

A menina e a mulher: os discursos do desejo em *Eu sou uma lésbica*, de Cassandra Rios

The girl and the woman: the discourses of desire in *Eu sou uma lésbica*, by Cassandra Rios

Jodie Elly Silva Gomes¹
Edson Soares Martins²

RESUMO: Este artigo analisa os aspectos que denotam a complexidade do romance *Eu sou uma lésbica* (1983), de Cassandra Rios, diante de três direcionamentos: os elementos sociais da época em que o romance foi produzido, o confronto de duas consciências e a identificação de pensamentos e ações eróticas na linguagem da narradora. Pretendemos abordar como a sociedade brasileira da década de 1980 enxergava a mulher e como esse fator influenciou a autora no momento da elaboração do romance, pois há a presença de personagens mulheres que seguem o padrão heteronormativo ao tempo que há aquelas tidas como transgressoras. Contamos com a teoria de Butler (2002), Freud (2014) e Bakhtin (2011) para uma investigação do conteúdo e da linguagem.

ABSTRACT: This paper intends to analyze some aspects that denote the complexity of the novel *Eu sou uma lésbica* (1983), by Cassandra Rios, facing three directions: the social elements of the time when the novel was produced, the confrontation of two consciences, and the identification of erotic thoughts and actions in the language of the narrator. We intend to approach how the Brazilian society of the 1980s viewed women and how this factor influenced the author at the time of writing the novel, because there is the presence of female characters who follow the heteronormative standard at the same time as there are those seen as transgressors. We rely on the theory of Butler (2002), Freud (2014), and Bakhtin (2011) for an investigation of content and language.

PALAVRAS-CHAVE: Cassandra Rios; *Eu sou uma lésbica*; Personagens transgressivas; Corpos Abjetos; Visão Axiológica.

KEYWORDS: Cassandra Rios; *Eu sou uma lésbica*; Transgressive characters; Abject bodies; Axiological view.

¹É bacharela em Direito pelo Centro Universitário Paraíso - UniFAP (2018), pós-graduada em Direito e Processo Tributário - URCA (2021), graduada em Letras, com habilitação em Língua Inglesa - URCA (2021), mestranda em Letras pelo PPGL-URCA, com pesquisa financiada pela CAPES e membro do Núcleo de Estudos de Teoria Linguística e Literária (NETLLI) - Bakhtinística responsiva da Universidade Regional do Cariri - URCA.

²Possui doutorado (2010) em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB). Concluiu estágio pós-doutoral junto ao PROLING-UFPB. Atualmente é Professor Associado de Literatura Brasileira, na Universidade Regional do Cariri (URCA).



1. Introdução

"Se o homem escreve, ele é sábio, experiente. Se a mulher escreve, é ninfomaníaca, tarada."
Cassandra Rios

Os elementos centrais deste trabalho giram em torno de três direcionamentos manifestados no romance *Eu sou uma lésbica* (1983)³, de Cassandra Rios. Em primeiro lugar destacamos os elementos sociais da época, para em seguida debater o confronto entre Flávia menina e Flávia mulher, para, por último, investigar os pensamentos e as ações eróticas na linguagem da narradora. O romance de Rios aponta várias dubiedades, como o olhar conservador e o olhar moderno sobre o ser feminino que habita e se desenvolve em uma personagem, além de um confronto entre o plano cognitivo infantil e o plano axiológico adulto. Essas dubiedades nos fazem pensar sobre a estrutura estilística do todo da obra literária que, por muitas vezes, foi negligenciada pela crítica. A estrutura estilística da obra apresenta vários extremos e, talvez, o maior deles seja a relação entre a menina e a mulher e o jogo de linguagem viabilizado pela autora como uma possível estratégia de convencimento, cujo objetivo principal seria o de desarmar o leitor. Será importante, por isso, seguir o ensinamento de Bakhtin, para quem as *atitudes valorativas* (plano axiológico) do sujeito discursivo (em suas relações com o plano cognitivo) conduzem ao desafio de descrever a dimensão do *estilo*.

Esse recurso utilizado por Rios, que pode ser entendido como um artifício persuasivo, resulta em uma construção do material e da forma composicional no

³ O romance tem como enredo a rememoração da experiência da personagem Flávia, explorando a sua iniciação sexual com a vizinha Kênia, amiga de sua mãe. O desfecho revela a solução violenta que a criança encontra para afastar o rival, de quem se livra com o auxílio de vidro moído dispersado na comida. Nossa abordagem enfatiza os procedimentos do narrador, razão pela qual referências mais detalhadas ao enredo somente serão feitas quando necessárias à compreensão do argumento.

momento que expõe essas duas consciências: a Flávia menina e a Flávia mulher. Importa discutir, portanto, sobre a aproximação e o afastamento dos planos infantil e adulto, sobre como a narradora adulta cede espaço para a fala da Flávia menina, momento em que percebemos uma linguagem diferenciada, que nos permite identificar quando uma ou outra assume o controle da narrativa. A linguagem da narradora adulta está centrada em elementos morfológicos e semânticos que se alternam a depender da consciência que opera na construção do pensamento ou da ação erótica.

