

# A NARRATIVA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA E A REPRESENTAÇÃO FEMININA: UMA BREVE ANÁLISE DA OBRA DE DULCE MARIA CARDOSO

Paula Renata Lucas Collares Ramis (UFPel)<sup>1</sup>

**Resumo:** A novíssima ficção portuguesa escrita por mulheres, obedecendo às lógicas de mercado, conquistou novos espaços e públicos de outros países. São diferentes autoras que delineiam estilos próprios e uma nova configuração do feminino. Neste trabalho, pretende-se abordar tais questões na obra da escritora Dulce Maria Cardoso a partir da construção de mulheres completamente desajustadas que rompem com as velhas imagens do feminino, consagradas por escritores de períodos anteriores.

**Palavras-chave:** Dulce Maria Cardoso; Portugal; Mulher.

Dulce Maria Cardoso inicia a sua produção literária em 2001 com a publicação do romance *Campo de Sangue*. Após vieram os romances: *Os Meus Sentimentos* (2005), *O Chão dos Pardais* (2009) e *O Retorno* (2011). A autora também possui duas antologias de contos e dois livros infantis. Já recebeu uma série de prêmios e teve a sua obra publicada em vários países. Foi a partir do romance *O Retorno* que a obra de Dulce Maria Cardoso passou a ser mais conhecida assim como recebeu maior interesse da imprensa e da crítica literária.

Cardoso é uma autora significativa no panorama português contemporâneo que - filiada a uma tradição - mantém uma relação dialógica com outros autores. Considera-se aqui as inovações temáticas, ideológicas e formais que marcaram a literatura portuguesa no último quartel do século XX. Fernando Pinto de Amaral, em *Literatura Portuguesa do século XX*, percebe-se nesses novos autores uma “vontade de contar histórias verossímeis e partilháveis com os leitores” (AMARAL, 2004, p.89) e talvez isso

possa constituir um dos traços mais significativos da nova geração de ficcionistas portugueses, e agora que entramos no terceiro milênio: mais cosmopolitas e por isso mesmo menos presos às questões ideológicas ou os grandes temas em torno da identidade nacional, que de um modo ou de outro preocupam a maioria das vozes que os antecederam, estes novos autores encontram-se já decididamente situados - até por motivos geracionais - numa nova perspectiva histórica segundo a qual as mudanças política de 1974 foram já absorvidas e integradas no quotidiano de um país dramático europeu, como é Portugal nos nossos dias (AMARAL, 2004, p.89).

---

<sup>1</sup>Graduada em Letras (UFPel), Mestre em Letras (FURG), Doutora em Letras (PUCRS). Bolsista PNPd (CAPES/UFPel). Contato: paulacollares123@hotmail.com.

Da mesma forma, considera-se que a obra de Cardoso tem grande importância em relação à ficção portuguesa produzida por mulheres, sobretudo pensando nas questões concernentes à mulher no novo contexto sociocultural. Ao subverter o *status quo*, desconstruindo as representações tantas vezes estereotipadas da mulher na literatura, suas personagens femininas contribuem para um projeto de emancipação das mulheres. Apesar de respeitar o posicionamento da autora, considero que as personagens femininas de seu universo diegético são, sem a menor dúvida, transgressoras em vários aspectos.

Ressalto que utilizo, como pressuposto para a leitura dos textos de Cardoso, o feminismo que “ (...) concebe o indivíduo como o lugar onde se encontram em conflito diferentes formas de subjetividade, advindas dos múltiplos discursos que compõem sua experiência” (SCHMIDT, 2000, p.34). Compartilho do pensamento que compreende a identidade, ou melhor, as múltiplas identidades construídas nas “ (...) relações existentes entre linguagem, subjetividade, organização social e poder (...)” (SCHMIDT, 2000, p.34). Sendo assim, o sujeito feminino sendo aquele que “desdobra-se em muitos que emergem de diferentes especificidades discursivas e diferentes conjunturas históricas, culturais e libidinais ” (SCHMIDT, 2000, p.47) sendo ele “(...) o lugar onde se encontram em conflito diferentes formas de subjetividade, advindas dos múltiplos discursos que compõem sua experiência” (SCHMIDT, 2000, p.34).

