


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

GABRIELA CRISTINA BORBOREMA BOZZO

***A NÃO-PERTENÇA EM OS MEUS
SENTIMENTOS, DE DULCE MARIA CARDOSO***



ARARAQUARA – S.P.
2019

Gabriela Cristina Borborema Bozzo

A NÃO-PERTENÇA EM OS MEUS SENTIMENTOS, DE DULCE MARIA CARDOSO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

Bolsa: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

ARARAQUARA – S.P.
2019

Borborema Bozzo, Gabriela Cristina

A não-pertença em Os meus sentimentos, de Dulce
Maria Cardoso / Gabriela Cristina Borborema Bozzo –
2019

101 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Maria Célia de Moraes Leonel

1. Literatura portuguesa contemporânea. 2. Dulce
Maria Cardoso. 3. Os meus sentimentos. 4. construção
da não-pertença. I. Título.

GABRIELA CRISTINA BORBOREMA BOZZO

A NÃO-PERTENÇA EM OS MEUS SENTIMENTOS, DE DULCE MARIA CARDOSO

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conselho, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa
Orientador: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel
Bolsa: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Data da defesa: 24/04/2019

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel
UNESP.

Membro Titular: Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi
UNESP.

Membro Titular: Profa. Dra. Tania Mara Antonietti Lopes
USP.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Àqueles que apesar de todas as adversidades sempre acreditaram que eu seria capaz de atingir meus objetivos.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel, agradeço pela orientação. Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, agradeço pelo apoio e oportunidade. Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, agradeço pela bolsa de mestrado a mim concedida.

À Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi e à Profa. Dra. Maria Lucia Outeiro Fernandes, membros da banca de qualificação, agradeço pelas considerações que auxiliaram na construção da dissertação.

À Profa. Dra. Tania Mara Antonietti Lopes, agradeço pelo apoio, confiança e parceria desde o primeiro ano de graduação. À Vitória Ruffino, Miriam Borborema, Renan Procópio, Letícia Thurler, Isabela Maia, João Túbero e Jéssica Angeli, agradeço pela perseverança e companheirismo.

“Entre a atracção de perder-me num todo vibrante e o orgulho de agarrar-me a uma ideia qualquer de individualidade, hesito. Não me sinto pertença de nada. Nem sequer de mim.”

Dulce Maria Cardoso (2017, p. 25)

RESUMO

O estudo da produção romanesca de Dulce Maria Cardoso revela um minucioso trabalho da forma por parte da escritora, que vai da linguagem irônica à rememoração por meio do fluxo de consciência. Tal característica chega ao ápice no romance *Os meus sentimentos* – nosso *corpus* – composto por apenas um período que se estende por mais de trezentas páginas. O objetivo da dissertação é comprovar a hipótese de que, no romance em pauta, o tema – que é o sentimento de não-pertença – é constituído principalmente pelas seguintes categorias: linguagem, personagem, narração, focalização e tempo. Por meio da voz narrativa da protagonista, da focalização interna fixa e do vaivém temporal acompanhado de fluxo de consciência elabora-se tal sentimento. Os dois últimos recursos – inversões temporais e fluxo de consciência – constroem a consciência da personagem e também o que pode ser considerado como subconsciência. Tendo em vista a disposição estrutural de tais categorias da narrativa escolhida objetiva-se ainda verificar se elas exercem papel assemelhado em outras obras da escritora portuguesa. Outrossim, objetivamos definir a não-pertença, bem como compreender qual a relação que a produção literária de Dulce Maria Cardoso estabelece com a literatura portuguesa contemporânea. A fim de atingir tais objetivos, contamos com embasamento teórico-crítico dividido em quatro linhas principais: definição de não-pertença, contando com George H. Mead em *Mente, self e sociedade*, Abraham Maslow em *Motivation and personality* e Zygmunt Bauman em *Identidade*; proposições teóricas sobre personagem, narração, focalização e tempo, contando principalmente com “A personagem do romance”, de António Candido, “A meia marrom”, de Erich Auerbach e *Discurso da narrativa*, de Gérard Genette; crítica sobre a produção da escritora, sobretudo o artigo “Liquidez, reconfigurações e pluralidades: a representação identitária da sociedade portuguesa em Chão de Pardais de Dulce Maria Cardoso”, de Nefatalin Gonçalves Neto e Angela Gama; e o ensaio sobre o romance português contemporâneo *A voz itinerante*, de Álvaro Cardoso Gomes.

Palavras – chave: Literatura portuguesa contemporânea. Dulce Maria Cardoso. *Os meus sentimentos*. Construção da não-pertença.

ABSTRACT

The study of the literary production of Dulce Marie Cardoso unveils a detailed work on the form by the author, which ranges from the ironic language to the remembrance through the stream of consciousness. Such characteristic reaches the apex on the novel *Os meus sentimentos* – our *corpus* – composed by a period alone, extended over three hundred pages. The objective of the dissertation is to prove the hypothesis that, in the book, the theme – which is the nonbelonging – is constituted especially by the following categories: language, character, narrative, focalization and time. Through the narrative voice of the protagonist, the fixed internal focalization, and the temporal shuttle accompanied by the stream of consciousness such sentiment is elaborated. The last two resources – temporal inversions and stream of consciousness – build the consciousness of the character and also what can be considered as subconsciousness. Furthermore, we intend to define the nonbelonging and understand which relationship the novel production by Dulce Maria Cardoso has with the contemporary Portuguese literature. In view of the structural disposition of such categories of the chosen narrative, it is still intended to verify if they play a similar role in other works of the Portuguese writer. In order to achieve these objectives, we have a theoretical critical basis divided into four main lines: definition of nonbelonging, relying upon George H. Mead in *Mente, self e sociedade*, Abraham Maslow in *Motivation and personality* and Zygmunt Bauman in *Identidade*; theoretical propositions of character, narration, focalization and time, mainly based on “A personagem do romance”, by António Candido, “A meia marrom”, by Erich Auerbach, and *Discurso da narrativa*, by Gérard Genette; critique about the production of the writer, in particular the article “Liquidez, reconfigurações e pluralidades: a representação identitária da sociedade portuguesa em Chão de Pardais de Dulce Maria Cardodo”, by Nefatalin Gonçalves Neto and Angela Gama; and the essay about the contemporary Portuguese novel *A voz itinerante*, by Álvaro Cardoso Gomes.

Keywords: contemporary Portuguese Literature; Dulce Maria Cardoso; *Os meus sentimentos*; Building of the nonbelonging.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A NÃO-PERTENÇA	13
2 DULCE MARIA CARDOSO NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA: A PRODUÇÃO LITERÁRIA DA ESCRITORA E <i>OS MEUS SENTIMENTOS</i>	24
2.1 Dulce Maria Cardoso na literatura portuguesa contemporânea	24
2.2 A fortuna crítica e a não-pertença	30
2.2.1 Relações com a História	32
2.2.2 Estilo	39
2.2.3 A não-pertença	42
3 A CONSTRUÇÃO DA NÃO-PERTENÇA EM <i>OS MEUS SENTIMENTOS</i>	46
3.1 A história do romance	46
3.2 A não-pertença de Violeta	47
3.3 A narração	60
3.4 Demais personagens	64
3.5 O tempo e o fluxo de consciência	70
3.5.1 O tempo	70
3.5.2 O fluxo de consciência	78
3.6 A linguagem	86
3.6.1 A inversão de máximas	86
3.6.2 O projeto artístico e a inversão de máximas em <i>Os meus sentimentos</i>	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	97
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	100

INTRODUÇÃO

O sentimento de não-pertença é o tema da dissertação e, para nós, do romance escolhido como *corpus*. Para definir a não-pertença, embasamo-nos na psicologia social de George H. Mead, organizada por Charles W. Morris no volume *Mente, self e sociedade* (2010) a partir de anotações dos alunos de Mead, da Universidade de Chicago, onde lecionou de 1901 a 1931. Chegamos à teoria de Mead por meio das considerações de Axel Honneth, em *Luta por reconhecimento* (2003), em que ele afirma ser a teoria de Mead a melhor atualização do estudo hegeliano sobre a necessidade de reconhecimento intersubjetivo. Desse modo, a não-pertença, apesar de não mencionada diretamente por Mead, é definida por nós como o resultado do desequilíbrio entre as fases do *self* que ele propõe, sendo esse último o processo no qual a personalidade do indivíduo se desenvolve. Além dela, também utilizamos como baliza teórica para a definição a teoria da motivação humana do psicólogo humanista Abraham Maslow (1987), primeiramente publicada em 1943, e os conceitos de identidade e pertencimento de Zygmunt Bauman (2005), publicados inicialmente em 2004.

A não-pertença é tematizada na produção literária de Dulce Maria Cardoso. Além de ser aludido pela autora em entrevistas, o tema é problematizado sob diferentes perspectivas em sua produção literária, como a não-pertença geográfica em *O retorno* e a social em nosso *corpus*, *Os meus sentimentos*. Nesse sentido, como não se trata de uma escritora tão conhecida, cabe, nesse momento, caracterizá-la brevemente, bem como apresentar sua obra. Dulce Maria Cardoso nasceu em Trás-os-Montes, Portugal, em 1964. Migrou para Angola muito cedo, de onde retornaria na ponte aérea consequente da Revolução dos Cravos e pela descolonização de Angola. Publicou, até o presente momento, cinco romances (*Campo de sangue*, em 2001, fruto de uma bolsa de criação literária do Ministério da Cultura Português; *Os meus sentimentos*, em 2005; *O chão dos pardais*, em 2009; *O retorno*, em 2011; e *Eliete*, em 2018), duas antologias (*Até nós*, de 2008; *Tudo são histórias de amor*, de 2014), dois volumes infantis pertencentes à série *A bíblia de Lôá* (2014) e o enigmático *Rosas* (2017), que mescla as formas do conto, da crônica e de uma espécie de diário de viagem.

Dentre sua produção literária, destacamos *Os meus sentimentos*, no qual acreditamos que a não-pertença se apresenta de forma mais profunda e intrínseca e, por isso, constitui nosso *corpus*. O romance narra a história de vida da narradora-protagonista Violeta. Ela narra, bêbada, de cabeça para baixo, presa pelo cinto de segurança, no carro capotado após um acidente na estrada de madrugada. Nessa posição desconfortável, a protagonista divaga sobre os eventos do dia do acidente e, enquanto os narra, apresenta longas digressões sobre a história de sua vida. A protagonista é uma mulher rejeitada pelos pais e pela sociedade em que

vive pelo aspecto e comportamento considerados inadequados: obesa e promíscua, respectivamente. No dia do acidente, Violeta vendeu sua casa de família contra a vontade da própria filha que, diferentemente da protagonista, teve uma boa relação com os avós, pais de Violeta. Desse modo, o leitor constrói o quebra-cabeça que a narrativa constitui para compreender a cronologia da vida da personagem e desse que pode ser seu último dia de vida. Quanto à sua vida, destacam-se o relacionamento abusivo com a mãe, a ausência do pai, o preconceito sofrido por ser obesa e considerada promíscua, a relação de adversidade com a filha e com o meio-irmão. Dessa maneira, o primeiro capítulo apresenta o acidente; o segundo, a viagem e a perda do controle da direção do carro; o terceiro, a parada para comer no posto e o encontro sexual com o caminhoneiro; o quarto, o jantar com a filha e o meio-irmão; o quinto, a ida ao banco para vender a casa dos pais; o sexto, a última visita à casa; o sétimo, o suposto resgate; o oitavo, como a protagonista imagina o dia seguinte; o nono, o seu suposto velório; o décimo, a continuidade da vida da filha e do meio-irmão e o décimo primeiro, o delírio no carro e o encontro com a paz. Entendemos que a personagem está viva durante toda a narração e que quando narra seu resgate, sua morte e velório, está delirando no carro devido à embriaguez.

A dissertação busca definir a não-pertença a partir da psicologia humanista de Maslow (1987), das proposições de Bauman (2005) e da psicologia social de Mead (apud MORRIS, 2010), bem como verificar a construção desse sentimento como tema principal de *Os meus sentimentos* por meio das categorias narrativas: tempo, focalização, narrador, personagem e linguagem. Ademais, procuramos investigar como a produção literária de Dulce Maria Cardoso se relaciona com a literatura contemporânea portuguesa, além de averiguar a relação entre *Os meus sentimentos* e as demais obras da escritora através da apresentação de sua fortuna crítica.

Para tanto, embasamo-nos em “A theory of human motivation”, de *Motivation and personality* (1987), de Maslow, proposições de Bauman em *Identidade* (2005) e em “O self” de *Mente, self e sociedade* (2010), que apresenta as proposições da psicologia social de Mead organizadas por Morris; nas proposições teóricas sobre personagem, narração, focalização, tempo e linguagem, nossa base teórica é de Candido (2014), Bourneuf e Ouellet (1976), Auerbach (2002), Genette (1986) e Aristóteles (1982); o ensaio sobre o romance português contemporâneo de Gomes, *A voz itinerante* (1993); e artigos sobre a produção de Dulce, como “Liquidez, reconfigurações e pluralidades: a representação identitária da sociedade portuguesa em *Chão de Pardais* de Dulce Maria Cardoso” (2012), de Gonçalves Neto e Gama.

O primeiro capítulo da dissertação consiste na definição da não-pertença a partir da hierarquia das necessidades básicas de Maslow (1987), do conceito de identidade e pertencimento de Bauman (2005) e na psicologia social de Mead (apud MORRIS, 2010), o apoio teórico principal. O segundo capítulo apresenta a relação entre a produção de Dulce e o quadro da literatura portuguesa contemporânea, além de estudos sobre a escritora que nos ajudam a situar *Os meus sentimentos* em sua produção literária. Já o terceiro e último capítulo traz a verificação da construção do sentimento de não-pertença pelas categorias narrativas de *Os meus sentimentos*.

1 A NÃO-PERTENÇA

Inicialmente, cabe expor o significado do termo não-pertença segundo o *Novo dicionário da Língua Portuguesa* (1986). Pela ausência da expressão, recorreremos à “pertencente”, vocábulo que mais se aproxima da ideia de pertença que propomos: “1 que pertence; que é propriedade de: *Alguns objetos pertencentes a ele teriam sido levados.* 2 que faz parte de; membro: *Certos elementos pertencentes à guarda pessoal haviam tido tempo de alertar o patrão.*” (FERREIRA, 1986, p. 1065). Utilizamos o segundo significado do adjetivo para definir a não-pertença a que nos referimos: ela consiste no sentimento experienciado pelo indivíduo que não se sente parte do meio em que está inserido.

Tendo esse significado do termo em mente, cabe destacar as proposições do historiador e sociólogo Zygmunt Bauman sobre a diferença entre as ideias de identidade e pertencimento em *Identidade* (2005), publicado inicialmente em 2004. A proposição-chave do autor é que a identidade é uma busca que surge com a crise do pertencimento: “A *ideia de ‘identidade’ nasceu da crise do pertencimento* e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o ‘deve’ e o ‘é’ e erguer a realidade ao nível dos padrões estabelecidos pela ideia – recriar a realidade à semelhança da ideia.” (BAUMAN, 2005, p. 26, grifos do autor). Nesse sentido, enquanto as pessoas buscarem pertencer a uma comunidade a todo custo, elas não vão se questionar sobre a própria identidade porque esse questionamento só surge quando o pertencimento lhes é negado. O autor explica a ideia com exemplos de sua própria biografia:

Não me recordo de dar muita atenção à questão da minha “identidade”, pelo menos do ponto de vista da nacionalidade, antes do brutal despertar de março de 1968, quando o meu polonesismo foi publicamente posto em dúvida. [...] desde março de 1968, o que todos esperavam de mim, e ainda esperam, é que eu me autodefina, e que eu tenha uma visão ponderada, cuidadosamente equilibrada e ardentemente defendida da minha identidade. Por quê? Porque, uma vez tendo sido obrigado a me mudar, expulso de algum lugar que pudesse passar pelo meu “*habitat natural*”, não haveria um espaço a que pudessem considerar-me ajustado, como dizem, cem por cento. Em todo e qualquer lugar eu estava – algumas vezes ligeiramente, outras ostensivamente – “deslocado”. (BAUMAN, 2005, p. 18).

A expulsão da Polônia sofrida pelo autor marcou sua história para sempre e fez com que ele experienciasse a sensação de estar sempre deslocado, situação que o faz perseguir a ideia da própria identidade. Todavia, cabe salientar que o autor não restringe essa crise do

pertencimento – sobretudo nacional – àqueles que, como ele, foram expulsos de sua terra natal:

Em nossa época líquido-moderna, o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados. [...] a maioria tem problemas em resolver [...] a consistência e continuidade da nossa identidade com o passar do tempo. (BAUMAN, 2005, p. 18-19).

Desse modo, Bauman afirma que a crise do pertencimento é uma consequência da modernidade líquida. A busca da identidade não se restringe aos refugiados: ela é experienciada por todos no momento histórico em que vivemos. Tal crise tem consequências diretas na experiência do indivíduo:

Estar totalmente ou parcialmente “deslocado” em toda parte, não estar totalmente em lugar algum [...] pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora. [...] Pode-se até começar a sentir-se *chez soi*, “em casa”, em qualquer lugar – mas o preço a ser pago é a aceitação de que em lugar algum se vai estar totalmente e plenamente em casa. Pode-se reclamar de todos esses desconfortos e, em desespero, buscar a redenção, ou pelo menos o descanso, num sonho de pertencimento. (BAUMAN, 2005, p. 19-20).

Assim, a busca pelo pertencimento surge com a crise desse conceito relativo à comunidade, ou seja, a uma identidade nacional. Nesse sentido, é possível inferir que a não-pertença é um desconforto latente no contexto histórico em que vivemos e sua tematização na literatura nada mais é do que consequência disso.

A produção literária de Dulce Maria Cardoso apresenta diferentes abordagens dessa temática. No enigmático *Rosas* (2017, p. 25), a escritora aborda o sentimento de não-pertença da seguinte maneira: “Entre a atracção de perder-me num todo vibrante e o orgulho de agarrar-me a uma ideia qualquer de individualidade, hesito. Não me sinto pertença de nada. Nem sequer de mim.” No trecho, o narrador afirma hesitar entre a individualidade e a busca de pertencimento. Outrossim, a narradora-protagonista de *Os meus sentimentos* apresenta a sua perspectiva da não-pertença: Violeta é uma mulher obesa, promíscua, mãe solteira e vendedora de ceras em época de depilação a *laser*. Destarte, a não-pertença é experienciada pela personagem em diferentes contextos. Nesse sentido, a história de Violeta e sua perspectiva sobre aqueles que vivem em função de pertencer constroem a denúncia de experiências de vida pautadas nos extremos.

Ademais, Cardoso (2014) menciona a não-pertença em entrevista, quando aborda sua infância e adolescência:

[...] foi uma aprendizagem de coisas que talvez devesse ter aprendido mais tarde: a não pertença, a injustiça... [...] apesar do nosso instinto da pertença, não há mal nenhum em não pertencer. E é uma triagem, passa-se a pertencer aos certos. Não é pertencer à mesma profissão, é gostar das mesmas coisas e partilhar um ponto de vista moral. Acho que as amizades, os livros, têm a ver com o que nos divertimos com aquela pessoa ou livro e o que partilhamos em termos éticos. Não era por pertencer àquela escola que devia ser amiga deles, se calhar pertencia ao grupo de junkies da outra escola, que já tinham reprovado mil anos.

Dentre as afirmações da escritora, destaquemos o “nosso instinto da pertença”: ele se aproxima, ao nosso ver, da necessidade de pertencimento presente na hierarquia de necessidades básicas de Maslow, proposta em *Motivation and personality* (1987), mais especificamente no capítulo “A theory of Human Motivation” (1987, p. 15). Sua teoria foi publicada inicialmente em um artigo homônimo ao capítulo, em 1943. Nesse estudo, a proposição de Maslow é de que as necessidades humanas se dividem em cinco aspectos organizados hierarquicamente: necessidades fisiológicas, de segurança, de amor e pertencimento, de estima e de realização pessoal. Segundo a teoria, uma vez satisfeita a necessidade primária (fisiológica), o ser busca a próxima na hierarquia, ou seja, a de segurança, e assim sucessivamente (MASLOW, 1987, p. 17). Sobre a terceira necessidade (de amor e pertencimento), Maslow (1987, p. 20-21) afirma:

If both the physiological and the safety needs are fairly well gratified, then there will emerge the love and affection and belongingness needs, and the whole cycle already described will repeat itself with this new center. The love needs involve giving and receiving affection. [...] Such a person will hunger for relations with people in general – for a place in the group or family – and he will strive with great intensity to achieve this goal.¹

Na tese defendida por Maslow, a necessidade de pertencimento é mencionada como uma das necessidades básicas do ser humano, as quais influenciam diretamente em seu comportamento. Para mais, o autor também cita a busca do indivíduo do lugar em seu grupo, a qual também interpretamos como a busca por pertencimento.

¹ Se as necessidades fisiológica e de segurança estão garantidas, as necessidades de amor, afeto e pertencimento emergirão e todo o ciclo já descrito se repetirá com esse novo centro. As necessidades do amor envolvem dá-lo e recebê-lo. [...] Esta pessoa vai almejar relações com as pessoas em geral – por um espaço no grupo ou família – e ela vai buscar intensamente atingir esse objetivo. (tradução minha).

Além do mais, a tematização da não-pertença em manifestações literárias é comentada por Maslow (1987, p. 20):

We have very little scientific information about the belongness need, although this is a common theme in novels, autobiographies, poems, and plays and also in the newer sociological literature. [...] And we have largely forgotten our deep animal tendencies to herd, to flock, to join, to belong.²

Desse modo, a tematização da não-pertença em *Os meus sentimentos* e na produção literária de Dulce Maria Cardoso como um todo é coerente à afirmação do psicólogo que considera comum esse assunto nas diversas manifestações literárias. Além disso, é importante destacar o contraste entre a nossa tendência de esquecer a necessidade de pertencimento e a constante abordagem de tal necessidade pela literatura: mesmo com a arte exercendo seu papel de tematizar questões existenciais humanas, tendemos a negligenciar a premência de pertencer, como verificaremos em *Os meus sentimentos*. Nesse sentido, o papel social em relação à necessidade de pertencimento também é referido por Maslow (1987, p. 20-21):

Any good society must satisfy this need, one way or another, if it is to survive and be healthy. In our society the thwarting of these needs is the most commonly found core in cases of maladjustment and more severe pathology. [...] Practically all theorists of psychopathology have stressed thwarting of the love needs as basic in the Picture of maladjustment.³

Dessa maneira, o instinto de pertença mencionado pela escritora é considerado não só como uma das necessidades básicas do ser humano pelo psicólogo humanista, mas também como algo que deve ser suprido pela sociedade a fim de não só sobrevivermos, mas também vivermos de maneira saudável. Quando o autor menciona “*maladjustment*”, literalmente traduzido como “desajustamento”, interpretamos como um conceito similar ao de não-pertença. De acordo com ele, no caso de desajustamento, o indivíduo tem as necessidades de amor e/ou afeto salientadas, como ocorre no caso de psicopatologias. Nesse sentido, a não-pertença agravaria a necessidade de amor e afeto do indivíduo. Do mesmo modo, o instinto da pertença mencionado pela escritora também pode ser relacionado à necessidade de

² Nós temos muito pouca informação científica sobre a necessidade de pertencimento, apesar de ela ser comumente tematizada em romances, autobiografias, poemas e peças, e também na nova literatura social. [...] E nós nos esquecemos largamente das nossas tendências animais profundas de nos juntar e pertencer. (tradução minha).

³ Toda boa sociedade deve satisfazer essa necessidade de uma forma ou de outra se ela é necessária para sobreviver e viver de maneira saudável. Na nossa sociedade, a frustração dessas necessidades é mais comumente encontrada em casos de desajustamento e mais severa patologia. [...] Praticamente, todos os teóricos de

reconhecimento intersubjetivo da própria identidade, estudada por Hegel. Buscando atualizar a teoria hegeliana, o filósofo e sociólogo alemão Axel Honneth (2003, p. 125) propõe, em *Luta por reconhecimento*, o seguinte:

Em nenhuma outra teoria, a ideia de que os sujeitos humanos devem sua identidade à experiência de um reconhecimento intersubjetivo foi desenvolvida de maneira tão consequente sob os pressupostos conceituais naturalistas como na psicologia social de George Hebert Mead; seus escritos contêm até hoje os meios mais apropriados para reconstruir as intuições da teoria da intersubjetividade do jovem Hegel num quadro teórico pós-metafísico.

Partindo do trecho citado, destaquemos, inicialmente, que a aspiração ao reconhecimento intersubjetivo do indivíduo é inerente à vida social para Hegel, na apresentação de Honneth (2003, p. 29). O pertencimento é, justamente, o sentimento resultante do reconhecimento intersubjetivo. Da ausência desse reconhecimento surge a não-pertença: ela advém, pois, de um embate entre o sujeito e a sociedade. Esse é o conflito moral, resultado do atrito interno – discrepância entre o “eu” e o “mim” –, segundo Mead (apud HONNETH, 2003, p. 141).

Nesse sentido, a psicologia social do filósofo norte-americano George H. Mead revela-se viável para investigarmos a origem da não-pertença experienciada pelo indivíduo, cuja tematização, em *Os meus sentimentos*, interessa-nos averiguar. Para tanto, utilizamos como base “O self”, presente em *Mente, self e sociedade*⁴ (MORRIS, 2010, p. 151).

Em primeiro lugar, o *self*, de acordo com Mead (apud MORRIS, 2010, p. 151), é o processo social em que a personalidade do sujeito se desenvolve. Não é o organismo fisiológico em si, não está presente desde o nascimento. É a mente autoconsciente que se desenvolve no sujeito a partir das suas experiências e atividades sociais, ou seja, de sua relação com o processo social e os demais membros da sociedade nele envolvidos. O *self* é o processo de interação entre o indivíduo e os outros, realizando-se na conduta do sujeito, no diálogo entre as suas fases, sendo elas o “eu” e o “mim”.

