

O encontro no universo lésbico de Cassandra Rios: desafios, ambiguidades e tensões nos atos performativos masculinizados em “mulheres lésbicas”

The meeting in Cassandra Rios' lesbian universe: challenges, tensions and ambiguities in masculinized “lesbian women” performative acts

SUELY ALDIR MESSEDER* e ANA GABRIELA PIO PEREIRA**

RESUMO: PRETENDE-SE EXPLORAR A IDEIA DO ENCONTRO COMO UM FAZER ETNOGRÁFICO, TENDO COMO LOCUS DO TRABALHO DE CAMPO CENAS DOS ATOS PERFORMATIVOS REPRODUZIDOS PELAS MULHERES LÉSBICAS DAS OBRAS DE CASSANDRA RIOS. EM TAIS CENAS, PERSCRUTAM-SE AS ENUNCIÇÕES SOBRE OS CORPOS DAS MULHERES LÉSBICAS E OBSERVA-SE COMO A PROLIFERAÇÃO DE GÊNERO ENTRE ELAS ROMPE COM A DICOTOMIA HOMEM E MULHER, AO MESMO TEMPO QUE VEMOS AS TENSÕES E AS AMBIGUIDADES VIVENCIADAS PELAS MULHERES LÉSBICAS QUE RE-SIGNIFICAM AS MASCULINIDADES EM SEUS CORPOS, ANUNCIANDO, ASSIM, UM ESPAÇO FRONTEIRIÇO COM OS “HOMEM TRANS”/“TRANSHOMEM”.

ABSTRACT: WE INTEND TO EXPLORE THE IDEA OF THE MEETING AS ETHNOGRAPHICAL, HAVING AS LOCUS OF THE FIELDWORK THE SCENES OF PERFORMATIVE ACTS PLAYED BY THE LESBIAN WOMEN OF CASSANDRA RIOS WORK. IN SUCH SCENES PEER UP UTTERANCES ABOUT LESBIAN WOMEN'S BODIES, AND THEN IT IS OBSERVED HOW THE PROLIFERATION OF GENRES AMONG THEM BREAKS UP WITH THE DICHOTOMY OF MAN AND WOMAN, TO THE TIME WHEN WE SEE THE TENSIONS AND AMBIGUITIES EXPERIENCED BY LESBIAN WOMEN THAT RE-SIGNIFY THE MASCULINITIES IN THEIR BODIES, ANNOUNCING THUS A BORDER AREA WITH THE “TRANS”/“TRANS MAN”.

PALAVRAS-CHAVE: MASCULINIDADES, LÉSBICAS, CORPOS.

KEYWORDS: MASCULINITIES, LESBIAN, BODIES.

* Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia e doutora em Antropologia - Universidade Santiago de Compostela. Atualmente é professora adjunta da Universidade do Estado da Bahia - UNEB.

** Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural na Universidade do Estado da Bahia.

Este artigo tem como condição *sine qua non* para sua existência a ideia de encontro entre pessoas e coisas. O primeiro encontro ocorreu entre as pessoas, no ano de 2012: a futura mestra em Crítica Cultural, em seu exame de qualificação, e a antropóloga, na condição de examinadora. O segundo encontro foi entre os objetos de estudo de ambas. Enquanto a antropóloga possuía um estudo voltado para compreender a vivência das masculinidades em corpos femininos, a mestranda buscava cotejar no livro *As traças* (2005), de Cassandra Rios, os processos de subjetivação das mulheres lésbicas.¹

A ideia de encontro é o pressuposto para a própria existência profissional dos/as antropólogos/as. Dele se origina e transborda o *fazer etnográfico*. Se, conforme Clifford (1988), a etnografia está, do começo ao fim, imersa na escrita, podemos, então, entendê-la como uma composição do gênero literário. Neste sentido, iremos, aqui, experimentar modestamente, a quatro mãos, o fazer etnográfico, ao nos debruçarmos na descrição da lesbianidade na literatura de Cassandra Rios.

Nossa escrita é influenciada pelos trabalhos de Jacques Derrida e de Judith Butler. Na perspectiva derridiana, vemos que o/a antropólogo/a carrega em seu discurso “as premissas do etnocentrismo no próprio momento em que o denuncia” (DERRIDA, 1971, p. 234-235). Do diálogo com Butler (2008), trazemos a teoria crítica feminista e a teoria *queer* denunciando a posição androcêntrica e heteronormativa dos saberes científicos.²

Interessa-nos, neste trabalho, relevar a situação dos dois sujeitos: numa via, os que desejam o fazer etnográfico; noutra, as personagens na cena que, ao mesmo tempo, nos interpelam e são interpeladas por nós, as observadoras. Assim, estabelecemos uma relação dialógica com as personagens, sem pre-

1 Este artigo se insere no âmbito do projeto “Masculinidades em corpos femininos e suas vivências: um estudo sobre os atos performativos masculinos reproduzidos pelas mulheres nas cidades de Alagoínas, Camaçari e Salvador”, financiado pelo CNPQ.

