

ELIETE – A VIDA NORMAL DE DULCE MARIA CARDOSO À LUZ DE “PROMESSA DE FELICIDADE”

Katarzyna Moszczynska-Dürst
Universidad de Varsovia

Dulce Maria Cardoso¹ destaca-se entre as escritoras portuguesas da atualidade por combinar uma complexa visão artística com uma profunda reflexão teórica no processo de exploração das temáticas de género, sexualidade, emotividade, memória e escrita. Dentro da mesma linha temática, o objetivo deste artigo é o de analisar a inscrição de discursos identitários, amorosos e eróticos no seu mais recente romance, *Eliete – A Vida Normal* (a primeira parte de uma trilogia pendente), à luz do conceito de “promessa de felicidade”, ideado por Sara Ahmed. A investigadora escreve o seguinte: “The very promise that happiness is what you get for having the right associations might be how we are directed towards certain things. Happiness shapes what coheres as a world” (Ahmed 2). Partindo desta premissa, indagaremos o valor ideológico da “promessa de felicidade” que determina a vida de Eliete, protagonista e narradora na primeira pessoa, assim como os mecanismos psíquicos do poder que dita promessa oculta. Queremos comprovar de que modo a personagem associa a felicidade própria e alheia a determinadas escolhas e estilos de vida hegemónicos a que alude o título. Noutras palavras, veremos como a protagonista, quando deseja a felicidade ou anseia o amor, aspira a tudo o que se relaciona com os guiões da “vida normal”, nas suas palavras, ou com os guiões performativos da vida “habitável”, nos termos de Judith Butler.

A análise digital realizada com o programa AntConc permite-nos aproximar da imagem que a narradora tem da “vida normal” ao pôr em evidência as palavras que usa com mais frequência. Os resultados das pesquisas (após excluir as palavras funcionais da lista) são muito significativos neste sentido: (472) avó, (315) mamã, (260) casa(s), (148) homem(ns), (128) papá, (123) vida, (120) tempo, (112) anos, (106) corpo, (103) palavra(s), (99) mundo, (95) cabeça, (81) mão(s), (78) mulher(es), (61) conversa(s) (61) quarto, (61) miúdas, (51) Tinder, (49) cama, (48) telemóvel, (46) mar, (46) morte, (45) olhos, (45) verdade, (44) final, (43) amor, (42) mesa, (39) estado, (39) gente, (39) pernas, (39) porta, (39) trabalho, (37) carro, (36) cabelo, (35) água, (35) padre, (33) encontro, (33) quarto, (33) família, (33) voz, (32) médico, (31) roupa, (31) sol, (30) cara, (30) Deus, (30) forma, (30) praia, (30) pergunta, (30) certeza, (30) terra, (29) rapazes, (29) Facebook, (29) fácil, (29) medo, (29) residência, (28) amigos, (28) café, (28) idade, (28) futuro, (28) hospital, (28) mensagem. Assim, as palavras que aparecem com mais frequência no romance de Cardoso remetem principalmente para a “vida normal” (“habitável”) o que se inscreve de modo performativo no âmbito privado e que se vincula à família, em primeiro lugar, enquanto objeto feliz por excelência (*vd.* [472] avó, [315] mamã, [260] casa(s), [128] papá, [61] meninas, [35] pai, [33] família). Como comprovaremos, não se trata aqui de um acaso, pois os resultados não são mais do que uma reescrita de uma crença muito enraizada no imaginário social que equipara a “boa vida” à felicidade com a família, particularmente no caso das mulheres (Illouz, *Hardcore*).

Para além disso, ao centrar-se na história afetiva e erótica de Eliete e evocar a vida sentimental da sua mãe e avó, o texto apresenta o reverso, a “outra cara” da história da sociedade portuguesa, relacionada com o papel que o amor e a sexualidade tiveram na vida das mulheres

portuguesas durante as últimas décadas: (148) homem(ns), (49) cama, (43) amor. Isto, como veremos, apresenta-nos um quadro paradoxal: o romance traz à luz as mudanças sociais ocorridas em Portugal a partir da Revolução dos Cravos sem deixar de insistir no quotidiano e no reiterativo da experiência feminina. Os resultados obtidos revelam também os vínculos da vida erótica atual com as tecnologias: (51) Tinder, (48) telemóvel, (29) Facebook; além disso, mostram a importância da corporalidade ([106] corpo, [95] cabeça, [81] mão(s), [45] olhos, [39] pernas, [33] voz, [30] cara) e da temática existencial ([123] vida, [120] tempo, [112] anos, [99] mundo, [46] morte, [45] verdade, [44] final, [30] Deus, [29] medo, [28] idade, [28] futuro) como motivos fundamentais para esta narração.

