

CARTOGRAFANDO A SÃO PAULO DE CASSANDRA RIOS: ENTRE ESPAÇOS URBANOS E DE CIRCULAÇÃO EM *MUTRETA* (1971)

CARTOGRAPHING CASSANDRA RIOS'S SÃO PAULO: BETWEEN URBAN AND
CIRCULATION SPACES IN *MUTRETA* (1971)

Marcelo Branquinho Massucatto Resende¹

RESUMO: O presente artigo visa esmiuçar, por meio dos estudos de literatura e espacialidade, as possíveis relações a serem estabelecidas entre os espaços frequentados pelas personagens do romance *Mutreta* (1971), de Cassandra Rios, e os espaços de circulação historicamente circunscritos e designados às obras literárias da autora, bem como o espaço ocupado pela escritora dentro do cânone literário. Para chegar à análise pretendida, parte-se de uma perspectiva cartográfica, a partir dos postulados de Foucault (2009) acerca da noção de espacialidade narrativa, o que permitiria uma visão ampla a respeito dos discursos em circulação e/ou já cristalizados sobre a escritora brasileira em questão, sejam eles acadêmicos, literários ou advindos do senso comum, cujas divergências impedem a elaboração de um consenso acerca dos fatos que permeiam a ficção da biografia de Rios, bem como a de sua ficção literária. A censura e proibição de suas obras, por parte da sociedade civil em conjunto com a censura militar, contribuíram para o conflito discursivo que até hoje cerca sua vida, e conseqüentemente, sua obra literária. Finalmente, ao direcionar um olhar para a obra literária enquanto folhetim autobiográfico, pretende-se quebrar a aparente oposição entre espaços fictícios e reais.

PALAVRAS-CHAVE: Espacialidade narrativa; Cassandra Rios; São Paulo; Dissidências sexuais.

ABSTRACT: This article aims to examine, through studies of literature and spatiality, the possible relationships to be established between the spaces frequented by the characters of the novel *Mutreta* (1971), by Cassandra Rios, and the circulation spaces historically circumscribed and designated to literary works of the author, as well as the space occupied by the writer within the literary canon. To reach the intended analysis, we start from a cartographic perspective, based on the postulates of Foucault (2009) about the notion of narrative spatiality, which would allow a broad view regarding the speeches in circulation and / or already crystallized about the writer in question, whether academic, literary or coming from common

¹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Brasil. Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Brasil. Bolsista FAPESP – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0855-8653>. E-mail: marcelobranquinho9@gmail.com.

sense, whose divergences prevent the development of a consensus about the facts that permeate the fiction of Rios's biography, as well as that of his literary fiction. The censorship and prohibition of his works, by the civil society together with the military censorship, contributed to the discursive conflict that still surrounds his life, and consequently, his literary work. Finally, by looking at the literary work as an autobiographical booklet, it is intended to break the apparent opposition between fictional and real spaces.

KEYWORDS: Narrative spatiality; Cassandra Rios; São Paulo; Dissident sexualities.

Nascida em outubro de 1932 e falecida em 2002 na cidade de São Paulo, a escritora Cassandra Rios permanece como uma cicatriz no cânone literário brasileiro, onde não encontrou espaço em vida e nem após sua morte. A escritora publicou seu primeiro romance aos 16 anos de idade, em 1948, intitulado *A volúpia do pecado*. O sucesso comercial e o reconhecimento do talento da escritora fez com que ela publicasse diversos outros livros sucessivamente até o início dos anos 1980, coincidindo com o fim da ditadura militar e da censura institucional e se firmando como um caso paradoxal na historiografia literária, uma vez que, mesmo obtendo sucesso comercial que poucos escritores brasileiros conhecem em vida, o mesmo não acontecia na crítica literária.

Como apontado por Lima (2009), a sua escrita desagradava a crítica literária da época, pois além de sua obra tratar de uma temática que possuía pouco respaldo na tradição literária brasileira de então (a lesbiandade, em todo seu espectro sexual), a escritora também fazia uso de uma estética pouco convencional para os padrões literários considerados cânones na época. Sendo assim, escritoras como Hilda Hilst e Clarice Lispector, que também se aventuraram pela literatura erótica e por escritos que exploravam suas sexualidades, não foram negligenciadas pela academia, uma vez que suas literaturas não possuíam um estilo tão cru e direto quanto o de Rios.

