonhar ou prejudicar alguém, sem que tivessem praticado atos atentatórios a moralidade pública. Sem que tivessem tido qualquer maliciosa edesrespeitosa conduta comportamental, qualquer comprometimento que revelasse suas tendências, simplesmente porque eram identificadas ou apontadas, por denúncias de encontros casuais ou amorosos, fortuitos, com suas amantes em barzinhos, em restaurantes, na famosa boate Capela, na rua Frei Caneca, onde dançavam, divertiam-se, e, por que não dizer namoravam? - até que as portas da casa foram fechadas por um delegado! (RIOS, 2000, p. 117-118, grifo da autora).

¹⁶⁰ “Todas as coisas ruins, o que não prestasse, tudo quanto pudesse acontecer de pior, o suspeito teria que ser sempre um homossexual, coisas tão abomináveis e brutais que levaram muitos jovens, envergonhados perante a família, com medo do terrível monstro-sociedade, a cometerem suicídio.” (RIOS, 2000, p. 118).

As obras de Rios envolvem não apenas a homossexualidade e transexualidade como condições marginais, mas também a prostituição de mulheres, como no romance *Marcella* (1975).

Enquanto assunto proibido e perseguido, só eu me atrevia a escrever sobre Homossexualidade. Eu apenas emprestava ambientes, onde os meus personagens de ficção passavam a devolver suas histórias, aliás nem era eu quem escolhia ou escolho. Os personagens é que sempre surgiam e surgem de repente, trazendo seus roteiros, suas ideias, seu registro, sua bagagem, seus pensamentos, suas filosofias, seus desejos e ambições, seus objetivos e seus caminhos, toda rota por onde circulam, vibram e desenrolam seus dramas. Como “Marcella”, “Marcelina” e “Anastácia” com as suas psicoses, seu maquiavélico modo de amar e a linda Marcelina com a sua autenticidade de puta. Aliás, vinha procurando esses livros pelos sebos, Messias, do Odécio, banquinhas de ruas, Viaduto Maria Paula, do Pedro e de outros, mas infelizmente nem a Editora Record pode enviá-los, pois estão esgotados e, como minha biblioteca foi saqueada, faltam-me entre muitos outros livros de minha autoria, “Marcella” e “Uma aventura dentro da noite”. Isso é uma angústia que não dá pra evitar [...]. O argumento de Marcelina, Marcela e Anastácia, não enaltece a homossexualidade e nem a profissão mais antiga do mundo, mas mostra através de Marcella, nome de guerra de Marcelina uma mulher assumida, que é puta e não tem nem inventa explicações, de traumas, dramas, incesto, estupro ou outras tragédias que influenciariam na sua vida a escolha de ser meretriz, nem necessidade financeira, por opção, furor uterino, nada disso, Marcella é puta porque é puta sem o gostar ou não gostar de ser. Nasceu puta! A palavra puta, adjetivando Marcelina, não é um palavrão apenas define seu estilo de vida (RIOS, 2000, p. 118-119).

No trecho acima, Rios se coloca como a única que escrevia sobre a homossexualidade, que na verdade os personagens que a escolhiam para serem retratados nos livros. Em decorrência disso, mostra que buscava encontrar os livros, mas todos estavam esgotados e ao mesmo tempo proibidos, o que mostra a grande venda de suas obras, ao mesmo tempo da perseguição expressiva.

3.5.6 “Por que desesperar-me, revoltar-me, insurgir-me contra essa realidade inevitável?! Tenho que me preparar para a minha última viagem!”: As condições de saúde da autora

Na escrita de *Mezzamaro* observa-se uma temática que não aparece no livro *Censura*, a saber: a descoberta de tumor. Desta forma, o livro carrega, em várias páginas, uma seriedade, sobretudo no sexto capítulo, “Seis rosas para você”, onde há a apresentação de “problemas irreversíveis” com que a autora precisava lidar.

Eis me aqui com problemas irreversíveis, que tenho de enfrentar com sobriedade, entender e aceitar sem medo, sem alarde, sem tragédia, conformando-me por ter dos diagnósticos médicos, a anunciação da palavra de Deus, do meu dia que se avizinha. Como acredito em milagres e já tive provas físicas que eles acontecem, só me resta ficar, como canta Raul Seixas... *esperando a morte chegar*. Ou como canto eu... esperando o milagre acontecer! É preciso ter muita fé, acreditar em Deus, aceitar a Sua Vontade e orar. O importante mesmo é ter tempo para preparar-me. Não sei como

interpretar meus sentimentos numa situação destas. Não me assustei e nem me desesperei, nem fiquei apática como uma pessoa traumatizada pela inesperada notícia que marca seus dias! Apenas preocupo-me em organizar minhas coisas porque a vida está periclitante. De acordo com médicos, depois de todas as radiografias e exames, constatou-se que o mal localiza-se num lugar muito delicado e profundo, junto à coluna vertebral. (RIOS, 2000, p. 208-209, grifo da autora).

Nessa perspectiva, além do câncer e dos diagnósticos médicos, observa-se o posicionamento em relação à morte, etapa em que Rios se apegava em crenças espirituais e metafísicas.

Morrer, tudo bem! Não me apavorara tal ideia, mas ficar inválida, ter um derrame ou um infarto?! Transtornei-me! Eu jamais admitiria ficar aborrecendo pessoas para cuidarem de mim. Busquei no meu mais fundo do coração a Força e o poder da fé! No dia vinte e oito de junho, (99), logo pela manhã, ouvira tudo isso sobre minha saúde! Pobre coração! Pedaco de carne doente! Ferido! Atingido, sem dúvida pelas vergastadas da Vida! Lábios gelados, entontecida, com a receita, as fichas, os cartões, os requerimentos, os canhotos, radiografias, marcados novos retornos ao Hospital, saí meio tonta, aérea, com medo. Não tinha disponível no momento sequer dinheiro para comprar remédios! Precisava comprar! Quitara todos os impostos dos imóveis, senão poderiam ir a leilão. Raspara minha conta bancária, não podia usar cartões de crédito. Agora quem estava sendo leiloada num jogo de vida ou morte era eu! (RIOS, 2000, p. 309)

Algo que Rios menciona ao longo do livro e com mais ênfase neste capítulo de *Mezzamaro* é também sobre uma imaginária festa de despedida de sua vida e, por isso, são trazidas ao longo das “rodadas”, ou no caso, capítulos, receitas de drinks¹⁶¹ para a tal última festa.¹⁶²

Minha festa apoteótica! Meu delírio mental! Meu atrevimento emocional! O sonho, o *insight*, a fantasia, a visão que se estende em parâmetros infinitos dos confins da alma que se faz salão, abrigando tanta gente! É a minha festa de conagração, de despedida, de gratidão, não sei, só sei que comemoro tudo que vivi, e agradeço a todas as pessoas que conheci, sem distinção, porque de cada uma delas eu aprendi algo, o que me aborreceu, fortaleceu-me, o que me alegrou me fez brilhar e crer que a vida é sal e açúcar, e ambos são necessários. (RIOS, 2000, p. 400).

Dentro dessa despedida e descrição pormenorizada em relação à condição de seu tumor, Rios expõe empecilhos desde que recebera o diagnóstico, como a dificuldade de se lembrar, a do comprometimento da memória para a escrita e, por isso, constata-se a justificativa da

¹⁶¹ Com isso, a autora homenageia os leitores, também sua mãe e dispõe de características agridoce nas receitas dos drinks: “A vida é mesmo agri-doce, às vezes tem sabor forte e amargo, azeda como limão, outras vezes suave, doce, pelas delícias dos afetos, é como um drink Mezzamaro, que é feito com uma parte de Bitter Mezzamaro, uma parte de Vermouth Branco Stock, dois toques de licor Amaretto Dell Orso. Coloca-se as bebidas no copo on the rocks com gelo e mistura-se com a colher do bar. A vida não é assim?! Não tem sempre alguém metendo a colher?... O certo é não deixar a colher na mão de ninguém, e nós mesmos prepararmos tudo pra sair do jeitinho que a gente gosta...” (RIOS, 2000, p. 184).

¹⁶² “Petiscos a granel, doces saborosos! Bolos! Manjares! Na mesa farta de iguarias aquecidas, aquele peixe assado! Ao piano, maestro Lilico e Sarita, cantando! Tudo envolto em névoas lilás e azul, só pra dar um toque de fantasia!” (RIOS, 2000, p. 239).

produção de *Mezzamaro*: um relato dito como verídico e que é escrito e publicado como forma da autora não se esquecer de tudo que deseja relatar aos leitores e preservar para a posteridade.

No turbilhão do subconsciente ela se desmancha órfã, e vai embaralhando ideias desconexas, como se o modem, HD, hardware, a winchester, a placa mãe do Pentium tenham sofrido danos em suas configurações e funções no sistema eletrônico. Desse modo relaciono ao meu sistema nervoso! Questões, obviamente, para técnico e médico! Vou assim, inexplicavelmente, deletando frases até que de repente, como que surgindo em outro arquivo, em meio a assuntos que nada tem a ver, quando já não se faz mais necessária a frase, ela aparece! Dois cérebros semelhantes! Assim considero minha mente e a memória do meu micro! Se não salvo meus trabalhos em disquetes, que sou obrigada a compactar e expandir para poder gravar tantas páginas, desaparecem para nunca mais serem recuperados, se não escrevo rápido o que penso, by by, não lembro mais! (RIOS, 2000, p. 291).

“Sei que impressão causa ser candidato a defunto! Não é nada agradável. Parece até coisa repulsiva! Sempre se fica imaginando que a pessoa possa esticar as canelas na nossa presença e dá um arrepio de pavor!” (RIOS, 2000, p. 338-9). Essa é uma das percepções abordadas na escrita de *Mezzamaro*, cujo relato talvez tenha se dado em vista desse diagnóstico de “candidato a defunto”, o que aparenta lhe causar forte incômodo, sobretudo porque se trata de um momento de despedida, em que haverá de se afastar definitivamente de seus amigos.

Só mostrei aos mais íntimos [...] a documentação dos meus exames feitos, cartas, marcação de outros exames, guia de internação, as radiografias e todas as demais observações dos médicos. Acho que me imaginaram, caindo de repente numa poça de sangue pelo tumor explodindo, com um derrame ou enfarto fulminante, diante deles! E já fugiam! Até eu fugira de mim! Que cena mais dantesca e horripilante! Nem eu mesma ousou imaginar-me nesse episódio fatal! Quanto alguns nem demonstraram acreditar. Muitos encararam-me, duvidando pelo que eu ri, pois hoje ninguém inventa que está doente, coisa ridícula, sem cabimento, jogar-se assim ao prazer das más línguas pelo que logo vão deduzindo. Eu hein? Entretanto, a ameaça ficou no diagnóstico de vida perclitante, por problemas complicados por causa de um tumor no meu organismo e problemas que afetam ao meu coração. Entendo a dúvida, porque eu mesma acho difícil de convencer-me que ouvi tão graves exposições sobre minha saúde [...]. De repente a notícia se espalhou. (RIOS, 2000, p. 338-339).

Várias reflexões em torno do tumor são feitas pela autora ao decorrer de *Mezzamaro*. Tanto esse afastamento dos amigos ou de pessoas que estavam ao seu lado, as dificuldades no tratamento da doença, e, sobretudo, a crença de que um milagre espiritual poderia salvá-la. É por isso que neste livro encontramos uma esfera espiritual.

3.5.7 Espiritualidade e religiosidade

*Opero ou não opero! Acima de tudo tenho tido
provas da eficiência do Johrei, autoministrando-me,
elimino dores, sinto-me forte, sinto-me com saúde.
Entretanto, algumas pessoas advertem-se, ponderam
sobre a necessidade da cirurgia mediante as*

*radiografias, ultrassonografias e outras tantas
bateladas de exames e diagnósticos. A dúvida é
torturante. Embora eu tenha parado de tomar
remédios, ainda assim, com as palavras que tenho tido
do Johrei, vou arriscando-me pela fé, adiando minha
internação no
hospital. (RIOS, 2000, p. 337).*

Rios (2000, p. 47) relata em *Mezzamaro* sua trajetória na vida religiosa, cuja formação deu-se na Igreja Católica (quando criança) e os cultos, relacionada aos efeitos da publicação dos primeiros livros, encarando as discriminações sofridas pela homossexualidade.