O romance começa com a descrição do internamento hospitalar da avó de Eliete, o que serve de ponto de partida para revelar a infelicidade em que está imersa a protagonista, reflexo do estado anímico que marcou a vida da sua mãe e da sua avó. Eliete, uma mulher de classe média, de 42 anos, agente imobiliária e mãe de duas filhas adultas, casada há mais de vinte anos com Jorge, o seu primeiro amor, parece ter interiorizado e realizado perfeitamente os guiões da “vida normal” que prometiam a felicidade desejada. Com uma grande dose de ironia, a protagonista recorda como, quando lhe perguntavam qual era o grande sonho da sua vida, insistia que era “uma casa, um marido, uma semana de férias no Algarve, filhos saudáveis” (Cardoso 75). Sem embargo, nesta etapa da sua vida, e apesar de ter conseguido cada um dos “objetos felizes” que enumerara quando era jovem, sente o famoso tédio feminino que não tem nome (Friedan). Sente-se sozinha e frustrada ao observar a distância que as suas filhas impõem na relação com ela, assim como a falta de interesse pela sua pessoa que provoca nelas e no seu marido. Todos os membros da família parecem ter uma vida própria – incluindo uma intensa vida virtual – em claro contraste com Eliete que, por seu lado, dedica horas da sua vida a espiar a atividade do seu marido e das suas filhas nas redes sociais:

Parecia que o meu sofrimento nunca mais teria fim, todos os dias havia posts novos, gostos novos, fotografias novas, novas amizades, eu podia reler as conversas, analisar os emojis, os tempos de resposta, procurar os perfis das outras, ver-lhes as fotografias, Olha-me a figura em que se põe esta putéfia, ouvia-me com a voz da mamã e nem isso me parava (...) nunca fiquei imune à felicidade que as putéfias exibiam nos seus perfis. (Cardoso 81)

Assim, ao tratar-se de uma espécie de (anti)saga familiar, centrada nas vivências das mulheres, a primeira desmistificação da “promessa de felicidade” que propõe o texto refere o papel da “mãesposa” (Lagarde). Não é um acaso que seja precisamente a infelicidade matrimonial e familiar a ter o protagonismo no romance já que um dos indicadores da “vida feliz” mais enraizados no imaginário social das sociedades do capitalismo tardio é o do “casamento por amor”. A união entre o casamento e o amor, estabelecida como objetivo vital das massas nos anos vinte e trinta do século passado, tornou-se a partir de então a meta mais válida e o melhor meio para conseguir a felicidade duradoura:

One of the primary happiness indicators is marriage. Marriage would be defined as “the best of all possible worlds” as it maximizes happiness. The argument is simple: if you are married, then we can predict that you are more likely to be happier than if you are not married. The finding is also a recommendation: get married and you will be happier! This intimacy of measurement and prediction is powerful. The science of happiness could be

described as performative: by finding happiness in certain places, it generates those places as being good, as being what should be promoted as goods. (Ahmed 6)

Neste sentido, a reflexão sobre a (in)felicidade de Eliete ganha dimensões performativas. Pode ser lida como um comentário crítico sobre como a sociedade vincula a felicidade a determinados objetos, rituais e escolhas, ao mesmo tempo que os estabelece como éticos, preparando-se assim para experienciar e julgar a nossa vida em função da realização bem-sucedida – ou não – do ideal matrimonial e familiar.