Nesse sentido, em síntese, o “eu” é a fase do *self* que constitui o que há de peculiar no indivíduo: impulsos, desejos, características únicas, sua essência. Ele é moldado para as interações sociais pelo “mim”, que é a internalização dos valores, expectativas e atitudes da sociedade em que o sujeito está inserido. Por sua vez, o “mim” é a fase do *self* constituída

psicopatologia têm enfatizado a frustração dessas necessidades do amor como muito básica na figura do desajustamento. (tradução minha).

pela internalização das atitudes do “outro generalizado”, ou seja, as atitudes da comunidade inteira. Esse “outro generalizado” constitui a resposta comum e a atitude organizada quanto às instituições de uma sociedade. Essas instituições são assimiladas pelo sujeito em sua conduta, e são essas assimilações e o pertencimento à comunidade que possibilitam-no ser uma personalidade. Desse modo, através desse “outro generalizado”, a comunidade influencia largamente o comportamento dos indivíduos. Assim, o *self* se desenvolve por completo na medida em que se torna um reflexo individual dos padrões comportamentais de uma sociedade ou grupo.

Destarte, em segundo lugar, de acordo com Mead (apud MORRIS, 2010, p.186), a sociedade modifica o indivíduo a partir da internalização que ocorre nele do conjunto de atitudes comuns a todos, enquanto ele a modifica nas interações das quais participa. Assim sendo, o *self* decorre desse processo de reflexão, como afirma Mead (apud MORRIS, 2010, p. 189): “é o processo social de influenciar os outros no ato social e, então, assumir a atitude despertada nos outros por esse estímulo, reagindo em seguida à resposta deles, que constitui o *self*.” Dessa forma, o *self* se constitui no processo de interação social. Além disso, a promoção de modificações na comunidade se dá através do diálogo presente na interação social: contestação e mudança de valores morais, costumes e comportamentos. Essa mudança é contínua e deve-se à capacidade humana de racionalizar e, a partir dela, o emissor utiliza o “mim” para direcionar o “eu” de acordo com seus objetivos com relação à reação do interlocutor.

Ademais, a partir da autonomia e unidade do “eu”, o indivíduo não é apenas ajustado aos demais membros da sociedade e ao “outro generalizado”, internalizado por ele em “mim”: ele é capaz de exercer mudanças no processo social com suas atitudes, modificando os outros e a comunidade a que pertence. Todavia, cabe salientar que um único indivíduo não reorganiza uma configuração social inteira (MEAD apud MORRIS, 2010, p.197):: essa mudança é um processo que ocorre lentamente, no qual o sujeito utiliza sua atitude e discurso como ferramentas de mudança, provocando situações diferentes das usuais (MEAD apud MORRIS, 2010, p. 221). Desse modo, as modificações da sociedade, feitas pelo indivíduo são, geralmente, imperceptíveis e lentas. Contudo, no efeito final percebe-se a diferença, alcançada através de pequenos gestos – mudanças bastante específicas – de inúmeros indivíduos que mudaram a situação – uma moral, conceito ou ideia coletivos. Nesse aspecto, um exemplo que podemos pensar da proposição de Mead (apud MORRIS, 2010, p. 221) é a

⁴ Volume organizado por Charles W. Morris que apresenta uma compilação das aulas de Mead, lecionadas na Universidade de Chicago de 1901 a 1931, feita a partir de anotações de seus alunos.

conquista feminina pela igualdade de direitos, que vem acontecendo aos poucos no ocidente, mais precisamente desde o movimento feminista do século XX. Logo, a ideia do indivíduo está na sua resposta à exigência social, e a sua mente é justamente o diálogo, cuja ferramenta é a linguagem, entre a adoção das ideias comunitárias e as suas respostas a elas. Assim sendo, a resposta do sujeito à situação social pode ser crítica ou de endosso. Portanto, a relação que o indivíduo estabelece com a sociedade é de mudança mútua: ela o modifica através dos parâmetros internalizados pelo “mim” e ele a modifica pela resposta inédita do “eu” (MEAD apud MORRIS, 2010, p. 186).

Dessa maneira, em terceiro lugar, no processo social, a comunicação é muito importante, pois possibilita que o sujeito se torne seu próprio objeto quando ele não se dirige apenas ao outro, mas também a si próprio. Quando responde a si mesmo e não apenas ao outro, torna-se seu próprio objeto. Assim sendo, a linguagem tem um papel fundamental no desenvolvimento da personalidade, pois é através do gesto vocal que o indivíduo desperta em si a atitude que elicia nos demais, compondo o aperfeiçoamento do *self*, processo do qual a personalidade surge. Nesse sentido, cabe destacar que, segundo Mead (apud MORRIS, 2010, p. 178-179), “[o]conteúdo do outro que entra na personalidade de uma pessoa é a resposta, no indivíduo, que seu gesto elicia no outro.” Logo, a linguagem é o meio que torna possível a influência da interação social sobre o indivíduo.

Destarte, em quarto lugar, a partir da linguagem surge a autoconsciência, de acordo com Mead (apud MORRIS, 2010, p. 181), que constitui o processo em que o indivíduo se torna objeto para si mesmo, possibilitando o despertar em si as atitudes eliciadas no outro.

Ademais, a autoconsciência torna a experiência de si possível, pois o sujeito autoconsciente estabelece um diálogo consigo mesmo, ou seja, o pensamento. Vale destacar, ainda, que, para Mead (apud MORRIS, 2010, p.187), a autoconsciência difere da consciência: a primeira se refere a se reconhecer como objeto, a segunda, por sua vez, é a experiência de determinadas sensações, como prazer ou dor. Porém, conteúdos conscientes possuem, também, certa autoconsciência, pois a dor ou o prazer pertence a alguém. Nesse sentido, através da dissociação de experiências ocorridas quando o indivíduo prende sua atenção a outra coisa que não sua dor, tira o controle dela sobre ele, e essa experiência não se aplica apenas à dor: pode se referir, por exemplo, a ofensas dirigidas ao indivíduo por outrem. Assim, o sujeito passa a assistir a sua dor (bem como o que as ofensas despertam nele) objetivamente, ela não é mais sua, tornando-se o próprio objeto, sendo autoconsciente. Essa autoconsciência é garantida ao indivíduo pelas atitudes comuns internalizadas no “mim”, que exercem controle sobre seus impulsos intrínsecos ao “eu”.

Por fim, em quinto lugar, cabe salientar que as fases do *self* são igualmente importantes para o indivíduo, que aprende quando uma deve ser valorizada em detrimento da outra. Nesse sentido, o papel de cada fase para o sujeito é abordado nos estudos de Mead (apud MORRIS, 2010, p. 218):

Ambos os aspectos do “eu” e do “mim” são essenciais ao *self* em sua mais plena expressão. A pessoa deve adotar a atitude dos outros num grupo a fim de pertencer a uma comunidade; deve empregar o mundo social externo que existe em seu íntimo a fim de dar seguimento a seus pensamentos. É por sua relação com as pessoas dessa comunidade, devido ao processo social racional em vigor nessa comunidade, que o indivíduo tem seu ser como cidadão. Por outro lado, ele está constantemente reagindo às atitudes sociais e, nesse processo cooperativo, mudando a própria comunidade à qual pertence. Essas podem ser mudanças humildes e triviais.

No trecho, percebemos a importância que cada fase do *self* possui para a interação social e conseqüente formação da personalidade. Desse modo, alguns indivíduos são mais “mim” e outros, mais “eu”:

Falamos de alguém que é convencional, que suas ideias são exatamente as mesmas que as de seus vizinhos, que ele dificilmente é mais do que um “mim” em quase todas as circunstâncias, que seus ajustamentos são apenas muito leves e, como dizemos, transcorrem de modo inconsciente. Em contraste com ele, há outro com uma personalidade definida, que reage à atitude organizada de maneira que faz uma diferença significativa. Nessa pessoa, é o ‘eu’ que se mostra a fase mais importante de sua experiência. (MEAD apud MORRIS, 2010, p.218).

Assim sendo, há condutas mais pautadas no “eu” e no “mim”. É nessa proposição que nos embasamos para afirmar que há as condutas de extremo “eu” e extremo “mim”, bem como o conseqüente desequilíbrio entre as fases do *self*.

Nesse sentido, para definir a não-pertença, tendo como referência as proposições da psicologia social de Mead, utilizamos a *Era dos extremos*, proposta por Hobsbawm (1995) e discutida por Bosi (2002, p. 248) na literatura. Destarte, propomos que há duas condutas extremas do “eu” e do “mim”, e que a não-pertença é fruto do desequilíbrio entre as fases do *self*. Assim sendo, corroboramos a afirmação de Mead (apud MORRIS, 2010, p. 212):

[...] é uma questão de adotar as atitudes dos outros e de se ajustar a isso ou combater a situação. É esse reconhecimento do indivíduo como *self* no processo de usar sua autoconsciência que lhe confere ou a atitude de autoafirmação ou de devoção à comunidade.

No trecho, interpretamos as considerações sobre a primeira conduta – adotar as atitudes dos outros – como extremo “mim”, mas a segunda conduta – combater a situação – não constitui, para nós, o extremo “eu”, pois esse se exclui ao ter consigo a atitude coletiva, não havendo espaço para a combatividade social. Dessa forma, propomos que a postura combativa seria fruto do equilíbrio ideal entre as fases do *self*.

Por trás dos extremos, temos a necessidade de pertencimento inerente à vida social estudada por Hegel (apud HONNETH, 2003, p. 29) e Maslow (1987, p. 20). Desse modo, a prevalência do “mim” na experiência do indivíduo resulta, muitas vezes, do instinto da pertença. Nesse sentido, por exemplo, a religião é uma instituição que supre esse instinto, pois, através dela, o sujeito experimenta a sensação de pertencimento a uma comunidade. Segundo Mead (apud MORRIS, 2010, p. 237), “essa é a experiência por trás dos extremos às vezes históricos que pertencem às convenções.” Logo, há predominância do “mim” nessa conduta pela devoção a tal comunidade e pela necessidade de se ajustar a ela. Assim sendo, cremos que quando o ajuste excessivo à comunidade mutila a individualidade do sujeito, ele tem uma conduta extremada no “mim”, gerando um pertencimento forçado que reflete a real não-pertença do indivíduo.

Já a conduta extremada no “eu” resulta na sensação da não-pertença, uma vez que, levada ao extremo, a predominância do “eu” constitui uma existência que não se ajusta excessivamente à sociedade, diferente do “mim”, mas que pratica consigo a exclusão que sente da sociedade. Nesse caso, o indivíduo internaliza também as expectativas sociais, mas essas são excludentes com relação a ele, seja por pertencer a um grupo de minorias ou por apenas pensar diferente. Em resposta a isso, o indivíduo concorda em não pertencer e se exclui. Contudo, ele não deixa de assumir a atitude do outro, pois quando se exclui por se sentir excluído, a não-pertença faz com que o indivíduo aja consigo como a sociedade age com ele. Apoiamos nossa proposta do extremo “eu” em Mead (apud MORRIS, 2010, p. 211):

Talvez a pessoa diga que não faz questão de se vestir de certo modo, que prefere ser diferente. Então, está adotando em sua conduta a mesma atitude que os outros demonstram em relação a si. Quando uma formiga alheia é introduzida numa comunidade com outras formas, estas se voltam contra a intrusa e a destroçam. Na comunidade humana, a atitude pode ser tomada pela própria pessoa que se recusa a se submeter porque ela mesma adota a atitude comum.

No trecho, observamos que a conduta coletiva consigo mesmo é tomada quando o indivíduo, por se sentir excluído da comunidade, faz questão de se excluir efetivamente, ou seja, ele aplica consigo a atitude coletiva em relação a ele.

Portanto, o desequilíbrio entre as fases do *self* – as condutas do extremo “eu” e do extremo “mim” – impede o indivíduo de estabelecer com a sociedade a relação de mudança mútua apresentada por Mead (apud MORRIS, 2010, p. 186): o primeiro por aplicar consigo a atitude coletiva de exclusão e o segundo por mutilar a própria identidade a fim de pertencer.

Também relacionamos a não-pertença ao conceito de atitude contemporânea proposto por Agamben (2009, p. 59). Para o filósofo italiano, ser contemporâneo não diz respeito a um recorte temporal, mas sim a uma atitude. Desse modo, consideramos que a atitude contemporânea é análoga ao estabelecimento de uma relação mútua de mudança entre o sujeito e a sociedade, ou seja, não ter como proposta a conduta de extremos..

Em primeiro lugar, a contemporaneidade “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo a que este adere através de uma dissociação e um anacronismo.” (AGAMBEN, 2009, p.59). Nesse sentido, a capacidade de apreender o próprio tempo está na habilidade que o contemporâneo possui de se descolar de sua realidade para enxergá-la, exercendo uma espécie de distanciamento crítico. Além disso, a atitude contemporânea desconexa de seu tempo está relacionada ao fato de o contemporâneo não pertencer a ele, apesar de nele viver, daí a nossa relação entre essa atitude e a não-pertença.

Em segundo lugar, contemporâneo é, também, segundo Agamben (2009, p. 62), aquele que fixa o olhar no tempo e percebe nele o escuro (rupturas e falhas do mundo caótico) ao invés da luz (suposta ordem pautada em morais e valores conservadores e questionáveis). Além disso, a relação entre o contemporâneo e a escrita está na capacidade daquele de exercê-la “mergulhando a pena nas trevas do presente.” (AGAMBEN, 2009, p. 63). Porém, os contemporâneos, para Agamben (2009, p. 65), são raros e a atitude contemporânea exige coragem para enxergar a luz na escuridão, diferindo dos que aderem perfeitamente a sua época, porque esses, por coincidirem com ela, não conseguem enxergá-la (AGAMBEN, 2009, p. 59). Por fim, ser contemporâneo significa, nas palavras de Agamben (2009, p. 66), “reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós.”

Em síntese, é contemporâneo quem tem a capacidade de descolar-se do próprio tempo, ou seja, adquirir distanciamento crítico, e de enxergar o caos do tempo presente, sendo capaz de ver a clareza, a possibilidade de mudança dentro do caos. Nesse sentido, o estabelecimento

de uma relação de mudança mútua entre o sujeito e a sociedade (MEAD apud MORRIS, 2010, p. 186) pode ser interpretada como a atitude contemporânea. Desse modo, os extremos “mim” e “eu”, ou seja, as condutas que são excessivamente constituídas por ajuste à sociedade e autoexclusão, respectivamente, podem ser relacionadas à ausência da atitude contemporânea.

Desse modo, procuramos verificar, em *Os meus sentimentos*, a pertença como necessidade inerente ao ser humano, bem como a não-pertença como consequência das condutas do extremo “eu” e extremo “mim”. Outrossim, buscamos estabelecer uma relação entre a atitude contemporânea e a ausência dos extremos mencionados, procurando investigar, principalmente, a relação que a conduta da narradora-protagonista estabelece as ideias de não-pertença e contemporaneidade aqui defendidas. Por fim, nos propomos a averiguar como as categorias narrativas constroem no romance aquele que propomos que seja seu tema principal: a não-pertença.

2 DULCE MARIA CARDOSO NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA: A PRODUÇÃO LITERÁRIA DA ESCRITORA E *OS MEUS SENTIMENTOS*

2.1 Dulce Maria Cardoso na literatura portuguesa contemporânea

Apesar de a produção cardosiana iniciar-se em 2001, as proposições do crítico Álvaro Cardoso Gomes, em *A voz itinerante* (1993), ajudam-nos a posicionar *Os meus sentimentos* segundo a forma e os temas do romance português recente. No ensaio, o autor apresenta um panorama do romance português contemporâneo – no sentido temporal – de 1960 a 1993, objetivando esboçar o perfil do romance produzido no país nesse período.

Esse romance nos apresenta a personagem em uma busca. Contudo, diferente do herói demoníaco proposto por Lukács em *A teoria do romance* (2000), o deslocamento não se restringe ao físico, sendo substituído por um movimento interno que altera profundamente as ideias de espaço e tempo, instâncias que sofrem modificações no discurso romanesco português contemporâneo.

Além disso, esse romance é bastante peculiar, uma vez que não se filia a um movimento literário específico e, ainda, possui a combatividade como marca registrada, cuja origem está na consciência do escritor em relação aos problemas do contexto político-social português. O alvo da crítica pode ser tanto a realidade social, histórica e política quanto os mecanismos da ficção. Nesse sentido, a produção cardosiana também é combativa e seu alvo é o contexto social, histórico e político do país, como demonstraremos posteriormente.

Em um primeiro momento, cabe destacar que a relação com a realidade se dá sob duas formas no romance português contemporâneo. Na primeira, ele tece uma crônica de costumes, do fazer histórico ou do presente complexo, colando-se ao real exterior. Na segunda, subverte a história e os procedimentos utilizados para contá-la. Contudo, o encaixe perfeito de uma obra ou romancista em bipolaridades estéticas é ilusório e restritivo, pois essa ficção geralmente possui aspectos dos dois modos narrativos. Todavia, em geral, há um que prevalece. Nesse sentido, a ficção de Cardoso se expressa como uma crônica do presente complexo, cujo discurso romanesco busca, muitas vezes, preencher lacunas históricas de Portugal.

Desse modo, o romance que constrói uma crônica de costumes apresenta oito temas recorrentes: opressão ditatorial, peso da tradição, condição feminina, descaracterização do povo, gerações sem causa, hierarquias do sistema, guerra colonial e tragédia dos retornados,

Revolução dos Cravos. Dentre eles, propomos que o discurso de *Os meus sentimentos* constrói seis temas: opressão ditatorial, peso da tradição, condição feminina, descaracterização de um povo, hierarquias do sistema e Revolução dos Cravos. Tratemos, agora, de seus desdobramentos no nosso *corpus*.

Em primeiro lugar, a opressão ditatorial pode surgir de forma mais direta, como na desigualdade social e de poder, quanto mais sutil, como em menções ao salazarismo. Nesse sentido, a personagem Maria da Guia e a mãe de Ângelo são demonstrações mais explícitas dessa condição: a primeira, empregada, apanha da patroa, dada a desigualdade de poder (CARDOSO, 2012, p. 206); a segunda, também empregada, não se casa com Baltazar, pai de Violeta, por ser pobre (CARDOSO, 2012, p. 227).

Contudo, a opressão pode vir de diferentes formas. Assim como o poder opressivo da linguagem causa silêncio nas relações humanas em *O silêncio*, de Teolinda Gersão, a fragmentação do discurso de *Os meus sentimentos*, os períodos sintaticamente incompletos e interrompidos e a pontuação exclusivamente por vírgulas constroem o tema da incomunicabilidade, que tem dimensão política, devido à Revolução, e dimensão subjetiva, pela experiência de Violeta.

Quanto à dimensão política dessa intratabilidade, temos a postura da mãe frente ao momento em que os revolucionários cercaram a família de Violeta:

[...] a minha mãe sempre falou num bando de arruaceiros que nos quis assaltar, nunca em revolucionários, foi numa tarde bonita de primavera, já tínhamos nos habituado / as revoluções nada mais fazem do que substituir as vítimas, o teu pai teve azar, foi só isso / a receber cartas e telefonemas anónimos, depois de lamentar a cobardia dos autores minha mãe proibia que se falasse mais sobre o assunto, se eu perguntava alguma coisa para perceber as ameaças, a minha mãe / de que lado estás, Violeta, não se podem servir dois senhores, Violeta / zangava-se, avisava-me que não admitia que eu desconfiasse do que o meu pai tinha sido, ou feito, calava-me, não por respeito, por indiferença [...] (CARDOSO, 2012, p. 125).

As falas da mãe oprimem tanto pela verdade absoluta sobre revoluções quanto pela exigência de que deve estar do lado da família. Destarte, do fluxo de consciência de Violeta faz parte a repressão presente na fala da mãe. Ademais, o silêncio, o apoio incondicional à conduta do pai, a ausência de perguntas e a ignorância sobre os fatos denunciam a falta de comunicação na família, que se projeta na conduta pessoal de Violeta e reflete na família que irá construir com Dora, sua filha: “[...] para me magoar a Dora nunca me vê, para me magoar continua em silêncio / não há nada que o silêncio não mate [...]” (CARDOSO, 2012, p. 68).

Já quanto à dimensão subjetiva, temos a experiência íntima de Violeta, que, juntamente com a incomunicabilidade, é construída pela fragmentação do discurso de *Os meus sentimentos*. Nele, a voz da mãe, Maria Celeste, interrompe a narração do jantar que precedeu o acidente com o bordão “chic, très chic” (CARDOSO, 2012, p. 76; 100; 192; 322). Essa visão da mãe se dá pela fusão dos tempos na narrativa: num primeiro momento, temos a cena do jantar, que ocorre num restaurante indiano onde, num outro tempo, funcionava o Salão Princesa, frequentado por Violeta e sua mãe antes de a família ser cercada e acusada pelos revolucionários. A cena é seguida pelo bordão em francês, que interrompe a descrição do tipo de mulher que Violeta é, de acordo com o julgamento moralista da sociedade, repetido frequentemente pela mãe (CARDOSO, 2012, p. 73; 298; 76; 100; 192; 322), reforçando o que aquela sociedade esperava da mulher. Desse modo, a expressão em francês, que indica a suposta sofisticação da mãe, demonstra a superioridade e a repressão que a sua figura representa frente à vergonha que Violeta é para a família e para aquela sociedade. Além disso, a superioridade materna também é construída pela menção à aliança em seu dedo, em contraste com o anel barato de Violeta: a aliança de Maria Celeste demonstra que mesmo que seu casamento seja fajuto e adúltero, ser casada nessa sociedade é o que se espera da mulher, em contraste com a conduta promíscua da protagonista, que é “mãe solteira”.

Em segundo e terceiro lugar, os exemplos mencionados ilustram os temas do peso da tradição e da condição feminina, respectivamente. Primeiramente, a omissão da mãe sobre a família ter sido cercada pelos revolucionários constrói o seu posicionamento passadista e antirrevolucionário, o que, por sua vez, ilustra o tema do peso da tradição na ficção da escritora. Todavia, vale destacar que a crítica de Cardoso quanto à Revolução não significa que a autora seja antirrevolucionária, mas demonstra o desencanto com a Revolução, tema recorrente na literatura portuguesa contemporânea. Além disso, a importância da família, mesmo que infeliz, do casamento, mesmo que adúltero, demonstra a tradição que, conseqüentemente, sofre crítica na ficção da escritora. Segundamente, a condição feminina é apresentada por meio da diferença entre Celeste e a filha, construída no discurso pela voz opressora da mãe: Violeta não é como a mãe, ou seja, não é o que se espera da mulher nessa sociedade, padrão que não mudou tanto com a Revolução, uma vez que a protagonista é constantemente humilhada pela aparência e comportamento.

Em quarto lugar, o tema da descaracterização de um povo pode ocorrer na perda de identidade e na discrepância e embate entre passado e presente, no qual ou o passado se mantém forçosamente, ou cede para o presente deixando marcas. Essa descaracterização se manifesta em *Os meus sentimentos*, sob a marca que o passado deixou no presente da

protagonista: a má relação com os pais se repete na relação com a filha, Dora, como demonstraremos posteriormente.

Em quinto lugar, as hierarquias do sistema podem ser observadas nas classes sociais, que existem devido à desigualdade. Nesse sentido, as classes provocam o confinamento e consequente alienação do indivíduo que enxerga o mundo a partir da perspectiva da própria classe, com olhar compartimentado. Desse modo, em *Os meus sentimentos*, Maria da Guia, empregada dos pais de Violeta, e a mãe de Ângelo, empregada dos pais de Baltazar e dele amante desde antes do casamento com Celeste, ilustram bem as consequências da sociedade hierárquica. Maria da Guia, por exemplo, apanha de Celeste por namorar um comunista, vive num cubículo e mantém o aspecto serviçal mesmo após a morte dos patrões. Esse espaço em que a personagem vive manifesta sua própria alienação – consequência da sociedade hierárquica. Dessa forma, viver em um cubículo é uma maneira de o espaço do romance auxiliar a construção do tema do confinamento e do olhar compartimentado, em que a empregada não consegue enxergar com outra perspectiva que não a de sua classe social, a de serviçais, conforme bordão proferido por Maria da Guia: “quando nos põem numa vida não sabemos ter outra, menina” (CARDOSO, 2012, p. 26; 187; 318). Como outro exemplo de consequência da sociedade hierárquica, a mãe de Ângelo foi expulsa pelos patrões quando engravidou do filho deles, Baltazar, de quem continuou sendo amante: a personagem viveu com seu filho bastardo em uma casa de dois cômodos no final da rua da casa de infância de Violeta. Esse espaço pequeno onde vive e a impossibilidade de se casar com quem ama demonstram a força que essa sociedade hierárquica exerce sobre a vida da personagem.

Essa hierarquia social pode se referir, também, ao conhecimento: o sistema de poder se mantém através da manipulação da linguagem. As ditaduras, por isso, exploram frases feitas para efeito direto em sua propaganda, massificando as consciências em torno da ideia comum. Assim sendo, temos, em *Os meus sentimentos*, a inversão do *slogan* do 25 de Abril – “o povo unido jamais será vencido” em “o povo vencido nunca mais será unido” (CARDOSO, 2012, p. 124; 231) –, além da inversão e questionamento de frases feitas, como mostraremos com a inversão de máximas no romance no terceiro capítulo.

Em sexto lugar, a Revolução dos Cravos é um tema presente em *Os meus sentimentos*, no retrato da agitação anterior e posterior à Revolução, bem como na “sociedade em decadência, que nem o golpe aparentemente fatal da Revolução parece redimir” (GOMES, 1993, p. 100). Essa sociedade pós-Revolução desmascarada é discutida por Gomes (1993, p. 100), que afirma: “as antigas estruturas só aparentemente foram derrubadas, pois o que em verdade se mostra é que as mudanças ocorreram na superfície.” Assim sendo, é tema de *Os*

meus sentimentos o descontentamento com o 25 de Abril, cujo intuito almejado está ainda para ser alcançado.

Cabe salientar que a crítica tecida pelo romance português contemporâneo não se restringe à realidade empírica. Assim, o próprio espaço romanesco também é alvo da crítica: o modo como o objeto – a realidade empírica – é analisado na narrativa. A crítica atinge a forma e o conteúdo romanescos e propõe mudanças micro e macroestruturais num romance que, até então, privilegiava a perspectiva e os modos de narração tradicionais.

Desse modo, a microestrutura romanesca é modificada em três níveis pela ficção contemporânea: comenta a linguagem e os efeitos dela sobre o indivíduo, assimila a poesia à prosa e incorpora discursos tradicionalmente não literários.

