

GRAÇA ABRANCHES \*

UM PASSEIO DOMÉSTICO: A PROCURA DA UTOPIA  
NUM ESPAÇO COR-DE-ROSA \*\*

«I have found you again, my darling» he said softly. «I have found what I have been looking for all my life. This, my sweet, is what I've been waiting for although I didn't know it».

Poderia começar por vos perguntar o que vos diz este discurso. O que não vou fazer. Nem tão pouco insinuar que, em determinadas circunstâncias/momentos, que obviamente situaria no passado adolescente de todas e de alguns de nós (ou no presente alienado de milhares de mulheres domesticadas), estas palavras poderiam provocar, desculpem-me o eufemismo cor-de-rosa, um arrepio na espinha. É que partilho convosco, especialistas da literatura, a firme convicção de que o êxito na vida, e na carreira, tem a ver com a capacidade de distinguir *Jane Eyre* de um qualquer Barbara Cartland, distinção para a qual o arrepio na espinha, a ser objectivamente comprovável, não poderia operar como critério distintivo.

Talvez possa então retroceder — e começar por tentar caracterizar e delimitar o mapa cor-de-rosa onde me proponho hoje, aqui, procurar a utopia (sem recurso ao arrepio na espinha).

Os textos que genericamente se podem designar por romances de amor ou cor-de-rosa, grupo não homogéneo de histórias que vão desde os «historical» aos «doctor and nurse ro-

---

\* Assistente da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Grupo de Estudos Anglo-Americanos).

\*\* Comunicação apresentada ao IV Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos, subordinado ao tema «Literatura e Cultura de Massas» e realizado em Coimbra, em Fevereiro de 1983.

mances», apresentam, no conjunto dos géneros e subgéneros da literatura de consumo, uma característica distintiva: dirigem-se, explicitamente, a um público específico, o chamado público feminino <sup>(1)</sup>. Com este truismo não estou a definir o destinatário (i. e., o conjunto das destinatárias) desta literatura «romântica» como um grupo social homogéneo. Como diz Jameson (1980: 28-29) <sup>(2)</sup> o popular como tal já não existe, salvo em casos de marginalidade específica — o fenómeno cultural de massas (e é nesta acepção que uso o termo) define-se precisamente pela sua dissociação de uma prática de grupo e coincide historicamente com a fragmentação e atomização reificada da vida social na fase actual do capitalismo (significa isto que, ao falar de cor-de-rosa de massas, ou de consumo, estou a remeter para Barbara Cartland ou para os romances editados pela Mills and Boon e não, por ex., para o romance doméstico popular do séc. XIX).

Mas, se o público do «romântico» não constitui um grupo social homogéneo, ele apresenta no entanto, relativamente a outras «massas consumidoras», a característica social comum que referi: é um público de mulheres. E a esta especificidade corresponde, no polo produtor, pelo menos a convenção de uma voz feminina. O pacto implícito é, então, uma voz feminina que narra, para ouvidos femininos, uma história feminina. Daí, aliás, que o cor-de-rosa seja o lixo do lixo — isto é, o mais dificilmente recuperável dos géneros degradados da indústria da cultura. Seria por certo menos difícil confessar aqui que se cometeu já o pecado de consumir com prazer um policial barato, um tio Patinhas, até um romancezinho pornográfico, do que o último livro da colecção Amorzinho ou Pimpinela. E isto não porque — estamos a pressupor um nível de degradação formal/estrutural idêntico — a ideologia do cor-de-rosa seja mais reaccionária, classista, racista ou sexista, e é por certo todas estas coisas, do que a do Super-Homem ou de uma historieta de cow-boys. Ao rigor da nossa condenação não é

(1) Aquilo que aqui refiro genericamente por «cor-de-rosa» não esgota de forma alguma a «literatura feminina». Por muito artificial que sejam as delimitações, já que os subgéneros se sobrepõem de várias formas, não estou a considerar, por ex., o gótico de Phyllis Whitney e Victoria Holt, tal como não tratarei das especificidades de subcategorias como os «doctor and nurse romances». O *corpus* para que remeto é fundamentalmente Barbara Cartland, cuja fórmula combina certos elementos do subgénero «histórico».