As freiras condenavam a Igreja Batista que nunca pregara contra outras religiões, que eu me lembre, enquanto as freiras proibiam-nos de assistir aos cultos no colégio Batista da Rua Homem de Melo, em Perdizes, no bairro onde nasci. Eu tinha já ou ainda, do princípio ao final de 1948 a meados de 1950, com um livro no prelo e outro nos últimos capítulos, apenas quatro livros publicados, *A volúpia do pecado*, *Carne em delírio*, *Geordette* e *Eudemônia*, quando a Igreja São Geraldo registrou-me em brasa na minha mente, ou melhor, estereotipou-se em mim, a primeira mais forte emoção da minha vida, com certo sabor de medo. Uma grande tristeza que me chocou e ao mesmo tempo deslumbrou-me, pelo que disse uma senhora que me reconheceu, quando eu lia, afixada na porta da Igreja, uma lista dos meus livros que haviam sido excomungados. A voz em sussurro, da senhora religiosa que acabara de comungar criou um paradoxo com a leitura da lista excomungadora:

-Não ligue não, todos adoram seus livros. As pessoas lêem a lista na porta e correm direto às livrarias para comprá-los. Essa é a sua maior propaganda. Sou professora e católica, a Vida nos ensina a ver a vida pelos nossos próprios olhos, cria a nossa própria filosofia, e a não fazermos parte da carneirada que segue conceitos obsoletos e falsos [...]. Tenho um filho problemático que eu adoro e agora sei que ele não é o único, depois que li aquele seu livro! Que história triste! (RIOS, 2000, p. 48).

Na passagem acima, verifica-se também uma possibilidade de definição do público leitor da autora: pessoas que viam suas obras elencadas na lista de livros proibidos e corriam com a intenção de adquiri-los, ou seja, um público massivo. Ainda a respeito da referida passagem, há um “filho problemático”, que “não é o único”, pois há também a abordagem da homossexualidade nas obras como algo que se mostra dentro da “normalidade”, apesar dos finais trágicos das personagens de seus enredos.

Se em *Censura* não ocorrem menções sobre a religiosidade, não é o que ocorre ao longo de *Mezzamaro*, que não apenas trata da relação de seu estado de saúde, como também a cerca de suas publicações e os efeitos delas, é afirmada e reafirmada a crença em uma religiosidade, de que Deus sempre a ajudará se tiver fé. Essa valorização da crença religiosa também traz um apelo ao seu, segundo a autora, “dom” de escrita. Ou seja, que o distanciamento da escrita e desse “dom” seria ir contra Deus.

Se a gente, entretanto, cobrar caro, arriscando e jogando com tudo, certo será que as pessoas pechincharão, nos darão a serviço, qualificando-nos. A realidade é que Deus não gosta que desvalorizemos o Dom que Ele nos deu, seja qual for a circunstância,

porque não devemos nos desesperar, pois o que devemos é ter certeza de que na hora certa Ele virá, de alguma forma, para socorrer-nos. Se perdermos a fé, por certo que cairemos na mão de um aproveitador. (RIOS, 2000, p. 160).

Levando em conta que o livro foi publicado dois anos antes do falecimento da autora, o que mais se destaca na sua narrativa diz respeito à crença de a religião curar sua doença e ligação com o tempo de vida que ela precisava para finalizar a escrita de *Mezzamaro*.

Se o meu tempo de espichar, se eu conseguir superar o problema coronário, será por milagre de Deus, desaparecendo o mal, ou da Mão Dele nas mãos médicas, extirpado o mal? O que eu não falho em tratamento constante, porque tenho fé, é com auto-Johrei! Amatsu Norito! Embora não me desanime e apavore a hipótese diagnosticada, entristece-me, que esta continue sendo minha despedida, eventualmente, pois eu só preciso de um pouco mais de tempo para escrever as verdades de Cassandra, e não omitir nada e nem ninguém! (RIOS, 2000, p. 248).

É dentro dessa perspectiva que Cassandra Rios mostra que acredita em milagres para curar suas dores e doenças.

É por isso que eu acredito na fé daqueles que querem nos ajudar, que querem nos curar, que querem nos salvar, porque não sou a exceção para conseguir milagres de autocura, com Johrei, Reiki e orações. Outros também têm essa capacidade! E Deus enviou-os para que eu acredite neles, portanto, com todos os exames, com todas as radiografias e diagnósticos fatais, eu acredito que terei uma espetacular sobrevida! Espetacular porque terei o Milagre da Vida, através do nosso campo energético, do meu e das pessoas escolhidas, que Deus me enviou para ministrar-me Johrei, ou mesmo através das perícias médicas. (RIOS, 2000, p. 336).

É apresentada a Igreja Messiânica como uma força para a autora, que a manteve de pé¹⁶³ e a influência das idas à igreja e práticas como o Johrei estarem ligadas a uma possível melhora nos diagnósticos.

Os dias somam semanas. Não houve *bug* e eu ultrapassei o ano dois mil. Não tomei mais remédios que me deixavam entontecida. Parei tratamentos porque com o auto-Johrei adormecia, quando começava a sentir alguma dor, que logo sumia. Minhas cirurgias têm sido adiadas de um mês para outro, por alterações no quadro clínico conforme os exames que faço. Eu entendo. O ministro Amadeu disse-me que o Johrei, a oração de Amatsu Norito, que Meishu-Sama, com sua irradiação de Luz divina, interagiriam para minha saúde, importante conformar-me com a grande verdade e preparar-me, *o que a faca não cura e nem o fogo cura é incurável!* [...] Sinto a cada dia que passa que estou melhor, embora pelos quadros médicos nada regrediu, ao contrário, piorou. Talvez não escape de uma ou duas cirurgias, não sei não, vacilo,

¹⁶³ “Os mistérios da Mente enquadrados na Parapsicologia! Os dons! O manifesto da paranormalidade. A Força do Johrei. O que a Medicina não cura, o Johrei consegue milagre, o que o fogo do Johrei não cura é incurável! A vida cotidiana em todos os aspectos atingida no seu emocional. Está nascendo, ou melhor dizendo, fundamentando o assunto, ressurgindo, em evolução um novo período na História da humanidade Maiúscula. Segundo Meishu-Sama, a longa Noite chegou ao seu fim e entramos na Era da Luz! Tudo estremece! É o fim das trevas da Noite! Salta o Dia à luz da natureza, das suas grandes Verdades! Há um processo de reciclagem geral! A confusão grita para tudo que se rejeite! A economia maiúscula é atingida severamente! Pessoas estão atentas! Alertas conscientizam! É preciso descontaminar rios, o corpo físico, a atmosfera, todo o nosso planeta, o meio ambiente, enfim a Natureza, o Ecossistema! Eliminar todas as máculas do espírito para exterminar doenças!” (RIOS, 2000, p. 345).

vem a indecisão, contudo, tenho certeza que estarei protegida para qualquer circunstância e seja qual for o resultado. Estou preparada emocionalmente, porque sinto, nessa minha admissão à Messiânica que encontrei o meu caminho. O caminho que percorro dentro de mim mesma. [...] Autoministrando-me Johrei eu tenho vencido tudo! E esse tudo a que me refiro é tudo o que possa estar errado em mim, policiando-me, orando, vou mudando! Falo assim, sem achar que seja exagero, porque sinto-me feliz, corajosa, cheia de esperanças, convicta de que dias melhores já estão somando-se em minha vida! (RIOS, 2000, p. 395-397, grifo da autora).

3.5.8 “Quero pedir desculpas, por todas as falhas, se reclamei tanto neste livro, mas sentindo-me como a espada em brasa, na bigorna, sendo malhada, não poderia ser diferente [...]”: Finalizações

A escrita de *Censura* é finalizada, mais uma vez, com a dualidade entre Cassandra e Odette, onde se lê: “[...] confundindo-se, sem importar com opiniões, sem se importar com os outros, mas consigo própria, continuar escrevendo para si, oferecendo para uma só pessoa para cair na mão de todos; acreditar na sua verdade, no seu ideal, na sua constância e honestidade.” (RIOS, 1977, p. 149). Ou seja, há a performance na escrita de si, algo apresentado como verdadeiro, além da atualização do pacto biográfico.

Continuar escrevendo para si, oferecendo para uma só pessoa para cair nas mãos de todos; acreditar na sua verdade, no seu ideal, na sua constância e honestidade, nunca se influenciando por bajulações farisaicas ou agressões e críticas destruidoras, acima de tudo nunca sentir-se um patinho feio morto antes de se tornar um cisne e ressurgir das próprias cinzas, crescer, vencer, ser sempre uma fênix!
 “... e o que sinto agora?
 ... que nada mais fiz do que registrar meu pensamento vivo...
 ... que escrevi um complexo e longo pensamento, que escrevi um longo e agonizante solilóquio...” (RIOS, 1977, p. 149-150).

Já *Mezzamoro* é concluído com suas “insolentes e atrevidas atitudes” vindas de suas palavras. Novamente, a performance biográfica e a constituição do pacto autobiográfico, porque ela deixa claro que escreveu tudo o que vinha à mente no ato de inspiração, porque era “condenada pelo pecado de ser escritora”, não havia como deixar de fazê-lo. Escrever era sua obrigação, ainda que o fizesse com maestria, não deixa de externar um pedido de desculpas aos seus leitores, mediante ao oferecimento, não mais rosas, mas de um buquê de flores coloridas.

Quero pedir desculpas, por todas as falhas, se reclamei tanto neste livro, mas sentindo-me como a espada em brasa, na bigorna, sendo malhada, não poderia ser diferente, depois das bordoadas, de sentir as brasas e ser mergulhada na água fria, por esse choque térmico até a espada chia, chshshshsh... [...] Melhor para por aqui, até... O que mais tenho pra contar? Terei tempo?! Só Deus sabe! Devo encerrar! Aos que me querem bem, igualmente aos que me perseguiram, aos que não gostam da minha literatura, aos que gostaram do que leram aqui e do modo que escrevo, aos que dão de ombros, indiferentes, aos que gostaram do meu regresso, aos que acham idiotice, que eu não devia ter voltado, e pela sublimação do meu espírito, pela Vitória do Bem sobre

o mal, pelos sentimentos purificados, pela luta para eliminação das manchas, por todas as coisas que me fazem feliz, enfim, indiscriminadamente, ofereço a todos
...um imenso buquê de rosas de todas as cores!
Cassandra Rios” (RIOS, 2000, p. 402-406)

A última receita apresentada pela autora é uma sugestão a cada estado de espírito de quem a lê, ou seja, mais uma vez ocorre o diálogo com o leitor.

Ps: A última receita é a mais simples e perfeita, para o que cada um de vocês possa estar sentindo agora. Mal estar? Tome um flut de champagne com Mezzamaro Bitter. Você vai se sentir melhor. Entendeu muito bem? Não vai me censurar pelos “prolegômenos”? Tome um cálice de Chocolate Stock, de Kiwi ou de Creme de Cassis, e muito obrigada! (RIOS, 2000, p. 406).

Em *Mezzamaro*, salta aos olhos uma performance, que perpassa todo o texto. Nas últimas páginas do livro, por exemplo, (RIOS, 2000, p. 407-408) há uma afirmação, em nota de pé de página, informando que a última revisão com inserções e impressão definitiva foi finalizada no dia 13 de abril de 2000, no “Começo de outono. Amanheceu dia lindo, em Vila Buarque” e ainda “Ao sobreviver, corrigirei e esclarecerei no próximo livro, MEU RESGATE”, algumas coisas que escrevi ou deixei de escrever sobre Cassandra” e é assinado como Odete Rios.

As duas narrativas se encerram de forma distinta. A primeira, em 1977, traduz um alívio, um desabafo depois de todas as revelações tornadas públicas. Não há pedido de desculpas, não há confissões, há autodefesa e argumentos contrários à censura imposta pelo regime militar. Já em *Mezzamaro*, além da escrita ter sido mais extensa, a autora confere maior narrativa, se defendendo, mas, ao mesmo tempo, se perdendo, justificando e oferecendo a escrita para os leitores.

Nas duas obras há diversos elementos que constituem o pacto biográfico defendido por Lejeune (2008), pois em vários trechos Rios explica que não irá esconder nada de sua vida, e que tudo que escreve é verdadeiro. Nesse mesmo âmbito ocorre uma performance autobiográfica, pois a escritora, além de defender essa veracidade dos eventos narrados, também dispõe sua maneira exclusiva de narrar-se, o que é exemplificado com as afirmações de ausência das regras de escrita e o desprezo por normas, inclusive, destaca-se que durante toda a escrita ocorre o diálogo com o leitor.¹⁶⁴

¹⁶⁴ “Ficam os fatos sem mágoas, cusparadas! Lembranças normais, caras sem rostos identificáveis, pessoas sem nome! Apenas personagens de uma história real, talvez interessante! Naturalmente haverá quem dirá, um depredador ou um perfeccionista, por certo, que a lata de bosta que eu ia oferecer, é isto que digeri a hiena que gostou, por isso, transcrevo aqui o que já escrevi e repito, que tanto se me dá se gostarem ou não, não é possível unanimidade, soaria falso, pretensioso, não geraria polêmica, e assim não teria graça. Enfim, obrigada por você que não gostou de ter lido, faça como eu, vomite! O que vale é este desfecho!” (RIOS, 2000, p. 298).