No primeiro nível, o romance contemporâneo apresenta caráter fragmentário e o ritmo da fala. Ademais, no caso em questão, existem enunciados soltos, sem amarras ao discurso, que parecem mimetizar figuras da consciência. Dessa maneira, a pontuação apenas por vírgulas, o fluxo de consciência narrativo, a mistura de pensamentos da protagonista e falas de outras personagens e os bordões ou frases soltas, graficamente isolados constroem a incomunicabilidade em *Os meus sentimentos*. Esses bordões também parecem mimetizar imagens da consciência de Violeta, uma vez que interrompem o discurso e interferem nos pensamentos e atitudes da protagonista. Assim sendo, vemos o efeito opressor da linguagem sobre a protagonista, constituindo a mudança microestrutural proposta.

Em relação ao segundo nível, o final do romance pode assumir um efeito poético na prosa quando é uma metáfora, deixando a história em aberto. Desse modo, a utilização do símbolo como recurso poético para concluir o discurso permite um fim mais ressoante do que o tradicional. Esse símbolo que finaliza o romance português contemporâneo, muitas vezes, torna a aventura de suas personagens transcendentais, ou seja, não são mais protótipos, mas sim possibilidades humanas. Através desse recurso, as personagens são desenraizadas do tempo, dando sentido simbólico ao romance. Nesse aspecto, a metáfora da luz que encerra *Os meus sentimentos* constitui o final simbólico mencionado: a metáfora, no caso, é da morte da personagem, que não parece ser a mesma depois do acidente. Além disso, a morte simbólica que Violeta experimenta é diferente daquela que esperava viver com a venda da casa.

No terceiro nível, a incorporação e valorização de discursos tradicionalmente não-literários se dá, principalmente, pelo uso da linguagem coloquial. Destarte, a introdução do registro oral no romance português foi feita pelo neorrealismo. Contudo, surgiu um descompasso entre a narração e descrição formais e as falas coloquiais, ou seja, buscando combater a desigualdade social e relações desumanas de trabalho, os neorrealistas acabaram

praticando, linguisticamente, a postura opressora por eles combatida. Posteriormente, o romancista contemporâneo eliminou o descompasso, incorporando a linguagem coloquial aos diferentes níveis do discurso. Nesse sentido, em *Os meus sentimentos*, a linguagem coloquial é utilizada tanto na narração da protagonista quanto na sua fala e das outras personagens. Além disso, as falas introduzidas entre vírgulas no discurso não têm a mesma força daquelas que aparecem isoladas graficamente, pois essas últimas têm poder opressivo sobre Violeta, como vemos nas falas da mãe que aparecem durante a “caça” aos caminhoneiros: “a vergonha que tenho de ti” (CARDOSO, 2012, p. 34) e “a vergonha que teu pai tem de ti, Violeta” (CARDOSO, 2012, p. 35); na fala da funcionária do hospital em que sua mãe ficava internada, “tamanhos únicos, desculpe” (CARDOSO, 2012, p. 39), repetida em sua versão reduzida, “tamanhos únicos” (CARDOSO, 2012, p. 77; 268; 284), e que aparece enquanto diz que não cabe no caminhão; e no questionamento do amor após ter relação com um caminhoneiro: “conheço o amor de ouvir falar” (CARDOSO, 2012, p. 48; 59; 61; 243; 283; 304).

Quanto à macroestrutura do romance português contemporâneo, ela revoluciona-se em dois níveis: o das categorias espaço-temporais e o das personagens e história.

No primeiro nível, o espaço do romance é simbólico e metafórico, consequência da recusa do naturalismo, seguindo a tradição modernista: ele deixa de preceder a consciência da personagem, passando a existir através dela. Além disso, o espaço assume o papel de extensão das personagens, resultando na economia de recursos: detalhes espaciais serão elencados no universo romanesco para indiciar um modo de ser da personagem, através da metáfora ou da metonímia. Esse espaço metafórico e simbólico existe através da consciência da protagonista em *Os meus sentimentos*: a casa de Baltazar e Celeste torna-se personagem na perspectiva de Violeta, que a enxerga como adversária. Esse espaço materializa as mágoas da personagem e existe, na narrativa, através da sua perspectiva. Contudo, a casa proporciona experiências diferentes para Violeta e Dora, como verificaremos. Ademais, o espaço adquire dimensão metafórica e simbólica para caracterizar a personagem Maria da Guia, que vive num cubículo no tempo da narração: o espaço em que vive a personagem é comparado pela protagonista às gaiolas dos pássaros de seu pai. Além disso, Violeta se refere à Maria da Guia com a metonímia “farda”, devido ao aspecto serviçal da personagem.

O tempo no romance português contemporâneo não é linear, mas acompanha o fluxo de consciência da personagem. Contudo, a anacronia narrativa desse romance não é invenção contemporânea, uma vez que escritores modernistas como Proust e Woolf já se utilizavam de analepses e prolepses. A novidade de *Os meus sentimentos* está na intensificação do fluxo de

consciência: a tentativa de reproduzir o consciente da narradora-protagonista transparece nas falas incorporadas ao discurso, na pontuação apenas por vírgulas, nas frases isoladas graficamente que interrompem o discurso e na sobreposição temporal comentada pela personagem:

[...] pode parecer absurdo mas acontece por vezes sermos dois, sete, tantos, eu, a que estou no restaurante, sou esta e outra que veio ao Salão Princesa, talvez seja este o meu maior talento, / era uma mulher tão gorda, tão gorda, que conseguia estar em dois sítios ao mesmo tempo / ser várias ao mesmo tempo, estar em vários sítios ao mesmo tempo, no restaurante indiano com a Dora e com o Ângelo e no Salão Princesa, não me espantar que atrás do Ângelo, onde aquela família janta, a minha mãe seque o cabelo dentro de um capacete de plástico com viseira [...]. (CARDOSO, 2012, p. 75-76).

A personagem se vê em dois tempos diferentes, mas no mesmo espaço, pois o restaurante indiano foi, em outra época, o Salão Princesa. Essa sobreposição temporal pode ser causada tanto pela embriaguez da personagem quanto pelas mágoas que esse espaço lhe desperta.

No segundo nível, a rarefação da história do romance português contemporâneo é resultado da rarefação do contorno das personagens, libertando a forma romanesca da tirania fabular. Pois a narrativa assume aspecto fragmentário, e a consequência disso é que ela deixa de ser uma estrutura fechada que exhibe os fatos ordenados, constituindo-se por notas soltas, monólogos sem desfecho e grupo de imagens isoladas. Assim sendo, o romance é transformado em um quebra-cabeça, o que muda essencialmente a relação autor-leitor, pois a hierarquia é abalada: o leitor deixa de ser apenas observador, passando a ser ativo na leitura ao interpretar e organizar os fatos lidos. Esse quebra-cabeça é construído em *Os meus sentimentos* devido às anacronias recorrentes, longas digressões, mistura de pensamentos da protagonista com suas falas e de outras personagens, pontuação restrita e, por fim, ao fluxo de consciência, aspecto que serão averiguados posteriormente.

2.2 A fortuna crítica e a não-pertença

Para entendermos a produção literária de Dulce Maria Cardoso como um todo, cabe traçar as relações intertextuais que são estabelecidas entre seus romances. No primeiro romance da escritora, *Campo de sangue* (2005), temos uma menção a Violeta, protagonista de *Os meus sentimentos* (2012), seu segundo romance:

Eva pediu-lhe para olhar para uma mulher que estava do lado esquerdo dele, mais atrás. Ele virou a cabeça e viu uma mulher gorda, que tinha os cabelos molhados escorridos nas costas. Tinha-se untado com um creme branco que lhe acentuava a carne em harmónio./ – Tenho medo de ficar assim – confessou Eva –, aquela mulher se calhar já foi de outra maneira e agora, tenho medo, achas que um dia vou ficar assim, consegues imaginar-me assim?/ – Claro que não – respondeu-lhe sem desviar os olhos da mulher que bebia uma cerveja –, mas não te parece que ela não se importa? (CARDOSO, 2005, p. 17)

No trecho, o protagonista sem nome e sua ex-mulher e amante Eva observam uma mulher cuja descrição e comportamento se assemelham aos de Violeta: é obesa, usa creme branco, está bebendo cerveja e parece não se importar com o próprio aspecto. Já em *Os meus sentimentos*, na imaginação da protagonista sobre a própria morte e os acontecimentos seguintes, Dora e Ângelo veem uma mulher e um homem num café:

[...] uma mulher entra no café e sorri para o homem da mesa ao lado, a Dora diz, estava à espera desta mulher, [...] a mulher cumprimenta o homem de forma discreta, como se não devesse estar ali, e depois senta-se e tira as luvas de cabedal fino puxando-as pelos dedos devagar, a Dora detém-se nas mãos da mulher, umas mãos muito magras, quase de cera, um pequeno diamante no anelar direito, parecem falsas as mãos que a mulher pousa sobre a mesa do café, aquele homem e aquela mulher portam-se como amantes, têm receio de que os olhos os denunciem, Dora repara nos lábios da mulher que são da cor das bagas de romã, [...] é tão esquisito o homem, [...] (CARDOSO, 2012, p. 340-341).

A descrição da mulher (as mãos de cera e os lábios da cor da romã), do homem (esquisito) e do comportamento do casal (de amantes) se assemelha a do casal formado por Eva e seu amante que é protagonista de *Campo de sangue*. Por fim, em *O chão dos pardais*, o terceiro romance da escritora, uma mulher semelhante a Violeta é vista pelas personagens Sofia e Júlio no metrô:

Faltavam duas estações para o destino deles, quando uma mulher se sentou ao lado de Sofia, uma mulher muito gorda, com o cabelo molhado, apesar do dia bonito de fim de Verão. Cheirava a tabaco e a cerveja e carregava dois sacos. Sofia espreitou para os sacos, com a mania de olhar para dentro de tudo, e viu várias amostras de ceras depilatórias. Sofia calou-se. Não queria que a mulher os ouvisse. Apesar do calor a mulher vestia collants e Sofia reparou que tinham uma malha caída. A mulher atenta ao olhar de Sofia disse, Foi por causa do acidente. (CARDOSO, 2014, p. 92).

No trecho citado, a mulher usa o *collant* de malha caída mencionado em *Os meus sentimentos* e até se refere a um acidente, evento marcante do romance que Violeta

protagoniza. Destarte, apesar de datas não serem aludidas diretamente em *Os meus sentimentos*, no início de *O chão dos pardais* tem-se a morte da princesa Diana, que ocorreu em 31 de agosto de 1997, noticiada na TV. Logo, as narrativas se passam na segunda metade de 1997. Por fim, é possível concluir que há uma complexa teia de relações entre os romances da escritora, através da qual as personagens vagueiam por entre as histórias.

2.2.1 Relações com a História

Como foi dito no primeiro capítulo, a não-pertença é um tema relacionado não apenas à experiência de cada indivíduo, mas também ao tempo histórico político de uma nação. Desse modo, inicialmente traçaremos um panorama do que foi dito sobre a relação entre a ficção de Dulce Maria Cardoso e o tempo histórico-político de Portugal.

A História exerce uma função ideológica na narrativa da escritora e, sobre essa função, Barros (2016, p. 196, grifo do autor) afirma:

As situações históricas principalmente nos três últimos romances, são mais do que pano de fundo nas narrativas, são o que Milan Kundera denomina “uma situação existencial em desenvolvimento” (2009, p. 42). Elas estão afetando as personagens ativamente, não são um mero cenário, são cruciais para a forma como as personagens *estão* no mundo.

Essa representação de situações históricas parece refletir-se no sentimento de não-pertença das personagens. Outrossim, o desajuste dessas personagens, ou não pertença, como nomeia Barros (2016, p. 197), reflete um Portugal que está no entre lugar há 40 anos:

Como Boaventura de Souza Santos (2011) explicita em *Portugal: ensaio contra a autoflagelação*, os portugueses estão deslocados identitariamente do continente europeu porque são órfãos da queda do Império Ultramar e contemporâneos de um projeto de Europa que não se realizou completamente. Assim também são as personagens de Dulce Maria Cardoso.

No trecho, podemos relacionar a não-pertença dessas personagens ao deslocamento identitário mencionado, vivenciado pelo português órfão do Império Ultramar. Desse modo, são estabelecidas relações entre a História portuguesa recente e a construção das personagens de Dulce Maria Cardoso. Ademais, cada um dos três romances da escritora – *Os meus sentimentos*, *O chão dos pardais* e *O retorno* – tematiza um evento da História coletiva:

Seja a Revolução dos Cravos em *Os meus sentimentos*, a independência da Angola em *O retorno* ou a morte da princesa Diana em *O chão dos pardais*, esses fatos não passam despercebidos em suas vidas, despertam sentimentos que vão desde a curiosidade mórbida até a revolta. (BARROS, 2016, p. 196).

Essa representação histórica da Revolução dos Cravos e da independência da Angola está relacionada à necessidade da literatura portuguesa contemporânea de juntar-se àquela dos anos 80 e revisitar questões do colonialismo, aumentando a reflexão sobre o período pós-ditadura. Sobre essa relação, Gonçalves Neto (2015, p. 2134) afirma:

Espaço de visitação incessante, a Revolução dos Cravos e suas consequências ainda é um acontecimento por se construir na moderna história portuguesa. Isso porque certas ações e processos acabaram por sufocar algumas nuances do processo que necessitam ser lembrados. Uma vez no poder, em Lisboa, após o fim do imperialismo ditatorial, o regime antissalazarista, ansioso por dar nova face à democracia portuguesa, tenta governar como se a ditadura e o governo estado-novista não houvessem existido, o que acabou forçando o esquecimento e/ou a tentativa de apagamento de parte da história portuguesa, principalmente àquelas ligadas às forças políticas de cunho conservador.

Essa tentativa de impor o silêncio faz com que escritores portugueses contemporâneos, como Dulce Maria Cardoso, Lúcia Jorge e Isabela Figueiredo revisitem a temática do colonialismo. Nesse sentido, o silêncio pode aparecer tanto como assunto quanto como estrutura na obra de Dulce Maria Cardoso, como acontece em *O retorno*. Nesse romance, o silêncio é assunto na volta do pai de Rui: “[...] o silêncio do pai faz com que as cicatrizes contem mais coisas terríveis do que as que o pai poderia alguma vez contar [...]” (CARDOSO, 2012, p. 251). O trecho pode ser interpretado como “tentativa de preencher as lacunas deixadas pela ruína do império português”, de acordo com Lessa (2015, p. 7). Além disso, o silêncio também faz parte da estrutura do romance, através de “rupturas na sintaxe narrativa”, como afirma Valadares (2011, p. 95): é o que acontece quando, por exemplo, Rui narra o paradeiro do pai no final de cada um dos dezoito parágrafos do segundo capítulo. Ademais, o romance pode também ser interpretado como tentativa de preenchimento do vazio que o silêncio ocupa no discurso histórico português, conforme Schmidt (2016, p. 129):

Se para a geração dos pais que protagonizaram o retorno este foi vivido exclusivamente como perda traumática, coube à geração dos filhos e filhas ultrapassar o silêncio que se cola ao corpo dos traumatizados, furar esse silêncio, dar testemunho do que viveram seus pais, os quais se recusaram a falar sobre sua experiência.

A citação pode ser relacionada ao bordão “não há nada que o silêncio não mate” (CARDOSO, 2012, p. 68; 148; 229; 271; 279; 301; 311; 339), de *Os meus sentimentos*.

Se foi papel dos filhos “ultrapassar o silêncio que se cola ao corpo dos traumatizados”, como foi o de Dulce Maria Cardoso ao preencher a lacuna histórica deixada pelo colonialismo com *O retorno*, juntamente com outros escritores como Isabela Figueiredo e Antonio Lobo Antunes, foi também o papel deles todos dar fim ao silêncio que há décadas feria a dignidade dos retornados. Como afirma a própria escritora, ser retornado ainda é, em Portugal, um tabu:

Fui ver uma casa para comprar em 2009, pouco antes de escrever o livro, e a dona disse: "Sabe, isto está em muito mau estado porque estiveram cá retornados." E eu disse "não, não sei". O estigma estava ainda muito presente. Por exemplo a minha irmã, que sofreu muito mais do que eu, por ser mais velha, só quando publiquei o livro é que pessoas que trabalham com ela há mais de 30 anos souberam que é retornada: nunca disse. A primeira coisa que ouvimos aqui, e ela desatou a chorar, foi "você estão todas furadas pelos pretos". (CARDOSO, 2016, p. 4).

Desse modo, observamos que ser retornado é um estigma no Portugal hodierno, o que causa o silêncio dos retornados quanto a esse fato de sua história.

Em *Os meus sentimentos*, o bordão “não há nada que o silêncio não mate” (CARDOSO, 2012, p. 68; 148; 229; 271; 279; 301; 311; 339) exemplifica a tematização do silêncio também nesse romance. Além disso, o silêncio também assume nessa narrativa aspecto estrutural na fragmentação do discurso, exigente de um leitor ativo que costure seus fragmentos em uma história linear.

Nesse sentido, as representações históricas de *Os meus sentimentos* e *O retorno* têm aspectos semelhantes: Gobbi (2015, p. 148) afirma que parte da ousadia de *O retorno* está no fato de

[...] trazer à cena uma história que ainda não foi contada – ou, pelo menos, não suficientemente, em especial quando se pensa no modo como a guerra e seus desdobramentos determinaram a vida dos retornados, bem como a dos “portugueses que ficaram”.

No trecho, observamos o importante impacto que o romance da escritora teve ao tematizar a condição dos retornados que, como mencionamos, ainda é um tabu em Portugal.

Do mesmo modo, o livro *Os meus sentimentos* constitui uma ficção ousada, pois, além de “revisitar criticamente [...] essa história que traduz o fim – mais que adiado – da imagem mítica de Portugal e de seu destino imperial” (GOBBI, 2015, p. 148), ainda debate outros tabus sociais. Dentre eles, vale destacar a suposta liberdade sexual de Violeta, que, como afirma Machado (2014, p. 183), é uma mulher obesa que se diz livre, mas que não faz uso

ponderado do corpo, ou seja, aquele que condiz com a “conquista efetiva da liberdade feminina em torno do prazer”.

Antes disso, o sexo e o prazer para a personagem estão atrelados ao risco e constituem um ato de violência contra o desprezo dos pais e dos rapazes de sua adolescência: “quando as luzes do cinema se apagavam os rapazes vinham ter comigo” e “quando o filme acabava os rapazes deixavam de me conhecer e eu não me importava” (CARDOSO, 2012, p. 50-51). Nesse sentido, os rapazes só queriam sexo com ela e tinham vergonha de serem vistos em público com uma jovem obesa. Destarte, as frases citadas são isoladas graficamente do parágrafo único que compõe o romance e se apresentam entremeadas ao relato de Violeta sobre a relação sexual efêmera que estabelece com os caminhoneiros num perigoso jogo de “caça” que criou. Ademais, outros tabus sociais representados no romance são o ponto de vista dos antirrevolucionários (representados pelos pais de Violeta) e o fato de a queda do Império ter deixado para trás, pelos simpatizantes da Revolução, os que cultuam o passado.

Ainda sobre as semelhanças nas representações históricas, assim como *O retorno* “traduz o fim [...] da imagem mítica de Portugal” (GOBBI, 2015, p. 148), *Os meus sentimentos* mostra os bastidores dessa queda na perspectiva dos que eram contra o pensamento revolucionário, mas, antes disso, escancaram a falácia da Revolução ao mostrar que as pessoas a apoiavam menos por questões políticas e pelo intuito de promover uma transformação social profunda e mais pelo significado simbólico que passava a ter. Dessa forma, através de personagens passadistas e céticos quanto à Revolução, como a mãe da protagonista, que afirma “não falo de política, falo da natureza humana que para o bem ou para o mal não há revolução que a mude” (CARDOSO, 2012, p. 124) e “são tão maçadoras as lengalengas da revolução” (CARDOSO, 2012, p. 133), *Os meus sentimentos* constrói uma crítica à eficácia da Revolução no contexto social português. Assim, as personagens constituem uma ferramenta para construir no romance a crítica à perda dos ideais da Revolução:

[...] no caso específico de *Os meus sentimentos*, a revolução é rememorada não exatamente como momento glorioso da democracia, mas antes pela violência de seus rastros. Conforme lembra-nos Margarida Calafate Ribeiro, esse tipo de ficção, na qual se enquadraria também a narrativa de Dulce Maria Cardoso, é formada pelo contra-discurso [...]. (MACHADO, 2014, p. 176).

Nesse sentido, a crítica construída pela escritora demonstra um desencantamento para com a Revolução, como mencionamos anteriormente. Esse desencanto é discutido por Machado (2014, p. 179):

A pergunta que lhe parece perturbar a razão é: o que sobrou desse passado? “Não falo de política, falo de natureza que para o bem e para o mal não há revolução que mude” (Cardoso, 2005: 106). Ressaltemos que tal desilusão com a revolução e os seus efeitos será um tema amplamente abordado em outro livro de Dulce Maria Cardoso: *O retorno*, de 2011. Esse romance [...] fecha uma temática que fora, paulatinamente, sendo trabalhada pela autora, desde a publicação de *Campo de sangue* [...].

Desse modo, essa desilusão é outro ponto de encontro entre as representações históricas de *O retorno* e *Os meus sentimentos*. Além disso, sobre a crítica a esse evento histórico, vale lembrar o que destaca Malta (2014, p. 18): o 25 de Abril só ocorreu porque o Movimento das Forças Armadas (MFA) estava cansado de perder seus soldados na Guerra Colonial. Nesse sentido, não havendo soldados para proteger as colônias, o objetivo era a queda do regime ditatorial para que eles parassem de morrer, e não uma Revolução que contestasse os valores desiguais da sociedade.

Nesse contexto histórico, ainda de acordo com Malta (2014, p. 76), “[...] a dificuldade de aceitar o outro [...]” é inerente a *O retorno*. No romance, o outro é, em um primeiro momento, os negros em Angola. Num segundo momento, o outro é o retornado a Portugal, acusado de racista pelos metropolitanos. Dessa maneira, o narrador-protagonista Rui passa da percepção de quem rejeita o outro para a percepção do rejeitado. Em *Os meus sentimentos*, o outro, para a família de Violeta, são os revolucionários. Contudo, no cenário nacional, eles – os passadistas – também constituem o outro, aquele que enaltece um Império que já deveria ter acabado há muito. Ademais, para Maria Celeste, mãe da protagonista, o outro também é o negro e o retornado, estigmatizados em sua fala. Já Violeta, para os padrões sociais e da mãe, constitui o outro, o indivíduo não-pertencente à sociedade, marginalizada pela aparência obesa e comportamento considerado promíscuo.

Esse mal-estar e marginalização da protagonista de *Os meus sentimentos* não são exclusivos dela, mas, antes, um aspecto social do mundo pós-moderno, como afirma Machado (2014, p. 179): a sociedade, “ambiguamente marcada pela nostalgia saudosa e pela melancolia”, tem esses sentimentos atravessados pela incerteza, por sua vez correlacionada a um tempo disforme e incerto, pertinente ao momento histórico da pós-modernidade. Refletindo esse aspecto, a verdade é sempre sugerida na narrativa de Cardoso (2012, p. 125), nunca revelada como absoluta: “a verdade está sempre entre nós e os outros, não pertence a

ninguém”. Esta é uma das faces geniais da escritora, de acordo com Machado (2014, p. 180): ela instaura a ambiguidade e a ideia de incerteza como traços marcantes da narrativa, que refrata traços culturais e sociais da contemporaneidade.

Desse modo, a tendência da literatura portuguesa contemporânea para contar a história daqueles que foram marginalizados da historiografia como o foram da sociedade é discutida por Lessa (2015, p. 3): os romances de Cardoso se iniciam, geralmente, com uma epígrafe, contudo, em *O retorno*, há uma frase de Dulce María Loynaz no final. A inversão do costume, para Lessa (2015, p. 3), faz com que a citação de Loynaz apareça como numa lápide sobre um túmulo calado e intocável: “Las cosas que mueren/no se deben tocar”⁵, frase repetida no romance por Glória, mãe de Rui. A inversão do espaço da epígrafe também é comentada por Gonçalves Neto (2015, p. 2137), que afirma:

Todavia, se o que não se deve tocar tem de estar morto e a epígrafe está, propositalmente, colocada no final da narrativa, a escritora nos propõe a necessidade de, novamente, começarmos esta leitura iniciática em busca de respostas para aquilo que não deve e não pode morrer e/ou se esquecer.

Logo, a epígrafe no final do romance, além de reforçar a ideia tematizar o tabu português acerca dos retornados, demonstra um convite à reflexão da escritora ao leitor sobre os questionamentos colocados na história que não podem ser esquecidos.

Ainda sobre a relação que a produção literária da escritora estabelece com a história, cabe traçar o perfil do projeto artístico dessa produção proposto por Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 1), tendo *O chão dos pardais* como *corpus*, e que estendemos para *Os meus sentimentos*. O projeto é constituído por dois eixos: a crítica à ineficácia da Revolução e a formação de um leitor crítico capaz de enxergar a realidade social portuguesa. Desse modo, os autores propõem que a escritora, através de um discurso irônico focado na vida cotidiana de pessoas comuns, desmascara a falsidade da realidade social portuguesa enquanto constrói as personagens e o discurso.

Esse projeto busca “desmistificar o sujeito português e aproximá-lo de sua realidade, desmistificando-a” (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 1). Nesse sentido, a falsidade desmascarada refere-se à Revolução dos Cravos. Dessa forma, a denúncia de *O chão dos pardais*, é que a configuração social portuguesa continua a mesma vinte e três anos depois da Revolução: o que foi combatido por ela ainda está vigente. A metaforização das personagens é o modo pelo qual a escritora desenvolve o projeto artístico em *O chão dos pardais*. Nesse

⁵ “As coisas que morrem/não se deve tocar” (tradução minha).

sentido, a personagem Sofia, amante do empresário casado Afonso é a metáfora desse “[...] Portugal decadente que o estado se tornou depois do 25 de Abril: um país falso, prostituído e mentiroso.” (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 2). Já o matrimônio de Afonso e Alice é interpretado como uma metáfora da família tradicional portuguesa decadente, que é regida por aparências, traições e mentiras. Destarte, a crítica circunscrita no romance também é antirreligiosa, o que atinge outro pilar da configuração social portuguesa. Por sua vez, o indivíduo português hodierno é metaforizado em Manuel, filho do casal, a única personagem que demonstra o direito à utopia no horizonte do sujeito. Contudo, ela não se concretiza: quando Manuel encontra sua namorada virtual, resta, entre ambos, a solidão. Esse encontro “[...] demonstra, alegoricamente, o grande problema do sujeito português (e, por que não dizer, humano) da contemporaneidade: o desconhecimento medroso do outro e a importância do mesmo para a formação do eu.” (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 4).