Rios elaborou o romance durante a ditadura militar brasileira, e as censuras morais ainda persistiam em 1980, como iriam permanecer atuantes mesmo depois da promulgação da Constituição de 1988. Wittig (1992) aponta que os discursos que oprimem lésbicas, mulheres e homens gays são justamente aqueles que reforçam ser a heterossexualidade o que forma uma sociedade e esses discursos estavam em alta na sociedade brasileira, mais precisamente na época ditatorial em que o romance foi produzido.

A autora elabora personagens que sofrem as consequências desses discursos opressores, que escondem sua identidade por medo de sofrerem as consequências dessa sociedade que reforça a heteronormatividade como regra e que vivem sob a mira da opressão. É por esta razão que propomos uma reflexão sobre o romance *Eu sou uma lésbica*, por meio dos direcionamentos já declinados, que nos fazem refletir sobre a posição da mulher na sociedade brasileira, sobre o uso da linguagem, da construção do excedente de visão e sobre as nuances trazidas pela transitividade entre menina e mulher.



2.Elementos sociais de “Eu sou uma lésbica”

Eu sou uma lésbica ostenta elementos sociais que nos convidam, como é o caso de todo romance marcadamente social, a uma leitura do período histórico em que Cassandra Rios viveu. O romance, escrito em 1980, conta a história de Flávia, uma criança que se descobre lésbica e se apaixona por Kênia. Rios parece retratar a sociedade em que estava inserida de forma nítida e objetiva quando explora, detidamente, características da família de Flávia, que é uma célula burguesa e protegida, e reflete sobre os papéis femininos na família, com destaque àquele voltado para educar os filhos e cuidar da casa.

O lar burguês e protegido é representado de forma muito distinta e diversos elementos da narrativa podem validar a hipótese de que a pretensão da autora buscou representar, transgressivamente, esse ambiente que existiu e ainda existe em muitas famílias brasileiras. Segundo Alves (2000), a transformação dos valores tradicionais atribuídos às mulheres tem a noção de lar como referência, já que o papel social da mulher era voltado para a criação e a educação dos filhos e para acarinhar o marido, no seio do lar, até que, na década de 1980, determinado grupo de mulheres brancas começam a trabalhar fora. Suas obrigações com o lar, todavia, permanecem, o que torna sua jornada sobrecarregada:

[...] Nessa ótica, pode-se afirmar que valores tradicionais como **“Respeito”, “Obediência”, “Submissão”, “Delicadeza no Trato”, “Pureza”, “Capacidade de Doação” e “Habilidades Manuais”,** que foram considerados atributos fundamentais e definidores da “boa moça” até meados do século XX, [...]. (ALVES, 2000, p. 237, grifos nossos).

A mulher descrita como submissa, delicada, pura e habilidosa é uma boa moça, logo, uma boa mãe e, mesmo com o ambiente favorável à conquista de direitos (principalmente, os direitos referentes à sexualidade feminina, aos quais retornaremos adiante), a boa mulher continua sendo cobrada e reproduzida como uma mulher doce e obediente, submissa e protetora do lar, cuidadora e pura. A música *Mamãe* (1957), por exemplo, composta por David Nasser e Herivelto Martins e interpretada por *Angela Maria no LP – Angela Maria – Canta Sucessos De David Nasser* de 1959, reproduz esse padrão: “Tu és a razão dos meus dias, / Tu és feita de amor de esperança, / Ai, ai, ai mamãe, / Eu cresci, o caminho perdi / Volto a ti e me sinto criança / Mamãe, mamãe, mamãe / Eu te lembro chinelo na mão, / O avental todo sujo de ovo [...]”.

A mãe retratada nessa letra é carinhosa, amorosa, que se doa ao filho mesmo depois de adulto. O trecho “eu te lembro chinelo na mão” pode indicar que, embora haja uma romantização da mãe, há uma representação de uma mãe preparada para deslizar da educação baseada apenas na delicadeza para o modelo de severidade e domínio dos corpos, enquanto “o avental todo sujo de ovo” indica, inequivocamente, uma mãe lembrada pelos afazeres domésticos, completando a ideia de uma mãe perfeita e de uma educação familiar justificadamente posta aos seus cuidados.

Outra composição que descreve a mãe como um ser puro, delicado, acolhedor e voltado para o trabalho doméstico é *Fogão de Lenha* (1987), de autoria de Carlos Colla, Maurício Duboc e Durval de Lima: “Espere minha mãe estou voltando [...] / Deixe um bule de café em cima do fogão / Fogão de lenha, e uma rede na varanda / Arrume tudo mãe querida, que seu filho vai voltar [...]”. Nessa canção, a mãe tem que receber novamente seu filho mais velho em casa e precisa arrumar tudo para que esteja da forma que lhe agrada. Duas composições, uma de



1957 e outra de 1987, antes e depois da ditadura, desenham o mesmo ser mãe feminino, típico de uma dinâmica de representação do feminino tão brasileira quanto ocidental, que tudo aguenta, que tudo faz...

