

Ramayana Lira
Universidade do Sul de Santa Catarina

Meta(na)morfoses lésbicas em Cassandra Rios

Resumo: *A literatura de Cassandra Rios, cuja posição no cânone da produção brasileira é marginal, pode ser compreendida como um campo de batalha de forças que tanto constroem como fazem ruir a ideia de um ser lésbica como algo estável. Se, por um lado, há uma tentativa de legitimar esse modo de vida, por outro, uma escrita mais sutil, subterrânea e errática, desestabiliza essa legitimidade em nome de uma fluidez subjetiva que posterga a definição de uma identidade, ao trazer à tona uma série de transformações, linguísticas e diegéticas que propõem múltiplas formas de existência.*

Palavras-chave: *metamorfose; anamorfose; subjetividade; lesbianismo; Cassandra Rios.*

Copyright © 2013 by Revista
Estudos Feministas.

"Eu não analisei, eu entendi e
depois que entendi foi que analisei"
Cassandra Rios, in *As traças*

Foi assim: entendi a escrita de Cassandra Rios. Depois pensei em analisá-la. Entendi porque de imediato veio o prazer da transgressão, os olhos lambuzados por aquilo que parecia uma porno-poética lésbica, mal-dita demais para ser consumida. Foi um encontro já tardio. Uma pena... Imagino como teria sido o primeiro contato na adolescência, a pedagogia da tara. Agora essa pedagogia soa diferente. Eu entendi. Não menos prazeroso, claro, esse entendimento que construo hoje me incentivou na busca pela decomposição desses textos de Cassandra Rios. Quis esquartejá-los e em seguida reuni-los a partir de uma ideia que me perseguia nas leituras meio clandestinas que fiz dela – pois que ainda me cobriu o tabu com a vergonha, eu e meus livros lidos em casa, nunca na rua, e ainda escondidos, em casa, do olhar das visitas, da diarista, da companheira. Ficou em mim, dessas leituras, a noção de que a linguagem utilizada pela autora dissolvia os limites da identidade lésbica, aproximando-a de devires que não produzem, necessariamente, um ser lésbica essencial. Intrigada por essa impressão quis conhecer mais, no que me tornei analista.

Odete Rios nasceu em São Paulo, em 1932. Cassandra Rios nasceu em 1948, com a publicação de *A volúpia do pecado*. Em um país periférico em vias de modernização, sua abordagem do fazer literário, mesclando o coloquialismo do cotidiano com a estrutura folhetinesca de aventuras românticas, tematizando questões relativas à sexualidade (“normal” e “patológica”), acabou por trazer-lhe certo sucesso editorial e cavar-lhe um fosso de ostracismo social e marginalidade intelectual.

O Brasil que consumiu os romances de Rios por muitos anos foi, até determinado grau, um Brasil subterrâneo, do prazer proscrito. Seus livros ajudaram a imaginar o sexo quando, socialmente, tal imaginação era proibida. O moralismo de uma sociedade patriarcal, fundada em arcaísmos de gênero, conferiu-lhe o dúbio *status* de “escritora mais proibida do Brasil”. Tratava-se de condição ambígua, que lhe deslegitimava diante da “oficialidade”, mas que lhe trazia o interesse de leitora/es, o que acarretava em boa vendagem de seus livros.¹

Rios viu florescer no Brasil um mercado editorial que cresceu junto à consolidação das indústrias culturais. Testemunhou as transformações políticas que levaram ao extremo da censura na ditadura e, paradoxalmente, à censura da resistência à ditadura, que não via potencial político em seus romances ‘pornográficos’. Abordou-se a escrita de Cassandra Rios como produto dessa matéria subliterária conhecida por *pulp*, algo que nós brasileiras reconheceríamos como uma *Sabrina, Júlia ou Bianca* pornô, fazendo referência aos romances de banca de revistas que domesticaram as subjetividades femininas por décadas.

