Mais mulheres nas imagens literárias de Cassandra Rios

More women in the literary imagery of Cassandra Rios

Renata Soares Junqueira*
Héllio Fellipe Dalle Piagge**

Recebido em 05/07/2026

Aprovado em 04/11/2026

*Professora Sênior da Universidade Estadual Paulista (UNESP), vinculada ao Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas, bem como ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, no campus de Araraquara. Bolsista do CNPq.

** Doutorando no Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Araraquara. Bolsista da FAPESP na modalidade Doutorado Direto.

Como citar:
Soares Junqueira, R., & Piagge, H. . (2026). Mais mulheres nas imagens literárias de Cassandra Rios. *Imagem: Revista de História da Arte*, 8(1), e22604. https://doi.org/10.34024/nr1t8x17

Resumo:

Somando-se aos esforços da crítica feminista que ultimamente vem tentando resgatar das sombras a obra literária de Cassandra Rios – autora proibida no Brasil durante o regime militar de 1964-1985 e desde então estigmatizada como "pornográfica"–, este artigo descreve algumas das estratégias empregadas em dois dos mais conhecidos romances da escritora – *A paranoica* (1952) e *Tessa, a gata* (1968) – com o intuito de denunciar a violência sofrida pelas mulheres no seio da tradicional família patriarcal. No plano das imagens, propriamente dito, o trabalho chama atenção para o carácter alegórico, no primeiro destes romances, da relação de intimidade estabelecida entre a protagonista da narrativa, Ariella, e a imagem-fetiche de uma mulher nua representada numa estátua de bronze que a linguagem literária cuidadosamente descreve e que condensa, segundo a nossa leitura, a profusão de imagens de mulheres, frequentemente lésbicas, que as páginas e as capas dos livros de Cassandra ostentam.

Palavras-chave:

Cassandra Rios

Imagens femininas

Opressão patriarcal

Mulheres revolucionárias

Abstract:

Adding to the efforts of feminist criticism that has recently been trying to rescue the literary work of Cassandra Rios from obscurity – an author banned in Brazil during the military regime of 1964-1985 and since then stigmatized as "pornographic"–, this article describes some of the strategies employed in two of the writer's best-known novels – *A paranoica* (1952) and *Tessa, a gata* (1968) – with the aim of denouncing the violence suffered by women within the traditional patriarchal family. Regarding the images themselves, the work draws attention to the allegorical nature – in the first of these novels – of the confessional intimacy established between the narrative's protagonist, Ariella, and the fetish-image of a nude woman depicted in a bronze statue; this statue is carefully described in the literary text and, in our reading, encapsulates the profusion of images of women – frequently lesbians – displayed across the pages and covers of Cassandra's books.

Keywords:

Cassandra Rios

Images of women

Patriarchal oppression

Revolutionary women

Mais mulheres nas imagens literárias de Cassandra Rios

> Pretendo ser lida. Não quero ser injustiçada. [...] Meus livros não são picantes e nem obscenos, nem mais realistas do que outros que circulam livres com lauréis de grande arte, cheios de pleonasmos, de erros crassos, de construções de frases mal feitas, de ideias e vocabulário pobres e argumentos cuja finalidade não é outra senão sensacionalismo (Cassandra Rios, *Censura*, 1977, pp. 9-10)

Introdução

Embora sejam bastante significativos, ainda são poucos os trabalhos críticos empenhados em resgatar a obra literária de Cassandra Rios (1932-2002) das sombras a que a relegaram a truculenta repressão da ditadura militar (1964-1985) e, depois, o preconceito naturalizado em algumas estruturas de discriminação ainda presentes nos nossos meios acadêmicos. No necessário processo de reparação crítica, o primeiro passo deve ser o descarte dos rótulos pejorativos com que, de um lado e de outro, estigmatizaram a produção da escritora: o de "literatura pornográfica" e o de "autora menor". Cumpre, pois, analisar objetivamente o texto literário de Cassandra para apontar o que nele é essencial e se o modo como se constroem e se desenvolvem a sua temática e o seu estilo justifica a pecha de "literatura menor", que desde priscas eras tem sido lançada a autores – e principalmente a autoras – que se desviam, tanto em forma quanto em conteúdo, dos moldes mais prestigiados pela crítica erudita. É preciso ver que os episódios porno-eróticos não são o que mais se destaca nas narrativas cassandrianas, ainda que ali cumpram, efetivamente, uma função *política*[1] deveras importante, sobre a qual falaremos adiante.

Também é preciso reconhecer que Cassandra foi uma autora vocacionada à escrita literária, tendo deixado para os seus leitores, desde 1948 (ano em que publicou o seu primeiro romance, *Volúpia do pecado*, quando tinha apenas

1 Evidentemente, erotismo e pornografia também podem ter sentido político, de resistência em contextos de repressão social. A escrita ficcional do Marquês de Sade, por exemplo, é, na conjuntura do Iluminismo, uma reação proporcional à violência da repressão organizada pelo poder católico na Europa contrarreformista. Em Cassandra Rios, a adesão ao porno-erotismo é uma estratégia libertária, de luta contra a castração simbólica e o brutal cerceamento das liberdades individuais – inclusive de domínio dos próprios corpos – que o patriarcado impõe às mulheres.

dezesseis anos de idade), um legado de mais de cinquenta livros, marca alcançada por poucos na história das literaturas de língua portuguesa – o que a põe no patamar de grandes autores prolíficos como Camilo Castelo Branco, Jorge Amado e Agustina Bessa-Luís. Por que razão Cassandra seria "menor" que estes bem-sucedidos escritores? Vejamos.

Com sã consciência crítica não se pode afirmar que a escrita literária de Cassandra Rios não tem qualidade. Pode-se, claro, observar que os seus romances deveriam ter passado por revisão textual mais cuidadosa, que os livrasse das gralhas, das pequenas falhas gramaticais, dos excessivos pontos de exclamação – lapsos compreensíveis numa autora que, como Camilo,[2] escrevia e publicava a toque de caixa porque tinha o seu ganha-pão nos romances que produzia. Na sua autobiografia romanceada, narrada predominantemente com foco de terceira pessoa (Rios, 1977), Cassandra reproduz o seguinte diálogo entre o editor dos seus livros e uma jornalista ressentida e detratora, cujo livro o mesmo editor rejeitara:

> — Cassandra não é analfabeta e nem pornográfica, está enganada. Faz traduções. É revisora, se existem falhas são devidas às contínuas tiragens e novas composições dos seus livros. Os originais são perfeitos e limpos, bem batidos a máquina e revisados por ela própria, somente agora houvemos por bem de seu estado de saúde, ao fazermos novas composições, acompanhando os originais das suas obras, contratar uma revisora das provas que vêm da Gráfica, nada mais.
>
> — Certo, vocês têm que defendê-la, mas vocês mesmos dizem que só editam porque vende, que é a escritora que mais vende.
>
> — E então? Serão todos os seus leitores pornográficos? Pornógrafos? Ela nem sequer é obscena. Vende porque seu estilo é claro, limpo, firme, tem a carga comunicacional imprescindível, ela criou sua própria técnica. (pp. 21-22)

E não é só com os estigmas de "analfabeta" e "pornográfica" que se sustenta o despeitado achincalhamento de Cassandra Rios. Ela mesma, ainda na autobiografia, lembra jocosamente outros termos caros aos seus detratores:

2 Em alguns dos prefácios aos seus romances, Camilo Castelo Branco lamentou nunca ter tido tempo para se esmerar nos atavios de estilo que apreciou nos livros de Eça de Queiroz. Leia-se, por exemplo, o prefácio à quinta edição de *Amor de perdição* (1879).