Rios, consciente do papel da mulher dentro do ambiente familiar, elabora personagens femininos diversos e, alguns deles, transgressores, contudo, são evidentes os traços sociais que denotam, encobertamente ou não, a criação das filhas voltada para perpetuar a forte relação entre mulher, trabalho doméstico e procriação. A personagem feminina em *Eu sou uma lésbica* não é apenas mãe, esposa ou filha: ela também é um corpo animado pelo desejo e pelo erotismo, forças capazes de transgredir a ordem da dominação imposta a elas. Sobre esta temática, é importante dizer que Cassandra Rios não é uma voz isolada:

Temos, assim, escritoras que, através das suas escolhas repertoriais, **tentam romper a barreira da repressão e do desejo com que conviveram durante muito tempo, e por isso falam do seu corpo, do seu prazer, das “sensações totais” (de que falam algumas personagens)** e de uma visão diferente (neste caso, também de transmitir a sua própria maneira de sentir o sexo) [...]. (PARDO, 2004, p. 294-295, grifos nossos).

As personagens Flávia e Kênia são, essencialmente, transgressoras, adotando esse processo de rompimento com uma barreira que as programa para servir e procriar. Elas sucumbem ao desejo, rompem superficialmente com os padrões impostos e se permitem conhecer seus corpos. Flávia é transgressora porque foge de um padrão social que normaliza a lesbianidade como uma patologia ou um vício vergonhoso. Ela não tem vergonhas, arrependimentos, angústias ou inseguranças. A descoberta de Flávia como uma mulher que sente atração por outras mulheres acontece de maneira natural, por não haver nenhum conflito interno:

Eu me lembro bem. Não eram só pernas de cadeiras que me rodeavam. Pernas de mulheres também. Eu estava sentada no chão, debaixo da mesa. E os meus olhos curiosos olhavam aquelas pernas com admiração. [...]. E era especial a admiração por um par de pernas que me fascinavam, porque eram as pernas de dona Kênia. [...] Quase todas as tardes, as vizinhas vinham reunir-se em nossa casa para bater papo, depois dos seus afazeres domésticos. [...]. (RIOS, 1983, p. 7).

Flávia é criada em um ambiente em que as mulheres se encontram ao final da tarde, após os afazeres domésticos, para conversar. Essa era a função da mulher, a mesma retratada nas músicas ora analisadas: cuidar da casa, dos filhos e do marido. Percebemos que Rios incorpora, apenas superficialmente, o olhar conservador da sociedade em relação as mulheres, pois transgride: usa essa artimanha para iludir a censura e resistir, coloca sua personagem principal em uma família tradicional perfeita para mascarar sua real intenção, que é representar, através da resistência cultural, seres não aprovados pela sociedade patriarcal.

O movimento feminista no Brasil trouxe avanços sociais para as mulheres e, em 1980, tal movimento já era formado por mulheres que se livraram de amarras e recriaram um ambiente favorável às descobertas sexuais. Constância Duarte (2003) considera que o feminismo teve quatro ondas no Brasil e a quarta onda, a que mais nos interessa nesse estudo, guarda relação com a liberdade sexual e teve início na década de 1970. Para a pesquisadora, a conjuntura histórica do Brasil fez com que as mulheres moldassem sua luta não só contra a discriminação de gêneros e igualdade de direitos, mas contra a ditadura e a censura, além de zelar pela redemocratização do país e anistia dos exilados. A quarta onda feminista no Brasil criou espaço para debater sobre a sexualidade e assuntos atrelados ao corpo feminino.



Rios parece elaborar um modelo do que viria a ser a quarta onda do feminismo em seu romance por meio de suas personagens sexualmente libertas, como a própria Flávia, mas também Núcia, Bia e Norma, que não se prendem às amarras da sociedade conservadora. A autora coloca frente a frente dois olhares sobre a mulher no Brasil: aquele que trata a mulher como ser biológico, que procria, que cuida dos filhos, do marido e da casa e aquele que mostra a mulher que deseja, que se transveste, que sente prazer e que não nega esse prazer, tampouco sua sexualidade:

A minha boneca, o fogãozinho, as panelinhas, enfim, os meus brinquedos solitários, que eu pegara para me distrair, estavam abandonados perto do sofá da sala — eu preferira me pôr e ficar debaixo da mesa, cheirando as pernas e os pés de Dona Kênia. (RIOS, p. 9)

[...]

ela se pôs de frente para mim, avançando o corpo contra o meu, enquanto as nossas bocas sequiosas se procuraram e se encontraram, no meu primeiro beijo, e se sugaram e se lamberam, loucamente, com medo, tensas, [...]. (RIOS, p. 46)

[...]

Norma disfarçava muito bem. Não. Não era que Norma disfarçasse. Ela era gilete. Isto é, bissexual. [...]. (RIOS, p. 50)

Esses trechos elucidam os dois olhares sobre a mulher: um olhar conservador e um olhar moderno, resultado da luta pela liberdade sexual. Os brinquedos de Flávia reforçavam a formação da mulher para atuar no lar e palavras como “boneca”, “fogãozinho” e “panelinhas” corroboram esse pensamento. A personagem desenvolve-se e começa a descobrir seus prazeres e, mesmo sentindo medo, nada a impede de ser quem ela é. Rios também registra essa liberdade sexual, que se tornou mais intensa na década de 1980, com uma personagem

chamada justamente de Norma (em desafio à ideia de norma ou “normalidade”) que se reconhece como bissexual. Percebemos que a autora lê a sociedade em que viveu e retrata, de forma sutil, as duas leituras da mulher na sociedade brasileira: a educada para o lar e o ser feminino transgressor.