2 Curiosamente, os dois autores citados, Derrida e Butler centram a sua desconstrução na escritura de Lévi-Strauss. A teoria da escritura de Lévi-Strauss é discorrida no capítulo “Lição de Escritura” em *Tristes Trópicos*. Encontramos a desconstrução derridiana da teoria da escritura descrita no primeiro capítulo da segunda parte de sua Gramatologia intitulado “A violência da letra: de Lévi-Strauss a Rousseau”. Enquanto que a desconstrução de Butler se encontra no ao longo dos capítulos do livro *Problemas de Gênero*, sobretudo quando questiona a inferência performativa de Lévi-Strauss ao requerer o surgimento do simbólico, uma vez que, para ele, as mulheres, assim como as palavras, são as coisas a serem trocadas.

tensões a verdades peremptórias, sem uma violência em suas representações em nossa escrita. Na leitura realizada, partilhamos a ideia de que a escrita de Rios consegue demonstrar que as mulheres lésbicas não se encontram encapsuladas num corpo monolítico cuja aparência física se enquadra no modelo da mulher máscula;³ ao mesmo tempo, compreendemos que as narrativas cassandrianas investem na defesa de uma essência no desejo que torna algumas mulheres seres desejantes de outras mulheres.

Para nos tranquilizar, devemos reafirmar que levamos como premissa em nosso fazer etnográfico a ideia do deslocamento sugerido por Derrida e a ideia da desconstrução da heterossexualidade compulsória discutida por Butler. Somos os/as “outros/as” colonizados/as e, em nossos processos de descolonização, buscamos compreender os processos de subjetivação corpórea das mulheres lésbicas do universo cassandriano.

Antes de adentrarmos nos atos performativos das personagens lésbicas criadas por Rios, traremos um pouco da biografia da autora. Em seguida, perscrutaremos as cenas que julgamos passíveis de representar a multiplicidade do universo de mulheres lésbicas nos romances selecionados para este artigo. A saber: *As traças* (2005); *Eu sou uma lésbica* (2006); e *O gamo e a gazela* (1981).⁴

1. Cassandra Rios: uma breve biografia

A escritora Cassandra Rios, se não tivesse morrido, estaria com 81 anos de idade. Ela morreu aos 69 anos, em pleno 8 de março, quando, coincidentemente, se comemora o Dia Internacional da Mulher.

Cassandra Rios foi a persona literária criada pela paulista Odete Rios. Confessa apreciadora da mitologia grega, Odete, possivelmente se inspirou na história da pitonisa grega Cassandra sobre quem pesava uma maldição: ao mesmo tempo em que era possuidora do dom de prever as coisas era, também, condenada a jamais ser acreditada em suas previsões. Tal condição foi o castigo imposto pelo deus Apolo, em decorrência da rejeição da pitonisa às

4 Não dispomos das datas da primeira edição dos respectivos romances, por isso citamos as últimas edições.

suas investidas sexuais. Em virtude da maldição, os contemporâneos de Cassandra jamais deram credibilidade à sua fala. Assim, a identificação de Odete com a personagem grega pode ser associada tanto à marca trazida em decorrência da recusa de se relacionar sexualmente com homens, quanto, como sugere Vieira (2010), à capacidade de captar e trazer à cena o sutil, aquilo que não se percebe facilmente e, ao fazê-lo, ser considerada maldita.

Odete nasceu no âmbito de uma tradicional família de imigrantes espanhóis, de classe média, católica. Tinha 16 anos de idade quando publicou o seu primeiro título, *A volúpia do pecado* (1948). Editado com recursos próprios, o livro, que traz como carro chefe a relação amorosa/sexual entre mulheres, abriu o caminho para uma série de outros volumes de mesma temática. Aliás, como sugere Rick Santos, “a descrição da homossexualidade em cenários urbanos é a linha central e recorrente que permeia toda a sua obra” (2003, p. 18).