Com efeito, as dimensões performativas e ideológicas da promessa de felicidade familiar/matrimonial tornam-se patentes quando a narradora evoca os mandatos de género que lhe inculcava a sua avó, encarnação dos ideais do Estado Novo, sempre caracterizada pelo “luto, a sobriedade e a severidade” (Cardoso 13). A protagonista recorda que, à exceção da cara e das mãos, o corpo da avó estava sempre coberto de um preto rigoroso. Para esta personagem, o corpo descoberto era “uma tentação do demónio” (Cardoso 13) e um convite a cometer “actos impuros”. Somente o casamento e o papel de “mãesposa” constituíam uma salvação. Quando Eliete atingiu a puberdade, teve de aprender imediatamente a tapar-se e a salvar a sua “honra” para o futuro marido: “Uma rapariga decente – argumenta a avó – não pode andar assim pela casa, não pode mostrar aos outros o que pertence ao futuro marido” (Cardoso 15). Na verdade, a maior ambição da avó era domar a carne e a alma da neta de acordo com os princípios católicos para que não se repetisse o destino “mesquinho” da sua mãe, que engravidara aos dezasseis anos: “Agora que já és uma mulherzinha, tudo pode acontecer, não precisas de ir mais longe para saberes isso – avisa a avó em numerosas ocasiões. – (...) Foi a insistência no *não precisas de ir longe* e a ênfase que lhe acrescentava quando a mamã estava por perto que me levaram até ao passado de mamã” (Cardoso 22).

A família feliz constitui-se no texto não só como um objeto feliz por excelência, ou como um potente dispositivo ideológico, mas é também um modo de distribuir tempo, energia e recursos (*vd.* Ahmed 45). A narradora apercebe-se de que, em nome da felicidade e de uma boa vida dedicou tudo – tempo, energia e recursos – à família, ficando depois com um sentimento generalizado de vazio. “Tinha passado os últimos vinte anos perdida de mim, atarefada com o crescimento das miúdas”, confessa, para recordar mais tarde os “maus empregos, filas de trânsito e de supermercado” (Cardoso 64). Recorrendo ao humor que atravessa toda a sua narração, queixa-se de se ter esquecido de pintar o cabelo, de ter ignorado a moda durante vinte anos, de ter detestado o verão que a obrigava a destapar o corpo e, finalmente, de ter invejado outras mulheres que “recuperaram da gravidez em poucas semanas, as que usam saltos altos com a elegância de bailarinas, as que em Março já têm as pernas bronzeadas” (Cardoso 64).

Chegamos, com isto, a uma questão crucial para este artigo. Se é verdade que no período do Estado Novo o corpo da mulher foi concebido, como podemos observar pelas advertências da avó, como mero meio para conseguir uma “família feliz” ou lugar de uma possível tentação e indecência, na democracia isto muda sem que chegue a constituir-se no discurso como um “objeto feliz”. As queixas da narradora, acima citadas, revelam algo mais do que o fracasso da promessa de felicidade familiar em codificar a frustração resultante das supostas imperfeições corporais. Eliete passou da obrigação de tapar-se à de destapar-se para mostrar um “corpo perfeito”: esbelto, moreno e aperfeiçoado com truques de moda, maquilhagem e cabeleireiro. Por causa do novo culto do mito da beleza, a narradora sente-se continuamente disciplinada, mesmo no seu entorno

familiar. Percebemos que a sua mãe, crítica máxima da sua corporalidade fracassada, disfrutava fazendo “insinuações mesquinhas”; alega ainda: “perdi a conta a quantas vezes (...) precisei de emagrecer, de mudar de penteado, de tirar o buço, de aprender a pintar-me, a vestir-me, a comportar-me” (Cardoso 33). A narradora lembra também como as suas filhas a obrigavam a cortar o cabelo porque as outras mães não tinham uma cabeleira tão comprida e de como se deu conta de que o seu marido já não a achava atraente. Assim, no seio de uma transição sociocultural da ditadura ultraconservadora, que codificava e escondia o corpo feminino por considerá-lo pecaminoso, para uma nova ordem democrática, as personagens adquiriram e interiorizaram um olhar cruel e objetificado em relação à corporalidade feminina, fruto dos esquemas emocionais e cognitivos impostos pela cultura consumista.

