

CELEBRAÇÃO QUEER NA FICÇÃO DE DULCE MARIA CARDOSO

QUEER CELEBRATION IN DULCE MARIA CARDOSO'S FICTION

MARIA ARAÚJO DA SILVA*

RESUMO: Na ficção de Dulce Maria Cardoso, deparamo-nos com uma poética da subversão aqui analisada à luz da teoria queer, evidenciando-se o modo como os protagonistas assumem posições que funcionam como actos de resistência à ordem opressora e limitadora das liberdades individuais. Se, por um lado, defrontamo-nos com um discurso que evidencia a clara separação de papéis de género, assistimos, por outro, à emergência de figuras que participam na desconstrução dos binarismos veiculados pela moral burguesa dominante. Ao recusarem modelos de comportamento socialmente instituídos, estas identidades fluídas abalam os fundamentos do patriarcado, contribuindo para a afirmação de *tendências emancipatórias* e libertadoras num país em plena mutação.

PALAVRAS-CHAVE: Dulce Maria Cardoso, género, sexualidade, queer.

ABSTRACT: In Dulce Maria Cardoso's fiction, we come up with poetics of subversion which we will analyze in the light of queer theory, showing how the protagonists assume counter-heteronormative positions acting as forms of resistance against the oppressive order. If we are confronted with a discourse that evidences the clear separation of gender roles, we also see the emergence of figures who participate in the deconstruction of the binarisms conveyed by the dominant bourgeois morality. Rejecting socially instituted behavior models, these identities undermine the foundations of patriarchy, contributing to the affirmation of emancipatory and liberating tendencies in a changing country.

KEYWORDS: Dulce Maria Cardoso, género, sexualidade, queer.

* Professora Associada na Universidade Paris-Sorbonne (Paris-IV) e membro do Centre de Recherches sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC), França.

*“A identidade está longe de
ser uma identidade fixa.”*

Maria Irene Ramalho

Com um lugar de relevo na cartografia literária contemporânea, a obra de Dulce Maria Cardoso (1964-) desenvolve uma singular poética da subversão aqui analisada à luz da teoria queer, de forma a evidenciar as posições assumidas por protagonistas que se erguem contra os sistemas de dominação e opressão e funcionam como actos de resistência à ordem heteronormativa, inibidora das liberdades individuais. O ciclo ficcional da autora leva-nos a refletir sobre a construção de identidades com base num novo paradigma que possibilita uma saída do pensamento binário, das clivagens, divisões e dualidades forjadas por modelos culturais que regulam relações interpessoais e papéis claramente definidos, perpetuados pelas práticas sociais. Em terrenos movediços com contornos complexos e em constante evolução, o sujeito abre-se a novas possibilidades e referências que ultrapassam os determinismos sociais e as limitações inerentes à dicotomia e oposição homem/mulher. Se nos defrontamos, por um lado, com um discurso que evidencia uma clara separação de papéis de género, em que se definem os contornos da masculinidade e a mulher é reduzida a uma posição subalterna, assistimos, por outro, à emergência de figuras que participam na desconstrução dos dualismos veiculados pela moral burguesa dominante, profundamente enraizada na tradição. Em termos de identidade de género e de sexualidade, representam-se sujeitos fluídos, “ex-cêntricos” (HUTCHEON, 1988) que, ao recusarem modelos de comportamento socialmente instituídos, abalam os fundamentos do patriarcado e contribuem para a afirmação de *tendências emancipatórias* e libertadoras num país em plena mutação.

De maneira a aprofundar a questão das representações de género alicerçadas pelo pensamento binário da cultura ocidental e das modalidades queer que as subvertem, focar-nos-emos nos romances *Os meus sentimentos* (2005) e *O retorno* (2011), assim como no breve conto “Chubby Bunny”, publicado a 28

de Agosto de 2014, numa coleção da revista *Visão* que reúne um conjunto de narrativas eróticas de alguns autores consagrados da literatura contemporânea¹.

