

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL - JORNALISMO**

**JORNALISMO CULTURAL E CONTESTAÇÃO: UMA ANÁLISE
DO LIVRO “NICOLETA NINFETA”, DE CASSANDRA RIOS**

MARIANE BOVOLONI DIAS

**BAURU
2012**

MARIANE BOVOLONI DIAS

**JORNALISMO CULTURAL E CONTESTAÇÃO: UMA ANÁLISE
DO LIVRO “NICOLETA NINFETA”, DE CASSANDRA RIOS**

Trabalho de Conclusão de Curso – Monografia
apresentada como avaliação para a obtenção do
título de Bacharel em Jornalismo do curso de
Comunicação Social - Jornalismo, da Faculdade de
Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade
Estadual Paulista – UNESP/BAURU.

Orientadora: Prof^a Dr^a Larissa Pelúcio

BAURU

2012

MARIANE BOVOLONI DIAS

**JORNALISMO CULTURAL E CONTESTAÇÃO: UMA ANÁLISE
DO LIVRO “NICOLETA NINFETA”, DE CASSANDRA RIOS**

Trabalho de Conclusão de Curso – Monografia
apresentada como avaliação para a obtenção do
título de Bacharel em Jornalismo do curso de
Comunicação Social - Jornalismo, da Faculdade de
Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade
Estadual Paulista – UNESP/BAURU.

BANCA EXAMINADORA:

Profª Drª Larissa Pelúcio
FAAC / UNESP

Prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões
FAAC / UNESP

Prof. Dr. Juarez Tadeu de Paula Xavier
FAAC / UNESP

Bauru, _____

À memória de Cassandra Rios, por sua força e coragem.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo amor incondicional.

Aos amigos, especialmente aos sanjoanenses, pelo incentivo e bom humor de sempre.

Ao professor Dr. Danilo Rothberg, por ter despertado minha paixão pela pesquisa.

E a professora Dra. Larissa Pelúcio, por todo o aprendizado que me proporcionou neste período.

Obrigada por sonharem comigo durante estes quatro anos.

*Into that world inverted
Where left is always right,
Where the shadows are really the body,
Where we stay awake all night,
Where the heavens are shallow as the sea
Is now deep, and you love me.*

Trecho final do poema "Insomnia", de Elizabeth Bishop

RESUMO

A proposta desta monografia é analisar o livro “Nicoleta Ninfeta”, escrito em 1973 pela escritora Cassandra Rios. Considerada uma “escritora maldita”, Odete Rios usou o pseudônimo Cassandra para lançar mais de 50 livros durante a ditadura militar brasileira. Com os rígidos processos de censura, mais de 30 foram censurados.

Esta pesquisa busca oferecer um breve panorama histórico da produção do jornalismo alternativo nos anos da Ditadura Militar, destacando a efervescência cultural e produtos como as peças teatrais de Nelson Rodrigues, os filmes do Cinema Novo e da pornochanchada. A análise de *Nicoleta Ninfeta* é uma forma de compreender como se dá a construção da identidade de uma personagem lésbica em um período de tanta contestação.

Palavras-chave: Jornalismo, Cassandra Rios, *Nicoleta Ninfeta*.

SUMÁRIO

Apresentação.....	9
O Brasil e o jornalismo da ditadura militar.....	13
Cassandra Rios.....	30
<i>O espaço da literatura homoerótica no Brasil.....</i>	<i>30</i>
<i>Quem é Odete Rios?.....</i>	<i>38</i>
<i>Finais trágicos e linguagem popular: o discurso de Cassandra.....</i>	<i>40</i>
<i>Censura versus Cassandra Rios.....</i>	<i>43</i>
<i>A ficção de Cassandra.....</i>	<i>51</i>
Análise da obra “Nicoleta Ninfeta”.....	54
O pecado de todos nós.....	70
Referências bibliográficas.....	73

APRESENTAÇÃO

Nas primeiras páginas do livro *Censura: Minha Luta, Meu Amor*, de 1977, Cassandra, ou Odete Rios, diz que escreve essa obra para provar sua capacidade de escritora, e questiona: “Como posso arriscar-me a prosseguir se o receio de que meu nome basta para a proibição, sufoca?” (p.11). Ela confessa que não é covarde, mas também não possui coragem em excesso. Apenas é escritora porque não consegue estancar sua alma de artista. Entre várias confissões e lembranças de sua infância ao longo da narrativa, seu objetivo com a obra é compreender o porquê de tantos livros seus serem censurados pelo regime militar. Afinal, por que ela se tornou a “demônia das letras”?

Cassandra Rios lançou seu primeiro livro, *A Volúpia do Pecado*, em 1948. Anos mais tarde, ela presenciou o então presidente João Goulart ser deposto no dia primeiro de abril de 1964, dando início à ditadura militar brasileira.

O Golpe fez com que uma sucessão de generais assumissem o poder, protagonizando governos violentos e autoritários. Neste período, surgiram rígidos processos de censura no país. Não havia mais diálogo e troca de ideias. Com o objetivo de eliminar qualquer tipo de oposição à ideologia dominante, jornais, livros e filmes que discutiam a realidade brasileira foram barrados e impedidos de chegar ao grande público.

A hipótese deste trabalho é de tanto o jornalismo cultural como os produtos e as manifestações culturais deste período confirmam signos e valores da cultura de massa, mas também “revelam tensões contra-hegemônicas características de conjunturas históricas específicas”, segundo José Salvador Faro (2006, p.149-150). É por este duplo âmbito que o jornalismo cultural é marcado pela presença de opiniões e análises, as quais dialogam com os “movimentos estético-conceituais e ideológicos que se situam fora do campo das atividades da imprensa” (FARO, 2006, p.149-150).

Desta forma, no âmbito do jornalismo cultural, surgem diversos periódicos na chamada “imprensa alternativa”, segundo classificação de Bernardo Kucinski (1991). Seu objetivo era trazer informações sobre a realidade brasileira, apresentando denúncias e propondo soluções para questões políticas, econômicas e sociais. Podemos destacar os periódicos *O Pasquim*, *Opinião* e *Flor do Mal*.

Nas produções culturais, destacam-se as peças teatrais de Nelson Rodrigues, que apresentavam problemas familiares e relacionamentos transgressores, como crimes passionais, incesto, traições.

Também é o caso do movimento do Cinema Novo, que se destacou com produções voltadas para a discussão social, e a pornochanchada, famosa na década de 70 ao explorar temas como a sexualidade feminina e o machismo.

Cassandra Rios, a escritora mais proibida do Brasil, faz parte também deste cenário. Nascida em 1932, no bairro de Perdizes, em São Paulo, Odete Rios lançou seu primeiro livro, *A Volúpia do Pecado* em 1948, quando tinha 16 anos. Para assinar, utilizou o pseudônimo de Cassandra, que a acompanhou por toda a sua carreira.

Estima-se que Cassandra escreveu mais de 50 livros, a maioria censurada pela ditadura. Entre os anos de 60 e 70, ela se tornou a escritora mais lida do país: a tiragem de sua obra atingiu 300 mil exemplares, de acordo com Adriane Piovezan (2005).

A ousadia de Cassandra está na temática de suas obras: o prazer sexual entre mulheres. Com uma linguagem popular, ela falava abertamente sobre sexo, desafiando as relações dominantes de gênero e o modelo heteronormativo. Além da moral da época, fortemente regulada pelos censores da ditadura, sempre vigilantes, associando sexo à subversão, a corpos indisciplinados e, portanto, com potencial contestatório. Esta percepção não pareceria infundada, uma vez que a sexualidade tem uma larga história de constituição como dispositivo de controle de corpos e subjetividades (FOUCAULT, 2003).

O objeto desta pesquisa, então, é uma das obras da escritora Cassandra Rios, que fez parte de um cenário de autoritarismo e contestação dos valores morais e dos bons costumes da sociedade brasileira da época.

Como destaca Piovezan (2005, p.38) o conceito de heterossexualidade surgiu como uma “convenção histórica” no século XIX, em um esforço para demarcar os limites entre “normal” e “anormal”. Assim, surge o binarismo entre hetero e homossexualidade. “Foi na busca de definir um conhecimento ‘científico’ que sustentasse todo um projeto de ascensão e consolidação da moral burguesa que essas categorias surgiram, contrapondo-se” (PIOVEZAN, 2005, p.38). Tornada hegemônica, a partir de diferentes discursos, sobretudo aqueles vindo do campo das ciências médicas e jurídicas, de acordo com Jeffrey Weeks (1999). A heterossexualidade se naturaliza em diferentes culturas como se fosse um valor universal. Desta forma, ela se torna um mecanismo de controle social que atinge os sujeitos que se relacionam e os que não se

relacionam com o sexo oposto. A partir de uma construção histórica, o objetivo é fazer com que todos sejam heterossexuais, visualizando a norma como se ela fosse natural e superior, como afirma o pesquisador Richard Miskolci (2009).

Entre o final do século XIX e início do século XX, a homossexualidade era vista como patologia e a cura estava em remédios, prisões e internações. Já a heterossexualidade não era vista como compulsória, mas como a ordem natural da sexualidade. No ano de 1974, gays e lésbicas deixam de ser vistos como criminosos e doentes. Então, a heterossexualidade surge como forma de controle: homossexuais não necessitavam se tornar heterossexuais, mas sim viver como eles (MISKOLCI, 2009).

Sobre a mulher lésbica, vista como anormal, os pesquisadores tentavam encontrar motivos para seu “homossexualismo”. Entre eles estava a decepção sexual causada pelos homens, a passagem por internatos e a literatura moderna. É neste mesmo período que surgem movimentos em torno do controle do corpo como forma de manutenção do modelo patriarcal. A mulher é relegada ao papel de esposa e mãe no âmbito doméstico, de acordo com Maria Isabel de Castro Lima (2009).

No Brasil, os papéis estanques assumidos pela mulher e pelo homem, visto como autoridade e mantenedor do lar, mantiveram-se até a primeira metade do século XX, quando então sinais de avanço começaram a surgir. A ideologia dominante negava a existência de homossexuais no cotidiano, e criava a percepção de que eles existiriam apenas durante o Carnaval.

Criando personagens homossexuais como protagonistas de seus livros, Cassandra desafiou o conservadorismo dos militares. E, como forma de driblar a censura, adquiriu um olhar duplo: ora assumia a visão do opressor, ora do oprimido, como destaca Rick Santos (2003). Por consequência, seus livros foram considerados um ataque à moral e aos bons costumes. Cassandra foi considerada uma escritora pervertida e maldita, sendo taxada de “papisa dos homossexuais”, “a escritora mais proibida do Brasil” e “demônia das letras”.

Entre as obras de Cassandra Rios, analiso *Nicoleta Ninfeta*, lançada em 1973. O livro narra a história de Adriana, mulher de 37 anos que se apaixona por Nicoleta, jovem de 18 anos.

Assim, este estudo pretende contribuir para a compreensão da sociedade brasileira durante a ditadura militar através de seu reflexo no campo do jornalismo cultural. Ademais, a análise de uma das obras de Cassandra Rios proporcionará uma reflexão sobre como a mulher lésbica foi representada, pensando nos dispositivos de controle das

sexualidades, das moralidades e, assim, das condutas privadas a partir do Estado. Para tanto, estou me valendo de aportes teóricos da Teoria Queer, dos Estudos Culturais e de estudos sócio-antropológicos que dialogam com as relações de gênero e sexualidade.

O objetivo desta pesquisa é, em um primeiro momento, oferecer um breve panorama histórico da produção do jornalismo cultural nos anos da Ditadura Militar, tomando como objeto privilegiado de análise o livro *Nicoleta Ninfeta*, da escritora Cassandra Rios.

No primeiro capítulo, faremos uma contextualização histórica da ditadura militar no Brasil, desde a deposição de João Goulart, em 1964, até o início do período democrático, em 1984, pelas mãos de José Sarney, relacionando-o com o jornalismo cultural - inserindo-se aí as publicações da imprensa alternativa que tentavam driblar a censura e criticar o regime autoritário.

A partir da contextualização deste cenário, em que Cassandra viveu e publicou a maior parte de suas obras, apresento um capítulo dedicado à sua trajetória como escritora, delineando as peculiaridades de sua obra e a censura que sofreu. Aqui, também, haverá um paralelo com as demais manifestações culturais que desafiaram a moral vigente, como as peças teatrais de Nelson Rodrigues e as produções da pornochanchada.

Por fim, o terceiro capítulo será dedicado à análise da obra *Nicoleta Ninfeta*. A escolha desta obra se justifica pelo período em que foi lançada: em 1973, o Brasil ainda era comandado pelo general Garrastazu Médici. Um ano depois, com o início do governo de Ernesto Geisel, o livro foi censurado pelo ministro Arnaldo Falcão, como mostra o livro *Nos Bastidores da Censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*, lançado em 1989 por Deonísio da Silva. No país, os anos 70 ficaram marcados pelo auge dos questionamentos aos valores e convenções sociais relativas à sexualidade e as relações de gênero. Desta forma, analisar *Nicoleta Ninfeta* é uma oportunidade de compreender a construção da personagem lésbica e sua conduta em âmbito privado em um período de tanta agitação e questionamentos.

O Brasil e o jornalismo da ditadura militar

No livro *Censura, Minha Luta, Meu Amor*, primeira autobiografia lançada por Cassandra em 1977, ela relembra fatos de sua infância ao lado de sua mãe Damiana e reflete sobre o porquê de tantos livros seus terem sido barrados pelo governo militar. O trecho a seguir demonstra sua angústia pela censura da obra objeto deste trabalho:

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).

Cassandra faleceu, praticamente no anonimato, no Dia Internacional da Mulher, em oito de março de 2002. Oito dias depois, em 16 de maio, o escritor e jornalista Marcelo Rubens Paiva publicou um artigo no jornal *Folha de São Paulo* de nome *Literatura de Cassandra Rios educou uma geração*, reconhecendo sua importância para a cultura brasileira.

No texto, Paiva confessa que lia os livros de Cassandra com os amigos e afirma que, no contexto de um Brasil conservador, Cassandra apresentou um discurso sobre o prazer sexual feminino às claras, com um estilo ousado. E isto em um período em que se acreditava que a mulher não sentia prazer nas relações sexuais e que “se deitava com um homem para gerar filhos de Deus” (PAIVA, 2002).

Cassandra foi uma escritora transgressora e corajosa que escrevia em um período conservador e autoritário. Lésbica assumida, apresentou mulheres que amavam mulheres quando o prazer feminino não era um assunto a ser comentado; relações sexuais deveriam ser mantidas somente para fins procriativos e o corpo feminino era apenas um objeto de desejo masculino.

Cassandra vivia de seus livros, e mais de 36 deles foram censurados, em uma tentativa de controlar as discussões a respeito do corpo e do desejo, mantendo inalteradas as relações de poder, como aponta Maria da Glória de Castro Azevedo (2008). E foi o fato dela ter sido tão severamente repreendida que fez com que, cada vez mais, a escritora se tornasse contra os valores e padrões que regiam a sociedade de

então. Seus personagens refletiram essa luta por visibilidade e questionamentos, segundo Juvianio Cantalice (2011).

Para entender Cassandra, é preciso entender sua época. Lembrar dos papéis femininos restritos ao âmbito doméstico, da política repressora dos anos de chumbo, da censura e das manifestações contraculturais a partir de 68.

Nestes poucos anos, houve tantas mudanças na sociedade que, dificilmente, o campo das artes sairia incólume. Houve artistas engajados, que se utilizaram da arte para defender posições políticas e criticar a realidade brasileira. Outros, classificados como “alienados”, preferiram se voltar contra o conservadorismo e os bons costumes de parte da população, caso de Cassandra Rios, Nelson Rodrigues e tantos outros.

Partirei, então, de uma breve contextualização histórica sobre este período, em paralelo às produções da imprensa alternativa, na tentativa de delinear o que esta época representou para a escritora objeto deste trabalho, Cassandra Rios.

No dia primeiro de abril de 1964, o então presidente João Goulart é deposto pelos militares, com a justificativa de que o seu governo estaria transformando o Brasil em socialista, extinguindo valores e instituições tradicionais, de acordo com Thomas Skidmore (1988).

Após o golpe, os militares assumem o poder, com o general Castelo Branco eleito para governar o país. Começa, então, uma “operação limpeza”, comandada pela polícia política (DOPS) contra os supostos adeptos do comunismo na sociedade brasileira. Muitos foram presos, entre líderes de partidos e ativistas políticos, e sofreram tortura (SKIDMORE, 1988, p.55).

Muitos meios de comunicação apoiaram o golpe. O jornal *O Estado de São Paulo*, por exemplo, “discutiu com os militares os rumos a serem tomados naquele momento e foi preparando a opinião pública para o desfecho que seria dado à crise política pré-1964”, segundo Leandro Paschoarelli (2004 p.314). No caso da *Folha de São Paulo*, o apoio ao Golpe ocorreu com a justificativa de defender o país do ataque comunista, como afirma Marcos Augusto Gonçalves (2008).

Os impressos que não se manifestaram contra o golpe puderam se aproximar do governo, fazendo de suas páginas um espaço de divulgação oficial dos militares, recebendo em troca favores econômicos e menor censura. Esta imprensa valorizava o crescimento econômico trazido pelos militares e o contato com a cultura de massa norte-americana, como destaca (PASCHOARELLI, 2004). “A euforia vivida pela classe média nutrida no milagre econômico forneceu na grande imprensa a justificativa de

mercado para um jornalismo complacente, através de produtos de disseminação cultural (...) nos quais o jornalismo crítico era secundário” (KUCINSKI, 1991, p.43-44). Por conta disso, como destaca o autor, foram consolidados meios de comunicação voltados para a classe média, como a *Revista Veja*, e a emissora *Rede Globo*, de Roberto Marinho. Já aqueles que foram contra o golpe, como *Última Hora*, foram censurados e seus jornalistas, perseguidos.

Também neste período, por conta da necessidade de disseminação dos produtos da indústria cultural e criação de um mercado consumidor, foram criados os cadernos especializados em cultura nos grandes jornais. É o que confirma Ivana Barreto (2006, p.66), ao explicar que o primeiro caderno cultural no jornalismo impresso foi criado pelo Jornal do Brasil nesta década, intitulado *Caderno B*. Nele, havia “textos criativos e uma diagramação arrojada”, contando com grandes intelectuais como Carlos Drummond de Andrade, Alex Vianny, Eduardo Portella, além de ilustrações de Henfil e Lan. Seu objetivo era se tornar mais do que um difusor de produtos culturais, mas ser ele próprio um produto cultural.

Com seu sucesso, muitos outros cadernos foram criados, como o *Tribuna Bis*, da *Tribuna da Imprensa*, o *Caderno 2*, de *O Estado de São Paulo*, e o *Caderno H*, do *Zero Hora* (BARRETO, 2006).

A *Folha Ilustrada*, do grupo Folha, foi criada em dezembro de 1958, em um momento em que o jornal ainda circulava em três edições: *Folha da Manhã*, *Folha da Tarde* e *Folha da Noite*. No início, suas matérias refletiam um “movimento de modernização da sociedade e da imprensa, com a ampliação da esfera do entretenimento e a emergência das mulheres como leitoras e consumidoras” (GONÇALVES, 2008, p.20). Ou seja, o caderno surgiu como uma forma de divulgar produtos da indústria cultural e ampliar o mercado consumidor. É o que afirma Paschoarelli (2004, p.318), segundo o qual a *Folha Ilustrada* era um dos cadernos mais extensos no jornal e trazia comentários sobre a vida social da cidade e um resumo da programação cultural, deixando de lado a crítica para privilegiar a divulgação de produtos.

No final dos anos 50, agências de publicidade já haviam se consolidado no país. Por conta disso, o número de páginas dos jornais destinadas à publicidade de produtos como eletrodomésticos e automóveis apenas aumentava. Era o que acontecia com a *Ilustrada*: suas matérias eram fruto da publicidade e de notícias vindas das agências internacionais, em especial a norte-americana. Depois do golpe de 64, sob a direção do jornalista Claudio Abramo, o perfil da *Folha Ilustrada* mudou. Isso porque o jornal

precisava se tornar mais competitivo e refletir a efervescência cultural do país. Assim, seus jornalistas passaram a acompanhar os novos movimentos artísticos, como foi o caso do Cinema Novo (GONÇALVES, 2008).

Castelo Branco ficou no governo até março de 67. Quem o sucedeu foi o marechal Costa e Silva, que prometeu “humanizar a revolução”.