Logo, mesmo após a Revolução, “[...] a família continua a ser tradicional, o machismo ainda impera e a igreja continua a ditar os princípios morais da sociedade, que esconde suas impudicícias atrás de uma realidade morta.” (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 5). O intuito almejado no 25 de Abril ainda não foi alcançado, o que é desmascarado por Cardoso, pois “[...] toda a sociedade passa pelo pente fino da análise irônica da escritora [...]” (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 5). Nesse sentido, a epígrafe de *O chão dos pardais* – “Y yo que me sabía pobre, de una pobreza sin nombre. Y triste, de una tristeza sin derechos, sin quejas y sin fin, rasgué mi ropa y les mostre mi herida.”⁶ (LOYNAZ apud CARDOSO, 2014, p. 7) é uma indicação indireta do intuito do romance: desmascarar a sociedade portuguesa e deixar sua podridão exposta.

Por fim, a escritora traz o olhar descentralizante a fim de formar o leitor consciente e crítico, que é o seu outro: “É a autora a exigir que o outro, seu elemento de alteridade, se torne presente e aja.” (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 7). A ironia de Cardoso desmascara a realidade social portuguesa e, após a leitura, “o leitor cardosiano nota que há uma grande diferença entre aquilo que dizem ser a verdade, mas é só aparência e a essência da sociedade.” (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 7).

Assim como a metaforização dos personagens é a ferramenta utilizada por Cardoso para desenvolver seu projeto artístico em *O chão dos pardais*, propomos que entre as ferramentas utilizadas pela escritora para desenvolver o projeto artístico em *Os meus sentimentos* estão o uso de bordões e a inversão de máximas, como mostraremos adiante.

⁶ “E eu que me reconhecia pobre, de uma pobreza sem nome, e triste, de uma tristeza sem direitos, sem queixas e sem fim, rasguei a minha roupa e lhes mostrei a minha ferida” (tradução livre).

2.2.2 Estilo

O modo de narrar e a forma dos romances de Dulce Maria Cardoso constroem a tematização da não-pertença. Sobre a possibilidade de possuir um estilo, a escritora afirma:

Uma das coisas que me interessa mais é poder experimentar tudo [...] ou seja, o que que eu posso fazer com as palavras? Acho que há autores que gostam da ideia de um estilo, de serem reconhecidos [...]. Isso de fato não me interessa porque me faça, faça muito. [...] faça-me imenso ver sempre a mesma maneira de contar as coisas. (CARDOSO, 2017).

Contudo, apesar da experimentação almejada por Cardoso, propomo-nos a apresentar um panorama do que foi dito até o momento sobre seu estilo de escrita.

De acordo com Bridi (2005, p.264-265), a escrita de Cardoso traz um tratamento rigoroso do detalhe, através de um narrador perspicaz, que observa as personagens, expostas em sua totalidade no texto literário. Desse modo, há um trânsito livre entre o interior e o exterior das personagens, estabelecido através do olhar atento do narrador, e a sutileza do trânsito faz com que o leitor comum não o perceba. Portanto, de acordo com Bridi (2005, p. 265), na linguagem, não há barreiras entre os universos interior e exterior das personagens, o que compõe um elemento produtor de efeitos de sentido, que são sinais de estilo da escritora.

Como afirma Barros (2016, p. 192), em primeiro lugar, Dulce Maria Cardoso “escreve de dentro das personagens, revelando seus mundos internos em conflito com a realidade externa que as desafiam.” Nesse sentido, a linguagem simples, capaz de comunicar a dor inerente ao espírito das personagens, é o aspecto mais instigante na sua escrita (VALADARES, 2011, p. 93). Nela está a marca de estilo da escritora, “[e]m Dulce Maria Cardoso, o estilo é a capacidade, que se transmuta em linguagem criativa de primeiro grau. A marca de estilo da autora é, portanto, a detalhada observação de suas personagens, postas inteiramente em situação.” (BRIDI, 2005, p.264-265). Desse modo, a escrita de Cardoso se volta para a intimidade dos sentimentos humanos e revela o desconforto vivenciado pelos indivíduos tanto cotidianamente quanto numa experiência específica, como é a de Rui em *O retorno*, na volta da família a Portugal e a de Violeta no acidente, embora suas digressões construam também o desconforto experienciado pela protagonista em seu cotidiano. (MACHADO, 2014, p.39).

Em segundo lugar, a narrativa de *O retorno* oscila como um pêndulo espacial entre Angola e Portugal:

Toda a narrativa é marcada por um movimento pendular entre dois tempos e dois lugares e, assim, sob a batuta da voz do narrador, vamos oscilando constantemente entre o antes e o depois do regresso, entre o cá (metrópole) e o lá (Angola), num circuito iterativo de vivências e recordações. (VALADARES, 2011, p.93).

Esse binarismo do romance também é discutidos por Kelm (2011, p. 184), para quem a narrativa:

[...] dá concretude à oposição binária entre metrópole e colônias, através do resgate dos modelos discursivos então vigentes e que afetavam profundamente a identidade dos portugueses, fraturando-os em, no mínimo, dois contingentes humanos: os que ficaram e os que foram.

Esse pêndulo também se dá em *Os meus sentimentos*, contudo, nesse romance, ele adquire dimensão temporal: o “lá” de Violeta é o passado, a sua história de vida narrada em digressões, e o “cá” é o presente, ou seja, o dia do acidente e o acidente em si. Um grande exemplo disso é a fusão temporal que se dá no restaurante indiano, no qual a personagem mistura o jantar com a filha e o meio-irmão no dia do acidente às suas visitas ao Salão Princesa junto à mãe no passado. Essa fusão temporal é motivada pelo fato de o restaurante funcionar no prédio em que fora, outrora, o Salão frequentado por mãe e filha.

Em terceiro lugar, Dulce Maria Cardoso conduz o leitor ao desconforto da dúvida e ambivalência (MACHADO, 2014, p. 39), e sua ficção, muitas vezes através do desconforto que lhe proporciona, convida o leitor a refletir sobre o mundo que o cerca. Nesse sentido, Bridi (2005, p. 264), Valadares (2011, p. 91), Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 2), Malta (2014, p. 13), Barros (2016, p. 195) e Pereira (2016, p. 87) discutem esse convite à reflexão da obra cardosiana. Destarte, *O retorno* é, para Dulce Maria Cardoso, “uma proposta de reflexão sobre a perda” (apud PEREIRA, 2016, p. 87). Portanto, não se espera catarse dos leitores, mas sim um distanciamento reflexivo: “as dores das relações, dos conflitos, das perdas são tratadas habilmente, não tornam o leitor um expectador sádico, visto que há uma proposta de reflexão em seus romances.” (BARROS, 2016, p. 195). Nesse sentido, a escritora discute o convite à reflexão que propõe em sua produção:

Senão [não havendo reflexão], fica-se muito parecido com aquelas pessoas que param o carro para ver os acidentes. Só se expõe o sofrimento, há mais nada. Eu andei à procura de uma proposta de reflexão que me servisse. A ideia [de *O retorno*] é de perda, é de estar a deriva. É a perspectiva de o futuro ser negro. (CARDOSO apud BARROS, 2016, p. 195).

Assim sendo, podemos presumir, segundo a fala da escritora, que há uma proposta de reflexão em cada um de seus romances, como o que os autores mencionados afirmam sobre sua produção literária.

Em quarto lugar, a composição de *O retorno* possui particularidades de estilo que devem ser destacadas. O segundo capítulo do romance, curto, tem cinco páginas e dezoito parágrafos, cujos finais apresentam, de forma fragmentada, o que aconteceu com o pai de Rui. Nele, o recurso empregado pela escritora, para Lessa (2015, p. 6), constitui um movimento de parábase (típico de tragédia grega), na qual o coro revela os fatos da tragédia. Já o terceiro capítulo contém apenas um período: “Então a metrópole afinal é isto” (CARDOSO, 2013, p. 65). Esse silêncio pode tanto dramatizar a decepção automática de Rui quanto fazer referência a um passado que não se pode mais tocar – que foi perdido e é irrecuperável. Por fim, o único capítulo do romance que não apresenta o fluxo de consciência de Rui é o quarto, que traz um monólogo longo, de sete páginas, proferido pela diretora do hotel, que parece falar por Portugal inteiro. Nesse monólogo, a habilidade narrativa de Cardoso possui grande valor de construção e reflete, mais uma vez, a condição do retornado (LESSA, 2015, p. 6).

Em quinto lugar, a repetição e a imaginação da protagonista em *O retorno*, de acordo com Prata (2014, p. 73), apresentam-se como mecanismos retóricos que reproduzem estranhamento e questionamento acerca do valor da verdade. Isso se dá na repetição de Rui da frase “Um quarto pode ser uma casa e este quarto e esta varanda de onde se vê o mar é a nossa casa” (CARDOSO, 2012, p. 165). A repetição demonstra a tentativa de Rui de se convencer dessa verdade que lhe foi imposta. Já a imaginação de Rui traça possíveis futuros antes da chegada incerta do pai à metrópole. Nesse aspecto, em *Os meus sentimentos*, a repetição se dá nos bordões que muitas vezes trazem um questionamento de uma verdade imposta à protagonista, bem como de verdades tidas como absolutas. É o caso das falas da mãe e da inversão do *slogan* do 25 de Abril, respectivamente, como demonstraremos.

Desse modo, como propõe Machado (2016, p. 24): “[...] o romance [*Os meus sentimentos*] aponta para certa abertura à relativização da verdade – ‘a verdade depende do ponto de vista’ (CARDOSO, 2005, p. 104) [...]”. Além disso, a função da imaginação no romance é a de cobrir os silêncios da vida da protagonista, nos quais o não-pertencimento fica subjacente. Entre eles, destacam-se a suposição sobre o que diziam as ajudantes do Salão Princesa sobre a família de Violeta e a relação do pai com a amante. Desse modo, as situações ao redor da protagonista reproduzem como a mãe lidava com os assuntos difíceis, ou seja, com o silêncio, repetindo o bordão “não há nada que o silêncio não mate” (CARDOSO, 2012, p. 68; 148; 229; 271; 279; 301; 339).

Em sexto e último lugar, a partir das considerações de Prata (2014, p. 69-76) sobre *O retorno* e de nossa interpretação de *Os meus sentimentos*, a estrutura das memórias das personagens que compõem as narrativas é similar, pois Violeta “constrói-se a memória como pulsão de sobrevivência”, como ocorre em *O retorno* (PRATA, 2017, p. 76). Destarte, é como se, a grosso modo, *Os meus sentimentos* fosse uma metáfora de *O retorno*. O não-pertencimento de Rui é geográfico, ou seja, mais literal. O lá (Angola) e o cá (Portugal) são espaços empíricos, seu passado é Angola, seu presente, recheado de incertezas, é o hotel, e seu futuro é uma constante imaginação de possibilidades (ir ao Brasil? Ou à América?), que só tem rumo certo com o retorno do pai. Em *Os meus sentimentos*, o lá é a casa dos pais de Violeta, que metaforiza o passado; o cá é o carro, que metaforiza um presente incerto após o acidente, que interrompe as certezas de Violeta sobre o futuro sem os fantasmas da infância dos quais se livraria com a venda da casa dos pais: “a partir de hoje vai ser tudo diferente” (CARDOSO, 2012, p. 261). Após o imprevisto acidente, seu futuro se torna incerto e ela fantasia sobre ele, projetando possibilidades resgatando memórias.

2.2.3 A não-pertença

Antes de traçar o panorama do que foi dito até então sobre a não-pertença na produção literária de Dulce Maria Cardoso, cabe salientar as diferentes nomeações desse sentimento na fortuna crítica. O que chamamos de não-pertença é chamado de “desajuste” (BARROS, 2016, p. 194), “sentimento de sem-lugar” (KELM, 2011, p. 180), “sentimento de inadequação” (MACHADO, 2013, p. 1), “não pertencimento” e “sentimento na fronteira” (MALTA, 2014, p. 11; 75). Esse sentimento é definido por Machado (2014, p. 179) como “autoexílio identitário.” Contudo, optamos por “não-pertença” por ser o termo aludido pela escritora em entrevista, como mencionado.

A tematização da não-pertença na produção da escritora pode ser relacionada à abordagem dos rejeitados socialmente, bem como aos tabus discutidos em sua ficção, como sexo, incesto, machismo, gordofobia, moralismo, falhas judiciais e sociais. Nesse sentido, a narradora-protagonista de *Os meus sentimentos*, Violeta, como dito, é uma mulher obesa e considerada promíscua pelos parâmetros sociais aos quais não corresponde. Desse modo, ela está exilada identitariamente, vivendo um não-pertencimento identitário e espacial, de acordo com Machado (2013, p. 2), que afirma também:

É válido sublinhar que, se de um lado, como observamos, a protagonista é marcada por um processo de descontentamento espacial, gerado sobretudo pela lembrança da casa onde viveu, de outro, ela será marcada pela angústia do não pertencimento, ou, em outras palavras, por um autoexílio identitário. (MACHADO, 2016, p. 24)

Assim sendo, a protagonista é exilada de uma identidade. A partir das suas memórias podem ser observadas as “questões inerentes à contemporaneidade portuguesa e outras de caráter mais universal” (MACHADO, 2013, p.1), como sentimento de inadequação, desilusão pós-25 de Abril, banalização dos relacionamentos interpessoais, consumismo e problemas quanto à corporalidade.

Nesse sentido, a narrativa de *Os meus sentimentos* é atravessada pelo desconforto da protagonista (MACHADO, 2013, p. 2), o qual propomos que pode ser dividido em dois aspectos: o “descontentamento espacial” (MACHADO, 2016, p. 24) e a angústia da não-pertença. O primeiro aspecto diz respeito à posição em que a protagonista se encontra no carro: de cabeça para baixo, suspensa pelo cinto de segurança. Ainda em relação ao espaço, temos a casa de sua família que, tornando-se personagem na narrativa, parece engolir Violeta, assim como os sentimentos que a casa materializa o fazem. O segundo aspecto, isto é, a angústia da não-pertença, pode ser percebido no deslocamento identitário da personagem, dada sua oposição aos parâmetros sociais: é obesa, considerada promíscua e imoral. Essa oposição pode ser relacionada aos papéis de gênero na sociedade do Estado Novo, representados em *O retorno*:

Reconhece-se, nesta narrativa, o ideal de masculinidade indissociável da moral da virilidade do Estado Novo que celebrava a supremacia do masculino, perpetuando a disjunção clara de papéis de gênero. A figuração feminina relega a mulher para um plano de nítida inferioridade, apresentando-a como frágil, sensível e dependente. (VALADARES, 2011, p.97).

A consideração sobre o que era esperado da figura feminina nesse contexto histórico está relacionada ao que é observado em *Os meus sentimentos*: Maria Celeste, mãe da narradora-protagonista, esperava da filha fragilidade, sensibilidade e dependência. Todavia, Violeta, marcada pelo sentimento de não-pertença, experimentando um exílio figurado devido à aparência e ao comportamento mencionados, não corresponde a esses ideais.

Desse modo, Violeta reflete o indivíduo fora do lugar, gerando o questionamento no leitor: “temos de ser? Temos de agradar, de nos adequar aos padrões?” (MACHADO, 2016, p. 22), o que salienta o tema da não-pertença na produção da escritora. Nesse sentido, *Os meus*

sentimentos “é, antes de tudo, um livro de confidencialidades, a revelar-nos os sentimentos de Violeta, uma heroína às avessas.” (MACHADO, 2014, p. 173).

Além disso, a não-pertença está relacionada à temporalidade no romance, pois Violeta “projeta um futuro que lhe escapa” (BARROS, 2016, p. 187). Em *O retorno*, o processo imperial e seus deslocamentos

[...] produziram sujeitos *intervalares* que passaram a ocupar *entre-lugares* espaciais e sociais, situados, além disso, no *entre-meio* temporal, onde o passado de nada mais servia (ou ficava a doer) e o futuro escancarava-se como uma exigência quase impossível de ser imaginada, menos ainda construída (após o retorno a Portugal). (KELM, 2011, p.183).

Dessa maneira, a não-pertença também se manifesta nesse intervalo temporal em que as personagens cardosianas se encontram. É o caso de Rui, narrador-protagonista de *O retorno* que também representa a não-pertença de diferentes formas:

[...] em *O retorno*, a saga dos retornados em 1975 chega até nós através da voz de um narrador adolescente [...] lidando com a complexidade de um mundo desconhecido, nele descobrindo o medo, a discriminação, a não-pertença, empenhado na demanda desesperada de um lugar e na reconstrução da identidade perdida. (VALADARES, 2011, p.97-98).

Assim, esse romance “problematiza a ideia de pertencimento” (GONÇALVES NETO, 2015, p. 2132). A não-pertença, em *O retorno*, é mais abrangente do que a geográfica, embora a relação entre Angola e Portugal na perspectiva da personagem reforce o desconforto de não pertencer, diminuindo a importância do local em que o jovem Rui estivesse (MACHADO, 2014, p. 38). Isso porque o “narrador-protagonista em trânsito” (GOBBI, 2015, p. 147) está numa situação que não se restringe a espaços, mas que abrange também a relação do personagem consigo, uma vez que “a narrativa acompanha o reposicionamento existencial que significa a passagem da adolescência à ‘vida adulta’”. (GOBBI, 2015, p. 147).

Já em *O chão dos pardais*, a não-pertença se torna dupla na personagem Elizaveta: a jovem da vila ficcional Viltz é empregada doméstica de Alice – que faz parte da família tradicional representada no romance – e não se sente em casa em Portugal, mas não gosta da miséria de Viltz. Outrossim, não fala português e não entende seus sentimentos por Clara, filha de sua patroa, tanto pela hierarquia social quanto pela falta de compreensão acerca da própria sexualidade. Diferentemente de Elizaveta, Clara sabe que está apaixonada pela jovem estrangeira e é tradutora de romances, ou seja, entende bem o seu e outros idiomas. Desse

modo, as diferenças entre as personagens tornam o não-pertencimento de Elizaveta ainda mais grave.

Por fim, *Os meus sentimentos* tematiza a não-pertença subjetiva de Violeta. No romance, o discurso fragmentado constrói o fluxo de consciência que, por sua vez, juntamente com as demais categorias narrativas, constrói o sentimento de não-pertença. A crítica construída através da perspectiva de Violeta sobre a realidade social portuguesa é reforçada em *O chão dos pardais* através da metaforização das personagens, recurso utilizado para o desenvolvimento do projeto artístico (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 1). Já em *O retorno*, temos a não-pertença geográfica que traz a literalidade do que foi abordado em *Os meus sentimentos* metaforicamente: a protagonista de *O retorno* está no entre lugar Angola-Portugal e adolescência-vida adulta. Logo, a relação estabelecida entre os três romances exemplifica as fortes ligações possíveis entre as obras de Dulce Maria Cardoso.

3 A CONSTRUÇÃO DA NÃO-PERTENÇA EM *OS MEUS SENTIMENTOS*

3.1 A história do romance

Violeta, a narradora-protagonista, narra sua história de cabeça para baixo, presa pelo cinto de segurança, após um acidente automobilístico. O desconforto de sua posição enquanto narra alude à não-pertença vivenciada pela personagem. Ela é uma mulher obesa de aproximadamente quarenta anos, mãe solteira e considerada promíscua. Trabalha como vendedora de cera depilatória em época de depilação a *laser*. Além disso, é filha de Maria Celeste e Baltazar, casal de apoiadores da ditadura salazarista, que manteve essa postura durante a Revolução dos Cravos. Devido ao posicionamento político da família, os pais da personagem são cercados pelos revolucionários ao saírem para um passeio na esplanada quando Violeta era adolescente. Durante o ocorrido, Baltazar apanha de um dos líderes, que era também seu filho bastardo e, conseqüentemente, meio-irmão de Violeta, embora ela desconhecesse o parentesco e o assunto não fosse mencionado na família.

Após o episódio, o pai de Violeta, já ausente anteriormente no casamento infeliz, enlouquece e se isola de vez no hábito de criar pássaros no quintal. Anos mais tarde, Violeta engravida do meio-irmão Ângelo, parentesco que ela desconhecia, como dito. Nesse sentido, Violeta acredita que Ângelo é o pai de Dora e também que ele já tinha consciência do parentesco quando se relacionou com ela. Desse modo, a protagonista supõe, portanto, que essa é uma das vinganças do filho bastardo contra o pai, além de denunciá-lo aos revolucionários e o ter cercado na esplanada. Logo, a relação entre eles também é conflituosa.

Outrossim, a gravidez foi motivo de brigas com a mãe no início e Celeste impôs o aborto como única alternativa à filha, que resolveu não interromper a gestação apesar do conflito familiar. Contrariando as expectativas, quando Dora nasceu, tornou-se o anjo dos avós, salvou o avô do hábito obsessivo de criar pássaros e a avó do desgosto de ser mãe de Violeta, cujo comportamento e aspecto eram o oposto do esperado pelos parâmetros sociais femininos, muito importantes para Celeste.

Além disso, a convivência difícil com os pais se propaga na relação com a filha, criada pelos avós devido ao trabalho de Violeta, uma vez que viajava bastante para vender as ceras. Nesse sentido, Dora é a filha que os pais de Violeta sempre quiseram e o anjo que os salvou. Contudo, ela e Violeta se tratam como adversárias e a venda da casa causa conflito entre as duas, uma vez que a mãe precisa vender para se livrar de seus fantasmas, mas a filha não quer que a casa seja vendida porque suas lembranças do lugar são positivas. Essa diferença de

experiência da casa pelas personagens simboliza as diferentes relações que as duas estabeleceram com o casal Baltazar e Maria Celeste. Ademais, temos a figura de Maria da Guia, a empregada que apanha da patroa quando começa a namorar um comunista. Todavia, mesmo após a morte dos patrões, ela mantém a postura serviçal com relação à Violeta quando ela a visita no cubículo em que vive.

3.2 A não-pertença de Violeta

Embora a produção literária de Dulce Maria Cardoso se inicie no século XXI, traçar um breve perfil da personagem romanesca do século XX nos auxiliará na compreensão de Violeta. A personagem romanesca que nasce no século XX tem a sua psicologia como ferramenta para garantir verossimilhança à narrativa, de acordo com Candido (2014, p. 79-80), bem como representa a imprevisibilidade da descontinuidade natural do indivíduo, a qual deve ser expressa pelo romancista por meio de técnicas narrativas (ZÉRAFFA, 2010, p. 79). Nesse sentido, a importância da psicologia para essa personagem romanesca é um dos motivos pelos quais é coerente a escolha da psicologia social para a investigação de *Os meus sentimentos*. Além disso, nossa hipótese de que o tema da não-pertença é construído pelas categorias narrativas está de acordo com a proposição de Zérafra (2010, p. 79) sobre a expressão da descontinuidade essencial ao ser através de técnicas narrativas.

Ademais, a subjetividade dessa personagem é desenhada a partir da sua atividade mental: ela volta para si quando é atraída por algum aspecto do ambiente, desenvolvendo uma digressão, um encadeamento de ideias e imagens, logo interrompida por outro aspecto do ambiente que lhe desperta mais uma digressão, construindo o que Zérafra (2010, p. 81) chama de “vaivém entre o exterior e o interior”, alternância entre a percepção e a reflexão da personagem. Esse vaivém pode ser observado na narração de Violeta, cujos eventos exteriores – acidente e eventos do dia do acidente – provocam grandes digressões que contam a história de sua vida.

Dando início à averiguação da não-pertença vivenciada pela personagem, cabe-nos destrinchar o significado do nome da protagonista. Violeta é denominação de uma flor que requer poucos cuidados e floresce o ano todo. Nesse sentido, o florescimento constante contrasta com o sentimento de não-pertença, que surge justamente por receber poucos cuidados, convivendo com a humilhação e o desprezo. Quando à origem do nome, é francesa,

segundo Guérios (1973, p. 215), o que pode ser relacionado à adoração da mãe de Violeta pela França e pela língua francesa:

[...] o meu pai e os pássaros num desassossego por causa dos gatos, sem se importar com as árvores mirradas por falta de rega, com as roseiras cheias de bicho, com a exasperação da minha mãe, comigo grávida, [...] a minha criança nascida contra a vergonha da minha mãe, contra o silêncio do meu pai, a minha mãe tão zangada que se esqueceu de que uma senhora deve em qualquer ocasião / chic, très chic / utilizar palavras da única língua civilizada que existe no mundo, ter presente que enquanto existir Paris nada pode ser muito grave, nem eu, nem o meu pai, nem um neto bastardo, uma senhora chic, très chic, não se incomoda com uns bárbaros que nunca aprenderam a terminar um desentendimento de forma elegante, com c'est tout, calha bem terminar assim um desentendimento / tens de te livrar disso o mais depressa possível / não sei por que se esqueceu a minha mãe de dizer c'est tout, talvez as maneiras rudes dos bárbaros acabem por se tornar contagiosas, [...] (CARDOSO, 2012, p. 72-73).

O desprezo de Maria Celeste para com Violeta torna irônica a relação entre o gosto pela França da primeira e a origem francesa do nome da segunda. Ademais, o nome é usado na charada que ela faz nos encontros da caça: quando os caminhoneiros perguntam seu nome, Violeta responde o bordão “um nome de uma flor que também é uma cor” (CARDOSO, 2012, p. 14; 47; 146; 307; 371). O erro constante dos homens, que respondem Rosa, mantém a personagem no mistério e no controle do perigoso jogo que inventou. Contudo, o homem com quem se relaciona na noite do acidente acerta seu nome e isso faz com que a personagem se sinta exposta metaforicamente e descoberta:

[...] o que faço aqui descalça com um homem que tem uma garrafa de aguardente na mão, um agressor só o é após a existência de uma vítima, o método de prova que o homem me propôs, uma vítima prova que existe um agressor, como te chamas, talvez queira o meu nome para o apontar no caderno das vítimas, um caderno preenchido com os nomes das mulheres que apareceram mortas nos arredores da autoestrada, ou para tatuar sobre o coração, talvez me queira simplesmente chamar, a brincadeira de sempre, / bêtises, chérie, bêtises / um nome de uma flor que também é uma cor / Violeta / não há dúvida de que me conhece, se não me conhecesse respondia Rosa como todos os que tentam adivinhar, conhece-me, sabe tudo sobre mim, [...] (CARDOSO, 2012, p. 46-47).