Além disso, Cassandra Rios sofreu censuras por parte da sociedade civil durante os anos 1950 e 1960, posteriormente tendo seus livros apreendidos

pela ditadura militar durante os anos 1970, após a implementação do Ato Institucional 5, que institucionalizou os mecanismos de censura. Seu quarto romance, *Eudemônia*, publicado em 1949, período em que se fazia comum a censura moral por parte da sociedade civil, fora alvo de mais de dezesseis processos por “atentado à moral”, o que fez com que a própria escritora pedisse à editora que retirasse o livro de circulação. A obra posteriormente seria adaptada por uma peça de teatro intitulada *A mulher proibida*, em 1959, que nunca conseguiu ser encenada devido à intervenção do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) (VIEIRA, 2014, p.58). Portanto, a apreensão de muitos de seus livros durante a ditadura militar não representava uma situação inédita na carreira da escritora, que, durante os anos 1950, antes do governo de Juscelino Kubitschek, vira muitos de seus livros serem apreendidos sob a alegação de conteúdos atentatórios ao pudor e moral, em situações análogas à do romance *Eudemônia* (RIOS, 2000, p.31).

Com o advento da teoria *queer* nos Estados Unidos durante os anos 1990 e o crescimento dos estudos culturais na academia brasileira, os estudos literários encontraram um campo fértil para o resgate de obras e autores relegados à marginalidade do cânone, como é o caso de Rios, que se fez famosa sob o rótulo de escritora pornógrafa, uma vez que seus livros frequentemente traziam cenas de sexo entre suas protagonistas. Essa característica de seus romances lhe rendeu censuras de todos os tipos, tanto por parte da sociedade civil, como pela ditadura militar durante os anos 1970.

Até o momento, três importantes estudos foram desenvolvidos acerca da obra da escritora, a saber: a tese de Rick Santos (2000), que propunha, à época de sua publicação, uma inovadora leitura desconstrucionista sobre a voz da escritora; a tese de Pedro Amaral (2010), que argumenta que a obra de Cassandra Rios, ao contrário do que afirma Santos (2000), não deve ser lida como uma forma de resistência à sociedade patriarcal, mas como uma expressão literária da subcultura marcadamente *punk* que permeia os anos

1960 e 1970, sendo seus traços crus e falta de linguagem rebuscada as características a serem valorizadas acerca da linguagem estética cassandriana. E, por fim, a tese de Kyara Vieira (2014), que joga luz sobre as diversas interpretações e leituras construídas acerca da persona literária construída por e sobre Cassandra Rios por meio de uma leitura deleuziana, que auxilia na interpretação de tantos discursos conflitantes que circulam a respeito da autora, devido, em grande parte, à escassez de documentos a respeito de sua vida, e também, à dificuldade de acesso às suas obras.

Os três estudos, importantes para o desenvolvimento e quebra de paradigmas sobre a obra cassandriana, privilegiam a voz da autora enquanto fenômeno criador e moldador da identidade lésbica, tão presente e recorrente em suas obras. Nenhum deles, no entanto, leva em consideração as representações do espaço em que as narrativas se situam. Uma vez que a escritora nasceu e faleceu no bairro de Perdizes, localizado na cidade de São Paulo, a grande maioria de seus romances se passava na capital paulista. Em muitos deles, locais da cidade eram mencionados pela autora e serviam como pano de fundo para os conflitos vivenciados pelos personagens.

Em 1967, a conferência *Semiologia do espaço*, conduzida por Roland Barthes, deu o pontapé inicial para a criação de uma semântica dos espaços e sua significação na linguagem estética. A partir de Barthes (1987), o espaço passou a ganhar relevância nos estudos e na crítica, principalmente no que diz respeito aos estudos literários. Anterior a isso, uma análise estruturalista ou formalista de um texto literário parte do princípio de que a voz e o modo de narrativa são as principais ferramentas para análise de um texto. No entanto, o advento de correntes derivadas do pós-estruturalismo, como a desconstrução e os estudos culturais, favoreceu o protagonismo do espaço enquanto importante ferramenta de análise literária, podendo formar uma sintaxe de expressão não meramente estética, mas também de uma identidade.

Partindo de uma perspectiva identitária do espaço, James Green, historiador e ativista dos direitos LGBTQ+, considera a homossexualidade presente na cidade de São Paulo e sua subcultura homossexual, principalmente a partir do estudo espacial urbano, observando que essa cultura teve seu início quando:

Milhões de camponeses e trabalhadores migraram em massa para as grandes metrópoles, a produção industrial expandiu-se, oferecendo empregos e novos produtos para o mercado doméstico. Cidades como Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo eram ímãs atraindo homossexuais do interior que buscavam o anonimato das grandes cidades, longe do controle familiar. Eles se juntaram com os nativos das cidades grandes para formar sub-culturas homossexuais urbanas. (GREEN, 2000b, p.278).