A produção literária ousada da escritora logo seduziu uma legião de leitores/as, interessados/as em adentrar o universo das relações homoeróticas entre mulheres. Nos anos 1970, Rios conseguiu uma posição até então jamais alcançada por uma escritora brasileira: foi a primeira mulher a atingir a marca de um milhão de exemplares vendidos. Segundo Piovezan (2005), estima-se que 300.000 exemplares de seus romances tenham sido distribuídos por ano na referida década. O livro de estreia, *A volúpia do pecado* (1948), em cerca de nove edições, vendeu mais de 700.000 cópias.

Desnecessário dizer que não foi fácil para uma mulher lésbica escrever sobre assuntos tão polêmicos em uma sociedade pautada em rígidos princípios morais como era o Brasil da segunda metade do século XX. Sua escrita foi rotulada como pornográfica e, conseqüentemente, considerada prejudicial à formação dos/as jovens. Em 1962, quando havia escrito cerca de dez títulos, tinha oito censurados e respondia a processo sob a acusação de ultraje público ao pudor.

Com a instauração do Regime Militar, a situação da escritora Cassandra Rios se agrava. Em 1970, o então presidente Emílio Garrastazu Médici assinou o Decreto-lei nº1.077 que, dentre outras coisas, proibia todas as publicações consideradas pornográficas no país. A justificativa era que “a pornografia se encontrava a serviço de interesses políticos de subversão, pois levava à destruição dos padrões morais vigentes” (COSTELLA, 1970, p. 143).

Em tão conturbado contexto, os livros de Rios foram retirados do mercado e impedidos de ser publicados. A autora chegou a ser presa e proibida de

escrever. Aliás, o próprio nome Cassandra Rios passou a ser proibido. A alternativa encontrada para não parar de escrever foi lançar mão de outros pseudônimos. Assim, utilizando as alcunhas de Clarence Rivier e Olivier Rivier e optando por tramas envolvendo relações heterossexuais, ela conseguia driblar os censores e continuar publicando. Segundo Piovezan (2005), na ocasião do afrouxamento do regime, em 1974, Rios tinha trinta e seis livros censurados.

Apesar do ofuscamento imposto à obra de Rios, não podemos, hoje, deixar de reconhecer o papel reparador que esta exerce junto à crítica social feminista. Isto porque, por um lado, a autora torna visíveis possibilidades de vivência da sexualidade que divergem daquela que é a norma, a heterossexualidade; por outro, assim como escritores de sua época que utilizaram a arte para denunciar os horrores sofridos por aqueles/as que ousavam combater a ditadura militar, ela, por meio de suas personagens, vai, segundo Facco (2004), denunciar a “tortura moral” a que eram submetidas as mulheres que optavam por uma postura social transgressora.

Diante do exposto, passemos a investigar algumas de suas personagens lésbicas a fim de compreender, a partir das cenas que protagonizam, os atos performativos por elas desenrolados.

2. O encontro com as personagens lésbicas cassandrianas e o ato performativo masculinizado na cena

No artigo “Quando as lésbicas entram na cena do cotidiano: uma breve análise dos relatos sobre mulheres com experiências amorosas/sexuais com outras mulheres na heterossexualidade compulsória”, Suely Messeder (2012) traz para a discussão acadêmica cenas do cotidiano de mulheres que se relacionam afetiva e sexualmente com outras mulheres. Estas cenas são encontros cujas interações permitem apreender os atos performativos desenrolados pelas mulheres quer entre elas, quer com outrem. Para simplificar, utilizamos o conceito de ato performativo para compreender as representações e as formas de uso do corpo pelas mulheres, assim como os significados e as interpretações por elas expressos para tais representações.

É importante, ainda, esclarecer que as ambiguidades daí oriundas não são desprezadas. Para nós, observadoras, as questões das representações e práti-

cas (ato performativo) requerem uma forma de olhar e escutar muito próxima dos cuidados de Goffman (1974) em relação aos aspectos dramaturgicos da interação. Em outras palavras, no plano metodológico, consideramos como unidade de análise as personagens em torno de eventos concretos, observando, sobretudo, seus deslocamentos corporais, gestuais e visuais.

Antes de verificarmos os atos performativos das mulheres masculinizadas, passemos à descrição das protagonistas dos romances analisados. Observe-mos como estas personagens são construídas no universo da narrativa.