Numa articulação entre história privada e colectiva, o romance *Os meus sentimentos*, constituído por uma única frase que se estende por cerca de 400 páginas, tece o retrato de Violeta – “um nome de flor que também é uma cor” (CARDOSO, 2009, p. 14) –, uma mulher simultaneamente transgressiva e subversiva, vítima de um acidente de viação numa noite de temporal, apresentada, desde as primeiras páginas, de cabeça para baixo e com o corpo imobilizado pelo cinto de segurança, fixando uma gota de água na qual vê desfilar, no limiar da morte, a sua vida insípida de vendedora de cosméticos, rodeada de seres com quem tece relações superficiais e frias: o pai Baltazar, que um segredo familiar conduz progressivamente à loucura; a mãe Celeste, uma burguesa fechada no mundo das conveniências e aparências; Ângelo, o irmão bastardo com quem se envolve em relações incestuosas; a filha Dora com quem mantém uma violenta relação de amor-ódio, assim como todas as clientes superficiais e oportunistas – entre as quais Denise e Betty – imersas na trama de um quotidiano banal e sem perspectivas no horizonte. Vidas vazias de seres enredados na mentira e no fingimento e reduzidos a uma triste mediocridade pelo discurso mordaz e cru da protagonista.

Como analisado mais detalhadamente num outro artigo², Violeta funciona como contra-modelo da mulher burguesa, representada pela mãe Celeste, pela qual nutre um repúdio crescente que a leva a separar-se, após a morte dos pais, da casa onde nasceu e cresceu. Dona de si e de um corpo que usa como bem entende, Violeta recusa entrar nos moldes das conveniências, suscitando, à sua volta, a maior aversão e desprezo, nomeadamente quando expõe a sua sexualidade de forma grosseira e vulgar: “queriam as minhas mãos a afagar-lhes as pilas recém-iniciadas no prazer”, lembra, evocando encontros fortuitos nas salas escuras do cinema frequentadas na adolescência (CARDOSO, 2009, p. 217). Em nome de uma liberdade individual paga com uma solidão amarga, a protagonis-

¹ Entre julho e agosto de 2014, a revista *Visão* publicou semanalmente uma série de contos eróticos inéditos da autoria de João Tordo, Inês Pedrosa, José Luís Peixoto, Rui Zink, José Eduardo Agualusa e Dulce Maria Cardoso, ilustrados por Manuel João Vieira.

² Maria Araújo da Silva, *Os meus sentimentos* de Dulce Maria Cardoso, entre ordre et subversion. *Iberic@I*, n° 9, Printemps 2016, p. 25-35. Disponível em: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2016/05/Pages-from-Iberic@I-no9-printemps-2016-3.pdf>

ta desafia as normas e os valores do patriarcado diferencialista e hierarquizado, representados pela mãe, uma senhora “chic, très chic” (CARDOSO, 2009, p. 72) agarrada ao mundo das aparências e cujo discurso, imbuído de conservadorismo, veicula os princípios defendidos pela ideologia estado-novista *Deus-Pátria-Família*, valores ainda vinculados no Portugal pós-revolucionário.

No âmbito familiar, o papel reservado à mulher é o de boa dona de casa, esposa e mãe digna e dedicada, com um comportamento a condizer com o seu estatuto inferior, temperado de silêncio, e cuja vocação se deve cumprir numa permanente e resignada submissão: “a tua obrigação principal, assim como a minha e a de todas as mulheres casadas, é a de acompanhares o teu marido para onde quer que ele vá e deves fazê-lo sem queixumes porque já bastam as dificuldades que ele enfrenta fora de casa”, advertem as amigas de Alice, uma esposa infeliz e frustrada que se suicida para pôr fim a anos de silêncio e de sofrimento contido (CARDOSO, 2009, p. 161).

Numa atitude de carácter provocatório que contraria os princípios da moral dominante, Violeta descreve-se como uma mulher obesa com um ar desleixado que contrasta com a *coquetterie* da mãe, particularmente atenta a todos os pormenores das *toilettes* que exhibe como marcas de um estatuto privilegiado. A protagonista adopta posturas consideradas socialmente inadequadas, agressivas, desafiantes, com o intuito de provocar aquela que repudia e assimila a uma figura patética e conservadora, uma mulher *agarrada aos privilégios da sua classe*, que se compraz com sinais exteriores de superioridade e teima em considerar a Revolução de Abril uma encenação triste e deplorável. A venda da casa familiar, onde Violeta viveu presa a códigos que lhe foram tolhendo a liberdade, constitui um acto simbólico de aniquilação desta mãe devoradora e castradora, com vista a suturar feridas abertas há longos anos: “a mãe quer uma desculpa mas vou dizer-lhe a verdade, vendi esta casa para me livrar definitivamente de si e do pai” (CARDOSO, 2009, p. 169). A venda da casa materializa, de forma bem clara, a desagregação dos vínculos e do poder normativo em que se alicerça o agregado familiar convencional, núcleo onde se perpetuam mecanismos de afirmação, regulação e institucionalização da ordem patriarcal.