Desse modo, o acolhimento oferecido pelas grandes metrópoles aos homossexuais se dava somente no âmbito do anonimato, uma vez que a geografia urbana e os discursos em circulação que lhe moldavam, bem como os parâmetros sociais, de gênero e econômicos eram direcionados para o enaltecimento de uma identidade heteronormativa e majoritariamente masculina. Segundo Michel Foucault, as arquiteturas das cidades são desenhadas de modo a disciplinar e controlar a circulação de corpos, evocando uma discussão acerca dos espaços públicos e privados:

A disciplina às vezes exige a cerca [...]. A fábrica parece claramente um convento, uma fortaleza, uma cidade fechada. [...] Mas o princípio de clausura não é constante, nem indispensável, nem suficiente nos aparelhos disciplinares. Estes trabalham o espaço de maneira muito mais flexível e mais fina. [...] Ela individualiza os corpos por uma localização que não os implanta, mas os distribui e os faz circular numa rede de relações. (FOUCAULT, 1999, p.123-125).

Essa individualização e clausura se aplica, fundamentalmente, aos corpos que se encontram às margens da sociedade, envolvendo negros, homossexuais e pessoas de classes menos abastadas, que eram atropelados

pelo progresso e deixados à margem dos discursos de desenvolvimento, que regiam e justificavam a construção e criação das grandes metrópoles urbanas do século XX.

Pensar na obra de Cassandra Rios a partir de questões relativas a gênero e identidades LGBTQ+ dissidentes, parece ser o pontapé inicial mais óbvio e evidente a ser seguido; sendo assim, poucos foram os pesquisadores que se debruçaram sobre questões de classe envolvendo a circulação de sua literatura. No entanto, o estudo proposto por Pedro Amaral (2017) observa que o erotismo que ronda a obra de Cassandra Rios tratava-se:

[...] não apenas de um erotismo – vimos que isso não é um problema que leve, hoje, autor algum a um simbólico cadafalso –, mas de um erotismo pobre, de pobre, de semiletrado. [...] A sua presença em certos ambientes traria, pois, o incômodo de um deslocamento, uma inadequação do ponto de vista da norma social em vigor. Algo como uma empregada doméstica sentando-se à mesa de jantar de um lar burguês. (AMARAL, 2017, p.31).

Sendo assim, a censura da qual a escritora foi alvo não possui apenas uma camada relacionada à estética de sua obra, mas também nuances de classe e gênero, uma vez que se trata de uma escritora lésbica, que, no auge do conservadorismo e do autoritarismo gentil da sociedade brasileira da segunda metade do século XX, escrevia livremente sobre relacionamentos lésbicos e preconceitos de classe, desenvolvendo uma estratégia de comunicação que tornava sua literatura acessível a todas as camadas sociais da sociedade brasileira, o que seria um dos motivos que explicariam, de um lado, o sucesso comercial de sua obra, e de outro, a sua rejeição. No entanto, é importante pensar de que forma a espacialidade em obras como *Mutreta* e *A noite tem mais luzes* interseccionam questões de gênero no que diz respeito à circulação das personagens lésbicas daquele momento.

Dentro desse eixo de análise textual, a reflexão proposta por Amaral propõe, para além de uma censura social, uma censura que reflete a arquitetura escravocrata da sociedade brasileira. Partindo de uma análise sociológica a respeito do espaço que constitui as casas, Amaral constata que a desigualdade social tão marcadamente presente na arquitetura das cidades reflete na divisão em cômodos específicos para convívio de moradores, e, por outro lado, os espaços reservados para que empregadas domésticas e trabalhadores braçais possam desempenhar suas tarefas.

O quarto de empregada, portanto, é a materialização de um símbolo heterotópico (FOUCAULT, 2009) da mentalidade escravocrata da sociedade brasileira, seja de seus latifúndios dos séculos XVIII e XIX, seja de um lar burguês carioca do século XX. Tal lógica de funcionamento dos lares brasileiros de classes mais abastadas é ilustrada pelo filme *Que horas ela volta?* (2015), em que os espaços reservados para o uso da empregada doméstica, Val, são explicitamente delimitados pelos seus patrões e donos da casa, localizada em um bairro burguês de São Paulo. Com a vinda de Jéssica, sua filha adolescente, tal lógica passa a ser desafiada, culminando com o momento catártico da narrativa, que ocorre quando Val desobedece aos limites espaciais a ela impostos e entra na piscina da casa, um espaço simbólico do deleite burguês e da riqueza da família para a qual ela trabalha, benefício do qual jamais pôde usufruir.