Além disso, Violeta também significa virgem e mártir (GUÉRIOS, 1973, p.215), constituindo uma antinomia na narrativa e prevalecendo a ironia circunscrita no nome da personagem, uma vez que a personagem é considerada promíscua e imoral, contrariando esses dois significados de seu nome. A antinomia, por sua vez, auxilia na construção do sentimento

de não-pertença da narradora-protagonista, pois salienta os padrões sociais nos quais não se encaixa.

Propomos também a verificação da não-pertença experienciada pela personagem, podendo ser considerada nos quatro aspectos fundamentais: não-pertença aos parâmetros da sociedade em que vive, ao padrão estético e comportamental feminino, à família nas duas gerações e à experiência amorosa. Outrossim, os episódios que constroem esses aspectos da não-pertença são narrados de forma fragmentada e retomados em diferentes momentos, criando transposições temporais na narrativa.

Em relação ao primeiro aspecto, a personagem critica a sociedade que a circunda. Nesse sentido, o matrimônio, sacralizado pela igreja, é questionado pela relação de seus pais, pois Baltazar se casa com Celeste por dinheiro e *status*: a mãe de Ângelo, empregada da família de Baltazar, era quem ele amava de verdade, mas a necessidade de ascender socialmente provoca o casamento arranjado com Celeste. De acordo com a imaginação de Violeta,

[...] pouco depois da lua de mel o meu pai pediu à amante que fugisse com ele / não consigo viver mais um dia sem ti, mais um dia com ela / e como a amante não aceitou sentou-se numa cadeira a chorar, / de onde me vem isto agora, de onde me vem esta certeza de que foi assim que tudo se passou [...]. (CARDOSO, 2012, p. 222-223).

A negação da amante enlouquece ainda mais Baltazar, que passa a viver em função de criar pássaros e somente a neta, Dora, resgata o avô dessa obsessão e a avó do desgosto causado por Violeta. Desse modo, o casamento por dinheiro e não por amor é um ajuste excessivo de Baltazar para pertencer. Além disso, a sua origem camponesa não muda com a ascensão social adquirida com o casamento arranjado que, além de não o fazer feliz, leva-o à beira da loucura.

Ademais, a divagação sobre a vida dos funcionários do banco ilustra bem o que a personagem pensa sobre o cidadão médio dessa sociedade que critica. O trecho a seguir mostra o evento periférico que a leva a imaginar a vida infeliz do funcionário:

[...] o funcionário do banco pede-me que aguarde que os compradores cheguem, a escritura estava marcada para as duas, digo, sim mas com esta chuva é provável que se atrasem, o funcionário fala com exagerada polidez, o notário também ainda não chegou, esta chuva atrasa tudo, as palavras do funcionário são todas ditas no mesmo tom, a educação ajuda-o a calar os inoportunos como eu, retiro-me, o funcionário retoma o trabalho, está aborrecido por o ter interrompido, é a segunda vez que o desvio do computador, da primeira vez falei do temporal, um caos, gosto muito de utilizar esta palavra, caos, um caos, repeti, depois detalhei o caos, quatro acidentes, uma inundação grave e outra menos grave, árvores caídas, estradas cortadas, o funcionário ouviu-me no silêncio educado que matava a

conversa, as tragédias que descrevia esfumavam-se na cara imperturbável do funcionário, logo que teve a oportunidade o funcionário regressou ao ecrã luminoso, [...] (CARDOSO, 2012, p. 110).

A situação descrita desperta suposições específicas sobre os motivos da infelicidade do funcionário mal-humorado:

[...] o funcionário até podia admitir que detesta o que faz se isso não o revoltasse mais, não fosse a troca do apartamento, o carro novo da mulher, o computador da filha mais velha, o infantário do mais pequeno, as férias de verão, e ninguém o obrigava a levantar-se cedo para se sentar a uma secretária a recolher informações enfadonhas sobre anónimos tão enfadonhos como as informações a que dão origem, o funcionário ficava a dormir todas as manhãs ou partia num cargueiro e dava a volta ao mundo, quando era novo sonhou com isso [...]. (CARDOSO, 2012, p. 111)

Depois, a personagem divaga sobre o que seria a vida do chefe daquele funcionário:

[...] o chefe do funcionário aborrece-se com os pedidos de crédito monótonos que anónimos igualmente monótonos fazem, não fosse a casa de férias, o monovolume novo, o patrocínio do filho velejador, as viagens da filha poliglota, e ninguém o obrigava a levantar-se todas as manhãs para se enfiar neste gabinete, apesar da secretária e da cadeira regulável, do computador mais potente e da central telefónica, o chefe do funcionário dedicava-se à agricultura biológica, em novo quis ser agricultor e preocupava-se com os nitratos nos legumes, o chefe do funcionário assina os pedidos de crédito e coloca-os em pastinhas com capas transparentes [...]. (CARDOSO, 2012, p. 112).

Por fim, ela constrói a vida do funcionário de maior autoridade no banco. A ideia é que a infelicidade reina nas diferentes classes sociais:

[...] também o chefe do chefe do funcionário está maçado com os pedidos de crédito fastidiosos que anónimos igualmente fastidiosos fazem, não fosse o chalezito na neve, a casa num condomínio de luxo, a estada em Londres da filha mais velha, a especialização do filho do meio nos EUA, a mania do mais novo de ser artista, os carros de todos, as motos de todos, os cigarros e as bebidas de todos, as vaidades de todos, ah, os fins de semana com a amante em Nova Iorque, e ninguém o obrigava a levantar-se todas as manhãs para se enfiar num gabinete com uma vista tão acanhada [...] / a quantidade de coisas de que as pessoas se convencem que precisam / [...] (CARDOSO, 2012, p. 112-113).

Nos excertos, observamos que, para Violeta, as pessoas trabalham para manter um padrão de vida, o que torna a rotina um fardo necessário para bancar os gastos criados. Além disso, a alienação, o consumismo e as profissões indesejadas demonstram o sacrifício feito por essas pessoas para pertencerem, ou seja, optarem por uma vida que não lhes traz

felicidade, mas patrocina um padrão revelador dos que são o extremo “mim” (ou seja, daqueles que se ajustam excessivamente aos parâmetros sociais). Nesse sentido, as histórias específicas, imaginadas pela protagonista, levam à reflexão sobre “a quantidade de coisas de que as pessoas se convencem que precisam” (CARDOSO, 2012, p. 113). Além disso, o relato das suposições da personagem sobre o funcionário e outros dois chefes imaginários no discurso demonstra como se buscam reproduzir os movimentos de sua consciência. Desse modo, nada do que há nessas narrativas foi verbalizado por Violeta, mas a transcrição dos caminhos de sua consciência despertados pelo descaso do funcionário é feita pelo fluxo de consciência. Em outro momento, ainda no capítulo cinco, ela retoma a mediocridade e falta de individualidade dos funcionários:

[...] não consegui imaginar uma sala com meios funcionários todos iguais, se me detiver em cada um dos meios funcionários talvez descubra qualquer coisa que os individualize mas se os olho de relance nada os distingue um dos outros, / sem a farda as criadas não se distinguem umas das outras, um género muito comum, a pele azeitona e um brilho gordurento, um cheiro a sabão e lixívia, os braços caídos num lamento que não lhes sai dos lábios / a não ser os lugares que ocupam, [...] (CARDOSO, 2012, p. 162-163)

A comparação entre as criadas no passado, no período anterior à Revolução dos Cravos, e os funcionários, entre situações do passado e do presente, denuncia a ineficácia da Revolução, uma vez que o padrão se perpetua de outras formas. A comparação se repete em relação à filha de Violeta, que é caixa de supermercado, quando a protagonista divaga sobre a falta de Dora ao emprego no dia da suposta morte da mãe: “[...] a ausência da Dora de que ninguém se apercebe já que outra mulher com uma farda igual e um sorriso igual a substitui, / tão parecidas umas com as outras, nem pelas fardas se distinguem / outra mulher ocupa o lugar da Dora [...]”. (CARDOSO, 2012, p. 303). A farda, que distinguia as empregadas, aqui perde esse poder. Dessa maneira, a proximidade de Violeta com Dora, com quem a primeira se preocupa por ter deixado os estudos e trabalhar no supermercado, aumenta a sensação de impessoalidade, pois o amor pela filha torna maior o impacto da crítica social acerca da tipificação dos trabalhadores.

Destarte, a partir da perspectiva do extremo “eu” – Violeta – sobre aqueles que figuram o extremo “mim”, o leitor é capaz de perceber a infelicidade causada pelo ajuste excessivo às expectativas sociais. Contudo, ao interpretar a história da narradora-protagonista, o leitor também é capaz de perceber que ser o extremo “eu” não lhe trouxe felicidade: a exclusão de si denuncia a infelicidade de alguém que propaga em si mesma a atitude

discriminatória e excludente do coletivo. Nesse sentido, os funcionários do banco constituem a figura que a protagonista tem do cidadão focado no “mim”, a consequência é o efeito “manada”, que não traz felicidade por mutilar partes de si – como o sonho de profissão dos funcionários – a fim de pertencer. Desse modo, na epígrafe do romance – “Es el jardín de la Muerte que te busca y que te encuentra siempre... Es el jardín que, sin saberlo, riegas con tu sangre,”⁷ (LOYNAZ apud CARDOSO, 2012, p. 7) – o jardim da morte seria a manutenção de uma vida encarcerada, e o sangue que o rega (e a mantém) seriam as atitudes de quem nela está. Essa interpretação da epígrafe diz respeito tanto a Violeta, que até o acidente esteve sempre no jardim da morte, isolando-se, e regava o jardim com o seu sangue, cultivando a não-pertença, quanto àqueles que são o extremo “mim” criticado pela protagonista.

No que diz respeito ao segundo aspecto, a não-pertença da personagem aos parâmetros estéticos e comportamentais femininos também é construída através do fluxo de consciência:

[...] a minha mãe lê uma revista, traça a perna, a minha mãe sempre / chic, très chic / tão bem no vestido de pregas amarelo clarinho, a minha mãe estica a mão esquerda, os brilhantes do anel de noivado batem no vidro e são de luz, uma das empregadas aproxima-se e verifica o tempo que falta para desligar o secador, a minha mãe agradece, um sorriso bonito, também eu levanto o braço para chamar o empregado do restaurante e abano as pregas de gordura que vão do ombro à mão, um gesto vulgar, uma mão feia, a serpente que enrosquei no indicativo, um anel reles, um único gesto e todos que estão no restaurante ficam a saber que sou / chic, très chic / uma mulher das mais ordinárias, as unhas pintadas de rosa berrante, a minha mãe olha-me do secador com as unhas perladas, o anel de noivado e a aliança, o vestido amarelo-clarinho [...] queixo-me do empregado que não nos vem atender, o Ângelo podia fazer o favor de contar uma daquelas anedotas que nunca mais acabam, mais ao fundo o sítio onde as ajudantes lavam as cabeças, vamos lavar, perguntam e ajeitam as golas, para não molhar, vestem-lhes batas, / tamanhos únicos / não tem importância senhora voluntária, não tem importância / [...]. (CARDOSO, 2012, p. 76).

O contraste entre mãe e filha é social, físico e comportamental: Celeste é casada, usa vestimenta e esmalte de acordo com os padrões femininos e “traça as pernas”; Violeta é mãe solteira, obesa, veste-se de modo inadequado e comporta-se de forma considerada promíscua. Outrossim, o fato de a mãe continuar a olhar para ela mesmo depois de morta sinaliza a permanência da repressão sofrida pela personagem não apenas na família, mas na sociedade como um todo. Logo, Celeste representa, nesse encontro de tempos, o “outro generalizado” de Violeta, ou seja, a exigência de comportamentos que são esperados pela sociedade e é por isso que ela se lembra da mãe quando hesita enfrentar o julgamento alheio, imediatamente ao

⁷ “É o jardim da morte que te busca e que te encontra sempre... É o jardim que, sem sabe-lo, regas com teu sangue” (tradução minha).

chamar o garçom com o braço. Para mais, o bordão “chic, très chic” (CARDOSO, 2012, p. 76; 100; 192; 322) apresenta a frase em francês repetida pela mãe, coagindo a protagonista, que escuta a voz da mãe repetindo o bordão, enquanto descreve fisicamente a mãe e a si mesma, ou seja, figuras contrastantes entre si.

Ademais, a “caça” aos caminhoneiros também reflete essa não-pertença:

[...] a cabina cada vez mais pequena, apertada, se fosse menos volumosa podia deitar-me, não caibo nas camas dos camiões, / tamanhos únicos, desculpe / quando está bom tempo levo-os, ou melhor, finjo que me deixo levar, para os baldios que rodeiam os parques, deixo que tomem o meu corpo sobre as ervas que me espicaçam a carne, depois de saciados o excesso da minha carne torna-se intolerável, dizem, nunca tinha estado com alguém assim, acho que nem eles sabem por que precisam de me magoar, [...]. (CARDOSO, 2012, p. 39).

Na citação, a frase “tamanhos únicos, desculpe” (CARDOSO, 2012, p. 39), repetida na forma enxuta “tamanhos únicos” (CARDOSO, 2012, p. 77; 268; 284), é da voluntária do hospital onde Celeste fica internada no final da vida, e se refere às batas dos visitantes que não servem em Violeta. A menção aos tamanhos únicos enquanto narra que não cabe no caminhão une diferentes tempos e motivos pelos quais a personagem não pertence ao padrão social: até nos caminhões de estranhos e na bata para visitar a mãe repressora a personagem não cabe, ou seja, não pertence. Nesse sentido, a obesidade é o excesso literal que simboliza os excessos da vida de Violeta, os quais constituem sua conduta no extremo “eu”.

Em terceiro lugar, a família, nas duas gerações retratadas, é apresentada como um núcleo ao qual Violeta não pertence. Reprimida pela mãe – “[...] a minha mãe insistia com o meu pai, / tens de ter uma conversa com a tua filha, Baltazar / alguém na tua família se portava assim, alguém tinha esse aspecto [...]” (CARDOSO, 2012, p. 240) –, a protagonista questiona as tradições da família:

[...] a minha adversária [Dora] recupera facilmente dos golpes por mais duros que sejam, está bem treinada, passa ao ataque, vira-se para Ângelo, exclui-me da conversa, imita o meu truque sujo, / nunca aceitou que os pais dela gostassem mais de mim, é tão miserável que tinha preferido que os meus avós lhe tivessem mentido / o que atrapalha o Ângelo que ajeita a toalha de papel, [...] o Ângelo não quer, não pode, ser parte da nossa luta, [...], é a minha vez de responder, não posso desmentir, Dora é a filha que os meus pais desejaram, quando nasceu afastou a maldição da descendência, afastou o meu pai das gaiolas, um anjo que os salvou, nunca me passou pela cabeça que podia oferecer aos meus pais a / tens de te livrar disso o mais depressa possível / salvação, não me podem acusar de alguma vez ter sido generosa para com eles, / vai desfazer-te disso, vais desfazer-te disso nem que seja a última coisa que eu faço nesta vida / se tivesse feito o que a minha

mãe queria nunca a tinha ouvido, como a minha neta é tão parecida comigo, como a minha neta gosta de mim, a Dora está à espera da minha resposta, nas nossas lutas o silêncio significa sempre derrota [...]. (CARDOSO, 2012, p. 90-91).

No trecho, a fala de Dora sobre a preferência dos avós desperta lembranças na protagonista. Desse modo, a discussão é entremeada pelas vozes de Celeste impondo o aborto a Violeta, todavia, como foi dito, a criança indesejada se torna a salvação da família. Aparentemente, Violeta fala à filha sobre o aborto almejado pela avó, contudo, quando afirma “a Dora está à espera da minha resposta” (CARDOSO, 2012, p. 91), percebemos que foi uma digressão. Essa transposição temporal gera o contraste entre a voz de Celeste exigindo o aborto e o amor de Dora pelos avós e vice-versa, construindo tanto a hipocrisia nessa família quanto a não-pertença de Violeta em relação às duas gerações: na primeira, não era a filha que os pais queriam; na segunda, é a mãe adversária da filha, que é querida pelos avós. Além disso, a desavença entre Violeta e Dora também figura a continuidade da não-pertença na segunda geração da família, ou seja, a protagonista continua a aplicar a atitude coletiva, de exclusão, consigo mesma. Desse modo, a não-pertença da protagonista à família também é marcada pelas relações que estabelece com a mãe e com a filha.

Em primeira instância, cabe salientar que a mãe da protagonista tem vergonha da sua conduta promíscua e da sua aparência. Na narração da “caça” aos caminhoneiros – repetição da situação em que, em postos de gasolina, procura homens desconhecidos para relações sexuais –, o sentimento dos pais está na voz da mãe, rememorada por Violeta: “a vergonha que tenho de ti” (CARDOSO, 2012, p. 34) e “a vergonha que teu pai tem de ti, Violeta” (CARDOSO, 2012, p. 35). Desse modo, as falas da mãe constroem o tema da não-pertença tanto ao padrão feminino socialmente imposto quanto ao padrão familiar esperado. Nesse sentido, a fala da mãe à filha, quando Celeste queria que ela abortasse, revela com vigor a relação entre essas personagens:

[...] sem se importar de saber quais eram as palavras que na língua mais bonita do mundo serviam aquela situação, a minha mãe na porta da casa de banho, com os braços traçados, aflita, / vens comigo a uma pessoa que eu conheço, é discreta e faz muito bem esse trabalho / cada vez mais aflita com o passar do tempo que tornava a criança obrigatória, indecisa entre as ameaças ou / vens comigo nem que eu tenha que te arrastar / a compreensão, insistindo nos conselhos que só uma mãe pode dar, na sabedoria de todas as mães, / ainda estás a tempo a tua vida sem isso já não é fácil mas depois disso / terminando exausta com uma ameaça, a que julgava mais terrível, a minha mãe com a cabeça pousada no sofá sem encontrar uma única razão para eu querer a criança, / se lebares isso para a frente não contes comigo nem com o teu pai / ignorando o fundamental, o privilégio de ter no mundo

alguém capaz de me magoar, é para isso que os filhos servem, para mais nada, e se nascer preta, já pensaste nisso, andaste com um preto, não andaste, um retornado preto, achas que eu e o teu pai merecemos isso, mereciam, claro que mereciam, não mereciam o encantamento em que Dora os deixou, um anjo que nos salvou / mon ange, mon petit ange / um anjo que está calado à minha frente convencido de que me odeia, [...]. (CARDOSO, 2012, p. 74-75).

No trecho, as frases que, por falta de marcadores de fala, interrompem a sintaxe do discurso, dão voz a Maria Celeste, a mãe opressora que não quer que a filha prossiga com a gravidez indesejada. Contudo, a decisão de Violeta acaba agradando aos pais no final, pois Dora se torna tudo o que Celeste gostaria que a filha fosse. A expressão em francês na voz de Celeste mostra que, para a neta, existem palavras na “língua mais bonita do mundo”, diferente das situações em que Violeta coloca os pais.

Em segunda instância, a não-pertença à família é perpetuada na relação de adversidade que Violeta estabelece com sua filha Dora:

[...] raramente uma de nós sai vencedora nestes confrontos, somos adversárias do mesmo nível, a Dora sabe retribuir meu azedume, instigá-lo, cada uma de nós sabe exatamente como infligir à outra a dor maior, mais insuportável, conhecemo-nos, não devem existir no mundo adversárias de maior categoria [...]. (CARDOSO, 2012, p. 69).

A relação conflituosa entre mãe e filha simboliza as marcas que o passado deixou quando cedeu ao presente. Em outras palavras, o conflito entre as personagens simboliza como a relação entre a protagonista e sua mãe se propaga na geração seguinte da família. Apesar de Dora amar os avós e ser amada por eles, ela não se relaciona bem com Violeta, assim como essa não tinha um relacionamento saudável com os pais:

[...] a minha Dora que julguei ter ouvido dizer um disparate à saída do restaurante, / amanhã saio de casa / a minha Dora disse, amanhã espero-te em casa, não disse, amanhã saio de casa, o Ângelo, como sempre, devia estar a contar uma piada, daí que eu tinha feito confusão [...]. (CARDOSO, 2012, p. 58).

A personagem tenta convencer-se de que a filha não irá deixá-la, contudo, a voz da filha constrói a não-pertença que se perpetuou nessa geração, bem como a força que o passado exerce sobre a relação das duas. Todavia, apesar de repetir o bordão “conheço o amor de ouvir falar” (CARDOSO, 2012, p. 48; 59; 61; 243; 283; 304), Violeta conhece o amor que sente por Dora:

[...] se nem os homens que ajudam Dora eu consigo distinguir, [...] se esses homens não colaborarem é muito difícil convencerem-me a voltar à vida, a Dora pensa nos segredos que ficam para sempre escondidos no corpo que deixa para trás, / o meu pai / detalhes irrelevantes da nossa história, na nossa história só há um fato verdadeiramente importante, ouves-me Dora, consegues ouvir-me, nasceste para que eu pudesse experimentar o amor, nasceste para me salvares de mim, esse é o único segredo que deves descobrir [...] (CARDOSO, 2012, p. 308-309).

O amor de Violeta por Dora se mantém secreto, e a relação entre as personagens é marcada por tribulações. Dentre elas, podemos destacar a diferença entre as suas experiências em relação à casa:

[...] todas as semanas a Dora vinha limpar a casa [...] todas as semanas a Dora regressava exausta do esforço de manter os avós nesta vida, morreram Dora, [...] não permitiu que os avós morressem, não se importava das mãos feridas, chagas, dos joelhos esfolados, enquanto a casa existisse igual ao que sempre tinha sido os avós existiam, eu pelo contrário nunca fiz um único gesto que prolongasse os meus pais nesta vida, não gosto dessa casa, nunca gostei, a Dora / é a casa mais bonita que conheço / regressava dessa casa cada vez mais longe de mim, mais perto do amor que dedicava aos avós e que eu compreendia sem compreender [...]. (CARDOSO, 2012, p. 183-184).

Na citação, observamos que a casa não só constitui uma diferença entre as personagens, como também exerce o papel de segregá-las ainda mais.

Nesse sentido, a casa é uma personagem na narrativa, uma inimiga de Violeta, assumindo atitudes humanas na perspectiva da personagem:

[...] esta casa roubou-me tudo, a compreensão da Dora, / não percebo como és capaz de vender a casa, não percebo como és capaz / não vês que a casa me faz mal / deixa-te de fitas, há muito que as tuas palhaçadas não resultam comigo / se a Dora tivesse visto ao menos uma vez a casa a juntar as paredes para me sufocar, nunca viu, a sonsa ao pé da Dora permanecia imóvel, parecia até que não se conseguia mexer, acabei-lhe com os fingimentos [...]. (CARDOSO, 2012, p. 187-188).

No fragmento, a repetição de “não percebo como és capaz” insiste na construção da diferença de experiência entre mãe e filha. Nesse sentido, a casa materializa a incomunicabilidade e a distância entre as duas e entre Violeta e os pais. Para mais, ela simboliza o passado angustiante da narradora-protagonista e, ao mesmo tempo, a infância alegre de Dora ao lado dos avós. Desse modo, a casa materializa a angústia e o peso que o passado tem sobre Violeta:

[...] é a última vez que entro nesta casa, as paredes que se aproximavam para me sufocarem, os tetos que se baixavam para me esmagarem nunca mais me podem fazer mal, daqui a pouco, às duas horas para ser mais precisa, assino a escritora e estou livre, nunca mais pertenço a esta casa [...] (CARDOSO, 2012, p. 182).

No trecho, Violeta acredita que vender a casa vai resolver a sufocante não-pertença, daí afirmar sobre a assinatura da escritura: “e eu que toda a vida me quis ver livre da casa começo a tremer, a emoção de estar cada vez mais perto de corrigir o passado” (CARDOSO, 2012, p. 180). Destarte, o que a machuca é a não-pertença à casa, o relacionamento conflituoso com os pais e o não cumprimento das expectativas deles. Em vista disso, temos a voz de Celeste que ainda assombra Violeta, mesmo após a venda da casa, durante a narração no carro acidentado na estrada:

[...] nunca vendi uma casa mas parece fácil, uma assinatura e nunca mais lhe pertenço, / a tua filha nem o nome sabe assinar, Baltazar, tens a certeza de que não há alguém na tua família / como se matam os fantasmas / os compradores devem estar a chegar, e se não conseguirem assinar o meu nome, se as letras se começarem a afastar da minha vontade como na tarde do bilhete de identidade [...]. (CARDOSO, 2012, p. 163).

Como notamos, a voz de Celeste suprime a autoconfiança da filha no ato de livrar-se do passado, aludido no momento da narração.

Ademais, quando vende a casa que materializa o passado e suas angústias, Violeta acredita estar matando a vida que conhecia e renascendo. Contudo, tem medo de que nada mude:

[...] apesar de me sentir tão cansada, não deixo que me passe pela cabeça que, a partir de hoje, a partir de amanhã, nem uma diferença, não posso aceitar um mar de dias iguais à minha frente, a minha vida a consumir-se na repetição dos dias, dos gestos, das palavras, o Ângelo / ninguém corrige o passado, ponto final / por que ouço o agoirento do Ângelo, faças o que fizeres não te livras de ti, do que foste, do que continuas a ser, faça o que fizeres, por que ouço o agoirento do Ângelo em vez das canções da minha cassete, a partir de hoje vai ser tudo diferente, vendi a casa, é verdade que ainda há pouco, na área de serviço, tornei ao mesmo, mais um homem e a mesma brincadeira, a mesma mentira [...]. (CARDOSO, 2012, p. 14)

No fragmento, observamos que o medo a consome e a leva à conduta autodestrutiva, pois dirige bêbada num temporal, como observamos nos trechos: “[...] viajo na noite do temporal, nos últimos dias não se falou noutra coisa [...] desafio a noite do temporal [...]” (CARDOSO, 2012, p. 11-12) e “estou bêbada, o coração magoa-me, o meu corpo ainda mais desconhecido do que os estranhos que o tomam” (CARDOSO, 2012, p. 16).