Na sua obra, Dulce Maria Cardoso dá-nos conta das mudanças observadas nas relações familiares, papéis de género ou a vivências da intimidade consideradas fora do padrão, numa época fortemente marcada por transformações e desafios inerentes à (re)organização da vida pessoal e familiar. Encontramos assim, no

campo das relações amorosas e familiares bem como da sexualidade, experiências abertas a novas possibilidades e relações não-normativas que contribuem para a desestabilização dos binarismos de sexo e gênero: relações interpessoais marcadas por vínculos afetivos cada vez mais ténues; formas não convencionais de relacionamento sexual e amoroso que derrubam hierarquias de poder; sexualidades contra-heteronormativas, geralmente alvo de rejeição e de exclusão pelos membros da família tradicional.

No romance em análise, Violeta, personagem excêntrica e extravagante, contraria o simbólico triunfo dos *diktats* que escravizam o corpo feminino e abalam a sua estabilidade emocional. Com um rosto exageradamente redondo e um corpo tristemente gordo, situado entre os tipos I e II da categoria dos obesos, esta personagem singular afasta-se dos cânones de beleza convencionais, denunciando a submissão a uma tirania estética associada ao culto do corpo perfeito: “a praga do *prêt-à-porter*, a maldita praga do *prêt-à-porter* [...] a praga do laser, a maldita praga do laser dos centros espanhóis” (CARDOSO, 2009, p. 177). A protagonista exhibe e assume plenamente um ar de mostrenga e um corpo “*large, extra large*” (CARDOSO, 2009, p. 20), insurgindo-se com toda a força contra as formas de domesticação e instrumentalização alienadoras da liberdade feminina: “não lamento o meu corpo gordo, feio, o meu desmazelo, as minhas unhas mal pintadas [...] as pregas da barriga, dois sacos de carne arrepanhados por mamilos demasiado escuros [...] as minhas pernas dois cepos arroxeados, conheço de cor o meu aspecto de puta barata” (CARDOSO, 2009, p. 50).

Contrariando, sem tabus e sem limites, os mecanismos e os códigos socioculturais que entravam as liberdades individuais, a personagem apresenta-se, de maneira frontal e impúdica, como uma predadora sexual em busca de presas masculinas que procura nos parques de estacionamento das autoestradas para saciar um apetite voraz assumido sem qualquer vergonha ou sentimento de culpa:

quando tiver saciado a carne não me incomoda que descubram a verdade, até me divirto quando isso acontece, se por acaso me dizem, tu sabes é muito, ou outras coisas piores, quer dizer, outras coisas que julgam piores, por exemplo, saíste-me cá uma putéfia, tanto se me dá, depois da carne saciada tanto se me dá que me insultem ou elogiem. (CARDOSO, 2009, p. 30)

Invertendo os tradicionais papéis de gênero, Violeta exerce uma função dominadora em jogos caracterizados pelo excesso, em que o homem é instrumentalizado e reduzido a um simples objecto usado para a satisfação de desejos carnis: “sempre encontrei o que preciso nos parques dos camionistas, não me queixo, também não me orgulho, devo-o apenas à gula que todos os corpos têm” (CARDOSO, 2009, p. 28).