O romance a ser estudado, *Mutreta*, que, segundo levantamentos realizados por Vieira (2014), foi publicado originalmente no ano de 1971, também traz a cidade de São Paulo como pano de fundo para o desenvolvimento da história do casal de protagonistas, Amanda e Rafaella. Juntas, elas mantêm uma loja de cacarecos, roupas e miscelânea no centro da cidade. Com a crise econômica que assola o país, as duas veem as vendas da loja despencarem enquanto vivenciam uma crise pessoal no relacionamento. A saída encontrada por Rafaella é passar a vender produtos importados. Para tanto, o casal faz um

acordo com um rico empresário chinês, Ping Lee, que lhes vende mercadorias do exterior em troca de favores prestados pelas duas.

O casal se beneficia por meio do comércio de produtos importados, algo proibido pelo governo brasileiro nos anos 1970, o que fazia com que as duas se livrassem de alguns impostos e percebessem uma melhora nos negócios. Em troca, Rafaella passa a trabalhar como contrabandista de produtos para Ping Lee. A primeira missão de Rafaella é a de buscar um produto localizado no litoral paulista, mais precisamente em Santos. Lá, ela encontra a irmã de Ping Lee, Lo, que lhe chama a atenção por sua beleza. As duas se encontram durante a missão de Amanda e voltam para São Paulo juntas, pegando a balsa de Guarujá para completar o trajeto. A escrita de Cassandra Rios explora uma espacialidade em que, em grande medida, ocorre o reconhecimento e a performance corporal das mulheres homossexuais, como fica evidente pelo seguinte trecho do citado romance:

Dia a dia iam se conhecendo novos membros da quase seita homossexual, como se fosse um colar cuja ponta tinha um imã atraindo na distância as peças que lhe pertenciam, nenhuma delas poderia dizer quantas homossexuais, ou entendidas (termo usado por elas) conheciam. (RIOS, 1968, p.27).

A cidade de São Paulo, que hoje é conhecida como uma das principais cidades gays do Brasil, possui ruas icônicas e importantes para a comunidade gay brasileira, como a rua Augusta, que abriga uma grande concentração de diversidade e reúne pessoas de diferentes sexualidades, raças e classes sociais. A rua também é famosa por abrigar diversas casas noturnas dirigidas ao público LGBTQ+. José Barbosa Silva, que nos anos 1960 foi o primeiro pesquisador brasileiro a desenvolver uma investigação acadêmica sobre a homossexualidade em São Paulo, afirma que:

A região principal que tem sobrevivido, por muito tempo, como ponto de encontro de grande parte do grupo homossexual de São Paulo, pode ser caracterizada por um grande T, formado pela confluência das Avenidas São João e Ipiranga, tendo como pontos cardeais os cinemas Oásis, ArtPalácio e início da Rua São Luiz. A vida de rua encontra alguns focos principais: imediações do Café Mocambo (Rua dos Timbiras), Bar do Jeca (esquina da Avenida São João com a Ipiranga), o passeio de todo o quarteirão formado pelas Avenidas São João e Ipiranga, Praça da República e Rua dos Timbiras, Avenida São João desde o cine Oásis até o ArtPalácio (lado ímpar), Praça Dom José Gaspar (principalmente diante dos bares aí localizados), toda a Praça da República, Largo do Paissandu, Rua São Luiz (principalmente diante dos bares) Praça da Sé, Praça Clóvis Beviláqua, Praça João Mendes, Praça Ramos de Azevedo (em frente à loja Mappin Store). À tarde, na Rua Barão de Itapetininga, e nos bares da República, Nick Bar, Pari Bar, Mocambo, Jeca, Cremarie, Brahma, Baiúca. Os cinemas ArtPalácio (principalmente às segundas-feiras), Oásis, Marabá (principalmente às quartas-feiras), Cairo, Pedro II, Cinemundi, Santa Helena. Banheiros públicos, principalmente os da Praça da República, do Largo do Arouche, do Largo Paissandu, da Praça Ramos de Azevedo e dos cinemas e bares citados. Estações de ônibus intermunicipais, estações de estrada de ferro e quartéis. (SILVA, 2000, p.73-74).