> Prolixa, esdrúxula, perifrástica, redundante, diletante. Inventam regras, métodos, análises, críticas. Os livros servem de repasto aos filologistas; é preciso criticar, de crítica também se vive; poderiam fazer melhor a crítica, mas nem o pior do que criticaram fizeram melhor, e sonham que poderia ter sido deles a ideia; mas como não foi, como não é cria de seu cérebro apegam-se às regrinhas da sintaxe e condenam. (Rios, 1977, p. 118)

Qual é, afinal, a "ideia" recorrente nos seus romances? Ora, Cassandra é, corajosamente, uma defensora da diversidade sexual e de gênero[3] num tempo de denso e perigoso obscurantismo – o dos anos de chumbo da ditadura militar brasileira. Quando ainda não se podia falar em movimento transgênero, em não-binariedade ou em qualquer das possibilidades da ampla diversidade da comunidade que hoje se chama LGBTQIAPN+ – temerosamente, sob o risco de censura e violenta perseguição,[4] apenas se iam colocando, no Brasil daqueles anos, alguns pontos das pautas identitárias dos homossexuais e travestis –, a obra romanesca de Cassandra Rios, surpreendentemente visionária, já abrigava uma larga pluralidade de pessoas estigmatizadas por preconceitos, desde filhos naturais (e outros enjeitados) até prostitutas, gigolôs, gays, travestis e, já em 1968, uma mulher trans (a protagonista Ana Maria, de *Uma mulher diferente*). Que outro autor ou autora da literatura brasileira deu voz a tanta gente marginalizada por ousar reivindicar o direito à livre orientação sexual e por fazer crítica aos estereótipos de gênero? Em qual outra ficção literária brasileira pululam tantos homossexuais e, principalmente, tantas *mulheres lésbicas*? Em vista disso, como não notar a importância da dimensão política persistentemente construída por Cassandra Rios na sua escrita ficcional? Não haja dúvida de que omitir ou fingir ignorar essa dimensão, escamoteando-a sob a vulgar designação de "literatura pornográfica", é estratégia reacionária para calar as muitas vozes dissonantes e revolucionárias a que a autora concedeu protagonismo, criando-as coerentes e consistentes, e investindo sobretudo na sua caracterização psicológica: "Eu explorei os escaninhos da mente humana através de palavras com seus significados e o mundo de emoções que se descortina através delas" (Rios, 1977, p. 121).

3 Na fortuna crítica de Cassandra Rios, autora de romances de ficção e de roteiros cinematográficos, pululam observações sobre os rótulos, sobretudo homofóbicos, aplicados aos seus escritos: "escritora lésbica maldita"; autora de "romances pornográficos" que tematizam "questões relativas à sexualidade ('normal' e 'patológica'); cultora de um amplo "catálogo de perversões" em que se incluem "temas como incesto, homossexualidade, pedofilia" etc. (Brandão & Sousa, 2017, pp. 131, 135 e 136).

4 Convém lembrar que, mesmo na fase de transição democrática, muitos homossexuais eram ainda perseguidos, violentados e mortos no Brasil. Uma das vítimas fatais foi o talentoso diretor de teatro Luiz Antônio Martinez Corrêa, brutalmente assassinado em 23 de dezembro de 1987, quando tinha 37 anos de idade.

De resto, não é difícil perceber que está no seu deliberado alcance *popular* a causa do desprezo de certos críticos, mais canônicos, pela escrita de Cassandra. A autora popularizou-se, atingiu a marca de um milhão de livros vendidos no Brasil e, em pleno regime militar, ao longo da década de 1970, vendeu por ano uma média de 300.000 exemplares de romances (Silva, 2023, p. 216).

Em perfeita sintonia com esse estrondoso sucesso, aliás responsável por atiçar a vigilância da censura militar, parecem estar algumas diretrizes do gênero literário matricial que se vislumbra na configuração das narrativas romanescas de Cassandra Rios, sempre centradas em tensões tipicamente *melodramáticas*. Com efeito, nas suas tramas há sempre um embate ostensivo entre o bem e o mal, entre as protagonistas oprimidas – mulheres, via de regra,[5] buscando libertar-se do dogmatismo do patriarcado, principalmente da imposição da heteronormatividade – e a vilania dos seus opressores, gente corrupta e preconceituosa.

Em grande parte da ficção cassandriana, todavia, encontramos um desconcertante ponto de ruptura com as convenções formais do melodrama. Com poucas exceções, as suas protagonistas não desfrutam do *happy end* sustentado pela justa punição dos malfeitores. A própria autora o afirma: "Nem sempre meus leitores ficam satisfeitos com o final das minhas estórias que raramente têm um *happy end*. Talvez seja, semi-plageando [*sic*] ou parafraseando, que o pecado não tem perdão em vez do "crime não compensa" (Rios, 1977, p. 118). De fato, mais frequentes no conjunto da obra são os casos de protagonistas que, aguerridas embora contra a domesticação e a subalternização a que o patriarcado submete as mulheres, acabam por sucumbir aos preconceitos (amiúde de natureza homofóbica) de que são vítimas, como ocorre com Pascale em *A noite tem mais luzes* (1962) e com a jovem Andréa de *As traças* (1975).