Deste modo, no início da narração, Eliete é vítima de uma emancipação duplamente inacabada: como vimos, não abandonou de todo o papel de “mãesposa” perfeita, dócil e abnegada, mas, no entanto, já interiorizou o “beauty myth” (Wolf); tanto o ideal de família feliz como o disciplinamento do corpo prometem uma felicidade que nunca chega. Após ter aliado um estado de consciência própria do “anjo do lar” ao sentimento de fracasso provocado pela propagação do mito da beleza, a narradora confessa que se sente passiva, infeliz e inferior em relação aos outros. Perante tal panorama, os leitores questionam se a escrita de Cardoso, no decurso da ação, oferecerá novas promessas de felicidade ou de emancipação à sua personagem. Com efeito, o romance poderia desembocar na reescrita de narrações identitárias e na recuperação da agência feminina (ou até feminista) por parte da narradora. Ainda que esta possa vir a ser a mensagem final do projeto narrativo completo, a primeira e única parte publicada até agora oferece-nos uma nova versão da *Madame Bovary* da época digital.

Assim sendo, a protagonista decide combater a crescente solidão e frustração criando uma conta no *Tinder*. A princípio quer manter a sua atividade limitada ao ciberespaço. Para tal, cria uma identidade falsa com a ajuda do nome Mónica e de imagens de uma australiana casualmente encontradas na Internet. No entanto, pouco tempo depois começa a elaborar o seu perfil incluindo fotografias de partes do seu próprio corpo que, gradualmente, substituem a corporalidade alheia de tal maneira que, no final deste processo, conservava apenas a imagem da cara da mulher australiana. Deste modo, o motivo do corpo objetificado de acordo com as regras da “dominação masculina” (Bourdieu), reprimido como fonte potencial de indecência, explorado como motor de consumo e cobiçado pela maioria das mulheres convertidas em rivais, começa a transformar-se em fonte de prazer graças ao olhar furtivo do outro.

Nesta senda, com uma marcada dose de ironia, Eliete conta como melhorou a sua autoestima quando começou a enviar fotografias “porcas” a estranhos, a falar com eles sobre os seus desejos e preferências sexuais e a estar tão ocupada com a realidade virtual como o resto da sua família: “Passei a estar ao telemóvel, como o Jorge e as miúdas estavam, falava com os homens do *Tinder* à frente deles, provando a minha destreza em gerir conversas paralelas”, confessa, para explicar que apenas deixava o espaço familiar comum quando queria enviar fotografias ousadas aos seus novos admiradores: “Nessas alturas, fechava-me na casa de banho e regressava depois ao convívio familiar vitoriosa, como se finalmente tivesse conseguido ser uma das heroínas de James Bond a sair do mar, uma mulher desejada que todos queriam aplaudir” (Cardoso 172). É nesta altura que começa a ir ao ginásio e faz dieta com sucesso: agora que outros podiam ver o seu corpo,

sentia-se na obrigação de o cuidar porque não lhe parecia “justo sujeitar a Mónica e os outros homes ao (seu) desleixo” (Cardoso 173).

O envio de fotografias levava a encontros sexuais que, de acordo com as suas próprias palavras, a enchiam de paz e gratidão. Após tantos anos de casamento, estava convencida de que os homens já não olhavam para o seu corpo com desejo e, não obstante, “aquele homem simples e vulgar escolhera-me, pagara a meias a suíte Vénus (...) e fora suficientemente cavalheiro para lamentar a existência da reunião que o obrigava a ir-se embora” (Cardoso 217). Estava agradecida ao seu primeiro amante e a todos os homens que se seguiram durante dois meses de encontros secretos que pareciam passar despercebidos para as pessoas que a rodeavam. Enclausurada no papel de “mãesposa” durante quase toda a sua vida, é a partir deste momento que começa a viver a sua sexualidade de um modo mais livre, que aprende a viver a sua corporalidade sem preconceitos e a aceitar as mudanças resultantes do passar do tempo.

Deste modo, a escritora portuguesa centra-se uma vez mais, na sua trajetória, na reinscrição dos discursos identitários das mulheres, evidenciando a emancipação feminina inacabada vivida como um “problema” urgente e por resolver. Assim, a tensão entre o amor e a necessidade de apego, a sexualidade e a liberdade individual, a cuja codificação e resolução Illouz (2014) atribui o grande êxito da trilogia erótica *As Cinquenta Sombras*, de E. L. James, publicada entre 2011 e 2012, impregna também o romance analisado e torna-se no seu eixo básico de sentido.