Mas como entender essa pecha de ‘pornô’, que viria a desqualificar a obra de Rios e retirá-la do centro de interesse da crítica? Susan Sontag, em “The Pornographic Imagination”, propõe que “relatively uncommon as they may be, there are writings which it seems reasonable to call pornographic – assuming that the stale label has any use at all – which, at the same time, cannot be refused accreditation as serious literature”.² Sontag procura ver a pornografia fora da lógica redutora que a coloca como sintoma psicológico patológico ou como mercadoria social problemática. Para a crítica estadunidense, há uma série de argumentos que são apresentados para excluir a pornografia da esfera literária: em primeiro lugar, o objetivo da pornografia, a excitação sexual, excluiria o envolvimento mais distanciado que caracteriza a literatura; além disso, a obra pornográfica não teria a preocupação de uma progressão dramática; em terceiro lugar, a pornografia não se preocupa com a expressão propriamente dita – a linguagem “literária”; por fim, a pornografia tenderia à despersonalização e à falta de complexidade na construção dos personagens.

¹ Vem-me à mente o relato de um amigo, que diz ter tomado conhecimento da literatura “proibida” de Rios através do irmão mais velho dele, que escondia os romances embaixo da cama, longe dos olhos da mãe. Diz meu amigo que o irmão lhe recomendava a leitura, sugerindo que fosse diretamente às páginas marcadas, que traziam o conteúdo erótico mais evidente. Nada de perder tempo com passagens “literárias”...

² Ainda que sejam relativamente incomuns, há escritas que podem ser chamadas de pornográficas – admitindo que o rótulo possa ser útil – que, ao mesmo tempo, não podem ser negadas o crédito de literatura séria (SONTAG, 1982, p. 84, tradução nossa).

Tais argumentos antipornografia são combatidos por Sontag, que mostra que, no fundo, a discussão para definir se pornografia é ou não literatura passa pelo questionamento da própria definição da literatura, já que muitas das preocupações apontadas acima acabam ecoando caracterizações de obras modernas e de vanguarda. O fato é que tais questões revelam uma profunda afiliação com os pressupostos realistas cunhados no século XIX, mas que acabaram sendo revistos pelas mutações culturais do século XX.

Assim, Sontag afirma que “the notion of art as the dearly purchased outcome of an immense spiritual risk, one whose cost goes up with the entry and participation of each new player in the game, invites a revised set of critical standards”.³ A relação da pornografia com a literatura está associada, dessa maneira, ao risco envolvido na produção desse material, risco que deve ser avaliado não mais nos padrões de um certo realismo, mas levando em conta as obras de um gênero que se caracteriza pela desorientação e deslocamento psíquico.

Na abordagem discursiva proposta por Dominique Maingueneau a pornografia é um discurso *atópico*, que não possui um lugar próprio, esgueirando-se “pelos interstícios do espaço social”,⁴ uma produção expulsa da cidade (da qual a literatura faz parte), lobo cortado do bando. Maingueneau aproxima a pornografia de outras práticas verbais como palavrões, canções lascivas, missas negras, cujos espaços de sociabilidade são restritos. Nesse sentido, Maingueneau reforça o caráter clandestino da literatura pornográfica, sem lugar no mundo. Contudo, uma outra forma de abordar o lugar da pornografia seria vinculá-la aos espaços *heterotópicos* foucaultinanos. A heterotopia, como anuncia a formação da palavra, é um “espaço outro”, uma problematização da estrutura dentro-fora. Assim como na imagem especular, na qual estamos e não estamos ao mesmo tempo, as heterotopias são espaços que pertencem e não pertencem à sociedade. Diz Michel Foucault, a respeito das heterotopias, que são como “lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contrapositionamentos” nos quais “todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis”.⁵ A pornografia é, certamente, um lobo abandonado pelo bando, mas não para ficar “sem lugar”; cria, na verdade, um espaço outro, de desvio, hermético mas penetrável.

A pornografia como uma categoria regulatória está também relacionada, como bem lembra Lynn Hunt, ao

³A noção de arte como o resultado carinhosamente antecipado de um risco espiritual imenso, um risco cujo custo cresce com a entrada e participação de cada novo jogador no jogo, convida a um conjunto revisado de padrões críticos (SONTAG, 1982, p. 92, tradução nossa).

⁴ MAINGUENEAU, 2010, p. 23.

⁵ FOUCAULT, 2001, p. 415.

⁶ HUNT, 1996, p.13.

⁷ HUNT, 1996, p.13.