(2) Este importante ensaio de Jameson é uma referência teórica fundamental da minha análise, e é nos termos por ele propostos que utilizo «reificação» e «utopia» em relação à cultura de massas.

alheia a dicotomia, sexualmente marcada, público/privado, repercutida em mundo/lar, trabalho/família, produção/reprodução, actividade/emotividade, objectividade/subjectividade, com a inerente valorização universalizante do primeiro termo e a desvalorização especular do termo associado ao feminino. A ideia de duas esferas/mundos separados, por muito complexa que a realidade seja, continua a gozar de importante estatuto ideológico, e a sua conotação com papéis sexuais diferenciados a dominar as nossas representações simbólicas do social<sup>(3)</sup>.

Não creio, como disse, que seja possível defender que o consumo do «rosa» assenta numa relação social e interpessoal, sobrevivência espúria daquele contrato estético entre um produtor cultural e um certo público homogéneo subjacente aos antigos géneros. Entendo, sim, que a sua especificidade na indústria da cultura reside no facto de ser, nela, o único subgénero que se articula, *directamente*, com uma condição social específica — a das mulheres enquanto mulheres na sociedade capitalista. Os problemas, ansiedades, desejos que o cor-de-rosa procurará gerir são, assim, os que resultam da subordinação política, económica, cultural e sexual de pessoas nascidas mulheres e que o nosso sistema social necessita, para sobreviver, de transformar em seres femininos. (Que esta particularidade do cor-de-rosa esteja na base da estabilidade espectacular do género, com pouca necessidade de remaquilhagem<sup>(4)</sup>, e dos números record do seu consumo relativamente

---

(3) Daí que relativamente às narrativas «femininas» se adopte normalmente (e nem a esquerda nem a crítica feminista está inocente de tais práticas) uma de três atitudes — ou se ignoram, ou se hostilizam (hostilidade que normalmente acaba por se dirigir às consumidoras) ou se tratam com a distância de uma ironia condescendente (bom exemplo desta última atitude, alguns textos do *JL* n.º 66 de 30.8.83).

(4) Ao acentuar a estabilidade do género não pretendo escamotear a contradição crescente entre as «soluções» propostas e a realidade das práticas sociais. Ou seja, o facto de, cada vez mais, o mundo cor-de-rosa ser «um outro mundo» — o que pareceria dar razão à tese da «pura evasão». A insistente negação, nestas histórias, do real quotidianamente experimentado (como, por ex., a mágica transformação da hostilidade masculina em terno amor) estará na base da necessidade de se regressar ao mesmo texto (ou a um texto que seja afinal o mesmo) para se ser re-convencida (Modleski, 1982: 111). O aspecto que, no entanto, me interessa sublinhar é precisamente o da *permanência* de certas tensões e conflitos, nomeadamente nas instituições do casamento, da maternidade e da família (traduzidas, por ex., na tal brutalidade ou hostilidade do herói que a heroína aprenderá a descodificar «correctamente»).

a qualquer dos outros subgéneros de massas, parece-me uma evidência). Com a afirmação que fiz não estou, vítima eventual da armadilha da repetição, a neutralizar a importância de outros traços sociais diferenciadores do dito público feminino — mas dou por assente que no nosso mundo existe uma subordinação específica das mulheres, ou, se quiserem, uma assimetria de experiência socialmente imposta às mulheres porque mulheres, embora as suas manifestações variem em diferentes sistemas sociais, e assumam características diferentes consoante a classe, grupo étnico, etc. Daí afirmar que a existência *real* de traços comuns de opressão e exploração diferenciada nas suas consumidoras potenciais torna, digamos, *especializada*, relativamente a outros géneros, a homogeneização a que se dirige a indústria do cor-de-rosa. Ou seja, a actuação combinada das técnicas de individuação e processos de totalização orienta-se, aqui, para um território delimitado: o doméstico a re-domesticar. E a recuperação faz-se por uma inversão especular: a sobrevalorização mítica do privado, e dos termos femininos das dicotomias que antes referi.