Butler (2002) desenvolve o conceito de corpos abjetos como sendo aqueles que não seguem os padrões impostos pela heterossexualidade e sofrem com isso. Seriam os corpos considerados “impróprios”. A lésbica, a bissexual e a travesti ainda são tratadas como seres sem vida, seres descartáveis e, pelas suas orientações sexuais, sofrem graves violências que, muito frequentemente, lhes custam a vida. O romance nos dá a conhecer uma personagem que evidencia a lógica de abjeção dos corpos:

O pau preto desceu na sua cabeça e as pernas da machona dobraram. Comprimi o peito com as mãos, sentindo algo estranho e violento. Revolta. Pena. Lástima — e acima de tudo vergonha. [...] Manville, medindo a jovem que se encolhera a um canto, medrosa e disfarçando não estar com a machona, toda fresca no seu sarongue, cheia de colares e olhares de fêmea acuada, disse, estufando o peito que não estufou, ao contrário, ficou sumido sob a camisa rasgada: — Você pode entrar...
Pensei que a moça fosse fazer meia-volta e seguir os guardas que levavam a machona desfalecida. Quatro deles carregavam, com esforço, o pesado fardo, e a sua bunda ia batendo nos degraus, enquanto os saltinhos da sua linda companheira seguiram tlac-tlaqueando para o salão regurgitante. (RIOS, p. 78)

Podemos perceber o sofrimento de uma mulher que escolhe se travestir e sofre repressão violenta por sua orientação sexual e por suas vestimentas, enquanto a mulher considerada feminina é vista com olhares mais brandos pela sociedade. Um corpo abjeto, visto como descartável, merecedor de violência física



e psicológica que não causou revolta nem a sua companheira, já que esta continuou com o seu festejo carnavalesco.

3.A menina e a mulher

Eu sou uma lésbica constrói, em termos de linguagem, um confronto entre a menina e a mulher. O plano infantil, centrado na personagem, e o plano adulto, mobilizado pela narradora, externam uma relação de controle, como componente erótico, e, para isso, fazem uso de variados jogos de linguagem. O primeiro desses jogos é o uso do termo brincar, que está presente no título do primeiro capítulo do romance. Vamos brincar de gatinho? pode nos levar a duas reflexões: a primeira relacionada ao plano infantil, sendo, portanto, uma diversão gratuita da criança; a segunda, relacionada ao plano adulto, indicando um jogo erótico, já que toda a relação entre Flávia e Kênia se inicia com essa brincadeira:

— Vamos brincar de gatinho?

Ela primeiro me encarou, virando a cabeça para o meu lado; depois, ajeitou-se, apoiando-se no cotovelo e olhando-me dessa pose. Vi os seus lábios entreabrirem-se, e ela me perguntou, curiosa:

— Como de gatinho?

[...].

Eu me aproximei como um gatinho teimoso que insiste no que quer e dei uma rápida lambidinha no rosto dela, recolhendo-me depressa, sentindo, pela arte que estava praticando, como um rabinho dobrando-se pra baixo, por medo à sua reação, e achando que conseguira ludibriá-la, trocando o cachorrinho por gatinho. (RIOS, p. 78)

Nesse trecho podemos perceber o confronto entre menina e mulher: a brincadeira gratuita infantil e a brincadeira erótica do adulto envolvendo um felino.

Flávia havia proposto uma brincadeira (a brincadeira de cachorrinho), momento em que Kênia a repreendeu. A criança passa a associar a brincadeira ao gato no intuito de ludibriar a vizinha, fazê-la ceder às suas investidas. A escolha pelo felino não pode ter sido desmotivada, considerando o contexto no qual é inserida a brincadeira. A menina e a mulher fundem-se nesse jogo de linguagem, no uso do felino para esconder suas reais intenções. Moscardi diz que os gatos:

[...] parecen haber descendido a la tierra directo del Olimpo y estar acá con la estricta y secreta misión de velar maternalmente por los humanos. En efecto, con sólo mirar el andar de un gato – su extremo refinamiento y su levedad, la parsimoniosa delicadeza que, en un abrir y cerrar de ojos, puede transformarse en una veloz reacción – percibimos que el modo de ser de los gatos, su existencia, parece estar sucediendo en otra parte, en otra dimensión. (MOSCARDI, 2018, s. p.)⁴

Assim, o andar do gato, a agilidade, a leveza, a delicadeza e a imprevisibilidade que envolvem o agir do felino, tudo isso condiz com as atitudes da personagem: em um momento ela é leve, dócil, delicada, criança e em outro é ágil, imprevisível, independente, mulher. A brincadeira de gatinho transporta a personagem para esses extremos – a menina e a mulher –, usa o jogo de linguagem para esconder suas verdadeiras intenções e, com a agilidade felina, consegue satisfazer seus desejos:

E, unindo o gesto à palavra, me aproximei do rosto atônito de dona Kênia, dei uma lambidinha seca e rápida no seu queixo, segurei o seu rosto com as minhas mãozinhas inocentes e o lambi; descí para