Em quarto lugar, a não-pertença de Violeta à experiência amorosa é marcada pelo desconhecimento e questionamento do amor. Desse modo, a protagonista relaciona-se sexualmente apenas de forma efêmera com caminhoneiros num jogo perigoso de caça, como ela chama, em que finge ser a vítima:

[...] uma vez identificada a presa ajo segundo as regras que a minha experiência nesse tipo de caça me permitiu construir, [...] a minha primeira regra consiste numa troca de papéis, torno-me a presa perfeita de qualquer caçador, mesmo do mais inexperiente, quando tiver saciado não me incomoda que descubram a verdade, até me divirto quando isso acontece, [...] outra das minhas regras, fazer com que estes homens acreditem que foram eles que me convenceram a aceita-los, [...] cumpro as regras a que me fui obrigando, dei a cada um dos homens com quem estive a vaidade de ser único, disse-lhes o que queriam ouvir, sou a presa mais indefesa, mais vulnerável, a forma cega como obedeço excita-os, [...] não tenho medo, nunca tive medo de nenhum homem e de todos me convenci que tinha, uma brincadeira, deixo-me estar, outra regra, nunca virar as costas à presa, mesmo numa situação de aparente desvantagem, deixo-me estar, desvio os olhos, [...] não permito que estes homens entrem no meu carro, isto não é uma regra, apenas uma mania, sigo-os aonde for preciso mas nunca deixei que entrassem no meu carro, [...] (CARDOSO, 2012, p. 32-43).

Enquanto narra a busca desses homens, o comportamento dos jovens consigo na adolescência é resgatado em frases isoladas dos parágrafos: “quando as luzes do cinema se apagavam os rapazes vinham ter comigo” e “quando o filme acabava e os rapazes deixavam de me conhecer eu não me importava” (CARDOSO, 2012, p. 50-51). Desse modo, a menção à conduta dos rapazes no cinema indica que a atitude de se relacionar com caminhoneiros é a aplicação da atitude da comunidade para com ela mesma, ou seja, indício da conduta extremada no “eu”, a qual gera a não-pertença. Outrossim, o episódio do cinema mencionado nas frases isoladas é detalhado posteriormente:

[...] vou vender esta casa, o hábito de me desmoronar no passado é perigoso, se me distraio posso nunca mais sair daqui, a partir de hoje vai ser tudo diferente, estou livre, hoje acerto as contas com a vida e nunca mais o passado me faz mal, [...] não quero ficar presa ao passado, [...] a memória é a tortura pior, a memória que não me deixa descansar mesmo se já não sinto o corpo, suspensa pelo cinto de segurança, [...] a minha mãe ficou toda entusiasmada quando soube que eu ia ao cinema com um rapaz, o entusiasmo não serviu de muito, / tens de aproveitar, olha que convites desses não debes ter muitos mais, a Maria da Guia faz de chaperon, / nunca nenhum rapaz me foi buscar a casa e nunca a Maria da Guia fez de chaperon, ao princípio ainda perguntei, a que horas vais me buscar, estás parva, não te vês ao espelho, portanto ia sozinha ter com os rapazes / não sabíamos que gostavas tanto de cinema, Violeta / que se riam de mim, com o passar do tempo a minha mãe tratou desse assunto como de todos os assuntos desagradáveis com que lidou, / não há nada que o silêncio não mate /

portanto ao contrário das outras raparigas, as decentes, chegava ao cinema sozinha [...]. (CARDOSO, 2012, p. 227-230)

No trecho, as reflexões acerca do comportamento considerado indecente das jovens que iam ao cinema desacompanhadas e sobre a aplicação do silêncio a tudo que fosse desagradável são universais. Ademais, a esperança que Violeta tinha de o rapaz buscá-la mostra que a atitude de se isolar foi internalizada pela personagem ao longo da construção de sua desesperança. Desse modo, a não-pertença torna-se motivo de isolamento, agravando-a cada vez mais.

Em relação ao terceiro aspecto, a não-pertença experienciada por Violeta pode ser relacionada à desconexão e ao anacronismo da atitude contemporânea defendida por Agamben (2009, p. 73). Nesse sentido, o tempo cronológico parece ter parado para a personagem logo após ao acidente: “[...] a gota onde meus olhos estão presos, uma gota de água parada num estilhaço de vidro vertical, [...]”. (CARDOSO, 2012, p. 244). Essa gota é mencionada diversas vezes ao longo da narrativa, dando a dimensão do tempo presente absoluto e congelado em que a narradora-protagonista se encontra durante toda a narração. Sobre essa gota, Violeta afirma no início da narração: “e os olhos pousados, inertes, na gota de água cheia de luz, uma gota inundada de luz, quase a apanhar-me, a vencer-me, resisto”. (CARDOSO, 2012, p. 10). Desse modo, na história do dia do acidente (e do evento em si) a luz já está em direção à personagem, que afirma resistir a ela, ou seja, resiste à luz da escuridão que o contemporâneo enxerga, mas narra o passado para entender o presente, assumindo a atitude contemporânea mencionada (AGAMBEN, 2009, p. 73).

Nesse sentido, antes de compreender o presente distanciando-se dele ao projetá-lo no passado, aproximando-se da origem, sendo essa uma atitude contemporânea (AGAMBEN, 2009, p. 69), a personagem ainda não vê luz na escuridão: “a noite, uma manta preta que me abafa [...] em vez de me contar os segredos que guarda, de me salvar, uma manta que me sufoca”. (CARDOSO, 2012, p. 20). Ela ainda não vê a luz porque, no passado, Violeta sempre assumiu o posicionamento do extremo “eu” e de desconexão total com seu tempo. Não vivia no presente, mas sim com as dores do passado à espera de um futuro melhor: “estou satisfeita, vendi a casa, nunca mais lhe pertenço, finalmente livre, a partir de hoje vai ser tudo diferente”. (CARDOSO, 2012, p. 27). Contudo, a metáfora da luz é o que encerra *Os meus sentimentos*. A frase que inicia o último capítulo, “rolo pela luz” (CARDOSO, 2012, p. 367) contraria aquela que inicia o segundo capítulo – no qual começa a narração do dia do acidente e da história de sua vida – “rolo sobre as trevas” (CARDOSO, 2012, p. 11). Das trevas à luz, essa é a jornada de Violeta, que viveu no extremo “eu” até o momento do acidente, em que

morre metaforicamente, pois a Violeta que dará continuidade à vida não parece ser a mesma. A metáfora da luz parece demonstrar uma transformação na vida da protagonista:

[...] o sol bate no metal do carro, um brilho desenfreado, a fúria que as árvores acalmam, um bailado de sombra e de luz, / de todos os mistérios escolho o da luz, desta luz / franzo os olhos, preciso de tempo para me habituar a esta luz transparente, / não branca como a da sala onde se espera a morte / de todos os mistérios escolho o da sombra, desta sombra, / o sol, o calor sabe-me bem nas pernas, nas mãos, a vida sabe bem ao meu corpo, a primavera regressou e / nada podemos contra a força da natureza, contra a vida que continua / trouxe a luz do princípio do mundo [...] (CARDOSO, 2012, p. 368).

A luz metaforiza a morte da personagem, que é diferente da morte metafórica que ela esperava com a venda da casa dos pais, sua tentativa de desfazer ou corrigir o passado: “[...] é a última vez que entro nesta casa, a minha vingança está terminada, agora sim matei-nos a todos definitivamente, a casa, a Maria da Guia, o Ângelo, a Dora, eu, morremos, a partir de hoje vai ser tudo diferente” (CARDOSO, 2012, p. 186). A morte simbólica vem com a aceitação do passado e imersão no presente: “[...] a partir de hoje nada vai ser diferente, nunca mais nada diferente, [...]” (CARDOSO, 2012, p. 367).

Por fim, a não-pertença no romance de Cardoso é construída pela exposição do pertencimento a todo custo do extremo “mim” daqueles criticados por Violeta, e o não-pertencimento autoexilante do extremo “eu”, representado pela própria protagonista. Desse modo, propomos a expansão do projeto artístico da escritora proposto por Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 1) tendo *O chão dos pardais* como *corpus* para *Os meus sentimentos*. A proposição inicial dos estudiosos centrava-se em dois eixos, sendo o primeiro desmascarar a realidade social portuguesa e o segundo propor uma consciência crítica ao leitor. Apresentamos a expansão do projeto em seus dois eixos. Em *Os meus sentimentos*, o primeiro eixo do projeto se desenvolve a partir de três aspectos do romance: exposição dos extremos “eu” e “mim” nas condutas de Violeta e daqueles criticados por ela, respectivamente, da epígrafe de Dulce María Loynaz mencionada anteriormente e na apresentação da sociedade portuguesa desnudada. Já o segundo eixo desenvolve-se chamando a atenção do leitor para a não-pertença fruto do desequilíbrio entre as fases do *self*, bem como à atitude contemporânea (AGAMBEN, 2009, p. 57). Dessa forma, nossa expansão do projeto artístico pretende demonstrar sua consolidação também no romance *Os meus sentimentos*.

3.3 A narração

Em primeiro lugar, utilizamos as proposições de Walter Benjamin (1987, p. 197-221) sobre a narrativa de tradição oral e a narrativa romanesca para averiguar o papel da instância narradora em *Os meus sentimentos*. Desse modo, a narrativa de tradição oral é utilitária, pois está vinculada a uma moral ou ensinamento, e é a verdadeira narrativa. Ela, seu narrador e o ato de narrar foram extintos, pois o ato de aconselhar entra em colapso no contexto posterior à Primeira Guerra Mundial, devido às experiências incomunicáveis vividas nesse período. Apesar de o romance de Dulce Maria Cardoso ser contemporâneo, ele dialoga com essa deterioração do ato de narrar através da inversão de máximas que compunham a moral das narrativas de tradição oral. Além disso, a narrativa enquanto tradição oral é deixada ainda mais de lado com o surgimento do romance, que não depende da experiência do romancista, mas sim de seu isolamento. Dessa maneira, o romance não tem a função de transmitir ensinamentos como tinha a narrativa oral, e seu florescimento acontece concomitantemente com a decadência dela. Cabe salientar, ainda, que o sentido da vida está para o romance como a moral da história está para a narrativa de tradição oral, como se dá em *Os meus sentimentos*, cuja narrativa provoca perplexidade, sobretudo com a linha intimista do desencanto para com a Revolução dos Cravos, existencialista ao construir a não-pertença no romance como tema principal e intimista, buscando apreender o sentido da vida. Nesse ponto, o final aberto do romance dá ao leitor a chance de refletir sobre isto, pois enquanto o ouvinte ou leitor da narrativa oral está em companhia do narrador, o leitor do romance é solitário e, em sua solidão, apodera-se da matéria romanesca. Por conseguinte, é o caso da história de Violeta, cuja continuidade ou fim da vida o leitor não tem conhecimento. Contudo, ele pode refletir sobre a história de sua vida.

Outrossim, a autoridade do narrador de tradição deriva da morte, uma vez que é no leito de morte que a sabedoria aflora e surge o ato de narrar. Todavia, a morte está sendo cada vez mais expulsa do cotidiano das pessoas, causando o enfraquecimento dessa narrativa e do seu narrador, que é um sábio, fonte de conselhos sobre a vida, pautados não só em sua experiência como a de outrem. Nesse sentido, há um diálogo entre esse narrador e a narradora-protagonista de *Os meus sentimentos*: a narração de Violeta se dá no seu suposto leito de morte, uma vez que consideramos que ela imaginou a própria morte, estando viva durante toda a narração. Desse modo, a suposta morte da personagem pode ser relacionada à sabedoria do homem em seu leito final, quando encontraria o sentido da vida. Destarte, a sabedoria da personagem transposta na narração é sua experiência de não-pertença. Assim, a experiência de não-pertença é construída no suposto leito de morte da protagonista, através da

sua perspectiva de extremo “eu” a respeito do extremo “mim”, sendo o desequilíbrio entre as fases do *self* a origem do sentimento de não-pertença. Dessa forma, as duas experiências de extremo são motivos de infelicidade na narrativa. Além disso, podemos supor que o relato dos acontecimentos vividos pode ser considerado como instrumento para a descoberta da protagonista acerca do sentido da vida.

Em segundo lugar, embasamo-nos nas considerações de Leonel (2000, p. 69) sobre narrador, autor implícito e empírico para compreender a função dessas instâncias em *Os meus sentimentos*. Nesse sentido, da fala do narrador – sujeito textual – nascem as demais categorias narrativas, como o tempo e as personagens, e ele é tão fictício quanto elas e a história narrada. Além disso, as suas decisões são guiadas pelo autor implícito, que é uma imagem do autor empírico (escritor) e é dedutível em cada uma de suas obras literárias, segundo a proposição de Leonel (2000, p. 70) a partir de Wayne Booth.

O autor implícito é o autor como se mostra na obra literária, sendo responsável pela ideologia e valores que permeiam a narrativa e é mais verdadeiro para o leitor do que o escritor. Assim sendo, a autora empírica de *Os meus sentimentos* é Dulce Maria Cardoso, a narradora é Violeta e a autora implícita é uma instância entre as duas: é uma imagem de Cardoso que é dedutível em seus romances e contos. É um ser de papel. Dessa maneira, a autora implícita é responsável pela construção de Violeta e pelas categorias narrativas que, ficticiamente, dependem do narrador. Sendo responsável pelos valores e ideologia do romance, é ela que desenvolve o projeto artístico proposto por Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 1) e por nós expandido. Assim, podemos afirmar que o projeto artístico é sobre a autora implícita, ou seja, a imagem política e de não-pertença de Cardoso.

Ademais, o autor implícito é a entidade circunscrita a uma, algumas ou todas as obras de um escritor (BOOTH apud LEONEL, 2000, p. 71). Desse modo, cabe destacar que cada texto literário deve ser visto como parte da produção de seu escritor. Em cada obra finalizada, ficam os traços de quem a compôs: a memória cultural e pessoal e o desejo do escritor. Assim sendo, propomos, na nossa expansão do projeto artístico, que a autora implícita é a mesma em parte da produção de Cardoso. Desse modo, compreendemos cada romance e conto da escritora como fazendo parte de um todo que é a sua produção literária, atravessada pelo tema da não-pertença e vinculada aos valores e política portugueses. Destarte, a não-pertença vivenciada por Violeta, a desigualdade social representada em Maria da Guia, Ângelo e seu pai, o desencanto com a Revolução dos Cravos simbolizado na inversão de seu *slogan* compõem a perspectiva da escritora Dulce Maria Cardoso que, projetada na sua imagem de

autora implícita, trazem traços da cultura e da experiência pessoal da autora empírica em suas obras finais.

Em terceiro lugar, embasamo-nos nas proposições de Genette (1986, p. 216; 244; 258-269) acerca da narração, do narrador e do narratário para averiguar esses aspectos em *Os meus sentimentos*. Nesse sentido, a narrativa pode ser, quanto ao tempo da narração, de quatro tipos: ulterior, a posição mais frequente da narrativa no passado; anterior, a narrativa geralmente no futuro, preditiva; simultânea, narrativa contemporânea à ação, no presente; intercalada, com a narrativa entre os momentos da ação, comum no romance epistolar (GENETTE, 1986, p.216). Embora a focalização em fluxo de consciência nos dê a impressão de simultaneidade, a narração de *Os meus sentimentos* é ulterior.

Além disso, o narrador, definido segundo a sua atitude narrativa e não por formas verbais gramaticais que são consequência dela, pode ser heterodiegético, quando o narrador não é personagem da história, homodiegético, quando a história é narrada por uma testemunha e autodiegético, quando o narrador é protagonista da história. Logo, em *Os meus sentimentos*, a narração é autodiegética, uma vez que a narradora é Violeta, protagonista do romance que conta a própria experiência. Nesse sentido, o ponto de vista, ou seja, a focalização que, como não poderia deixar de ser, é interna e fixa, constrói, na narrativa, os dois polos a serem apreendidos pelo leitor: a infelicidade da narradora-protagonista quando aplica sobre si a atitude do coletivo, gerando a não-pertença autoexilante (extremo “eu”), e a infelicidade do pai, de Ângelo, de Maria da Guia, daqueles que são observados por Violeta, como os funcionários do banco, que mutilam a própria identidade a fim de pertencer à sociedade, gerando um pertencimento forçado, e não genuíno (extremo “mim”). Ademais, a perspectiva do extremo “eu” de Violeta pode ser ilustrada pela afirmação da escritora em entrevista: “[...] a Violeta [...] é uma mulher incorreta em quase tudo, ela diz coisas terríveis, ela é uma monstrenha [...]” (CARDOSO, 2017).

Já o narratário pode ser, segundo Genette (1986, p. 258-259), intradiegético, quando há marcas de segunda pessoa no discurso; e extradiegético, quando a narrativa visa um narratário extradiegético, um leitor virtual com quem o leitor empírico se identifica. Além disso, a narrativa também pode fingir que não se dirige a ninguém, posicionamento frequente no romance contemporâneo. Em *Os meus sentimentos*, não há um narratário que faça parte da história, dado que a escritora não construiu um narratário interno. Dessa forma, o romance se constrói no fingimento de não se dirigir a ninguém, apresentando-se como um jorro de consciência da narradora-protagonista.

3.4 Demais personagens

Inicialmente, embasamo-nos na caracterização da personagem romanesca de Candido (2014, p. 61-63) que, por sua vez, retoma o conceito de personagens planas e esféricas de Forster, e de personagens de costumes ou de natureza de Johnson. Assim sendo, as personagens de costume ou planas são as personagens tipo, caricatas, cuja caracterização pode ser cômica, sentimental, pitoresca ou trágica. A construção dessas personagens se pauta em uma única ideia (e caso haja mais do que isso, há uma curva em direção à personagem esférica). Já as personagens de natureza ou esféricas são apresentadas em sua intimidade, sendo caracterizadas, desse modo, além dos traços superficiais. A sua caracterização é analítica e não pitoresca, e são esféricas porque têm três e não duas dimensões, como as planas. Além disso, há maior complexidade em sua organização e, por isso, têm a capacidade de surpreender o leitor. Ademais, os nomes das personagens estão relacionados à função que exercem na narrativa (CANDIDO, 2014, p. 75). Essa função, por sua vez, é que confere verdade à personagem romanesca.

Nesse sentido, as personagens de *Os meus sentimentos* são constituídas pela voz e focalização de Violeta. Desse modo, Maria Celeste, a mãe; Baltazar, o pai; Dora, a filha; Ângelo, o meio-irmão; e Maria da Guia, a empregada, são personagens cuja construção psicológica não é aprofundada como a da protagonista. Todavia, não são propriamente planas, pois, com gradação, desenham curva em direção à personagem esférica, uma vez que giram em torno de mais de um aspecto, embora apresentem uma ideia central. A mãe, mesmo sendo personagem de maior presença que as demais, quando surge tem seus traços reafirmados e o principal deles é o silêncio que rege o modo como lida com a vida, daí o bordão que a caracteriza: “não há nada que o silêncio não mate” (CARDOSO, 2012, p. 68; 148; 229; 271; 279; 301; 311; 339). Já o seu nome, Maria Celeste, significa celestial, do céu e divina (GUÉRIOS, 1973, p. 79), compondo uma antinomia. Destarte, o tratamento da personagem em relação à filha demonstra a contradição entre o significado do nome e a sua conduta:

[...] vesti o cache coeur que a modista tinha mandado entregar no dia anterior e que minha mãe, para acentuar a estranheza do dia, elogiou, foi a primeira vez que a minha mãe me disse que uma roupa me assentava bem, naquela tarde recebi o primeiro e único elogio da minha mãe [...] (CARDOSO, 2012, p. 133)

Na citação, o fato de Maria Celeste ter elogiado a filha uma única vez ilustra o tratamento frio da personagem para com Violeta. Ademais, a mãe sente vergonha da

protagonista (CARDOSO, 2012, p. 34-35), como visto. Outrossim, o tratamento da personagem em relação à empregada também constrói a antinomia de Maria Celeste:

[...] a Maria da Guia encurralada entre um armário e a mesa da cozinha, de costas para a janela, o povo vencido nunca mais será unido, as lengalengas são tão maçadoras, a minha mãe zangou-se, ergueu a mão, / uma criada comunista, era só o que me faltava / em vez de ir buscar as agulhas e a cesta de vime para se pôr a tricotar este pó que tomou conta da casa, [...] se a minha mãe fosse buscar as agulhas aceitava que o assunto desagradável do meu acidente é irresolúvel, de natureza diferente do assunto desagradável da tonta da criada apaixonada por um comunista resolvido com uma bofetada na cara da Maria da Guia, esta gente é pior que cães, [...]. (CARDOSO, 2012, p. 206).

No trecho, observamos o episódio em que Maria Celeste agride a empregada por ela estar namorando um comunista. A violência e o autoritarismo constroem a antinomia da personagem. O pai, figura trágica e centrada na ausência, é marcado pelo bordão “vou espairer” (CARDOSO, 2012, p. 147; 161; 225), que indica a saída para as visitas à amante, mãe de Ângelo. Além disso, seu nome, Baltazar, significa “ó deus proteja a sua vida” (GUÉRIOS, 1973, p. 63). O nome origina-se do assírio Baal que significa senhor, dominador ou dono. Nesse caso há também uma antinomia, pois o significado pode ser relacionada à submissão da personagem à vida que lhe foi imposta, ou seja, o casamento por interesse, do qual se distrai através das visitas à casa da amante e do hábito de criar pássaros. Ademais, a protagonista nos mostra a condição do pai, em tudo oposto a senhor e dono:

[...] o mundo nunca fica como está mas também nunca muda o suficiente, se mudasse a minha mãe não podia continuar no secador que é parecido com o capacete dos astronautas a ouvir os segredos que fogem da boca das ajudantes, sabendo que na ausência dela, não sei se o marido chegou a ser preso, saneado foi de certeza, apanharam-no na rua e deram-lhe uma tarefa de criar bicho, dizem que cá se fazem cá se pagam, parece que já era um bocado esquisito, mas agora dizem que está mesmo maluco, a pobre coitada nunca se queixa, nunca se ouviu uma palavra da boca dela, está sempre tudo bem, o marido, a filha, está sempre tudo bem, [...] (CARDOSO, 2012, p. 81)

No fragmento, observamos supostos comentários das funcionárias do Salão Princesa que eram proferidos na ausência de Violeta e sua mãe. Nessa suposição, as ajudantes afirmam que o pai de Violeta enlouqueceu depois do cerco dos revolucionários. Também Dora é apresentada pela perspectiva da narradora-protagonista. A filha de Violeta ama os avós e a casa e se sente pertencente a uma família, mas sua relação com a mãe é de desamor, reproduzindo a relação de Celeste e Violeta, como dito. O enfrentamento entre elas pode ser observado no relato do jantar no restaurante indiano, conforme mencionamos anteriormente.

Todavia, embora finja não se importar com Dora e aja como sua adversária, Violeta ama a filha:

[...] o dia foi tão movimentado que me esqueci, a Dora abaixa a cabeça / se queres espatifar-te na estrada é contigo / recomeçamos, somos tão cansativas, por que não termino com isto tudo dizendo-lhe o quanto a amo, por que me afasto cada vez mais do pedaço mais perfeito de mim, uma cilada, o empregado traz a comida em pequenos recipientes [...]. (CARDOSO, 2012, p. 100).

Desse modo, Dora, na divagação de Violeta, tende a ser uma personagem com mais de uma dimensão. Como se trata de suposição da mãe, nada do que a protagonista imagina é assegurado. Nas divagações de Violeta sobre sua suposta morte – mesmo após a briga entre elas no jantar – a filha sentiria tristeza. Além disso, Dora, que dissera à mãe que ia sair de casa, ainda se encontra lá, na suposição de Violeta, e recebe a visita de Ângelo:

[...] hoje de manhã o Ângelo apareceu em minha casa com um ramo de lírios na mão, logo que a porta se abriu uma piadinha de mau gosto / vim saber se precisavas de algo / não preciso de nada, a vantagem deste estado é nunca mais precisar de nada / a Dora agradeceu-lhe e disse que não precisava de nada / ainda não parei de pensar na vossa zanga ontem no restaurante, as vossas palavras andaram a noite às voltas na minha cabeça, apesar de já estar habituado às vossas discussões / não há nada pior do que um espantalho com a mania de que é reconciliador, ontem fiquei preocupado, como se adivinhasse que ia acontecer o pior, o Ângelo nunca percebeu que cada confronto entre mim e Dora nos aproxima mais, [...] um espantalho assustado com uma ameaça inofensiva, / amanhã saio de casa / [...] a Dora chora [...]. (CARDOSO, 2012, p. 315-317).

Como as personagens se apresentam a partir da perspectiva da protagonista, Violeta supõe, no encontro de Dora com Ângelo, por ela insistir em saber o que Ângelo tem para lhe dizer, que Dora sabe ou suspeita ser filha dele:

[...] a Dora pergunta, ontem tiveste espetáculo, tive e correu muito bem, o Ângelo começou a contar o espetáculo mas a Dora interrompe-o / disseste que me querias dizer uma coisa / o Ângelo sorri atrapalhado, o espetáculo de ontem foi, a Dora debruça-se sobre a mesa, estou curiosa, mas o Ângelo continua a falar nos espetáculos [...]. (CARDOSO, 2012, p. 340).

Na citação, percebe-se a impaciência de Dora com Ângelo. Todavia, cabe reiterar que interpretamos o episódio como parte da imaginação de Violeta sobre o dia seguinte à sua suposta morte, uma vez que consideramos que a protagonista continua viva no carro após o acidente, durante toda a narração.

Quanto ao nome da personagem, Dora é abreviação de Teodora e significa presente de deus (GUÉRIOS, 1973, p. 265). Ela é, de fato, um presente aos avós, uma dádiva que salvou a

família sendo tudo que Violeta nunca foi para os pais. A antinomia entre a personagem e seu nome, Dora, está na origem desse presente: ela não é de Deus, mas sim fruto de uma gravidez indesejada principalmente pela avó, quem mais seria beneficiada com o nascimento da criança, embora tenha imposto o aborto a Violeta. Dessa forma, a antinomia auxilia na construção da não-pertença de Violeta, uma vez que Dora se contrapõe à protagonista na relação com os avós.