Os lugares citados no estudo têm respaldo na obra de Cassandra, uma vez que grande parte da ação ocorre em boates destinadas ao público gay. No entanto, a obra de Rios constrói uma performatividade da subjetividade homossexual feminina nesses espaços que não é contemplada pelo estudo de Silva e outros que foram desenvolvidos até os anos 2000.

Como se manifesta na obra, os grupos de homossexuais (masculinos) se identificavam dentro desses espaços por “entendidos”. O mesmo é sugerido por um dos relatos coletados por James Green (2000a) em *Além do carnaval*, escrito por Robert, um brasileiro que morava em Chicago em 1947, que em carta escreveu sobre sua vida nos Estados Unidos, afirmando que “os *night clubs* para ‘entendidos’ estão sempre lotados, e se há coisa boa neste mundo, é sábado à noite num destes lugares.” (GREEN, 2000a, p.292). Em *Mutreta*, um breve diálogo entre Amanda e Lo também traz o termo à tona: “Amanda falou sobre o restaurante de ‘entendidos’. – Engraçado o nome que vocês dão aos homossexuais. ‘Entendidos’. – Do assunto. É isso.” (RIOS, 1977, p.203). Em um

contexto em que pouca ou nenhuma atenção era dedicada à lesbiandade, Rios construía uma estética lésbica, um dos fatores que faz com que sua obra mereça atenção.

Estudos como os desenvolvidos por Silva (2005) e Green (2000a) jogam luz para o fato de que, dentro dos grupos homossexuais de São Paulo, sempre houve distinções com base em gênero e classe. Sendo assim, os grupos se subdividiam de formas hierarquizantes conforme suas respectivas condições e situações econômicas fossem. Importante ressaltar o fato de que, como demonstrado pelo documentário *São Paulo em hi-fi*, as boates gays paulistanas dos anos 1960 e 1970 eram frequentadas por públicos gays e heterossexuais que possuíam em comum o fato de pertencerem a classes mais abastadas. Havia um recorte de classe intrínseco ao modo de organização desse grupo nos espaços privados.

Além disso, alguns dos locais citados pelo estudo de Silva são mencionados de forma recorrente por Amanda em *Mutreta*, como a Praça da República. O romance também cita ruas e locais bastante específicos das cidades de São Paulo e Santos, como a Avenida Conselheiro Nébias, em Santos; a estrada do Perequê; a entrada principal do Jockey Clube, em São Paulo; a cidade Universitária; o bairro de Pinheiros, onde fica localizada a mansão de Ping Lee; a Avenida Sete de Abril; a rua Dom José de Barros e o estacionamento da Praça da República.

O romance frequentemente menciona as rotas tomadas pela protagonista em suas missões, de forma bastante detalhada. Apesar de se tratarem de locais públicos, as vivências sexuais de Amanda e Rafaella com outras mulheres só ocorrem no período da noite, em locais privados. Após descobrir sobre a traição de Amanda com a colega de trabalho Lo, Rafaella termina o relacionamento e se muda para a casa de Mirtes, uma amiga do casal:

Mirtes acomodou-a num quarto e avisou aos que conheciam Rafaella que não dissessem que ela estava hospedada em seu apartamento. Confiava nos presentes, visto que se surgisse algum comentário deixariam de ser recebidos em seu apartamento. Com a dificuldade que os homossexuais tem para ponto de encontro tinham que ser reservados. (RIOS, 1977, p.145).

O trecho anterior evidencia que, tal como o circuito de leitura percorrido pelos romances de Cassandra Rios, a circulação de pessoas assumidamente LGBTQ+ naquele contexto deveria ocorrer em espaços específicos, reservados a cômodos específicos de um lar, sob o risco de sofrerem julgamento, perseguição e preconceito de outrem. Porém, para além de uma mera representação da realidade daquele contexto, o romance de Rios tem o mérito de construir subjetividades lésbicas em espaços públicos e não só privados, estando a frente da epistemologização de estudos acadêmicos sobre o assunto.