⁸ RANCIÈRE, 2005.

processo de democratização da cultura.⁶ Trata-se de um tipo de produção que foi associado a um “campo de batalha cultural”.⁷ Logo, podemos localizar a pornografia no embate, descrito por Jacques Rancière,⁸ contra o sistema de hierarquias e contenções de temas, gêneros e formas que separava o que seria digno ou indigno de ser considerado arte. Politicamente, a pornografia é desafio constante à maneira como se estabelece o próprio e o impróprio, ao modo como se partilha o mundo sensível de acordo com os que podem e os que não podem ter acesso a determinadas formas.

Se, no mundo contemporâneo podemos observar, com Ariel Levy, uma tendência à exacerbação da sexualidade para consumo e à obsessão feminina em parecer estrela pornô, por outro, é possível buscar em obras como as de Cassandra Rios investimentos outros que não necessariamente sequestram a sexualidade para o mundo da reificação. Para Levy, ao entrarmos em circunstâncias históricas que poderíamos denominar de pós-feminismo, a pornografia reificada torna-se modelo de comportamento. Ela questiona:

How is resurrecting every stereotype of female sexuality that feminism endeavored to banish good for women? Why is laboring to look like Pamela Anderson empowering? And how is imitating a stripper or a porn star – a woman whose job is to imitate arousal in the first place – going to render us sexually liberated?⁹

⁹ Como é que ressuscitar cada estereótipo da sexualidade feminina que o feminismo lutou para extinguir pode ser bom para as mulheres? Por que é que se esforçar para parecer com Pamela Anderson seria empoderador? E como é que imitar uma *stripper* ou uma estrela pornô – uma mulher cujo trabalho é imitar a excitação – vai nos fazer sexualmente liberadas? (LEVY, 2006, p. 4).

Essa pornografia redutora e aprisionadora em estereótipos encontra uma resposta na pornografia potencialmente libertadora de Rios. Em certo sentido, é pertinente voltar a seus livros e procurar neles um tratamento do sexo que propõe modulações mais transformadoras. No meio do caminho entre o maldito e o *cult*, entre o *pop* e o lixo, aqui há uma escrita que se esquia das definições, complicando o que seria o simplesmente sórdido e recusável.

Voltar-se para esses livros é um empreendimento político, em sentido ampliado. A literatura de Cassandra Rios, muitas vezes rejeitada no cânone da produção brasileira, pode ser compreendida como um campo de batalha de forças que tanto constroem como fazem ruir a ideia de um ser lésbica como algo estável. Por um lado, há um esforço em consignar legitimidade a esse modo de vida; por outro, uma escrita mais sutil, subterrânea e errática, que desestabiliza essa legitimidade em nome de uma fluidez subjetiva que posterga a definição de uma identidade, ao trazer à tona uma série de transformações, linguísticas e diegéticas, que propõem múltiplas formas de existência.

A política desse esforço de leitura aparece na compreensão da obra de Rios como uma literatura menor, uma literatura que, nos moldes discutidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari, fundamenta-se nos processos de desterritorialização, ramificação do individual no imediato-político e agenciamento coletivo de enunciação. A noção de menor não está, aqui, relacionada a graus de importância ou de qualidade. Dizem Deleuze e Guattari: “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes o que uma minoria faz em uma língua maior”.¹⁰ Nesse aspecto, Cassandra Rios faz ranger os dentes do idioma com seus coloquialismos, cientificismos deslocados, fluxos de consciência. Veja-se o seguinte trecho de *O escorpião na balança*, quando a protagonista Petra relembra sua amante Reiko, que retornara a Tóquio:

¹⁰ DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 25.

Pedaços esparsos de evocações partidas. Os olhos de um gato, a boca de um morango, um pecado, as sobranceiras do diabo, arqueadas, aveludados traços de nanquim, as mãos plumas ou asas suaves de uma ave que voara para longe. [...] De pétalas de rosas rútilas, esvoaçando como gotas de vida se transformando em uma metempsicose, querendo fugir da dor. [...] Eu e ela dentro de um quiosque de brilhante lapidado, oco como uma bolha, com toda nossa vida lá dentro, naquele cenário de nuances várias de azuis cambiantes, naquele quarto cheio de almofadas macias e peles, numa decoração cheia de bizarras figuras de marfim nos biombos com suas incrustações, sobressaindo gueixas como rostinhos vivos a nos espiar. Abajures que eram braços sustentando lâmpadas. Na policromia de cada objeto eu via o sol se estraçalhando em faíscas, unindo duas luas que se chocavam no espaço.¹¹

¹¹ RIOS, s/d, p. 153-154.