Em todo o mundo, o ano de 68 foi marcado por manifestações estudantis, principalmente nos Estados Unidos e na França. No Brasil, porém, o movimento era combatido pela polícia com violência. Foi neste mesmo ano que foi promulgado o Ato Institucional nº 5.

De acordo com Patrícia de Barros (2007), a partir do AI-5, o período passou a ser considerado de “vazio cultural”, já que a repressão extrema fez com que surgissem poucos movimentos sociais e artísticos. Segundo Marcelo Ridenti (1993, p.79) houve o fim de uma efervescência cultural que ocorreu entre 63 e 64. Com isso, o caminho ficou livre para o avanço descontrolado da indústria cultural, que pôde se desenvolver juntamente com o “milagre econômico” e oferecer à população “ávidas de consumo e principalmente às massas trabalhadoras, livres para gastar o parco salário na compra de discos, rádios de pilha ou televisores à prestação”.

Do mesmo modo, o jornalismo passou a sofrer censura mais acirrada, inclusive aqueles jornais que, em um primeiro momento, haviam apoiado o regime militar e, agora, expressavam seu descontentamento com o cenário político do país.

Neste ínterim, era impossível para os jornalistas expressarem sua indignação contra o autoritarismo dos militares nas páginas de seus jornais. Haveria sempre um censor a serviço do regime que proibiria que a matéria chegasse ao grande público. Descontentes com essa situação, jornalistas, artistas e ativistas políticos passam a produzir outros jornais, com menor renda e tiragem, como uma alternativa para driblar a censura através do jornalismo cultural. Assim, os primeiros jornais classificados de “imprensa alternativa” são criados com o objetivo de ocupar o vazio deixado pelos meios de comunicação tradicionais, impossibilitados de manterem um discurso crítico acerca da realidade do país (KUCINSKI, 1991).

Segundo Kucinski (1991), foram lançados mais de 150 jornais classificados como “alternativos” entre os anos de 64 e 80. Eles tinham em comum uma oposição extremada ao regime militar, opondo-se ao discurso oficial e realizando denúncias sobre prisões arbitrárias, torturas e assassinatos. Deles, a maior parte não passava dos três primeiros números. No ápice das produções, entre 75 e 77, oito grandes jornais

alternativos eram publicados e alcançavam a vendagem de 160 mil exemplares por semana.

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). Ainda segundo o autor, houve duas classes de jornais alternativos:

Alguns, predominantemente políticos, tinham raízes nos ideais de valorização do nacional e do popular dos anos 50 e do marxismo vulgarizado dos meios estudantis nos anos 60. (...) A outra classe de jornais foi criada por jornalistas que passaram a rejeitar a primazia do discurso ideológico. Mais voltados à crítica dos costumes e à ruptura cultural, tinham suas raízes nos movimentos de contra-cultura norte americanos e, através deles, no orientalismo, no anarquismo e no existencialismo de Jean Paul Sartre. Investiam principalmente contra o autoritarismo na esfera dos costumes e o moralismo hipócrita da classe média (KUCINSKI, 1991, p. XIV-XV).

Segundo Brito e Silva (2012), a trajetória do jornalismo brasileiro está ligada à trajetória do jornalismo alternativo, uma vez que foi este que, a partir de denúncias, também propôs soluções para a realidade política, econômica e social brasileira. “Além da denúncia de uma realidade oculta, os jornais alternativos caracterizam-se, necessariamente, pela efetiva contribuição no conceito de sociedade livre, sendo, portanto, grandes incentivadores da transformação social” (BRITO E SILVA, 2012, p.12).

Neste trabalho, vou me deter apenas na segunda classe de jornais da classificação de Kucinski (1991): aqueles que foram influenciados pelos movimentos de contracultura e detiveram suas análises no questionamento de comportamentos, valores e costumes. Isso porque focarei esta pesquisa na análise de produtos culturais que discutam comportamentos sociais, em especial os que abordaram a homossexualidade: as peças de Nelson Rodrigues, a pornochanchada e a escritora Cassandra Rios.

Seguindo nesta linha, o descontentamento com a indústria cultural e com o autoritarismo fez com que alguns artistas e intelectuais, inspirados na contracultura,

produzissem arte engajada, contra o regime, para um mercado alternativo e reduzido (AMORIM, 2007).

O movimento contracultural se iniciou nos Estados Unidos, e logo se espalhou por outros países, inclusive Brasil. O contexto de seu surgimento foi os anos 50, no pós-guerra, em um momento de consumismo exacerbado e ameaça de armas nucleares e comunismo. Para dominar a população e manter a estabilidade social, utilizavam-se estratégias simbólicas, como a segurança nacional, o conforto e o conformismo à realidade nacional (BARROS, 2007).

A solução para diminuir os aspectos negativos da sociedade era uma “cultura marginal (...) que se pauta por uma transcendência desse mundo, através do sexo, das drogas, do orientalismo, enfim, de formas de desterritorialização, numa busca pela reintegração da totalidade humana” (BARROS, 2007, p.10).

Assim, artistas se rebelaram contra os valores e costumes de uma sociedade como a norte-americana dos anos 60. Por conta disso, costumamos lembrar da geração dos anos 50 e 60 no “o paradigma de comportamento juvenil rebelde ou revolucionário, portador das utopias e de projetos de transformação da sociedade”. (BARROS, 2007, p.24).

No Brasil, o desenvolvimento econômico na ditadura fez com que, nos anos 70, houvesse um dos maiores mercados consumidores do mundo. Tal desenvolvimento também atingiu a indústria cultural e cresceu a quantidade de editoras, de publicações e de períodos. Com a influência cultural norte-americana, muitos jovens aderiram ao “american way of life” (BARROS, 2007).

Enquanto isso, outros se posicionaram na resistência e se utilizaram da criatividade e do engajamento para driblar a censura e divulgar seu descontentamento. Assim, criaram-se jornais alternativos, muitas vezes com verba reduzida e modos de distribuição frágeis, como forma de ativismo político (BARROS, 2007).

A contracultura brasileira foi uma forma de resistência ao regime militar, mas, principalmente, resistia à lógica cruel da indústria cultural. Exatamente no momento de consolidação desta indústria de bens simbólicos no Brasil, grupos de pessoas se juntavam para tentar uma alternativa para a cultura, fora da lógica mercadológica imposta por uma indústria também responsável por aprofundar a integração nacional (AMORIM, 2007, p.9).

Segundo Maria Lúcia Camargo (2004, p.891), resistir através da cultura “constituía ato único e legítimo a ser empreendido pela intelectualidade brasileira ‘progressista’ diante do inimigo comum, o regime militar”. Assim, não resistir através da arte tinha o mesmo significado que aderir ao regime. Neste ínterim, tanto a produção artística quanto o público que passa a consumi-la começa a se expandir, o que fomenta também as publicações da imprensa alternativa.

Camargo (2004) considera a criação da *Revista Civilização Brasileira*, dirigida por Ênio Silveira em 1965, como o marco inaugural de resistência à ditadura por parte das revistas culturais. Tal publicação alcançou a marca de 10 mil exemplares vendidos na sua primeira edição. Tinha muitas matérias densas e mais de 300 páginas, também contando com poemas e charges. “A Revista assume (...) uma função pedagógica e esclarecedora em defesa da democracia, do socialismo, do desenvolvimento independente do país, da liberdade de criação artística e de imprensa” (CAMARGO, 2004, p.893).

Esta revista se posiciona na resistência extrema, publicando textos enfáticos de denúncia. No campo cultural, a literatura está presente em todas as edições, há colaboradores e textos de análise. Mas, segundo Camargo (2004, p.900), a revista sofria de “conservadorismo estético e dogmatismo político”, uma vez que seus críticos viam no engajamento político a condição de existência da arte, uma mostra de que o artista está em consonância com o momento que vive.

Na sétima arte, a publicação enfatiza o Cinema Novo, considerando-o uma estética capaz de construir a cultura nacional e representar a realidade do país, ao contrário do cinema estrangeiro. No teatro, a *Revista* considera que há uma crise, evidente no pequeno público. No entanto, haveria potencial no teatro de resistência com os atores e dramaturgos mais politizados, sempre valorizando as produções nacionais. Isso também fica visível na abordagem da música, quando a revista nega a influência norte-americana e deseja a valorização de ritmos como samba e compositores envolvidos com a oposição ao regime (CAMARGO, 2004).

Já Kucinski (1991) considera que o primeiro jornal foi *Pif-Paf*, lançado em 64 sob o comando de Millôr Fernandes. Contando com a produção de muitos cartunistas, este jornal foi visto como uma resposta ao Golpe Militar, apesar de ter sido preparado antes dele. Através da sátira, voltava-se inicialmente para a crítica dos costumes, mas logo se tornou mais político e caçoava dos militares no poder.

Entre os jornais da imprensa alternativa, *O Pasquim*, publicado entre 69 e 88, foi um dos mais conhecidos. Ele ficou marcado pelo humor que caracterizava suas matérias, em discussões sobre o comportamento do período. Possuía muitas charges, crônicas e diagramação com imagens e textos curtos, proporcionando uma leitura dinâmica. “Em espaços destinados ao comportamento, artes e juventude (...) dialogava com a contracultura americana, artistas e personalidades da cultura brasileira (...) afirmando valores como o prazer, a experimentação, a expressão artística e a vida comunitária” (PASCHOARELLI, 2004, p.316).

O Pasquim, segundo Natali de Oliveira (2007), foi uma publicação que causou revoluções na linguagem, na diagramação e no conteúdo abordado pelo jornalismo até então. A narrativa era, muito além de um texto noticioso, uma mescla entre humor e resistência, com análises e reflexões. “Seu foco era a ideologia e a propaganda do regime. O arsenal, o uso contestado dos valores mais caros à chamada ‘boa sociedade’, e acima de tudo, os conflitos que o estranhamento desses valores defasados causavam” (OLIVEIRA, 2007, p.13).

Tornando-se um ícone no protesto contra a ditadura, criticando os costumes e o conservadorismo do governo militar através do deboche, apresentava assuntos variados como sexo, drogas, cinema, política e movimento feminista, sempre pregando a liberdade de expressão. No caso da homossexualidade, também houve matérias, “ao menos como política de minoria, já que muitos de seus colaboradores recendiam a um ranço de machismo, muito próprio ao seu tempo” (OLIVEIRA, 2007, p.36).

Para Barros (2007), a coluna denominada *Underground*, que foi publicada pelo *Pasquim* entre 69 e 71, e escrita por Luiz Carlos Maciel, é uma das publicações pioneiras na divulgação dos ideais da contracultura.

Outra revista, *Realidade*, foi lançada em 66 com discussões que passavam pela política, economia, até modelos de comportamento, sexo e drogas. Seus temas eram sempre polêmicos, “relevando a transformação dos padrões sociais e ampliando o conhecimento em torno do assunto, o que estimulava possibilidades de discussão”. (BARROS, 2007, p.58). *Realidade* foi lançada no auge da pílula anticoncepcional e nos questionamentos sobre liberdade sexual. Seu jornalismo era baseado em reportagens com temática social e na crítica aos valores morais (KUCINSKI, 1991).

No Brasil, o ano de 69 ficou marcado pelo início do governo do general Médici. Seu governo foi conhecido como o mais repressivo e violento do período militar. Neste período, na imprensa alternativa, surgiu o jornal *Opinião*, criado pelo empresário

Fernando Gasparian em 1972. Em um primeiro momento, ele trazia artigos sobre a produção intelectual, a função da arte no período e opiniões sobre política e economia, com o objetivo de ser uma fonte de informação crítica sobre o regime. “Em geral, esses sujeitos combatiam a mercantilização da arte e defendiam um modelo político e econômico de base nacional e democrática” (PASCHOARELLI, 2004, p.316). Havia matérias sobre a produção cultural do país e estrangeira, mas se combatia a dominação pela indústria cultural norte-americana. No caso do cinema, por exemplo, valorizava-se a produção do Cinema Novo em detrimento do cinema norte-americano, o qual não trazia a realidade social do Brasil (PASCHOARELLI, 2004).

A partir da nona edição, em janeiro de 1973, *Opinião* passou a sofrer censura prévia. No entanto, esse fato apenas motivou ainda mais os jornalistas à resistência, o que fez com que as edições posteriores se tornassem mais engajadas, ainda que textos e charges continuassem sendo cortados (SILVA E BRITO, 2012).

Neste jornal, a arte engajada era a principal manifestação cultural, em especial na literatura. Já *O Pasquim*, que não tinha um espaço específico reservado à arte, “esta era expressão de todo um modo de vida preconizado pelo periódico; portanto, n’O Pasquim emergia uma nova maneira de pensar a cultura” (PASCHOARELLI, 2004, p.317). E essa falta de espaço específico destinado à cultura é que fez com que *O Pasquim* se destacasse, uma vez que o “o material produzido para o periódico expressava todo um modo de vida, preconizado por humoristas, críticos e artistas que estavam em contato com as renovações de linguagens e movimentos comportamentais que aconteciam em diferentes partes do mundo” (PASCHOARELLI, 2004, p.320).

Depois da coluna *Underground* no *Pasquim*, Luiz Carlos Maciel lançou o jornal *Flor do Mal*. Seu título era uma inspiração de um poema do escritor Charles Baudelaire, enquanto a ideia para a criação do jornal teria sido desenvolvida pelo poeta Torquato Neto (AMORIM, 2007). Maciel chegou a ser preso em 1970, junto com Ziraldo e outros jornalistas. Ficou por dois meses, mas nunca soube o motivo de sua prisão. Em liberdade, criou *Flor do Mal* como uma resposta. Depois, veio a *Rolling Stone* (AMORIM, 2007).

Lançada em 72, *Rolling* era basicamente de música e comportamento, e também foi lançada por Maciel, inspirada na edição norte-americana. Além das reportagens de música, a publicação trazia assuntos como sexo, drogas, literatura, filosofia, entre outros (BARROS, 2007).

Apesar de serem publicações diferentes, Barros (2007, p.94) destaca o que elas têm em comum:

A busca da prática existencial (visto ser totalmente impedida a prática política num ambiente de ditadura); o questionamento não programático, não partidário da “verdade”, em suas diversas instâncias (política, econômica, cultural, social, religiosa, entre outras); a busca da transcendência através do misticismo e das drogas; e a linguagem fragmentária, anárquica, lúdica e experimental, totalmente distante do que era então produzido pela imprensa convencional.

O livro *Nova Consciência – Jornalismo Contracultural – 1970/72*, de Luiz Carlos Maciel, reúne textos escritos para a imprensa neste período, em edições de *O Pasquim*, *Última Hora*, entre outros periódicos. No primeiro artigo, intitulado *1970-1980*, Maciel formula hipóteses sobre como será a década dos anos 70. Cita Herbert Marcuse, Marshall McLuhan, Norman Mailer e o avanço tecnológico que, para ele, é irrefreável. “Seremos ao mesmo tempo, cada vez mais dominados, controlados e devorados pela técnica (...) e a especialização científica, por um lado, e, por outro, pela negação cada vez mais ardente, obstinada e irracionalista dessa sede infinita” (MACIEL, 1973, p.22).

Ainda segundo o autor, os hippies aumentariam em quantidade nos anos 70 e, com seu modo de vida alternativo, poriam em xeque a vida e os valores de cada um. “Sim: eu acredito que os hippies são os profetas – ou os primeiros mártires? – da década de setenta” (MACIEL, 1973, p.25). Assim, nesta década, o ser humano teria dois caminhos para escolher: ou exploraria a natureza e o objeto, que para Maciel representava o avanço tecnológico, ou se dedicaria à exploração da mente e da alma através de um modo de vida alternativo em comunidade. O autor, então, complementa: “Essas comunidades são a forma familiar do futuro. Elas se caracterizam por sua estrutura não-autoritária, pelas relações livres e não compulsivas entre seus membros e pela ausência de repressão sexual” (MACIEL, 1973, p. 50-51).

O governo de Ernesto Geisel se iniciou em 1974 com a meta de retornar à democracia e manter o crescimento econômico. No entanto, a censura se manteve e muitos cidadãos opositores do governo foram presos e torturados. Foi neste período que o jornalista Vladimir Herzog, após ser preso por alegado envolvimento com o comunismo, foi assassinado pelos militares, causando comoção na sociedade brasileira (SKIDMORE, 1988).

Embora Geisel tivesse afirmado que iria amenizar o regime autoritário, nomeou para ministro da Justiça Armando Falcão, que havia ocupado o mesmo cargo durante o

governo de Juscelino Kubitschek. Falcão foi o maior censor de todo o período militar, proibindo mais de 500 livros, além de peças de teatro, filmes, músicas, entre outros produtos culturais (SILVA, 1989).

É o que também aponta Piovezan (2005), ao destacar que os produtos culturais passam a ser alvo preferencial da censura, principalmente aqueles que desafiavam a moral vigente. Só eram liberados os que condiziam com o pensamento que o governo militar queria difundir.

A literatura, então, se tornou “o veículo número um para a conscientização das pessoas/do povo”. No entanto, em um embate entre a imprensa a serviço do governo e os intelectuais de esquerda, o potencial revolucionário das massas nunca foi despertado, como apontado por Santos (2003, p.20): “as grandes massas (...) preferiram assistir a chanchadas e programas de calouro, como Chacrinha e Sílvio Santos, enquanto sonhavam com a promessa da ditadura de crescimento econômico e mobilidade social”. Decepcionados, muitos intelectuais se distanciaram e formaram seus próprios círculos de convívio (SANTOS, 2003). No entanto, a escritora Cassandra Rios, objeto deste trabalho, não foi um deles. Ela permaneceu na luta, procurando editoras clandestinas para imprimir seus livros, mesmo após tanto terem sido censurados pelo regime.

Deonísio da Silva, no livro *Nos Bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*, analisou os títulos censurados pelo ministro Falcão durante o governo Geisel. Entre os livros de Cassandra Rios, estavam: *A borboleta branca*, *A breve história de Fábria*, *Copacabana posto seis*, *Georgette*, *Macária*, *Marcella*, *Uma mulher diferente*, *Nicoleta Ninfeta*, *A sarjeta*, *A serpente e a flor*, *Tara*, *Tessa, a gata*, *As traças*, *Veneno* e *Volúpia do pecado*. No total, a escritora teve 15 obras censuradas entre 74 e 78. “A censura (...) lançou mão dos arsenais jurídicos do Estado, visando desqualificar a obra proibida em dois níveis: desmerecendo o seu valor literário específico (...) e tachando-a de pornográfica” (SILVA, 1989, p.20).

Nem todos os livros foram censurados pelos mesmos motivos, no entanto, a acusação era sempre que eles atentavam contra a moral e os bons costumes e ameaçavam a segurança nacional (SILVA, 1989).

Neste período, também houve muitas transformações sociais. Desde os anos de 1950, São Paulo estava se tornando uma cidade moderna, adquirindo os contornos definitivos de uma metrópole. Muitas modificações começaram a ocorrer, como a entrada de capital estrangeiro, desde o governo de Juscelino Kubitschek com o lema de desenvolvimento do país, o êxodo rural, a imigração, entre outras. Ademais, em 1922,

havia ocorrido a Semana de Arte Moderna, da qual ainda se ouviam apelos de modernidade. “Alterava-se o ritmo da vida urbana e a antiga cidade, moldada na dinâmica da economia cafeeira, apresentava-se com renovado *layout*, pontilhado pelas chaminés”, de acordo com Maria Arminda Arruda (2005, p.135).

São Paulo era uma cidade cosmopolita, formada por uma mistura de línguas, culturas, etnias e raças. Os negros e índios deixaram de ser maioria para dar lugar aos imigrantes italianos, portugueses, espanhóis, japoneses, libaneses, judeus, entre outros. “No período áureo da imigração, entre 1882 e 1930, 2.223.000 pessoas chegaram a São Paulo, correspondendo a aproximadamente 18% da população total do estado” (ARRUDA, 2005, p.138).

Na década de 40, embora a imigração estrangeira tenha se moderado, São Paulo sofreu como uma nova onda de migrações, desta vez de brasileiros mais pobres vindos de outros estados (Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Sergipe) em busca de melhores empregos. A cidade, então, tornou-se um emaranhado de culturas e línguas, uma cidade dinâmica na qual havia a crença de desenvolvimento econômico, social e cultural (ARRUDA, 2005).