2.1 As três protagonistas dos romances: uma breve descrição de Andréa, Flávia e Calfope

Andréa, protagonista de *As traças* (2005), é assim descrita:

Andréa não era vaidosa ao extremo, apenas sabia se distinguir dentre as outras, reconhecer quando era a mais bonita, quando a cobiçavam e invejavam. [...] Sabia que podia se impor, se quisesse; que um dos atributos, que ajudava noventa e nove por cento, era sua beleza física. Não uma beleza apenas estética, mas bem dosada de simpatia e graça, de sensualidade e atração, de simplicidade e um certo quê de mistério, de comunicabilidade e, ao mesmo tempo, de caráter excêntrico e fechado. Andréa realmente tinha nos traços a perfeição das proporções e do colorido, do som e da força do seu intelecto. (RIOS, 2005, p. 32)

Neste romance, assim como em outros da autora, a protagonista se reconhece como um ser desejante de outra mulher, o que constituirá o motivador para uma busca por um conceito de lesbianidade. É com o fim de entender o desejo que experimentava que Andréa recorre à literatura médica disponível em sua época. Ela, no entanto, depara-se com uma literatura que associou lesbianidade a patologia e que construiu uma imagem da mulher lésbica associada ao másculo, ao feio, ao deformado. A protagonista, então, vai repudiar essa imagem patologizada e iniciar um processo que poderia ser entendido como de higienização. Neste sentido, ela rejeita as mulheres virilizadas e investe em imagem de feminilidade para as lésbicas com o intuito de livrá-las da condição patológica que lhes foi imputada.

Desta forma, é possível entender a angústia de Andréa que, no afã de contestar o modelo científico da época, busca construir um universo de mulheres lésbicas “verdadeiras” cuja característica essencial seja o desejo sexual entre as mulheres femininas, pois, na literatura médica sobre a homossexualidade entre mulheres, aquelas que os médicos não podiam classificar como másculas eram consideradas falsas homossexuais.

Parece ser um ato comum às protagonistas dos romances analisados - Andréa (*As traças*), Flávia (*Eu sou uma lésbica*) e Calíope (*O gamo e a gazela*) - perscrutar as demais personagens lésbicas, descrevendo-as fisicamente e dando movimento às cenas. Elas parecem querer legitimar seus desejos lésbicos, objetando os seres outrora considerados patológicos. É desta forma que pretendem construir uma visibilidade para as mulheres que desejam outras mulheres.

No romance *Eu sou uma lésbica* (2006), podemos verificar uma tensão na relação entre passivo e ativo. Nesta reprodução, encaramos a mesma ideia trazida por Peter Fry (1982) em sua análise cultural do cotidiano dos homens homossexuais: de um lado, aqueles ativos, representados como mais viris, que não se consideram homossexuais; do outro, as bichas que, por se aproximarem da imagem feminina, são consideradas os verdadeiros homossexuais:

Naquele tempo, as mulheres aproveitavam o carnaval para usar suas calças compridas, camisas, gravatas, caracterizando-se de homem para melhor serem identificadas pelas outras mulheres, as ‘passivas’. O carnaval nos clubes marcava momentos grandiosos na vida das lésbicas, que se fantasiavam de Zorro, de caubói, usavam máscaras, cortavam os cabelos rente na nuca, riscavam bigodes com lápis de sobrancelhas e até costeletas. Era a liberdade. O diabo soltava-as pelas ruas e elas invadiam os salões. A orquestra atacava os sambas e marchas, as serpentinas riscavam o ar, confetes atapetavam o chão, e as lésbicas confinavam-se no toalete. E para lá iam, atraídas, as que tinham tendências para eclodir durante os três maravilhosos dias festivos. (RIOS, 2005, p. 95)

As mulheres classificadas como passivas, segundo o discurso médico, apenas se relacionavam com as mulheres másculas por possuírem uma fragilidade na vontade, o que fazia com que fossem facilmente seduzidas. Estas “falsas homossexuais” eram classificadas como bissexuais, narcisistas ou homossexuais

não congênitas. Na descrição de Rios, vimos que existe a negação deste cientificismo sobre a classificação das mulheres homossexuais por duas vias. Na primeira, ela reivindica que todas as mulheres aí envolvidas - quer sejam aquelas que se fantasiam de homens, quer sejam aquelas “passivas” - são lésbicas. Na segunda, vê as mulheres que se travestem de homens no carnaval como uma estratégia para serem reconhecidas como lésbicas por outras mulheres lésbicas.