Destaco a importância da escrita de Dulce Maria Cardoso como afirmação e construção de uma literatura produzida por mulheres em Portugal. Sabemos que a história da literatura, especialmente a formação de um cânone literário, carrega fortemente um posicionamento masculino e que a arte traduz/recupera determinadas ideologias de opressão. Em Portugal, por questões históricas, culturais e políticas, houve certo apagamento da mulher como sujeito. Em 1960, José Cardoso Pires fez uma excelente análise da sociedade portuguesa a partir do século XVIII e traz à tona uma figura bastante peculiar – o marialva – aquela figura que mantém a ordem paternalista e defende a pertinência do passado. De acordo com Cardoso Pires, o marialvismo está muito presente na literatura portuguesa, através de “(...) alguns resíduos medievais que se conjugam na configuração de suas heroínas” (PIRES, 1960, p.151).

Observando um pouco mais, por exemplo, concebe-se que a representação da figura feminina em Garrett, em *Viagens na minha terra*, obedece a uma retórica romântica. A novela sentimental de Carlos e Joaquina segue os gostos do leitor da época e seus personagens simbolizam os valores do romantismo. Joaquina dos olhos verdes

estava em contato íntimo com a natureza até que Carlos reaparece, rompe com a harmonia, e causa a morte da personagem.

Analisando a obra de autor contemporâneo – Antônio Lobo Antunes – nota-se que a figura da mulher, na maioria dos romances, apresenta uma postura submissa. Como nos mostra a estudiosa Ana Paula Arnaut, a propósito, com raras exceções, nos romances de Lobo Antunes as mulheres estão sempre “reduzidas à condição de não-gente; mulheres vistas e tomadas como coisas ou como propriedade, a quem (quase) nunca é permitido o papel de sujeito (...)” (ARNAUT, 2012, p.60). Arnaut lista os adjetivos utilizados para caracterizar os dois gêneros. Enquanto o homem é descrito como “cruel, descuidado, desordeiro, determinado, dominante, duro, egoísta, (...) firme, forte, frio (...)”, a mulher é “dependente, emocional, faladora, feminina, fraca, gentil, influenciável, medrosa, sensível, sentimental, sexy, sonhadora, suave, submissa, supersticiosa” (ARNAUT, 2012, p.159).

Em relação à produção feminina em Portugal, sabe-se que, em virtude da ditadura (1926-1974), a emancipação social da mulher portuguesa é tardia. Por exemplo, o direito ao voto só foi ocorrer depois do 25 de Abril de 1974. Sem dúvida, esse contexto afetou a literatura de autoria feminina. Claro que no século XX, encontramos algumas mulheres que desafiaram a ordem estabelecida; para alguns estudiosos, a produção de literatura produzida por mulheres nesse século poder-se-ia ser dividida em três fases. A primeira, entre 1900-1950, com as escritoras Florbela Espanca, Judith Teixeira, Maria Lamas, Maria Archer, Irene Lisboa. A segunda, após os anos 50, com Agustina Bessa-Luís, Maria Judite de Carvalho, Ilse Losa, Fernanda Botelho. Já na década de 50, percebe-se uma literatura feminina que questiona a fronteira entre submissão e transgressão. E a terceira, anos 60-74, com Natália Correia, Maria Isabel Barreno, e, é claro, as “Três Marias”: Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Essa última fase é bastante revolucionária, trazendo à tona questões que até então eram “proibidas”.

Pós-25 de Abril de 1974, a sociedade portuguesa irá sofrer diversas transformações na ordem política, econômica e social; os textos narrativos irão discutir os valores impostos pela ditadura do Estado Novo assim como ocorrerá uma desconstrução do próprio romance tanto na forma quanto no conteúdo. Quarenta e três anos depois, considerando toda a história de silêncio imposto, acredito ser importante pensarmos nesse novo “cânone feminino”, principalmente, mostrando como a escrita dessas autoras é necessária para a construção de um discurso próprio. Sobretudo, percebendo como as autoras reduplicam, questionam ou ironizam as relações de gênero.

Em 1970, o teórico Alexandre Pinheiro Torres afirmou: “gostaria, porém, de um dia me poder referir a um livro onde a mulher surgisse política, econômica e espiritualmente como um fator de importância” (TORRES, 1976, p.182). Acredito que, de certa forma, o que Torres pretendia está sendo alcançado. Cada vez mais mulheres atingem uma projeção cultural, social e política. Em Portugal, há uma novíssima literatura produzida por mulheres que professam como as personagens femininas refletem as ideologias centradas na mulher. Muitos desses romances, produzidos no século XXI, estabelecem contrastes com as velhas imagens do feminino, consagradas por escritores de períodos anteriores.