A autora enfatiza as suas amigas e inimigas, bem como o papel de sua fé na questão da cura de seu tumor, descrevendo práticas da igreja messiânica, especialmente ao pedir perdão pelos erros que cometeu ao longo da vida, como uma forma de autodefesa e remissão de pecados.

Devido à sua temática abordada, Rios é representada como uma transgressora de gênero e subversiva, deste modo, este trabalho também contribuiu para afirmações de Dalcastagne (2007, p. 20, 30), que defende a existência da função da literatura como reprodutora de representações sociais, de modo que o autor, e no caso específico deste estudo, Cassandra Rios, ocupa uma posição social. Assim, a obra deve se atentar a questões ligadas a representações sociais, o que traduz uma preocupação com uma produção de literatura de modo democrático e uma importância também política.

Cassandra Rios foi uma escritora de romances cujos enredos eróticos, suscitaram e ainda suscitam reações variadas. Para estudiosos de sua obra, é a papisa dos contos eróticos brasileiros. Para os defensores da família, da moral e dos bons costumes, uma corruptora. Para seus leitores contemporâneos, a possibilidade de perscrutar cantos obscuros e proibidos da sexualidade. Para leitores atuais uma enfrentadora corajosa de tabus conservadores. (GOMES, 2012, p. 15).

Rios é considerada, por muitos autores, uma precursora da escrita homoerótica feminina no Brasil, contudo, existe um debate sobre essa questão, uma vez que, por exemplo, Facco, defende que a representação da lesbianidade nos livros da autora é escrita de maneira estereotipada (PIOVEZAN, 2005, p. 10-12). Contudo, outros estudiosos de suas obras apontam sua inovação na escrita, que deu visibilidade a uma comunidade LGBT que se encontrava em formação (SANTOS, 2003).

Lima (2009 p. 48-50) defende que *Mezzamaro* é um objeto relevante para a crítica literária feminista, devido ao contexto de produção e à sua sexualidade. Na narrativa de Rios, é perceptível uma escrita a favor da diversidade sexual e, ao mesmo tempo, uma desestabilização desse discurso, pois a autora chega a dispor de argumentos heteronormativos ou mesmo homofóbicos. Deste modo, é observado certo desconforto de seus personagens em meio a comportamentos homossexuais.

Lima ainda (2009, p. 57-58) propõe o seguinte questionamento: é possível que exista essa verdade em qualquer escrita autobiográfica ou só nas pertencentes do cânone literário? Os fatos narrados por Rios, segundo ela, são misturados com ideias contadas ou omitidas por outros autores e amigos. Em vista disso, a leitura e análise devem ser realizadas minuciosamente, pois Rios é repleta de paradoxos. Um exemplo disso é quando a escritora admite que não iria se

vitimizar no livro, mas utiliza uma forma de confissão para tentar ser perdoada pelos erros então cometidos.

Nos primeiros momentos de reflexão, sentindo-me injustiçada, revidei em silêncio, mas gritando na minha alma todas essas revoltas e xingamentos joguei-as neste livro, fazendo dele o meu confessionário e de cada um dos meus leitores um confidente. À medida que fui escrevendo, comecei a me sentir pequena e idiota por ter sofrido e amargado tanto essas injustiças praticadas contra mim, senti vergonha por xingar, por revidar com palavras torpes, neste livro, que nem sei se ainda as proferirei. O que eu sei é que depois de tudo isso, pelo esforço de aprimorar-se, ao entendimento que estou chegando, sobrou apenas a lembrança da mágoa, da dor, e a certeza de que os que me perseguiram esgotaram sua sanha. Espero que não persigam mais ninguém, que não se julguem tão donos da verdade, e consequentemente, não sofrerão as tonturas dos sentimentos de inveja, dos desafetos, porque a maldade que usam para ferir a outros acaba ferindo a eles próprios. (RIOS, 2000, p. 297).

Ao tratar de seus romances, para Lima (2009, p. 66-67) em *Mezzamaro* a autora apresenta “uma faceta essencialista problemática”, pois limita suas personagens, afirmando que a natureza é uma condição de transformar alguém homossexual. Contudo, ao fazer isso, é deixada de lado a historicidade e elementos culturais que constituem um indivíduo. Ainda, ocorre uma tensão na narrativa, fundada nos movimentos transgressores e conservadores de Odete Rios. Essa escrita traz o valor que dá a si e a sua trajetória como escritora sobre a diversidade sexual. Outra contradição presente no livro é que a autora, através de um discurso a favor da homossexualidade, afirma não defender nenhuma bandeira e não quer ser um exemplo de lésbica que transgrida a heteronormatividade, o que mostra, mais uma vez, a influência da heterossexualidade compulsória na vida da autora.

Algo interessante a ser ressaltado é que Rios, ora defende que não cometeu nada de errado, nenhum crime, não escreveu nenhuma pornografia e não poderia ser processada e tratada como tal, ora aponta o seu desejo de ser perdoada, defendendo que a escrita de *Mezzamaro* tem o objetivo de “aliviar a alma.” Ademais, é explicada uma preocupação com o cuidado do emprego das palavras, para não deixar a leitura cansativa e monótona.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo destes anos de pesquisa, desde o projeto de iniciação científica até a presente dissertação, muitas foram as inquietações perante ao pensar Cassandra Rios. No início da pesquisa, “o “brilhar os olhos” se voltava para a figura transgressora e mitológica de Rios enquanto autora que situou mulheres lésbicas, homens homossexuais, personagens transgêneros

em um lugar de protagonismo, quem desafiou normas de publicação enquanto uma proposta de amor romântico e de erotismo perante estes protagonistas.

Ao longo da pesquisa, o que passou a ser instigante foi a memória de Cassandra Rios e como esta ecoa nos dias atuais: seja na imprensa, na Academia, nas bibliotecas ou nos movimentos sociais e discussões envolvendo estudos de gênero.

A partir da tese de Vieira (2014a), organizou-se uma lista de trabalhos acadêmicos que tiveram a escritora Cassandra Rios como objeto ou fonte de pesquisa. Neste caso, a listagem foi feita até o ano da publicação da referida tese, ou seja, 2014, quando Vieira apresentou os seguintes trabalhos, cuja divisão foi organizada em dois grupos: dissertações/teses e monografias/artigos de periódicos, conforme referências na sequência. Vieira contabilizou um total de **5 dissertações/teses e 14 artigos/monografias** que se referiram à Cassandra Rios. Tal lista corresponde ao **Anexo 3** deste trabalho.

A partir disso, como forma de continuar a investigação sobre a escritora paulistana, e de sua memória no tempo presente, deu-se continuidade à pesquisa com a intenção de localizar obras mais recentes, ou seja, publicadas a partir de 2014, ano em que se encerrou a pesquisa de Vieira, até 2022, momento em que as pesquisas para esta dissertação aconteceram. Manteve-se a divisão em dois grupos, conforme já organizado por Vieira, sendo acrescido somente mais uma rubrica, a saber: livros. Tal listagem corresponde ao **Anexo 4**.

Com a reunião dos textos, não mais tendo a tese de Vieira (2014a) como fonte, contabilizaram-se **15 teses e dissertações e 44 artigos e monografias**, ou seja, um total de **59 trabalhos**, o que permite inferir que há expressiva produção acadêmica em torno da autora Cassandra Rios, revelando o interesse tanto pela escritora quanto por sua temática, o que contribui para a ampliação do entendimento de sua produção, permeando as construções de sua memória. Ademais, situa-se o crescimento de interesse nos estudos de gênero, temática, ao que tudo indica, em ascensão.

A partir dessa lista foi elaborada um gráfico que envolve os trabalhos sobre Cassandra Rios separados por datas. O **Anexo 5** corresponde a um gráfico representando o número de trabalhos acadêmicos e livros sobre ela entre os anos de 2000 e 2022, ou seja, da contagem de Vieira (2014) até o ano de 2022. Visualiza-se que reverberam os trabalhos sobre Cassandra Rios, especialmente nos últimos 6 anos, o que possibilita futuros estudos sobre a autora, ainda discutindo suas representações, sua análise no tempo presente e investigações historiográficas sobre seus trabalhos.

Durante esta pesquisa percebeu-se que Cassandra Rios pode ser situada como uma figura mitológica e com identidades e representações multifacetadas: uma autora que escrevia

sobre a lesbianidade, ainda que discreta enquanto sua orientação sexual; que denunciava a censura de seus livros, mas não se engajava politicamente em atuações de movimentos contrários à Ditadura Civil-Militar.

Constata-se que estudar Cassandra Rios envolve diretamente um estudo sobre a Ditadura Civil-Militar e a censura de livros, não só pelas formas de contextualização de produção da autora, mas de como a perseguição ainda tem efeito na dificuldade de localizar suas obras atualmente. Ademais, em trabalhos acadêmicos que elencam a autora, este recorte é marcante: há uma grande quantidade de trabalhos que enfoca seus livros diante dos processos da censura.

Rios construiu, através de suas “produções de si”, um reflexo sobre a perseguição de livros durante a Ditadura Civil-Militar, expondo tudo o que sofrera, mas muito além disso, seus livros refletem mais uma estratégia da autora, que era querer ser lida, alcançar grandes públicos, ou seja, querer ser canonizada, especialmente devido à sua condição de saúde em que se encontrava, já no fim da década de 1990.

Suas obras apresentam várias identidades lésbicas: a lésbica “machona”, a que ainda está no “armário”, a criança com desejos lésbicos, as bissexualidades, a transgeneridade e assim também, as várias possibilidades de interpretação de suas obras. Pensando na questão do público leitor das obras cassandrianas, o que representa um dos maiores desafios desta pesquisa, uma vez que seus livros eram vendidos de forma escondida, perseguidos e distantes de grandes livrarias, mas como já apresentado, com sua linguagem simples e suas capas provocativas, seu objetivo era vender, conquistar leitores.

Já em relação às autobiografias é pertinente pensar em quem iria consumir essas leituras, uma vez que Rios escrevia que o grande objetivo da escrita de *Mezzamaro* era justificar-se da pausa nas publicações, ou seja, era voltada para os leitores que já a liam, que já a conheciam. Ainda, escreveu revisitando memórias, mostrando lutar para escrever e se lembrar de tudo mediante seu estado crítico de saúde. Já *Censura*, representa uma denúncia sobre como as formas de proibição afetaram sua vida, suas publicações e ambas as obras perpassam por relatos familiares. O interessante é o tempo todo nas duas narrativas, o diálogo que é estabelecido com o leitor, tentando buscar uma proximidade, além das estratégias de performance apresentadas. É interessante que apesar da censura e dos efeitos dela, Rios continuou insistindo nas publicações (antes de seu afastamento) e assim, ainda que não pioneira em falar sobre a lesbianidade na literatura brasileira, agiu estrategicamente, não necessariamente elencando uma luta lésbica, mas situando essas personagens em local de protagonismo.

São inúmeras as representações de Rios no cenário atual. Desse modo, é possível estudar Cassandra Rios sem falar da lesbianidade. O fato é que, pensando na historicidade e no reflexo da sociedade onde Rios escrevia, a ela não deve ser atribuído um julgamento e uma cobrança em relação a se assumir, se atrelar ao movimento lésbico e pensar que os moralismos carregados pela autora (como a crítica à bissexualidade, por exemplo), fazem parte do posicionamento vigente diante de sua sociedade.

Contudo, sabendo a importância de suas obras, sua imagem é discutida sempre dentro desse viés e suas obras podem ser um grande instrumento para a discussão sobre a homossexualidade feminina na representação literária e social, assim como suas escritas autobiográficas. Em contrapartida, Rios é muito mais lembrada jornalisticamente, miticamente, do que lida, devido à dificuldade em encontrar suas obras e à não fidelidade à sua memória, uma vez que sempre está relacionada aos dilemas eróticos/pornográficos, ou seja, suas obras são tidas como aquelas lidas às escondidas. Outro ponto interessante é perceber que a memória de Cassandra Rios é uma memória em disputa, sendo agenciada por setores sociais, uma vez que é atribuída às suas produções e representações atuais uma necessidade de militância.

REFERÊNCIAS

FONTES

Livros

RIOS, Cassandra. **Censura**: minha luta, meu amor. São Paulo: Global, 1977.

RIOS, Cassandra. **Mezzamaro, Flores e Cassis**: O pecado de Cassandra. São Paulo: Pétalas, 2000.

Jornais

BITTENCOURT, Francisco; RODRIGUES, Dolores; MOREIRA, Antônio Carlos; LOUZEIRO, Luciane *et al.* Cassandra Rios: “Assim, até a Bíblia é pornográfica”. **Lampião da Esquina**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 29, p. 16-17, out. 1980.