Muito embora, se, por um lado, podemos apreciar o desejo da narradora de criar um universo de mulheres lésbicas com a proliferação do gênero, ou seja, considerando todos os matizes que não encarceram as mulheres lésbicas na matriz heterossexual compulsória dos corpos generificados, por outro lado, constatamos a crença fincada do modelo biomédico por parte de algumas personagens. É o que verificamos, por exemplo, na intervenção de Núcia, namorada de Flávia (*Eu sou uma lésbica*), quando busca persuadir a protagonista a ter uma aparência mais masculinizada. Núcia tenta convencer Flávia a cortar o cabelo, sob a alegação de que, mudando a aparência, esta se tornaria uma verdadeira lésbica, a máscula. Flávia, no entanto, retruca, ao seu pedido:

Se eu cortasse os cabelos, mamãe teria um choque, e papai talvez até chorasse de desgosto, pois já andava implicando pelo fato de eu só querer usar as camisas de Renato, isto porque Núcia dissera que eu ficava muito bem de camisa, melhor do que com meus vestidos. Vestidos não eram para mim. E comecei a só andar de calça comprida, camisa, jaquetas, sapatos de salões bem esporte, camisetas, sentindo-me cada vez mais liberta das apreensões e do medo de que os outros descobrissem o que eu era. Mas não era influência de Núcia; eu apenas estava me encontrando melhor dentro da minha indumentária preferida. (RIOS, 2006, p. 65)

Ao que parece, Flávia consegue re-significar o desejo da sua namorada. Neste processo de subjetivação, a protagonista consegue se agenciar no modelo de gênero masculino, não como homem, mas, sim, encontrar-se num estilo masculinizado. Ela não pretende ser homem:

Eu era mulher, essencialmente feminina, apenas gostava de mulher. Só isso. Não gostava de homem para sexo, mas para amizade. Imitá-los, nunca! Sentia-me muito bem na minha condição de homossexual, sem precisar caracterizar-

-me ou realizar performances de machão para agradar as mulheres. O modo como eu gostava de me vestir nada tinha a ver com minha masculinidade ou androginia. (RIOS, 2006, p. 66)

Em *O gamo e a gazela* (1981), é possível, também, verificar a preocupação com o ato performativo de gênero identificado na construção da unidade mente-corpo/corpo-mente. Esta preocupação revela a ruptura dicotômica homem e mulher. Do romance, destacamos as protagonistas Calíope e Dafne, que são amantes. É pela ótica de Calíope que temos acesso aos acontecimentos. Ela é ainda muito jovem. Vive com a família, em São Paulo, tendo acesso a tudo o que uma garota de classe média da década de 1950 pode ter: frequenta festas, bares, boates etc. Em suas falas, expõe a aversão às mulheres másculas. Para ela, um tipo aceitável de lésbica é aquela que mescla um temperamento forte, ativo, dominador e uma aparência feminina:

Que uma mulher parecesse máscula, mas que não deixasse de se feminina. Máscula por não encontrar outra expressão para definir sua personalidade dominadora, firme, otimista, corajosa, desembaraçada, ativa na conquista, mas nunca concorrente do homem, nunca uma caricatura da masculinidade. (RIOS, 1981, p. 42)

Apesar da aversão aos tipos másculos, Calíope não é, exatamente, a expressão daquilo que a cultura determina como feminino. É descrita, em alguns momentos, como próxima a um garoto: “[...] aparência de garoto de quinze anos, metido a homem. Assentavam-lhes as calças compridas, o corte masculino das blusas emprestava-lhe um certo *it*, porém raramente se vestia assim” (RIOS, 1981, p. 32). Em outros, como alguém que forja uma feminilidade.

[...] Os sapatos de salto alto da mesma cor, a maquilagem, a sua maneira de andar e os seus gestos delicados emprestavam-lhe agora o aspecto frágil de uma mulher vaidosa e extremamente feminina. Era essa transformação súbita a razão de suas variadas conquistas. Dominando as “passivas” e atraindo as “ativas”. De aspecto de moleque desmazelado, modificando-se em tão simples e rápida mudança de traje na mais despretensiosa moça de suave feminilidade. (RIOS, 1981, p. 67)

Parece, portanto, que, para Calíope, ser feminina ou masculina depende da disposição para optar por algumas formas de se vestir ou por certos tipos de comportamento. Nesta ambiguidade requerida por ela, vamos, agora, nos ater ao fato de como as protagonistas cassandrianas se arvoram a conceber as masculinidades vivenciadas por mulheres ou em como elas se referem aos atos performativos masculinizados das mulheres por elas consideradas másculas.