O romance português do século XXI, independente de gênero, “tornou-se cosmopolita, eminentemente urbano, dirigido a um leitor global, explorando temas de caráter universal, centrados em aspectos geográficos exteriores à realidade nacional (...)” (REAL, 2012, p.12). Atualmente os autores portugueses, obedecendo às lógicas de mercado, conquistaram novos espaços e públicos de outros países. São diferentes autores que delineiam estilos próprios. Em relação à produção feminina, “abandonando a antiga denúncia e a revolta militantes, expressas em *Novas Cartas Portuguesas* (Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno), (...) evidencia-se, no século XXI, um novo feminismo no romance português (...)” (REAL, p. 2012, p. 21).

A figura da mulher, ora representada como boa esposa, mãe zelosa ou como uma mulher libertina (a mulher “anjo” ou “demônio”), agora adquire uma nova configuração. Nessa comunicação, gostaria de discutir tais aspectos em dois romances de Cardoso: *Campo de Sangue* e *Os Meus Sentimentos*.

As heroínas do universo romanescos Cardoso traduzem uma angústia do típico sujeito fragmentado da pós-modernidade. Para Aguiar e Silva, “(...) o conceito de herói está estritamente ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos dominantes numa determinada época histórica e numa determinada sociedade” (AGUIAR E SILVA, 1997, p.700). Destarte,

o romancista descobre que a verdade do homem não pode ser apreendida e comunicada pelo retrato tipo balzaquiano, inteiriço, sólido nos seus contornos e fundamentos. Não é possível definir o indivíduo como uma globalidade ético-psicológica coerente, expressa por um “eu” racionalmente configurado: o “eu” social é uma máscara e uma ficção, sob as quais se agitam forças inominadas e se revelam múltiplos “eus” profundos, vários e conflitantes (AGUIAR E SILVA, 1997, p.708).

É preciso considerar que as narrativas pós-modernas são reflexos do sujeito organizador do discurso que, inserido numa nova lógica cultural e social, encontra-se extremamente descentrado e fragmentado. Em seu romance de estreia, *Campo de Sangue*, temos a história de quatro mulheres que se encontram reunidas em uma sala. O leitor só saberá o motivo desse encontro ao longo da narrativa. A estrutura não segue a lógica tradicional. Há um narrador que conduz as histórias e apresenta as personagens, entretanto em alguns momentos é a própria voz das mulheres, com seus monólogos, que se interpelam no narrado.

O romance tem uma organização peculiar em relação ao tempo e ao espaço. O leitor só conhece a história a partir de fragmentos/flashs que recuperam os acontecimentos anteriores e que de certa forma elucidam a postura dessas mulheres. Contudo, não há nenhuma pretensão de se alcançar a verdade dos fatos. Cada discurso aponta para uma possibilidade de compreensão e o leitor é convidado a partilhar dos sentimentos dessas mulheres. Por isso, torna-se difícil preferir esta ou aquela personagem. Todas são igualmente culpadas e igualmente vítimas. Todas são protagonistas das suas histórias. “A verdade depende do ponto de vista” (CARDOSO, 2005b, p.104), como dirá Violeta, personagem do romance *Os Meus Sentimentos*. O binômio verdade x invenção ganha novos sentidos. Aliás, como mostra uma das personagens:

(...) é preciso inventar tudo muito bem para que a voz nunca lhe falhe, é um trabalho árduo fazer com que todos os factos coincidam, um trabalho minucioso que não admite erros (...)  
(...) é um caso perdido haverá maior manifestação de amor do que a de não confrontar o ser amado com uma verdade que não deseja (...)  
(CARDOSO, 2005a, p.163).