Desta forma, o contato com diferentes culturas proporcionou a troca de experiências e a comparação de valores morais que disciplinavam o comportamento, até então tidos como naturais. “Este confronto entre as relações com os meios de origem e os valores emergentes da sociedade industrial moderna acarretou um maior questionamento e a desestabilização dos modelos tradicionais” (PIOVEZAN, 2005, p.85).

Em âmbito privado, este período de agitação política ficou marcado pela ruptura com os valores tradicionais. Nos anos 40, as famílias seguiam os ditames do Estado e da Igreja, valorizando as tradições e os papéis sociais estanques: o homem como autoridade, a mulher educada para se tornar boa esposa e mãe, obedecer ao marido e ser submissa. “Não havia (...) lugar para as vozes que destoassem dos padrões dominantes da civilização ocidental, que se convergiam numa identidade homogênea do homem adulto, heterossexual, branco e europeizado”, segundo Agnes Rissardo (2011, p.23).

Embora algumas mulheres trabalhassem, o serviço prestado era considerado inferior e seu salário era apenas um complemento à renda familiar, responsabilidade do marido. O comportamento das jovens solteiras era vigiado para que, vistas como boas moças, arrumassem um bom casamento. Em contrapartida, aos jovens solteiros era permitido frequentar zonas de prostituição e aos maridos era permitido trair. Este último

era um mal necessário que as esposas deveriam tolerar para a manutenção saudável do lar (RISSARDO, 2011).

A partir dos anos 50, embora os valores tradicionais continuassem sendo seguidos, vê-se os primeiros indícios de questionamentos e de um comportamento transgressor. Soma-se a isso a predominância cultural por parte dos Estados Unidos nos países da América Latina, trazendo o cinema de Hollywood, com filmes questionadores como *Juventude transviada*, de 1955. Também é o início das músicas de *rock and roll*, com Chuck Berry e Elvis Presley. É a chegada da indústria cultural, impondo padrões de consumo e comportamento. Também é nesta década que a televisão chega ao país, embora fosse um aparelho para poucos (RISSARDO, 2011).

O auge da contestação foi nos anos 60 e 70, com movimentos estudantis, feministas e a liberação sexual. “É um momento de ruptura com os modelos preestabelecidos, em que as vozes dos excluídos começam a ser ouvidas e o ideal de construção de um novo presente e futuro ganha força, sobretudo entre a juventude” (RISSARDO, 2011, p.24). Soma-se a chegada ao mercado da pílula anticoncepcional, transformando a vivência da sexualidade feminina, restrita à maternidade como objetivo último de suas vidas. Muitas mulheres conseguiram se desvincular da imagem de inferioridade com relação ao homem e desafiaram os padrões estabelecidos. “A transgressão ia do fumo à exploração da sensualidade em roupas e penteados, passando pelo investimento no futuro profissional e pela contestação velada ou aberta à moral sexual” (RISSARDO, 2011, p.31).

Assim, a sociedade hetero-patriarcal começa a assistir ao advento de movimentos de sujeitos que reivindicavam visibilidade e aceitação. “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” (PIOVEZAN, 2005, p.7).

Foi apenas no final de 1978 que o general Ernesto Geisel cumpriu sua promessa de acabar com alguns mecanismos do poder autoritário, entre eles o AI-5. Neste período, surgiram publicações alternativas voltadas para o público homossexual. O mais conhecido foi *Lampião da Esquina*, que passou a circular em 1978. Seu objetivo era se tornar um espaço de discussões para a visibilidade de gays e lésbicas. Entre o material publicado, havia contos, críticas culturais, entrevistas e cartas de leitores. Além dos direitos dos homossexuais, eles também abordavam questões sobre negros, índios e mulheres, analisa Gean Gonçalves e André Santoro (2011). As cartas dos leitores

constituíam um espaço privilegiado, pois incentivavam debates com o público. Matérias que repudiavam o preconceito também eram constantes em suas páginas, aponta Marcus Lima (2007).

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” (GONÇALVEZ E SANTORO, 2011, p.6).

Lima (2007) complementa que a indústria cultural brasileira foi invadida pelo pornográfico, com produtos que exploravam o nu masculino, embora alguns ainda trouxessem discussões mais críticas sobre a homossexualidade.

Fora do eixo Rio de Janeiro - São Paulo, também houve iniciativas em Salvador, como os jornais *Fatos e Fofocas*, de 1963, *Zéfiro*, de 67, *Baby*, de 68, e *Little Darling*, de 1970, todos voltados para o público homossexual (LIMA, 2007). Segundo o mesmo autor, entre os periódicos da imprensa alternativa, *Beijo* foi o primeiro a ter a sexualidade e o prazer como seu tema central. Lançado em 77, ele esbarrou no moralismo e não foi bem aceito, durando apenas seis edições (LIMA, 2007).

Em suma, todos esses períodos da imprensa alternativa, apesar da pouca duração, constituíram um espaço privilegiado de discussões sobre a sociedade brasileira, em um momento que esse discurso era impossível nos meios de comunicação tradicionais.

A produção cultural na época da ditadura efervesceu, resultado da ânsia de intelectuais e artistas de se posicionarem frente ao regime. Segundo Oliveira (2007), a cultura se dividiu em duas frentes. Na primeira, encaixa-se a produção cultural mais resignada, que evitava discordar do regime e de seus atos arbitrários. Seus produtos não inovaram nas linguagens artísticas. Mantiveram os padrões estabelecidos. O outro é formado por aqueles que ultrapassaram os limites e questionaram as ações militares. Sua produção era de obras transgressoras, tanto na técnica quanto na estética, como os filmes do Cinema Novo e a literatura de Cassandra Rios. Para esses artistas, a repressão não era algo que os deixava apreensivos, mas um incentivo. Quanto mais censurados, mais eles tinham vontade de produzir cultura que transcendesse o modelo hegemônico. “A produção cultural parodia a realidade com o uso de recursos da própria cultura, com instrumentos que identificam uma busca de identidade, uma retomada da história que

fosse capaz de atingir uma identidade coletiva, a ser construída nas raízes do brasileiro” (OLIVEIRA, 2007, p.25).

No entanto, mesmo na imprensa alternativa, com seus discursos questionadores da moral e dos bons costumes, a figura feminina merecia pouco destaque. E isso acontecia, como aponta Kucinski (1991, p.78), inclusive no jornal de maior relevância do período: *O Pasquim*. Segundo o autor, suas reportagens faziam o “o gênero do jornal machista como parte de sua postura geral ‘anticlasse média moralista’ (...) e frequentemente associavam feminismo à frustração sexual”. Isso também vale para a presença da figura homossexual, que só conquistou visibilidade com periódicos voltados para este público em específico, como no caso de *Lampião da Esquina*.

Com o fim do governo de Geisel, assume o militar João Batista Figueiredo, em 1979. Ele foi o último entre os presidentes militares (SKIDMORE, 1988).

A campanha das “Diretas Já” começou em 1983 e lutava pela eleição direta para presidente e vice no país em 1985, através do apoio à emenda Dante de Oliveira. O movimento transcorreu por quase dois anos e contou com extensa participação popular e ampla ressonância nos meios de comunicação do país. Muitos deles se dedicaram à cobertura do assunto, tanto das passeatas quanto dos processos de tramitação da emenda. Políticos também se utilizam do poder da imprensa. Um exemplo foi em setembro de 1983, quando políticos do PMDB exibiram em rede nacional um programa de uma hora sobre as Diretas e questões a respeito da nova Constituição, conclui Poliana Lopes (2007).

Um dos marcos da Campanha foi o comício da Praça da Sé, em São Paulo, no dia 25 de janeiro de 1984. Mais de 300 mil pessoas compareceram. “Com trechos transmitidos por algumas emissoras de televisão e ampla cobertura nos jornais do dia seguinte, foi um dos que mais mobilizou a população – até aquele momento (LOPES, 2007).

A ação do Grupo Folha de jornalismo é uma das mais lembradas na questão das Diretas. O jornal dedicou vários espaços à cobertura de passeatas e seus editoriais também eram a favor das eleições diretas. Com o jornalista Cláudio Abramo na liderança, há matérias que chamam à população à luta, assim como outros profissionais da imprensa, segundo Rodrigo Lobo (2010).

Apesar da extensa campanha, a emenda foi derrotada na Câmara e, mais uma vez, a eleição foi indireta. Assim, a ditadura termina em 1984, com a eleição indireta do

presidente Tancredo Neves. Por ter morrido antes de sua posse, assume o vice-presidente José Sarney, primeiro civil desde o golpe de 1964 (SILVA, 1989).

É neste contexto de contestação e superação de valores morais e agitação política que é traçada quase toda a obra de Cassandra Rios. No próximo capítulo, farei um retrospecto de sua vida e obra, em comparação a outros movimentos artísticos como as peças de Nelson Rodrigues e as produções da pornochanchada.

Cassandra Rios

O espaço da literatura homoerótica no Brasil

Com as mudanças ocorridas na sociedade brasileira a partir da década de 60, como a violência e a repressão, dificilmente o campo das artes sairia incólume. Pelo contrário. Este período ficou registrado como uma ruptura entre o Estado, conservador e autoritário, e os artistas que utilizavam sua arte para se opor a este cenário, conclui Ângela José (2007).

Foi também nos anos 60 que foi criado o Conselho Federal de Cultural, implantado em 67, com o objetivo de integrar a cultura brasileira em âmbito nacional. Para isso, foi criado o I Plano Nacional de Cultura, em 1972, prosseguido pelo Programa de Ação Cultural no ano seguinte. Assim, como destaca Antonio Hohlfeldt (1999), o governo obtém sua legitimidade através do incentivo à produção e ao consumo dos bens culturais, além de auxílio em sua distribuição. É a indústria cultural adentrando o território nacional.

Ademais, as expressões artísticas também vão refletir a oposição e a resistência. A produção cultural passa a dialogar com projetos políticos. E, a partir de 68, quando a censura se tornou mais ferrenha, os artistas passaram a se utilizar de metáforas para expressar sua oposição ao regime (JOSÉ, 2007).

Como considerado por Cantalice (2011, p. 12), a “literatura se configura como o ‘lugar do possível’”. Por conta disso, histórias de ficção são ferramentas de “desestabilização de certos valores tradicionais para os quais o indivíduo foi moldado ao longo da história”. É aí que reside a importância da literatura que apresenta personagens homossexuais: ela problematiza as normas e convenções sociais, além de transgredir o modelo heteronormativo.

Neste ponto, é importante definir rapidamente três palavras: heteronormatividade, heterossexismo e heterossexualidade compulsória:

Heterossexismo é a pressuposição de que todos são, ou deveriam ser, heterossexuais. (...) A heterossexualidade compulsória é a imposição como modelo dessas relações amorosas ou sexuais entre pessoas do sexo oposto. (...) A heteronormatividade é a ordem sexual do presente, fundada no modelo heterossexual, familiar e reprodutivo. Ela se impõe por meio de violências simbólicas e físicas dirigidas principalmente a quem rompe normas de gênero (MISKOLCI, 2012, p.43-44).

No cenário brasileiro, livros que abordam a temática homossexual não são recentes. Podemos citar obras como *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia e *O Cortiço* (1890) de Aluísio de Azevedo. No entanto, aquela que mais repercutiu no público foi *O Bom Crioulo*, escrito em 1895 por Adolfo Caminha (PIOVEZAN, 2005). Estes livros estavam restritos à abordagem da homossexualidade masculina.

Escrito em primeira pessoa, o livro *O Ateneu* narra a passagem do menino Sérgio no internato “fina flor da mocidade brasileira”, dirigido com opressão pelo pedagogo Aristarco Argolo de Ramos. De acordo com Fernando Balieiro (2009, p.68), a sexualidade infantil é encarada como “imoralidade” e combatida através da constante vigilância.

O livro exemplifica como as instituições foram criadas para a disciplina de corpos para reafirmar a ordem heteronormativa. Sobre isso, Richard Miskolci (2012) aponta que nosso sistema educacional já confirma a heterossexualidade compulsória através do currículo. É no ambiente escolar que nos damos conta das convenções sociais que devemos seguir observando a violência contra os que não as seguem.

A escola sempre foi um mecanismo de “normalização estatal”. Através do ensino, a cultura era imposta para criar um sentimento de nação, formando cidadãos para serem governados. Era neste espaço que, pela primeira vez, os sujeitos entrariam em contato com as demandas sociais. “É no ambiente escolar que os ideais coletivos sobre como deveríamos ser começam a aparecer como demandas e até mesmo como imposições, muitas vezes de uma forma muito violenta” (MISKOLCI, 2012, p.37-38).

Ainda hoje, toda a produção de conhecimento é feita de acordo com uma perspectiva heterossexista e, na escola, o material didático e a mídia contribuem para que esse modelo, e outras normas e convenções, sejam impostos. “A educação era fundamental na disseminação de um ideal hegemônico da sociedade, mas parece ter despertado para seu potencial político de transformação do ideal em algo mais democrático e afeito às experiências subalternizadas” (MISKOLCI, 2012, p.57).

Já *Bom Crioulo* narra o envolvimento entre Amaro, negro conhecido por sua força física, e Aleixo, o grumete branco de olhos azuis. A narrativa se passa em um navio do Brasil Império e a maioria de seus personagens faz parte desse ambiente, como oficiais e marinheiros. Há uma única personagem feminina de relevância: a prostituta Carolina. Além das questões ligadas ao relacionamento homossexual, neste romance soma-se a impossibilidade do amor inter-racial, “delimitado como violência sexual do negro sobre o branco”, de acordo com o pesquisador Oswaldo Alves Lara Neto (2009, p. 17).

Apesar do grande número de exemplares vendidos, o livro foi classificado como “imoral” e “indecente” (LARA NETO, 2009, p.20).

A presença da mulher lésbica na literatura foi abordada por autores como Gregório de Matos, Joaquim Manuel de Macedo e Guimarães Rosa, mas estas personagens eram sempre coadjuvantes (LIMA, 2009).

Sobre isso, Cristina Pinto-Bailey (1999, p.405) aponta que escrever sobre a mulher lésbica poderia fazer com que a escritora fosse classificada enquanto tal. Ademais, se a obra contivesse elementos eróticos, seria tachada de pornográfica. Estes dois rótulos seriam considerados indesejáveis no que tange à busca por reconhecimento pelo mercado e pela crítica. “A causa, entretanto, para o não reconhecimento, ou desconhecimento, da presença do sujeito e do desejo lesbianos em obras de escritoras latino-americanas jaz na mesma atitude ideológica que faz cor que a mulher lésbica torne-se invisível aos olhos da sociedade” (PINTO-BAILEY, 1999, p.405).

Assim, foi apenas com o romance de estreia de Cassandra Rios, *A Volúpia do Pecado*, publicado em 1948, que a mulher lésbica surgiu como a protagonista de uma narrativa ficcional (LIMA, 2009). Até hoje, Cassandra Rios é uma escritora polêmica e divide opiniões. Alguns críticos a consideram pornográfica. Para outros, suas personagens são moralistas e estereotipadas, fornecendo uma imagem negativa da lesbiandade. Isso porque a literatura lésbica contemporânea busca apresentar suas personagens de forma aceitável e politicamente correta para a sociedade, em oposição ao destino trágico da maior parte dos personagens de Cassandra.

Podemos encontrar tais obras a partir dos anos 90, com o lançamento do selo *GLS* (Gays, Lésbicas e Simpatizantes), do *Grupo Editorial Summus* e *Aletheia* (Editora Brasiliense). Pensando na questão da identidade homossexual, essas novas obras acabam criando um novo estereótipo: o de que as lésbicas sempre serão pessoas felizes, bem sucedidas e socialmente corretas, sem problemas quanto à aceitação de sua própria homossexualidade (PIOVEZAN, 2005).

O objetivo dos livros de Cassandra foi, justamente, fugir de tais estereótipos. Como será abordado em um tópico posterior, a escritora abrangeu em sua narrativa o discurso do poder opressor e da resistência. Em outras palavras, ela defendeu a amor entre mulheres utilizando da mesma linguagem que o condenava, em uma atitude que podemos chamar atualmente de “queer”, uma vez que esta foi também a estratégia de um grupo de intelectuais e ativistas norte-americanos que, ao se apropriarem de um termo de destrato, (re)significaram-no politicamente. Foi assim que surgiu a conhecida

“Teoria Queer”, a qual problematizou questões a respeito do sujeito e constituição de identidades (MISKOLCI, 2007a).

Aqui, faz-se necessário abordamos o que é a Teoria Queer, o contexto de seu surgimento e suas críticas. No entanto, antes disso, faremos um breve retrospecto sobre o campo que lhe deu origem: os Estudos Culturais, cujas pesquisas desenvolveram um olhar ampliado sobre a cultura, considerando que a partir dela podemos entender a sociedade que a produziu.

O campo dos Estudos Culturais surgiu na Inglaterra. Sua organização se deu em 1964 através do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), criado pelo pesquisador Richard Hoggart após sua pesquisa *The Uses of Literacy*, de 1957. O Centro era constituído de pesquisas no nível de pós-graduação e estava ligado ao English Department da Universidade de Birmingham, aponta Ana Carolina Escosteguy (2006).

O principal eixo das pesquisas do Centro baseou-se na relação entre cultura contemporânea e a sociedade. Em outras palavras, nas “formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como, suas relações com a sociedade e mudanças sociais” (ESCOSTEGUY, 1998, p.88). O pressuposto é que, através do exame da cultura de uma determinada sociedade, seria possível apreender sua padronização comportamental e as ideias comuns daqueles que produziram e consumiram a própria cultura (Storey, 1997, apud ESCOSTEGUY, 2006). Em um primeiro momento, os Estudos Culturais uniram três disciplinas, Literatura Inglesa, Sociologia e História (ESCOSTEGUY, 2006).

Os Estudos Culturais não consideravam os meios de comunicação de massa apenas como ferramentas de manipulação, mas sim como produtos culturais que teriam uma característica complexa, sendo “agentes de reprodução social”, além de ativo na “construção da hegemonia”. Desta forma, o estudo recai sobre como os meios de comunicação de massa “sustentam e reproduzem a estabilidade social e cultural” (ESCOSTEGUY, 1998, p.91).

O marxista Antonio Gramsci, com sua teoria da hegemonia, muito contribuiu para os Estudos Culturais. Isso porque, segundo a autora, existem variadas trocas e interações entre a cultura popular e a considerada hegemônica, e não um confronto. “Em determinados momentos a cultura popular resiste e impugna a cultura hegemônica, em outros reproduz a concepção de mundo e de vida das classes hegemônicas” (ESCOSTEGUY, 1998, p. 91).

Em resumo, esses são os principais eixos dos Estudos Culturais:

A identificação explícita das culturas vividas como um projeto distinto de estudo, o reconhecimento da autonomia e complexidade das formas simbólicas em si mesmas; a crença de que as classes populares possuíam suas próprias formas culturais, dignas de nome, recusando todas as denúncias, por parte da chamada alta cultura, do barbarismo das camadas sociais mais baixas; e a insistência em que o estudo da cultura não poderia ser confinado a uma disciplina única, mas era necessariamente inter, ou mesmo anti, disciplinar (Schwarz, 1994, p. 380 apud ESCOSTEGUY, 2006).

A singularidade dos Estudos Culturais se explica pela concepção de cultura utilizada. A autora, citando Agger (apud ESCOSTEGUY, 2006), destaca:

(...) a cultura não é uma entidade monolítica ou homogênea, mas, ao contrário, manifesta-se de maneira diferenciada em qualquer formação social ou época histórica. Segundo: a cultura não significa simplesmente sabedoria recebida ou experiência passiva, mas um grande número de intervenções ativas — expressas mais notavelmente através do discurso e da representação — que podem tanto mudar a história quanto transmitir o passado. Por acentuar a natureza diferenciada da cultura, a perspectiva dos estudos culturais britânicos pode relacionar a produção, distribuição e recepção culturais a práticas econômicas que estão, por sua vez, intimamente relacionadas à constituição do sentido cultural (AGGER, 1992, p.89 apud ESCOSTEGUY, 2006).

Assim, a visão de cultura se expande: ela passa a não ser vista apenas como artefatos, mas sim como rituais, textos e práticas cotidianas, abarcando toda a produção de sentido. Logo, os pesquisadores que trabalharam com os Estudos Culturais analisaram a criação cultural estabelecida e condicionada no espaço, tanto social quanto econômico (ESCOSTEGUY, 2006).