Os processos de totalização — que funcionam, como diz Barthes (1957: 230), esvaziando o real de história e enchendo-o de natureza e eternidade — serão, neste nosso caso, particularmente facilitados. A transformação da historicidade em eternidade e do sócio-económico-político em natural (moral e/ou psicológico) é, com efeito, no caso das mulheres, um deslize quase universal que atravessa discursos muito longe, ou que se pretendem muito longe, da indústria da cultura. A visão d'A Mulher como mediadora entre dois mundos (e portanto, inevitavelmente, mais natural), a facilidade de equivalência da mercadoria-mulher em diferentes sociedades e classes (que tem a ver com processos de identificação pessoal e não posicional, integração vertical e não horizontal e papéis sociais definidos em termos pessoais e não institucionais) <sup>(5)</sup>, é uma realidade persistente no nosso universo simbólico. Ao cor-de-rosa industrial bastará apenas repetir, de forma simplista, degradada, esta verdade «universal»: a vida das mulheres é sempre igual. Não são, assim, as condições económicas, sociais e culturais concretas que determinam a sua situação — esta é,

---

<sup>(5)</sup> Cf. o «clássico» de Rosaldo e Lamphere (1974), e, em particular, os ensaios de Chodorow, Lamphere, Rosaldo e Ortner. Não obstante as rectificações teóricas posteriores, estes textos, que despoletaram um dos debates mais produtivos da «crítica cultural» feminista, continuam a ser indispensável ponto de referência (e útil ponto de partida) para uma reflexão sobre estas questões.

antes, resultado de uma tendência natural profunda. E, por isso, os conflitos de classe ou sexo são meros problemas inter-subjectivos: o patrão emprestará dinheiro à secretária devotada para salvar o irmãozinho doente; o namorado dominador e agressivo acabará por derreter perante as virtudes da noiva, descobrindo que o amor é um *tesouro* e a maior *riqueza* a felicidade (e com esta equivalência, para que é que as mulheres precisarão, não me dizem, de independência económica?). Que o carácter repetitivo-formular da cultura de massas se adequa particularmente à criação do sentimento de falsa comunidade, é um facto — se a história de *Jane Eyre* <sup>(6)</sup> é irrepetível, as aventuras rocambolescas de personagens planas, psicologicamente lineares, por muito distantes de nós que se encontrem no «acessório» (condição social, ambiente de vida, etc.), ou precisamente por essa distância, fornecem, na repetitividade dos gestos quotidianos, a prova de que, nas essências, todas somos iguais. Desnecessário explicar porquê: os problemas únicos, afinal, são de toda a gente. São naturais. É a ordem das coisas. É o destino. A heroína é, no fim de contas, uma mulher (ama e parirá) e, portanto, «como nós».

Mas ela é também, para usar uma simplificação formular, «perfeita» ou «feliz» — e, portanto, «não como nós». E assim chegamos à outra face da falsa comunidade, ou seja, a falsa individualidade (a fraude da subjectividade constitutiva de que fala Adorno). Os processos de evacuação do real têm contrapartida na criação de um falso sujeito motor da história. Quando o sócio-económico-político é naturalizado, tornando-se moral e psicológico, tudo é uma questão de carácter e personalidade. A heroína vence *por si*. Cria-se a ilusão de autonomia e auto-controle, a miragem da possibilidade de uma resolução individual das implicações de uma opressão social experimentada. Ser perfeita ou feliz é da responsabilidade de cada

---

(6) A referência, repetida, a *Jane Eyre* não é mero gosto (ou vício) pessoal. Ao tentar-se a genealogia dos vários subgéneros da indústria da cultura dirigida a um público feminino, quer se trate do gótico, do histórico romanceado, do cor-de-rosa tipo Mills and Boon e Harlequin ou das sagas de família em episódios, encontramos antecedentes vários, de Radcliffe a Austen e Richardson, do romance sentimental ao romance doméstico-moralista e ao romance sensacionalista de finais do séc. XIX. Quase todos os percursos passam, no entanto, de uma forma ou de outra, por *Jane Eyre*. Este romance de Charlotte Brontë continua aliás, fora da indústria do cor-de-rosa, a gozar de importante estatuto simbólico e a ser glosado, parcialmente re-escrito e re-lido por escritoras do nosso século tão diferentes como Jean Rhys e Doris Lessing.