A ficção de Dulce Maria Cardoso tem um forte caráter intimista. No romance em questão, as quatro mulheres não desejavam estar naquele lugar. Elas encontram-se numa situação de não-integração, estão sozinhas e carregam o pesado fardo das suas memórias. São mulheres extremamente verossímeis, elas têm personalidades diferentes e estão cientes que não há possibilidade de um futuro feliz. Elas estão ali, pois conhecem um homem que está preso por ter cometido um assassinato e elas aguardam porque serão interrogadas. Sabemos que elas não compartilham de nenhuma solidariedade: “(...) se por acaso se encontrassem na rua não se cumprimentariam” (CARDOSO, 2005a, p.9). Estão em silêncio, perdidas em seus próprios pensamentos. Elas são: a mãe do homem, a ex-mulher, a senhoria (dona da pensão onde ele morava) e uma mulher mais jovem (uma

namorada) que está grávida. Eva é o nome da ex-mulher, na verdade, a única personagem nomeada. Essas mulheres não estão preocupadas com o futuro desse homem que aguarda o julgamento; sem sombra de dúvida, elas estão absortas em suas problemáticas. A crise que cada uma vivencia se revela na dificuldade em traduzir em discurso os seus sentimentos.

No romance, em vários momentos, percebe-se uma desconstrução em relação a padrões socialmente impostos. Exemplo, em relação ao arquétipo materno, culturalmente espera-se que a mãe seja aquela que traz conforto e proteção. Ledo engano, Jung, em *Arquétipos do inconsciente coletivo*, mostra-nos que a figura da mãe pode revelar a bondade mas há nela também um lado obscuro:

Seus atributos são o ‘maternal’: simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal (JUNG, 2008, p.158).

Daryl Sharp, estudioso da obra de Jung, demonstra ao analisar o complexo materno que “(...) existe, de um lado, uma imagem coletiva de nutrição e segurança (a mãe positiva) e, de outro, a possessividade devoradora (a mãe negativa)” (SHARP, 1997, p.42-43). Em nossa sociedade sobrevive a ideia da mãe que cuida.

Em *Campo de Sangue*, expõe-se o lado obscuro dessa relação maternal. A mãe várias vezes é descrita com um terço na mão, contudo em nenhum momento é afirmado que ela está rezando pelo filho. A sua figura pode representar a decadência da família portuguesa, principalmente em relação à igreja católica: “(...) começa a rezar, pelo menos assim parece, a paz necessária para permanecer na sala” (CARDOSO, 2005a, p.10). A mãe carrega os preconceitos de uma sociedade conservadora e por isso não conseguiu aceitar a relação do filho com a primeira esposa (Eva) porque eles tiveram uma relação sexual antes do casamento: “(...) uma mulher que aceita um homem em casa só pode ser uma (...)” (CARDOSO, 2005a, p.78). A mãe nunca aceitou a presença de Eva, porém não se importava por receber o dinheiro da ex-mulher do filho: “(...) a voz da mãe, nunca gostei dela, e no entanto comeu com satisfação o bolo que tinha sido pago com o dinheiro de que sempre gostou de luxos (...)” (CARDOSO, 2005a, p.119).

Não há nenhuma relação de afeto entre a mãe e o filho: “Portavam-se como estranhos. Viam-se duas ou três vezes por ano em dias previamente marcados como este (...)” (CARDOSO, 2005a, p.90). Os dois apenas pareciam cumprir um protocolo: “(...) falavam-se por telefone muito raramente e apesar de se verem ou falarem tão pouco nunca inventaram qualquer desculpa, nunca se desculparam, conheciam-se o suficiente para saberem que não desejavam mais nada um no outro” (2005a, p.90). A narrativa expressa a decadência da instituição familiar e até mesmo da família de ordem patriarcal já que o pai havia abandonado a família.

Já que a relação mãe-filho faz parte de uma posição social de conveniência não há nenhum esforço para (re) estabelecer qualquer afeto: “(...) soube que nunca poderia parecer um filho dedicado porque era necessário que a mãe também se parecesse com uma mãe com saudades do filho (...)” (CARDOSO, 2005a, p.95). Sendo assim, a mãe não sente qualquer sentimento pelo neto que está na barriga da “rapariga bonita”. Assim como não quer ver o filho, ela só quer ir pra casa: “A mãe quer que o médico se despache, precisa ir para casa jantar os flocos de aveia enquanto vê televisão. Há muito tempo que a mãe quer é repetir todos os dias os mesmos gestos” (CARDOSO, 2005a, p.181).