Seguindo a linha de pensamento de Eva Illouz, podemos concluir que a autora portuguesa nos convida a refletir sobre os mecanismos de construção da identidade de género especialmente quando a sua protagonista deixa de sentir-se abandonada e frustrada graças à validação e aos elogios que lhe dedicam os seus novos companheiros sexuais. Confessa que por fim já não se sentia “como um trapo abandonado” (Cardoso 235) quando as suas filhas faziam planos que a não incluíam: “A Inês falava da hipótese de um gap year no estrangeiro e a Márcia queria arrendar um pequeno estúdio a meias com o Nuno, e eu já não me desgastava a pensar que me iriam abandonar depois de eu lhes ter dedicado a vida. Queria que elas fossem felizes nas suas escolhas, independentemente do papel que eu nelas tivesse” (Cardoso 235).

Além disso, percebemos que, quando assumiu o nome de Mónica no ciberespaço, já não pensava no seu “trágico envelhecimento” (Cardoso 235) ao observar os corpos de mulheres jovens, que deixou de sentir inveja dos outros e que, em termos gerais, se tornou uma pessoa mais equilibrada, tolerante, carinhosa e feliz.

Cardoso apresenta-nos, então, uma radiografia incisiva da vida familiar que requer sacrifício feminino, já que priva a mulher da liberdade individual por não lhe proporcionar nenhum papel positivo para assumir assim que os filhos atingem a maioridade. O adultério parece ser, como nos tempos da Madame Bovary, a única “promessa de felicidade” e maneira de evitar o famoso mal-estar feminino que a protagonista é capaz de vislumbrar.

Após a etapa de encontros sexuais com homens anónimos no Tinder, a vida de Eliete mudou de novo com a chegada de sentimentos românticos. A narradora apaixonou-se pelo médico que cuidava da sua avó e começou com ele uma aventura que a fazia pensar nas fotonovelas que a mãe da protagonista venerava (“Se há coisa em que a mamã tinha orgulho era nas suas fotonovelas. Mandou-as encadernar, a vermelho e dourado, em volumes de dez exemplares cada, e exibia-as na estante de pinho”, Cardoso 13) e que ela lia com avidez semelhante. O impacto destas leituras sentimentais despertou em ambas as protagonistas o desejo de transcendência e

liberdade, codificados sob o signo inequívoco do amor. Para sua tristeza, a narradora descobre que a emocionalidade nutrida por tais leituras influencia substancialmente a sua maneira de ver e viver o mundo. Quando um homem a convida para um jantar romântico, começa imediatamente a olhar para ele em termos de galã de fotonovela: “Quando, depois de ler as mensagens, levantei os olhos, o Duarte que estava à minha frente deixara de um homem desajeitado e desinteressante para se tornar um galã das fotonovelas de mamã, um homem que poderia ser descrito como possuindo uma inabalável vontade férrea, um homem que sabia o que queria e como o obter” (Cardoso 241).

Daí que o convite para jantar feito pelo médico, ao invés dos encontros com homens casados, se inscreva nas práticas culturais próprias do “consumo da utopia romântica”, nos termos de Eva Illouz (*Consuming the Romantic Utopia*), e exerça uma força hipnótica na personagem. Sem dúvida que a relação direta que se estabelece no texto entre o “consumo da utopia romântica” e a cultura popular não é um factor casual. Desde os finais dos anos vinte do século passado, o amor converte-se no motivo favorito do cinema e, paralelamente, torna-se numa ferramenta mais eficaz e poderosa no campo publicitário. A imagem dos namorados glorifica e promove o amor romântico como promessa de felicidade máxima, mas ao mesmo tempo promove e vende toda uma série de produtos associados ao estilo de vida burguês. Trata-se, antes de mais, de produtos que devem “expressar o eu”, ou seja, definir a nossa própria autoimagem por meio da partilha do ócio, da moda e da beleza (*vd. Illouz, Consuming*). Isto explica a influência que o mencionado convite tem na autoestima de Eliete: depois de se preparar para sair, de se vestir e maquilhar com extremo cuidado, a narradora percebeu que a surpreendeu no espelho a imagem de “uma mulher atraente” (Cardoso 253). A narradora admite também que, naquele preciso momento, as suas marcas deixaram de lhe parecer “trágicas” e chegou mesmo a pensar que as suas rugas lhe davam um certo ar de “mistério aos (seus) vulgares olhos castanhos” (Cardoso 253).