CIRILO, Ione. Cassandra Rios: Um milhão de leitores, 36 livros apreendidos. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 373, p. 6-9, 20 a 26 ago. 1976.

COSTA, Maria Paglia; AMARAL, Maria Adelaide; PENTEADO, Darcy; TREVISAN, João Silvério; MATTOSO, Glauco. Com 36 livros proibidos, ela só pensa em escrever: Cassandra Rios ainda resiste. **Lampião da Esquina**, Rio de Janeiro, ano I, n. 5, p. 8-10, out. 1978.

LIVROS e livrarias. **Diário do Paraná**, Curitiba, ano 1, n. 1, p. 7, 29 mar. 1958.

LIVROS. Cassandra Rios. **A Luta Democrática**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 5.928, p. 10, 29 a 30 abr. 1973.

NOVIDADES literárias. **Correio Paulistano**, São Paulo, n. 137, p. 2, 1 jan. 1955.

O QUE é isso companheiro? **Lampião da Esquina**. Rio de Janeiro, v. 22, p. 10, mar, 1980.

RIBEIRO, Hamilton. Qual o pecado de Odete? Entrevista de Cassandra Rios. **Realidade**, Editora Abril, São Paulo, p. 114, mar. 1970.

RIOS, Cassandra. “Sou apenas uma menina chorona”. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, p. 41, ano IX, n. 417, 24 a 30 jun. 1977.

SEXUALISMO. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano LXXX, n. 25.870, p. 2, 1 set. 1959.

UM DESTES livros deve interessar a você. Peça hoje mesmo pelo Reembolso Postal - Não envie dinheiro. **Alterosa**, MG, n. 257, p. 88, 1 maio 1957.

Produção audiovisual

CASSANDRA Rios: **A Safo de Perdizes**. Direção de Hanna Korich. Produção de Laura Bacellar. São Paulo: Editora Brejeira Malagueta, 2013. 1 DVD (62 min.).

Sites

GRUPO Dignidade. Disponível em: <https://www.grupodignidade.org.br>. Acesso em: 14 jun. 2023.

LAURA Bacellar. Disponível em: <https://polopalestrantes.com.br/palestrantes/laura-bacellar>. Acesso em: 14 jun. 2016.

ACERVO Globo. **Nos anos 70 ninguém foi mais censurado no Brasil do que Cassandra Rios**, 2013. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/nos-anos-70-ninguem-foi-mais-censurado-no-brasil-do-que-cassandra-rios-10425009>>. Acesso em: 4 nov. 2017.

ACERVO Globo. **Quem foi Cassandra Rios, a escritora mais censurada da Ditadura Militar**, 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/03/31/quem-foi-cassandra-rios-a-escritora-mais-censurada-da-ditadura-militar.ghml>>. Acesso em: 3 jul. 2023.

MICHAELIS, [s. d.]. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Biografia. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=&t=&palavra=biografia>. Acesso em: 24 jun. 2023.

Arquivos e acervos

Acervo Lampião da Esquina

Acervo O Estado de São Paulo

Acervo O Pasquim

Acervo do Memorial da Resistência de São Paulo Arquivo Público do estado de São Paulo

Hemeroteca Digital - Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Catálogos de exposições

GUMIERI, Júlia; AROUCA, Leonardo; QUINALHA, Renan. **Orgulho e resistências: LGBT na ditadura**. São Paulo: Memorial da Resistência de São Paulo, 2020. Catálogo de exposição.

Bibliografia

ALBERTI, Verena. Indivíduo e biografia na história oral. *In: III ENCONTRO CLIO-PSYCHÉ: HISTORIOGRAFIA, PSICOLOGIA E SUBJETIVIDADES-PARADGMAS* (Uerj), 2000, Rio de Janeiro. Palestra. Rio de Janeiro: CPDOC, 2000. p. 1-5. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/6715/1525.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 24 jun. 2023.

ALEXANDRIAN, Sarane. **História da Literatura Erótica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ALMEIDA, Angela Teixeira de. **Música, Gênero e Dor de Amor: as composições de Dolores Duran e Maysa (1950 -1974)**. 2017. 264 f. Dissertação (Mestrado em História)– Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (Unesp), Assis, 2017. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/152682/almeida_at_me_assis_int.pdf?sequence=5&isAllowed=y. Acesso em: 23 jun. 2023.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **O Corpo**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ARAÚJO, Luciana Danielli de. **Censura nunca mais: presença/ausência dos livros censurados na Fundação Biblioteca Nacional e Biblioteca Estadual Celso Kelly**. 1999. 33 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Biblioteconomia) – Curso de Biblioteconomia e Documentação, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói-RJ, 1998.

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: mapa do território. *In: ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010. p. 35-82.

ARFUCH, Leonor. (Auto)biografia, memória e história. **Clepsidra: Revista Interdisciplinária de Estudos sobre Memória**, Buenos Aires, v. 1, n. 1, p. 68-81, mar. 2014. Disponível em: <https://ojs.ides.org.ar/index.php/Clepsidra/article/view/475/293>. Acesso em: 22 jun. 2023.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Metrôpole e cultura. O novo modernismo paulista em meados do século. **Tempo Social, Revista de Sociologia da USP**, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 39-52, out. 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/86689/89710>. Acesso em: 25 jun. 2023.

AVELAR, Alexandre de Sá. A biografia como possibilidade de escrita da história:

possibilidades, limites e tensões. **Dimensões**, Vitória-ES, v. 24, p. 157-172, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/2528/2024>. Acesso em: 24 jun. 2023.

AVELAR, Alexandre de Sá e SCHMIDT, Benito Bisso. **O que pode a biografia**. São Paulo: Letra e Voz, 2018. 242 p.

BARROS, José d'Assunção. **Teoria da História**: Princípios e conceitos fundamentais. Editora Vozes Limitada, 2013. v. I.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BÉDA, Walquíria Gonçalves. **A construção poética de si mesmo**: Manoel de Barros e a autobiografia. 2007. 153 p. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp), Assis, 2007.

Disponível em:

https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103671/beda_wg_dr_assis.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 25 jun. 2023.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Luciana. Sobre a obscenidade inocente: *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst. **OPIS**, Catalão-GO, v. 6, n. 1. p. 20-32. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/Opsis/article/view/9310/6401>. Acesso em: 23 jun. 2023.

BORGES, Luciana. Literatura erótica de autoria feminina: questões de sexualidade e gênero. In: **I CONGRESSO INTERNACIONAL DO CURSO DE HISTÓRIA DA UFG - GÊNERO, CULTURA E PODER**, 2010, Jataí. Anais. Jataí: Universidade Federal de Goiás-UFG, 2010. [n. p.].

BORGES, Vavy Pacheco. Grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2018. p. 203-233.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p. 181-191.

CALDAS, Waldenyr. 7. Subliteratura: O Fetiche do Prazer. In: CALDAS, Waldenyr. **Temas da cultura de massa**: música, futebol, consumo. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2000. P. 81-90.

CALVILLO, Ana Luisa Vázquez. **Manual de géneros biográficos**. México: Universidad Autónoma de Chihuahua, 2015.

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

CANTALICE, Juvinião Gomes de. **Configurações do homoerotismo feminino na obra As Traças de Cassandra Rios**. 2011. 102 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campina Grande, 2011. Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/tede/1844/1/PDF%20-%20Juvinião%20Gomes%20de%20Cantalice%201.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2023.

CARDOZO, Leidy Carolina Díaz. **La literatura erótica de Cassandra Rios: O bruxo espanhol (1959) y Uma mulher diferente (1968)**. 2018. 168 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8196>. Acesso em: 22 jun. 2023.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Livros proibidos, ideias malditas: o DEOPS e as minorias silenciadas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CARVALHO, Raphael Guilherme de. Resenha de: DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009, 438 p. **Contraponto** - Revista Eletrônica de História, Teresina, n. 1, v. 1, p. 129-134, jun. 2011. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/contraponto/article/view/3713/2132>. Acesso em: 4 jul. 2023.

CASTELO BRANCO, Lúcia. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. A História hoje: dúvidas, desafios e propostas. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 97-113, 1994. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1973/74393>. Acesso em: 24 jun. 2023.

COELHO, George Leonardo. Cassiano Ricardo e Martim Cererê: um poema em transformação (1927-1936). **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 62, p. 623-642, set./dez. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/hTrCLhcVhgrPVHWsq746tmy/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 23 jun. 2023.

CRUZ, Luan; RESGALA JÚNIOR, Renato Marcelo. Literatura e homossexualidade: condição, ideologia e identidade. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, v.22, n. 64, p. 638-650. 2016. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/rph/ANO22/64supl/045.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2023.

GASPARI, Élio. **A Ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GONÇALVES, Márcia. Biografias e Historiografia: uma conversa com a professora Márcia de Almeida Gonçalves. [Entrevista cedida a] Raimundo Nonato Araújo da Rocha. **Revista Espacialidades**, Natal, v. 12, n. 2, p. 01-27, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/espacialidades/article/view/17659>. Acesso em: 04 jul. 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, 2007. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4110>. Acesso em: 25 jun. 2023.

DIAS, Mariane Bovoloni. **Jornalismo cultural e contestação: uma análise do livro “Nicoleta**

Ninfeta”, de Cassandra Rios. 2012. 77 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Comunicação Social, Jornalismo) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), Bauru-SP, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/155114/000878997.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 23 jun. 2023.

DOSSE, François. **El arte de la biografía**: entre historia y ficción. Cidade do México: Universidad Iberoamericana, 2007.

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico**: Escrever uma Vida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DUBY, Georges. **A história continua**. Rio de Janeiro: Zahar/ Editora da UFRJ, 1993.

DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e literatura**. São Paulo: Editora Atica, 1985.

EAKIN, Paul John. **Vivendo autobiograficamente**: a construção da identidade na narrativa. Tradução Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2019.

ELIAS, Norbert. **A Solidão dos Moribundos**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. 107 p.

FEBVRE, Lucien. **Combates pela História**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

FERREIRA, Antonio Celso. A fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 61- 91.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves.; FERREIRA, Jorge. (Orgs.) **O Brasil republicano - o tempo da ditadura**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 169-205.

FICO, Carlos. O Grande Irmão: da operação Brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/NCQ3t3hRjQdmgtJvSjLYMLN/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 23 jun. 2023.

FIGUEIRA, Márcia Luiza Machado; GOELLNER, Silvana Vilodre. A promoção do estilo atlético na revista *Capricho* e a produção de uma representação de corpo adolescente feminino contemporâneo. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, Campinas-SP, v. 26, n. 2, p. 87-99, jan. 2005. Disponível em: <http://revista.cbce.org.br/index.php/RBCE/article/view/149/158>. Acesso em: 23 jun. 2023.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FINDLEN, Paula. Humanismo, Política e Pornografia no Renascimento Italiano. In: HUNT,

Lynn (org.) – **A Invenção da Pornografia**: Obscenidade e as origens da modernidade. 1500-1800. São Paulo: Hedra, 1999. p. 49-114.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: a vontade de saber. Graal: Rio de Janeiro, 1988.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução Antonio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Editora Veiga, 1992.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. 8ª ed São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GINZBURG, Carlo. Provas e possibilidades à margem de “Il ritorno de Martin Guerre”, de Natalie Zemon Davis. In: GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. **A micro história e outros ensaios**. Lisboa: DIFEL, 1989. p. 179-202

GLEZER, Raquel; ALBIERI, Sara. O campo da história e as “obras fronteiriças”: algumas observações sobre a produção historiográfica brasileira e uma proposta de conciliação. **Revista IEB**, São Paulo, n. 48, p. 13-30, mar. 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34628/37366>. Acesso em: 24 jun. 2023.

GOMES, Ângela de Castro. **Escrita de si, escrita da História**: a título de prólogo Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GOMES, Jorilene Barros da Silva. **Nem santa nem puta**: Moral e censura na obra de Cassandra Rios (1940-1970). 2012. 48 f. Trabalho de conclusão do curso (Licenciatura em História) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Guarabira, 2012. Disponível em: <https://dspace.bc.uepb.edu.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/1523/PDF%20-%20Jorilene%20Barros%20da%20Silva%20Gomes.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 22 jun. 2023.

GUILLÉN, Nancy Piedra. La importancia del enfoque de género en la Investigación socio-histórica. **Rev. Ciencias Sociales Universidad de Costa Rica**, San Pedro, v. 140, p. 13-26, nov. 2013. Disponível em: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/sociales/article/view/12309>. Acesso em: 22 jun. 2023.

GREEN, James N. Quem é o macho que quer me matar? Homossexualidade masculina, masculinidade revolucionária e luta armada brasileira dos anos 1960 e 1970, **Revista Anistia Política e Justiça de Transição**, Brasília-DF, v. 8, p. 58-93, 2012. Disponível em: <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r33222.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2023.