Rios foge, escapa, desliza pelo português mediano, encontrando relações entre as palavras e entre imagens que fazem vibrar notas insuspeitadas. Em sua rememoração, a personagem acumula os signos de sua amante de forma desordenada, sobrepondo imagens que escapam a uma totalização da experiência. É uma língua de vacilos e incertezas, utilizada por uma mulher (personagem e autora) que se coloca à margem. O uso do termo “metempsicose”, em meio à série poética, tem efeito de estranhamento, desestabilizando a posição da leitora que vinha acompanhando o fluxo. A ideia de transmigração das almas que acompanha o termo sugere a passagem das subjetividades, uma fusão que não determina o nascimento de um terceiro termo, mas enfatiza o estado gasoso das personagens.

Assim, o que me fala essa literatura menor de Rios não é exatamente o modo de produção de uma identidade lésbica. Acredito que seja, sim, possível lê-la desta forma:

torando visível esse desejo de mulher por outras mulheres, arregaçando as moralidades e se contrapondo à censura explícita da ditadura. Consigo ver as personagens se contorcendo nas dores do parto de uma frase, que lhes sai arranhando por dentro: “Sou uma Lésbica”. A possível identidade é reconhecimento que se faz, para as personagens, à custa de comparações com o ‘negativo’, as “falsas” lésbicas: as “ninfômonas” casadas que usam outras mulheres apenas para apascentar o apetite, prostitutas irredimidas que trocam carícias por dinheiro, a *butch* peituda que quer substituir o ‘macho’, todas falsas, falsas lésbicas. A personagem Flávia, de *Eu sou uma lésbica*, resume:

Meus dedos burilando os bicos de meus seios. Os seios intumescidos de menina-moça, nas minhas mãos, as mãos descendo, o sentimento de culpa, de revolta. Me senti como uma negra num festival de loiras, expulsa, escorraçada. Me senti uma judia no tempo de Hitler, obrigada a andar no meio das ruas, proibida de subir pelas calçadas. Me senti dentro de uma armadura, a viseira do elmo descida, empunhando a espada para abrir caminho. Me senti uma mulher, não uma menina, uma lésbica, uma homossexual, uma pessoa de caráter definido, de objetivos firmes, não mais o raro criptandro crescendo entre falsas lésbicas, o vegetal sem órgãos masculinos aparentes. Para quê? Para que a protuberância, o apêndice, o pênis, a vagina, o hímen? Estava tudo na mente.¹²

¹² RIOS, 2006, p. 72.

Em um primeiro momento, não se pode deixar de notar a trama solidária de um tecido/texto conectando as posições marginalizadas em nome da raça e da etnia. Sentir-se “escorraçada” como negras e judias, no entanto, não implica uma vitimização despotencializadora; ao contrário, nesse momento de definição identitária veste-se para a luta, “empunhando a espada para abrir caminho”, Joana D’Arc em luta contra as hereges da falsificação do gênero. O “raro criptandro” contrastando com as “falsas” lésbicas fálicas. Contudo, esse mesmo criptandro já havia encontrado, no romance, sua substituição fálica no salto da sandália de sua amada, com a qual se autodeflora:

A sandália saindo da caixa. Estregada pelo corpo. O salto fino. O meu olhar lúbrico. A lembrança da luva de borracha usada por mamãe para tingir os cabelos. [...] A luva que fui buscar no armário do banheiro, uma autômata dirigida pelo sexo, por um pensamento profano, estuprador, por uma idéia conspurcante, por um desejo que me robotizava, que me magnetizava, que me conduzia. A tesoura abrindo tenazes de fogo. O dedo de borracha cortado da luva. O salto da sandália no seu simbólico desempenho. Os beijos e lambidas nas tirinhas. A saliva umedecendo a capinha

fina feita de dedo de luva de borracha, que vestiu o salto da sandália que eu envolvi com os lábios, umedecendo-o. Os objetos longos simbolizando o sexo masculino. O salto da sandália. O passo que iria entrar na casa. A casa que era uma vagina.¹³

¹³ RIOS, 2006, p. 57-58.