Condicionada pelo imaginário romântico, neste momento do decurso da narração, a protagonista sublinha que os homens do Tinder “não serviam para ir jantar fora” (Cardoso 245) já que não eram senão corpos anónimos que proporcionavam prazer e não necessitavam de nenhum tipo de ritual. Apercebe-se do carácter sistemático e rotineiro dos seus encontros clandestinos, determinado pela escolha de hotéis baratos que não se distinguem um do outro, pelo uso invariável de roupa discreta e roupa interior ousada, assim como pela falta de diálogos autênticos. Durante o encontro com Duarte, os casos do Tinder começaram a parecer-lhe ainda mais “patéticos e degradantes” (Cardoso 258), chegando mesmo a lembrar-se dos “pagamentos a meias dos motéis, os lençóis a imitarem seda”, assim como dos “fracos actores que éramos no pornhub em que nos imaginávamos” (Cardoso 258).

Após a descrição da intimidade que se cria entre as personagens no seu primeiro encontro romântico, o romance volta a reescrever, em jeito de paródia, as práticas discursivas próprias das fotonovelas:

Acompanhou-me até ao meu carro e repetiu, Não tenho pressa, temos a vida inteira, mas ele puxou-me para ele e beijou-me. E se fosse como nas fotonovelas da mamã, se o Duarte me promettesse que *nunca mais o sorriso novo desapareceria do meu belo rosto? Os lábios procuraram-se na escuridão, e naquele beijo um mundo novo abriu as suas portas, de par em par*. E se a vida fosse como nas fotonovelas da mamã que eu lia no alpendre da casa da avó e, anos mais tarde, no sofá azul da sala, na casa da mamã? (Cardoso 261-262)

Esta confissão aproxima ainda mais a narradora da figura acima mencionada de Emma Bovary – a primeira viciada em narrações românticas –, que foi tomada pela loucura amorosa graças às fantasias literárias (Herrera Gómez 325). Neste sentido, o romance de Cardoso parece sugerir que a situação das mulheres, apesar das aparências, não mudou assim tanto no campo sentimental desde o século XIX. Este “grande século da confissão” (Simmonet *et al.* 98), através da exaltação da paixão como ferramenta autorreflexiva, inseriu a ansiedade emocional e a procura de elementos romanescos e utópicos na vida das mulheres da classe burguesa, enclausuradas no seu papel de perfeitas “mãesposas”, convertendo-as em vítimas do tédio feminino e ávidas consumidoras de romances sentimentais². Queríamos assim sublinhar a ênfase posta, no romance, no amor romântico como uma poderosa “tecnologia de género” (de Lauretis) que continua a exercer um papel decisivo na vida das mulheres da atualidade.

Após o jantar, Eliete começou uma relação com Duarte e rapidamente deixou de falar com os homens que lhe escreviam no Tinder. Quando o médico lhe confessou o seu amor, a narradora sentiu-o como “uma fisga que me arrancava do desconfortável presente para me arremessar esperançosa num futuro feliz” (Cardoso 269). Com efeito, a nova promessa da felicidade radica na intimidade e na autocompreensão conseguidas mediante uma abertura ao outro. A narradora ganha coragem para revelar a Duarte pensamentos que não é capaz de partilhar com ninguém; sente que se trata de uma comunicação autêntica e uma experiência iluminadora, capaz de dotar a sua vida de sentido. Assim sendo, na última parte da narração o texto faculta-nos uma paródia da função transformadora e epistemológica do amor tal como foi concebida por Julia Kristeva. Em *Histoires d’amour* a investigadora búlgara identifica o amor com o sentido da vida e o significado da linguagem: o amor proporciona um fundamento para subjetividades e significados fragmentários, assim como um vínculo entre a palavra e o afeto. Deste ponto de vista, as nossas vidas têm sentido mediante os relatos que construímos por e para o outro no seio de uma abertura máxima conseguida apenas numa relação amorosa ou em sessões de psicanálise. Eliete está apaixonada e Duarte, enquanto outro idealizado, reflete a sua própria imagem que agora também se converte numa imagem ideal: o amor «reigns between the two borders of narcissism and idealization» (Kristeva 5-6).