uma e está ao alcance de todas. Quem não consegue... não merece. A culpa é individual, nunca de um sistema. O que tem alguma coisa a ver com o facto de, como viu Horkheimer (1983: 109), a reificação da autoridade, o seu carácter arbitrário e incontrolável, ser a base da liberdade moderna de uma pessoa se poder culpar por tudo.

Mas então qual a via de falsa integração social que se oferece a esta heroína, igual a todas, mas isolada na sua falsa subjectividade? As formas mais correntes de re-integração social mítica — e não apenas para as heroínas de Barbara Cartland — continuam a ser *A Família* e *A Comunidade Rural*: respostas regressivas, apontando nostalgicamente para um passado que nunca existiu.

A idealização do lar, cenário óptimo para a vida das mulheres, articula-se historicamente com a de um rural comunitário, cenário ideal para as relações sociais: ambos os mitos se tornam dominantes, apesar dos seus longos antecedentes, durante o séc. XVIII, e coincidem com o triunfo do capitalismo agrário. Ambos os cenários se tornam mapas cognitivos e morais, nascidos da necessidade de ordenar um mundo sentido como cada vez mais impessoal, complexo e alienante, surgindo como modelos orgânicos, hierárquicos (cabeça, coração e membros mantêm a vida do organismo), baseados em laços afectivos, na cooperação, na solidariedade do local. Em ambos os casos, os rituais cíclicos acentuam o seu carácter natural. Lar/família e mundo rural são vistos como comunidades auto-reguladoras — e o consenso mítico é a camuflagem perfeita para a exploração de grupos e indivíduos realçando as relações interpessoais (Davidoff, 1973: 143). Será de espantar que, no cor-de-rosa, frequentemente mulher-lar-família-mãe-natureza-campo se sobreponham e confundam em paraíso terrestre?

Tinha-vos proposto um passeio doméstico à procura da utopia — e até agora debrucei-me, fundamentalmente, sobre mecanismos de alienação, embora, como todo o exercício de poder, eles impliquem, como pré-condição e suporte, a existência de um campo de respostas possíveis que se pretende gerir. Mas, quando vos propus a busca da utopia, não a pensava apenas como potencialidade anterior ao texto, ou seja, não pretendi limitar-me a sublinhar a existência de desejos e ansiedades de mudança, nascidos de deformações sociais específicas, e que a mercadoria cultural vai procurar reduzir, substituir, neutralizar. Pretendia também, e sobretudo, encontrar, convosco, a utopia inscrita na própria mercadoria — ou seja, ver como, nestes textos degradados, na própria estereotipificação e tautologia, se diz a utopia ao falar nas coisas; por outras palavras, ve-

rificar se e como, estes mitos cor-de-rosa funcionam também, nas palavras de Raymond Williams (1973: 350), como *mediação efectiva*, e não só disfarce e deslocação, de interesses e objetivos humanos para os quais não temos vocabulário imediatamente disponível.

Em termos gerais poder-se-ia dizer que, na própria forma do fim feliz, na estrutura de enredo em que uma personagem do sexo feminino negoceia um caminho num mundo de dificuldades para terminar triunfante nos braços de um homem transformado pelo amor (pelo seu amor e por amor dela), tal como na centralização do privado e na valorização social dos bastidores domésticos do mundo das decisões públicas, se cristalizam negações do nosso presente quotidiano que abrem, embora deslocadamente, ao futuro. Ou dizer, por exemplo, que estas fórmulas domésticas afirmam assim, no fim de contas, que o futuro passa pelo reconhecimento de que o que acontece na cama, na cozinha e no quarto das crianças é historicamente tão importante como o que se passa na fábrica ou nos corredores dos ministérios.

Mas tentemos concretizar um pouco mais.