A história das mulheres por muito tempo foi marcada pela ordem patriarcal; a figura da mulher estava relacionada ao universo doméstico, reservada somente a função de procriação e ao trabalho da casa. Em Dulce Maria Cardoso, assim como em outras autoras contemporâneas, observa-se uma ruptura com os padrões do passado elucidando as várias faces da mulher. Em *Campo de Sangue*, como já foi observado, há uma mudança na função maternal, mas também há uma mudança na relação da mulher consigo e com os homens. Por exemplo, percebe-se que a mulher, que antes era traída, agora também mantém relações extraconjugais.

A narrativa estudada explana uma tendência da literatura contemporânea ao instaurar a fragmentação do sujeito aludindo à carência da experiência interpessoal. Apesar do vazio instaurado, os sujeitos na pós-modernidade sentem a necessidade de sentirem-se preenchidos como nos mostra Giddens:

Desde suas primeiras origens, o amor romântico suscita a questão da intimidade. Ela é incompatível com a luxúria, não tanto porque o ser amado é idealizado – embora esta seja parte da história -, mas porque presume uma comunicação psíquica, um encontro de almas que tem um caráter reparador. O outro, seja quem for, preenche um vazio que o indivíduo sequer necessariamente reconhece – até que a relação de amor seja iniciada. E este vazio tem diretamente a ver com a auto-

identidade: em certo sentido, o indivíduo fragmentado torna-se inteiro (GIDDENS, 1993, p.56).

Diante disso, podemos observar a relação entre Eva e o homem. Eles foram casados e, após a separação, viviam como amantes. Eva quando era mais jovem morava na periferia, aliás, no mesmo bairro onde o homem morava. Sempre fora ambiciosa e juntou todo o dinheiro que conseguia para sair daquele lugar. No tempo em que esteve casada com o homem, ela era quem sustentava a casa – trabalhava durante o dia no hospital e à noite atendia a domicílio enquanto ele ficava em casa sem fazer nada: “(...) podia ter feito o jantar, ter escrito amo-te no armário da casa de banho, ter comprado um ramo de flores, podia ter feito tantas coisas que aliviassem o cansaço de Eva, que a compensassem da má escolha, mas deixava-se sempre ficar a ver televisão (...)” (CARDOSO, 2005a, p.165). Eva engravidou mas perdeu o bebê e de repente conheceu o “homem mais prático do mundo”. Eva pediu o divórcio, contudo continuou mantendo financeiramente o ex-marido: “Portavam-se como amantes (...) fingiam surpresa quando se viam para que aos olhos dos outros o encontro parecesse casual (...)” (CARDOSO, 2005a, p.15).

Em vários momentos, pensamos que Eva é vítima desse relacionamento abusivo, todavia é preciso pensar que ela estranhamente precisava desse homem para se sentir “inteira”. A personagem faz um esforço para tentar acreditar que eles de fato foram felizes em determinado momento:

(...) mas a verdade muda, não foram felizes depois dessa noite mas Eva convenceu-se que sim, fomos felizes nos primeiros tempos, afirmava, e é só nisso que quer acreditar, às vezes desculpa-se, a felicidade nunca é o que significa, fomos felizes só que a felicidade não se descreve, não se toca, não se vê, claro que se esquece dos pequenos gestos em que a felicidade tem por hábito denunciar-se, flores compradas num sábado de manhã, (...) nunca fizeram isso, não foram felizes nem na pequena medida...Eva esforçou-se muito em tudo, trabalhava de noite e dia...ele andou por muitos empregos mas a maior parte do tempo esteve em casa (...) (CARDOSO, 2005a, p.164)

Bauman, em *Amor líquido*: Sobre a fragilidade dos laços humanos, analisa as relações interpessoais a partir de uma reflexão sobre a nossa sociedade consumista. Vivemos num mundo em que se “(...) favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exigem esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro”



(BAUMAN, 2004, p.21). Bauman estabelece paralelo entre desejo x amor – o primeiro é a:

vontade de consumir. Absorver, devorar, ingerir e digerir – aniquilar. O desejo não precisa ser instigado por nada mais do que a presença da alteridade. (...) O desejo é um impulso que incita a despir a alteridade dessa diferença; portanto, desempoderará [disempower]. Provar, explorar, tornar familiar e domesticar. Disso a alteridade emergiria como ferrão da tentação arrancado e partido – quer dizer (...) (BAUMAN, 2004, p.23-24).