A primeira parte do ciclo descreve apenas os princípios desta relação, mas sugere tratar-se de um vínculo afetivo duradouro. A protagonista alegra-se quando Duarte lhe escreve “amo-te”, ainda que se tratem, de acordo com o seu ponto de vista, de termos típicos de fotonovelas, próprios das “sopeiras e dos marujos” (Cardoso 269). Eliete observa ironicamente que esta palavra “raramente se dizia por ainda ser cedo para se dizer ou porque era tarde demais” (Cardoso 269). Neste momento reproduz um pensamento muito estabelecido no imaginário coletivo ao constatar que a mencionada confissão amorosa soa mal por “o amor não ser português ao contrário da saudade” (Cardoso 269). Mais tarde, quer contar à sua melhor amiga que “ficara inebriada quando lera o Amo-te que o Duarte [lhe] escrevera, como ficavam as heroínas das fotonovelas da mamã” para em seguida se perguntar quantas vezes na sua vida lhe haviam feito uma confissão semelhante. A esta pergunta responde com uma constatação lacónica: “Poucas, dolorosamente poucas” (Cardoso 269). Como explica, “os rapazes com quem andei antes do Jorge não tinha idade nem sentimento para tal, o Jorge resguardava-se no protegido Love u, e os outros Jorges do Tinder não serviam para dizer essas coisas” (Cardoso 269).

A insistência no carácter cultural e reiterativo dos guiões de conduta afetiva aprendidos nas telenovelas pode também pôr em evidência a importância cada vez maior que têm as narrações ficcionais – literárias, cinematográficas ou procedentes da cultura popular – na construção das histórias sentimentais pessoais de cada um. As emoções e biografias afetivas atuais são cada vez mais “ficcionais” devido à preponderância de relatos, imagens e tecnologias que provocam a identificação do público e determinam os seus desejos. Segundo Illouz, todos nos convertemos em Emma Bovary já que os nossos afetos estão mais do que nunca enraizados nas ficções (*vd. Illouz Why love hurts*).

O primeiro volume da trilogia termina de um modo bastante romanesco, ou melhor, telenovelesco, quando a narradora, numa noite de tempestade, encontra na casa da sua avó uma carta de Salazar dirigida ao seu pai e, deste modo, descobre que é neta ilegítima do odiado ditador. É somente após a leitura da carta que conclui a narração que podemos compreender as primeiras linhas do romance que remetem de maneira circular para este preciso momento: “Eu sou eu e o Salazar que se foda. Um ditador governa Portugal quase meio século, quase outro meio passa desde a sua morte, até que aparece na minha vida. De repente, foi como se sempre aqui tivesse estado e tomasse conta de tudo” (Cardoso 11).

A leitura da carta permite entrever a existência de um “segredo inconfessável” que, para a avó – de acordo com o funcionamento das “tecnologias de género” no Portugal fascista –, não foi senão o estigma da honra. A convicção da sua “impureza sexual” marcou, como pudemos observar, as suas maneiras de ver e viver o mundo, assim como o seu modo de relacionar-se com as mulheres da sua família. Sem dúvida, o final da primeira parte do ciclo serve para questionar o suposto carácter rígido da avó enquanto guardiã da ordem moral e parodiar a castidade hipócrita preconizada pela ditadura.

De igual modo, podemos ler este desenlace como uma metáfora: o texto sugere que para muitas mulheres é “como se (Salazar) sempre aqui tivesse estado”. Se considerarmos as mudanças legais que aconteceram em Portugal depois da Revolução dos Cravos, as vidas e biografias sentimentais das protagonistas da geração de Eliete, contemporâneas da democracia, em princípio não teriam que diferenciar-se da vida e das biografias dos seus companheiros do sexo masculino. As mulheres desta geração podiam realizar, por fim, os postulados feministas, já que tinham conseguido o direito de se formar, de participar na vida política e artística e ainda de decidir livremente no que tocava às suas vidas afetivas e eróticas. Neste sentido, o fracasso e o mal-estar experimentados por Eliete, apesar das mudanças políticas e socioeconómicas, põem em evidência a vigência e a natureza feudal da tradicional “promessa de felicidade”, cujo fundamento se encontra no sacrifício materno, princípio velado pela sociedade através da invenção do “casamento por amor” (Illouz, *Consuming*). A posterior procura da felicidade que a narradora empreende através da validação masculina do seu corpo enquanto objeto de desejo ou através do amor romântico adúltero ao estilo de uma Madame Bovary da época digital, reforçam igualmente a ideia de uma emancipação o transição feminina inacabada. Dado o seu carácter subconsciente e programado pelas “tecnologias de género”, os afetos de Eliete continuam a reproduzir padrões de pensamento e condutas conservadoras e machistas.