GREEN, James N. Abaixo a repressão, mais amor e mais tesão: Uma memória sobre a ditadura e o movimento de gays e lésbicas de São Paulo na época da abertura. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 53-82, 2014. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/v/44155>. Acesso em: 25 jun. 2023.

GREEN, James. Herbert Daniel: revolucionário e gay, ou é possível captar a essência de uma vida tão extraordinária? In: AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito Bisso. **O que pode a biografia**. São Paulo: Letra e Voz, 2018.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**: sua história. São Paulo: Edusp, 2005.

HUNT, Lynn. **A invenção da Pornografia**: Obscenidade e as origens da modernidade. 1500-1800. São Paulo: Hedra, 1999.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IUMATTI, Paulo Teixeira. **Arte e trabalho**: aspectos da produção do livro em São Paulo (1914-1945). São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2016.

KAPLAN, Caren. Autobiografia de resistência: gêneros fora-da-lei e sujeitos feministas transnacionais. **Travessia**: Revista de Literatura, Florianópolis, v. 30, n. 29, p. 63-99, 1 jan. 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16845>. Acesso em: 10 abr. 2023.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LE GOFF, Jacques. “**Como escrever uma biografia histórica hoje?**”. Tradução de Henrique Espada Lima Filho do original “Comment écrire une biographie historique aujourd’hui?”. *Le Débat*, n.54, mars-avril, 1989.

LEJEUNE, Phillipe. **Je Est un Autre**. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

LEJEUNE, Phillipe. **O Pacto Autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p. 167-182.

LEVILLAIN, Philippe. Os protagonistas: Da biografia. In: REMOND, René. Por uma história política. Tradução Dora Rocha. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p. 141- 184.

LIBARDI, Bruna de Moura. “**Uma rosa para você...**”: Cassandra Rios, memória e a escrita de si. 2012. 15 f. Trabalho de Conclusão do Curso (Licenciatura em História) – Centro de Humanidades Osmar de Aquino – Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Guarabira, 2012. Disponível em: <https://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/123456789/1526/1/PDF%20-%20Bruna%20de%20Moura%20Libardi.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2023.

LIMA, Kelly Pereira de. **Onde estão os livros censurados?**: ainda os efeitos de 64 nas coleções de bibliotecas. 2016. 202 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016. Disponível em:

<https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/10857/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20Kelly%20Pereira%20de%20Lima%20PPGCI%202016.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 22 jun. 2023.

LIMA, Maria Isabel Castro. **Cassandra, Rios de lágrimas: uma leitura dos inter(ditos)**. 2009. 82 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Curso de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/93291/267494.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 22 jun. 2023.

LLOSA, Mario Vargas. **A verdade das mentiras**. São Paulo: Arx, 2004.

LOBO, Luiza. Dez anos de literatura feminina brasileira. **Letras de Hoje**, Porto Alegre-RS, v. 21, n. 4, p. 107-125, dez. 1986. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/17475>. Acesso em: 22 jun. 2023.

LONDERO, Rodolfo Rorato. Intelectuais envergonhados: censura de romances populares pornográficos e luta de classes durante o regime civil-militar brasileiro. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**, n. 21, p. 134-149, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/9618/5751>. Acesso em: 22 jun. 2023.

LONDERO, Rodolfo Rorato. **Pornografia e censura: Adelaide Carraro, Cassandra Rios e o sistema literário brasileiro nos anos 1970**. Londrina: Edue; São Paulo: SciELO, 2016.

LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques (org.). **Jogos de escalas: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998. p. 225-249.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. São Paulo: Parábola, 2010.

MALATIAN, Tereza Maria. A biografia e a história. **Cadernos Cedem**, Marília-SP, v. 1, n. 1, p. 16-31, 2008. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/cedem/article/view/518>. Acesso em: 24 jun. 2023.

MALUF, Mariana; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau. (org.) **História da Vida Privada no Brasil – República: da Belle époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 368-421. v. 3.

MARCELINO, Douglas Attila. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. 2006. 300 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: https://minerva.ufrj.br/F/?func=direct&doc_number=000649521&local_base=UFR01. Acesso em: 23 jun. 2023.

MATHIAS, Marcello Duarte. “Autobiografia e diários”. **Colóquio de Letras**, Lisboa, n. 143/144, p. 41-62, 1997.

MEZZARI, Danielly Christina de Souza. **Cassandra Rios e as fissuras (im)possíveis: corpos, escritas e lesbianidades**. 2022. 137 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Departamento

de Psicologia, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2022. Disponível em:
<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/217094>. Acesso em: 7 fev. 2023.

MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. **A revista Capricho como um “lugar de memória” (décadas de 1950 e 1960)**. 2009. 260 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/92989>. Acesso em: 23 jun. 2023.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão biográfica. In: MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora Edusp; Belo Horizonte: UFMG, 1992. p. 25-41.

MISCH, Georg. **A History of Autobiography in Antiquity**. Londres, Routledge, 1950.

MORAES, Eliane Robert. Aquelas coisas e um pouco mais: a erótica senil. In: REGUERA, Nilza; BUSATO, Susanna (orgs.). **Em torno de Hilda Hilst**. São Paulo: Editora UNESP, 2015. p. 115-119.

MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. **Cadernos Pagu**, Campinas-SP, n. 20, p. 121-130, 2003. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/cpa/a/mnsQhjzhdQNNQGbDd9BgTKd/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 23 jun. 2023.

MORAES, Eliane Robert. Topografia do risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo. **Cadernos Pagu**, Campinas-SP, n. 31, p. 399-418, 2008. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/cpa/a/QpH6nwzGCBGK6FhC9Dxzjdf/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 23 jun. 2023.

MUSIEDLAK, Didier. Biografia e história. Reflexões metodológicas. **Revista Esboços**, Florianópolis-SC, v. 13, n. 15, p. 103-109, 2006. Disponível em:
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/237/276>. Acesso em: 24 jun. 2023.

NÓBREGA, Isabela Silva. **(I)moralidade e censura**: prazeres desviantes e sexualidade na obra de Cassandra Rios (1968-1977). 2015. 216 f. Dissertação (Mestrado em História Cultural) - Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, 2015. Disponível em:
<https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/8363/2/arquivo%20total.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2023.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). Cultura de massa e cultura de elite. Movimentos de vanguarda. Arte e política. São Paulo: Editora Contexto, 2014a.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do regime militar brasileiro. São Paulo: Editora Contexto, 2014b.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História (PUC-SP)**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993. Tradução Yara Aun Khoury. Disponível em:
<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 22 jun. 2023.

PAIM, Mariana Souza. **A noite tem mais luzes**: Considerações sobre a representação do desejo lésbico no romance de Cassandra Rios. 2014. 85 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia, 2014. Disponível em:

<http://tede2.uefs.br:8080/bitstream/tede/65/2/A%20noite%20tem%20mais%20luzes%20-%20considera%C3%A7%C3%B5es%20sobre%20o%20desejo%20l%C3%A9sbico%20no%20romance%20de%20Cassandra%20Rios.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2023.

PASCHOARELLI, Leandro. Imprensa e Cultura: uma análise de seções e cadernos de cultura da imprensa paulista e carioca (1969-1989). **Projeto História (PUC-SP)**, São Paulo, n. 29, p. 313-323, dez. 2004. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/9962/7401>. Acesso em: 23 jun. 2023.

PAZ, Octavio. **A dupla chama amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEREIRA, Ana Gabriela Pio. Eu sou uma lésbica? Imagens e conflitos identitários na literatura de Cassandra Rios. In: **IV Seminário Enlaçando Sexualidades- moralidades, famílias e fecundidades**, 2015, Salvador-BA. Anais. Salvador: Universidade do estado da Bahia (UNEB), 2015. Disponível em:

<http://www.uneb.br/enlacandosexualidades/files/2015/07/COMUNICA%C3%87%C3%83O-ORAL-ANA-GABRIELA-PIO-PEREIRA.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2018.

PEREIRA, Ana Gabriela Pio. **Escritas excessivas**: Cassandra Rios e o protagonismo excêntrico na literatura brasileira. 2019. 172 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/29652>. Acesso em: 7 fev. 2023.

PEREIRA, Lúgia Maria Leite. Algumas reflexões sobre histórias de vida, biografias e autobiografias. **História Oral**, Rio de Janeiro-RJ, v. 3, p. 117-127, 2000. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/26>. Acesso em: 24 jun. 2023.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura, **História da Educação**, Pelotas-RS, n. 14, p. 31-45, set. 2003. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/30220/pdf>. Acesso em: 23 jun. 2023.

PINSKY, Carla Bassanezi. **Mulheres dos Anos Dourados**. São Paulo: Contexto, 2014.

PINTO, Céli Rregina J. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

PIOVEZAN, Adriane. **Amor romântico x deleite dos sentidos** – Cassandra Rios e a identidade homoerótica feminina na literatura (1948-1972). 2005. 105 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, 2005. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/6057/disserta%C3%A7%C3%A3o%20vers%C3%A3o%20final.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 22 jun. 2023.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos (CPDOC)**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>. Acesso em: 22 jun.

2023.

PONTES, Heloísa. Cidades, cultura e gênero. **Tempo Social**, Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 6-27, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/105994/110325>. Acesso em: 23 jun. 2023.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas** - Sexualidade e erotismo na História do Brasil. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

QUINTA, Hugo. Dos artesãos aos operários do livro: a indústria gráfica e a atividade editorial paulistana no entreguerras. **ArtCultura**, Uberlândia-MG, v. 20, n. 37, p. 227-232, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/47256/25580>. Acesso em: 23 jun. 2023.

RAGO, Luzia Margareth. **A aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2013. 341 p.

RAGO, Luzia Margareth, A coragem feminina da verdade: mulheres na ditadura militar no Brasil. **Caderno espaço feminino**, Uberlândia-MG, v. 28, n. 2, p. 103-122, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/34166/18204>. Acesso em: 22 jun. 2023.

RAGO, Luzia Margareth. Autobiografia, gênero e escrita de si: nos bastidores da pesquisa. In: AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito Bisso. **O que pode a biografia**. São Paulo: Letra e Voz, 2018. p. 205-222.

REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência**: censura a livros na ditadura militar. São Paulo: EDUSP, 2011.

REIMÃO, Sandra. "Proíbo a publicação e circulação..." - censura a livros na ditadura militar. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 28, n. 80, p. 75-90, abr. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/L7cPdmb4GHCSrmTbYkxmNvF/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 22 jun. 2023.

REIMÃO, Sandra. Cassandra Rios na contramão da contramão. In: **Congresso Internacional de Comunicação**. 2015, São Paulo. Anais. São Paulo-SP: Universidade de São Paulo (USP), 2015. p. 7446-7352. Disponível em: https://www.academia.edu/23108362/Cassandra_Rios_na_contram%C3%A3o_da_contram%C3%A3o_paper_. Acesso em 01 jul. 2023.

REIS, Daniel Aarão. O sol sem peneira. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, ago. 2012. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/osol-sem-peneira>. Acesso em: 03 jul. 2023.

REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In: REVEL, Jacques (org). **Jogos de escalas**: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998. p. 15-38.

RICOEUR, Paul. **O si mesmo como um outro**. Tradução Lucy Moreira César. Campinas-SP: Papirus, 1991.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1994. t. I. RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Papirus, 1997. t. III.
RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

RIOS, Cassandra. **Volúpia do Pecado**. São Paulo: A voz dos livros, 3ª ed, 1955. RIOS, Cassandra. **Uma mulher diferente**. São Paulo: Terra, 1969.
RIOS, Cassandra. **Copacabana Posto 6—A Madrasta**. Rio de Janeiro: Mundo Musical, 1972.
ROCHA, Clara. **Máscaras de narciso**: Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992.

SANTOS, Rick. Cassandra Rios e o surgimento da literatura gay e lésbica no Brasil. **Revista Gênero**, Niterói-RJ, v. 4, n. 1, p. 17-31, 2. sem. 2003. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31019/18108>. Acesso em: 22 jun. 2023.

SANTOS, Rick. O mito de Cassandra: a gênese da literatura gay e lésbica no Brasil. In: AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira; MAIA, Rita Maria de Abreu de. (org.). **Livros e idéias**: ensaios sem fronteiras. São Paulo: Arte & Ciência Editora, 2004.

SANTOS, Claudiana Gois. Sapatão é revolução: Censura, erotismo e pornografia na obra de Cassandra Rios. **Revista Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 7, p. 263-279, maio/out. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/21782/14296>. Acesso em: 23 jun. 2023.

SARLO, Beatriz. **Uma modernidade periférica**: Buenos Aires, 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva Visión, 1998.

SCHMIDT, Benito Bisso. Os múltiplos desafios da biografia ao/à historiador/a. **Diálogos**, Maringá-PR, v. 21, n. 2, p. 44-49, 2017. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/39527/20655>. Acesso em: 24 jun. 2023.