Com um ar marcadamente vulgar, a protagonista entrega-se a práticas sexuais transgressivas, rompendo os limites normativos e repressores da livre e plena sexualidade que procura viver contra tudo e todos. Dona de um corpo disforme que assume plenamente, Violeta recusa as regras de conveniência, suscitando à sua volta a maior aversão e desprezo, sobretudo quando expõe a sua sexualidade de maneira totalmente impúdica, recorrendo a um vocabulário cru, a roçar por vezes o pornográfico. Dulce Maria Cardoso descreve com todos os pormenores os gestos dessa predadora que frequenta os parques de estacionamento da autoestrada em busca de motoristas, a fim de satisfazer um apetite carnal situado na ordem do excesso. Ao revelar com toda a frontalidade a urgência de satisfazer necessidades de natureza sexual, a protagonista quebra tabus e códigos inerentes às relações de dominação herdados da tradição. No exercício da predação, envolvendo um conjunto de estratégias que passam pela indumentária e pela ritualização de gestos provocadores para satisfazer as exigências daquele que procura seduzir, é assaltada por uma sensação de prazer intenso: “sinto nesta espera, neste tempo que antecede a descoberta da presa, um prazer indescrevível, [...] estou perfeita no meu papel, saboreio o prazer da espera com a certeza que vou ser bem-sucedida, os corpos nunca me desiludiram na fome que têm de outros corpos” (CARDOSO, 2009, p. 32). Seguem-se jogos de sedução aos quais se entrega, numa sucessão de poses e movimentos sensuais, despindo-se progressivamente para melhor sentir as mãos do parceiro a deslizarem pelo corpo, provocando, quando concentradas nas zonas erógenas, uma tumultuosa irrupção de desejo e de prazer:

desaperta-me a saia e sou eu que a puxo para baixo e que a amarroto com os pés, dispo a camisola, as minhas costas contra a parede fria, as mãos dele nas minhas pernas, desfaço-me das meias, tenho frio, um frio de natureza diferente, do corpo que está preparado para perder a vida, o homem tacteia os colchetes do sutiã, ajudo-o, [...] não tenho vergonha, nunca tive, o homem baixa-se e toma-me um

dos mamilos, afago-lhe a cabeça, um recém nascido a mamar [...] peço-lhe que repita, repete, por favor, sabes tão bem, 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, mata-me o desejo que em mim cresce com a mesma força, ainda com mais força com que as ervas crescem no baldio. (CARDOSO, 2009, p. 45)

O corpo transgressivo de Violeta inscreve-se indubitavelmente como instrumento de contestação e de resistência num mundo de normas e papéis pre-estabelecidos que tolhem a individualidade e a autenticidade, como defende Georges Balandier:

Face au corps souverain, le corps sujet, qui peut être converti en instrument de contestation et lui donner sa force expressive la plus intense. Dans la transgression et la dérision, le corporel, le sexuel, le verbal se trouvent souvent associés de manière spectaculaire. Ils opposent des figures du désordre aux figures de l'ordre : la nudité déplacée et offensive, l'avilissement du corps, l'obscénité gestuelle, la provocation pure par le vêtement et la parure n'obéissant à aucune des normes partagées. La déviance sexuelle ostentatoire et l'errance sexuelle sont généralement reconnues comme des actes contraires à la vie sociale, des provocations et des facteurs de désordre. (BALANDIER, 1985, p. 43)

Violeta surge imbuída de uma força também revelada por um discurso transgressivo relativamente à moral dominante, num registo pontuado de palavras grosseiras nomeadamente quando afirma: “quero que o meu pai e a maneira dele gostar se fodam” (CARDOSO, 2009, p. 189). Ao corpo desejanste, associam-se atitudes provocatórias que visam derrubar fronteiras, abrir espaços de resistência contra a ordem patriarcal sentida como repressiva e atrofiante, numa tentativa de reapropriação da mulher enquanto sujeito de si e do seu corpo. Na obra de Dulce Maria Cardoso, o físico e o psíquico entrelaçam-se na satisfação do desejo e na realização de uma sexualidade desinibida, fazendo despontar um Eros capaz de pulverizar todas as proibições e os obstáculos erguidos pela moral burguesa num Portugal pós-revolucionário profundamente marcada pelo peso da tradição e da religião.

Neste romance, tal como noutras narrativas de forte teor erótico, a autora debruça-se sobre questões em torno do amor, da sexualidade, do desejo e do prazer, tecendo, de forma ténue ou de maneira bem explícita, uma crítica aos dispositivos “aneróticos” – segundo o neologismo proposto por Roger Dadoun – construídos para “domesticar, canalizar ou aniquilar o Eros do corpo” (DADOUN, 2003, p. 10). Na obra de Dulce Maria Cardoso, o erotismo situa-se assim no plano da transgressão e da resistência, inscrevendo-se numa lógica legitimadora da liberdade feminina longamente reprimida por uma sociedade patriarcal fortemente sujeita a restrições familiares e religiosas. Interessante será notar a forma como as figuras masculinas do romance, descritas como seres frágeis e dependentes, comparadas a cães obedientes, espantalhos imperfeitos ou presas manipuladas por mulheres poderosas, participam na desconstrução do ideal de virilidade que celebra a supremacia do masculino, bem evidente nas palavras da protagonista quando afirma que “os homens são os animais mais medrosos que conheço” (CARDOSO, 2009, p. 28), ou ainda “estes homens quanto mais indefesos mais confiantes se tornam, um absurdo” (CARDOSO, 2009, p. 31), questionando subtilmente as relações de força e as representações do poder.