Os romances de Cassandra oscilam, assim, entre o tom elevado da tragédia e a simplória moralidade do melodrama, mesclando os dois gêneros para criar novas modulações, mais conformes à expressão da realidade social que a autora quer escrutinar. Da tragédia é mantida a *desgraça* que, no desfecho das narrativas, aniquila as suas heroínas, chamando deste modo atenção para a gravidade das injustiças contra as quais elas lutam. Já do melodrama se mantém o embate entre a virtude

5 Leia-se uma exceção no romance *O gigolô* (1979), cujo protagonista, João Paulo, narra em primeira pessoa a sua vivência como *chauffer* de uma abastada família tradicional constituída por um marido que gosta de experimentar secretas relações extraconjugais com travestis, e sua esposa, que se compensa aventurando-se sexualmente com o próprio *chauffer*. Também *O bruxo espanhol* e *A sarjeta*, romances de 1952, têm protagonistas masculinos, ainda que o propósito da autora seja, ali e em toda a sua obra, falar de mulheres e da sociedade que as hostiliza.

e o vício, rompendo, entretanto, com os estereótipos através de um adensamento da dimensão psicológica dos agentes, que deixam de ser personagens rasas – inteiramente boas, ou más – para revelar compleições psíquicas complexas, mais verossímeis, mais humanas, feitas de ambiguidades e sentimentos contraditórios. A sensual Ariella, por exemplo, heroína de um dos mais bem urdidos romances de Cassandra, *A paranoica* (1952), não hesita em insuflar ódio no seu plano de vingança contra os falsos pais e irmãos, que lhe usurpam os bens de fortuna e olham-na com mal disfarçada concupiscência, almejando subordiná-la não só economicamente, mas também através da consumação de inconfessáveis desejos de posse sexual – instintos de macho que, de resto, ela mesma estimula neles ao assediar estrategicamente primeiro o suposto irmão mais velho (Alfonso), depois o outro (Clécio), até chegar ao patriarca, seu falso pai (Dr. Rodrigo).

Em última análise, o que demarca a singularidade da obra cassandriana é essa combinação de tons e figuras humanas que transitam entre o plano moralmente mais elevado e o mais rebaixado. As suas protagonistas, com efeito, tangenciam o universo da tragédia sem se identificar integralmente com ele – porque não raro se deixam levar por instintos e sentimentos ligados ao baixo ventre, rendidas à "volúpia do pecado"; por outro lado, descem vertiginosamente às portas do inferno, mas também sem se deixarem lá prender – ao contrário do que se vê, por exemplo, no teatro de Nelson Rodrigues, que revela em tudo e em todos uma corrupção irreparável, ocupando-se com especial devoção, sem deixar pedra sobre pedra, da implosão das falsas fachadas das tradicionais casas de família brasileiras de classe média-alta. Cassandra não segue a senda rodriguiana porque recusa o pessimismo radical do escritor pernambucano, mantendo a crença no poder transformador da revolução que é a sua – a *feminista*, que em última análise busca a destituição do patriarcado. Por isso é importante reconhecer que o essencial nos seus romances é a devassa aos mais recônditos escaninhos da alma das protagonistas, que vão procurar nas profundezas de si mesmas – através de um longo e doloroso processo de autognose – a força (quase impossível) para se libertarem do jugo patriarcal. Diz a autora: "Sei apenas que considero, conscientemente, meu trabalho limpo, objetivo e honesto, moralista e bem feito, na sua forma simples e popular, nunca pornográfico" (Rios, 1977, p. 10). Por "moralista" entenda-se, neste caso, *crítico de costumes patriarcais* – portanto, heteronormativos e misóginos. Vítima da censura do regime autoritário que a perseguiu e proibiu os seus livros,[6] Cassandra Rios, que

6 "O Brasil que consumiu os romances de Rios por muitos anos foi, em 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'" (Brandão & Sousa, 2017, p. 135).

por outro lado testemunhou a expansão e a consolidação do movimento feminista no mundo ocidental, não podia deixar de insistir em que as suas personagens levantassem a bandeira da liberdade sexual – tal como já haviam feito outras autoras transgressoras, suas antecessoras no âmbito da poesia, como Florbela Espanca, Judith Teixeira e Gilka Machado, para falar apenas de algumas das que escreveram em língua portuguesa.

A paranoica

No conjunto da obra ficcional de Cassandra Rios há um romance que segue à risca os princípios estruturais do melodrama, descartando decididamente o desfecho trágico para proporcionar à protagonista o seu merecido *happy end*, acompanhado da justa punição dos vilões e da plena realização do amor lésbico reivindicado por Ariella, a heroína revolucionária. Trata-se de *A paranoica* (1952), narrativa com robusta dimensão psicológica, centrada em complexas autoanálises da protagonista que relata, em primeira pessoa, as circunstâncias do seu deslocamento – ou da sua *marginalidade* – no seio da abastada família que julga ser a sua: os Bernardelli da Matta. A certa altura da diegese, uma oportuna anagnórise, sustentada por convencional peripécia – uma conversa inesperada, ouvida por trás de uma porta –, leva a personagem a tomar conhecimento de que é filha adotiva, descoberta que afinal vem esclarecer e ratificar a sua dolorosa impressão de não pertencimento ao reduto doméstico no qual crescera com o sentimento de ter sido sempre desprezada pelos pais e irmãos. O destrinçar da trama revela que Cassandra, neste romance, vai além da defesa da pauta feminista reivindicatória de plena liberdade sexual para as mulheres. Também fica patente o seu intuito de pôr sob suspeita a origem das grandes fortunas acumuladas nas mãos de poucos, sugerindo a indissociabilidade entre a engrenagem do capitalismo – o desígnio de lucrar com o trabalho de outrem – e o patriarcado tal como se faz representar na família Bernardelli da Matta, cujo patrimônio, obtido fraudulentamente, é gerido pelos homens da casa, Rodrigo, Alfonso e Clécio.

A seguir, faremos dois breves exercícios de análise literária de narrativas de Cassandra Rios que foram por ela mesma roteirizadas para serem transpostas em linguagem cinematográfica: *A paranoica,* da qual já vimos falando, e *Tessa, a gata*, que comentaremos na sequência. A nossa metodologia, norteadora das análises, assenta numa interligação de três procedimentos de leitura: 1) descrever o aproveitamento e as articulações específicas que a autora faz de elementos

formalmente constituintes do gênero *melodrama* (caro ao gosto popular), tais como o embate entre virtude e vício e o *happy end* no desfecho da trama; 2) lançar luz, sobretudo em *Tessa, a gata*, sobre a construção de elementos simbólicos (espaciais, dentre outros) que sugerem uma alusão ao contexto de produção da narrativa (o da ditadura militar brasileira, num momento de recrudescimento da sua violência censória);[7] 3) sublinhar, principalmente em *A paranoica*, algumas imagens de mulheres cujo potencial alegórico, indicativo de uma lesbianidade que é recorrente na ficção cassandriana, conferiu certa distinção aos dois filmes de John Herbert que, extraídos dessas narrativas, provavelmente se beneficiaram da popularidade da "proibida" obra literária da autora. Vejamos então, primeiramente, como se constrói o enredo de *A paranoica*.