Em estreito diálogo com os Estudos Culturais, surge a Teoria Queer. Segundo o sociólogo Richard Miskolci (2012), o queer se esboçou como uma crítica ao modelo heterossexista vigente, ligado à contracultura e aos movimentos sociais dos anos de 1960. Três desses movimentos foram: a luta pelos direitos civis dos negros no sul dos Estados Unidos, o movimento feminista e o movimento homossexual.

No geral, esses movimentos contaram com a participação de camadas médias e populares da população, questionaram o poder do Estado e padrões morais (em especial aqueles ligados ao desejo e à sexualidade), além de defenderem que a desigualdade não se vinculava apenas a fatores econômicos. Com essa postura crítica contra o sexo unido à reprodução, enfatizando o prazer, começa a surgir, então, o queer (MISKOLCI, 2012).

No âmbito político, o marco do queer foi a epidemia de Aids nos Estados Unidos nos anos 80. Como destaca Miskolci (2012, p.23), a doença foi culturalmente construída como sexualmente transmissível, ao invés de transmitida por um vírus. Assim, foi como uma resposta de grupos conservadores à liberação sexual, um “castigo para aqueles que não seguiam a ordem sexual tradicional”. Foi por isso que os movimentos gays e lésbicos posteriores se tornaram mais radicais, pondo em xeque os princípios de sua própria luta (MISKOLCI, 2012, p.23).

Enquanto os primeiros movimentos homossexuais lutavam por direitos e aceitação, os movimentos com base no queer discutem os valores e convenções culturais da sociedade como demonstrações de poder para a manutenção da ordem (MISKOLCI, 2012). O mesmo autor complementa:

Enquanto o movimento homossexual apontava para adaptar os homossexuais às demandas sociais, para incorporá-los socialmente, os queer preferiram enfrentar o desafio de mudar a sociedade de forma que ela lhes seja aceitável. Enquanto o movimento mais antigo defendia a homossexualidade aceitando os valores hegemônicos, os queer criticavam esses valores, mostrando como eles engendram as experiências da abjeção, da vergonha, do estigma (MISKOLCI, 2012, p.25).

A Teoria Queer surge como “reação e resistência a um novo momento biopolítico instaurado pela aids”. O autor destaca que a problemática não se torna a homossexualidade em si, mas a abjeção, “espaço a que a coletividade costuma relegar aqueles e aquelas que considera uma ameaça ao seu bom funcionamento, à ordem social e política” (MISKOLCI, 2012, p.24).

Richard Miskolci (2012, p.27) destaca que a filósofa Judith Butler considera o queer uma nova “política de gênero”, uma vez que os movimentos sociais propiciaram a entrada de questionamentos feitos a partir do sujeito. Neste ínterim, o poder é visto como uma ferramenta de disciplina e controle social a partir de normas que constituem o sujeito enquanto tal. De acordo com Michel Foucault, o poder estaria em toda parte e estimularia os sujeitos a agirem de acordo com as convenções sociais hegemônicas (MISKOLCI, 2012).

Para que a nova política de gênero se transformasse em uma teoria, os anos de 1960 foram fundamentais, já que trouxeram questionamentos quanto à construção social da sexualidade. Neste ponto, destaca-se o artigo *The Homosexual Role*, publicado em 1968, na Inglaterra, pela socióloga Mary McIntosh. No Brasil, também houve vários

pesquisadores que se dedicaram ao tema, como Michel Misse e Carmen Dora Guimarães. No entanto, tais estudos ainda insistiam no preceito de que gays e lésbicas eram minorias que mereciam respeito (MISKOLCI, 2012).

Em 1990, são publicados três textos que inauguram a Teoria Queer: *A Epistemologia do armário*, de Eve Kosofsky Sedgwick; *Problemas de Gênero*, de Judith Butler e *One Hundred Years of Homosexuality*, de David M. Halperin (MISKOLCI, 2012).

Entre as mudanças que esses textos vão trazer, a primeira que podemos destacar é o fato de que os homossexuais são minoria “porque se a homossexualidade é uma construção social, a heterossexualidade também é (...). As pessoas nunca couberam apenas em um número limitado de orientações do desejo” (MISKOLCI, 2012, p.30-31).

Já a segunda mudança é que, como a Teoria Queer foi desenvolvida por feministas, tanto homens quanto mulheres, passa a questionar o gênero como uma construção cultural. Assim, características masculinas e femininas estariam em homens e mulheres, independente do sexo biológico “No fundo, o gênero é relacionado a normas e convenções culturais que variam no tempo e de sociedade para sociedade” (MISKOLCI, 2012, p.31).

A Teoria Queer também criticou a política de diversidade, chamada de “política do arco-íris” pelo pesquisador Michael Warner, em seu estudo *Fear of Queer Planet* (1993). Enquanto a política da diversidade trazia a ideia de que todos deveriam conviver com a diferença sem mudar as relações de poder, o queer é uma “política da diferença”: critica o multiculturalismo e afirma que a questão deveria ir além da tolerância e do respeito. Aqueles considerados “diferentes” deveriam ser reconhecidos e incorporados, modificando a própria cultura (MISKOLCI, 2012). Na crítica aos movimentos sociais, o queer quer mostrar como o poder hegemônico está presente, impondo normas e convenções que constituem os sujeitos e mantém sua posição de subordinação perante o social (MISKOLCI, 2009).

A palavra “queer” vem de um xingamento da língua inglesa que significa anormalidade, desvio. Este termo “Queer Theory” foi usado pela primeira vez em 1990, em uma conferência na Califórnia, Estados Unidos, pela pesquisadora Teresa de Lauretis (MISKOLCI, 2009). “O queer busca tornar visíveis as injustiças e violências implicadas na disseminação e na demanda do cumprimento das normas e das convenções culturais, violências e injustiças envolvidas tanto na criação dos ‘normais’ quanto dos ‘anormais’” (MISKOLCI, 2012, p.26).

O queer é contra os valores morais em voga que separam aqueles socialmente aceitos e os desprezados pela coletividade. Ligado a questões de vergonha e ao preconceito, o queer trata não apenas de questões de gênero, mas sim de convenções culturais que são impostas a todos, modelando comportamentos para que se tornem aceitáveis (MISKOLCI, 2012).

O queer está relacionado a tudo o que é qualificado como abjeto, segundo expressão de Judith Butler. “A abjeção, em termos sociais, constitui a experiência de ser temido e recusado com repugnância, pois sua própria existência ameaça uma visão homogênea e estável do que é comunidade” (MISKOLCI, 2012, p.24). Muitas vezes, a abjeção se relaciona com a sexualidade, vista como a intimidade de cada sujeito. Por isso, qualquer tentativa de normalizá-la acaba sendo de forma violenta. Na sociedade contemporânea, por exemplo, é considerado abjeto duas pessoas do mesmo sexo se relacionarem.

A experiência da abjeção vai além. O relacionamento homoerótico é punido com rejeição ou violência, mas principalmente quando ocorre a quebra dos padrões normativos impostos – homens vestidos como mulheres, por exemplo. Assim, a demanda social é que pessoas homossexuais sejam discretas, ou seja, não pareçam fisicamente como gays e lésbicas, apoiando o modelo heteronormativo. É por esse motivo que, em busca de reconhecimento social, muitos casais gays tentem levar uma vida semelhante a um casal hétero, casando e adotando crianças (MISKOLCI, 2012). O autor ainda afirma que essa imposição da heteronormatividade atinge gays e lésbicas na maneira como definem seus papéis sexuais e no próprio binário ativo-passivo das relações sexuais, o que reafirmaria a visão hegemônica. Seu objetivo seria “formar a todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior e ‘natural’ da heterossexualidade” (MISKOLCI, 2007a, p.6).

Através de uma constatação de que identidades são constituídas pelas experiências dos sujeitos, a Teoria Queer busca acabar com a binariedade que resulta em seres hierarquizados em oposição aos subalternos. No entanto, o queer não é uma defesa desses sujeitos classificados como abjetos ou desviantes, mas sim uma crítica aos processos de normalização. Estes “operaram interseccionalmente tendo as categorias raça e sexualidade como eixo formador simultâneo de identidades hegemônicas e subalternas” (MISKOLCI, 2009, p.176).

Utilizando uma narrativa queer, Cassandra abordou tabus da sociedade entre os anos de 1940 e 1980, em um momento em que gays e lésbicas eram considerados abjetos, segundo expressão de Judith Butler (MISKOLCI, 2012).

No contexto autoritário em que Cassandra escreveu, como foi revisado em um capítulo anterior, seu objetivo era “re(a)presentar” personagens homossexuais, de acordo com a expressão de Santos (2003, p.18); e mostrar que a homossexualidade não estava limitada aos estereótipos acionados no Carnaval. Em um cenário opressor que tentava ocultar a existência de gays e lésbicas no cotidiano, Cassandra desafia e constrói personagens reais e urbanos, “trabalhando resistentemente na interseção da biografia pessoal, discurso social e ficção”. Até mesmo os meios de comunicação de massa representavam o homossexual como pervertido, quase uma caricatura. Essa era a forma de advertir a audiência e manter o controle social (SANTOS, 2003). Isso ocorreu, inclusive, nos meios impressos da imprensa alternativa.

Assim, Cantalice (2011, p.32) define Cassandra como uma “arquiteta de tipos humanos”, uma vez que suas personagens são o reflexo do momento histórico opressor em que foram criadas. Em uma sociedade acostumada a tratar o sexo apenas como meio de reprodução sexual, muito baseado em preceitos religiosos, Cassandra Rios ousou ao escrever livros que abordavam o prazer feminino e o sexo entre mulheres, além de transexualidade. Como comenta Azevedo (2008, p.57), a escritora cometeu um “duplo desvio”, falando sobre o sexo por prazer e sem objetivo de procriação.

Censurada, sua obra vai desaparecendo ao longo dos anos e, hoje, Cassandra é uma escritora pouco lembrada. Porém, o pioneirismo de sua narrativa homoerótica no cenário brasileiro, denunciando a marginalização destes atores sociais, justifica a importância do estudo de sua literatura.

Quem é Odete Rios?

A escritora Odete Rios nasceu em 1932 na cidade de São Paulo, sendo criada no Bairro Perdizes. Era filha de imigrantes espanhóis (LIMA, 2009).

Para assinar alguns de seus livros, utilizou-se do pseudônimo de Cassandra Rios em referência à mitologia grega. Cassandra era filha do rei de Tróia, Príamo. Apolo, apaixonado por ela, presenteou-a com o poder da profecia. No entanto, após Cassandra se negar a satisfazer seus pedidos sexuais, Apolo a amaldiçoou: ninguém acreditaria em suas profecias (PIOVEZAN, 2005).

O primeiro livro lançado por Cassandra Rios foi em 1948: *A Volúpia do Pecado*. Na ocasião, Odete tinha apenas 16 anos e contou com a ajuda financeira da mãe, a religiosa Damiana Rios. Porém, a condição imposta foi que, mesmo dando o dinheiro, ela nunca precisaria ler um livro da filha (PIOVEZAN, 2005).

No ano em que este primeiro livro foi lançado, no final da década de 40, não existia um mercado voltado para o público homossexual. Ademais, os personagens frequentemente se chocavam com os pressupostos em voga no período, tanto no âmbito científico, quanto no religioso e moral das normas e convenções sociais (PIOVEZAN, 2005).

Embora lutasse pela representação de gays e lésbicas em sua ficção, Odete Rios não se via como feminista, e também não participava de movimentos sociais. Sua luta estava restrita a sua literatura, contrapondo seu discurso ao sistema hetero-patriarcal. “Ela parecia bastante ciente de seu papel enquanto escritora, enquanto essa voz que ousou, do lugar social em que se encontrava, apossar-se desse poder discursivo” (CANTALICE, 2011, p.27).

Censurados após o Ato Institucional nº 5, aos poucos os livros de Cassandra foram desaparecendo, ainda que tenham sido tal fenômeno de vendas entre o final dos anos 40 até os anos 80. Em uma pesquisa feita por Creuza Berg (2002, p.17-18) que consta no livro de Lúcia Facco e Maria Isabel de Castro Lima (2004) foram pesquisados documentos entre 1964 e 84 que aplicavam a censura. Destes, cerca de 30% eram por motivos de “atentado à moral e aos bons costumes”: homossexualidade era considerada um destes atentados. Com o fim da censura, Cassandra parou de escrever ficção (PIOVEZAN, 2005).

Cassandra sofreu preconceito não apenas pelos dilemas homossexuais em seus livros, mas por ser uma mulher que era reconhecida por sua literatura em um período que a maioria delas se restringia ao âmbito doméstico. Ademais, por se assumir como lésbica e trazer em suas obras problemas sociais como prostituição, religião, pedofilia, enfim (CANTALICE, 2011).

Em 1956, seu livro *Eudemônia* foi adaptado para o teatro com o título *A mulher proibida*. Todavia, a peça foi interdita na estreia. Anos depois, em 74, o livro *Ariella, a paranóica* foi adaptado pela própria Cassandra para o cinema. A direção foi de John Hebert e contou com a participação das atrizes Nicole Puzzi e Cristiane Torloni (PIOVEZAN, 2005).

Cassandra escreveu duas autobiografias. A primeira, *Censura: minha luta, meu amor*, em 1977, traz um desabafo sobre a censura que sua obra recebeu por parte do poder autoritário do Estado (PIOVEZAN, 2005). Esta não tem um destinatário específico. A autora tenta entender porque tantas obras suas foram censuradas pelo regime autoritário. Também cita a que ela considera censura sofrida por parte de alguns leitores, que insistiam em tentar encontrar no cotidiano de Odete os personagens de seus livros, comenta Kyara Vieira (2011a).

Em *Censura*, há uma dualidade interessante: as vozes de Cassandra e Odete se confundem. Ora fala a escritora, ora a personagem que escrevia os livros. No entanto, as duas possuem diferentes identidades. Ela própria, Odete, se considerava moralista (VIEIRA, 2011a).

Para Luciana Borges (2010, p.3), “o mesmo processo que constitui a obra, constrói a identidade de Cassandra, que não se identifica totalmente com Odete, mas também não pode prescindir de sua existência”.

Mezzamaro, Flores e Cassis: o pecado de Cassandra foi a segunda autobiografia e trouxe o relato de sua vida como escritora, narrando desde trechos de sua infância, o preconceito que sofreu, até o câncer e a proximidade que sente da morte. “Impossível de prender numa única forma (...) 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” (LIMA, 2009, p.9).

Odete Rios morreu em São Paulo, vítima de câncer, no dia oito de março de 2002. Dia internacional da Mulher (LIMA, 2009).

Finais trágicos e linguagem popular: o discurso de Cassandra

A linguagem utilizada por Cassandra é outro ponto de discussão, considerada “popular”. Para Azevedo, seu discurso era “sem apuro formal”, o que fez com que fossem julgados como “baixa literatura ou literatura pornográfica” (AZEVEDO, 2008, p.58). A narrativa linear e direta é classificada por Piovezan (2005, p.9) de também “chula e popularesca”. Aqui, consideramos “popular” uma linguagem mais simples e direta, semelhante à oral.

Sua linguagem também se assemelhava a da crônica. Este estilo foi uma forma de atrair leitores de camadas mais populares, que não eram acostumados a ler diariamente (VIEIRA, 2011a).

O desfecho cruel da maioria dos livros de Cassandra também é alvo de discussões. Para alguns críticos, inclusive alguns de seus leitores, tais finais poderiam caracterizar uma punição aos personagens homossexuais e, assim, Cassandra seria uma escritora homofóbica (AZEVEDO, 2008).

Para outros críticos, no entanto, Cassandra é considerada a primeira escritora que trouxe para discussão questões de gênero e comportamentos sexualmente reprovados, apresentando conflitos de personagens pelos modelos de comportamento impostos. “A autora dialoga com conceitos tidos como naturais sobre a identidade sexual, questiona valores estabelecidos e avalia o conflito subjetivo das personagens como resultantes do processo de exclusão social que se lhes destinam” (AZEVEDO, 2008, p.58).

Cassandra, em sua narrativa, não apresenta a homossexualidade de seus personagens como desvio, nem justifica sua orientação sexual como proveniente de uma infância problemática. Pelo contrário. Seus personagens são construídos de maneira que ela possa discutir o discurso heterossexual sobre o “homossexualismo”.

Weeks (1999) define sexualidade como algo além do corpo biológico, que inclui também crenças e ideologias. Em consequência, esta deixa de ser uma questão delimitada pelo âmbito privado e passa a ser alvo de preocupações políticas. Em especial, de instituições religiosas e do Estado. Ao longo dos séculos, por exemplo, foram criadas disciplinas como Medicina e Psicologia, além de espaços como a escola, para regular o corpo e o comportamento sexual.

Por conta disso, a compreensão de como lidamos com nossa sexualidade em certo período só existirá se incluirmos o contexto histórico particular e suas relações de poder. “Nossas definições, convenções, crenças, identidade e comportamentos sexuais não são o resultado de uma simples evolução, como se tivessem sido causados por algum fenômeno natural: eles têm sido modelados no interior de relações definidas de poder” (WEEKS, 1999, p.28).

Quanto mais as potencialidades do corpo foram descobertas, mais a sociedade se preocupou com sua regulação, em nome da manutenção dos valores morais, da segurança nacional, entre outros. É nesta busca pelo disciplinamento que surgem as classificações. Assim, o termo “heterossexual” foi criado a partir de uma tentativa de definir o “homossexual”, em 1869, pelo escritor austro-húngaro Karl Kertbeny, no contexto da reforma sexual na Alemanha, incluindo aí a revogação das leis anti-sodomitas. Foi neste esforço de classificar os comportamentos sexuais que estes dois termos se tornaram opostos: um como sinônimo de “normal”, outro de “anormal”. Em

todas as sociedades, em diferentes períodos, houve sujeitos do mesmo sexo que se relacionavam, mas foi apenas no início do século XIX que se criou uma categoria “homossexual” com identidade própria, oposta ao padrão (WEEKS, 1999).

Cassandra vivia em um cenário em que homossexuais eram tratados com preconceito e violência, vistos como “sujeitos desviados, sem direito ao convívio social”. Tais fins trágicos não seriam mais do que uma constatação crítica da autora de que, para seus personagens que não seguiam as normas de comportamento e convenções sociais, era a única alternativa que restava (AZEVEDO, 2008, p.59).

Richard Miskolci, no artigo *O Segredo de Brokeback Mountain ou o amor que ainda não diz seu nome* (2006) analisou o enredo do filme norte-americano e como os personagens lidaram com o relacionamento homossexual frente à ordem heteronormativa. Na narrativa, após um envolvimento amoroso, os personagens Ennis Del Mar e Jack Twist se deparam com o desejo de permanecer juntos contra o temor de rejeição e perseguição social. Assim, ambos se mantêm em silêncio sobre seus sentimentos, casam-se com mulheres e têm filhos. “A obrigação social da invisibilidade se expressa nos silêncios que perpassam a história e a enriquecem, pois são justamente os silêncios que caracterizam relações entre indivíduos estigmatizados” (MISKOLCI, 2006, p.562). No final, após separações e outros relacionamentos, Jack é assassinado. “Aqueles que vivem seu amor de forma clandestina estão expostos ao perigo e quanto mais o segredo é aberto mais rigor e violência emergem para a manutenção das normas sociais” (MISKOLCI, 2006, p.563). Assim, da mesma forma que o filme citado, as personagens de Cassandra se deparam com as normas e convenções sociais e, sem alternativas para vivenciar sua homossexualidade, acabam sofrendo finais trágicos.

Piovezan (2005) classifica o discurso de Cassandra de camuflado. Aparentemente, é moralista e condena a prática homossexual, mas, ao analisá-lo, percebe-se que a escritora se utiliza dos mesmos códigos culturais do período para contar uma história romântica que foge dos padrões heterossexuais. Um exemplo é a utilização de termos populares como sapatão, lésbica e entendida.

Para Santos (2003), a escrita de Cassandra se constitui como um “truque duplo”, em que ela intercalava visões de resistência e opressão para tentar driblar a censura.

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 (SANTOS, 2003, p.18).

“Modelar sua poética”, utilizando a mesma expressão de Cantalice (2011) foi a estratégia utilizada por Cassandra para driblar a censura e continuar com sua responsabilidade de representar a opressão que os sujeitos homossexuais sofriam. Assim, adquire um discurso ambíguo, assumindo ora um tom preconceituoso para com os homossexuais, ora exibindo o olhar oprimido. Ao fim, ela reflete as angústias e anseios sociais que se expressam por meio da patologização das sexualidades dissidentes, como também pelo fascínio que elas exercem.