A própria personagem reconhece o símbolo fálico naquilo que a deflora. Flávia se define como lésbica a partir desse estupro simbólico, onde a lésbica fálica que ela se torna desvirgina a criança que deixa de ser. O sangue no lençol, “a prova de minha autodefinição”, “uma definição oca como minha vagina”.¹⁴ Pode-se, também, perceber no ritmo do trecho um ritornelo em torno da figura da luva/preservativo, da saliva e do salto da sandália: o trecho em espiral leva essas repetições com diferença ao encontro final com a casa/vagina, onde se abrigam. Tal casa, como se viu, está “oca”, ali lhe cabem todas as espirais que possam ainda existir, mas é ali também que o salto da sandália transforma-se em pênis prostético quando, ao final do romance, Flávia penetra dona Kênia.

¹⁴ RIOS, 2006, p. 59.

São ambiguidades na construção da autoimagem das personagens que, de forma geral, recusam o espelhamento nas figuras ‘falsas’. Mas que também não encontram guarida na ‘normalidade’ social. Esmagadas entre esses dois polos, como se veem as lésbicas?

A anamorfose é uma estratégia. Tecnicamente conhecida como a imagem produzida por um sistema ótico deformador ou por outro método que a torna irreconhecível, a não ser que seja vista de um certo ângulo ou por um dispositivo reconstituente, a anamorfose, palavra de raízes gregas, quer dizer, literalmente, ‘formada de novo’.

Em *As traças* a narradora diz da personagem Andréia: “Era como se através da letra deformada ela fosse perceber a própria deformação do seu espírito revelando-se na caligrafia”.¹⁵ A imagem deformada demanda uma leitura que a reconstitua, que a ‘forme de novo’. É preciso colocar-se no ângulo certo, ter uma mirada certa para restaurar essa imagem distorcida. Eis uma primeira manobra na política de identificação possível em Cassandra Rios: restituir a cali-grafia lésbica.

¹⁵ RIOS, 1975, p. 16.

Contudo, pensar em termos de anamorfose, de posicionamentos que resgatem a imagem lésbica, ainda é lidar com o retorno a uma imagem ‘essencial’. É necessário se colocar no ponto exato a partir do qual se torna possível ler, enxergar os signos de forma a deslindar o que é ser lésbica. Trata-se, ao final, de uma estratégia essencialista, que demanda um posicionamento fixo, ainda que privilegiado, de leitura: seria necessário ser lésbica para entender? E uso a expressão *estratégia* para falar desse lugar apoiando-me em Michel de Certeau, para quem as

¹⁶ CERTEAU, 2001.

estratégias são colocadas a serviço (e no local) do poder, enquanto *táticas* operam exatamente contra essas localidades, sem precisar se posicionar em um lugar fixo.¹⁶ A posição estratégica é totalizante, enquanto a tática é fragmentária, insinuante.

Gostaria, pois, de propor uma noção, na literatura de Cassandra Rios, que se aproxima das táticas: uma metamorfose. A passagem de um ser a outro, que podemos imaginar contínua, em constante devir. A desantropomorfização da escrita, sugerindo existências que vão além das identificações estáveis e duradouras. Trago exemplos de três romances: *Marcellina*, *As traças* e *Eu sou uma lésbica*. Procuro neles as instâncias dessa metamorfose da lésbica em devires animais e vegetais. E se cito longos trechos é porque essas metamorfoses se prolongam, mas também porque quero reproduzir, na análise, o prazer do primeiro entendimento, o prazer da primeira leitura.

¹⁷ RIOS, 1975, p. 87.

Foi em *As traças* que, de certa maneira, comecei a prestar maior atenção às metamorfoses na escrita de Rios. Provavelmente por um descuido de edição (resta fazer uma crítica material do processo editorial da obra de Cassandra Rios), lemos na página 87: “Às cinco da madrugada Lenice pulou da cama e saiu do quarto”.¹⁷ Lenice? Mas o nome da personagem até a página 86 era Andréia! O susto foi logo acalmado quando em seguida a narradora volta se referir à personagem principal como Andréia. Estranha passagem de um ser para outro. A partir desse estranhamento, voltei aos textos buscando esses deslizamentos, essas mutações.