Após a separação do casal, a relação de Amanda com Lo e a família de Ping Lee se intensifica, fazendo com que ela opte por continuar a ser usada para as transações ilícitas do empresário chinês, que posteriormente se revela um mafioso. Amanda se envolve também com Ming Li, a esposa, por quem é seduzida para uma emboscada, na qual sofre uma ameaça de morte pela mulher, caso ela revelasse os esquemas da família para a polícia. No mesmo instante, Amanda descobre que era seguida por seguranças durante o tempo todo em suas missões, que a vigiavam e sabiam de todos os detalhes de sua vida. Portanto, Ping Lee era ciente dos relacionamentos amorosos de Amanda com sua esposa e a colega Lo. Sobre isso, o personagem asiático não toma posição e muito menos expressa alguma opinião. A isso decorre o fato de Amanda se tornar ainda mais submissa aos mandos do grupo mafioso.

O título do romance, *Mutreta*, faz alusão aos contrabandos aos quais Amanda se submete para garantir a sobrevivência de sua loja localizada no centro de São Paulo. O título também pode ser lido como uma metonímia das vivências sexuais das personagens lésbicas, que não possuem a liberdade para

fazer uso de espaços públicos para expressarem suas afetividades e sexualidades dissidentes, de forma que os encontros precisam ser combinados e realizados de forma sorrateira, escondida, nunca às claras, assim como se faz um contrabando, uma atividade ilegal, ilícita. Os encontros de Amanda com Lo são sempre regados a medo e tensão:

Caminhou vagorosamente em direção ao Estabelecimento onde deixara o carro, na Praça da República. De lá telefonaria para o apartamento dela de novo e para a Confeitaria, talvez Lo tivesse se atrasado, mas comparecido. Quem sabe não teria se precipitado em não esperar mais. Chegou ao Estacionamento. O coração pulou descontrolado. Lo estava na saleta de espera. Assim que a viu fez um gesto disfarçado para que não se dirigisse a ela. Amanda entregou o cartão e o manobrista foi buscar o carro. Entrou e viu Lo caminhar em sua direção. Debruçou-se para abrir a porta da direita. Lo entrou e sentou ao lado, em silêncio. (RIOS, 1977, p.191).

A passagem ocorre em um momento da narrativa em que Amanda está ciente de estar sendo seguida por seguranças fiscalizadores de sua vida pessoal e de suas ações em tempo integral. De acordo com a leitura empreendida por Rick Santos (2005), a obra de Cassandra Rios consiste em uma voz de resistência, sendo “além de transgressora e questionadora, anticanônica e de resistência. Ao unir esses elementos, a autora faz da língua um *locus* disruptível e volátil que transgride, “perturba” e põe em xeque a lógica e a legitimidade do discurso falocrático.” (SANTOS, 2005, p.179). É na espacialidade de um mundo subterrâneo paulistano em que a lesbiandade pode se expressar onde a estética cassandriana antifalocrática se manifesta. Desse modo, poderíamos ler a menção a lugares específicos como uma sinalização para seu público leitor LGBTQ+, indicando lugares possíveis para se encontrar, bem como locais a serem evitados. Para atingir isso, faz uso de um discurso literário, que seria lido pelos censores da ditadura militar e mesmo por leitores heterossexuais interessados em um incursão-fetice pelo universo homossexual.

De acordo com James Green (2000a), na São Paulo dos anos 1950 e 1960,

Muitos homossexuais que viviam em pequenos apartamentos no centro podiam trazer amigos ou parceiros sexuais às suas casas. Outros, que viviam com a família ou amigos que desconheciam suas preferências sexuais, tinham de procurar acomodações públicas. Como lembrou Clóvis: “Não havia hotéis específicos para gays como tem agora. Transava-se em hotéis improvisados, mas também frequentados por heterossexuais. Hotéis mais baratos sempre permitiam hospedar dois caras por uma noite, às vezes passava-se o final de semana. Na Rua 7 de Abril, lembro, havia um hotelzinho chamado São Tião, a gente ia com muita discrição e ficava hospedado com um cara”. (GREEN, 2000a, p.278-279).

A rua 7 de Abril é citada em outro momento de tensão narrativa de *Mutreta*, em que Amanda foge de possíveis seguidores: “Consegui despistar, mas é melhor tomar cuidado [...] Deixei meu carro noutra Estacionamento, lá na Sete de Abril, e andei até aqui, atravessando galerias. Felizmente acertei.” (RIOS, 1977, p.191). Ainda segundo o estudo desenvolvido por Green (2000a, p.280), as galerias de compras também eram consideradas lugares seguros para frequentadores homossexuais. Ao contrário dos bares gays e boates da época, as galerias podiam ser frequentadas mesmo por homossexuais menos abastados, que não necessariamente saíam de casa para fazer compras.