Ariella vive, aos 17 anos de idade, a transição da adolescência para a vida adulta, observando atentamente as progressivas manifestações sensuais do seu corpo de mulher que desabrocha. Sente-se, no entanto, infeliz, mal-amada, carente de atenção e de afeto, sobretudo por parte da mãe – D. Helena –, mas também do pai, Dr. Rodrigo, e dos dois irmãos, Alfonso e Clécio, que constituem o núcleo da afortunada família Bernardelli da Matta. A jovem amiúde se isola, em exercícios constantes de consciente e deliberada misantropia, preferindo o convívio com as suas bonecas e consigo mesma através do espelho que tem no seu quarto; quando sai de casa é, quase sempre, para se instalar no reino da fantasia que ela mesma cria no quintal de uma casa desabitada, situada em frente à sua, onde convive animadamente com plantas, pássaros e uma estátua de jardim a que dá o nome de "Polinífaga: a que se alimenta de polem" *(sic)* (Rios, 1969, p. 38).

A relação de intimidade que se estabelece entre a protagonista e a imagem-fetiche dessa estátua – escultura, em bronze, de um corpo de mulher nua – centraliza-se na narrativa como *alegoria*, sugerindo uma condensação da profusão de imagens de mulheres, frequentemente lésbicas, que as páginas e as capas dos livros de Cassandra Rios ostentam. De resto, essa alegoria anuncia o desfecho do romance, que se encerra com a união lésbica de Ariella e Mercedes, a noiva de Alfonso. Transposta em linguagem cinematográfica em *Ariella* (1980), a imagem desse casal de mulheres distingue o filme de John Herbert como o segundo,[8] na

7 A identificação de analogias entre a domesticação e o silenciamento sofridos pelas protagonistas das narrativas cassandrianas e o controle real das liberdades individuais, sobretudo das mulheres, em contexto de militarização do poder patriarcal é autorizada pelas declarações da própria Cassandra Rios na sua autobiografia, sugestivamente intitulada *Censura* (1977), bem como pelos depoimentos articulados no documentário de Hanna Korich, *Cassandra Rios, a Safo de Perdizes* (2013).

8 O primeiro filme brasileiro a sugerir um relacionamento lésbico foi *Os homens que eu tive* (1973), de Tereza Trautman, em cenas intimistas da protagonista, Pity (Darlene Glória), com a sua amiga confidente, Bia (Ítala

história do cinema brasileiro, a tematizar o amor lésbico, antes ainda do *Amor maldito* (1984) de Adélia Sampaio.



Figura 1: Encontro(s) secreto(s) de Ariella com a estátua Polinífaga no filme de John Herbert, extraído do romance *A Paranoica*, de Cassandra Rios.

Fonte: Herbert, J. (Diretor). (1980). *Ariella*. Sincrocine; Atlântida Cinematográfica; W.V. Filmes.



Figura 2: Ariella (Nicole Puzzi) e Mercedes (Christiane Torloni), casal de lésbicas do filme *Ariella*.

Fonte: Herbert, J. (Diretor). (1980). *Ariella*. Sincrocine; Atlântida Cinematográfica; W.V. Filmes.

Nandi).

Com efeito, para aquém do mundo imaginário de Ariella, apenas a entusiasmam as aparições de Mercedes na vivenda dos Bernardelli da Matta, em jantares de confraternização ou festas de noivado – o de Alfonso e Mercedes – e de casamento – o de Clécio com a filha de um rico empresário. Tudo é festa e negócios e relações de conveniência e hipocrisia nessa tradicional família burguesa – e de tudo a protagonista se sente excluída, desprezada por todos à exceção de Mercedes, que costuma observá-la discretamente.

Enfim, é Mercedes quem ativa, em Ariella, a percepção da lesbianidade em mão dupla: como auto-percepção do desejo sensual e do amor que sente pela noiva do irmão, mas também como intuição de que a verdadeira identidade de Mercedes – a de mulher lésbica – está oculta por trás do jogo social, de aparências e disfarces mais ou menos conscientes, que sustenta o seu noivado com Alfonso. A protagonista, muito perspicaz, observa que Mercedes, sempre que está descontraída sob o efeito do champanhe que invariavelmente bebe nos encontros familiares, revela as suas mais secretas e autênticas tendências afetivo-sexuais. Curiosamente, a primeira tentativa de sedução de Ariella, dirigida à suposta cunhada, sugere o seu perfil vampiresco, pois que ela suga o sangue que escorre na mão de Mercedes em consequência do estilhaçamento de uma taça de vinho. Note-se a mistura, nesse episódio fortemente erótico, de vinho, sangue e sensualidade – tropo literário que Cassandra Rios extrai não só da tradição do melodrama, mas das muitas leituras que fazia e que deixou parcialmente registradas na sua autobiografia: dentre outros, ela lia Freud, Mendel, Shakespeare, Kafka e Sartre (Rios, 1977, p. 78-79).

Apressemo-nos então a descrever o momento de tensão em que se dá a dita *anagnórise*, seguida de reviravolta. Ariella ouve, inesperadamente e sem que a sua presença seja notada, um diálogo bombástico entre os irmãos, Alfonso e Clécio. Ao tomar conhecimento de que é, na verdade, filha de outro pai e outra mãe, ambos órfãos, também eles adotados por famílias com as quais não tinham laços de consanguinidade, Ariella deixa-se abater por "uma tristeza infinita e intraduzível" (Rios, 1969, p. 200). Arrasada, reconhece-se então "filha de órfãos!", "gente de ninguém" (Rios, 1969, p. 200). Isto, em última análise, sugere a luta de classes como plano de fundo desta narrativa de Cassandra – porque afinal o pai biológico da heroína, dotado de excepcional tino para negócios, construíra com trabalho honesto um sólido patrimônio que o Dr. Rodrigo Bernardelli da Matta, seu irmão invejoso (embora fosse o filho legítimo dos seus pais), foi perfidamente roubando ao longo dos anos. Quando Arnaldo, o irmão adotivo e verdadeiro pai da protagonista, morre num fatídico acidente de aviação, Rodrigo já tinha,

traiçoeiramente, passado para o seu nome todos os bens que, por legítima herança, deveriam pertencer a Ariella, cuja mãe verdadeira, Margarida, morrera durante o parto. Trata-se, ao fim e ao cabo, do conflito clássico entre o trabalhador honesto e o burguês corrupto que o espolia.