Para entender a obra de Cassandra Rios como um discurso que transgride o modelo hetero-patriarcal, é necessária uma leitura queer, uma “abertura ideológica que permita ler nas entrelinhas, trazer a tona o palimpsesto e decifrar a função da ambiguidade no texto, e que resgate a homossexualidade feminina do espaço marginalizado da literatura pornográfica” (PINTO-BAILEY, 1999, p.405).

De acordo com Facco e Lima (2004), Cassandra se utiliza do mesmo mecanismo do movimento Tropicalista: apropria-se de modelos bem sucedidos da cultura de massa, como narrativas com linguagem simples e cenas de sexo, para problematizar as normas sociais e o modelo heteronormativo.

É o mesmo que afirma Santos (2003): embora seus livros pareçam simples, exigem uma leitura atenta e englobam elementos de diferentes culturas. Por exemplo, o autor destaca o livro *Patuá*, de 1979, em que Cassandra faz referências a Don Quixote, Tiradentes, James Bond e ao ator Francisco Cuoco, indo de referências históricas à cultura popular e ao pop. Assim, seu discurso transborda significados que desafiam o leitor comum e demonstram sua forma camuflada de resistência.

Censura versus Cassandra Rios

Nos anos em que Cassandra escreveu, o conservadorismo fazia com que todo assunto ligado à sexualidade se tornasse tabu. Dessa forma, com seus livros apresentando personagens lésbicas como protagonistas, e não apenas figurantes, Cassandra se tornou ainda mais combatida (PIOVEZAN, 2005).

Em 1952, ocorreram as primeiras proibições de seus livros. Houve vários processos, até ela ser condenada a um ano de prisão. Dez anos depois, Odete foi

obrigada a pagar uma multa ao governo por “ultraje ao pudor”, uma vez que, segundo eles, ela havia distribuído literatura pornográfica (LIMA, 2009).

A produção de Cassandra foi ignorada pela academia devido a argumentos sobre a qualidade técnica de sua escrita. Trinta e seis de seus livros foram proibidos até 1974, quando a censura diminuiu e eles puderam ser publicados (PIOVEZAN, 2005). “Todo um aparato propagandístico se voltará para sua produção no único e exclusivo objetivo de conter a ‘avalanche’ literária dessa autora” (CANTALICE, 2011, p.44).

Em um trecho da autobiografia *Mezzamaro Flores e Cassis: o pecado de Cassandra*, ela conta como ocorreu a proibição do livro *Nicoleta Ninfeta*, lançado em 1973 e objeto deste estudo.

Um outro delegado picou diante dos meus olhos *Nicoleta Ninfeta* e ameaçou “é isso que vamos fazer com todos os seus livros e queimá-los em praça pública!”. Um arrepio percorreu-me. Seria eu a reencarnação de Safo, a grande poetisa de Lesbos, cujas obras o Papa Gregório VII, cheio de ódio mandou queimar, seus riquíssimos versos, numa fogueira, em praça pública, epitalâmios, himeneus, poesias, excomungando a mais célebre poetisa do mundo (RIOS, 2000, p.364, apud PIOVEZAN, 2005).

Com seus livros censurados, Odete, que era lésbica assumida, passou a escrever com os pseudônimos Clarence Rivier e Oliver Rivers, mas neste caso foram narrativas com casais heterossexuais (PIOVEZAN, 2005). Aliás, o discurso desses livros foi tão “obsceno” quanto o que ela assinou com o pseudônimo de Cassandra Rios. No entanto, passaram intactos pela censura por seus pseudônimos masculinos e por narrarem romances heterossexuais (FACCO E LIMA, 2004).

Devido a isso, não um número exato dos livros que a escritora Odete Rios (1932-2002) lançou, pois muitos foram censurados e ela se utilizou de vários pseudônimos para escrever. Contabiliza-se que sejam cerca de 50 títulos, muitas reedições e tiragens que alcançavam 300 mil exemplares, prova da ressonância cultural alcançada por ela, ultrapassando as leitoras lésbicas (PIOVEZAN, 2005). Por conta disso, acabou financiando a tiragem de muitos de seus livros, normalmente em editoras menores, já que as demais se recusam a publicar seus livros (CANTALICE, 2011).

Aqui, apresento a mesma indagação de Adriane Piovezan (2005) em sua dissertação de mestrado. Como, sofrendo censura do Estado e de setores conservadores da sociedade brasileira, somando-se ao fato de sua temática ousada, Cassandra

conquistou tantos leitores? A resposta é simples. Cassandra escreveu sobre um assunto polêmico, o prazer feminino, de maneira simples e direta. Os livros eram baratos e tinham capas atrativas, muitas vezes mostrando corpos femininos seminus. E isso em um período em que os preceitos religiosos impunham que sexo era destinado apenas para fins procriativos e o papel da mulher era restrito ao âmbito familiar, ora esposa, ora mãe. Assuntos como o prazer feminino eram tabus (PIOVEZAN, 2005).

A continuada existência e renovação da sua obra frente ao autoritarismo e à censura do regime militar representa uma contribuição inestimável ao processo de constituição das identidades homoeróticas femininas no Brasil, precisamente no momento histórico em que se inicia o declínio do patriarcalismo, o aumento da inserção das mulheres no mercado de trabalho e ampliam-se os espaços, produtos e serviços voltados para uma diversidade de tipos de consumo (PIOVEZAN, 2005, p.74).

Mais do que apresentar protagonistas lésbicas, Cassandra trouxe “as experiências homossexuais como caminhos possíveis para a vivência afetiva, mesmo amorosa, num período em que inexistiam outras iniciativas semelhantes em nosso país”. Ela foi transgressora ao tirar do silêncio o prazer feminino e apresentá-lo sem uma figura masculina (PIOVEZAN, 2005, p.10). Em uma sociedade em que o corpo feminino é visto apenas como objeto de desejo do homem, o discurso literário se apresenta como uma ferramenta para que a mulher afirme sua própria identidade. Assim, representar a mulher lésbica é ainda mais polêmico do que representar apenas a sexualidade feminina, pois se choca com questões de gênero, excluindo o sujeito dominante masculino (AZEVEDO, 2008).

Neste período em que o Brasil vivia em regime ditatorial, Cassandra também foi considerada alienada politicamente por não escrever livros engajados com a realidade do país. “Apenas Cassandra Rios interessou-se pelos dilemas sentidos por pessoas que de alguma forma transgrediam as normas de gênero e viviam posições contraditórias para o modelo heteronormativo dominante na sociedade brasileira” (PIOVEZAN, 2005, p.73). Foi o mesmo que aconteceu com o dramaturgo Nelson Rodrigues, acusado de alienado por abordar em suas peças a vida privada da sociedade carioca. Aqui, vale uma breve reflexão sobre sua obra.

O teatro brasileiro se desenvolvia desde o final dos anos 40, quando dramaturgos passam a se destacar em cenário internacional, além das encenações de destaque do

Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), sob o comando de Franco Zampari. A partir daí, muitos grupos independentes se formaram, sem negar a forte influência do TBC. Um destes casos foi o Teatro de Arena, em São Paulo, que passa a ser comandado pelo diretor Augusto Boal alguns anos depois de sua criação. Sua inovação está tanto nos temas das montagens, levando ao palco a realidade brasileira, quanto a inovações no uso da linguagem, uma vez que o grupo utilizou a música popular brasileira em muitos espetáculos (HOHLFELDT, 1999).

Outra grande referência ao teatro do período foi o Grupo Oficina, que contava com um dos melhores atores da história teatral brasileira, Eugênio Kusnet, e encenou a peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, “levando o grupo a um experimentalismo radical, resultando em sua dissolução, após profunda contribuição ao nosso teatro, em 1974” (HOHLFELDT, 1999, p.44).

Embora esses grupos tenham participado da resistência e da oposição ao regime durante a ditadura, pagando com a censura em muitas de suas peças, é um dramaturgo, Nelson Rodrigues, que escreve textos provocativos que põe à prova a moral vigente do período.

A primeira peça de Nelson Rodrigues foi *A mulher sem pecado*, de 1941. Mas foi apenas com *Vestido de Noiva*, escrita dois anos depois, que o autor alcança reconhecimento e se torna o pai do teatro moderno brasileiro. A partir daí, seguem-se peças como *Álbum de família* (1946), *Senhora dos afogados* (1947), *Dorotéia* (1949), *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de ouro* (1959), entre outras. No total, foram 17 peças, além de contos e crônicas.

A obra de Nelson Rodrigues rompeu com os padrões morais e os bons costumes da época, com o objetivo de revelar “uma sociedade desgastada moralmente, cheia de vícios e sem qualquer perspectiva de avanço”, aponta João de Lima Neto e Anderson da Silva (2011, p.2). Por “bons costumes”, entendemos um conjunto de regras e práticas que, em determinado período, são bem aceitas pela sociedade.

Os autores complementam:

O novo modelo de brasileiro, urbano, capitalista e industrial, dialogava com a instintividade ancestral, animalesca, sobretudo no que se refere à sexualidade. O que o autor pretendia, talvez, era reconhecer no palco, com todos os valores e os estigmas, o povo das ruas. O repúdio do público, por sua vez, talvez seja um narcisismo às avessas, a incredulidade despertada por sua própria imagem espelhada (SILVA E LIMA NETO, 2011, p.4).

Para Nelson, a sociedade brasileira estaria corrompida. Assim, seus personagens estão expostos sem máscaras, levando ao palco seu lado mais execrável, com suas loucuras e obsessões. O dramaturgo queria acabar com a hipocrisia da sociedade, desnudar seu cotidiano com seu lado mais obscuro, cheio de vícios e erros (RISSARDO, 2011). O jornalismo influenciou os textos de Nelson, o que significou em sua escrita “imagens sintéticas e impressionantes; narração concisa e dramática; linguagem precisa e direta; moralidade candente” (GUINSBURG, 1994, p.8).

A temática das peças de Nelson era formada por relacionamentos transgressores, como paixões proibidas, traições femininas, crimes passionais e incestos. “Paixões avassaladoras, desejos irrefreáveis, loucura, embriaguez e mortes (...) convidam o leitor a um desconfortável e ao mesmo tempo instigante passeio pelo lado selvagem e hediondo da vida” (RISSARDO, 2011, p.13).

As peças de Nelson tinham como cenário o subúrbio do Rio de Janeiro nos anos de 1940 a 1960. Isso ficava claro em seu texto pelo uso das gírias e pelas referências ao cenário urbano. Há também as que não possuem uma delimitação específica de espaço e tempo. Porém, há uma unanimidade: a narrativa das peças se passa em âmbito familiar, que funciona como um reflexo da sociedade. A esfera pública não foi excluída, mas a narrativa gira em torno da vida privada dos personagens. É a intimidade da família que Nelson quer desmascarar. “O ambiente familiar é onde todas as ambivalências são expostas (...). Não é exagero afirmar que, no discurso rodriguiano, quase nada é o que parece ser” (RISSARDO, 2011, p.38).

Assim, como destaca a autora, os personagens mais inocentes se mostram, quase sempre, os mais desavergonhados. É comum o bem educado explodir em atos sem sentidos em busca de liberdade, ou o pai de família moralista que revela ser homossexual ou nutrir uma paixão incestuosa pela filha, como na peça *Beijo no asfalto* e no romance *A mentira*, respectivamente (RISSARDO, 2011).

Nelson não deixa de ser um escritor moralista, assim como Odete Rios se definia. As relações amorosas presentes em sua obra são sempre marcadas pela moral cristã que se baseia na culpa e no temor de pecar. Daí advém um conflito: “às paixões e desejos desenfreios dos personagens contrapõe-se sempre o olhar recriminatório e punitivo de uma sociedade guiada pelos valores morais tradicionais de gênero e de casamento, dando lugar à hipocrisia” (RISSARDO, 2011, p.42). Ademais, outro ponto que prova a moralidade de Nelson é o uso que ele faz da linguagem. Apesar de seus personagens

falarem de forma coloquial, não há palavrões, linguajar chulo. A única obra em que isso ocorreu, *O Casamento*, de 1966, foi censurada pelo governo militar. Assim, uma das hipóteses é que Nelson não colocava palavrões em suas peças para não sofrer censura.

Apesar do tom moralizante de suas obras, Nelson foi taxado de pornográfico e obsceno, assim como ocorreu com Cassandra Rios. “Nada mais distorcido e distante das reais intenções de Nelson, que, ao escrever, pretendia dotar a sua ficção de uma ação questionadora dos valores de uma sociedade que se mostrava cada vez mais corrompida, materialista e hipócrita” (RISSARDO, 2011, p.54). E, da mesma forma que a escritora objeto desta pesquisa, o dramaturgo também foi visto como reacionário por não utilizar sua obra para defender posições políticas, detendo-se a relevar a hipocrisia da sociedade. A diferença entre a obra de Nelson Rodrigues e Cassandra Rios se situa, novamente, em relação ao conservadorismo. O primeiro é um escritor machista, que dizia frases polêmicas como “Nem todas as mulheres gostam de apanhar. Só as normais. As neuróticas reagem”. Já o objetivo da obra de Cassandra é o oposto: trazer a visão da mulher sobre a homossexualidade, apresentando-a como protagonista e sujeito comum do cotidiano, sem preconceitos ou estereótipos.

O mesmo ocorre com a pornochanchada: ainda que suas produções contassem com alguns personagens homossexuais, estes eram sempre caricatos, divulgando uma visão conservadora que fomentava o preconceito. Vejamos, rapidamente, como estava o cinema brasileiro neste período.

Com a repressão, um grupo de jovens brasileiros, com muitas ideias e entusiasmado com a sétima arte, inaugura um movimento que ficou conhecido como Cinema Novo. O primeiro filme lançado que pertence ao movimento foi *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, de 1955. Mas foi apenas com o cineasta Glauber Rocha que esse movimento delinearía definitivamente sua proposta: produzir filmes que retratassem a realidade brasileira, com personagens populares e temáticas engajadas. A luta contra a ditadura também foi abordada em filmes de baixo orçamento que privilegiavam cenas longas e poucos cortes, atores pouco conhecidos e marcada trilha sonora. É assim que foram lançados filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e *Terra em Transe* (1967), ambos de Glauber Rocha, segundo David Neves (1966).

O Cinema Novo foi um momento de renovação do cinema brasileiro e renegou o cinema feito anteriormente pela Companhia Vera Cruz, acusando sua falta de compromisso social. Suas produções foram realistas, com temáticas que envolviam a

zona rural e urbana, e questionando os problemas sociais do país. Os jovens universitários deste movimento buscavam “fazer um cinema de denúncia social mas com uma experimentação tão radical de linguagem, que este cinema acabaria absolutamente afastado do público sobre o qual falava” (HOHLFELDT, 1999, p.46). Com o endurecimento das perseguições do regime militar, o Cinema Novo entrou em decadência, aponta Marcel Freitas (2004).

À margem dessas grandes produções, surge um ciclo que ficou conhecido como “cinema marginal”. Entre suas características estava o baixo orçamento utilizado para as filmagens e os temas “insólitos e inesperados”: além das temáticas variadas, que iam do erótico ao terror, os personagens que apareciam nas telas também estavam à margem da sociedade, como prostitutas, assassinos, homossexuais, dependentes químicos, entre outros. Ademais, eram utilizadas muitas paródias, aproximando suas produções das chanchadas cariocas dos anos 40 (JOSÉ, 2007, p. 157). “Era a estética do grotesco, onde (...) o burlesco, as imagens sujas e desfocadas predominavam. Histórias estranhas, com personagens estranhos, anti-heróis (...) a cada obra, surgia um novo universo, repletos de seres bizarros e monstruosos” (JOSÉ, 2007, p. 159).

A proposta do cinema marginal foi o descomprometimento, ao contrário da politização do Cinema Novo. Suas inspirações eram a Nouvelle Vague francesa e o movimento underground norte-americano. Suas principais produções foram *À Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, *O bandido da Luz Vermelha* (1967), de Rogério Sganzerla, entre outras.

Nos anos 70 e 80, surge uma nova forma de fazer cinema que ficou conhecida como pornochanchada, ou cinema da boca-do-lixo (FREITAS, 2004). Este termo depreciativo é uma designação geográfica, uma vez que os expoentes deste movimento se reuniam no cruzamento das ruas Triunfo e Vitória, em São Paulo: uma região deteriorada e conhecida como um dos principais pontos de prostituição (FREITAS, 2004).

A chanchada foi um estilo comum no cinema nacional antes de Vera Cruz, principalmente com as produções da Atlântida. No entanto, o estilo que surge neste período é mais audacioso, fomentado em movimentos sociais que pregavam a liberação sexual, enquanto a repressão dos militares atuava. Foi quando definitivamente o cinema brasileiro se inseriu na produção industrial e na cultura de massa (FREITAS, 2004).

Malandragem, traição, homossexualidade, drogas e uma linguagem popular eram frequentes nos filmes da pornochanchada, considerada herdeira direta das chanchadas

cariocas e da repressão do AI-5 (FREITAS, 2004). Por conta disso, as produções foram consideradas despolitizadas, uma estratégia do governo que as patrocinava através da Embrafilme e desviava a atenção dos verdadeiros problemas da sociedade, principalmente aqueles mostrados pelas produções do Cinema Novo. No entanto, a pornochanchada também refletiu a liberação sexual dos anos 70, com a pílula anticoncepcional e o movimento feminista (FREITAS, 2004).

O objetivo dessas produções era atingir as fantasias eróticas, mostrando mulheres muito maquiadas e liberadas. O espectador deveria se identificar com as ações de malandragem dos personagens principais e com as cenas de comédia. E, como ressalta Freitas (2004, p.6), diferente dos filmes pornográficos atuais, as pornochanchadas traziam sempre cenas homossexuais, envolvendo homens e mulheres. “A pornochanchada, além de mais realista em se tratando da fauna sexual do mundo concreto, não era hipócrita negando o trânsito dos homens pela sexualidade com outros homens, como se isso fosse uma coisa muito rara e específica”.

No entanto, há uma grande diferença entre as produções de pornochanchada e a obra de Cassandra Rios. Embora ambas trouxessem homossexuais, as pornochanchadas eram conservadoras, e traziam homossexuais sempre como personagens caricatos. Longe de representar a maior liberdade de comportamento dos sujeitos, esses estereótipos só contribuía para aumentar o preconceito. Em oposição, Cassandra trouxe pela primeira vez a visão da mulher lésbica como personagem comum do cotidiano.

Outra diferença é que, enquanto a obra de Cassandra Rios foi censurada pelo Estado e considerada pornográfica, a pornochanchada foi sucesso. Um dos motivos foi a Lei, instituída em 1968, que obrigava as salas de cinemas a exibirem filmes nacionais. Isso criou um espaço reservado para que tais produções fossem exibidas (RAMOS, 1987, apud FREITAS, 2004). Tanto que o auge das produções de pornochanchadas coincidiu também com o período em que os militares estavam mais estáveis no poder.

No entanto, Valter Salles Filho (1995) destaca que considerações como essa são ingênuas. O autor cita que, considerando que as produções culturais se relacionam com a ideologia da Segurança Nacional, Estados autoritários tendem a controlá-los. No cinema, houve incentivo para a produção nacional, mas ao mesmo tempo empecilhos para que cineastas opositores ao regime, como Glauber Rocha, divulgassem seus longas. Em consequência, enquanto as pornochanchadas tentavam adequar sua produção para ter acesso ao financiamento do Estado, as produções engajadas do

Cinema Novo foram praticamente aniquiladas. Ainda que a pornochanchada tenha se beneficiado dessas políticas, seu crescimento foi praticamente às margens das políticas oficiais (SALLES FILHO, 1995).

Segundo Leonor Pinto (2006), antes do Golpe os filmes eram apenas classificados por faixa etária. No entanto, com o advento da censura, surgiu uma estrutura organizada para garantir a difusão da ideologia vigente: o Departamento de Censura, subordinado à Polícia Federal. No cinema, o lema era proibir ou segurar a aprovação, tudo para que a produção não fosse divulgada. Isso fazia com que os produtores ficassem presos, pois suas produções estavam eternamente “em análise”.