Importante ressaltar que o texto de Cassandra Rios traz algumas visões preconceituosas e anacrônicas em relação às performances de gênero, com nuances machistas que se materializam por meio das falas das personagens lésbicas, como quando Amanda fala sobre a separação com Rafaella, em que afirma, sobre a divisão dos bens, que “Não é justo. Um homem não faria isso! Imagine se alguém depois de lutar tanto por um negócio como essa loja iria passar de mão beijada para a amante ou esposa! Daria uma mesada, uma bolada, mas assim é burrice!” (RIOS, 1977, p.145). Opinião semelhante é expressa por Mirtes, ao comentar com Amanda sobre a existência de uma boate gay chamada Aço’s, dizendo que lá “Dá cada tipo. Tem umas machonas que até assusta. Mas é legal” (RIOS, 1977, p.199), ao que Amanda responde “Caricaturas de homens! E é tão bom ser simplesmente mulher. Mulher que gosta de mulher, sem esses

problemas de querer ser macho, imitações frustradas. Isso é complicado.” (RIOS, 1977, p.199). Essas visões anacrônicas implicam uma estética que, apesar de ser vanguarda em relação à desconstrução da heteronormatividade presente nos espaços urbanos, ainda assim conserva visões conservadoras no que diz respeito ao espectro de masculinidades e feminilidades dentro da comunidade lésbica.

Exemplos de passagens como essas são recorrentes na obra de Cassandra Rios como um todo, não se restringindo somente a obras como *Mutreta*, o que dá indícios de que a escritora destinava sua escrita não só a um público de nicho LGBTQ+, mas também a um público majoritariamente conservador e heterossexual, que encontrava nos romances da autora uma oportunidade de satisfazer uma curiosidade mórbida em relação à vida de pessoas homossexuais mulheres. Embora a autora tenha sido pioneira em textos que transgrediam a heteronormatividade vigente de sua época, seu texto, de um modo ou de outro, ainda incorria em generalizações preconceituosas e anacronismos a respeito de identidades de gênero, adotando posturas como as citadas. Essa postura narrativa pode também ser explicada a partir de uma moral volúvel condicionada ao contexto de Ditadura Militar em que grande parte de sua obra foi publicada.

Sendo assim, o espaço do “quarto da empregada” reservado à leitura dos livros subversivos de Cassandra Rios, também podiam ser ocupados pelo público heterossexual. Esse local heterotópico permitia que pessoas de um amplo espectro de classe e gênero experimentasse aquilo que não era permitido em espaços públicos e/ou privilegiados: seja a leitura de um romance *best-seller* de uma autora com pouco prestígio, seja a vivência sexual dissidente da heteronormatividade vigente.

Especificamente no caso da literatura de Cassandra Rios, os seus romances podem ser lidos enquanto mensagens destinadas ao público de

mentalidade heteronormativa das décadas de 1960 e 1970 que ainda imperava no período pós-guerra, ou também como mensagens, roteiros e guias para o público homossexual do mesmo período, que enfrentava forte discriminação dentro e fora de suas casas, sendo as ruas, por vezes, a única alternativa que lhes restava. O romance poderia, então, ser lido como um manual de instruções de lugares para ir e lugares para evitar, bem como roteiros interessantes de ruas e locais seguros para performar seu gênero e marcar encontros com parceiros sexuais.

Por outro lado, os espaços privados da cidade são transformados em lugares *queer*, ou seja, lugares em que a heteronormatividade dá lugar aos encontros e vivências sexuais dos personagens homossexuais de Cassandra Rios, propondo uma nova leitura das ruas e dos ambientes da cidade. Como observado pelo estudo desenvolvido por Kyara Vieira (2014), a persona de Cassandra é um reflexo do conflito discursivo entre conteúdo de sua literatura, em que a maioria dos protagonistas consistiam em personagens lésbicas, andróginas ou transexuais, cujas vidas sexuais eram exploradas pelas narrativas; bem como pela figura trágica construída pela censura – civil ou política – com a qual a escritora conviveu ao longo de toda sua carreira. Desse modo, a escritora soube apropriar-se dos discursos construídos pelo senso comum, pela censura e pelos meios de comunicação a respeito da sua identidade, não só incorporando certos traços em sua escrita literária, como também por meio de entrevistas concedidas a revistas de grande circulação.