No cerne dessa trama, Ariella é a heroína justiceira, que com ajuda de Mercedes – as duas tornam-se amantes e vão viver juntas no *happy end* da narrativa – executa um bem-sucedido plano de vingança concebido para desmoralizar os Bernardelli da Matta e reaver o patrimônio roubado. Essencial nesse plano é a decisão de assediar os homens da casa para fazê-los sucumbir à "volúpia do pecado" ("pecado" agravado, neste caso, pela sua natureza incestuosa) em cenários cuidadosamente montados pela protagonista para que os criados da casa flagrassem os patrões "estuprando" a própria filha e irmã. É assim, desembaraçadamente e sem qualquer pudor, que a personagem começa a exercer a sua sexualidade, fazendo do próprio corpo uma arma para levar a nocaute simbólico o patriarcado, oportunamente alegorizado no cerne da família Bernardelli da Matta. Note-se, de resto, a sutileza de mais um índice da luta de classes: a opção pelo testemunho dos *criados* no projeto urdido por Ariella (também ela *"gente de ninguém"*) para criminalizar a descomedida concupiscência do patrão/patriarca.

Mas não se enganem os leitores que, desejosos de pornografia, quiserem saciar os seus anseios nas páginas ficcionais de Cassandra Rios. Em *A paranoica*, convém repetir, os gestos porno-eróticos, embora funcionais, são apenas episódicos. O que há de mais substancial na narrativa é a construção psicológica da protagonista, cujo gesto primordial é, aliás, o da *escrita*. O primeiro parágrafo do romance é um inequívoco sinal de alerta para os leitores, sejam eles amadores ou especialistas:

> Este é o meu caderno. Representa a minha pessoa. Nele deposito os meus pensamentos, bebidos da VIDA ou nascidos da MENTE. Os que absorvi da VIDA retratam as horas, os minutos, e os momentos em que o significado da existência tem um sentido substancial, advindo da influência dos outros. Os pensamentos originários da MENTE, explicam a razão do meu ser, a motivação da minha vontade, o poder da alma e o valor intrínseco do carácter, estruturando a minha personalidade que, sem o impecável raciocínio e o discernimento da Lógica, seria comum como a dos demais. (Rios, 1969, p. 15)

Trata-se mesmo de romance moderno, empenhado em vasculhar as profundezas da alma de uma personagem que não abdica da literatura como

escudo protetor contra a realidade opressora do antro infernal que lhe impõem como espaço doméstico:

> Leio até altas horas. [...]. Quando não leio, fico sonhando, imaginando tragédias ou grandiosos acontecimentos que vêm abalar, sacudir a indiferença que me rodeia. [...]. Este mundo vazio daqui de dentro [da casa] é estafante. Sufoca-me. Sou apenas mais uma figura que ocupa lugar à volta da mesa, para se alimentar. (Rios, 1969, pp. 17; 20)

Nesse *domus* opressor, a figura tutelar do irmão mais velho arremeda já a postura de patriarca, querendo vigiar-lhe os passos e impor-lhe valores:

> [...]. Mulher não tem necessidade de quebrar a cabeça decorando o que os professores ensinam, se tiver uma família bem organizada. Quem faz sua independência e segurança somos nós. Seja autodidata, escolhendo bons livros. Aprenda por si mesma sem seguir métodos escolares. Eu me encarregarei de lhe fornecer uma lista do que deve ler. Coisas que sejam exclusivamente do interesse feminino. (Rios, 1969, p. 23)

É essa a ditadura contra a qual Ariella – e, por trás dela, Cassandra Rios – se rebela: a do *patriarcado*, que está na origem de todas as demais ditaduras. Insinua-se, pois, irônico o título do romance, *A paranoica*, porque com ele a autora almeja justamente contestar a verborragia psiquiátrica manipulada, desde sempre, para subordinar as mulheres ao controle dos homens, patologizando as suas manifestações que pareçam "desordenadas", isto é, insubmissas à ordem patriarcal: "Preciso consultar livros e definir bem o significado da palavra Histeria, para saber que mal me aflige, que doença me queima o corpo e conturba a mente, nessas alucinações que festejam o sexo como a força motriz da minha vida", diz Ariella a si mesma (Rios, 1969, p. 67). Veremos, em seguida, como se constrói outra protagonista de Cassandra, a Débora do romance *Tessa, a gata* (1968), também ela uma mulher lésbica.



Figura 3: Capa do romance *A paranoica*, de Cassandra Rios

Fonte: Rios, C. (1969). *A paranoica*. s. n.

Tessa, a gata

Publicado em 1968, *Tessa, a gata* situa-se no olho do furacão de um dos períodos mais conturbados da história brasileira: é o ano que marca a transição definitiva para o período mais repressivo da ditadura civil-militar, conhecido como o dos "anos de chumbo". Historicamente, 1968 foi o ano das grandes mobilizações estudantis, da Passeata dos Cem Mil e de uma efervescência cultural que desafiava o conservadorismo — como a promovida pela Tropicália.[9] No entanto, foi também o ano em que o regime respondeu com força total, culminando na decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em dezembro. O AI-5 institucionalizou a censura prévia, suspendeu o *habeas corpus* para crimes políticos e inaugurou uma era de perseguição sistemática às artes e à liberdade de expressão. Nesse contexto, lançar um romance que não apenas aborda a temática lésbica de forma explícita, mas que também expõe a hipocrisia e a violência no cerne de uma família da alta burguesia, foi um ato de audácia política. Enquanto o governo militar pregava a defesa da moral e dos bons costumes e da família tradicional, Cassandra Rios

9 Para o estudo do período histórico da ditadura militar brasileira (1964-1985) e dos movimentos políticos e culturais nos anos de chumbo, recomenda-se a leitura de Napolitano (2014).

entregava ao público uma narrativa em que essa mesma família tradicional era o cenário de vícios, adultério, alienação e assassinato.



Figura 4: Capa do romance *Tessa, a gata*, de Cassandra Rios

Fonte: Rios, C. (1968). *Tessa, a gata*. Record.

A leitura da obra à luz (ou, antes, à escuridão) de 1968 revela, portanto, uma literatura de resistência que não precisava ser panfletária para ser subversiva. Ao implodir a moralidade doméstica justamente no momento em que o Estado tentava blindá-la à força, a autora colocava em xeque os valores que sustentavam a retórica do regime. A mansão fria e aristocrática onde vivem os personagens pode ser lida como uma metáfora da própria elite conservadora que apoiava o golpe: uma fachada de ordem e riqueza escondendo uma realidade interna de decomposição moral e violência.