No período, foi criado o Instituto Nacional de Cinema (INC) e a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), com a função de produzir e distribuir filmes, em especial em festivais internacionais. “Paralelamente à repressão cultural (...), uma inteligente política de difusão da imagem ‘democrática’ do país no exterior é montada. Para isso, lançam mão da excelente produção cinematográfica brasileira” (PINTO, 2006, p.4). A autora comenta mais:

A aparente contradição de um governo que, por um lado censura o cinema, por outro o produz, é facilmente esclarecida se pensarmos na estratégia de política externa montada pelos militares, onde, nosso cinema, detentor de reconhecimento e prestígio internacional, principalmente europeu, serviria - acreditavam os militares - para conferir ao Brasil no exterior, uma fachada de normalidade institucional, lembrando que as decisões de censura eram válidas apenas para o território nacional e que, para o exterior era necessário tão somente o carimbo Boa Qualidade, acompanhado do Livre para Exportação (PINTO, 2006, p.14).

Em 1990, com a ampliação da produção de filmes pornográficos no país e pela política anti-cultural de Fernando Collor, a pornochanchada entrou em declínio. Também se somou a perda de força política da Embrafilme, o que fez com que muitas salas parassem de cumprir a lei de exibição de filmes nacionais (FREITAS, 2004).

A ficção de Cassandra

Piovezan (2005), em sua dissertação de mestrado, analisou dois romances de Cassandra, *A Volúpia do Pecado* (1948) e *Copacabana Posto 6 – A Madrasta* (1972) para avaliar a construção de uma experiência homossexual feminina em um cenário urbano. Como suas personagens são reflexos de seu próprio momento histórico, é

interessante analisar como a constituição de uma identidade lésbica foi se constituindo enquanto tal, apresentando as dúvidas próprias de cada contexto (PIOVEZAN, 2005).

O primeiro livro, por exemplo, narra a história de suas jovens vizinhas, Lyeth e Irez, que se apaixonam. No entanto, sem saber como definir o sentimento de atração pelo mesmo sexo, buscam ajuda no dicionário. Para elas, o “homossexualismo” era uma patologia e elas se sentem anormais. “A idéia de pecado estava presente no relacionamento de Lyeth e Irez. Loucura, demônio e termos correlatos aparecem no discurso ficcional para apresentar o amor homossexual das duas” (PIOVEZAN, 2005, p.58). No entanto:

Em todo o livro o discurso da autora se apresenta como um “locus” que permite à mulher o exercício de sua subjetividade, abandonando ela a posição de objeto passivo ao qual tem sido limitada dentro do sistema dominante de gêneros. Desse modo, o lesbianismo não só abre um canal para a expressão autêntica do erotismo feminino como serve também para realizar uma crítica às relações heterossexuais hierárquicas e, naquele contexto, sob plena influência do patriarcalismo (PIOVEZAN, 2005, p.49-50).

Embora o ato sexual entre duas mulheres apareça em vários livros de Cassandra, neste primeiro romance ela escreve sobre a dúvida das duas adolescentes sobre concretizarem o ato. Isso prova a importância moral dada à virgindade no período dos anos 40 que, segundo Piovezan (2005, p.62), “ao mesmo tempo em que é inocência, é também submissão ao homem que a rompe”. Assim, mais do que perder a virgindade, o enredo de Cassandra põe em jogo o fato de perdê-la com outra mulher. As práticas sexuais, os jogos eróticos, a autonomia do desejo feminino também são elementos dessa trama.

Além desta questão, no período em que o livro foi escrito, as duas jovens sabiam que seu amor não seria aceito. No final, elas se separaram e Lyeth, submetida a um tratamento médico, suicida-se (PIOVEZAN, 2005). Em oposição, Laura, a protagonista de *Copacabana Posto 6: A Madrasta*, tem 26 anos e é uma lésbica assumida. O discurso deste livro é marcado por inúmeros questionamentos das personagens sobre sua vida homossexual, podendo ser considerada uma “literatura combativa, preocupada em engajar leitoras identificadas com a opção homossexual” (PIOVEZAN, 2005, p.94).

A maior parte dos livros é escrita em primeira pessoa. Somando-se o fato de Cassandra também ser lésbica assumida, muitos leitores queriam encontrar um ponto de

contato entre a ficção e a realidade, como se todos os personagens fossem alegorias de pessoas do convívio da escritora. No entanto, Cassandra achava essa associação negativa. Após *A Volúpia do Pecado*, com as especulações sobre sua vida pessoal, Cassandra lançou *O Bruxo Espanhol*, uma narrativa de mistérios que se passa na Europa e tem como protagonistas um casal heterossexual. No entanto, isso não foi o bastante para afastar os rumores de que Cassandra escrevia sobre si mesma. Nos livros *Carne em Delírio* e *As mulheres do cabelo de metal*, entre outros, a temática era heterossexual. Até mesmo quanto às personagens lésbicas há variedade: há as jovens virgens e as mulheres maduras, as femininas e as masculinizadas, as ricas e as mais pobres (PIOVEZAN, 2005), o que pode ser pensado como uma forma de desessencializar a “lésbica” como sendo sempre um tipo de mulher.

O próximo capítulo será dedicado à análise do livro *Nicoleta Ninfeta*, lançado em 1973. O objetivo é compreender como a mulher lésbica foi representada como sujeito comum do cotidiano, considerando-se a recepção e a produção desse livro.

Análise da obra *Nicoleta Ninfeta*

A obra *Nicoleta Ninfeta* foi lançada em 73 pela Editora Record. A dedicatória é pontual: “Para os entendidos”. Ou seja, Cassandra Rios dedica sua obra às mulheres e homens homossexuais.

Na página seguinte, a escritora escreve uma advertência em tons de alerta “Escrever na primeira pessoa não quer dizer que o autor esteja fazendo uma autobiografia”. Ela destaca que, sim, há muitas semelhanças entre a personagem principal da obra com sua profissão e personalidade. No entanto, também haveria muitas diferenças entre as duas, como ela explica em seguida: “Eu sigo um rumo e a personagem do livro outro, eu amo de um modo e a minha personagem de uma maneira completamente diferente e estranha”. E termina dizendo “Apenas isso” (p.9).

A preocupação de Cassandra em deixar claro que a personagem principal do livro não é ela mesma se justifica pelo fato de que, durante toda a sua carreira, Cassandra foi criticada por, supostamente, falar sobre suas vivências nas obras. Por mais que negasse, era sempre acusada de escrever livros autobiográficos. Neste, entretanto, ela pontuou logo nas primeiras páginas: Cassandra e sua personagem Adriana não são a mesma pessoa.

É importante destacar que Cassandra escrevia sobre a opressão vivida por gays e lésbicas, sendo ela mesma uma pessoa homossexual que precisava conviver com o preconceito. Ela criou não apenas personagens isoladas, mas comunidades de gays e lésbicas que lutavam por visibilidade e reconhecimento em uma sociedade que queria apagá-los do cotidiano e estereotipá-los (SANTOS, 2003). Como aponta Lima (2009), Cassandra incita seus leitores a refletirem sobre suas próprias crenças, com personagens que apontavam para as transformações de então na sociedade.

O próximo texto é uma reflexão de Cassandra Rios sobre as características que ela considera pertencentes à jovem do ano de 1973. Entre elas, estaria “não se ilude facilmente, a não ser que queria (...) não se amarra e nem se detém” (p.11). A jovem saberia se livrar de suas mágoas e não seria tão ingênua devido à emancipação: “Hoje ela é esclarecida, inteligente, psicologicamente evoluída para a realidade da vida” (p.11). Isso tudo representaria a liberdade para a mulher, que tem a prerrogativa de seguir seus impulsos e princípios próprios.

Este texto está em consonância com o contexto da década de 70, considerada o auge dos movimentos estudantis e feministas. Ocorre neste período o advento da pílula anticoncepcional, a qual proporcionou à mulher maior liberdade na vivência de sua sexualidade. Ademais, há uma grande ruptura com os antigos modelos e padrões sociais, baseada principalmente na liberação sexual. Muitas mulheres lutam para acabar com o estigma de inferioridade em relação ao homem, trabalhando e estudando, além de explorar sua sensualidade através de cabelos e roupas ousadas.

Cassandra então tece algumas indagações como esta:

Será que a emancipação trouxe para a nova geração um bem maior do que o que a influência dos preconceitos e normas sociais costumavam na alma das donzelas de então, que sonhavam e se preparavam para o amor com a subserviência da ainda um tanto quanto viva sensibilidade feminina? (...) Neste livro apresento o problema da mulher de trinta e sete anos que se apaixona por uma jovem de dezoito (p.12).

Em uma apresentação das personagens, Cassandra adverte que Adriana é uma mulher que precisa aprender a viver seu próprio tempo, misturando-se e deixando de ser uma “mulher dos dias de ontem. Para ela, no mundo conturbado de hoje, salvam-se apenas os Homens e as homossexuais genuínas” (p.12). Embora sua vida estivesse com algumas dificuldades, Adriana não ia desistir de buscar seu grande amor, aquela que ficaria para sempre. Ela sentiria a nova realidade e seu espírito forte faria com que ela reagisse e continuasse sonhando.

O termo “homossexual genuína” é constante nos livros de Cassandra. Para ela, as lésbicas genuínas seriam aquelas que assumiriam sua identidade e se aceitavam, sem se relacionar com homens ou se vestir como eles. Cassandra criticou lésbicas masculinizadas porque, para ela, esta estaria perpetuando a binariedade homem/mulher, reafirmando o modelo heteronormativo que ela mesma lutava por combater. E, como veremos adiante, essa crítica aparecia na voz das próprias personagens (CANTALICE, 2011).

Como destaca Lima (2009), normalmente Cassandra inicia seus livros com um prefácio, em que ela faz considerações sobre o tema abordado. Nesta obra, sob o título “A guisa de prefácio” e o subtítulo “Algumas palavrinhas para você, amigo”, Cassandra escreve um recado contundente para seus críticos. Diz que não pretende ser apreciada por valores éticos, estéticos ou lógicos. Para ela, arte seria sinônimo de “força da

natureza” e seu trabalho, “limpo, honesto”. Cada um de seus livros teria uma mensagem, “não ensinamentos ou exaltação de vícios, de atos depravados, mas a verdade nua pela sua motivação, na definição e conseqüências” (p.15). Ela também afirma amar seus personagens, mas nem por isso busca divinizá-los.

Cassandra passa a comentar suas ideias sobre o porquê alguns leitores a condenam, considerando-a “terrorista do sexo”. A resposta que ela alcança é de que isso aconteceria por escrever para homossexuais, como se sua criatividade não fosse livre. Ou seja, essa seria uma atitude preconceituosa.

É por isso que Cassandra não gosta de seus críticos, e não leva em consideração seus comentários. Para ela, ser crítico exigira estudo de “Ciências e Letras, faculdade, diploma” (p.17), além de duas ou três leituras da mesma obra antes de criticá-la, estudá-la por meses antes de emitir sua opinião e apedrejar determinado autor.

A escritora aponta que não se envergonha de nada que escreveu, mas sim se envergonha dos críticos assalariados que têm pilhas de livros para ler. O trecho final é este: “Das minhas mágoas como escritora, surgirão sempre novas forças, o aprimoramento da arte sofrida pela estética. Enfim, tudo se transforma, só o espírito da obra permanece. Eu fico. Um sorriso pra você, seja quem for” (p.19).

Em sua trajetória como escritora, Cassandra teve mais de 36 livros censurados até 1974 sob o pretexto de atentado aos valores morais e ultraje ao pudor (PIOVEZAN, 2005). Na autobiografia *Censura*, Cassandra reflete sobre porque seus livros foram censurados, e afirma:

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 (1977, p.9).

O livro *Nicoleta Ninfeta* é escrito em primeira pessoa e soa como um desabafo da personagem Adriana. Ela esmiúça seus sentimentos de ciúme, sua impulsividade, as falhas de sua personalidade. Em tom confidencial, diz que está deprimida e angustiada no primeiro capítulo: “Quem poderia entender-me? É realmente difícil situar a razão disto, é necessário que eu apresente os fatos desde o princípio” (p.23).

Cantalice classifica o livro *Nicoleta Ninfeta* como “romance de tese”, uma vez que o discurso é bem marcado por divagações subjetivas da narradora Adriana, “revelando-nos um alter-ego referenciado por um homodiscurso em primeira pessoa” (2011, p.35),

o que levaria os leitores a vislumbrar o processo de afirmação da identidade homossexual da personagem.

A narrativa se passa em São Paulo. A narradora assume que não é uma mulher “de hoje”, mas se mostra assim para que não se torne ridícula. São raciocínios subjetivos, em que Adriana tece comentários a respeito da existência, como no trecho “Em verdade, penso que caminhamos em retrocesso, embora avancemos no tempo, pois nada mais fazemos do que adentrar cada vez mais fundo o próprio ser, o interior de nós mesmos” (p.29). Então, ela diz que está se encontrando.

Ao comentar sua orientação sexual, Adriana diz que, embora muitas lésbicas sejam consideradas esquisitas, ela passaria despercebida. E esse é um ponto importante a respeito da constituição da identidade dessa personagem de Cassandra. Por mais que seja lésbica assumida e viva com uma companheira em sua casa, Adriana aprecia o fato das pessoas não notarem sua orientação sexual em um primeiro momento. Pode-se analisar que, em um ambiente hostil e homofóbico, essa seria uma forma de proteção, de forma que Adriana poderia levar uma vida normal, sem julgamentos e preconceitos.

A personagem aponta que é antifeminista, desaprovando a atitude de mulheres que exigem direitos iguais aos homens empunhando armas, pois isso seria uma mostra de sua inferioridade. Para ela, mais valeria uma mulher que reconhece “os conceitos estabelecidos pela diferença entre os dois sexos e individualmente luta pelas suas condições para que estas se tornem mais favoráveis” (p.30). Assim ela se define: “O que sou além do que sou? Mulher, feminina, idealista, sem invejar o homem a quem admiro porque jamais me senti um ser inferior, talvez eu seja, apenas, tão-somente, *diferente*” (p.31).

Adriana Rezende, mulher de 38 anos, afirma que seu nome é reconhecido. Tem uma editora que administra, mas que “segue como um barco à deriva” (p.33). Todos os seus lançamentos editoriais eram superados pela concorrente Editora Patriarca. Com mais credibilidade, os jornaleiros preferiam comprar as publicações dessa Editora, ao invés de arriscar com outras. Afirma que até aquele momento só teve prejuízo. Tem apenas um único empregado, que fazia os quadrinhos da revista, mas já pensava em demiti-lo. Está cansada e por vezes não sente mais vontade de viver. Também escreve sobre heróis da História e, pela intensa pesquisa que deve dedicar a este projeto, se sente esgotada. Antes de biógrafa, era jornalista. Escreveu para muitos jornais, mas decidiu abrir sua própria editora de revistas infantis.

Em casa, tem uma companheira que detesta, pois seria exigente e incompreensiva. “Seis anos aturando Elisa é prova de suprema resistência física e mental. Brigas, desentendimentos, um desencontro total de educação, de cultura, de ideias. Nenhuma afinidade. A única se esgotara: sexo” (p.39).

Adriana, além do trabalho, faz um cursinho à noite. Queria seguir “Ciências e Letras”. Essa era uma forma de ocupar o horário noturno do seu dia para não voltar para casa e enfrentar Elisa.

Nesse cursinho, conheceu Inajá, professora de Português e Inglês. Mas Adriana se sentia tão farta de mulheres, por conta da experiência estafante com Elisa, que nem a notou. “Eu não tinha disposição, nem ânimo, nem vontade nem interesse de bater papo com ninguém. Queria trabalhar e estudar a fim de encher a cabeça com outras coisas que não fossem dívidas e a voz de Elisa sempre exigindo mais e mais” (p.40).

Notando-a desligada, Inajá tomou a iniciativa. Usava Adriana nos exemplos que dava em sala e sempre ficava perto de sua carteira. Inajá a tinha reconhecido da televisão e das colunas que escrevia, acompanhadas de sua foto, apesar do tempo que se passara. “Eu estava embaraçada com o olhar da professora. Estava tomando conhecimento de que os cento e tantos alunos também estavam reparando nas atitudes comprometedoras que revelavam bem o que nós éramos. Duas lésbicas identificando uma a outra” (p.43).

A segunda parte do livro se chama “A Vaca dos pobres”. Esse nome seria o apelido de cabras, uma vez que elas dão bom leite, sabem cuidar de si próprias, têm saúde resistente e se alimentam com qualquer coisa. Após tecer vários comentários sobre a raça das cabras, principalmente no Brasil, Adriana compara o animal à sua companheira Elisa: “Cabra? Mulher? A minha! Elisa é uma cabra. De tetas secas. Não dá leite. Devora tudo o que eu tenho. É rebelde” (p.54).

Com problemas financeiros, sem o apoio da companheira, Adriana pensa cada vez mais em Inajá. Percebe suas insinuações e as duas se aproximam. No final de uma das aulas, Inajá pede carona para Adriana e as duas se beijam dentro do carro, após discussões filosóficas sobre a existência de Deus. Porém, Inajá não se considerava homossexual.

O carro da personagem funciona como um espaço reservado para expressar sua sexualidade homossexual, assim como ocorre com outras personagens de Cassandra, como Laura de *Copacabana Posto Seis*. Este bem foi popularizado nos anos 70, símbolo do “milagre econômico” (PIOVEZAN, 2005). É neste espaço que a

personagem se sente mais confiante e segura para se expressar como homossexual e vivenciar sua sexualidade.

Adriana e Inajá ainda se relacionaram por um tempo, sempre após as aulas. “Inajá fazia com que eu esquecesse as atribuições diárias. Inteligente, carinhosa, amiga acima de tudo. Compreendia-me” (p.69). No entanto, após um tempo, Adriana descobriu que Inajá estava noiva. “Ela disse que me amava, que não tinha coragem de me deixar, mas que não podia desmanchar o noivado (...). As razões dela eram firmadas no respeito que devia aos outros, aos pais e o medo de gente como eu” (p.69).

Elas se encontraram às escondidas ainda por um tempo, mas sempre nas caronas que Adriana dava à professora. Em uma das vezes, Adriana foi até a casa de Inajá e elas tiveram sua primeira relação sexual. Mas o relacionamento entre as duas seria impossível. “Nossos problemas pareciam insolúveis. Os obstáculos, intransponíveis. Ela se habituara a uma situação dissimuladora e eu me deixara absorver e aniquilar pelas manhas de Elisa” (p.73).

Então, Adriana resolveu escrever uma carta para Inajá, despedindo-se em definitivo. Eis alguns trechos: “Realmente você não passa de uma indefinida e eu de uma covarde, incerta (...). Tenta enganar aos outros e não faz mais do que destruir a si própria. Conselheira ou acusadora deploro sua atitude. Pobre noivo iludido que levará para a cama uma mulher cujo espírito deformado criará situações embaraçosas e infelizes pelo seu desajustamento, a menos que consiga superar a si própria (...) Quanto a mim, jamais deixarei de ser autêntica e de ter noção do que devo fazer (...) Sigo. Não posso parar porque não sei deixar de ser o que sou: homossexual genuína à procura de uma semelhante” (p.74-75).

Mais uma vez Cassandra Rios reforça, através da voz de sua personagem, a defesa das “homossexuais genuínas” e repúdio àquelas mulheres que eram enrustidas, gostando de mulheres, mas se relacionando com homens para manter as aparências em uma sociedade preconceituosa.

Após a carta, Adriana largou o cursinho. Elas voltaram a se encontrar apenas uma vez, cerca de dois meses depois, e se trataram como amigas. “Inajá parecia bem na sua situação escolhida. Eu é que com o meu romantismo piegas estava desajustada e pretensiosa na minha conceituação moral daquilo que um indivíduo é ou resolve ser” (p.76).

A personagem Inajá, embora gostasse de se relacionar com outras mulheres, resolveu não se assumir e adotar uma vida segundo o modelo heteronormativo. Esse

fato, no entanto, incomodava Adriana. Para ela, as lésbicas deveriam se assumir enquanto tal.

Adriana então descobre que estava sendo traída por Elisa: em uma noite, encontrou um homem deitado em sua cama. Elisa desculpou-se, mas Adriana decidiu sair de casa e, em um primeiro momento, foi para um hotel. Lá, sentiu a necessidade de sair e conhecer novas pessoas. Decidiu então marcar um encontro com duas amigas, Marta e Alice, em uma boate de homossexuais: “Eu estava com medo. Ia mudar completamente de ambiente. Ia ingressar no mundo onde só existia gente como eu: homossexual” (p. 79).