2.2 Quando as mulheres másculas e masculinizadas entram na cena

Em todos os romances mencionados, observamos que as mulheres másculas e masculinizadas são trazidas à cena pelo olhar das protagonistas. É sempre a partir do ponto de vista das protagonistas, que, invariavelmente, defendem uma performance feminina, que as mulheres masculinizadas aparecem. Voltemos ao romance *As traças* (2005) e à forma como a personagem Rosana é descrita por Andréa:

Andréa reparou nos cabelos curtos, cortados bem rentes, a voz pausada e insinuante, o olhar revelador. Magra, alta, desportista, traços finos. O tipo. [...] Igual a muitas que haviam despertado sua curiosidade ao cruzar com elas na rua, num cinema, num teatro, enfim, numa identificação inegável da índole oculta. (RIOS, 2005, p. 27)

Rosana é vista como “o protótipo” da mulher homossexual masculinizada e, por este motivo, é marginalizada. Dentre as personagens lésbicas e aquelas que a narrativa classifica como “entendidas”, ela é a única delineada a partir de uma referência de masculinidade, o que a deixa mais vulnerável que as outras à intolerância social: é apontada nas ruas, as colegas de classe evitam sua companhia e é tratada como concorrente pelos rapazes, na ocasião das conquistas amorosas. As situações constrangedoras às quais a personagem está exposta decorrem dos seus trejeitos, do modo de se vestir, da forma de falar, dos gestos másculos, enfim, de tudo o que a faz diferente da protagonista.

Chama-nos a atenção uma cena em que Andréa, na companhia de Rosana, questiona um grupo de mulheres másculas. Vejamos o diálogo entabulado:

“- Rosana, vamos embora, isso é o fim do mundo. Essas mulheres assim vestidas, andando desse jeito, o que pensam? Que são homens? Aquela grandalhona parece chofer de caminhão. Meu Deus, será que não sabem ser lésbicas sem imitar homens?” (RIOS, 2005, p. 150)

À aversão de Andréa, a outra reage:

- Já olhou bem para mim? Já conseguiu me imaginar de vestido?

- Vejo você todos os dias de saia.

- E o que pareço?

- Uma mulher.

- Não me acho esquisita? Não acha que fico melhor de calças compridas?

- Bem, de certo modo, sim. Mas não vem ao caso, você não tem a aparência dessas que acabamos de ver.

- E que tipo tenho?

Andréa sentiu-se encurralada.

- Bem, não é um tipo comum. Eu diria desportista, uma moça que pratica muitos esportes, isso.

- Qual nada. Todos me identificam, basta olhar para mim e ver o que sou. (RIOS, 2005, p. 151)

Como vimos, Rosana não se considera diferente das demais, pois também se identifica a partir de uma referência de masculinidade. Se, para Andréa, a masculinidade em mulheres é vista de forma negativa, para Rosana, é uma forma de se afirmar enquanto sujeito.

Também em *O gamo e a gazela* (1981), as impressões de Calíope acerca da namorada, Dafne, são muitas:

Indiscutivelmente tratava-se de uma mulher distinta. Seu porte elegante e suas maneiras embora rudes não escondiam que ali estava uma mulher de classe.

[...]

Era verdadeiramente uma mulher provocante. (RIOS, 1981, p. 61)

Calíope ainda conclui: “Aquele sinal parecia embelezar-lhe o rosto, tornando-a exótica, um tipo de mulher fatal, masculinizava-a realmente.” (p. 72).

Talvez seja pertinente afirmar que Dafne deixa no/a leitor/a dúvidas quanto a uma possibilidade de definição. No entanto, é importante lembrar que é pela descrição de Calíope que conhecemos Dafne e que, para a protagonista, sua amante representa um ideal de mulher: máscula na personalidade e feminina na aparência. Em alguns momentos, entretanto, a própria Calíope parece se surpreender ao perceber uma outra Dafne: “Seu traje agora personalizava-a: máscula.” (RIOS, 1981, p. 80)

Em momentos diversos, identificamos uma Calíope insistente no uso das expressões “ máscula” e “masculinizada” para se referir a Dafne. Nestes trechos, é possível perceber a referência não apenas à personalidade, mas, também, ao corpo: são os gestos, os trajes, a postura, enfim, tudo aquilo que ela aparenta ser, em seus atos performativos de gênero.

Quando adentramos no universo cassandriano de mulheres lésbicas com atos performativos masculinizados, verificamos o esforço da autora em considerar esse tipo humano que escapa do universo lésbico proposto: as mulheres másculas. Mas, ao mesmo tempo, ela sugere que existe uma fronteira bastante tênue e delicada, uma vez que existem mulheres que reproduzem os atos performativos masculinizados, mas são mulheres que guardam em si algo do feminino. Estas mulheres que podem ser salvaguardadas enquanto lésbicas são distintas das outras que somente desejam os signos do homem para si.