A própria Andréia de *As traças*, o estado mental alterado pela droga, já indica as possibilidades de metamorfose. Ela diz:

– [...] Vê aquela margarida que vem despencando do lustre? Eu sou aquela margarida, como foi que aquela borboleta transparente e tão verde, fosforescente, entrou aqui nesta sala? É você, Berenice? Não brinque comigo, deixe de ser borboleta, não voe para todas as flores. Você é flor, borboleta, pássaro, peixe, areia, água, ou uma nuvem? Não, nada disso, você é um bicho!

– [...]

– Somos duas traças.

– Traças? Por que? Eu não quero ser traça, prefiro ser um cogumelo branco do mato, você já viu? É tão lindo, tão branco, parece um pompom de algodão, mas é venenoso...

– Eu sou uma traça, pertenço à família dos fineidas e dos tisanuros, talvez do gênero lepisma, sou aquilo que destrói pouco a pouco, não vê o franjar das minhas asas e as unhas em forma de cascos?¹⁸

¹⁸ RIOS, 1975, p. 236.

O diálogo entre as duas amantes propõe uma série de passagens, criando um espaço por onde as personagens escorregam, sem se deter em uma potência específica. De flor a traça. E ainda modificando a traça, a traça de cascos duros, que já não é mais a traça de antes, mas o devir-traça.

Eu sou uma lésbica traz o devir-gato:

– Você não quer brincar de gatinho comigo? [...] É assim... é quase como brincar de você ser a minha mãezinha, só que eu sou o seu gatinho e você é minha dona; você me comprou, me trouxe para casa, me deu banhinho, e eu gosto de brincar assim...¹⁹

¹⁹ RIOS, 2006, p. 29-30.

A brincadeira entre a criança de sete anos e a amiga de sua mãe é troca erótica entre o gato-criança e sua dona, que se transforma em gata-mãe quando a gatinha se põe a lhe sugar as “tetinhas”. É um jogo de permanente deslocamento, a performance de dona Kênia variando de acordo com as indicações do desejo.

Em *Marcellina* esse processo metamórfico é radicalizado; temos a transformação da mulher em árvore: “Toda mulher é uma árvore, com seus frutos, suas flores, sua folhagem, sua sombra, seu tronco, suas raízes”.²⁰ Essa árvore é colocada em parâmetros utilitaristas, afinal, “os frutos [são] para alimentar, para justificar sua existência, as flores para enfeitar caminhos, o tronco para dar apoio a alguém, a ramagem para dar sombra, a sombra para refrescar e as raízes para sustentar tudo isso”.²¹ Há, no entanto, uma outra metamorfose, aquela em que a árvore lésbica se livra dessa utilidade: “Imagens tolas e de analogias pobres e tristes porque me vi como a árvore pobre e estéril tão à margem do caminho que nem sombra dá”.²² Este devir-árvore é marginal exatamente pela sua recusa de manter-se na lógica da redução do corpo feminino a funções socialmente estabelecidas. Recusa-se a diminuir a potencialidade do corpo, ainda que isso lhe seja “tolo”, “pobre” e “triste”.

²⁰ RIOS, 1980, p. 102.

²¹ RIOS, 1980, p. 102.

²² RIOS, 1980, p. 102.

Mais tarde no romance, a personagem-título cria a imagem de sua amante como um tipo especial de planta: a dioneia. A dioneia (*Dionaea muscipula*) é uma planta carnívora que pega e digere presa animal (normalmente insetos e aracnídeos). Lemos *Marcellina*: “Nas minhas leituras curiosas eu aprendera que há plantas cujos lóbulos apanham a mosca para sugá-la, e que têm uma espécie de vontade. Eu me senti assim, sugada como uma mosca por uma dionéia”.²³ A dioneia-amante, a armadilha sexual, que faz *Marcellina* ver

²³ RIOS, 1980, p. 110.

Anastácia como se ela fosse uma planta, uma apanha-moscas, e eu era o inseto, revoando, tentando escapar, mas estava ali, em torno da planta,

a planta me conduzindo, contraindo suas folhas, transmitindo seu poder, fazendo força magnética para atrair-me e sugar-me.