O desejo traz uma breve sensação de alegria que se dissolve “(...) tão logo se conclua a tarefa” (BAUMAN, 2004, p.24). Já o amor “é a vontade de cuidar, e de preservar o objeto cuidado. Um impulso centrífugo, ao contrário do centrípeto desejo. Um impulso de expandir-se, ir além, alcançar o que ‘está lá fora’” (BAUMAN, 2004, p.24). Amar é doar-se ao ser amado, é “(...) estar a serviço, colocar-se à disposição, aguardar a ordem” (BAUMAN, 2004, p.24). O desejo de possuir pode ter feito a personagem Eva tornar-se amante do homem e manter tal dependência. Na verdade, ela quer ser importante para ele e faz questão dessa posição que se mantém financeiramente: “Eva repreendeu-o, nunca deixava que ele pagasse. Ele deveria ficar incomodado por Eva o sustentar, mas em vez disso ficava satisfeito” (CARDOSO, 2005a, p.19).

Ela não aceita a traição, principalmente por ela não ter sido informada. Resolve dar um fim na relação e seguir a vida com o marido. Mais uma vez, notamos aqui o desejo de possuir e não o amor já que a personagem, para sentir-se melhor, pensa em trocar os cortinados da casa:

(...) Eva fez companhia ao marido como se fosse uma noite igual às outras, provou o digestivo, acendeu um cigarro, o marido passou-lhe as mãos pelas nádegas, não o achava grosseiro, também se entendiam bem no desejo pouco polido, na carne que se satisfazia a carne, Eva deixou-se ficar na poltrona a ler uma revista de decoração, talvez mudasse os cortinados, estava maçada das flores, talvez mudasse os cortinados para um padrão liso, o marido fazia contas, Eva decidiu que mudaria os cortinados da casa toda (CARDOSO, 2005a, p.214)

Bauman, no artigo “Sobre a dificuldade de amar o próximo” a partir Anthony Giddens, mostra que as pessoas se relacionam pelo o que cada um pode ganhar (BAUMAN, 2004, p.111). Sobre essa ótica, Eva, quando deixa de ganhar algo em troca, sente-se livre: “(...) estava agradecida por ele a ter libertado daquele amor tão exagerado, quase uma doença, sentia-se bem (...) estava curada, ele tinha-a traído, tinha quebrado o acordo (...)” (CARDOSO, 2005a, p.214).

Nesse livro, nota-se que as personagens buscam encontrar-se no Outro mesmo que esse encontro esteja fadado ao fracasso e a desilusão. O mesmo acontece no romance *Os Meus Sentimentos*. Violeta, assim como as mulheres de *O Campo de Sangue*, vive em uma sociedade de “máscaras” e extremamente decadente. A personagem, que tem nome de flor e de cor, não teve uma vida nada sublime. Violeta narra a sua própria trajetória após sofrer um acidente em uma noite de temporal. Na posição em que se encontra “(...) de cabeça para baixo, suspensa pelo cinto de segurança (...)” (CARDOSO, 2005b, p.9), irá recordar os acontecimentos que antecederam o acidente, especialmente a casa dos pais que foi vendida e a fracassada relação com a filha. A autora utiliza, como procedimento narrativo, o fluxo de consciência. Estamos diante do livre fluir da consciência de Violeta intercalando monólogos com excertos de diálogos – através do discurso direto e indireto livre - misturando tempos e discursos alheios.

Violeta deseja conhecer o amor: “ (...) conheço o amor de ouvir falar” (CARDOSO, 2005b, p.42). Violeta não gosta do seu corpo, sente-se gorda – “uma mostrenga”. Na adolescência, ela ia ao cinema e lá apalpava o sexo dos garotos e deixava-se ser tocada. Já adulta, tornou-se uma “ (...) mendiga ávida de qualquer migalha (...)” (CARDOSO, 2005b, p.32), Violeta na beira das estradas procura por homens a quem ela nem falava o seu nome. Há uma cena fortíssima na qual Violeta está no banheiro sujo, desejando ser beijada e acima de tudo sentir o amor:

(...) peço que me beije, o meu último desejo, um beijo longo que me adormeça, um beijo que não me deixe sentir as mãos que me estrangulam, (...) saboreio-lhe a boca, passo a minha língua pelos dentes dele, um a um até que encontro um dente podre que sabe mal, deixo-me ficar no sabor da podridão (...) (CARDOSO, 2005b, p.40).