As mesmas relações de poder são amplamente problematizadas no romance *O retorno*, que narra, pela voz de um adolescente, Rui, a saída forçada de milhares de portugueses dos territórios africanos pela ponte aérea de 1975. Chegada à metrópole, a família de Rui, sem o pai preso por suspeita de ser o carniceiro de Grafanil, fica alojada cerca de um ano num hotel 5 estrelas da linha do Estoril, repleto de retornados como eles, seres à deriva privados de todos os bens e mergulhados numa espiral de perda e de reconstrução identitária. Assumindo os contornos de um *bildungsroman* em que se inscrevem as temáticas da migração e do exílio, numa oscilação permanente entre proximidade e distância, sentimentos de pertença e exclusão, destruição e (re)construção de uma identidade perdida, a intriga evolui em torno de oposições binárias em que se mesclam as dimensões geográfica, temporal, social e cultural: centro/periferia; antes/depois; metropolitano/retornado; masculino/feminino; heterossexual/homossexual, para apenas citar algumas. Num discurso que tende a perpetuar a Lei do Pai, o adolescente coloca em primeiro plano a disjunção de papéis de género segundo os moldes do pensamento *straight* (WITTIG, 2001). A personagem de tenra idade constrói a sua visão do mundo baseada num conjunto de expectativas em torno do que é ser homem ou mulher, categorias com características pré-

-estabelecidas definidas pelo imaginário simbólico³ e reveladas por binarismos de gênero reiterados através das fórmulas “as raparigas são”/“os rapazes são”, encontradas em passagens como: “os rapazes são todos a mesma coisa, não têm gosto nenhum” (CARDOSO, 2011, p. 18) ou “as raparigas gostam mais de rapazes que sabem ganhar dinheiro” (CARDOSO, 2011, p. 110). Um jogo de oposições que exclui variáveis, colocando o homem numa posição superior e apontando a fragilidade e a dependência como essências da identidade feminina.

Impregnado da ideologia do Estado Novo, o discurso do jovem narrador legitima a dominação masculina universal sobre a categoria mulher, relegada para uma dimensão de inferioridade e confinada ao espaço privado em que se move. A mãe, D. Glória, apresentada como um ser frágil e dependente totalmente dedicada às tarefas do lar, fazendo arroz-doce, jogos de naperons e entremeios de lenços, corporiza essa imagem subalterna da mulher reduzida à sua apagada condição. Por sua vez, a descrição de Mário, o pai do jovem narrador, visa realçar a força e a *função protetora* que lhe incumbe: “O pai mede quase dois metros e pesa mais de cem quilos, onde o pai está tudo parece mais pequeno” (CARDOSO, 2011, p. 22). Como verdadeiro chefe de família, Mário incorpora modelos de comportamento indissociáveis do ideal de virilidade estado-novista, reproduzidos pelo filho Rui quando, na ausência do pai, lhe cabe tomar conta da mãe e da irmã.

Inscrevendo o sujeito nos laços da *filiação*, a afirmação “Eu e o meu pai pertencemos ao mesmo clube” (CARDOSO, 2011, p. 27) mostra claramente como são construídas, assimiladas e legitimadas as identidades de gênero por este ser em aprendizagem. A masculinidade é encarada como um clube onde os jovens entram depois de cumpridos determinados ritos iniciáticos com vista a transformá-los em homens fortes (BADINTER, 1992) capazes de assumir o papel que lhes incumbe. Numa relação de cumplicidade entre pai e filho, constrói-se, desta forma, um espaço de virilidade onde também cabe a iniciação de Rui à sexualidade. No seu estudo sobre a dominação masculina, P. Bourdieu defende que “La virilité doit être validée par les autres hommes [...] et certifiée par la reconnaissance de l'appartenance au groupe des ‘vrais hommes’. Nombre de rites d'institution,