Bati minhas asinhas com força, com todas as forças, e aspirei fundo, bem fundo, para expelir toda aquela sensação estranha que os vapores da planta carnívora lançavam no ar.²⁴

²⁴ RIOS, 1980, p. 113.

Opera-se, assim, uma dupla metamorfose: a amante-dioneia e a protagonista-mosca, agonizando diante do gozo iminente.

No romance, a própria escrita de Rios parece querer reforçar esse jogo de transformações. Em meio ao gozo, as aliterações e aproximações fônicas fazem o som das palavras deslizar. Percebam-se essas mutações sonoras:

De repente ela estendia galhos verdes, *arreganhava* folhas, *remexia-se*, a planta dionéia *agitava-se*, *vibrava*, empenhava-se em colher a mosca. *Quieta*, *inerte*, *fraca*, *frágil*, sem conseguir debater-me, percebi as folhas debruçando-se sobre mim, os olhos da *planta hipnóticos*, *paralisando-me*. Os olhos da planta? Dionéia ou bicho? Um bicho cobrindo-me com seu corpo *suave e macio*, a mão desviando-se para os meus cabelos depois de ter *pousado* no meu *peito* perto dos meus seios, sem ousar tocá-los. A mão ou a pata? Um bicho ou uma planta? Anastácia?!²⁵

²⁵ RIOS, 1980, p. 132, grifos nossos.

As duas interrogações finais são exemplares. Que bicho é essa mulher? Se não é bicho, que planta? Se não é planta, o quê? A exclamação interrogativa no final não permite que se responda com certeza: Anastácia. Há sempre a experimentação sensorial, um desafio ao sensível imposto por imagens que não param de fluir.

Em certo momento do romance nós temos

Nunca assim, *quieta*, *impassível*, sem retribuir, só recebendo as carícias das mãos ou das folhas suaves que me afagavam ou eram plumas? Plumas de uma ave, pêlo ou pelo? Um bicho, uma coisa, uma dionéia, uma mulher! Mulher!²⁶

²⁶ RIOS, 1980, p. 133.

A exclamação faz soar o espanto de perceber o prazer como produto do encontro com outra mulher. Essa figura que foge e volta à condição feminina, esses personagens que circulam como bicho-coisa-mulher, mas nunca de forma linear, teleológica. Passam de um estado a outro, testando, experimentando as potências de outros devires.

O final do romance propõe a continuação da mutação:

Desabotoei a blusa enquanto a ouvia ao telefone. Despi-me. Ia pôr minha camisola azul, aquele azul

²⁷ RIOS, 1980, p. 160.

transparente. Não havia uma certa transparência azulada nas asas das moscas? Um azul quase neblínico ou fosforescente, como fogo-fátuo, fogo-fátuo seria azulado, como gás em bico de fogão?"²⁷

A sucessão de perguntas impede a definição da imagem da mosca. Volátil como gás, como neblina, a mosca-lésbica permanece em metamorfose. Nesse sentido, a literatura de Cassandra Rios traz à tona não apenas uma maneira de imaginar formas de vida, mas evidencia a própria necessidade instituída em uma sociedade de operar através de binarismos para controlar o fluxo das subjetividades. Se estranhemos tantas metamorfoses, tantas passagens e fugas, é porque elas nos são negadas.

Mais tradicional na sintaxe, é nos deslocamentos lexicais, nas texturas semânticas que a escrita de Rios cria sujeitos cambiantes, sensações inesperadas. Reside, aí, o desafio das literaturas menores, nas quais tudo é político. Uma política para a literatura 'lésbica' é exatamente ocupar um espaço exíguo em relação às literaturas 'maiores', trazendo consigo a necessidade de amplificar o caso individual que, na verdade, traz em si o potencial do coletivo. O efeito comentado por Deleuze e Guattari é de que "o que o escritor sozinho diz, já constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz, é necessariamente político, ainda que os outros não estejam de acordo".²⁸ Dessa maneira, uma política de literatura lésbica é produzir um deslocamento, já proposto por Monique Wittig,²⁹ para quem o gênero (mulher) indica uma posição (um mito) dentro da ordem simbólica e a sexualidade (lésbica), uma ruptura nessa ordem (heterossexual) carregada de uma força de reconfiguração. Algumas dessas reconfigurações ganham corpo nos devires da literatura de Rios.