A escolha de Cassandra Rios pela narração em primeira pessoa constitui, por si só, um ato político de reivindicação de existência. Ao entregar a voz narrativa a Débora, uma secretária lésbica de 27 anos que luta pela sobrevivência na metrópole paulistana, a autora retira a marginalidade da periferia do texto e coloca-a no centro da experiência literária. Débora não é objeto de estudo ou uma caricatura vista de fora; ela é o sujeito que olha, julga e sente:

> Emoções vêm. Ilusões formam-se. Eu penso. Tenho todo êsse caminho pela minha frente e o mêdo inexplicável de seguir adiante. Retroceder seria inominável e fora de cogitação, pois eu mesma tracei o itinerário. Não peço perdão pelo que sou e nem me arrependo do que faço. Assim sou porque assim nasci. Será? A grande pergunta espicha-se querendo descobrir se esta idéia e esta vocação surgiram com o embrião que fui na barriga de minha mãe. Por quê? (Rios, 1968, p. 7)

A construção da personagem opera em uma tensão constante de classe e sexualidade, fundamental para a crítica social que o romance empreende. Débora vive numa realidade material palpável e precária, descrita com um realismo que contrasta com a artificialidade do mundo dos seus patrões. O seu espaço privado, um pequeno apartamento (quitinete) onde possui apenas "uma panelinha, dois pratos, dois copos, dois garfos" (Rios, 1968, p. 52), é o oposto absoluto da mansão do Morumbi, que ela descreve como um museu frio, semelhante a um mausoléu:

> Aquela casa parecia o museu do Ipiranga, com tôdas aquelas escadarias de mármore, os lustres, as enormes portas e tantos corredores. Senti imensa solidão e como se estivesse perdida num mausoléu. Era frio lá dentro, não só na temperatura, na atmosfera, no ambiente, na impressão que trescalava dos objetos, dos bustos de bronze, das estátuas de mármore e das tapeçarias. Parecia que haviam se inspirado num filme do Drácula para decorar e montar aquela mansão enterrada numa baixada do Morumbi. (Rios, 1968, p. 32)

Este contraste espacial não é meramente decorativo; ele demarca a fronteira entre o mundo do trabalho e da necessidade, habitado por Débora, e o mundo do ócio e da decadência, habitado por Roberta e Raul. A voz de Débora é, portanto, a voz da forasteira que se infiltra na fortaleza da alta burguesia. A sua condição de assalariada, que conta o dinheiro para pagar as bebidas num bar noturno, confere-lhe uma lucidez amarga sobre as estruturas de poder. Quando entra no palacete, ela não o faz apenas como funcionária, mas como uma testemunha da luta de classes que observa a podridão moral escondida sob tapetes grossos e baixelas de prata.

Além da questão de classe social, a autoafirmação da identidade sexual de Débora em 1968 é desafiadora. A protagonista define-se sem rodeios: "Esta é a vida de uma lésbica. Perdoem-me o têrmo. Pesado, não? Mas existe, como a vontade de mandar tudo à merda e dar uma banana para o mundo" (Rios, 1968, p. 8).

Esta declaração direta afronta o silenciamento imposto pelo conservadorismo da época. Débora recusa a patologização, ainda que sofra com o estigma. Ela transita entre o mundo diurno do escritório, onde deve comportar-se como boa moça, e o submundo noturno de boates, como o "Baú", povoado por figuras igualmente marginalizadas.[10]

É através deste olhar marginal — no sentido sociológico de estar à margem da norma hegemônica — que o leitor é conduzido. Cassandra Rios utiliza Débora para desmascarar a hipocrisia da família tradicional. É a lésbica, figura considerada desviante pela moral vigente, quem acaba por revelar a verdadeira perversão aninhada no seio da família heteronormativa: o vício, o ódio conjugal e o assassinato. A voz narrativa de Débora, carregada de angústia, mas também de desejo e humanidade, serve assim como contraponto ético — ainda que falível — em um universo onde a elite financeira perdeu qualquer bússola moral.

A arquitetura psicológica se sustenta fundamentalmente sobre o tropo do *doppelgänger* ou do duplo especular. A narrativa é impulsionada não apenas pelo desejo de Débora, mas por uma perturbação visual e afetiva: a semelhança inquietante entre a nova patroa, Roberta, e o antigo amor perdido, Tessa. Desde o primeiro encontro no escritório, a presença de Roberta evoca na protagonista um reconhecimento imediato e doloroso:

> Foi na antevéspera de Primeiro de Ano. Um minuto rápido. Passou por mim remexendo-se num andar firme e imponente de quem despreza o mundo e só dá importância e valor a si própria. Lembrou-me alguém. Eu não quis pensar nisso. Vi a mão dela, esguia e fina girar a maçanêta da porta da diretoria e entrar sem bater. (Rios, 1968, p. 11)

Essa dualidade inicial sugere a estrutura maniqueísta clássica do melodrama, onde as irmãs — fato que só se revela tardiamente — ocupariam polos opostos. Roberta é introduzida como a encarnação do Vício e do "Id" freudiano: uma mulher descrita como "ninfomaníaca" (Rios, 1968, p. 39), que se arrasta pelo chão em crises de abstinência e vício, "completamente dopada" (Rios, 1968, p. 76). Ela

10 No universo ficcional de Cassandra Rios, a boate "O Baú" representa os espaços de sociabilidade e gueto frequentados por mulheres lésbicas na noite paulistana, descritos pela narradora com um misto de fascínio e repulsa. Historicamente, a cidade de São Paulo abrigava de fato locais de encontro que, operando muitas vezes na semiclandestinidade ou sob estigma social, serviam de refúgio e ponto de resistência para a comunidade. Um exemplo emblemático dessa realidade foi o *Ferro's Bar*, situado no centro da cidade, que se consolidou como um importante território de sociabilidade lésbica e palco de lutas políticas, especialmente nas décadas seguintes à publicação do romance.

representa a volúpia do pecado que dá título ao primeiro livro da autora, a mulher que, nas suas próprias palavras, não vive, mas representa e "rouba a vida" (Rios, 1968, p. 48).

Por oposição, Tessa surge na memória de Débora como o ideal inatingível, a "gatinha" frágil de Limeira, cuja renúncia ao amor lésbico teria sido motivada por um sacrifício nobre para cuidar do marido moribundo. No entanto, Cassandra Rios subverte essa dicotomia ao longo da trama, fazendo colapsarem as distinções morais entre as duas. A "gata" revela-se tão ou mais perigosa que a "fera". A própria Débora reconhece a natureza predatória de Tessa: "Tornava-se uma gata, selvagem, e isso me enlouquecia" (Rios, 1968, p. 64).

A revelação de que são irmãs não serve apenas para justificar a semelhança física, mas para amarrar os destinos das personagens. O duplo especular deixa de ser um jogo de aparências para se tornar um compartilhamento de culpa. A cena clímax do assassinato de Raul é a consumação dessa fusão: enquanto Roberta aplica a injeção letal, é a "angelical" Tessa quem segura o braço da vítima, imobilizando-o. Débora testemunha tudo: "Tessa segurava-o como que o ajeitando para que Roberta pudesse continuar" (Rios, 1968, p. 110).