⁴ Os gatos parecem ter descido à terra diretamente do Olimpo e aqui estão com a estrita e secreta missão de velar maternalmente pelos humanos. De fato, só de olhar o andar de um gato – seu extremo refinamento e sua leveza, a parcimoniosa delicadeza que, num abrir e fechar de olhos, pode se transformar em uma rápida reação – percebemos que o modo de ser dos gatos, a sua existência, parece estar se passando em outro lugar, em outra dimensão.



o pescoço e, antes que ela tivesse tempo de interceptar o meu gesto ou entender o que estava acontecendo, minha boca já arrepanhara o bico do seu seio, que tirei para fora do decote, segurando aquele macio e fofo volume com as minhas cariciosas e satânicas mãozinhas. (RIOS, p. 79)

A brincadeira de gatinho não está apenas ligada à realização dos desejos da personagem, mas à mística que está por trás da escolha desse animal. A personagem, nesse momento, mostra-se destemida, audaz, ágil e todas essas características estão presentes no modo de ser e agir do felino. Flávia é a gata-criança que se recolhe receosa e a gata-mulher que reage velozmente, a fim de satisfazer seus desejos, e Kênia deixa-se levar pela brincadeira de gatinho, regredindo ao tempo da infância.

Freud elabora o conceito de regressão e afirma que esta se caracteriza, em linhas gerais, pelo retorno de um estágio superior a um estágio inferior do desenvolvimento e que uma tendência de comportamento “se verá levada a essa regressão quando o exercício de sua função — ou seja, o alcance de sua meta de satisfação — depara com fortes impedimentos externos, na sua forma posterior ou mais desenvolvida.” (FREUD, 2014, p. 263-264). Logo, Kênia encontra barreiras externas como o fato de Flávia ser uma criança de sete anos e não ter, ainda, o corpo desenvolvido para atos sexuais penetrativos e isso faz com que Kênia adote posturas que não são típicas de um adulto, moldando-se aos caprichos de uma criança para se satisfazer.

Uma vez encontradas tais barreiras, Kênia retroage a uma etapa de desenvolvimento sexual semelhante à de uma criança, em que não há instintos parciais genitais, mas há um forte papel desempenhado pela zona erógena da boca, que Freud (2014) chama de estágio organizatório primitivo. Ainda seguindo o pensamento freudiano, podemos perceber que na relação entre Flávia e Kênia há a

oposição entre ativo e passivo, outro elemento presente na vida sexual de uma criança, e essa oposição transita entre ambas as personagens, a depender do momento: “Dona Kênia apertou a minha cabeça entre os seus seios e eu, ouvindo-a suspirar e gemer, larguei aquele cujo bico prendera entre os lábios para sugá-lo [...]” (RIOS, p. 79). Neste momento, por exemplo, percebemos uma posição ativa de Kênia, ao passo que nos trechos anteriormente citados Kênia exercia uma posição passiva.

A narradora do romance é uma mulher adulta que descreve todo o relacionamento afetivo com Kênia. O controle discursivo é todo da narradora “adulta”, mesmo nos momentos em que ela cede espaço e deixa a visão da menina aparecer no texto. Assim, a narradora adulta é axiologicamente marcada pela empatia e enriquecida pelo excedente de visão que a retrospectiva permite (como os grifos a seguir demonstram):

[...] **Sem dúvida**, as pernas de Dona Kênia eram as mais bonitas, no meu **inocente** entender. [...]. Acho **mesmo** que a sensação do belo naquela idade estava ligada e era inerente à atração que dona Kênia exercia sobre mim. (RIOS, p. 4).

[...]

Me vi andando pela casa de Kênia, **menininha esperta**, o **capetinha** disfarçado na criança que todos achavam bonita, obediente e quieta, que se engolfava no silêncio da sua dor oculta, com os seus sentidos ativos e eróticos **velados** pela desculpa da inocência, o **monstrinho** que lambia as pernas de Kênia, que lhe sugava os seios, [...]. (RIOS, p. 98, grifos nossos).

As duas passagens constataam uma certa limitação da orientação axiológica ao campo cognitivo infantil, já que a personagem relembra essas vivências através de memórias da sua infância: a menina fala porque a narradora lhe concedeu espaço e relata a atração que sentia por Kênia. No segundo trecho, podemos perceber mais nitidamente como a narradora adulta aparece, pois ela vê toda a



história de fora e constrói ou desvela um excedente de visão, como quando vê a “menininha esperta”, “o capetinha disfarçado na criança” e não mais uma criança frágil, obediente e quieta. Bakhtin, quando fala sobre o excedente de visão, assevera que o autor.

[...] não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse excedente de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra. (BAKHTIN, 2011, p. 11)

Com isso, percebemos que o excedente de visão é responsável por fornecer ao observador uma visão exotópica que o faz enxergar todos os elementos do acabamento do todo, seja das personagens, seja da obra. No caso, a narradora adulta enxerga e conhece mais que a menina, pois para esta o excedente de visão do outro é inacessível. A mulher e a menina, portanto, possuem posições axiológicas diferentes porque a personagem ocupará uma determinada posição axiológica a depender do momento da sua vida: “[...] a diretriz axiológica da consciência não ocorre só no ato na verdadeira aceção do termo, mas em cada vivenciamento e até na sensação mais simples: viver significa ocupar uma posição axiológica em cada momento da vida, significa firmar-se axiologicamente” (BAKHTIN, p. 174).