³ Ver, sobre a questão, Françoise Héritier, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*. Vol. I. Paris: Éditions Odile Jacob, 1996 e *Hommes, femmes. La construction de la différence*. Paris: Éditions Le Pommier, 2005.

scolaires ou militaires notamment, comportent de véritables épreuves de virilité orientées vers le renforcement des solidarités viriles” (BOURDIEU, 1998, p. 58). Na **construção social e cultural** que perpetua os fundamentos da ordem patriarcal, a virilidade partilha-se entre “machos”, longe do olhar feminino, sempre mantido à distância. Segundo o mesmo sociólogo, “La virilité [...] est une notion éminemment *relationnelle*, construite devant et pour les autres hommes et contre la féminité, dans une sorte de *peur* du féminin” (BOURDIEU, 1998, p. 59). Por ironia do destino, neste universo familiar onde tudo exala virilidade e onde se multiplicam as certezas em torno da identidade masculina⁴, uma personagem vem desafiar os modelos tradicionais da masculinidade hegemônica (CONNEL, 2014) e interrogar papéis tidos como certos e inabaláveis: “O tio Zé não é como nós, não pertence ao clube a que eu e o meu pai pertencemos, deve haver um clube para os que são como o tio Zé” (CARDOSO, 2011, p. 28). Situado nos antípodas dos heróis viris exaltados pelo discurso dominante, dos homens rijos, fortes e terríveis como os descreve Vigarello (2004), o tio Zé incorpora traços de uma beleza tida como marcadamente feminina: “o tio Zé tinha os lábios em forma de coração como os da mãe, que belo homem te tornaste, dizia-lhe a mãe, o pai nunca deixa que a mãe diga que sou bonito, os homens não se querem bonitos mas o tio Zé sorria agradecido e até corava como as raparigas [...]” (CARDOSO, 2011, p. 39).

Ironicamente trajado com farda de tropa (identificadora por excelência da masculinidade), o tio Zé inscreve-se como uma figura eminentemente queer a desafiar a hegemonia heteronormativa e a “valência diferencial dos sexos” (HÉRITIER, 1996, p. 24-29): “já deves ter percebido o que se passa, não há farda que encubra aquilo que o desgraçado do teu tio Zé é. A carta estava cheia de meias palavras mas dava para perceber que o tio Zé era como os rapazes que eram apanhados a fazer porcarias uns com os outros na casa de banho do liceu [...]” (CARDOSO, 2011, p. 42).

A sua orientação sexual, considerada desviante, é motivo de repressão e de exclusão pelos membros desse “clube” onde se instituem modelos de comportamento e se realça, de forma iterativa, um vasto conjunto de qualidades viris. Ao afirmar “Não dou confiança a um desses, era o que faltava dar confiança a um desses” (CARDOSO, 2011, p. 34), o pai de Rui remete a homossexualidade para

⁴ “Os homens não devem corar”; “um homem não chora” (Cardoso, 2011, p. 39-40).

a esfera do tabu, para a ordem do execrável e do inominável. Marcado pela a-normalidade, pelo estranhamento, pela exclusão neste universo heterocêntrico em tempos de guerra, o tio Zé “era um desses para toda a gente” (CARDOSO, 2011, p. 34). O discurso de Mário é bem revelador da violência machista e da discriminação homofóbica, alvos de uma transmissão familiar e geracional:

O pai olhava para as folhas da mulembeira como se procurasse nelas uma maneira de corrigir o que o tio Zé era, se eu fosse o teu avô tinha endireitado o teu tio nem que tivesse tido de lhe dar porrada todos os dias, não há barro que não se consiga moldar quando está fresco [...] o miserável queixa-se que os outros soldados lhe arrearam, claro que tiveram de lhe arrear. (CARDOSO, 2011, p. 42)

No fim do romance, o tio Zé regressa à terra acompanhado de uma mulata apresentada a todos como a sua noiva, abrindo espaço para uma certa ambiguidade em torno da personagem que suscita, no jovem Rui, um conjunto de interrogações:

O que eu gostava era que o choninhas tivesse uma teoria que explicasse como é que o tio Zé era paneleiro quando viemos de lá e se apresentou aqui com a mulata Mena. Por muito que pense ainda não consegui arranjar nenhuma. Se calhar não é a metrópole que muda as pessoas e as pessoas mudam estejam onde estiverem, se calhar o que parece mudança não é mudança e o tio Zé sempre foi o que esteve aqui de mão dada com a mulata Mena assim como ainda é o que passeava com o Nhé Nhé [...] se calhar a mudança não existe e vamo-nos só mostrando de maneiras diferentes. (CARDOSO, 2011, p. 262)