Reproduzir a representação pejorativa de personagens marginalizados (gays, negros, malandros, favelados) é reforçar o discurso da *doxa*, de um senso comum que se cristaliza a partir dessas reproduções – significa, no fundo, voltar aos termos de uma heteronormatividade. O caráter urgentemente político de uma literatura menor está relacionado com a criação do espaço de uma comunidade ainda não existente, com o acionamento de sensibilidades apenas latentes, com o agenciamento de uma outra consciência. A marginalidade de uma escritora lhe permite vislumbrar a existência de "uma comunidade potencial",³⁰ uma comunidade de leitores que ainda esteja sendo formada, constituída exatamente pelas obras em questão.

A linguagem de Cassandra Rios cria sensações estranhas nas metamorfoses que se mostram contínuas, fluidas. Nesses momentos essa linguagem solicita um 'povo por vir', uma esfera de seres desejantes que atravessam as

²⁸ DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 27.

²⁹ WITTIG, 1992.

³⁰ DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 27.

máquinas de identificação, sem se deixar prender por elas. Nesse sentido, existe uma aventura política na leitura das transformações lésbicas em Rios, o potencial das microtransformações que esses livros trazem como forma de sonhar novos espaços de ser, além daqueles já socialmente estabelecidos, normalizados e estáveis. Joshua J. Weiner e Damon Young³¹ chamam a atenção para como pensadores como as radicais Leo Bersani e Judith Butler discutem, de modos distintos, a premissa de que sexualidades não normativas podem até ter uma relação negativa com o social, mas não deixam de reinventá-lo, de redesenhar os laços possíveis. São sociabilidade inventiva.

³¹ WEINER e YOUNG, 2011.

Eu gostaria, pois, de acreditar que se forjam, nas páginas de romances de Cassandra Rios, espaços onde uma comunidade por vir pode começar a ser sonhada, uma comunidade que comungue com a protagonista de *Marcellina* a sensação de que “São as plantas, os pássaros, os insetos, os bichos que me intrigam porque sou grande e ignorante, porque penso, sei da existência deles e nada sei”.³² Essa é a promessa de alcançar um fora, o que vem de fora e nos encontra, forçando-nos a pensar. As plantas e os bichos que se conectam rizomaticamente com as mulheres, moldando (será?) um feminismo engajado com o mundo.

³² RIOS, 1980, p. 108.

Referências

- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- HUNT, Lynn. “Introduction: Obscenity and the Origins of Modernity: 1500-1800”. In: HUNT, Lynn. *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*. New York: Zone Books, 1996. p. 9-45.
- LEVY, Ariel. *Female Chauvinist Pigs: Women and the Rise of Raunch Culture*. London: Simon and Schuster, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RIOS, Cassandra. *As traças*. São Paulo: Mundo Musical, 1975.
- _____. *Marcellina*. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- _____. *Eu sou uma lésbica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- _____. *Um escorpião na balança*. Rio de Janeiro: Record, s/d.
- SONTAG, Susan. “The Pornographic Imagination”. In: BATAILLE, Georges. *Story of the Eye*. London: Penguin, 1982.

WEINER, Joshua J., and YOUNG, Damon. "Introduction: Queer Bonds". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Durham, v. 17, n. 2-3, p. 223-241, 2011.

WITTIG, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992.

[Recebido em março de 2011,
reapresentado em abril de 2012
e aceito para publicação em maio de 2012]

Lesbian Meta(na)morphoses in Cassandra Rios

Abstract: *Cassandra Rios' works, while occupying a marginal position in the Brazilian literary canon, can be seen as a battlefield where forces both build up and destroy the idea of a stable lesbian identity. If, on the one hand, there is an attempt at legitimizing lesbianism, on the other hand there is a more subtle, subterranean and erratic writing which destabilizes this identity by bringing to fore a series of transformations, both linguistic and diegetic, which suggest multiple ways of being.*

Key Words: *Metamorphosis; Anamorphosis; Subjectivity; Lesbianism; Cassandra Rios.*