Já Ângelo, na perspectiva de Violeta, fixou-se na vingança contra o pai:

[...] o meu pai compreendeu as dezenas de telefonemas anónimos, os molhos de cartas com letra de imprensa, a denúncia ao comité, não houve uma só vingança que o bastardo tenha engendrado que o meu pai não tenha compreendido, foi tudo uma questão de oportunidade, não fez isso por mal, o problema foi ter surgido a oportunidade, / engravidar a irmã monstrença / [...]. (CARDOSO, 2012, p. 320-321).

As vinganças mencionadas no trecho constroem a ideia em torno da qual a personagem se desenvolve na narrativa. Todavia, o nome Ângelo significa anjo na origem latina e mensageiro na origem grega (GUÉRIOS, 1973, p. 55). Temos, novamente, uma antinomia, pois a personagem não é nada imaculada, mas sim configurado pela vingança que ele exerce contra o pai: a denúncia, os telefonemas, o cerco na esplanada e a gravidez de Violeta:

[...] a prova de que os campónios [pais de Baltazar] fizeram bem quando expulsaram a mãe do Ângelo, quando impediram o meu pai de correr atrás dela, os campónios fizeram o que tinham de fazer, aliás é / não fizemos tantos sacrifícios para te vermos casado com uma criada / o próprio bastardo quem diz, o meu pai não ia desperdiçar a vida que tinha pela frente só porque uma criada ficou de barriga, [...] os campónios fizeram bem quando expulsaram a vadia e se recusaram a olhar para o bastardo, [...] os campónios fizeram tudo bem mas não conseguiram evitar que o bastardo crescesse com a vingança no sangue, que o bastardo aproveitasse a primeira oportunidade e aí foi a vez de meu pai compreender, o bastardo não podia desperdiçar vida que tinha pela frente com uma vingança por resolver, [...]. (CARDOSO, 2012, p. 320).

No fragmento, observamos que a ideia de vingança é a força motriz de Ângelo, apesar de a personagem ser marcada por outros traços como a semelhança com o pai e a falta de talento em sua profissão de comediante.

A empregada Maria da Guia é caracterizada pela submissão, e o bordão proferido por ela que marca sua vida é “quando nos põem numa vida não sabemos ter outra, menina” (CARDOSO, 2012, p. 26; 187; 318), o qual denuncia sua conduta. Nesse sentido, a mãe de

Maria da Guia foi quem primeiro a colocou na vida em que vive, como observamos na história que a empregada conta repetidamente à Violeta:

[...] contou-me sempre a mesma história, por aí se pode ver que trata de uma criatura pouco imaginativa, / era uma vez uma mulher que deu ao mundo os oito filhos que teve / quando a Maria da Guia estava bem-disposta enfeitava a história [...] às vezes distraía-se e punha-se a fazer parte da história, fui a sexta, depois de mim ainda vieram mais dois, / oito filhos todos vivos, a minha mãe dizia que tinha sido abençoada por não ter perdido nenhum mas só podia querer dizer amaldiçoada / quando fazia parte da história enchia-se de cautela, a menina já sabe que não pode dizer à sua mãezinha que lhe estou a contar isto, a Maria da Guia devia conhecer muito bem a mulher da história porque a descrevia sempre da mesma maneira, sem alterar uma palavra, muito alta e forte, um xaile preto pelos ombros, uns olhos negros, mais negros do que a madeira ardida, / era uma vez uma mulher, muito alta e forte, que deu os oito filhos que teve ao mundo / se sua mãe não tivesse gostado de mim a minha mãe tinha-me dado para outra casa, nessa altura já só éramos cinco que os três mais velhos já tinham sido dados, a pele da mulher era mais dura do que um pedaço de couro, as mãos tão grandes como pás, e nos pés uns socos de madeira barulhentos como um carro de bois, [...] (CARDOSO, 2012, p. 324-325).

No trecho, vemos que Maria da Guia foi dada à Maria Celeste por sua mãe. Quando já adulta, a personagem toma uma atitude que ilustra sua conduta submissa às condições em que é colocada:

[...] um tempo, não assim tão pouco, e a Maria da Guia / ninguém consegue fugir do lugar a que pertence / percebeu a que lugar pertencia, um tempo, não assim tão pouco, e desistiu do namorado comunista, um tempo, imenso, o de uma vida, e esqueceu o namorado comunista, um tempo, e a Maria da Guia ainda não sabe se fez bem, estas criaturas nunca têm a certeza de nada, de vez em quando a Maria da Guia pensa que podia ter corrido o risco de ser uma pobre das que agora não se usam, velhos, pretos, ciganos, campónios, as modas são implacáveis, a Maria da Guia ficou para sempre no lugar que lhe pertence e espera qualquer coisa que não consegue identificar já que / quando nos pomos numa vida não podemos ter outra / o desejo da morte lhe está vedado, a Maria da Guia não conhece o desejo de descansar o corpo para sempre, [...] (CARDOSO, 2012, p. 323-324).

No fragmento, observamos que, ao invés de fugir com o namorado comunista, Maria da Guia continua sendo empregada de Maria Celeste. A decisão da personagem se pautou, além da submissão, pelo medo da pobreza de que lhe falou a patroa. A fase graficamente isolada “quando nos pomos numa vida não podemos ter outra” é a versão do bordão que marca a personagem, adaptada, contudo, à realidade de ter escolhido o próprio destino quando desistiu do namorado comunista.

Já o seu nome tem origem religiosa: vem de Nossa Senhora da Guia (GUÉRIOS, 1973, p. 120), cuja devoção é muito forte em Portugal. É irônico que a empregada, castrada

pelo sistema, represente a religião, um dos pilares do conservadorismo que tirou a sua liberdade, constituindo, mais uma vez, uma antinomia entre a personagem e o nome que lhe é atribuído.

Além das personagens mencionadas, temos outras com funções importantes na estrutura da narrativa. As amigas de Celeste ilustram a falsidade e os funcionários do banco, cujas vidas são imaginadas por Violeta, representam a infelicidade pela vida vivida em função do sistema, ou seja, no extremo “mim”. Cada uma das personagens secundárias corrobora, em sua função na narrativa, a elaboração da não-pertença, sendo o papel de cada uma delas crucial para construir a experiência de não-pertença de Violeta. Desse modo, a narradora-protagonista, as demais personagens e as outras categorias narrativas constroem o tema da não-pertença em *Os meus sentimentos*. Outrossim, além da não-pertença da protagonista, é preciso levar em conta que outras personagens também, isoladamente, são portadoras da não-pertença. É o caso da mãe, que trata os assuntos desagradáveis com o silêncio, ou seja, a omissão, estando consciente da mentira em que vive; do pai, preso num casamento infeliz como os pássaros às gaiolas; da empregada, subserviente mesmo após a morte dos empregadores; de Ângelo, filho bastardo, irmão incestuoso e pai de Dora.

Em seguida, embasamo-nos em Candido (2014, p. 70) para tratar da origem da personagem romanesca, que interessa ao estudo das técnicas de caracterização e à averiguação das relações entre realidade e ficção. Contudo, é um aspecto secundário à crítica, cuja preocupação maior está na análise e interpretação de cada romance. Desse modo, a personagem, inventada pelo romancista, mantém vínculos com a sua realidade individual, denominada realidade matriz (MAURIAC apud CANDIDO, 2014, p. 69). Ela é modificada segundo as possibilidades criadoras, concepção e tendência estética do romancista. As declarações dele, fonte para o estudo do surgimento das personagens, devem ser levadas em consideração com certa precaução devido à possibilidade de a declaração sobre sua obra ser ilusória. Além disso, a criação da personagem oscila entre dois extremos ideais: invenção completamente imaginária e transposição exata de um modelo da realidade. A combinação entre os dois limites define o romancista. Dentre os sete tipos de personagem esquematizadas pelo autor, interessa-nos aquelas construídas sobre um modelo indireta ou diretamente conhecido, mas que só serve de ponto de partida. Nesse sentido, as personagens de Dulce Maria Cardoso têm origem na realidade, mas ela é apenas o ponto de partida, como a escritora declara em entrevista:

Não, [as personagens] não são parte do real. São meus amigos imaginários (risos). Mas há sempre, ou quase sempre, uma brincadeira com o real. Ou seja, por exemplo, o Rui. Houve de fato um Rui real que não tem nada a ver com o Rui do livro. Houve um Rui real, que perdeu os irmãos, que foram assassinados. E escolher uma personagem masculina e chamá-la de Rui no livro foi uma forma de homenagem, não só àquele Rui, mas ao que aquele Rui representava. Pronto, há sempre brincadeiras, por exemplo, a Maria da Guia que é a empregada. Houve mesmo uma empregada de uma vizinha, que eu nunca a conheci sequer, mas que eu sempre escutava a chamarem por Maria da Guia. Há brincadeiras em que eu sei porque aquela personagem é assim, ou de outro jeito. Mas só eu faço parte do real. Só eu sou a personagem real (risos). Há contos em que eu sou mesmo a personagem, em que eu estou lá. Agora, por exemplo, estou a acabar uns contos para a Bélgica e para a Holanda e eu sou eu através das personagens, mesmo a Dulce escritora. A única que é real. (CARDOSO, 2014, p. 4).

No trecho, a escritora afirma que o protagonista de *O retorno* teve origem em um garoto chamado Rui que conheceu no hotel após retornar de Angola, assim como ouviu falar da empregada de sua vizinha chamada Maria da Guia. Logo, as personagens da escritora têm origem em pessoas ou histórias da sua vida, mas esse é apenas o ponto de partida:

Acredito que toda a escrita é autobiográfica. Às vezes dou conta disso outras não, mas tudo é autobiográfico. Como vivência ou pensamento. Nunca distingo verdadeiramente uma coisa da outra a não ser quando convivo com os outros por razões de sanidade mental. O Rui já estava em mim e continuará em mim. Inteiro. O Rui para mim é tão real como qualquer pessoa de carne e osso. (CARDOSO, 2014, p. 1)

Nesse sentido, a realidade da escritora pode ser a matriz das personagens por ela criadas, como nesse caso. Desse modo, a não-pertença construída pelas personagens é uma condição do mundo empírico, como explicamos no primeiro capítulo, e ilustrada na ficção de *Os meus sentimentos*.

3.5 O tempo e o fluxo de consciência

3.5.1 O tempo

O tempo é a categoria narrativa que estuda as relações entre a história e o discurso (GENETTE, 1986, p.27) e, em *Os meus sentimentos*, é ele que permite que o discurso tente reproduzir o fluxo de consciência da narradora-protagonista Violeta, pois a ordem – ou a desordem – temporal constrói o vaivém do pensamento no que diz respeito à temporalidade. Nesse sentido, cabe salientar que a narrativa é constituída por um único fluxo de consciência

lançado ao leitor num jorro de palavras, constituindo a expressão do pensamento da protagonista sem interrupção. Como é comum nesse tipo de narrativa, os tempos presente, passado e futuro são misturados.

Quanto a essa fusão temporal, vale definir o que é a ordem narrativa. Ela constitui a relação entre o tempo da história e o tempo da narrativa:

Estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou aquele indício indireto. (GENETTE, 1986, p.33).

No trecho, observamos que a ordem é a relação entre os eventos como aparecem no romance e os eventos como se dão cronologicamente.

Outrossim, a narrativa primeira é a história que está sendo contada em primeiro plano no romance: “passaremos a chamar ‘narrativa primeira’ ao nível temporal de narrativa em relação ao qual uma anacronia se define enquanto tal.” (GENETTE, 1986, p. 47). Em *Os meus sentimentos*, pode-se considerar como narrativa primeira, para fins de análise, o acidente e o dia em que ele ocorre. Poder-se-ia também considerar a narrativa da vida da protagonista, pois é isso que importa, mas ela é relatada, aos poucos e em ordem inversa em meio à narração do acidente. Em termos técnicos, informações sobre o dia do acidente e o próprio acidente estão em primeiro lugar, bem como as suposições sobre o futuro.

Quanto à anacronia, é definida pelo autor como “diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a ordem da narrativa.” (GENETTE, 1986, p. 34). As anacronias podem ser analepses e prolepses. Dentre elas, a analepse é o tipo de anacronia que nos interessa: ela é a evocação posterior de um elemento anterior ao ponto de partida da história em que se está (GENETTE, 1986, p.47-49).

Desse modo, a descrição do vaivém temporal no discurso do romance, entremeando a narrativa primeira com a história da vida de Violeta por meio de analepses, tem por finalidade demonstrar como, tecnicamente, o fluxo de consciência amarra tempos, espaços e eventos díspares. Assim, o tempo da narrativa desenrola-se a partir de analepses cuja narrativa primeira são os eventos do dia do acidente – narrados inversamente do capítulo dois ao seis – e, nelas, a personagem narra sua história de vida. Esse movimento se dá pelo discurso narrativo todo, ou seja, a divagação sobre a suposta morte enquanto a personagem se encontra ainda no carro também é parte da narrativa primeira em relação às analepses que trazem a

história da vida da protagonista. Dentre essas analepses, cabe destacar aquelas que constituem os três eixos principais da vida de Violeta: família, trabalho e amor.

Em primeiro lugar, a relação de Violeta com a família, como mencionamos, se dá em duas gerações diferentes: a relação com os pais, já mortos no tempo da narrativa primeira, e a relação com a filha e o meio-irmão, que constituem a geração do momento da narração. A mãe de Violeta, Maria Celeste, como reiterado, desprezava a filha porque ela não correspondia aos padrões estéticos e comportamentais femininos, humilhando-a constantemente. Desse modo, a mãe elogiou a filha uma única vez, como aludimos, no episódio narrado em meio ao relato do dia em que a casa foi vendida, e também do acidente, que constitui a narrativa primeira.

Nesse sentido, o elogio da mãe ser relatado em uma longa analepse demonstra mais uma vez que a relação entre ela e a filha era conflituosa. No episódio rememorado, o comportamento da mãe é considerado estranho por Violeta, habituada ao constante desprezo materno. Além disso, no episódio do cerco, vemos também a vergonha que as personagens supostamente sentem: “[...] não sei como concordámos sair juntos naquela tarde, ainda hoje não percebo, há muito que tínhamos vergonha uns dos outros, não percebo como naquela tarde saímos juntos, [...]” (CARDOSO, 2012, p. 132). Essa vergonha denuncia a desunião que caracterizava a família da protagonista.

Ainda tendo o relato do episódio do banco como narrativa primeira, temos conhecimento da postura de Baltazar na família por meio de analepse. A criação obsessiva de pássaros no quintal torna-se a sua fuga, o que agravou o sentimento de não-pertença da filha àquela estrutura familiar:

[...] o meu pai todo o dia a olhar para os pássaros, à noite vestia o casaco que lhe ficava grande, estava tão magro, a barba por fazer, os sapatos mal engraxados, mas nos olhos um brilho inexplicável, quando saía à noite sempre aquele brilho inexplicável, a única coisa que não tinha mudado, o mesmo brilho dos primeiros tempos de casado / vou espairecer / quando passava pela minha mãe, uma rapariguita sentada no sofá a fingir que não sabia aonde ele ia, uma rapariguita que aceitava o até já dito entredentes sem fazer perguntas e que fazia por não reparar no brilho dos olhos do marido, e tornava a fazer por não reparar que o brilho se apagava quando o marido regressava, o que acontecia cada vez mais tarde, [...] durante muito tempo não desconfiei de nada, a minha mãe tratou o assunto como tratou os outros assuntos desagradáveis, / não há nada que o silêncio não mate / a minha má fama, a paixão da Maria da Guia por um comunista, a tonta da Clarissa a dar-se ares porque o filho ocupava um cargo na revolução, a minha gravidez, tratou todos os assuntos desagradáveis da mesma maneira, o silêncio, não há nada que sobreviva ao silêncio, nada, vou espairecer, apetece-me dizer para

o funcionário que preenche formulários, pouse a revista no tampo de vidro da mesa [...] (CARDOSO, 2012, p. 147-148).

A postura de desprezo de Maria Celeste frente aos assuntos desagradáveis reforça o fato de a família se manter pelas aparências e máscaras sociais. Outrossim, o desejo da personagem de dizer ao funcionário as frases do pai demonstra o desprezo pelo modelo de família que teve.

Em segundo lugar, o trabalho da protagonista é vender cera depilatória. Quando sofre o acidente, na madrugada do temporal, estava viajando para vender cera às clientes Betty e Denise em outra cidade, como vemos quando narra a viagem antes do acidente: “[...] sigo o meu caminho, não posso desistir da minha luta, todos os dias os meus inimigos me vencem no meu próprio corpo, [...] sou uma boa vendedora, a melhor, amanhã estou de volta, [...]” (CARDOSO, 2012, p. 18). Os inimigos mencionados são os pelos e o fato de eles vencerem na no próprio corpo metaforiza os parâmetros sociais aos quais Violeta não corresponde, construindo uma ironia pelo relato de seu trabalho ser vender um produto de coerção social feminina. Todavia, ela vende ceras na época do surgimento da depilação a *laser*, como está na narração do jantar:

[...] tudo que tu tocas morre / sem ouvir o disparate que leu num livro qualquer, sublinha nos livros frases idiotas a que dá vida neste tom de tragédia, pobre criança, este golpe não me atinge, a minha adversária perdeu uma oportunidade, gracejo, / quem me dera, vencia o laser / se assim fosse competia com os centros espanhóis que estão por todo lado a prometer, pelos supérfluos nunca mais, que exortam, vá à raiz do problema, [...] (CARDOSO, 2012, p. 95).

Na frase “vá à raiz do problema”, a ocupação da personagem pode ser interpretada simbolicamente: o fato de o produto que vende não ser solução definitiva para os pelos é análogo à atitude que ela tem com relação ao passado até então: ao invés de ressignificar, ela busca corrigir o passado com a venda da casa. Dessa forma, a venda de um produto ultrapassado de coerção social feminina metaforiza sua impossibilidade constante de corresponder aos padrões sociais impostos às mulheres.

Ademais, o trabalho de Violeta é melhor descrito na lembrança das conversas com suas clientes, relatada por meio das analepses entremeadas à narração do encontro com o caminhoneiro:

[...] tenho frio, o corpo do homem é insuficiente para cobrir o excesso do meu que espreita por todo o lado, [...] se o homem falasse era mais fácil, [...] o homem continua calado, tenho de me afastar do que está a acontecer,

pensar noutra coisa, numa estratégia para vender a cera ecológica à Denise que me espera amanhã antes da abertura do cabelereiro [...] o ucraniano, o Serguei, penso que se chama Serguei, diz com o sotaque que quase todos os órfãos de línguas têm, Denise, dormir mal, estar pouca bem, pronuncia corretamente a palavra bem e a palavra mal e isso não significa nada, é apenas uma curiosidade [...] a Denise está convencida de que é uma pessoa sensível, [...] dá como prova o facto de continuar a comprar-me ceras / isto vai de caixão à cova, o mês passado nem para a renda deu / apesar de o negócio lhe correr mal, menospreza o facto de comprar sempre as mais baratas, tenho de me esforçar para lhe vender a cera ecológica, nunca mais aceito esta cera, não posso perder tempo com uma cera tão cara por ser amiga do ambiente, [...] (CARDOSO, 2012, p. 50-52).

As falas de Denise e do ajudante ucraniano evocam outra cliente:

[...] a Betty leva-me para um quatinho a que chama o gabinete de estética e pede-me que me sente enquanto vai buscar o caderno onde tem apontado o que necessita, é muito organizada, quando regressa bate levemente com a ponta da caneta na testa, tem frequentemente os gestos de quem matuta, surpreende-me sempre com um pormenor científico / sabia que a pele é o maior órgão do corpo humano, que representa cerca de dez por cento do nosso peso / de que invariavelmente dúvida, ainda há poucos dias ouviu na televisão mas não tem a certeza, dez por cento parece muito, cinco por cento, talvez seja cinco por cento, afinal Betty tem uma opinião sobre quanto deve pesar a pele, fala do programa, muito bom com aquela jornalista muito boa, não se lembra o nome, [...] (CARDOSO, 2012, p. 55).

Apesar do relato com verbos no presente do indicativo, como na maior parte da narrativa, as conversas com suas clientes se deram no passado e são evocadas na digressão que a personagem faz para distrair-se do silêncio após a relação sexual com o caminhoneiro. Nos trechos, observamos o esforço feito pela protagonista para vender seu produto, além da detalhada observação que constrói sobre suas clientes.

Em terceiro lugar, o amor aparenta ser, em um primeiro momento, um terreno desconhecido pela personagem, que repete diversas vezes o bordão “conheço o amor de ouvir falar” (CARDOSO, 2012, p. 48; 59; 61; 243; 283; 304). Esse bordão constitui o elo entre o relato de sua relação com o caminhoneiro e a analepse sobre a relação com os rapazes na adolescência:

[...] 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 nos baldios, / *conheço o amor de ouvir falar* / um corpo a repousar sobre o outro [...] pode o amor ser isto, pode o amor / os rapazes gostavam de mim nas matinées / ser essa paz da carne saciada, [...] os meus olhos fixos no teto, veem-nos abraçados, olham para a luz incerta, / quando as luzes do cinema se apagavam os rapazes vinham ter comigo /

desistem, fecham-se, se o homem falasse era mais fácil, se repetisse algum dos erros dos anteriores, por exemplo, nunca tinha estado com uma mulher tão gorda como tu ou outro disparate semelhante, como se torna impiedosa a carne saciada, respondia a mim, pelo contrário, nada me surpreendeu, todos os homens que me tratam mal foram devolvidos ao lugar a que pertencem, [...] a maior parte insulta-me sem que eu me rale com isso, depois da carne saciada tanto me faz o que eles dizem, / quando o filme acabava e os rapazes deixavam de me conhecer eu não me importava / [...] (CARDOSO, 2012, p. 48-51).

O bordão resulta de vivências do passado que levaram ao comportamento sexual da personagem, que se resume a encontros efêmeros com homens estranhos em que, num jogo perigoso, encena ser vítima. Além disso, a narração dos encontros com os rapazes é retomada posteriormente, entremeada à última visita à casa dos pais.

Contudo, Violeta conhece o amor em vida, e esse amor é o que sente por Dora (CARDOSO, 2012, p. 338), como mencionamos. A escolha de uma qualidade de amor menos destacada na literatura relaciona-se ao tema da antologia *Tudo são histórias de amor* (2017), ou seja, à existência de diversos tipos de amor, comentada pela escritora em entrevista:

Na verdade, não [são tudo histórias de amor]. São tudo histórias de poder. O meu lado otimista diz-me que podem ser histórias de amor. Mesmo o amor é o mais benigno de todos os poderes. Neste livro há uma provocação, porque normalmente fala-se sempre do amor conjugal. Há outros: o dos irmãos, aos livros, à ideia de justiça. (CARDOSO, 2014).

No trecho, a afirmação sobre a provocação existente na antologia pode ser relacionada ao bordão de Violeta: ela não conhece o amor que comumente é mencionado, mas conhece aquele que sente por Dora. Esse é um dos tipos de amor destacados pela escritora na antologia mencionada, mais especificamente nos contos “Desaparecida” e “Os anjos por dentro”.

Outrossim, o vaivém temporal constituído por analepses em *Os meus sentimentos* pode ser relacionado à oposição temporal de *Madame Bovary*, discutida por Bourneuf e Ouellet (1976, p. 180-181): o discurso apresenta a oposição entre o presente imediato (vida cotidiana de Emma) e o futuro (possibilidade de romper o ciclo temporal em que vive). Logo, a protagonista de Flaubert vive, no romance, a oposição entre o tempo cíclico vivido e o tempo imaginário projetado.

Do mesmo modo, Violeta vive a oposição entre o presente cíclico marcado pela angústia e o futuro projetado marcado pela possibilidade de salvação. Nesse sentido, a não-pertença também é construída por essa oposição temporal. No presente cíclico, a não-pertença acompanha a personagem desde a infância e perpassa, além da sua geração, a dos pais e a da filha. A ruptura do sentimento de não-pertença aconteceria, segundo a expectativa da

personagem, com a venda da casa, momento em que Violeta deixaria de pertencer ao ambiente que sempre a sufocou por materializar a sua angústia:

[...] o mesmo faz de conta que me leva a acreditar que estou perto de corrigir o passado, de recomeçar tudo, vendo a casa e a vida me dá outra oportunidade, como se não soubesse ou me tivesse esquecido de que a vida nunca foi generosa, a vida que é avarenta até no tempo que nos dá quando o tem de sobra, [...] (CARDOSO, 2012, p. 130-131).

Ela acredita que tudo vai ser diferente após a venda: esse é o desejo projetado no seu imaginário. Porém, quando afirma que essa crença é um “faz de conta”, nos mostra que, enquanto narra após o acidente, já sabe que a venda da casa não a livrou dos fantasmas do passado, uma vez que o acidente rompe essa possibilidade. Todavia, ele traz reflexões à protagonista que renasce não pela venda da casa, mas pela revisita ao passado e às próprias verdades, ou seja, aos sentimentos que nomeiam o livro.

Para mais, as relações que o tempo estabelece na narrativa romanesca podem apresentar a medida objetiva e subjetiva temporal. No primeiro caso, o escritor pode referenciar o tempo de outras formas, aludindo a acontecimentos históricos, estabelecendo relação entre eventos da narrativa e mencionando estações climáticas (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 181-182). Em *Os meus sentimentos*, sabemos que a história se desenrola na segunda metade de 1997, data referenciada no romance seguinte de Dulce Maria Cardoso, *O chão dos pardais*, em que a protagonista de *Os meus sentimentos* aparece. Além disso, temos a data de validade de um produto vendido por Dora no supermercado em que trabalha, 2004. Além da possibilidade de o produto durar sete anos, a aparição da protagonista no romance seguinte corrobora a relação de intertextualidade constituída nos romances da escritora.

Ademais, há, no discurso, a indicação temporal relativa às horas passadas: no segundo capítulo, temos: “[...] já é muito tarde, 4:37 no relógio digital do tabeliê, 4:32 na realidade, sempre me concedi cinco minutos de avanço, [...]” (CARDOSO, 2012, p. 16); e no último: “[...] são 14:37 no relógio digital do tabliê, são 14:37 no mundo lá fora, [...]” (CARDOSO, 2012, p. 370).