O eu e o outro tornam possível um juízo de valor efetivo, de acordo com Bakhtin, e isso está evidentemente presente no romance: a exotopia da personagem que constrói um excedente de visão marcado axiologicamente pela

empatia. A construção desse excedente de visão e da transitividade entre a mulher e a menina faz com que o leitor esteja menos propenso a julgar o texto; o leitor entrega-se à história e Rios demonstra dominar o emprego dos recursos linguísticos que suspendem o julgamento moral do leitor, subvertendo-os em uma estratégia de convencimento.

O uso de palavras e termos naturalmente infantis que Flávia emprega confere verossimilhança à narrativa e este é um dos recursos linguísticos que Rios articula com mecanismos de uma semântica mais sutil. A utilização frequente do diminutivo, por exemplo, ajuda a narradora adulta a expressar uma linguagem infantilizada, propondo um jogo discursivo que desarma o leitor, mesmo que isso contamine sua dicção:

Acho que vai sair **leitinho**. Os **biquinhos das tetinhas** da Bibi ficam assim grandes quando os **filhotinhos** mamam neles. Eu vi. Bibi deu cria dentro do guarda roupa da Eliza. Mamãe tirou eles de lá e pôs numa caixa forrada. A Bibi tá com as tetinhas cheias de leite. Posso mamar nas suas tetas também? (RIOS, p. 25, grifos nossos).

O modo de falar da criança, mais precisamente pelo uso do diminutivo, é o que nos faz perceber a verossimilhança presente na alternância da voz narrativa, pois marca o afastamento da narradora adulta e a aproximação da dicção da criança, o que resulta em um menor distanciamento entre leitor e texto. O uso do diminutivo, sob outro aspecto, pode expressar uma atitude de carinho, ou seja, o diminutivo empregado como valor afetivo, mas também pode indicar uma linguagem erotizada, relacionada ao gozo, ao prazer associado a esse uso. Podemos identificar esses dois usos no trecho acima como, por exemplo, em “filhotinhos” (linguagem carinhosa) e em “biquinhos das tetinhas” (linguagem erotizada). Esse jogo de linguagem se mostra bem sucedido, principalmente pelo



artifício semântico oculto. Note-se que já no título do primeiro capítulo do romance, Rios começa a construir esse material e mantém o procedimento composicional durante toda a narrativa.

Assim, com base na teoria bakhtiniana, a narrativa apresenta um recurso de construção do material e da forma composicional, esta entendida como uma força criadora, quando escolhe determinadas palavras que produzem uma força expressiva, como as destacadas no trecho acima. O emprego frequente do diminutivo traduz uma identidade criadora do narrador que só fortalece soluções e construções de sentido que são dúbias e confusas desde o começo. Essa dubiedade é vista, como vimos, no uso do diminutivo: ora infantil, ora erótico.

A retrospectiva de acontecimentos na infância também nos mostra o uso de muitos adjetivos, outro aspecto da identidade criadora do narrador que evidencia essa dubiedade. Parece certo concluir que o narrador adulto duplamente orientado (para a reminiscência dos conteúdos da infância e para a reflexão adulta) fornece-nos uma linguagem codificada, como a que produz diante do divã psicanalítico. Quando o narrador adulto cede espaço para as lembranças infantis, podemos constatar um uso maior de adjetivos: “Simultaneamente, as donas daquelas pernas **feias** (exceto as da minha mãe) abaixaram-se, erguendo a toalha, e me olharam com expressões **arregaladas** que eu nunca esqueci.” (RIOS, p. 9, grifos nossos); mas quando o narrador adulto assume o controle da narrativa, percebemos uma linguagem mais contida e desenvolvida: “Entretanto, o meu comportamento de quando criança me dá um conjunto de fatos, que sem dúvida, servem de princípios básicos para determinar a minha natureza e personalidade” (RIOS, p. 8).

Percebemos a construção de uma narrativa metodicamente elaborada cujos enunciados foram construídos a partir de um conteúdo temático duplo, um estilo

de linguagem mutável, que transita entre a menina e a mulher, e uma construção composicional internamente tensionada. Bakhtin pontua que “[...] o enunciado, seu estilo e sua composição são determinados pelo elemento semântico-objetal e por seu elemento expressivo, isto é, pela relação valorativa do falante com o elemento semântico-objetal do enunciado” (BAKHTIN, p. 296), o que nos faz compreender que Rios elabora uma narrativa que traz posições valorativas e elemento semântico-objetal, estes marcados pela aproximação e afastamento dos planos infantil e adulto, apontando para a complexidade estrutural do romance, tantas vezes negligenciada pela crítica.