Será que podemos interpretar que a mulher máscula que escapa do universo cassandriano de lésbicas é, possivelmente, o transhomem, ou o homem trans? Quais seriam as condições necessárias para a identificação com o universo trans ou com o universo lésbico? Será que podemos pensar em estratégias identitárias ou será que as “letrinhas” são mais que estratégias identitárias? Aqui, não estamos falando das reivindicações das letrinhas pelos movimentos sociais LGBT (Lésbicas, gays, bissexuais e transexuais).

Esta questão nos reporta a duas situações. A primeira, o encontro desenrolado na série americana *The L Word*, entre ShaneMcCutcheon e Moira/Max Sweeney. A segunda, a nossa pesquisa sobre as mulheres com atos performativos masculinizados.

A cena do encontro, na série americana, é extremamente rica em relações de gênero binárias. Era o dia do retorno de Jenny Schecter e da mudança de Moira para a casa onde vivia o casal Shane e Carmen. Aparentemente, Carmen e Jenny são as lésbicas femininas, enquanto Moira e Shane são as

masculinizadas. Para Moira, ela e Shane são “os caras”: ambas carregavam as caixas das mudanças. Shane, então, entrelaça o olhar com Carmen meio que denunciando a situação por ela vivenciada: diferentemente de Moira, Shane não se sentia homem, ela reproduzia o ato performativo masculino, mas não alimentava o desejo de ser homem. Posteriormente, Moira se tornou Max, e teve a intenção de submete-se à mastectomia. Verdadeiramente, não é necessária a cirurgia para se sentir transhomem ou homem-trans. Já na pesquisa, reportou-nos ao trecho do artigo intitulado “*No me hayo masculinizada, pero sí arrojada: los desafíos de la investigación sobre mujeres masculinizadas*”:

Interessante neste depoimento é que o ato performativo masculino reproduzido pelas mulheres masculinizadas sofre um processo de naturalização, elas sentem-se como verdadeiros homens, são bofes. A feminilidade é sentida de forma estranha, ela é tomada como artificial, como uma ficção se for repetida por elas. Muito embora, possamos verificar neste universo de mulheres masculinizadas nuances de feminilidade, que provoca desconforto no grupo de mulheres bofes: “As pessoas me empurraram pra essa condição de bofe, como eu te falei anteriormente, meus colegas costumam dizer que eu sou aviadada, por um detalhe ou outro por usar roupa curta, uma roupa”. (Rosa, 43 anos, negra, ensino médio completo). (MESSEDER, 2012, p. 288)⁵

Acreditamos que Cassandra Rios traz a ambiguidade vivenciada pelas mulheres lésbicas que desejam incorporar um estilo masculinizado, mas não desejam ser homens. Ela também coloca na cena um outro ser humano ininteligível naquele cenário histórico. Possivelmente, se jogarmos as luzes atuais, veremos como estes novos sujeitos sociais começam a ganhar maior visibilidade – os transhomens ou homens trans.

Considerações finais

O encontro se tornou a nossa inspiração para compreender o ato performativo de gênero das personagens lésbicas do universo cassandrino. A nossa

5 Este trecho foi devidamente traduzido do espanhol para o português pelas autoras deste artigo.

unidade de análise, o ato performativo, requer a interação entre as pessoas, demanda a presença da lei não como impedimento, mas, sim, em uma correlação de poder, como diz Judith Butler (2008). Nesta correlação de poder, os atos performativos de gênero sofrem fissuras em suas repetições e daí proliferam os gêneros.

Constatamos que as três protagonistas lésbicas - Andréa, Flávia e Calíope - tentam escapar da relação binária homem-mulher. Elas buscam, incansavelmente, se encontrar no universo, não exatamente feminino, mas, sim, no universo que comporta a natureza da mulher, um ser biológico. As três personagens sugerem a quebra da coerência lógica gênero-sexo-desejo sexual, mas buscam conservar a existência de uma unidade de desejo que permite que as mulheres lésbicas se sintam em um universo que as une pelo desejo sexual entre mulheres. As personagens desbaratam a ideia binária do gênero homem-mulher, convidando-nos a perceber as matizes da diversidade de gênero no universo de mulheres. Ao mesmo tempo, elas não conseguem inserir neste universo de mulheres lésbicas, a mulher que se sente homem, enquanto um ser biológico. As personagens protagonistas se encontram no matiz da diversidade de mulheres e, assim, apreciamos a proliferação dos atos performativos de gênero. Estes atos circulam na feminilidade e na masculinidade em uma subjetivação corpórea da mulher lésbica. As mulheres que se sentem homem biologicamente constituem um outro universo.