Ao final, o espelho se quebra, não para separar as imagens, mas para misturar os fragmentos. Roberta e Tessa são faces da mesma moeda da decomposição burguesa. A dúvida final de Débora sobre o passado de Tessa — se ela também teria assassinado o primeiro marido, Sérgio, tal como Roberta assassinou Raul — sugere que a "bondade" de Tessa é apenas uma máscara mais eficaz que a de Roberta. Assim, o romance dinamita a moralidade tradicional ao sugerir que, no universo asfixiante do patriarcado, a sobrevivência feminina — seja da "lasciva" ou da "santa" — exige mãos manchadas de sangue.

Conforme proposto na introdução deste estudo, a obra de Cassandra Rios busca denunciar a violência sofrida pelas mulheres no seio da tradicional família patriarcal. Essa denúncia não se dá pela via da vitimização passiva, mas pela exposição crua da degradação moral que sustenta a união burguesa. O casamento entre Roberta e o Dr. Raul serve como microcosmo onde essa violência opera, revelando-se não como um refúgio, mas como um cativeiro perverso. A figura do patriarca, Dr. Raul, é desconstruída impiedosamente. Longe de ser o provedor respeitável, ele é retratado por Débora como um homem que, embora parecesse "o tonto, o cornudo", na verdade "manobrava-a como um objeto" (Rios, 1968, p. 12). A violência patriarcal aqui assume contornos sádicos: Roberta confessa a Débora

que a sua corrupção moral começou na lua de mel, quando Raul a incentivou a manter relações com outros homens para satisfazer o seu *voyeurismo*. "O próprio Raul [...] pegou a mão de Arnaldo e pôs sôbre o meu seio, rindo com prazer" (Rios, 1968, p. 82), relata Roberta, diagnosticando o marido como "um louco" (Rios, 1968, p. 81) e "um doente mental" (Rios, 1968, p. 81).

A mansão no Morumbi, símbolo máximo do *status* familiar, é descrita por Débora como um espaço mortuário, onde ela se sentia "perdida" (Rios, 1968, p. 32). Esse cenário gótico urbano, quase vampiresco, reflete a esterilidade e a podridão das relações que abriga. A família tradicional, protegida pelas aparências e pelo dinheiro, é o território onde Roberta é empurrada para o vício e para a prostituição consentida dentro do lar. A resposta das mulheres a essa violência estrutural não é a fuga emancipatória clássica, mas o contra-ataque violento. O clímax do romance, o assassinato de Raul, pode ser lido como um ato distorcido de libertação. Roberta, cansada de ser "um brinquedo" (Rios, 1968, p. 81), orquestra a morte do marido com a frieza de quem aprendeu que, naquele meio, a sobrevivência depende da eliminação do outro.

O que torna a crítica de Cassandra Rios ainda mais contundente é a participação de Tessa. Ao descrever a cena do crime, Débora nota que "Tessa segurava-o como que o ajeitando para que Roberta pudesse continuar" (Rios, 1968, p. 110). Tessa demonstra que a violência patriarcal contamina tudo ao redor, transformando vítimas em algozes. A morte do patriarca não restaura a ordem; ela apenas confirma que, para sobreviver dentro da "jaula" da família tradicional, as mulheres precisaram assimilar a mesma brutalidade dos seus opressores, substituindo a submissão pelo crime.

Se, para os detratores de Cassandra Rios, as cenas de sexo serviam apenas como combustível para o rótulo de "literatura pornográfica", uma análise atenta revela, mais uma vez, que o erotismo desempenha uma função política vital: a desestabilização das hierarquias. Em 1968, ano em que o endurecimento do regime militar buscava controlar os corpos e a moralidade pública, a autora utilizou o desejo lésbico como uma ferramenta de afronta à heteronormatividade e às convenções de classe. A protagonista, Débora, recusa a culpa cristã ou a patologização médica comum à época. Logo nas primeiras páginas, ela estabelece sua existência como um fato inegociável: "Não peço perdão pelo que sou e nem me arrependo do que faço. Assim sou porque assim nasci" (Rios, 1968, p. 5).

Essa autoafirmação, colocada logo na abertura do romance, funciona como um manifesto de resistência identitária que permeia toda a narrativa.

E, ainda, o erotismo no romance atua também como um nivelador social, dissolvendo as barreiras entre a patroa, Roberta, e a empregada, Débora. Ele é o veículo através do qual as personagens escapam, ainda que momentaneamente, das "variações infernizantes" (Rios, 1968, p. 7) da vida cotidiana e das amarras de um casamento de fachada. No jogo de sedução que ocorre na mansão, é Roberta, a representante da elite, quem verbaliza essa suspensão das classes em prol do desejo: "A mulher é sempre mulher... sem jóias... sem peles... sem condição social... interessa a nós o que somos e a atração que poderemos exercer uma sôbre a outra" (Rios, 1968, p. 36). O sexo despe as personagens não apenas de suas roupas, mas de suas posições sociais, criando um espaço de interação onde a secretária pobre pode dominar a esposa do milionário. Além disso, a obra ressignifica termos estigmatizados. Quando Roberta confronta Débora sobre sua sexualidade, a palavra "lésbica" não é usada como insulto, mas como um catalisador de fascínio e poder. Roberta exclama: "Lésbica! Que magia nessa palavra... excita... você é uma lésbica... é uma mulher para servir mulheres como eu... insaciáveis…" (Rios, 1968, p. 20). Ainda que a fala de Roberta carregue um fetichismo problemático, ela retira o termo da obscuridade e do silêncio, conferindo-lhe uma potência mágica e desejante. Ao narrar o prazer entre mulheres de forma explícita, Cassandra Rios não estava apenas vendendo livros; estava politizando a intimidade e insistindo na visibilidade de corpos que a ditadura preferiria ver invisíveis.

Em suma, *Tessa, a gata* é uma obra que desafia por dentro a moralidade conservadora. O resgate crítico deste romance é fundamental para compreendermos que, sob a superfície da literatura popular brasileira, pulsava uma revolução silenciosa e ousada, cujo apelo de liberdade sexual e crítica social permanece, ainda hoje, desconcertantemente atual.

Conclusões

O ponto mais forte de conexão entre a obra cassandriana e a análise proposta neste artigo está na recusa ao *happy end* convencional do melodrama. Como vimos, a própria autora afirmava que suas histórias raramente tinham finais felizes, talvez porque "o pecado não tem perdão" (Rios, 1977, p. 118). Assim como em *A paranoica*, cuja protagonista se submete ao coito – que a repugna – com os seus opressores tão-somente para poder incriminá-los e chantageá-los em seguida,

no desfecho de *Tessa, a gata*, a premissa de que "o pecado não tem perdão" se concretiza de forma perturbadora: o crime compensa, mas o amor que resta é irremediavelmente maculado. A resolução da trama desafia qualquer lição de moral simplista. O assassinato do Dr. Raul não resulta em punição legal. Pelo contrário, a influência financeira de Roberta garante a impunidade absoluta. Débora observa com cinismo a facilidade com que a burocracia é contornada: "Foi passado o atestado. Tudo em ordem. Morte natural. Nada seria ventilado" (Rios, 1968, p. 123). A elite, representada por Roberta e seus "amigos", consegue reescrever a realidade, transformando um homicídio em um evento médico corriqueiro.