Se a maternidade é a pedra angular da assimilação feminilidade/natureza, o destino, porque vocação natural, da mulher, vejamos o que a este respeito o «rosa» nos diz, falando e calando.

A mulher que a recusa é, evidentemente, apresentada como infantil, egoísta, narcísica. Também as más mães, caso frequente da mãe da heroína, sofrerão duro castigo: uma morte horrível, a loucura, o abandono, a miséria. Mas por outro lado, curiosamente, a mulher-mãe só surge positivamente num passado perdido (a pobre orfãzinha pode também ter tido uma mãe ideal, que — por acaso? — morreu cedo...) ou num futuro potencial. Se é certo que a heroína terá de dar provas concretas de vir a ser uma boa mãe<sup>(7)</sup> (condição de cidadania do sexo feminino), a verdade é que a sua força simbólica deve muito à ilusão de que é aceite enquanto pessoa. A equação mulher-criança é rejeitada com frequência muito superior ao que se poderia supor — por muito necessário que seja à heroína, e é, conservar da criança a espontaneidade, a pureza, isto é, a

---

(7) O carinho para com os animais e a dedicação aos filhos de um primeiro casamento do herói continuam a ser as provas menos contestáveis desta vocação.

natureza <sup>(8)</sup>. E também a desigualdade sócio-económica do par amoroso (e nestas ficções é sempre a mulher que «sobe»), se condição essencial à manutenção de um estatuto de subordinação, materializa, simultaneamente, a possibilidade de a mulher não ser definida pelo pai, ou seja, sublinha a ilusão de poder ser avaliada «por si» (será esta a face utópica da falsa individualidade que antes referi). E o pano cai, inevitavelmente, antes dos filhos. O que não deixa de evidenciar, por omissão, a impossibilidade de, até em cor-de-rosa, se conciliar mesmo uma ilusão de pessoa com a efectividade de uma maternidade «como deve ser».

É interessante, por outro lado, verificar como a neutralização dos conflitos dentro do mundo privado do casamento e da sexualidade, exprimindo-se embora simbolicamente pelo recurso a motivos e estruturas relacionais de um modelo familiar nostalgicamente idealizado, implicam, do mesmo passo, a negação e recusa de uma relação homem/mulher que, espelhando a relação pai/filha, se traduza na subordinação, pura e simples, da mulher. Um exemplo basta para o comprovar: aquilo a que chamarei o invalidismo masculino. O motivo, a que outros chamam fantasias de castração (e cada qual tem, e atribui aos outros, as fantasias que pode), motivo tão comum na escrita de mulheres (Charlotte Brontë e George Sand são dois casos que imediatamente nos ocorrem), surge recorrentemente no cor-de-rosa de massas. Assistimos, assim, a uma tentativa de re-equilíbrio das relações de poder no par amoroso através de uma feminização do masculino. O herói doente ou temporariamente incapacitado adquire virtudes, com frequência até traços físicos, geralmente associados às mulheres. Por outro lado, a sua imobilização temporária concede à heroína, finalmente, a oportunidade de agir. Que o modelo criado acabe por ser a reprodução idealizada de uma relação mãe-filha, isto

---

<sup>(8)</sup> Um dos paradoxos que estes romances têm de resolver é como pode o maior êxito possível a uma heroína ser arranjar marido e o seu maior erro tentá-lo — uma das soluções será a fórmula da heroína auto-iludida (que aliás fornece à leitora o prazer de ver mais longe). Mas, se é necessário que a heroína conserve a inocente castidade das intenções — e das práticas —, nem por isso ela pode dispensar saberes ou permitir-se a passividade intelectual. A parte mais importante da sua actividade consistirá precisamente na interpretação e descodificação de atitudes e acções, na procura da solução do mistério das motivações masculinas (Quem é ele? Será verdadeira a suspeita de que me odeia e de que usa a sexualidade para me punir?). A superação — recuperação — desta tensão, e desta revolta, é precisamente uma das etapas necessárias destas histórias (Modleski, 1982: 44 ss.).