(...) ofereço-lhe a outra mama, uma cria ainda cega a alimentar-se, está esfomeado, deixo-me escorregar pela parede, estou nua, um corpo à espera do fim, deito-me no chão sujo da casa de banho, puxo-o, peço, mata-me o desejo que em mim cresce com a mesma força, ainda com mais força com que as ervas crescem nos baldios (CARDOSO, 2005b, p.41).

“A compaixão é a única coisa que podemos oferecer aos outros” (CARDOSO, 2005b, p.259) – afirma Violeta. Compaixão que ela não sentiu nem por si mesma e mesmo quando parece que experimentou a alheia foi na ocasião do enterro da mãe. Ou seja, em uma situação na qual as pessoas apenas executavam um protocolo: “(...) as minhas condolências, ainda era muito nova, os meus pêsames, vamos sentir a falta dela, não

merecia ir tão cedo, coitadinha, ninguém ouve realmente o que diz, o que é dito (...)” (CARDOSO, 2005b, p.259).

Dulce Maria Cardoso, com seus textos perturbadores, discute a condição feminina frente à dominação masculina. Pensar na produção dessa autora é acima de tudo perceber como as mulheres são constituídas e de onde provem os seus discursos. Foucault, em *Arqueologia do saber*, publicado em 1968, desloca a legitimação do discurso das grandes continuidades do pensamento, que se colocaram durante tanto tempo como “manifestações maciças e homogêneas de um espírito ou de uma mentalidade coletiva (...)” (FOUCAULT, 1997, p.4) para estudar os conceitos de descontinuidade, de ruptura, de limiar, de série e de transformação. O grande problema que se coloca não é mais saber o caminho das continuidades e como um projeto se manteve e se constituiu, “(...) o problema não é mais a tradição e o rastro, mas o recorte e o limite; não é mais o fundamento que se perpetua, e sim as transformações que valem como fundação e renovação dos fundamentos (...)” (FOUCAULT, 1997, p.6).

É importante deixar claro que, apesar do corpus analisado contemplar romances escritos por mulheres, não há a intenção de distinguir autoria feminina e autoria masculina, já que é possível encontrarmos um discurso antifalocêntrico em textos produzidos tanto por homens quanto por mulheres. Temos, como exemplo, as personagens de José Saramago que são mulheres fortes que fogem dos estereótipos tanto tempo enraizados na literatura. Entretanto, considerando toda a história de silêncio imposto, acredito ser importante pensarmos nesse novo “cânone feminino”.

Como afirma Isabel Allegro Magalhães, em *O sexo dos textos*, “aparentemente só os autores têm sexo, os textos não”. Entretanto, é preciso considerar que “(...) os textos, afinal, expressam a diversos níveis essa inegável diferença – antropológica, histórica e cultural – que existe entre a maneira de estar no mundo própria dos homens e própria das mulheres” (MAGALHÃES, 1995, p.9).

## **Referências**

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. O romance: História e sistema de um gênero literário. In: *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1997, p.671-786.
- AMARAL, Fernando Pinto do. “Narrativa”. In: MARTINHO, Fernando J. B. (Org.). *Literatura Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Instituto Camões, 2004.

- ARNAUT, Ana Paula. *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (In)variantes do feminino*. Lisboa: Texto Editores, 2012.
- BAUMAN, Zigmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zorge Zahar Editor, 2004.
- CARDOSO, Dulce Maria. *Campo de Sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a. \_\_\_\_\_ . *Os Meus Sentimentos*. Lisboa: ASA 2005b.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Martin Claret, 2003
- GUIDDENS, Antony. “O amor romântico e outras ligações”. In: GUIDDENS, Antony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- JUNG, CG. *Aspectos do arquétipo materno*. In: *Arquétipo do inconsciente coletivo*. O.C. 9,1. São Paulo: Vozes, 2008.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo nos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina*. Lisboa: Caminho, 1995.
- PIRES, José Cardoso. *Cartilha do Marialva*. Lisboa: Moraes editores, 1973.
- SCHMIDT, Simone Pereira. “Revendo a teoria”. In: \_\_\_\_\_. *Gênero e história no romance português: novos sujeitos na cena contemporânea*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- SHARP, Daryl. *Léxico junguiano: dicionário de termos e conceitos*. Trad. Raul Milanez. São Paulo: Cultrix, 1997.