A união e a separação entre o plano cognitivo infantil e o plano axiológico adulto funcionam como estratégia de desarmamento do leitor, como já havíamos apontado. A elaboração de enunciados que produzem esse efeito (o de haver uma consciência dupla: a menina e a mulher) demonstra o estilo de Rios neste romance. A narrativa, por meio do estilo, da construção composicional e da visão axiológica, deixa evidente que a narradora entende que a criança não é disponível como objeto de desejo em razão da sua prematuração biológica: “Eu era, como toda criança, um organismo biológico diferente do adulto.” (RIOS, p. 8); mas é evidente a autoconsciência da criança em relação ao que lhe fornece prazer: “Eu ri antes de começar a sugar aquele seio. [...]” (RIOS, p. 24). Dessa forma, menina e mulher misturam-se no romance de Rios, promovendo um confronto entre essas duas consciências: “Naquele momento, a criança era uma mulher ainda que por breves instantes, para retornar em fração de segundo à verdadeira idade cronológica, com as misteriosas implicações psicológicas do secreto mundo infantil. (RIOS, p. 24).



4.0 pensamento e as ações eróticas

A linguagem da narradora, na materialidade de elementos morfológicos e na sutileza de elementos semânticos, promove uma ambiguidade entre a condição frágil, delicada e indefesa da criança e a potência perigosa do erotismo. O uso exacerbado de termos no diminutivo é uma marca de Rios nesse romance e promove essa ambiguidade que pode veicular uma atitude afetiva expressiva de uma linguagem infantilizada, de uma linguagem erotizada ou de uma erotização do infantil. Indo, contudo, além do mecanismo gramatical do diminutivo, o recurso de um léxico centrado na sensorialidade sustenta construções discursivas que também denotam pensamentos ou ações eróticas: “Realmente, dela toda **exalava um perfume suave e inebriante de sabonete e talco**. Fiquei com a cabecinha **inclinada, bem perto dos seus pés, aspirando o seu perfume, absorvendo o seu cheiro**.” (RIOS, p. 9, grifos nossos).

A narradora explora sensações por meio da linguagem e oscila entre uma linguagem de marcas formais mais infantilizadas, como “cabecinha”, e uma linguagem veladamente erótica, como “exalava um perfume suave e inebriante de sabonete e talco”, que induz o leitor a pensar nas inúmeras sensações que podem surgir a partir do cheiro. Paz fala sobre o erotismo presente na linguagem:

[...] A linguagem - som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas - é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal - é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. [...]. (PAZ, 1994, p. 12).

Assim, o componente discursivo utilizado pela narradora adulta promove uma potência perigosa do erotismo porque é construído através das memórias da infância. Essa linguagem transmite ideias corpóreas que vão além da realidade e misturam-se, a depender do tipo de linguagem que é utilizada: adulta ou infantil. No capítulo “A criança é o verdadeiro monstro sagrado” é evidente o componente discursivo que situa: 1. a personagem no tempo da infância – porque é geralmente na infância que conhecemos a palavra “monstro” e a utilizamos para designar algo ruim; 2. o narrador no tempo da maturidade, ao associar à palavra “monstro” um adjetivo – “sagrado” – o que fornece um novo sentido ao “monstro”: a ideia de algo intocável. Ao utilizar essa metáfora, Rios fornece uma informação nova que nos direciona ao desfecho do romance – Flávia criança é um monstro, mas é um monstro sagrado que não pagará pelos seus atos.

A potência perigosa do erotismo construída no romance faz com que se pense no erotismo infantil e em como essa sexualidade é desenvolvida e, a respeito disso, é importante compreender que

Na infância, as pulsões parciais são desvinculadas e independentes entre si em sua busca do prazer, não subordinadas ao primado da genitalidade. [...]. A pulsão sexual, que era inicialmente autoerótica, desloca-se à procura de um objeto. Nesse sentido, o autoerotismo, como momento originário da sexualidade, obriga-se a dar lugar ao objeto de satisfação situado fora dos limites do sujeito. (GUIMARÃES, 2012, p. 54)

A criança, portanto, substitui o seio da mãe por outro objeto como, por exemplo, o ato de chupar o dedo, e as sensações sexuais não estão necessariamente ligadas aos genitais. Flávia busca prazer em uma mulher adulta – prazer que não envolve os genitais – e às coisas ligadas a ela, como, por exemplo, a sandália de Kênia, que se torna um objeto sexual quando Kênia vai embora:



[...]. No quintal da casa de dona Kênia, eu achei, entre as coisas velhas ali deixadas, um pé de sandália de tiras. [...]. Um fetiche, talvez, - ou com toda certeza - pois à noite, na solidão do meu quarto, eu levava a sandália para a cama, dormia abraçada a ela e, a qualquer ruído de passos, escondi-a sob o travesseiro. [...]. (RIOS, p. 32).

O saltinho gasto, o metal reluzente que amassara as lâmpadas. Calcei-o com o dedo da luva de borracha. Ela acompanhava o meu gesto e entendia. Eu sabia que ela estava entendendo tudo. Era o meu fetiche. Beije a sandália, esfreguei-a pelo rosto. Não era preciso dizer nada. [...]. (RIOS, p. 113-114).

Percebemos que a pulsão sexual da criança se deslocou à procura de um objeto sexual (a sandália) ao ceder lugar a esse objeto de satisfação que está situado fora dos seus limites. É por meio dessa composição discursiva que a narradora aponta os prazeres sentidos pela criança: no primeiro trecho há uma Flávia criança com uma sandália utilizada como fetiche para satisfazer seus desejos (ou a ausência de Kênia); no segundo trecho, a sandália é utilizada como objeto de prazer por Flávia, mas também acaba por satisfazer os desejos sexuais de Kênia. Nessas duas passagens do romance, percebemos como Rios configura os pensamentos e as ações nos planos do erotismo infantil e do adulto.