SCHMIDT, Benito Bisso. Grafia da vida: reflexões sobre a narrativa biográfica. **Unisinos**, v. 8, n. 10, p. 131-142, 2004.

SCHMIDT, Benito Bisso. História e Biografia. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 187-205.

SCHMIDT, Benito Bisso. Quando o historiador espia pelo buraco da fechadura: biografia e ética. **História (São Paulo)**, v. 33, jan/jun. 2014, p. 124-144. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/GkSkGgjBGzFYRHj8xCckbkG/?format=pdf&lang=en>. Acesso em: 03 jul. 2023.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Biografia como gênero e problema. **História Social**, Campinas-SP, n. 24, p. 51-73, 1º sem. 2013. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5661206/mod_resource/content/1/Lili%20Schwarcz%20Biografia%20ge%CC%82nero%20e%20problema.pdf. Acesso em: 24 jun. 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. **Metamorfoses-Revista de Estudos**

Literários Luso-Afro-Brasileiros, v. 10, n. 2, p. 176-203, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/viewFile/21820/12159>. Acesso em: 04 jul. 2023.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVA, Andressa dos Santos Xavier. **O demônio da sexualidade**: perversão, desvio e medicalização em *Eudemônia* e *A volúpia do pecado*, de Cassandra Rios. 2020. 125 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal de Goiás, UFG, Catalão, 2020. Disponível em: <http://repositorio.ufcat.edu.br/tede/bitstream/tede/10937/1/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20-%20Andressa%20dos%20Santos%20Xavier%20Silva%20-%202020.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2023.

SILVA, Silmara dos Santos. **O erotismo na escrita de expressão feminina pós-moderna**: uma análise do conto “Hell’s Angels” de Márcia Denser. 2016. 39 f. Trabalho de conclusão do curso (Licenciatura em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Pará (UFPA), Capanema, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/38614575/O_EROTISMO_NA_ESCRITA_DE_EXPRESS%C3%83O_FEMININA_P%C3%93S_MODERNA_UMA_ANALISE_DO_CONTO_HELLS_ANGELS_DE_M%C3%81RCIA_DENSER. Acesso em: 04 jul. 2023.

SILVA, Haidê. **A metaficção historiográfica no romance *Os cus de Judas*, de Antonio Lobo Antunes**. 2007. 148 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-13022008-105213/publico/TESE_HAIDE_SILVA.pdf. Acesso em: 24 jun. 2023.

SILVA, Wilton Carlos Lima da. A fabricação virtual de si mesmo. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 16, n. 33, p. 277-280, jan./jun. 2010. Resenha de: SIBILIA, Paula. *O show do eu*: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. 286 p. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/RdMzrZhwFCdSG9QwnLwxPhv/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 4 jul. 2023.

SILVA, Wilton Carlos Lima. Espelhos de palavras: Escritas de si, autoetnografia e ego-história. In: AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito Bisso. **Grafia da vida**: reflexões e experiências com a escrita biográfica. São Paulo: Letra e Voz, 2012. p. 39-61.

SILVA, Wilton Carlos Lima. **Vida póstuma de um ilustre e desconhecido**. 2013. 457 f. Tese (Livre-Docência em Metodologia da Pesquisa Histórica) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), Assis, 2013.

SILVA, Wilton Carlos Lima. Amélia Beviláqua que era mulher de verdade: a memória construída da esposa de Clóvis Beviláqua. **INTERthesis**, Florianópolis-SC, v. 11, n. 2, p. 138-161, jul/dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2014v11n2p138/28103>. Acesso em: 23 jun. 2023.

SILVA, Wilton Carlos Lima. Minha vida, nossas vidas, formam um só diamante: possibilidades teórico-metodológicas da análise biográfica. **Revista Ambivalências**, São Cristóvão-SE, v. 3, n. 6, p. 5-13, 2015. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/Ambivalencias/article/view/4696>. Acesso em: 24 jun. 2023.

SMITH, Sidonie. Autobiography Criticism and the Problematic of Gender. In: SMITH, Sidonie. **A Poetics of Women's Biography: Marginality and the Fiction of Self-Representation**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

SMITH, Sidonie. Performativity, Autobiographical Practice, Resistance. **Auto/Biography Studies**, s/l, v. 10, p. 17-33, 1995. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08989575.1995.10815055?journalCode=raut2>. Acesso em: 03 jul. 2023.

SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. Introduction: Situating subjectivity in women's autobiographical practices. In: SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. **Women, autobiography, theory: A reader**. Madison-Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1998. p. 3-52.

SONTAG, Susan. **A Vontade Radical** – Estilos. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUSA, Juliana Moreira de. **Censura e erotismo na literatura de Cassandra Rios**. 2020. 156 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/29727/1/Censuraeerotismonaliteratura.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2023.

TRILLO, Mauricio Tenorio. La autobiografía. In: TRILLO, Mauricio Tenorio. **Culturas y memoria: manual para ser historiador**. México: Tusquets, 2012. p. 261-281.

VAINFAS, Ronaldo. **Micro-história: os personagens anônimos da História**. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

VASCONCELOS, José Antonio. **Quem tem medo de teoria: a ameaça do pós-modernismo na historiografia americana**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2005.

VIEIRA, Pedro de Castro Amaral. **Meninas más, mulheres nuas**. Adelaide Carraro e Cassandra Rios no panorama literário brasileiro. 2010. 159 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010a. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16167/16167_1.PDF. Acesso em: 22 jun. 2023.

VIEIRA, Nayara da Silva. **Entre o imoral e o subversivo: a divisão de censura de diversões públicas (DCDP) no regime militar (1968-1979)**. 2010. 127 f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2010b. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7002/1/2010_NayaradaSilvaVieira.pdf. Acesso em: 22 jun. 2023.

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). 2014. 234 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/11869/1/TESE%20Kyara%20Maria%20de%20Almeida.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2023.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EDUSP, 1995.

WHITE, Hayden. A questão da narrativa na teoria histórica contemporânea. In: NOVAIS, Fernando; SILVA, Rogerio (orgs.). **Nova história em perspectiva**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 438-483.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

YEHYA, Naief. **Pornografia**: Sexo mediatizado y panico moral. Cidade do México: Plaza Y Janes Mexico, 2004.

ZUCCHI, Vanessa. Do prazer do texto ao prazer da crítica. **Revista Investigações**, Recife, v. 27, n 1, p. 1-13, jan. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/492/671>. Acesso em: 22 jun. 2023.

ANEXOS

Anexo 1: Lista de obras publicadas por Cassandra Rios

Obra	Ano	Editora
<i>A Borboleta Branca</i>	1962	Hemus
<i>A breve estória de Fábria</i>	1963	Mundo Musical
<i>A Lua Escondida</i>	1952	Não encontrado
<i>A madrasta-Copacabana Posto 6</i>	1956	Mundo Musical Limitada
<i>A noite tem mais luzes</i>	1962	Record
<i>A Paranoica</i>	1952	Global
<i>A santa vaca</i>	1978/1979	Global
<i>A Sarjeta</i>	1952	Record
<i>A serpente e a flor</i>	1965	Record
<i>A Volúpia do Pecado</i>	1948	Cúpolo
<i>Anastácia</i>	1977	Símbolo
<i>As mulheres do cabelo de metal</i>	1971	Mundo musical
<i>As Traças</i>	1975	Mundo Musical Limitada
<i>As Vedettes</i>	1956	Record
<i>Canção das ninfas</i>	1971	Mundo musical
<i>Capela do alto</i>	1991	Spiker
<i>Carne em Delírio</i>	1948	Record
<i>Censura: minha luta meu amor</i>	1977	Gama (Global)
<i>Eu sou uma lésbica</i>	1981	Record
<i>Eudemônia</i>	1949	Global
<i>Georgette</i>	1956	Editora Científica
<i>Macária</i>	1965	Record
<i>Marcella</i>	1975	Record
<i>Marcellina</i>	1977	Global
<i>Maria Padilha</i>	1978/1979	Record
<i>Mezzamaro, flores e cassis: O pecado de Cassandra</i>	2000	Pétalas
<i>Minha Metempsicose</i>	1954	Mundo Musical
<i>Muros altos</i>	1962	Lidador/Record
<i>Mutreta</i>	1971	Global
<i>Nicoleta Ninfeta</i>	1973	Record
<i>O Bruxo Espanhol</i>	1952	Global
<i>O Gamo e a Gazela</i>	1951	Record
<i>O gigolô (sob o pseudônimo de Oliver Rivers)</i>	1979	Não encontrado
<i>Patuá</i>	1978/1979	Record
<i>Prazer de pecar</i>	1979	Não encontrado
<i>Tara</i>	1961	Record
<i>Tessa, a gata</i>	1965	Mundo Musical
<i>Um Escorpião na Balança</i>	1965	Record
<i>Uma aventura dentro da noite</i>	1978	Record
<i>Uma mulher diferente</i>	1965	Mundo Musical

Veneno	1965	Record
--------	------	--------

Fonte: Vieira (2014) e Sousa (2020)

Anexo 2: Tabela de quantidade de obras cassandrianas publicadas por ano

Ano	Quantidade de obras
1965	6
1978/1979	6
1952	4
1956	3
1962	3
1971	3
1977	3
1948	2
1975	2
1949	1
1951	1
1954	1
1961	1
1963	1
1973	1
1981	1
1991	1
2000	1
Total	41

Fonte: Autoral

Anexo 3: Lista de dissertações/teses/artigos/monografias que englobaram Cassandra Rios segundo Vieira (2014)

Grupo 1: Dissertações/teses apresentadas por Vieira (2014, p. 230-231)

1. CANTALICE, Juvianio Gomes de. **Configurações do homoerotismo feminino na obra *As Traças de Cassandra Rios***. 2011. 102 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campina Grande, 2011. Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/tede/1844/1/PDF%20-%20Juvianio%20Gomes%20de%20Cantalice%201.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2023.
2. LIMA, Maria Isabel Castro. **Cassandra, Rios de lágrimas: uma leitura dos inter(ditos)**. 2009. 82 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/93291/267494.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 22 jun. 2023.
3. PIOVEZAN, Adriane. **Amor romântico x deleite dos sentidos – Cassandra Rios e a identidade homoerótica feminina na literatura (1948-1972)**. 2005. 105 f. (Dissertação de

Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, 2005. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/6057/disserta%c3%a7%c3%a3o%20vers%c3%a3o%20final.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 22 jun. 2023.

4. SANTOS Rick J. **A different woman: class, identity and sexuality in Cassandra Rios's work**. 2000. Tese (Doutorado em Literatura Comparada), Universidade Estadual de Nova Iorque/State University of New York, Binghamton, 2000.

5. VIEIRA, Pedro de Castro Amaral. **Meninas más, mulheres nuas**. Adelaide Carraro e Cassandra Rios no panorama literário brasileiro. 2010. 159 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010a. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16167/16167_1.PDF. Acesso em: 22 jun. 2023.

Grupo 2: Monografias e artigos apresentados por Vieira (2014a, p. 231-232)

1. ANDRADE, Giana Franco de. **A desconstrução do sujeito na obra as Traças de Cassandra Rios**. 26 mar. 2011. Disponível em: <http://www.webartigos.com/artigos/a-desconstrucao-do-sujeito-na-obra-as-tracas-de-cassandra-rios/62214>. Acesso em: 8 fev. 2023.

2. BACELLAR, Laura. **Cassandra Rios, pioneira da literatura lésbica brasileira**. Disponível em: <http://www.editoramalagueta.com.br/editora3/index.php/resenhas-de-livros/54-a-primeira-escritora-lesbica-brasileira.html>. Acesso em: 1 jan. 2023.

3. AZEVEDO, Maria da Glória de Castro. **Literatura lesbiana contemporânea – Um Locus nem tão ameno**. Disponível em: http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/livros_eletronicos/26012011-111603a-escrita-mulherlivroelettronico.pdf> Acesso em: 23. set. 2019.

4. CASTRO, Maria da Glória. O interdito no ideal de nação: a lesbiana existe para a literatura brasileira? **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília-DF, n. 32, p. 57-67, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9567/8451>. Acesso em: 24 jun. 2023.

5. DALEVI, Alessandra. **Obsceno era dela nome do meio**. Disponível em: www.brazil.com/content/view/6457. Acesso em: 29 set. 2012.

6. FACCO, Lúcia; LIMA, Maria Isabel de Castro. Protagonistas lésbicas: a escrita de Cassandra Rios sob a censura dos anos de chumbo. **Labrys, estudos feministas**, n. 6, [n. p.], 2004. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys6/lesb/bau.htm>. Acesso em: 24 jun. 2023.