Desse modo, como conclui Vieira, a mescla de discursos confusos e as informações divergentes acerca da vida e obra da autora é um reflexo não só da censura militar, responsável por tirar muitos de seus livros de circulação, como também um reflexo da própria atitude da escritora em construir uma persona trágica para si, construindo aquilo que Vieira chama de a vida enquanto tragédia de folhetim, uma vez que, enquanto alguns de seus romances eram publicados

nesse formato, a autora construía, simultaneamente, um paratexto acerca da sua autobiografia.

A censura sofrida por Cassandra Rios reflete não só no modo de construção de espaços em relação a gênero e sexualidade, como é o caso de romances como *Mutreta*, mas também um reflexo social do lugar que sua literatura ocupou historicamente. Sendo o quarto da empregada, dentro da área de serviço, um espaço simbólico heterotópico que se relaciona ao armário, espaço historicamente ocupado por Cassandra Rios e muitas das protagonistas de seus romances. As perseguições, o desconforto e a falta de privacidade de Amanda em *Mutreta* são um reflexo da perda de liberdade e privacidade do período ditatorial que o país enfrentava em 1971, bem como a onipresente homofobia da sociedade brasileira, que, misturada à dificuldade de separação entre espaços públicos e privados, resulta na falta de liberdade, produzindo, como efeito, a necessidade da construção de uma subcultura homossexual majoritariamente exclusiva a determinados espaços privados das grandes metrópoles urbanas brasileiras, restritas, em grande parte, aos homossexuais pertencentes às classes mais abastadas. Em paralelo, para se tornar possível a leitura de seus romances no período pós-AI5, era preciso recorrer a meios pouco ortodoxos, como o contrabando de livros censurados e conduzir a leitura em espaços privados, que não contaminassem os locais públicos, tal qual a literatura reservada para a área de serviço, e não para a mesa de jantar do lar burguês.

Portanto, a estética espacial revelada em romances como *Mutreta* e *A noite tem mais luzes*, para além de uma mera representação da realidade do contexto em que foram publicadas, consiste na antecipação da subversão da restrição dos espaços privados como exclusividade para a expressão da homoafetividade feminina enquanto um mecanismo subversivo das forças patriarcais hegemônicas que regulam as arquiteturas urbanas.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Pedro. *Meninas más, mulheres nuas: as máquinas literárias de Adelaide Carraro e Cassandra Rios*. Rio de Janeiro: Papéis selvagens, 2017.

BARTHES, Roland. Semiologia e urbanismo. In: BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro; São Paulo: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: a história da violência nas prisões*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1999.

GREEN, James. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Trad. Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora Unesp, 2000a.

GREEN, James. Mais amor e mais tesão: a construção de um movimento brasileiro de lésbicas e travestis. Campinas: *Cadernos Pagu*, n.15, 2000b, pp.271-295.

Disponível:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635596>. Acessado em 02/07/2020.

LIMA, Maria Isabel. *Cassandra, Rios de lágrimas: uma leitura dos inter (ditos)*. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2009. Disponível: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/93291>. Acessado em 9/11/2020.

QUE horas ela volta? Direção: Anna Muylaert. Produção: Fabiano Fullane. Intérpretes: Regina Casé, Camila Márdila, Michel Joelsas, Karine Teles. Brasil: Distribuição: Pandora Filmes, 2015, 112 min.

RIOS, Cassandra. *A noite tem mais luzes*. São Paulo: Record, 1968.

RIOS, Cassandra. *MezzAmaro: flores e cassis*. São Paulo: Pétalas, 2000.

RIOS, Cassandra. *Mutreta*. São Paulo: Record, 1977.

SANTOS, Rick. Uma visão *queer* do discurso de Cassandra Rios. In: RIOS, Cassandra. *Uma mulher diferente*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

SÃO Paulo em hi-fi. Direção: Lufe Steffen. Produção: Edu Lima. Intérpretes: João Silvério Trevisan, Elisa Mascaro, Kaká di Polly. Brasil: Distribuição própria, 2013, 100 min.

SILVA, José Fábio Barbosa da. Homossexualismo em São Paulo: estudo de um grupo minoritário. In: GREEN, James; TRINDADE, Ronaldo (org). *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

VIEIRA, Kyara Maria de Almeida. *“Onde estão as respostas para as minhas perguntas”?: Cassandra Rios - a construção do nome e a vida escrita enquanto tragédia de folhetim (1955-2001)*. 2014. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/11869>. Acessado em 9/11/2020.

Recebido em 03/07/2020.

Aceito em 12/11/2020.