O "final feliz" de Débora – a conquista definitiva de Tessa – é obtido através de uma chantagem moral e do silenciamento cúmplice. Para ficar com a mulher amada, a protagonista precisa aceitar não apenas a natureza criminosa de Roberta, mas a participação ativa de Tessa no assassinato. A dúvida corrói a idealização romântica quando Débora se questiona sobre o ato da amada: "Pensei no que fizera. Deixara um homem morrer por falta de iniciativa [...] por não acreditar no que os meus olhos viam, na participação de Tessa que segurara o braço dêle" (Rios, 1968, p. 117).

A ambiguidade moral atinge o seu ápice nas reflexões finais da narradora. Débora não foge horrorizada; ela escolhe a alienação consciente para sobreviver psiquicamente. Ela decide ignorar a monstruosidade do ato para preservar seu objeto de desejo:

> Eu nunca contaria nada para Tessa, mas será que poderia viver em paz? E a minha consciência? Eu também nunca faria perguntas embaraçosas a respeito de seu marido. Nem faria insinuações. Aceitava-a como era! E se um dia ela quisesse livrar-se de mim? Não! Isso ela não faria! Afinal era amor que eu via em seus olhos e não havia razão para que ela fingisse me querer. Era bobagem pensar. Eu nunca chegaria a conclusão alguma! Importa o amor! [...] Me importa Tessa! (Rios, 1968, p. 125)

Assim, o romance encerra-se não com a restauração da ordem, mas com a instauração de um pacto de sangue. O desfecho é cínico e realista: as protagonistas sobrevivem e ficam juntas, mas a inocência foi aniquilada, confirmando que na obra de Cassandra a liberdade tem um preço moral impagável.

A análise confirma a tese de que a obra de Cassandra Rios transcende os rótulos pejorativos de "literatura pornográfica" ou "menor" que lhe foram impostos

pela censura militar e pela crítica canônica. Longe de ser apenas um produto de consumo de massas focado no escândalo, o romance revela-se um artefato cultural complexo,[11] em cuja criação a autora inventou a sua própria técnica para dar voz a subjetividades marginalizadas em um momento histórico de violenta repressão.

Ao situar a narrativa no limiar dos "anos de chumbo", Cassandra construiu um verdadeiro romance de resistência – uma resistência que não se manifesta por panfletarismo político tradicional, mas pela implosão das estruturas da família patriarcal. Através da trajetória de Débora, a autora expôs as vísceras de uma elite decadente, demonstrando que a verdadeira obscenidade não residia no amor entre mulheres, mas na hipocrisia, no vício e na violência que sustentavam a "tradicional família" burguesa. A ruptura com o maniqueísmo do melodrama clássico é outro ponto de destaque. Ao negar às suas protagonistas um desfecho redentor e moralizante, Rios mergulhou nos escaninhos da mente humana, criando personagens psicologicamente densas, capazes de amar e matar com a mesma intensidade. Roberta e Tessa (assim como Ariella) não são vilãs ou mocinhas unidimensionais, mas reflexos de um sistema social doente que não oferece saídas limpas para as mulheres.



Figura 5: Capa do romance *Eu sou uma lésbica*, de Cassandra Rios

Fonte: Rios, C. (1981). *Eu sou uma lésbica*. Record.

11 Isso, entretanto, não invalida o fato de que os editores de Cassandra Rios adotaram, sem disfarces, as mais variadas estratégias de *marketing* sensacionalista para lucrar com a venda dos seus livros. Veja-se, por exemplo, o chamariz da capa do romance *Eu sou uma lésbica* editado em 1981 pela Editora Record, do Rio de Janeiro.

Financiamento

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), processo n. 311039/2021-9 (Bolsa PQ) e processo n. 409962/2022-8 (Auxílio à Pesquisa).

Contribuições dos autores

Renata Soares Junqueira: Conceituação e desenho da pesquisa, investigação e redação.

Héllio Fellipe Dalle Piagge: Investigação e redação.

Disponibilidade dos dados

As fontes primárias utilizadas neste estudo são os romances analisados de Cassandra Rios e a sua autobiografia romanceada, publicada com o título *Censura*, disponíveis em diversas bibliotecas. Como materiais de pesquisa utilizamos entrevistas da escritora e reportagens publicadas em várias plataformas digitais, bem como o filme documentário de Hanna Korich, *Cassandra Rios – A Safo de Perdizes* (2013), disponível na plataforma YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=njo0xngUl28 .

Agradecimentos

Somos gratos ao apoio do CNPq, que entre março de 2022 e julho de 2026 financiou a pesquisa "Literatura, Cinema e Autoria de Mulheres no Brasil da Ditadura Militar", da qual este estudo é resultado parcial.

Referências

Brandão, A. S., & Sousa, R. L. (2017). Cassandra Rios e o cinema erótico brasileiro: autoria e performatividade. In *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro* (pp. 131-144). Papirus.

Herbert, J. (Diretor). (1980). *Ariella* [Filme]. Sincrocine; Atlântida Cinematográfica; W.V. Filmes.

Herbert, J. (Diretor). (1982). *Tessa, a gata* [Filme]. Ennio Barone; Enzo Barone.

Korich, H. (Diretora). (2013). *Cassandra Rios, a Safo de Perdizes* [Filme]. Laura Bacellar.

Napolitano, M. (2014). *1964*: história do regime militar brasileiro. Contexto.

Rios, C. (1959). *O bruxo espanhol*. Edições Spiker. [Obra original publicada em 1952]

Rios, C. (1968). *Tessa, a gata*. Record.

Rios, C. (1969). *A paranoica*. s.n. [Obra original publicada em 1952]

Rios, C. (1970). *A noite tem mais luzes*. Record. [Obra original publicada em 1962]

Rios, C. (1972). *A sarjeta*. Edições MM. [Obra original publicada em 1952]

Rios, C. (1977). *Censura: minha luta meu amor*. Global Editora.

Rios, C. (1979). *O gigolô*. Global Editora.

Rios, C. 1981. *As traças*. Record. [Obra original publicada em 1975]

Rios, C. (2005). *Uma mulher diferente*. Brasiliense. [Obra original publicada em 1968]

Silva, L. A. C. (2023). O "ser marginal" na obra de Cassandra Rios. In *Marginalidades femininas no mundo lusófono* (pp.215-225). Alameda.