Regressar à terra com uma mulher poderá ser a melhor forma de encobrir uma sexualidade marginalizada num Portugal pós-revolucionário onde o tabu e a discriminação generalizada ainda persistem, como lembra São José Almeida: “O Almirante Galvão de Melo, membro da Junta de Salvação, foi à televisão assegurar a moral e os bons costumes da revolução e garantir que esta não tinha sido feita para as prostitutas e os homossexuais” (ALMEIDA, 2010, p. 223). Todos sabemos que, embora tenham surgido, no Portugal liberto da ditadura salazarista, ténues movimentos de reivindicação de direitos dos LGBT, a *homossexualidade* só foi *despenalizada* em 1982.

A temática da sexualidade aparece como ponto central do conto “Chubby Bunny”, em que se celebra o desejo homoerótico expresso na primeira pessoa. Como elemento desencadeador da intriga, um anúncio inesperado encontrado pelo narrador-personagem, cujo nome se desconhece, depois de uma noite passada em companhia de uma mulher : “Sem sítio? O meu carro está ao dispor. Eu conduzo” (CARDOSO, 2014, p. 96), seguido de um número de telemóvel. Este conto de tonalidade marcadamente erótica tem por personagem central um motorista, Elzo, que disponibiliza o seu carro de luxo com vidros fumados para relações sexuais discretas, com todas as combinações possíveis, em alternativa aos quartos de hotéis:

O Elzo conduzia casais, homens e mulheres no seu carro. Aceitava todas as combinações possíveis até ao número de três [...]. Os clientes podiam ficar no banco de trás resguardados por uma cortina, mas se desejassem também eram vistos por Elzo enquanto ele conduzia. Pagando um extra, era permitido tocar-lhe, mas o Elzo nunca se envolveria mais do que isso. (CARDOSO, 2014, p. 96)

Intrigado pela proposta criativa e aliciante do anúncio, o narrador-personagem lança-se na aventura, acompanhado de uma amiga. Ao entrar no carro, é imediatamente seduzido pela irresistível beleza de Elzo: “foi dos homens mais bonitos que já conheci” (CARDOSO, 2014, p. 96). Durante a relação sexual com a sua parceira, invade-o um prazer indescritível desencadeado pelo olhar do motorista Elzo, extremamente hábil “a avolumar o desejo” (CARDOSO, 2014, p. 96) na sua posição voyeurística, necessária para que o Eu se constitua como corpo desejante e desejado. Intensificada pela pulsão escópica (FREUD, 1915), a carga erótica vai-se adensando no interior da viatura, com estofos cobertos de mantas macias cor de sangue, e contagiando a paisagem circundante: “As ruas e avenidas da cidade, as estradas dos arredores, abriam-se-me voluptuosas, o desejo e o prazer ganhavam uma cartografia nova. [...] O meu sítio passou a ser o carro do Elzo” (CARDOSO, 2014, p. 96). Impelido por uma força que o subjuga, o sujeito torna-se cliente habitual e passa a fazer as viagens sem qualquer companhia para melhor se oferecer como objeto do olhar, despertando nele uma excitação intensa:

Acho que não queria ninguém entre mim e o Elzo. Mas nunca senti vontade de tocar-lhe nem de ser tocado por ele. Era inexplicável o gozo de saber o Elzo a verme, os olhos dele sempre muito atentos, mais poderosos do que uma boca, do que uma mão, do que um sexo. Depois da carne aquietada contava-lhe os desejos mais sórdidos, os segredos mais vis. (CARDOSO, 2014, p. 96-97)

Voyeurismo e exibicionismo confundem-se neste conto, onde a força de um Eros plural se vai adensando numa semântica de afectos desdobrada em múltiplas sensações: auditivas, olfativas e sobretudo tácteis, quando Elzo, já no banco de trás, se entrega a práticas de natureza exibicionista, num *êxtase de prazer* infindável: “Sentado a meio do banco de trás, abriu a braguilha e recostou a cabeça, os olhos deles, desta vez, fechados, os meus vigilantes. Redireccionei o espelho retrovisor para o sexo de Elzo e não resisti a tocar-me também” (CARDOSO, 2014, p. 97). O invólucro fechado da viatura, habitado por corpos desejanter, constitui um espaço “heterotópico” por excelência, um lugar absolutamente “outro” marcado pela ruptura e pela diferença, onde, como indica Foucault⁵, cabem todos os possíveis. Neste espaço alternativo, sucedem-se encontros fortuitos em que se multiplicam jogos de sedução desviantes que produzem nos indivíduos um afluxo de excitação renovada, sendo que o objeto do desejo ora é homem ora mulher, ou mesmo os dois, contrariando desta forma os códigos socioculturais normativos.