Quando adentramos o universo das mulheres masculinizadas, sentimos a complexidade deste universo, uma vez que elas próprias questionam o seu lugar de pertencimento. Estamos em uma linha fronteira; percebemos que algumas destas mulheres masculinizadas se sentem mulheres, mas, ao mesmo tempo, possuem uma afinidade com o universo das mulheres que se sentem biologicamente homens. A ambiguidade não é despercebida, muito pelo contrário, é posta. Elas querem ser mulher biologicamente, mas se sentem desejosas do estilo masculino.

Vemos que várias questões proliferam quando aticamos as nossas preocupações no encontro com o universo de Cassandra Rios, a saber: a) Será que a estratégia do movimento social de desessencializar os sujeitos em sua letrinha pode ser compatível com a estratégia de Cassandra Rios que, mesmo alargando o universo do sujeito corpóreo, tenta reduzi-los a uma unidade de desejo fixo? Será que as diversas categorias/nomes existentes sobre a prática sexual/amorosa

devem ser subordinadas à categoria de mulheres lésbicas? Será que a fluidez dos desejos é algo que não é levado a sério nas paisagens dos cenários urbanos sobre lesbianidades por Cassandra Rios? Será que o uso de mulheres másculas para as transexuais que desconhecem a categoria “homem trans”, “transhomem” poderá ser a melhor forma de se referir à existência destas pessoas? Será que o uso da categoria mulheres masculinizadas nos oferece vantagem, enquanto pesquisadoras, para pensar as mulheres que aparentam ser masculinas para Outrem?

São essas as questões que impulsionaram o encontro aqui tão exaustivamente mencionado. Decerto que não tivemos, por hora, a pretensão de respondê-las, mas de lançá-las como imprescindíveis para aqueles/as que desejarem se aventurar no universo literário de Cassandra Rios.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Guilherme. ‘Homens trans’: novos matizes na aquarela das masculinidades? *Rev. Estud. Fem.* [online], v. 20, n. 2, p. 513-523, 2012.
- BRANDÃO, Ana Maria. Da sodomita à lésbica: o gênero nas representações do homo-erotismo feminino. *Anál. Social* [online], n. 195, p. 307-327, 2010.
- BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FRY, Peter. *Para inglês ver*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- GOFFMAN, Erving. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Cambridge: Harvard University Press, 1974.
- HARAWAY, Donna. Gênero para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. *Cadernos Pagu*, n. 22, p. 201-246, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n22/n22a09.pdf>>. Acesso em: 7 jul. 2011.
- LIMA, Maria Isabel de Castro. *Cassandra, rios de lágrimas: uma leitura crítica dos inter(ditos)*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Disponível em: <<http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0356-D.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2013.
- LIRA, Ramayana. Meta(na)morfoses lésbicas em Cassandra Rios. *Rev. Estud. Fem.* [online], v. 21, n. 1, p. 129-141, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v21n1/07.pdf>>. Acesso em: 11 jul. 2013.
- MESEDER, Suely Aldir. “No me hayo masculinizada, pero sí arrojada”: los desafíos de la investigación sobre mujeres masculinizadas In: GÓMEZ SUÁREZ, Águeda

(Coord.). *Nuevas miradas sobre el género, la sexualidad y la etnicidad*. Santiago de Compostela: Andavira, v. 1, p. 249-259, 2012.

_____. Quando as lésbicas entram na cena do cotidiano: uma breve análise dos relatos sobre mulheres com experiências amorosas /sexuais com outras mulheres na heterossexualidade compulsória. *Universidade e Sociedade*, Distrito Federal, ano XXI, n. 49, p. 152-157, jan. 2012. Disponível em: <<http://portal.andes.org.br/imprensa/publicacoes/imp-pub-1113956493.pdf>>. Acesso em: 7. jul. 2012.

MIGNOLO, Walter. Posoccidentalismo: el argumento desde América Latina. *Cuadernos Americanos*, Nueva Época, Mexico, v. 1, n. 67, p. 143-165, enero/feb. 1998.

PEREIRA, Ana Gabriela Pio. *Escritas excessivas*: disposições de lesbianidades na narrativa 'As traças', de Cassandra Rios. Dissertação (Mestrado em Crítica Cultural) – Universidade do Estado da Bahia, Alagoinhas, 2013.

RIOS, Cassandra. *O gamo e a gazela*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. *As traças*. Organização Rick J. Santos. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. *Eu sou uma lésbica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

SANTOS, Rick. Cassandra Rios e o surgimento da literatura gay e lésbica no Brasil. *Revista Género*, v. 4, n. 1, p. 17-31, 2 sem. 2003, Niterói: EDUFF, 2003. Disponível em: <<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/233/154>>. Acesso em: 31 mar. 2012.