5. Considerações finais

Compreendemos que a autora buscou representar a sociedade patriarcal da época em que o romance foi escrito e criou personagens que resignificaram o papel da mulher em uma família tradicional. Embora haja personagens consideradas transgressoras, percebemos também que há a representação de personagens que reforçam o padrão heteronormativo da época. Há, portanto, duas

imagens do ser feminino: aquela vista sob o ponto de vista biológico, voltada para os afazeres do lar, e aquela vista como transgressora, que luta pela sua liberdade sexual, pela evolução social e sexual da mulher. Haveria, nesta encruzilhada, o encontro de duas matrizes discursivas orientadas pelo/para horizonte do desejo: a transgressão e a submissão. Não é, todavia, este o caminho que adotaremos para extrair os resultados mais objetivos de nossa leitura. Os discursos do desejo que se delineiam a partir da leitura que empreendemos são recortes objetivos concretos colhidos no romance: o discurso da menina e o da mulher.

Ainda, entendemos que a união e a separação dos planos cognitivo infantil e axiológico adulto funcionam como uma estratégia de desarmamento do leitor, pois tanto a união quanto a separação podem ser vistas na construção dos enunciados e estes deixam transparecer o que chamamos de consciência dupla: a menina e a mulher. A mistura entre as duas consciências – menina e mulher – denuncia uma narrativa repleta de pensamentos e ações eróticas e quando são rememorados pela narradora reproduzem uma potência perigosa do erotismo. Esse componente discursivo, que promove a potência perigosa do erotismo, é construído através das memórias da Flávia menina e do confronto entre as consciências.

O estilo, a construção composicional e a visão axiológica exaltam a complexidade do uso da linguagem, que apresenta nuances a depender da consciência, em seus aspectos semânticos e morfológicos, e deixa nítida a ideia de que a criança não é disponível como objeto de desejo, devido a sua prematuração biológica. Rios encerra o romance escrachando o problema social que percorre toda a narrativa: “Em que situação uma homossexual deve ser rejeitada, compreendida ou aceita? Quando engana o homem com suas dissimulações ou quando enfrenta a sociedade abertamente, sem esconder o que é?” (RIOS, p. 115).



Referências bibliográficas

ALVES, Zélia Maria Mendes Biasoli. Continuidades e Rupturas no Papel da Mulher Brasileira no Século XX. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Brasília, v. 16, n. 3, p. 233-239, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-37722000000300006&script=sci_arttext>. Acesso em 19 jun. 2020.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. A forma espacial da personagem. *In: Estética da Criação Verbal*. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. 21-90.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. O problema do autor. *In: Estética da Criação Verbal*. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. 173-192.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. Os gêneros do discurso. *In: Estética da Criação Verbal*. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. 261-306.

COLLA, Carlos; DUBOC, Maurício; LIMA, Durval de. Fogão de Lenha. Intérpretes: Chitãozinho e Xororó. *In: Chitãozinho e Xororó. Meu Disfarce*. São Paulo: Estúdios Quanta, 1987. 1 CD (ca. 44 min.). Faixa 2 (03 min 42 s).

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, v. 17, n. 49, p. 151-172, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142003000300010&script=sci_arttext&lng=pt>. Acesso em 05 jul. 2020.

FREUD, Sigmund. *Conferências Introdutórias à Psicanálise (1916-1917)*. Tradução Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GUIMARÃES, Veridiana Canezin. A concepção freudiana da sexualidade infantil e as implicações da cultura e educação. *Educativa*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 53-66, 2012. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/educativa/article/view/2441>. Acesso em 20 out. 2020.

MARTINS, Herivelto; NASSER, David. Mamãe. Intérpretes: Angela Maria e João Dias. *In: DIAS, João; MARIA, Angela. Angela Maria Canta Sucessos De David Nasser*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1959. 1 LP (ca. 39 min 28 s). Faixa 8 (03 min 01 s).

MOSCARDI, Matías. *¿Es el gato el animal favorito de la literatura?* 2018. Disponível em: <<https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/derivadas-literarias/item/es-el-gato-el-animal-favorito-de-la-literatura.html>>. Acesso em 19 ago. 2020.

PARDO, Maria del Carmen Villarino. Entre a via-crucis e o prazer. Representação da mulher transgressora na prosa brasileira recente (de autoria feminina). In: TOSCANO, Ana María da Costa; GODSLAND, Shelley (Org.). *Mulheres Más. Percepção e Representações da Mulher Transgressora no Mundo Luso-Hispânico*. Universidade Fernando Pessoa, 2004. p. 283-298.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994. 196 p.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Revista Estudos Feministas*, v. 1, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X200200010009>. Acesso em 05 jul. 2020.

RIOS, Cassandra. *Eu sou uma lésbica: vamos brincar de gatinho?*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983. 115 p.

WITTIG, Monique. The straight mind. In:_. *The straight mind and other essays*. Boston: Beacon Press, 1992. p. 21-32.

Recebido em 10/08/2022

Aceito em 16/11/2022