Ao colocar no centro das suas intrigas personagens femininas e masculinas que se pautam por experiências transgressivas e subversivas, a voz de Dulce Maria Cardoso ergue-se contra a lei patriarcal, propondo experiências de ruptura e de resistência, práticas singulares e emancipatórias que também passam pela sexualidade e que dizem da impossibilidade dos sujeitos caberem em categorias estanques e imutáveis. Com efeito, se por um lado a autora descreve os contornos de um modelo que assenta em normas e representações tradicionais,

⁵ Segundo Michel Foucault, as heterotopias constituem contra-espacos, que existem na própria constituição da sociedade e que funcionam como contestação dos espacos em que vivemos: “des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables” (FOUCAULT, 2009, p. 39).

insiste, por outro, na porosidade das fronteiras e na dissolução dos limites socio-culturais da moral sexual normativa, construindo entidades múltiplas e em constante transformação, com atitudes e condutas divergentes abertas a um número infinito de possibilidades que ganham forma em terrenos flexíveis e instáveis.

Numa clara denúncia de situações discriminatórias, Dulce Maria Cardoso interroga lugares da cultura, identidades e papéis de gênero tidos como seguros, encenando uma diversidade de comportamentos e situações de ambivalência e hibridismo como estratégias e marcas de desordem que fissuram as verdades universais e mostram que não há apenas uma única maneira de ser mulher ou homem, mas sim múltiplas formas de constituição do masculino e do feminino, propondo-nos novas pistas, em modo queer, para repensar o humano.

Referências

- ALMEIDA, São José. *Os homossexuais no Estado Novo*. Lisboa: Sextante Editora, 2010.
- BADINTER, Elisabeth. *XY. De l'identité masculine*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1992.
- BALANDIER, Georges. *Le détour. Pouvoir et modernité*. Paris: Fayard, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris: Seuil, 1998.
- CARDOSO, Dulce Maria. *Os meus sentimentos*. Lisboa: Asa, [2015] 2009.
- CARDOSO, Dulce Maria. *O retorno*. Lisboa: Tinta da China, 2011.
- CARDOSO, Dulce Maria. Chubby Bunny, *Visão*, 28 de agosto de 2014.
- CONNELL, Raewyn. *Masculinities. Enjeux sociaux de l'hégémonie*. Trad. de M. Cervulle, M. Duval, C. Garrot, C. Richard, F. Voros. Paris: Éditions Amsterdam, 2014.
- DADOUN, Roger. *L'érotisme*. Paris: PUF, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique. Les hétérotopies*. Paris: Lignes, 2009.
- FREUD, Sigmund. Pulsions et destins des pulsions.. In: *Métapsychologie*. Paris: Gallimard, [1915] 1976.
- HÉRITIER, Françoise. *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*. Vol. I. Paris: Éditions Odile Jacob, 1996.
- HÉRITIER, Françoise. *Hommes, femmes. La construction de la différence*. Paris: Éditions Le Pommier. 2005.
- HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York-London: Routledge, 1988.
- RAMALHO, Maria Irene. A sogra de Rute ou Intersexualidades. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). *Globalização: fatalidade ou utopia?* Porto: Afrontamento, 2000, pp. 525-255.

SILVA, Maria Araújo. *Os meus sentimentos* de Dulce Maria Cardoso, entre ordre et subversion. *Iberic@l*. Paris, n° 9, Printemps 2016, p. 25-35. Disponível em: [≤http://iberical.paris-sorbonne.fr/>](http://iberical.paris-sorbonne.fr/). Acesso em: 22 jul. 2018.

VIGARELLO, Georges. *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

WITTIG, Monique. *La pensée straight*. Paris: Éditions Balland, 2001.