Foucault (2003) aponta que, na modernidade, a sexualidade tornou-se central na definição do sujeito. É o que ele nomeia de dispositivo da sexualidade: “um conjunto de noções e práticas que, ao centrar a sexualidade nos corpos dos indivíduos, permite a construção de toda uma terminologia que favorece um controle social desses corpos”, de acordo com Piovezan (2005, p.35). Ou seja, esse discurso permite a ordenação e o disciplinamento dos corpos. É o mesmo que enfatiza Louro (1999, p.6), ao apontar que a relação que estabelecemos com nossos corpos é marcada e delimitada pelo ambiente histórico-cultural em que estamos imersos. “As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade”. É apenas nos anos de 1970 que surgem novos questionamentos sobre a sexualidade como uma construção histórica, que perpassa pelo âmbito social e político, e não como algo natural e inerente dos seres humanos.

A literatura de Cassandra está marcada por esse essencialismo, denunciado por Foucault, na definição da personagem. Ao descrever Adriana, a escritora se preocupa com o binômio “normal” e “anormal” que oporia sujeitos hetero e homossexuais, esforçando-se para que sua protagonista seja encarada como um sujeito “normal”, que possuía qualidades e defeitos como qualquer outro. Mesmo diante deste esforço, a autora fixa a “verdade” de Adriana em seu desejo por mulheres. No limite, é isso que em sua “essência”, a personagem é.

Começa outra parte do livro, cujo título é “Entendidos”. Adriana, a primeira vista, se estranha com um ambiente freqüentado apenas por homossexuais.

Na resenha do livro de Carmen Dora Guimarães, “O homossexual visto por entendidos”, escrita por Luiz Mello (2004), o autor aponta que a identidade homossexual se inicia com uma “acusação pública”. Ou seja, o sujeito é acusado pelos demais de ser homossexual e isso acaba sendo internalizado. O acusado passa a se

orientar por essa “sexualidade desviante” e a buscar semelhantes. É nesta busca que são criados ambientes freqüentados apenas por homossexuais, como as boates: lugares fechados em que os atores sociais podem manifestar sua orientação.

A personagem Adriana passa, então, a discutir o que seria o sujeito homossexual:

De todo modo é um crime privar os homossexuais de sua liberdade e considerá-los seres degenerados, anormais e nocivos à sociedade (...). Dividamos o mundo então e vivamos em paz, os homossexuais, os heterossexuais e os *outros* (...). A *discussão* sobre a ‘normalidade’ prejulga equivocadamente o problema do homossexualismo, fundamentando-se em casos que deveriam ser estudados sob o ponto de vista social e não psiquiátrico (...). Por que um indivíduo heterossexual detesta às vezes acerbamente o homossexual?! Preservação do machismo, medo ou quê? (p.84).

Através da voz de sua personagem, Cassandra critica a visão que a sociedade tem do sujeito homossexual, tentando compreender o porquê de tanto preconceito. Vale lembrar que no século XIX e início do XX, a homossexualidade era relacionada a anomalias, de acordo com os preceitos do sexólogo Richard Von Krafft-Ebing, divulgados no livro *Psychopathia Sexualis* em 1886. No Brasil, a primeira obra foi escrita pelo médico José Ricardo Pires, em 1906: *Homossexualismo: a libertinagem*. Nela, as lésbicas são denominadas “clitoristas” e, assim como os “pederastras”, eram consideradas “desviantes” do padrão heteronormativo, tornando as manifestações violentas de preconceito comuns. No século XX, foi com o movimento feminista que discussões sobre as normas e convenções sociais principiaram. Grupos passaram a reivindicar direitos e conquistar maior visibilidade. Juntamente, surgiram movimentos de negros, gays e lésbicas (AZEVEDO, 2008). Apenas em 1993 que a Organização Mundial de Saúde deixa de considerar o “homossexualismo” como doença (PIOVEZAN, 2005).

Adriana confessa que, embora se considere uma homossexual genuína, preocupe-se e se esconde, deseja passar despercebida; alerta que se deve ter coragem para conseguir andar de cabeça erguida.

A homofobia se define como a “atitude hostil que tem como foco homossexuais, homens ou mulheres, e consiste em designar o outro como inferior, contrário ou anormal, de modo que sua diferença o coloca fora do universo comum dos humanos” (BORRILLO, 2001 apud BORGES E MEYER, 2008, p.60). Esse sentimento se expressa através de violência física ou simbólica.

Pode-se perceber, neste trecho do romance, que embora Adriana valorize a lésbica que se assume enquanto tal, ainda teme a sociedade hostil: deseja não ser notada para que não seja alvo de preconceitos. Assim, Adriana achava que era necessário coragem para “andar de cabeça erguida” em uma sociedade que ainda considerava a homossexualidade como doença possível de cura.

No texto intitulado *Comentário*, escrito por Miskolci (2007b, p.58), o autor cita o estudo *Epistemologia do Armário*, publicado por Eve Kosofsky Sedgwick em 1990, que retoma dos estudos de Foucault sobre a sexualidade como reguladora da vida dos indivíduos em sociedade. Nele, o autor aponta que o “armário” não se refere apenas àqueles que vivem sua homossexualidade em segredo, mas também é um “meio de regulação que garante privilégios àqueles que se relacionam com indivíduos do sexo oposto e mantém a ordem heterossexista com suas instituições (...) e seus valores”.

Logo, o “armário” se constituiria em uma forma de regulação social que faz com que gays e lésbicas tenham a hostilidade e o preconceito, preferindo se esconder e levar uma vida dupla, baseada nas aparências e mentiras. “O temor cria a necessidade de estar sempre alerta para sinais que denunciem sua intimidade e desejos, evitar lugares e pessoas que o associem a uma identidade temida, força para agir contra seus próprios sentimentos e manter o compromisso com a ordem social” (MISKOLCI, 2007b, p.58).

É por conta disso que Adriana considera a sociedade hostil aos homossexuais e seria necessária coragem para “sair do armário” e andar de cabeça erguida. A própria personagem, embora vivesse com sua companheira Elisa e se assumisse enquanto homossexual, temia que fosse identificada e se tornasse alvo de atitudes homofóbicas.

Nas boates voltadas para o público homossexual, todos os tipos se misturavam, fossem homens, mulheres, travestis, entre outros. Adriana foi para uma dessas, de nome “Ermida”, considerada a melhor por não ter riscos. Eis um trecho que exemplifica bem este ponto:

Sem riscos? Sem perigo? Senti a realidade piscar-me dolorosamente. Criminosos visados, caçados, perseguidos (...). Desmoronei de tristeza. Perceberam meu constrangimento?
 – É, Adriana, infelizmente homossexual ainda é considerado como um marginal, um bicho, viciado, anormal, mau-caráter (p.86).

A violência causada pela homofobia também foi abordada em outras obras de Cassandra. No livro *Eu sou uma lésbica* (1979), há uma cena em que um personagem homossexual masculino e uma lésbica tentam entrar em um baile de carnaval que

proibia a entrada de homossexuais. Quando são descobertos, acabam agredidos e expulsos. Depois, conforme os anos passam, Cassandra insere novos espaços de sociabilidade para os homossexuais. E aqui se apresenta uma contradição. Ainda que o regime censurasse produtos culturais que tivessem como temática a homossexualidade, como os livros de Cassandra Rios, os espaços de sociabilidade gay e lésbica não eram interditados. Os policiais sabiam de sua existência, mas o ignoravam por não haver risco de publicidade, uma vez que se tratavam de lugares fechados (PIOVEZAN, 2005).

São nestes espaços, como boates, que as lésbicas se encontram e se identificam. A autora também destaca que as boates, na obra de Cassandra, funcionam como um espaço de solidariedade que uniam seus frequentadores frente à hostilidade do ambiente exterior homofóbico.

No entanto, esta noção de “comunidade homossexual” não repercute na esfera política. Em nenhum momento, na narrativa de Cassandra, é citada a organização de movimentos para lutar por direitos. Como Piovezan (2005) confirma, organizações homossexuais nos Estados Unidos surgem a partir de 1969. No Brasil, grupos surgiram nos anos de 1970, associados ao *Somos – Grupo de Afirmação Homossexual*, criado em 1978 em São Paulo. Esse foi o primeiro grupo brasileiro formado apenas por homossexuais e, mais tarde, sua forma de organização serviu de modelo para os que foram criados posteriormente.

Em um primeiro momento, *Somos* foi formado apenas por homossexuais do sexo masculino. Porém, em 78, após a participação de um debate sobre movimentos homossexuais realizado na Universidade de São Paulo, o grupo conquistou maior visibilidade e adesão, de acordo com Regina Facchini (2005).

Em 1979, foi organizado o *I Encontro de Homossexuais Militantes*, no Rio de Janeiro. No ano seguinte, ocorre o *I Encontro de Grupos Homossexuais Organizados* e o *I Encontro Brasileiro de Homossexuais*, ambos em São Paulo.

Mais tarde, *Somos* passa por divergências internas e muitos participantes saem, formando outros grupos, inclusive alguns dedicados a estudos. Em 83, com problemas financeiros, ele se dissolveu (FACCHINI, 2005).

É justamente nos anos 80, em meio à epidemia de Aids, também conhecida como “peste gay”, que houve uma drástica redução no número de organizações homossexuais devido ao “poder de desmobilização das propostas de liberação sexual e, ainda, pelo fato de muitas lideranças terem se voltado para a luta contra a AIDS” (FACCHINI, 2005, p.102).

É neste mesmo período que o jornal *Lampião da Esquina*, criado em 78 e voltado para o público homossexual, deixa de funcionar, fazendo com que as organizações fiquem sem um meio de comunicação interna (FACCHINI, 2005).

No entanto, mesmo que o número de grupos tenha diminuído nos anos 80, não houve uma perda na militância em torno das questões homossexuais. Os eventos e encontros continuaram acontecendo, mas desta vez em estados como Rio de Janeiro e Bahia. A partir dos anos 90, o ativismo político volta a crescer. Em consequência, o número de participantes nos encontros anuais também aumentou, em especial de grupos exclusivamente lésbicos. Em suma, com o aumento do número de grupos e organizações homossexuais, “houve uma diversificação de formatos institucionais e propostas de atuação” (FACCHINI, 2005, p.149).

Adriana ainda pensa que não deveria ir à boate, uma vez que há mais de oito anos estava afastada, convivendo apenas com heterossexuais. Mas, diante da insistência das amigas, vai. O que a fascina naquele ambiente é a quantidade de homossexuais reunidos, sem complexos, dançando e bebendo Coca-Cola.

Parece que a maioria das homossexuais genuínas, pelo menos as que identifiquei (...) não gostavam muito de bebida alcoólica e quando bebiam controlavam-se até a medida exata. Nada indecoroso, nada obsceno, tudo transcorrendo apenas em ritmos de dança, nos passos extravagantes das músicas modernas (p.91).

Cassandra Rios procurou retratar os homossexuais de forma positiva, com qualidades que poderiam ser reconhecidas em pessoas que seguiam o padrão heteronormativo. Através de uma linguagem simples e uma narrativa em constante suspense, ela buscou atrair o leitor comum para, então, apresentá-lo a discussões acerca de preconceito, gênero, identidade e “homossexualismo” (SANTOS, 2003). É o mesmo que afirma Piovezan (2005) ao dizer que Cassandra não assumia o viés de denúncia em suas narrativas. Ela retratava os relacionamentos como naturais e buscava mostrar que muitos de seus personagens possuíam os mesmos padrões morais que os leitores heterossexuais (PIOVEZAN, 2005).

Dessa forma, ressaltar que as “lésbicas genuínas” não bebiam nada alcoólico, e quando bebiam era na medida exata, não deixa de ser um juízo de valor por parte da escritora, como se beber em excesso fosse uma característica negativa e, logo, não condizente com o comportamento das lésbicas genuínas.

Na festa, Adriana se assusta quando vê um casal de mulheres beijando-se na boca. Sua amiga, percebendo seu espanto, diz que as coisas já estavam assim, mais livres. Adriana só se assustava, segundo ela, porque havia ficado muitos anos enclausurada com Elisa. No entanto, as mulheres vêem essa liberdade de forma negativa, como fica evidente na fala de uma das amigas:

Até que essa liberdade não está agradando. Tudo era mais gostoso quando era proibido mesmo. Veja que promiscuidade! (...) E essas mulheres, não parecem chofer de caminhão? (...) A gente veste calça comprida, mas não muda o modo de andar, a aparência, apenas fica bem (...) (p.92).

Os movimentos sociais contestadores dos anos 60 também causaram mudanças no modo como as pessoas de então se vestiam, como destaca Piovezan (2005). Surge a moda unissex, e peças como jeans e camiseta não ficam mais restritas ao universo masculino. Pelo contrário, passam a ser sinal de modernidade. Aqui, aparece a crítica de Cassandra à mulher masculinizada, que se comportava e se vestia como homem, na voz de uma de suas personagens.

Também há uma crítica, feita pela amiga de Adriana, sobre a liberdade que não agrada. E isso não deixa de ser contraditório, já que nos parágrafos anteriores Adriana se decepciona com o fato da boate *Ermida* ser a melhor por não ter riscos. Em outras palavras, as personagens criticam o preconceito sofrido por gays e lésbicas, impossibilitados de expressarem sua orientação sexual frente à sociedade. Entretanto, a liberdade no ambiente da boate é vista com desagrado. Adriana então se sente deslocada, acha que a liberdade degenera e põe à mostra a pior característica dos seres humanos.

Sua amiga Alice, então, lhe explica que, nas outras boates, apenas há “ralés”, ou seja, “falsas homossexuais”, prostitutas que se relacionavam com homens e depois procuravam mulheres.

Esta crítica às bissexuais e às prostitutas que se relacionavam com mulheres para se satisfazerem, mas faziam programas com homens, era algo recorrente nos livros de Cassandra. Ou seja, a autora também reflete moralismos próprios de uma sociedade que hierarquiza as práticas sexuais, relegando aos espaços interditos e condenáveis àquelas pessoas que não praticam o “bom sexo”, classificado por Gayle Rubin (RUBIN, 1993 apud ANGOTTI, 2010) como sendo aquele heterossexual, procriativo, entre duas pessoas da mesma faixa etária, sem uso de brinquedinhos, não masturbatório. A autora

cria uma pirâmide da hierarquia sexual, mostrando que mesmo “nas margens” ela opera. Isso ocorre nos livros *Anastácia* (1982), *As vedetes* (1972) e em *Nicoleta Ninfeta*.

É neste momento, a ponto de ir embora, que Adriana vê pela primeira vez Nicoleta. Não consegue enxergá-la muito bem, devido à escuridão da boate, mas sente sua vibração e o amor à primeira vista. Apesar de receosa, já que a menina aparentava ser bem mais nova, e também pelo medo de se apaixonar e sofrer, Adriana e Nicoleta conversam na boate. A menina então conta que Adriana e ela já se conheciam. Suas mães eram amigas e, quando tinha oito anos, Nicoleta provocava Adriana ao bisbilhotar sua máquina de escrever. Adriana, então, sempre lhe respondia com um careta, que a assustava. As duas, então, resolvem sair da boate para conversar melhor.

Começa aqui a quarta parte do livro “O que é o amor?”. Nicoleta entra no carro de Adriana e, dando voltas por São Paulo, as duas começam a conversar sobre a homossexualidade da moça e seu passado em comum. Nicoleta confessa que definiu sua orientação sexual com oito anos, e que Adriana foi sua primeira paixão. A família de Nicoleta não sabia de nada.

O que chama a atenção neste ponto do livro é o quão cedo Nicoleta afirma ter se assumido enquanto homossexual: aos oito anos. Da mesma forma, o livro *Eu sou uma lésbica*, um dos últimos lançados por Cassandra, mostra a paixão de Flávia, uma menina de sete anos, pela amiga de sua mãe, dona Kênia. Em uma das passagens do livro, a criança aprecia as pernas da mulher e, em um impulso, as lambe. No final, descobre-se que Flávia moeu o vidro de uma lâmpada e deu para o marido de Kênia comer, matando-o.

Sobre este livro, como aponta Lima (2009, p.38), Cassandra representa a lésbica como pervertida e assassina, reiterando a imagem negativa da área médica e psiquiátrica. “Há uma força moralizante incitando o leitor, servindo de suporte para mais discriminação”.

As personagens de Cassandra eram pessoas comuns: tinham família e amigos, defeitos e qualidades. Sofriam preconceito e questionavam sua própria identidade. Para isso, a escritora se utilizou da própria visão heterossexual para apresentar e problematizar a questão homossexual. Ora, ela mostrava a visão do opressor, ora da resistência. Como mencionado por Azevedo, Cassandra “dialoga com conceitos tidos como naturais sobre a identidade sexual, questiona valores estabelecidos e avalia o conflito subjetivo das personagens como resultantes do processo de exclusão social que se lhes destinam” (2008, p.58).

Em *Nicoleta Ninfeta*, Adriana encosta o carro em um acostamento, beirando o rio, e Nicoleta e ela se beijam. Nicoleta se declara, diz que a ama: “Sabe, eu tenho vontade de dizer, isto me sufoca, foi o sonho de toda a minha vida encontrar alguém como você, porque achava impossível encontrar você mesma” (p.118). Apesar disso, Adriana fica receosa com a idade da menina. A diferença de dezenove anos entre elas pesaria na aparência física. Mas a moça diz não se importar, e se considera vivida para sua idade, pede que Adriana acredite nela.

Ela chegara dizendo tudo, abrindo a alma, extravasando suas emoções, livre de medos, de pudores, de prevenções. Dizia o que sentia e seus olhos brilhavam cada vez mais a cada palavra proferida, como se a vida estivesse alcançando o máximo da sua chama (p.120).

Então, no carro, elas têm uma relação sexual. A passagem do envolvimento físico para o emocional é comum entre os personagens de Cassandra. “Apesar de sua dimensão psíquica explícita, sempre o amor de que se trata é o romântico, no qual o sentimentalismo é o ponto principal” (PIOVEZAN, 2005, p.60). Esse fato fica comprovado no título do próximo capítulo, como uma resposta ao título anterior, “O amor é Nicoleta”.

Adriana confia que, no dia seguinte, Nicoleta ligava muito ao escritório, e elas combinaram de se encontrar. Sem dinheiro algum, Adriana vende suas revistas para uma empresa que recicla papéis usados. No entanto, ela já sabe que aquele dinheiro não vai durar muito, e resolve voltar a escrever biografias e livros de curiosidades. Decide-se por um sobre bichos, e uma editora se interessa. O título já estava até decidido “A Lenda do Boto Branco” (p.132).

Azevedo (2009, p.81) destaca que o discurso dos livros de temática lésbica apresenta sempre personagens em relações afetivas, buscando sua própria identidade. O ato sexual é visto como o ponto de aceitação da homossexualidade. É por isso que, ao narrar relações sexuais entre mulheres, a literatura lésbica é considerada como um “subgênero” literário. Isso faz com que as obras sejam classificadas como inferiores esteticamente e sua aceitação e visibilidade seja menor. Soma-se o fato da ausência de discussões acadêmicas e midiáticas sobre o assunto, mostrando “quanto o cânone literário é fechado para quebra de paradigmas, não há uma cultura de enfrentamento de questões consideradas polêmicas”. Com seus livros, Cassandra tentou enfrentar o sistema hetero-patriarcal, fornecendo visibilidade a personagens que fugiam ao padrão

social e, em consequência, eram relegados à margem. É a própria sociedade da época que explica porque a escritora não poderia escrever com romantismo e finais felizes. As mulheres criadas por ela estavam abaladas psicologicamente e tinham finais trágicos, uma forma de pôr em questão a opressão e o preconceito com que conviviam (AZEVEDO, 2009).

A próxima parte do livro, “Nicoleta”, narra o relacionamento entre Nicoleta e Adriana. Esta conta que a moça ligava muito ao escritório, praticamente de 15 em 15 minutos. Também entregava poesia, cartas e desenhos a ela. Adriana ia sempre buscá-la por volta das seis da tarde, e elas ficavam rodando pela cidade. Em uma viagem para Santos, alugaram um quarto de hotel. “E especifiquei falando de mim para mim: Adriana enlouqueceu porque uma ninfeta passou pela vida dela! Ninfeta! Perturbação mental de mulher no climatério por uma adolescente” (p.140).

Nicoleta era muito ciumenta e, por vezes, Adriana a provocava, apenas para vê-la em uma crise de ciúme. Não atendia ao telefone, fingia que estava olhando para outras mulheres. “Tive noção de que o meu sadismo se acentuava dia a dia nas pequenas coisas que engendrava só para me satisfazer com a tristeza e os desesperos de Nicoleta” (p.144).