7. GOMES, Jorilene Barros da Silva. **Nem santa nem puta: Moral e censura na obra de Cassandra Rios (1940-1970)**. 2012. 48 f. Trabalho de conclusão do curso (Licenciatura em História) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Guarabira, 2012. Disponível em: <https://dspace.bc.uepb.edu.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/1523/PDF%20-%20Jorilene%20Barros%20da%20Silva%20Gomes.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso

em: 22 jun. 2023.

8. LESSA, Patrícia. O que a história não diz não existiu: a lesbiandade em suas interfaces com o feminismo e a história das mulheres. **Em tempo de Histórias**, n. 7, p. 1-8, 2003. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/20136/18544>. Acesso em: 24 jun. 2023.
9. LOBO, Luiz. **Pornografia e Erotismo**. Disponível em <http://luizlobo.wordpress.com/2008/06/03/pornografia-e-erotismo>. Acesso em: 8 out. 2022.
10. MACHADO, Alvaro. **Histórias e confidências de Antonio Bivar**. Disponível em [hiip://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1512](http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1512). Acesso em: 8 out. 2022.
11. OVIDIO, Judson. Cassandra Rios: A Rainha da Literatura Erótica. **Revista Zingu!**, 2007. Disponível em: <http://revistazingu.blogspot.com.br/2007/08/cassandrarios.html>. Acesso em: 8 out. 2022.
12. PEREIRA, Ana Gabriela Pio; GARCIA, Paulo César. Rios e traças: uma investigação queer na literatura cassandriana. In: **SEMINÁRIO INTERNACIONAL ENLAÇANDO SEXUALIDADES – DIREITO, RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS, EDUCAÇÃO, TRABALHO, REPRODUÇÃO, DIVERSIDADE CULTURAL, COMUNICAÇÃO E CULTURA**, 2011, Salvador-BA. Anais. Salvador-BA: Diadorim: Universidade do Estado da Bahia, 2011. p. 01-14. Disponível em: <http://nugsexdiadorim.files.wordpress.com/2011/12/rios-e-trac3a7as-uma-investigac3a7c3a3o-queer-na-literatura-cassandriana.pdf>. Acesso em: 8 out. 2022.
13. SANTOS, Giceli Ribeiro. A relação homoerótica feminina na literatura brasileira. In: **IX ENCONTRO LATINO AMERICANO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA E V ENCONTRO LATINO AMERICANO DE PÓS-GRADUAÇÃO**, 2005, São José dos Campos-SP. Resumo expandido. São José dos Campos-SP: Univap, 2005. P. 1123-1125. Disponível em: http://www.inicepg.univap.br/cd/INIC_2005/inic/IC8%20anais/IC8-5.pdf. Acesso em: 8 out. 2022.
14. SANTOS, Rick. Cassandra Rios e o surgimento da literatura gay e lésbica no Brasil. **Revista Gênero**, Niterói-RJ, v. 4, n. 1, p. 17-31, 2. sem. 2003. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31019/18108>. Acesso em: 22 jun. 2023.
Fonte: VIEIRA (2014)

Anexo 4: Lista de trabalhos produzidos sobre Cassandra Rios a partir de 2014

Grupo 1: Dissertações, teses e livros (2014-2022)

- 1- CARDOZO, Leidy Carolina Díaz **La literatura erótica de Cassandra Rios: O bruxo espanhol (1959) y Uma mulher diferente (1968)**. 2018. 168 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8196>. Acesso em: 8 fev. 2023.

- 2- FARIA, Letícia Tavares de. Sexo, poder e sujeição: o jogo discursivo em Cassandra Rios. In: MILANEZ, Nilton; SANTOS, Janaína de Jesus (orgs.). **Análise do discurso: sujeito, lugares e olhares**. São Paulo: Claraluz, 2009. p. 89-98. (Coleção Discursividades).
- 3- JARDIM, Nadege Ferreira Rodrigues (Dietra Roiz). **Patriarcado fantasmagórico, heteronormatividade monstruosa: a presença do gótico no romance *A serpente e a flor*, de Cassandra Rios**. 2022. 122 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/241080/PLIT0908-D.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 jun. 2023.
- 4- LONDERO, Rodolfo Rorato. **Pornografia e censura: Adelaide Carraro, Cassandra Rios e o sistema literário brasileiro nos anos 1970**. Londrina: Eduel; São Paulo: SciELO, 2016.
- 5- MEZZARI, Danielly Christina de Souza. **Cassandra Rios e as fissuras (im)possíveis: corpos, escritas e lesbianidades**. 2022. 137 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Psicologia, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), Assis-SP, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/217094>. Acesso em: 7 fev. 2023.
- 6- PAIM, Mariana Souza. **A noite tem mais luzes: Considerações sobre a representação do desejo lésbico no romance de Cassandra Rios**. 2014. 85 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Estudos Literários) - Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, Bahia, 2014. Disponível em: <http://tede2.uefs.br:8080/handle/tede/65>. Acesso em: 8 fev. 2023.
- 7- PEREIRA, Ana Gabriela Pio. **Escritas excessivas: Cassandra Rios e o protagonismo excêntrico na literatura brasileira**. 2019. 172 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/29652>. Acesso em: 7 fev. 2023.
- 8- RODRIGUES, Izadora Fernanda Reichert. **Um tratado sobre a homoafetividade feminina em *Copacabana Posto 6 – A Madrasta* (1956) e *Marcellina* (1977), de Cassandra Rios**. 2020. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufgd.edu.br/jspui/handle/prefix/4564>. Acesso em: 8 fev. 2023.
- 9- SANTOS, Ivanildo da Silva. **Do princípio ao fim, o amor: a errância erótica de Cassandra Rios**. 2020. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/20995>. Acesso em: 7 fev. 2023.
- 10- SANTOS, Ana Valéria Goulart dos. **Dos aprisionamentos sociais à esperança de liberdade: uma leitura dos primeiros romances de Cassandra Rios e Thalita Coelho**. 2022. 136 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Crítica e Comparatismo) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/252763>. Acesso em: 25 jun. 2023.
- 11- SILVA, Roberto Carlos Correia. (Trans)passando limites da violência: a

masculinidade hegemônica e a identidade de gênero trans em uma mulher diferente. 2020. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufgd.edu.br/jspui/handle/prefix/4572>. Acesso em: 7 fev. 2023.

12- SILVA, Andressa dos Santos Xavier. **O demônio da sexualidade:** perversão, desvio e medicalização em *Eudemônia* e *A volúpia do pecado*, de Cassandra Rios. 2020. 125 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2020. Disponível em: <http://repositorio.ufcat.edu.br/tede/handle/tede/10937>. Acesso em: 7 fev. 2023.

13- SOUZA, Juliana Moreira de. **Os caminhos para a produção de uma escrita de si em Cassandra Rios.** In: ARAÚJO, Maria da Conceição Pinheiro; LIMA, Antonia Rosane Pereira (orgs.). **Censura e silenciamento:** a literatura de autoria feminina em questão. Alagoínhas: Bordô-Grená, 2019. p. 131-142.

14- SOUZA, Juliana Moreira de. **Censura e erotismo na literatura de Cassandra Rios.** 2020. 156 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Curso de Estudos Literários, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/29727>. Acesso em: 7 fev. 2023.

15- 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). 2014. 234 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2014a. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/11869/1/TESE%20Kyara%20Maria%20de%20Almeida.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2023.

Grupo 2: Artigos e monografias (2014-2022)

1- ADRIANO NANTES, Flávio. *Georgette*, de Cassandra Rios. **Rascunhos Culturais**, Coxim-MS, v. 12, n. 24, p. 133-149, jul./dez. 2021. Disponível em: https://revistarascunhos.ufms.br/files/2022/05/Rascunhos_Culturais_v12_n24.pdf. Acesso em: 25 jun. 2023.

2- ARAÚJO, Rubenilson Pereira de. A escrita de si, práticas discursivas socioculturais e ficção no desejo homoerótico feminino em Cassandra Rios. **Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, Redenção-CE, v. 1, n. 3, p. 86-98, 29 ago. 2018. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/9175>. Acesso em: 8 fev. 2023.

3- BRUM, Roberta Knapik; MARQUETTI, Dêlcio. Cassandra Rios uma voz censurada no regime militar no Brasil. **Revista Travessias**, Cascavel-PR, v. 12, n. 1, p. 144-159, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8093294>. Acesso em: 7 fev. 2023.

4- CESAR, Ingrid Mancilha. A autora mais proibida do Brasil: Cassandra Rios e sua

memória retratada no jornal Lampião da Esquina. In: **II Simpósio Historiografias, Memórias, Personagens- O Futuro do Passado: narrativa e historiografia**, 2018, Assis. Anais. Assis. Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho (UNESP)– Faculdade de Ciências e Letras de Assis. 2018.

5- CESAR, Ingrid Mancilha. Lesbianidade e Censura: Os elementos proibidos na obra “A borboleta branca” de Cassandra Rios. In: **III Jornadas do Legh: Feminismo e democracia**, 2018, Florianópolis. Anais. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). 2018. p. 694-706. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/188285>. Acesso em: 04 jul. 2023.

6- CESAR, Ingrid Mancilha. As autobiografias da Safo de Perdizes: um estudo sobre a escrita de si de Cassandra Rios (1932-2002). In: **II Seminário de Estudos Históricos da Universidade Federal do Paraná**, 2019, Curitiba. Anais. Universidade Federal do Paraná (UFPR). 2019.

7- DIAS, Mariane Bovoloni. **Jornalismo cultural e contestação**: uma análise do livro “Nicoleta Ninfeta”, de Cassandra Rios. 2012. 77 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Comunicação Social, Jornalismo) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), Bauru-SP, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/155114>. Acesso em: 8 fev. 2023.

8- FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. Personagens Travestis de Cassandra Rios: Subversão e resistência, **Litterata**, Ilhéus-BA, v. 8, n. 1, p. 83-101, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6578723>. Acesso em: 8 fev. 2023.

9- GOIS, Claudiana Santos. Sapatão é revolução: censura, erotismo e pornografia na obra de Cassandra Rios. **Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 7, p. 263-279, mai/out. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/21782/14296>. Acesso em: 25 jun. 2023.

10- GOMES, Jodie Elly Silva; MARTINS, Edson Soares. A menina e a mulher: os discursos do desejo em *Eu sou uma Lésbica*, de Cassandra Rios. **Revista Crioula**, São Paulo, n. 30, p. 37-59, 29 dez. 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/200458>. Acesso em: 7 fev. 2023.

11- GONELLA, Carolina Castellanos. Cassandra Rios e a lésbica genuína em *Eu sou uma lésbica* (1980). **Journal Of Lusophone Studies**, Stanford-CA, v. 4, n. 1, p. 230-251, 18 jun. 2019. Disponível em: <https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/306/303>. Acesso em: 8 fev. 2023.

12- GRIGOLETO, Maira Cristina; SOELLA, Gabriel Meneguelli; FAGUNDES, Pedro Ernesto. Bibliografia sensível: o lugar-espço e o espaço-tempo da obra de Cassandra Rios. **Encontros Bibli**: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação, Florianópolis, v. 25, n. especial, p. 01-25, 2 dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/73439>. Acesso em: 8 fev. 2023.

13- HOLANDA, Ismênia de Oliveira; PAIVA, Antonio Crístian Saraiva; MESQUITA, Raquel Guimarães. Censura e esquecimento: a perseguição à literatura lésbica de Cassandra

Rios. In: V REUNIÃO EQUATORIAL DE ANTROPOLOGIA (REA) E XIV REUNIÃO DE ANTROPÓLOGOS NORTE E NORDESTE (ABANNE), 2015, Maceió. Anais. Maceió: Ufal, 2015. p. 1-18. Disponível em: https://evento.ufal.br/anaisreaabanne/gts_download/Ismenia_de_Oliveira_Holanda_1020715_4110_corrigido.pdf. Acesso em 8 fev. 2023.

14- LIRA, Ramayana. Meta(na)morfoses lésbicas em Cassandra Rios. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 129-141, abr. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/Px6cd6ZMt8RPj7qcp54vMgz/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 25 jun. 2023.

15- MANTOVANI, Flávia. Cassandra Rios subversiva? Uma análise da sexualidade em *Copacabana Posto 6*. In: **30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, 30, 2019, Recife. Anais Recife: Anpuh Brasil, 2019. p. 1-11. Disponível em: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1564672208_ARQUIVO_FLAVIAMANTOVANI-AnaisAnpuh2019.pdf. Acesso em: 8 fev. 2023.

16- MANTOVANI, Flávia. Escrita da História e sexualidade: Cassandra Rios, ausência e invisibilidade. **Fronteiras: Revista Catarinense de História**, Chapecó-SC, n. 37, p. 156-178, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/FRCH/article/view/12359>. Acesso em: 25 jun. 2023.