é, que a feminização do homem se confunda com a sua infantilização e a actividade concedida à mulher com o poder maternal (quando termina a doença, o reino a que ela regressa é o doméstico-afectivo) <sup>(9)</sup>, não me parece que apague a sua raiz utópica.

Outra alternativa é o invalidismo feminino, frequente em heroínas com demasiado pendor para a independência — mas de novo, mais do que o castigo ou a domesticação necessária, a prova serve a função simultânea de feminização da personagem masculina que se vem a revelar... uma mãe <sup>(10)</sup>. Ou seja, os esquemas relacionais mãe-filha e filha-mãe surgem, com regularidade notável, como ritos de passagem necessários ao estabelecimento de uma relação mulher-homem em moldes capazes de fornecer, pelo menos, uma ilusão de horizontalidade.

Se, como diz Jessica Benjamin (1978: 43), a própria reificação é produzida pela alienação de necessidades e capacidades intersubjectivas, de tal forma que estas surgem como características secundárias que a reificação pode extinguir (porque a alienação é um *processo* e o produto alienado um *resultado*), então, ao trazer para primeiro plano necessidades e capacidades intersubjectivas de que o mundo doméstico-familiar continua a ser um poderoso falso símbolo, a literatura cor-de-rosa acaba por dizer também, com o velho, a nossa necessidade de novo.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil.  
 Benjamin, Jessica (1978), «Authority and the Family Revisited: or, A World Without Fathers?», *New German Critique*, n.º 13.  
 Davidoff, Leonore et al. (1976), «Landscape with Figures: Home and Community in English Society» in *The Rights and Wrongs of Women*, org. e introd. de Juliet Mitchell e Ann Oakley, Harmondsworth, Penguin.

<sup>(9)</sup> Modleski (1982: 46) defende que a «castração» desempenha papel menor nas fantasias de vingança feminina típicas do cor-de-rosa, que dependem precisamente de o homem amar e sofrer desesperadamente mantendo intacta a sua potência — ou seja, o herói terá que precisar da heroína *apesar* da sua força e não *por causa* da sua fraqueza. Parece (e também aqui *Jane Eyre* é um poderoso antecedente) é que tal vingança é impossível sem o rito do invalidismo, mesmo que temporário.

<sup>(10)</sup> A doença ou perda de consciência da heroína permite ainda, a um outro nível, que o herói, na sua função maternal, a dispa e meta na cama, por ex., e a deseje sexualmente sem que ela perca a inocência de intenções ou seja responsável pelas consequências deste abandono.

- Horkheimer, Max (1983), *Autoridade e Família* [1936], org. e introd. de Manuela Sanches e Teresa Cadete, Lisboa, apáginastantas.
- Jameson, Fredric (1980), «Reificação e Utopia na Cultura de Massas», trad. de A. Sousa Ribeiro, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 4/5.
- Modleski, Tania (1982), *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, Hamden, Conn., Archon Books.
- Rosaldo, Michelle Z. e Louise Lamphere, org. (1974), *Women, Culture and Society*, Stanford, Stanford University Press.
- Williams, Raymond (1973), *The Country and the City*, London, Granada.

## RESUMO

Utilizando as propostas teóricas de Fredric Jameson e partindo da especificidade da homogeneização a que se dirige a indústria do «cor-de-rosa», analisam-se os processos característicos de totalização e falsa individuação presentes nesta literatura (Barbara Cartland e Mills and Boon), procurando-se explorar a sua dimensão utópica.

## RESUMÉ

*Utopie en rose*

Dans le cadre théorique proposé par Fredric Jameson, et considérant la spécificité de l'homogénéisation à laquelle s'adresse l'industrie du «féminin», j'analyse quelques procédés caractéristiques de totalisation et fausse individuation présents dans le «roman rose» (Barbara Cartland, Harlequin), en explorant la dimension utopique de cette littérature.

## ABSTRACT

*Utopia in romance*

Using Fredric Jameson's theoretical proposals and starting from the specificity of the homogenization to which the culture industry of the «feminine» addresses itself, I analyse some of the specific processes of totalization and false individuation present in popular romance (Barbara Cartland and Mills and Boon), trying to explore their utopic dimension.