O ápice desse sadismo ocorreu quando Adriana ficou por dois dias sem dar sinal de vida para a moça. No terceiro dia, procurou-a, dizendo que havia estado muito ocupada com seu livro sobre bichos. Quando se encontraram, Nicoleta não teve uma crise de ciúme, como Adriana esperava. A moça disse que não queria mais nada, uma vez que Adriana a fazia sofrer muito. A jornalista tentou contornar a situação e confessou sua falta de dinheiro, a quantidade de trabalho, a falência de sua editora. “Me fiz vítima, enfim, e intimamente deplorei minha humilhação de implorar pelo amor dela, que já não brilhava em seus olhos desencantados” (p.151). No entanto, nada adiantava. Nicoleta permanecia firme em sua decisão de voltar para casa e abandonar Adriana.

O capítulo que finaliza o livro é *A Lenda do Boto Branco*. Por conta disso, há um texto sobre a lenda do boto, e explicações sobre as características peculiares de sua espécie. O texto foi lido por Nicoleta, ainda dentro do carro, uma vez que Adriana disse que havia escrito pensando nela. “Quando a deixei à porta de sua casa, todavia, senti mais forte o furor com que a crisálida abria asas e voava para longe de mim” (p.160). Deprimida, Adriana vai para a boate “Ermida” sozinha e lá encontra Nicoleta dançando com outra mulher, que ela classifica como “psico-hermafrodita”, uma ridícula imitação

de homem. “Passei por elas como se não as visse. Que outra coisa poderia fazer? A dor era tão grande que de repente tive a impressão de que não estava sentindo nada, nem meu corpo, nem meu espírito. (...) quando meus olhos pousaram em Nicoleta, ela, ela me fazia uma careta!” (p.161- 162).

No último capítulo do livro, Adriana diz que ama o livro que escreveu, pois tinha uma avezinha sempre consigo. “Descuidei. Voou longe. Nunca mais verei Nicoleta” (p.165). Diferente do destino trágico de muitas personagens de Cassandra, como o suicídio, o livro *Nicoleta Ninfeta* termina com o fim do romance entre Adriana e a ninfeta Nicoleta.

Este final de *Nicoleta Ninfeta* contrasta com muitos dos livros de Cassandra, em que as personagens são assassinadas ou cometem suicídio. Da mesma forma, em uma comparação com o filme *O Segredo de Brokeback Mountain*, analisado por Miskolci (2006), o personagem Jack Twist é assassinado por tentar assumir seu romance com outro homem, Ennis Del Mar. Por que, então, Adriana e Nicoleta não têm o mesmo destino?

Uma possível explicação sobre esse fato é o período em que a obra foi escrita: o ano de 1973. A década de 70 é considerada o auge das contestações contra os padrões morais da sociedade. Há o advento da pílula anticoncepcional, propiciando à mulher uma oportunidade de vivenciar sua sexualidade de forma mais livre. A própria escritora já adverte no início de *Nicoleta Ninfeta* que a mulher deste período é esclarecida, livre, não tão ingênua. O destino trágico, anteriormente, era a única alternativa que restava aos personagens que não seguiam as normas de comportamento socialmente aceitáveis, em uma sociedade conservadora de papéis sociais estanques. Nos anos 70, no entanto, com a liberação sexual e os movimentos feministas e homossexuais, Cassandra vê alternativas para Adriana e Nicoleta: embora separadas, elas permanecem vivas.

Neste livro, há ainda outro sinal indicativo de mudanças em cursos: embora seja relegado a um gueto, o ambiente da boate permite que gays e lésbicas convivam e se identifiquem, protegidos de uma sociedade que os via com preconceito e hostilidade.

O pecado de todos nós

Na última página da autobiografia *Censura*, Cassandra desabafa:

... 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... (1977, p.150).

Seu sonho era ser escritora e, lançando seus livros, ela foi considerada a “Demônia das Letras”, condenada, censurada, julgada. Mas Cassandra nunca deixou de escrever, mesmo que precisasse recorrer a gráficas clandestinas, as quais não passavam pelo crivo da censura.

Os Estudos Culturais afirmam que através da cultura podemos compreender uma determinada sociedade. E, sim, através da literatura de Cassandra e de detalhes sobre sua trajetória, podemos compreender o Brasil dos anos da ditadura militar: o autoritarismo político, a violência contra os cidadãos que tentavam se manifestar contra o regime, a efervescência cultural e o jornalismo alternativo. Em paralelo a isso, surgem os movimentos feministas e homossexuais em uma luta para a visibilidade das “minorias”. Também há a epidemia de Aids nos anos 80, que ao ser classificada como sexualmente transmissível ecoou como uma resposta de grupos conservadores à liberação sexual.

A obra de Cassandra é uma das chaves para se compreender muitas faces deste período. Particularmente, me detive naquelas que tocam as sexualidades dissidente, a fim de, por meio da literatura de Cassandra me aproximar deste cenário no qual gays e lésbicas eram rejeitados e postos à margem do social. Seu discurso pode ser lido em uma perspectiva queer, uma vez que ela incentiva discussões acerca da fixidez das identidade, fala do prazer feminino e do relacionamento homossexual como uma forma possível de afetividade, e não como um desvio patológico.

Em *Nicoleta Ninfeta*, Cassandra apresenta as subjetividades de sua personagem, em crise com a situação financeira decadente e afastada do convívio social. Durante todo o livro, a escritora caracteriza Adriana como uma pessoa comum, confirmando o binômio normal – anormal como construção social muito mais do que verdades médicas

ou morais. Ademais, ela descreve a sexualidade de sua personagem Adriana como definidora de sua verdade enquanto sujeito. É o que critica Foucault, ao apontar que isso se torna uma forma de controle, de “assujeitamento”, típica da modernidade.

Cassandra produzia suas obras sob o crivo moral da censura, numa sociedade igualmente marcada pelas percepções engessadas dos “papéis” sexuais e que via a homossexualidade como uma clara expressão de desvio e decadência moral. Assim, seu discurso se construiu como um reflexo do período. Se em determinados trechos ela se mostra conservadora, é porque a sociedade também o era.

Seus esforços estavam em demonstrar que sua personagem tinha defeitos e qualidades assim como qualquer pessoa, seja heterossexual ou não. Ser lésbica constituía-se apenas sua orientação sexual, sem ser sua única verdade. A importância de Cassandra está no fato dela lutar pela visibilidade lésbica como sujeitos do cotidiano, sem uma visão estereotipada e negativa.

Por conta da censura e das impressões em gráficas clandestinas em poucas quantidades, não há um número exato dos livros escritos por Cassandra. Estima-se que sejam mais de 50 títulos, alguns com mais de 300 mil exemplares. Hoje, porém, “a escritora que educou uma geração”, fazendo das palavras de Marcelo Rubens Paiva as minhas, foi esquecida. Seus livros são difíceis de serem encontrados, mesmo em sebos, e o único volume ainda editado é *Eu sou uma lésbica*, pela Azougue Editorial.

Neste ponto, vale uma reflexão: por que Cassandra foi esquecida desta forma? Em primeiro lugar, aponto esta dificuldade em encontrar suas obras. E isso ocorre tanto com os livros de ficção, como com as duas autobiografias.

Em segundo lugar, muitos ainda consideram Cassandra uma escritora que reproduz preconceitos de sua época, o que, proponho, leva alguns grupos homossexuais a ignorarem sua obra. A ambiguidade de seu texto, expressa no palimpsesto, reflete o discurso preconceituoso legitimado, ao mesmo tempo em que o transgride. Calar-se sobre Cassandra é ignorar o conservadorismo de nossa sociedade e as transformações sociais que houve desde então.

É claro que há questionamentos sobre a qualidade da literatura produzida por Cassandra em comparação a outras escritoras da época, como Cecília Meireles, Hilda Hilst e Lygia Fagundes Telles. Os livros de Cassandra foram escritos de forma simples, para atingir o maior número de pessoas possível, e houve um forte apelo mercadológico. Um exemplo são as capas de suas obras. Trazendo mulheres seminuas, havia sempre a

frase “da escritora mais proibida do Brasil” logo abaixo de seu nome. Esse era uma forma de aguçar o sentido dos leitores e criar uma motivação para a venda.

Não pretendo, aqui, entrar na discussão se Cassandra conseguiria ou não se sustentar enquanto escritora. O que é importante, porém, é a importância dos seus livros enquanto promotores da questão homossexual em uma sociedade conservadora.

Este trabalho buscou contribuir não só para o aumento da visibilidade da obra de Cassandra Rios, mas também para a compreensão de como, em uma sociedade específica, em um dado momento histórico, se construíram subjetividades de mulheres lésbicas. Procurei, ainda, em paralelo, discutir a efervescência cultural e a imprensa alternativa em diálogo com a produção de Cassandra.

Com a volta da democracia na década de 1980, aumentou-se o número de editoras e publicações no Brasil. A temática homossexual ressurge desta vez com mais liberdade através dos escritos de Caio Fernando Abreu, Silviano Santiago, João Silvério Trevisan, entre outros, segundo aponta Lima (2009). Porém, de acordo com Azevedo (2008), ainda hoje a literatura de temática lésbica escrita por mulheres não alcançou reconhecimento pela crítica literária do Brasil, sendo considerada como “subliteratura” por, segundo a autora, quebrar a dominação masculina sobre o corpo feminino.

Entender nossa sociedade, com todo o seu conservadorismo e preconceito, através da obra de Cassandra, nada mais é do que entender a nós mesmos e a homofobia que marcou aquele período e que, acredito, persiste.

Se hoje ainda existe preconceito, é porque normas sociais e convenções sobre sexo e gênero se mantêm engessadas na construção social que classificou as sexualidades no um binômio hetero-homossexual, classificando-as como “normais” ou “anormais”, respectivamente.

Como jornalista, é preciso ir mais fundo nestas questões e refletir sobre este passado recente e o presente que se impõe. Além de buscar compreender porque existem pessoas que amam de um jeito, e outras que amam de outro é preciso que a formação desses e dessas profissionais atente para esta temática, nos levando a questionar as normas vigentes, materializadas muitas vezes na rigidez de manuais de estilo e redação, que tratam como gramaticais questões que são de fato políticas.

Precisamos atentar ainda para a multiplicidade de experiências sexuais/sociais limitadas por um vocabulário sexista, heteronormativo e fortemente informado pelos

saberes médicos e jurídicos, que acabam circunscrevendo estas múltiplas experiências no âmbito da doença e da criminalidade.

Escrevendo nos limites do verbo e da lei, tomei como tese neste trabalho que Cassandra Rios contribuiu, mesmo diante dos constrangimentos de sua época, para que se desmistificassem essas relações homossexuais, conferindo-lhes visibilidade, materializando-as em sua obra, colocando-as na ordem do discurso, o que, de certa forma, é conferir-lhes uma espessura de humanidade e existência. Entendo que o renovado interesse por sua obra na atualidade é apenas um merecido reconhecimento, ainda que tardio, de sua coragem, e não de seu pecado.

Referências bibliográficas

AMORIM, Bruno D. de. *Rebeldes na imprensa: censura, imprensa alternativa e contracultura*. In: XII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sudeste, Juiz de Fora, Minas Gerais, 2007.

ANGOTTI, Bruna. Direitos Humanos e sujeitos de direitos: breves reflexões sobre reivindicações e construções de sujeitos e normas. In: *E-Cadernos. Centro de Estudos Sociais*, v. 9, p. 22-36, 2010.

ARRUDA, Maria Arminda do N. Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950. *Tempo social - Revista de Sociologia da USP*, v. 17, n. 1, 2005.

AZEVEDO, Maria da Glória de C.. O interdito no ideal de nação: a lesbiana existe para a literatura brasileira? *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n 32, p. 57-67, 2008.

BALIEIRO, Fernando de F.. *A Pedagogia do Sexo em O Ateneu: o dispositivo de sexualidade no internato da “fina flor da mocidade brasileira”*. São Carlos: UFSCar, 2009.

BARRETO, Ivana. As realidades do jornalismo cultural no Brasil. *Revista Contemporânea*. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, n. 7, p. 65-73, 2006.

BARROS, Patrícia M. de. *“Provocações Brasileiras”: a imprensa contracultural made in Brazil – Coluna Underground (1969-1971), Flor do Mal (1971) & a Rolling Stone Brasileira (1972 – 1973)*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

BORGES, Luciana. Literatura erótica de autoria feminina: questões de sexualidade e gênero. In: I CONGRESSO INTERNACIONAL DO CURSO DE HISTÓRIA DA

UFG, 2010, Goiás. *Anais do I Congresso Internacional do Curso de História da UFG*. Jataí: UFG, v. 1, p. 1-10, 2010.

BORGES, Zulmira N.; MEYER, Dagmar E.. Limites e Possibilidades de uma ação educativa na redução da vulnerabilidade à violência e à homofobia. *Ensaio: Avaliação e Políticas Públicas em Educação*, Rio de Janeiro, vol. 16, n. 58, pp. 59-76, 2008.

BRITO, Roberta K. S.; SILVA, Naiana R. da; *Imprensa Alternativa no Brasil: o caso do jornal Opinião*. In: XIV Congresso de Ciências da Comunicação da Região Nordeste, Recife, Pernambuco, 2012.

CAMARGO, Maria Lúcia de B.. Resistência e crítica. Revistas culturais brasileiras nos tempos da ditadura. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. LXX, n. 208-209, p. 891-913, 2004.

CANTALICE, Juvianiano G.. *Configurações do homoerotismo feminino na obra "As Traças" de Cassandra Rios*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual da Paraíba, Paraíba, 2011.

ESCOSTEGUY, A. C. D. Uma introdução aos Estudos Culturais. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 9, p. 87-97, 1998

_____. *Estudos culturais: as margens de um programa de pesquisa*. In: XIV COMPÓS. Niterói: UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, 2005.

_____. Os estudos culturais. In: Hohlfeldt, A; Martino, L; França, V. (Org.). *Teorias da comunicação - conceitos, escolas e tendências*. 6 ed. Petrópolis: Vozes, p. 151-170, 2006.

FACCHINI, Regina. *Sopa de letrinhas? Movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

FACCO, Lúcia; LIMA, Maria Isabel de Castro. Protagonistas lésbicas: a escrita de Cassandra Rios sob a censura dos anos de chumbo. *Labrys - Estudos Feministas*. Brasília, n° 6, 2004.

FARO, J. S.. Jornalismo Cultural. Nem tudo que reluz é ouro: contribuição para uma reflexão teórica sobre o jornalismo cultural. *Comunicação e Sociedade*. São Bernardo do Campo, Metodista, ano 28, n. 46, 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade, volume 1 - A Vontade de Saber*. 13 edição. São Paulo: Graal, 2003.

FREITAS, Marcel de A.. Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. *Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 10, p. 1-26, 2004.

GONÇALVES, Gean Oliveira; SANTORO, André Cioli T.; *Voz da Diversidade: Os Discursos da Imprensa Homossexual no Brasil*. In: XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, São Paulo, 2011.

GONÇALVES, Marcos Augusto (org.). *Pós-Tudo: 50 anos de cultura na Ilustrada*. Publifolha, 2008

GUINSBURG, J. Nelson Rodrigues, um folhetim de melodramas. *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*, UFSC, Florianópolis, n. 28, p.7-10, 1994.

HOHLFELDT, Antônio. Fermentação Cultural da década brasileira de 60. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 11, 1999.

JOSÉ, Ângela. Cinema Marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. *Revista Alceu*, v. 8, n. 15, p. 155-163, 2007.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: Nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda., 1991.

LARA NETO, Oswaldo A.. *Entre o “instinto” e a “falta de hábito”: A Psiquiatrização da sexualidade em o Bom Crioulo (1895)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2009

LIMA, Marcus A. A.. *De alternativa a grande mídia: historiografia resumida da imprensa homossexual no Brasil*. In: V Congresso Nacional de História da Mídia, São Paulo, 2007.

LIMA, Maria Isabel de C.. *Cassandra, Rios de lágrimas: uma leitura crítica dos inter(ditos)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2009.

LIMA NETO, João de S.; SILVA, Anderson Marcos Da. *EX posição: recriação de imagens sobre gênero e diversidade na obra de Nelson Rodrigues*. In: XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Maceió, Alagoas, 2011.

LOBO, Rodrigo G.. *Processos de socialização em jornalismo: adestrando “focas” ou treinando trainees*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2010.

LOPES, Poliana. *O Movimento Diretas Já e a Cobertura do Jornal Zero Hora: uma Análise a partir da Agenda-Setting*. Monografia. Rio Grande do Sul: Universidade Feevale, 2007.

LOURO, Guacira (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MACIEL, Luiz Carlos. *Nova Consciência – Jornalismo Contracultural (1970-72)*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda., 1973.

MELLO, Luiz. O homossexual visto por entendidos (Carmen Dora Guimarães). *Sociedade e Cultura*, v. 7, n. 1, p. 123-125, 2004.

MISKOLCI, Richard. *O Segredo de Brokeback Mountain ou o Amor que ainda não diz seu nome*. Florianópolis: Centro de Filosofia e Ciências Humanas - UFSC, 2006.

_____. A Teoria Queer e a Questão das Diferenças. In: *16 Congresso de Leitura do Brasil (COLE): no Mundo há muitas armadilhas e é preciso quebrá-las*. Campinas: ALB Associação de Leitura do Brasil, v. 1, p. 1-19, 2007a.

_____. Comentário. *Cadernos Pagu*, n. 28, p.55-63, 2007b.

_____. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias* (UFRGS), v. 21, p. 150-182, 2009.

_____. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

NEVES, David E. *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.

OLIVEIRA, Natali G. de. *Entre o engajamento e o desbunde: resistência e deboche no Pasquim (1969-1979)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

PAIVA, Marcelo Rubens. Literatura de Cassandra Rios educou uma geração. *Folha de São Paulo*. Caderno Ilustrada, 16 de março de 2002. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u22181.shtml>
Acesso em: 7 de outubro de 2012.

PASCHOARELLI, Leandro. Imprensa e Cultura: uma análise de seções e cadernos de cultura da imprensa paulista e carioca (1969-1989). *Projeto História*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, n.29, p. 313-323, 2004.

PINTO-BAILEY, Cristina Ferreira. O desejo lesbiliano no conto de escritoras brasileiras contemporâneas. *Revista Iberoamericana*, v. LXV, nº 187, p. 405-421, 1999.

PINTO, Leonor. E. S.. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil 1964/1988. In: CHAGAS, Claudia M. F.; ROMÃO, José E. E.; LEAL, Sayonara (Org.). *Classificação Indicativa no Brasil: desafios e perspectivas*. Brasília: Ministério da Justiça, 2006, p. 75-94.

PIOVEZAN, Adriane. *Amor romântico x Deleite dos Sentidos: Cassandra Rios e a identidade homoerótica feminina na literatura (1948-1972)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

RIOS, Cassandra. *A serpente e a flor*. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 1972.

_____. *Nicoleta Ninfeta*. Rio de Janeiro: Record, 1973.

_____. *Copacabana Posto 6 – A Madrasta*. 7 ed. Rio de Janeiro: Mundo Musical, 1975.

_____. *Censura, minha luta, meu amor*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda., 1977.

RISSARDO, Agnes D.. *Nelson Rodrigues e a hipérbole do banal*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SALLES FILHO, Valter V.. Pornochanchada: doce sabor da transgressão. *Revista Comunicação e Educação*, v. 1, n. 3, p.67-70, 1995.

SANTOS, Rick. Cassandra Rios e o surgimento da literatura gay e lésbica no Brasil. *Gênero*. Niterói, v. 4, n. 1, p. 17-31, 2003.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo à Tancredo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SILVA, Deonísio da. *Nos Bastidores da Censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

VIEIRA, K. M. A. Por isso pergunto: Permitem-me, Senhores? : Cassandra Rios, a escrita de si e a produção de identidades em Censura. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DA ANPUH, 2011, São Paulo. *Anais do XXVI Simpósio Nacional da Anpuh – Associação Nacional de História*. São Paulo: Editora ANPUH-SP, 2011a.

_____. Borboletas sem rumo à procura de jardins... Narrativas do desejo em "Em sou uma lésbica" de Cassandra Rios. In: III SEMINÁRIO NACIONAL DE GÊNERO E PRÁTICAS CULTURAIS - OLHARES DIVERSOS SOBRE A DIFERENÇA, 2011, João Pessoa. *Anais do III Seminário Nacional de Gênero e Práticas Culturais - olhares diversos sobre a diferença*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2011b.

WEEKS, Jeffrey. O Corpo e a Sexualidade. In: *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