Em conclusão, o romance de Dulce Maria Cardoso coloca no centro da sua reflexão uma problemática crucial do ponto de vista do pensamento feminista: a consciencialização da cumplicidade feminina com a ideologia de género e a potencial incompatibilidade entre o amor, o

desejo e o projeto político. Segundo Teresa de Lauretis, o desejo sexual e a emotividade, reprimidos no processo de criação da subjetividade política, omitidos em nome das exigências de uma coerência ideológica e teórica, não foram suficientemente analisados como uma dimensão crucial da subjetividade das mulheres. Esta dimensão está ligada ao desejo, à memória encarnada e relacional do corpo, às pulsões *narcisistas* e sonhos infantis, podendo, portanto, minar a vontade política e opor-se à emancipação (vd. de Lauretis 163). De acordo com esta linha de pensamento, Cardoso lembra que as emoções e os sentimentos, incluindo o amor, surgem como fusão de significados e normas culturais – interiorizados e inconscientes – com relações sociais e, como tal, são produtos ideológicos que (re)produzem valores, divisões, hierarquias e contradições sociais próprias do seu co-texto e contexto cultural (Illouz *Consuming*).

Obras citadas

- Ahmed, Sara. *The Promise of Happiness*. Durham, London: Duke University Press, 2010.
- Beck, Ulrich, Beck-Gernsheim, Elisabeth. *The Normal Chaos of Love*. Cambridge: Polity Press, 1995.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Butler, Judith. *Precarious life: the powers of mourning and violence*. London New York: Verso, 2004.
- Cardoso, Dulce Maria. *Eliete – A Vida Normal*. Lisboa: Tinta da China, 2018.
- Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: W.W. Norton and Co, 1963.
- Herrera Gómez, Coral. *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid: Fundamentos, 2011.
- Illouz, Eva. *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- - -. *Why Love Hurts: A Sociological Explanation*. Polity Press, 2012.
- - -. *Hard Core Romance: Fifty Shades of Grey, Best Sellers and Society*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- Kristeva, Julia. *Tales of Love*. New York: Columbia University Press, 1987.
- Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM, 1993.
- Lauretis, Teresa de. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- Wolf, Naomi. *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*. New York: William Morrow and Company, 1991.

Notas

¹ Dulce Maria Cardoso nasceu em Trás-os-Montes, em 1964, mas passou a sua infância em Angola, país que a sua família teve de abandonar com os cerca de meio milhão de retornados que voltaram em 1975 aquando da independência das antigas colónias portuguesas. Sobre esta temática, Cardoso escreveu *O Retorno* (2015), o seu romance mais célebre até hoje, tendo sido galardoada com o Prémio Especial da Crítica em Portugal e com o PEN Translates Award (na sua tradução inglesa), assim como que condecorada com a Ordem das Artes e Letras. É também autora dos seguintes romances: *Campo de Sangue* (2002); *Os Meus Sentimentos* (2005) e *O Chão dos Pardais* (2009), assim como os volumes de contos *Até Nós* (2008) e *Tudo São Histórias de Amor* (2014).

² Como afirma Herrera Gómez (323), é difícil avaliar a influência das ideias românticas na situação das mulheres no século XIX. Por um lado, ao escrever sobre a liberdade, a autorrealização e a igualdade, os românticos referiam-se sempre ao sujeito masculino, outorgando à mulher o papel de objeto venerado, isto é, passivo. Por outro lado, contribuíram para uma maior valoração do mundo associado à mulher ao revalorizar os sentimentos. Pois bem, o potencial subversivo do amor romântico perdeu-se para as mulheres ao relacionar-se a princípio com o sentimentalismo quixotesco e, com o passar do tempo, também com a instituição do “contrato social heterossexual” e com o mencionado ideal feminino do anjo do lar.