17- MESSEDER, Suely Aldir; PEREIRA, Ana Gabriela Pio. O encontro no universo lésbico de Cassandra Rios: desafios, ambiguidades e tensões nos atos performativos masculinizados em mulheres lésbicas. **Via Atlântica**, São Paulo, v. 1, n. 24, p. 241-256, 24 dez. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/58049/99103>. Acesso em: 7 fev. 2023.

18- MOIRA, Amara. 'Fizera-se Mulher': Cassandra Rios, visionária maldita. **Cadernos de Literatura Comparada**, Porto-PT, n. 43, p. 11-19, 2020. Universidade do Porto, Faculdade de Letras. Disponível em: <https://www.ilccadernos.com/index.php/cadernos/article/view/695>. Acesso em: 8 fev. 2023.

19- MORAIS, Paula Lais Pombo de; CAMARGO, Flávio Pereira. “O meu estranho mundo secreto”: identidade lésbica e homoerotismo em *Eu sou uma lésbica*, de Cassandra Rios. **Raído**, Dourado-MS, v. 14, n. 35, p. 102-118, maio/ago. 2020. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/11362>. Acesso em: 8 fev. 2023.

20- MOREIRA, Daniel da Silva. Cassandra Rios: Literatura, censura e homossexualidade no Brasil pré-regime civil-militar. **Garrafa**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 48, p. 34-45, jun. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/30768/17391>. Acesso em: 25 jun. 2023.

21- NÓBREGA, Isabela Silva. **(I)moralidade e censura**: prazeres desviantes e sexualidade na obra de Cassandra Rios (1968-1977). 2015. 216 f. Dissertação (Mestrado em História Cultural) - Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8363>. Acesso em: 23 mar. 2021.

22- OLIVEIRA, Carla Dóro de; CANCIANI, Pamela. Domesticar o corpo, calar a voz: a repressão contra as militantes e a censura à Cassandra Rios na ditadura brasileira.

(Re)Pensando Direito: Revista do Curso de Graduação em Direito da Faculdade CNEC Santo Ângelo, Santo Ângelo-RS, v. 8, n. 15, p. 45-58, 2018. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/229767521.pdf>. Acesso em: 7 fev. 2023.

23- PEREIRA, Ana Gabriela; GARCÍA, Paulo César. Cassandra Rios e as reversões do desejo. In: **ENCONTRO DA ABRALIC INTERNACIONALIZAÇÃO DO REGIONAL**, 2012, Campina Grande. Anais. Campina Grande: Uepb/Ufcg, 2012. p. 1-10. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2012_1434225257.pdf. Acesso em: 7 fev. 2023.

24- PINHEIRO, Alexandra Santos; RODRIGUES, Izadora Fernanda Reichert. De Marcellina a Marcella: representações em Cassandra Rios. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 20, p. 78-88, 20 abr. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/138133>. Acesso em: 7 fev. 2023.

25- PINHEIRO, Alexandra Santos. A resistência de uma escritora e os conflitos de uma personagem: *Eu sou uma lésbica*, de Cassandra Rios. **Revista Literatura em Debate**, Frederico Westphalen-RS, v. 14, n. 26, p. 91-104, jul./dez. 2020. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/3360>. Acesso em: 8 fev. 2023.

26- PIOVEZAN, Adriane, FONTOURA JUNIOR, Antonio. Corpos censurados: moralismo no período da ditadura civil-militar e a literatura de Cassandra Rios. In: **VII CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, XXXV ENCUENTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL E XX SEMANA DE HISTÓRIA**, 2015, Maringá-PR. Caderno de Resumos. Maringá-PR: Editora da UEM, 2015. p. 2407-2417. v. 1. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2015/trabalhos/727.pdf>. Acesso em: 8 fev. 2023.

27- REIMÃO, Sandra. Cassandra Rios na contramão da contramão. In: **Congresso Internacional de Comunicação**. 2015, São Paulo. Anais. São Paulo-SP: Universidade de São Paulo (USP), 2015. p. 7446-7352. Disponível em: https://www.academia.edu/23108362/Cassandra_Rios_na_contram%C3%A3o_da_contram%C3%A3o_paper_. Acesso em 01 jul. 2023.

28- RESENDE, Marcelo Branquinho Massucatto. Contrassexualidade em romances de formação de Cassandra Rios: uma leitura de *Eu Sou uma Lésbica* e *Georgette*. **Revista Entrelaces**, Fortaleza (CE), v. 1, n. 14, p. 207-221, out./dez. 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/39804>. Acesso em: 7 fev. 2023.

29- RESENDE, Marcelo Branquinho Massucatto. Odete, a andrógina. **Revista Crioula**, São Paulo, n. 24, p. 112-124, 30 dez. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/162548>. Acesso em: 7 fev. 2023.

30- RESENDE, Marcelo Branquinho Massucatto. Cartografando a São Paulo de Cassandra Rios entre espaços urbanos e de circulação em *Mutreta* (1971). **Revell: Revista de Estudos Literários da UEMS**, Campo Grande, v. 2, n. 25, p. 370-387, ago. 2020. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8703617>. Acesso em: 8 fev. 2023.

31- RESENDE, Marcelo Branquinho Massucatto. Negatividade e fracasso em Cassandra Rios: repensando afetos *queer*. **Revista Crioula**, São Paulo, n. 30, p. 78-96, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/198311>. Acesso em: 25 jun. 2023.

- 32- RODRIGUES, Izadora Fernanda Reichert; PINHEIRO, Alexandra Santos. *Nicoleta ninfeta*, de Cassandra Rios: narrativa, censura e subversão. **Revista Rascunhos Culturais**, Coxim-MS, v. 9, n. 17, p. 23-38, 2018. Disponível em: https://revistarascunhos.ufms.br/files/2019/06/rascunho_17.pdf. Acesso em: 8 fev. 2023.
- 33- RODRIGUES, Izadora Fernanda Reichert. Erotismo lésbico: Cassandra Rios em tempos de censura. In: **I SIMPÓSIO DE RELAÇÕES DE GÊNERO E DIVERSIDADE SEXUAL**. 2020, Dourados-MS. Anais. Dourados-MS: Universidade Federal da Grande Dourados, 2020. p. 14-17. Disponível em: <https://files.ufgd.edu.br/arquivos/arquivos/78/NEDGS/Anais%20de%20Eventos/ANAIS%20I%20Simp%C3%B3sio.pdf#page=14>. Acesso em: 8 fev. 2023.
- 34- RUIZ, Melissa Salinas. **Transgressões literárias**: transexualidade em *Georgette*, de Cassandra Rios. 2021. 19 f. TCC (Graduação em Letras) - Curso de Letras, Centro Universitário Internacional Uninter, [S. l.], 2021. Disponível em: <https://repositorio.uninter.com/handle/1/686>. Acesso em: 8 fev. 2023.
- 35- SANTOS, Claudiana Gois dos; INÁCIO, Emerson da Cruz. A bruta flor do querer: amor, performance e heteronormatividade na afetividade lésbica. In: **SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 11 & 13TH WOMEN'S WORLDS CONGRESS**, 13., 2017, Florianópolis. Anais. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (Ufsc), 2017. p. 1-13. Disponível em: http://www.en.wwwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498785683_ARQUIVO_ABrutaFlordoQuererClaudianaGois13MundodeMulheres.pdf. Acesso em: 8 fev. 2023.
- 36- SANTOS, Ivanildo da Silva. **Amor e seus enigmas**: rastros da volúpia e do pecado na erótica de Cassandra Rios. 2017. 85 f. TCC (Graduação em Letras) - Curso de Licenciatura em Letras, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/2592>. Acesso em: 7 fev. 2023.
- 37- SILVA, Francisca Aline Cordeiro da. Pedido de veto: o parecer 1755/75 e a censura de *Uma mulher diferente*, de Cassandra Rios (1970-1975). **Aedos**, Porto Alegre, v. 13, n. 28, p. 160-201, out. 2021. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/114475/64845>. Acesso em: 8 fev. 2023.
- 38- SILVA, Leonardo Alexander do Carmo. Construção e problematização da identidade lésbica na obra de Cassandra Rios. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 33, p. 81-94, jun. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/139764>. Acesso em: 8 fev. 2023.
- 39- SILVA, Ruan Nunes. A atmosfera afetiva de um criptandro. **Revista Crioula** São Paulo, n. 30, p. 60-77, 2º sem. 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/200369/190031>. Acesso em: 7 fev. 2023.
- 40- SOUSA, Juliana Moreira de; GAMA, Mônica. Construção das identidades lésbicas em *As Traças*, de Cassandra Rios. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana-SE, v. 29, n. 1, p. 199-214, jan./jun. 2019. Disponível em:

<https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/12361>. Acesso em: 8 jul. 2022.

41- SPOLIDORO, Renata de Souza. Eu sou uma lésbica: representação das invertidas e monstruosas. In: **XV CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA - ABRALIC**, 2016, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: Abralic; Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Uerj), 2017. p. 5597-5604. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522247222.pdf. Acesso em: 8 fev. 2023.

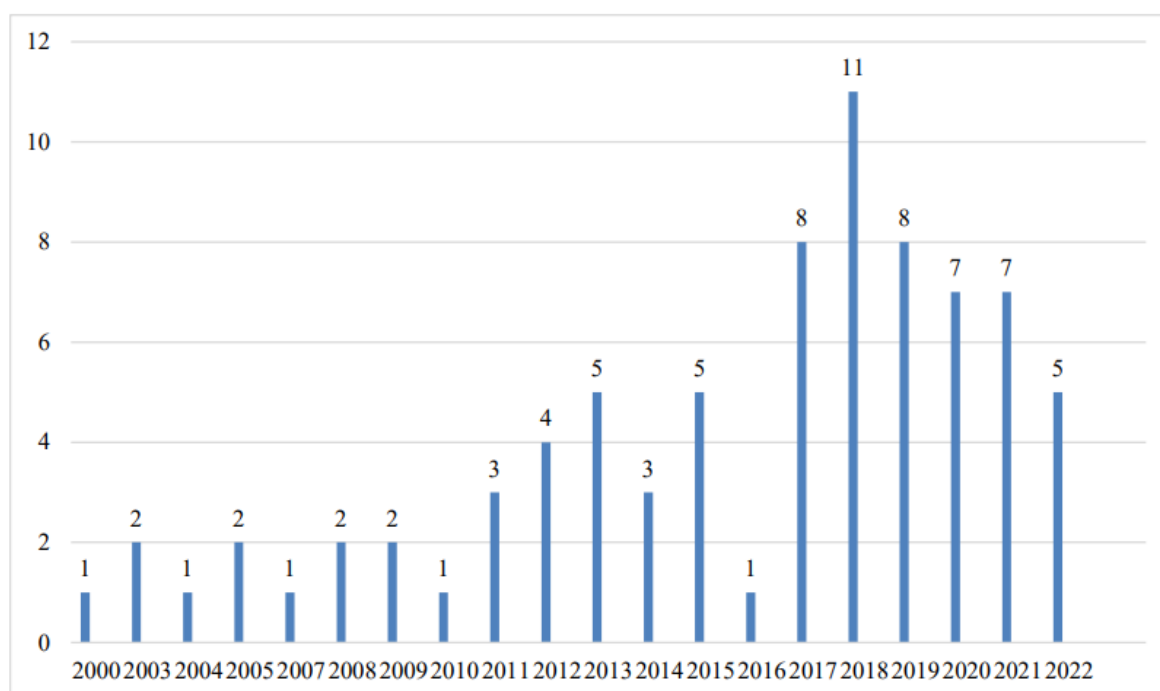
42- SUTILI, Violeta; BECHTOLD, Leila Pessoa. Vivência lesbiana em Cassandra Rios: eu sou uma lésbica. **Revista Apotheke**, Florianópolis, v. 6, n. 3, p. 118-127, dez. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/18938/12652>. Acesso em: 8 fev. 2023.

43- VIEIRA, Kyara Maria Almeida. Cassandra Rios: entre a vida que continua pulsando e a morte anunciada. **SAECULUM – Revista de História**, João Pessoa, n. 31, p. 305-318, jul./dez. 2014b. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/article/view/305/13822>. Acesso em: 25 jun. 2023.

44- VIEIRA, Kyara Maria de Almeida. “(...) *Demônio das letras, Papisa do Homossexualismo, Rainha das lésbicas*”? Cassandra Rios e as muitas inscrições de si, entre o erotismo e a pornografia. In: **SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, 30, 2019, Recife. Anais. Recife: Anpuh Brasil, 2019. p. 1-17. Disponível em: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1565318373_ARQUIVO_TextoCompletoKyaraMariadeAlmeidaVieiraANPUH2019.pdf. Acesso em: 8 fev. 2023.

Fonte: Autoral

Anexo 5: Gráfico representando o número de trabalhos acadêmicos e livros sobre Cassandra Rios (2000-2022)



Fonte: Autoral