Todavia, o tempo objetivo e exterior pode dar origem a outro tempo, aquele subjetivo e interior das personagens. Nesse sentido, a medida subjetiva de tempo – que pode se dar na sucessão de fatos em uma cena, dando a impressão de passagem do tempo a partir da sensação das personagens – produz “um efeito sobre as personagens e, desse modo, visa interiorizar a experiência do tempo.” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 183). Em *Os meus sentimentos*, a

medida subjetiva de tempo revela-se na gota de água que não desliza do para-brisa, demonstrando que o tempo que passa é interior, uma vez que toda a narração da vida da protagonista parece se passar em um instante e por isso a gota continua lá. Desse modo, a duração interior é incorporada à trama, como afirma Nunes (2013, p. 55) sobre romances de fluxo de consciência. Assim, o relato da vida, por sua experiência, é feito por meio do tempo verbal majoritariamente no presente do indicativo e pretérito imperfeito, da pontuação exclusivamente por vírgulas e de frases curtas, isoladas graficamente, que interrompem o discurso. Nele, o desconforto, a densidade e a urgência da narração também constroem o incômodo maior do que estar de cabeça para baixo num carro capotado: a não-pertença.

Além disso, outro tempo que também interfere na técnica romanesca é o tempo da escrita, de acordo com Bourneuf e Ouellet (1976, p. 190). Essa não se dissocia daquele, uma vez que o escritor decide, no momento da escrita, seguir ou recusar os moldes artísticos de sua época. Em *Os meus sentimentos*, temos acesso ao tempo da escrita, pois Dulce Maria Cardoso nos informa a duração de sua composição literária após o término da narrativa, nas páginas finais do livro – de agosto de 2001 a outubro de 2004 – embora tenha perdido o texto todo e o tenha reescrito em um mês a partir da memória, como ela afirma em entrevista de 2016. Quanto às interferências de sua época, a autora segue os demais escritores portugueses contemporâneos como Isabela Figueiredo e António Lobo Antunes ao revisitar as questões do colonialismo, muito representadas na década de 80, e ao retratar o desencanto com a Revolução dos Cravos.

Ademais, para que as lacunas deixadas pelo vaivém temporal construído em romances que, como *Os meus sentimentos*, são repletos de anacronias sejam preenchidas, o leitor deve ser, segundo Nunes (2013, p. 71), ativo na dimensão temporal narrativa:

[...] a dinâmica dos atos de preenchimento, que corre pelas trilhas do discurso, ajusta o tempo vivido, extratextual do leitor, com a suma de sua experiência cultural e social, em que se incluem as convenções literárias, as oscilações temporais do texto entre presente, passado e futuro. É o leitor que abre essa rede temporal do discurso, malha de muitos fios reais, no plano do imaginário, efetuando, com o mundo da obra que reconfigurou o mundo real, a dimensão do tempo fictício.

Desse modo, o leitor transforma o discurso em história, considerando os significados que Genette (1986, p. 25) atribui a esses termos. Ademais, o leitor pode ser, a depender da exigência da obra, mais passivo, atingindo efeito catártico, ou mais lúcido, adquirindo distanciamento crítico frente ao exposto no romance. Esse último leitor é o leitor almejado por Sterne em *Tristram Shandy*, segundo Bourneuf e Ouellet (19876, p. 198), enquanto o primeiro

é aquele desejado pelo romancista de evasão que o leva da realidade empírica a uma imaginária. Esse leitor lúcido que tenha distanciamento crítico em relação à obra e adquire, a partir dela, distanciamento crítico em relação à própria realidade é o almejado por Dulce Maria Cardoso, considerando o projeto artístico de sua obra proposto por Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 5) e por nós expandido:

Com uma fina ironia e uma grande noção de entroncamento dos dados, Cardoso elabora uma tessitura narrativa que entrecruza os dados e direciona seu leitor a posicionar-se frente aos problemas de sua época. Ou seja, o embate presenciado em 74 precisa continuar a acontecer para que suas sementes sejam plantadas, e não esquecidas.

O trecho se refere a outro romance da escritora, *O chão dos pardais*. Todavia, ao expandirmos o projeto artístico a *Os meus sentimentos*, estendemos essa noção de leitor ao nosso *corpus*, principalmente pela narrativa fragmentada repleta de anacronias e pela crítica à Revolução ainda mais profunda e persistente. Por fim, cabe destacar que a desenvoltura do tempo no romance é influenciada pelo tempo do cinema, capaz de fundir espaços devido ao caráter pictórico. Já a ilusão de simultaneidade terá que ser criada partindo de artifícios ou convenções, quando há tempos simultâneos no espaço (desdobramento do tempo no espaço) ou há a existência de diferentes histórias em unidades espaço-temporais divergentes (NUNES, 2013, p. 53). Em *Os meus sentimentos* temos a ilusão de simultaneidade através da duplicação do tempo da história no espaço: o restaurante indiano (presente) e Salão Princesa (passado). O tempo presente é fundido ao tempo passado e os respectivos eventos misturarem-se na mente da narradora-protagonista. Desse modo, essa ilusão de simultaneidade constrói, na narrativa, a não-pertença aos padrões femininos comportamentais e estéticos: a mãe olha para a personagem como que para repreendê-la por sua aparência. Em seguida, temos uma menção à bata, que remete às visitas da personagem à mãe, no hospital, no qual não havia bata de visitantes que coubesse em Violeta. Logo, esse aspecto da temporalidade do romance auxilia a construção de seu principal tema: a não-pertença.

3.5.2 O fluxo de consciência

Primeiramente, cabe salientar que a forma fragmentada de *Os meus sentimentos* é o que primeiro chama a atenção do leitor no romance. Sobre isso, é importante ter em mente o que a escritora afirma sobre o surgimento de seu processo criativo durante a escrita desse romance:

E [*Os meus sentimentos*] determinou o meu método criativo, que é o mais maluco. Porque o perdi. [...] Foi em 2004, para aí. Recebi um e-mail com um palhaço e cliquei no nariz. No dia seguinte tinha o computador todo preto. Chamei um técnico, ele disse que era impossível, e eu, que ainda era casada na altura, disse ao meu marido: ou esqueço isto, esqueço a Violeta de vez, ou reescrevo de memória, enquanto está fresco. [...] fechei-me a escrever durante um mês. [...] E depois pensei: gosto mais disto assim. Porque toda a palha de que não me consigo livrar, as metáforas pirosas, quando estás a escrever de memória esqueces, porque não é importante. E agora faço sempre isso: apago tudo. Já tentei não o fazer, mas não fica bem. É horrível, mas assim só fica o que me parece essencial. (CARDOSO, 2016).

É interessante notar que o romance mais distinto da escritora quanto à forma seja o que definiu seu método criativo. Como dito, ele é composto por apenas um período, pontuado unicamente por vírgulas, que se desenrola por mais de trezentas páginas. Desse modo, os parágrafos de *Os meus sentimentos* não são organizados como nos romances tradicionais. Na realidade, o discurso é composto por um único parágrafo sem aplicação da gramática normativa, cuja sintaxe é constantemente interrompida por bordões e frases isoladas graficamente, seguindo o fluxo da consciência da personagem. O isolamento gráfico mencionado se dá através da separação, por espaços em branco, dessas frases em relação ao parágrafo único.

Dessa maneira, o fluxo de consciência é o recurso formal mais evidente do romance e indica o desenvolvimento de uma característica própria da narrativa moderna que é, segundo Genette (1986, p. 71), a intensificação da quantidade do informador, ou seja, do narrador, da narração, em detrimento da quantidade de informação. Também, para Gomes (1993, p. 118), uma das inovações do romance contemporâneo está na “intensificação dos processos de fluxo de consciência”, por meio do uso da linguagem coloquial na narrativa. Esse registro oral aparece, em *Os meus sentimentos*, incorporado ao discurso: a linguagem coloquial é utilizada tanto na narração da personagem e nas suas falas quanto nas das outras personagens. Desse modo, o romance é, como afirma Machado (2014, p. 173), “uma narrativa que, do ponto de vista estrutural, aproxima-se da oralidade, seja pela indicação de pensamentos fluidos que insinuam *flashes* de memória, ou mesmo pelo uso de vocábulos e estruturas sintáticas altamente polissêmicas”. Essa proximidade com a oralidade e o pensamento fluido a que Machado se refere são interpretados por nós como indícios dessa tentativa de reprodução da consciência da narradora-protagonista por meio do tratamento do tempo, que constrói, por sua vez, o fluxo de consciência na narrativa.

Assim, a reprodução da consciência ou subconsciência da personagem é elaborada pelo descolamento das regras gramaticais: a pontuação apenas por vírgulas – uma vez que o pensamento não tem fim, apenas muda de foco – tem como efeito criar a impressão de que ideias e imagens são concomitantes. Além disso, há falas e algumas vezes diálogos que não são marcados claramente, uma vez que são introduzidos por vírgulas e a autoria nem sempre é clara, quase não diferindo dos pensamentos da personagem transcritos na construção do fluxo de consciência.

Logo, a história da vida da protagonista é contada no vaivém exterior-interior, proposto por Zéraffa (2010, p. 81), pois, como foi dito, os eventos do dia do acidente despertam digressões sobre a sua vida:

[...] viro a página, mais uma fotografia, uma mulher sentada no sofá onde o administrador descansa a mão, o cabelo louro muito penteado, um vestido que lhe assenta tão bem, a perna elegantemente traçada, o colar de pérolas, uma senhora, chic, très chic, / como se matam os fantasmas / daqui a nada vendo a casa, [...] (CARDOSO, 2012, p. 120-121)

No trecho, a mulher da foto da revista lembra à personagem a figura da mãe, cuja conduta com Violeta é o motivo principal da venda da casa. Dessa forma, a frase isolada graficamente “como se matam os fantasmas” surge quando a protagonista se lembra da mãe a partir da foto da revista. Já o comentário seguinte sobre vender a casa é despertado pela opressão que a figura da mãe representa, uma vez que tal opressão (os fantasmas) é o motivo da venda da casa.

Desse modo, observamos que características de duração interior da personagem são incorporadas à narrativa em *Os meus sentimentos*, uma vez que esse romance, como os de fluxo de consciência, adentra a intimidade da personagem, narrando as mudanças mínimas de pensamento. Assim sendo, as atitudes e coisas do mundo externo são interpretadas pela perspectiva imprecisa e oscilante da experiência interna, assim como a ordenação das situações objetivas externas se dá pela experiência interior e íntima da personagem. É o que observamos no trecho supracitado de *Os meus sentimentos* e em todo o seu discurso narrativo. No romance, as lembranças que dão sequência ao discurso da narradora-protagonista, frequentemente desenvolvidas a partir de uma frase isolada graficamente que se repete, são despertadas por uma sensação do presente. Nesse sentido, as sensações da personagem experienciadas na narração, no carro, relativas aos eventos do dia do acidente, despertam imagens vivas do passado, trazendo, ao longo da narrativa, a história de vida de Violeta, além de explicarem a sua conduta nos eventos narrados.

Outrossim, a lembrança viva desencadeada espontaneamente por uma sensação atual presentifica o passado da personagem e o respectivo espaço físico onde ocorreu o evento, como ocorre no romance de fluxo de consciência (NUNES, 2013, p. 59). Logo, a presentificação narrativa de *Os meus sentimentos* é dupla: primeiramente, a personagem presentifica, após o acidente, os eventos que se deram naquele dia e, durante o relato deles, transmite outras imagens vivas da sua vida, presentificando sua história. Como exemplo, temos o trecho abaixo:

[...] os meus olhos fixos no teto, veem-nos abraçados, olham para a luz incerta, / quando as luzes do cinema se apagavam os rapazes vinham ter comigo / desistem, fecham-se, se o homem falasse era mais fácil, se repetisse um dos erros dos anteriores, por exemplo, nunca tinha estado com uma mulher tão gorda como tu ou outro disparate semelhante, como se torna impiedosa a carne saciada, respondia que a mim, pelo contrário, nada me surpreendeu, todos os homens que me trataram mal foram devolvidos ao lugar a que pertencem, uma argamassa em que não os distingo, nada os distingue uns dos outros, poucos aceitam calados a humilhação, a maior parte insulta-me sem que eu me rale com isso, depois da carne saciada tanto me faz o que eles dizem, / quando o filme acabava e os rapazes deixavam de me conhecer eu não me importava / o homem continua calado, [...] (CARDOSO, 2012, p. 50-51).

No fragmento, o ato de descrever a luz para qual olhava após o sexo com o caminhoneiro, remete-a para as luzes do cinema, que frequentava na adolescência. Desse modo, a não-pertença à concretização do amor romântico, evidenciada na atitude de se relacionar de forma efêmera com caminhoneiros, é justificada pela conduta coletiva para com a personagem: o desprezo dos rapazes depois de a terem usado. Em seguida, a narração dos insultos dos homens lembra o momento em que os rapazes magoavam Violeta com o que, supostamente, também não se abalava. Já a duração interior da personagem, de acordo com Nunes (2013, p. 60), desperta em si o encontro com sua essência, seu eu profundo e se realiza na intemporalidade. Nesse sentido, ao reviver o passado, o presente é retirado do fluxo do tempo, pois o reencontro do tempo cronológico com a duração psicológica interrompe o fluxo de consciência, paralisando o tempo num instante de êxtase. Dessa maneira, a intemporalidade do presente imóvel liberta a personagem do conflito entre o tempo vivido e o tempo cronológico. Esse instante de êxtase sem passado e futuro é, em *Os meus sentimentos*, o capítulo final:

[...] não tenho medo de / uma estalagem solitária, abandonada dobre o mar / nada, nem sequer do amor, os meus olhos rasos de felicidade, na minha pele cicatrizes de todos os meus sonhos, a partir de hoje nada vai ser diferente, à minha frente um mar de tempo sempre igual, [...] (CARDOSO, 2012, p. 369).

Na citação, após a narração do dia do acidente submetida à duração interior, com direito a muitas anacronias que contaram sua história de vida, o fluxo de consciência da personagem dá lugar a um encontro consigo mesma, a um momento intemporal de iluminação e liberdade.

Nesse sentido, *Os meus sentimentos* pode ser interpretado como um só ininterrupto discurso imediato, que permite certo mergulho do leitor na consciência da personagem (GENETTE, 1986, p. 172). Nesse tipo de discurso, a distância entre o leitor e os acontecimentos narrados se torna menor, uma vez que há a ilusão de que a consciência do narrador é diretamente absorvida pelo leitor. Já quanto à focalização do romance, é do tipo interna fixa por termos acesso aos pensamentos de apenas uma personagem, que narra a história: Violeta. Nesse caso, o discurso imediato relaciona-se com a focalização interna fixa, que tem como efeito a tomada da perspectiva pela protagonista. Além disso, a tentativa de reprodução da (in)consciência da personagem pode ser apresentada no discurso imediato, constituindo o fluxo de consciência, uma vez que a novidade dessa técnica enquanto procedimento narrativo moderno (AUERBACH, 2002, p. 482), está na tentativa de reproduzir os movimentos da consciência das personagens, bem como a subjetividade do discurso.

Além da tentativa de reprodução da consciência, a ficção do fluxo de consciência também pode ser caracterizada como “[...] um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens.” (HUMPHREY, 1976, p. 4). Essa técnica, segundo Humphrey (1976, p. 19), não é constituída apenas pelo fluxo de consciência, pois sua baliza é a compreensão dos conteúdos da mente humana. Nesse sentido, a apresentação do fluxo de consciência se dá em quatro técnicas (HUMPHREY, 1976, p. 21): os monólogos interiores direto e indireto, a descrição onisciente e o solilóquio. O monólogo interior direto é o que nos interessa. Ele representa, na ficção, o conteúdo psíquico da personagem e os respectivos processos que antecedem a fala (HUMPHREY, 1976, p. 22-24). Desse modo, a representação da consciência é liberada, ou seja, não há interferência do narrador e a plateia não é presumida no discurso. Outrossim, a instância narradora é diluída na personagem, num discurso de primeira pessoa, o tempo não é preciso e não há introduções ou comentários por parte do narrador. Ademais, o texto pode carecer de sintaxe convencional, uma vez que a ideia é representar a textura verdadeira da consciência.

Esse monólogo interior direto é a técnica de apresentação do fluxo de consciência em *Os meus sentimentos*. A personagem Violeta narra os eventos do dia do acidente e os mais

significativos de sua vida explorando os diferentes níveis de sua consciência, inclusive aqueles que antecedem a fala, que são expostos com interrupção sintática pelas frases isoladas graficamente que eliciam a narração de uma lembrança. Como exemplo, temos a lembrança da voz da mãe, que aparece nos bordões em francês e oprime os pensamentos de Violeta, causando desconforto no leitor:

[...] quando me abeirava da minha mãe o insensato desejo de a beijar, de a abraçar, / bêtises, ma chérie, bêtises / mas a senhora voluntária, o médico, a senhora enfermeira, olhavam para mim e o desejo desaparecia [...] o beijo indiferente que lhe dava era mais uma ferida que lhe abria no corpo, podia ter escolhido perdoá-la, ou vingar-me da raiva que ainda agora me agita o coração, podia ter escolhido esquecer-me de tudo mas escolhi não modificar o que tínhamos sido, / quando renegamos o passado perdemos o futuro [...] (CARDOSO, 2012, p. 269).

No trecho, a lembrança da voz da mãe, enquanto saudável, afirmando que atitudes e pensamentos da personagem não passavam de bobagens – no bordão “bêtises, ma chérie, bêtises” (CARDOSO, 2012, p. 12; 14; 18; 46; 49; 50; 182; 251; 260; 261; 269; 291; 301; 309; 313; 342; 370) – interrompe a vontade de Violeta de beijá-la, de perdoá-la. A vontade é substituída pela vergonha dos que estão ao redor delas, uma vez que beijar e abraçar a mãe seria visto como bobagem. Nesse sentido, a voz da mãe é um nível de consciência transcrito no discurso que antecede a fala e a atitude da protagonista, e influencia fortemente os seus pensamentos e atitudes seguintes.

Por fim, uma vez ilustrado na narrativa, cabe considerar que o fluxo de consciência é um dos principais constituidores, no discurso de *Os meus sentimentos*, do tema da não-pertença. O procedimento se divide em três eixos relacionados às proposições de Auerbach (2002, p. 494) sobre o fluxo de consciência: tratamento do tempo, deslocamento da importância do acontecimento periférico às digressões e aspecto sintomático da realidade hodierna caótica.

Em primeiro lugar, o tratamento do tempo no romance, já analisado, é caracterizado pelo vaivém temporal capaz de reproduzir no discurso os caminhos da consciência da protagonista. Desse modo, a duração dos processos periféricos é muito menor do que as digressões da protagonista. Embora tudo no livro possa ser visto como digressão – as ocorrências do dia do acidente, a imaginação da própria morte e, sobretudo, a história da vida da protagonista –, consideramos que há uma narrativa primeira, como já mencionado: a história do dia do acidente e do próprio acidente, na qual são inscritos relatos de acontecimentos da vida de Violeta mesclados com suas observações sobre eles. Assim sendo,

o acidente é narrado no capítulo um, e sabemos que a personagem permanece no veículo durante toda a narração, pois menciona sua posição no carro diversas vezes ao longo da narrativa, inclusive após narrar sua suposta morte: “[...] parada nessa posição esquisita o tempo mostra-se como nunca o tinha imaginado, dentro dos meus ouvidos grilos, gri-gri gri-gri, os olhos cegos por uma gota de luz [...]” (CARDOSO, 2012, p. 317). O processo periférico de Auerbach (2002, p. 484), aqui, é o acidente, que assume aspecto metafórico, pois o verdadeiro acidente revelado é a vida de Violeta, narrada no vaivém temporal. Como sugere Auerbach (2002, p. 484), o acontecimento exterior é oportunidade para a imersão no íntimo. Desse modo, após o acidente, Violeta olha pra dentro de si e se depara com os eventos de sua vida que narra, bem como os sentimentos que nomeiam o romance.

Em segundo lugar, o procedimento moderno do fluxo de consciência modifica o foco da narrativa, que dá menos importância para grandes eventos externos, pois crê que são menos capazes de apresentar informações decisivas sobre o tema. Assim, a importância é deslocada para os instantes efêmeros da vida cotidiana, por meio dos quais são obtidas sínteses sobre o tema da narrativa:

[...] escritores modernos [...] preferem exaurir acontecimentos quotidianos quaisquer durante poucas horas e dias a representar perfeita e cronologicamente um decurso integral exterior, também eles são guiados (mais ou menos conscientemente) pela ponderação de que não pode haver esperança alguma de ser, dentro de um decurso exterior integral, realmente completo, fazendo reluzir, ao mesmo tempo, o essencial; também receiam impor à vida, ao seu tema, uma ordem que ela própria não oferece. (AUERBACH, 2002, p. 494).

Dessa maneira, no discurso de *Os meus sentimentos*, a importância da narrativa é deslocada do processo periférico para as digressões que, apesar de tratarem de experiências subjetivas da personagem, culminam em reflexões universais, uma vez que, apesar de serem específicas da experiência e ponto de vista da personagem, abrangem a sociedade como um todo: vemos, aqui, certa universalidade no específico apresentada por Auerbach (2002, p. 497). Nesse sentido, a não-pertença está sempre em jogo e é construída pelas digressões que constituem sínteses sobre o tema do romance:

[...] a minha Dora não destoava nesta sala onde tudo se encaixa com a precisão de um desenho técnico, não se afundava no sofá, não tinha a malha caída nos collants, a minha Dora parecida com o Ângelo como nunca pensei que fosse, o meu pedaço mais perfeito a entender-se com o Ângelo que a respeito da venda desta casa também só diz disparates, diferentes dos disparates que diz nos espetáculos, mas em todo caso disparates que não levo

a sério / ninguém corrige o passado, ponto final / para não me irritar com ele, / fazes tudo para magoares a Dora, ponto final / quando está zangado o Ângelo usa o ponto final, se quer tornar a zanga maior acrescenta, parágrafo, a Dora tem razão em estar zangada contigo, ponto final parágrafo, se nessas alturas tento uma piada, / o que é um ponto final / não me responde, um asterisco com gel, digo, foste tu que me ensinaste, lembras-te, censura-me, pensei que querias a minha opinião, claro que não quero a opinião dele, falei-lhe da venda da casa como lhe falo dos centros espanhóis das depilações definitivas, / vá até à raiz do problema / do temporal, só que não há temporais todos os dias, quero lá saber o que o Ângelo pensa a propósito da venda da casa, da dor que causo à Dora, torna-se tão enfadonho / não consegues livrar-te do passado, ninguém consegue mudar o que já aconteceu, nem sequer o que está para acontecer / prefiro o Ângelo com o fato de cetim azul-celeste, ou o espantalho que não quer desassossegar da vida e por isso todas as noites dobra o edredão dos folhos pelos vincos, [...] (CARDOSO, 2012, p. 158-159).

No trecho, a protagonista faz digressões sobre a opinião de Ângelo e Dora a respeito da venda da casa que foi concretizar no banco, local em que espera a chegada dos compradores. Nesse sentido, a digressão auxilia na construção da não-pertença de Violeta quando a protagonista afirma destoar do ambiente pelo seu aspecto, diferente do que aconteceria à sua filha. Além disso, observamos na citação a universalidade das frases isoladas graficamente, as quais, por sua vez, também auxiliam na construção da não-pertença, uma vez que o passado (que ninguém pode corrigir) é o que constrói a não-pertença do presente da protagonista, e é esse passado que ela tenta corrigir com a venda da casa.

Em terceiro lugar, a inteligência e o instinto dos escritores do século XX levaram-nos a encontrar um processo no qual a realidade é dissolvida em reflexos de consciência, a fim de lidar com a desigualdade social e o embate entre os diferentes modos de vida na Europa, enfraquecendo perspectivas filosóficas, econômicas, morais e religiosas (AUERBACH, 2002, p. 495-496). A amplificação do horizonte da experiência humana, que vinha acontecendo desde o século XVI, e as mudanças nas bases da sociedade durante e após a Primeira Guerra Mundial tornaram a atividade do escritor mais complexa: já não era possível discernir pensamentos, sentimentos e ideologias que delimitassem uma realidade a ser representada. O fluxo de consciência, portanto, é um processo que surge como sintoma do caótico século passado.

Além disso, o procedimento narrativo também apresenta aos seus leitores um tema comum – a desesperança e um sentimento de fim do mundo (AUERBACH, 2002, p. 496). Assim, os romances de fluxo de consciência tendem a criticar a cultura que lhes deu origem. Desse modo, cabe salientar que a narrativa de Dulce Maria Cardoso em fluxo de consciência mostra que, mesmo após o 25 de Abril, a sociedade portuguesa continua pautando-se nos

pilares estado, igreja e família. Logo, o romance desnuda a realidade, criticando-a a partir de uma perspectiva individual. Esse aspecto sintomático e crítico do romance de fluxo de consciência propostos por Auerbach (2002, p. 495-496) pode ser relacionado à expansão que propomos do projeto artístico da escritora do romance *Os meus sentimentos*: o romance surge tanto como sintoma do desencanto com o 25 de Abril quanto como crítica a essa ineficácia da Revolução.

3.6 Linguagem

3.6.1 A inversão de máximas

Bordão significa, segundo o Novo dicionário da língua portuguesa (1986, p. 276), “palavra ou frase que se repete a cada passo na conversa ou na escrita.” Também significa figurativamente, de acordo com Ferreira (1986, p. 275), amparo e proteção. Somando esse significado à definição proposta por Michaelis (2000, p. 97) – “argumento a que se recorre sempre” – bordão pode significar uma frase solta, repetida diversas vezes no discurso literário à qual se recorre como apoio para embasar um argumento defendido ou ideia concebida. Portanto, quando utilizamos o termo bordão em nossa investigação, nos referimos a frases que se repetem no mínimo três vezes ao longo do discurso de *Os meus sentimentos*. Além disso, esse bordão pode ser constituído por uma parêmia. Trata-se, segundo Monteiro-Plantin (2017, p. 2), de um termo geral que compreende ditos populares, provérbios, frases feitas, refrãos, aforismos e máximas. As sentenças proverbiais, como ela (MONTEIRO-PLANTIN, 2017, p. 3) denomina as parêmias, têm como principal característica a transmissão de um ensinamento, conselho ou lição. Dentre as parêmias mencionadas pela autora, destaquemos a máxima que, para Aristóteles (1982, p. 146), trata-se de um discurso conciso que expressa uma perspectiva de mundo universal. Nesse sentido, o prazer do ouvinte da máxima vem da sua satisfação com um discurso que apresenta um saber – compreendido por ele antes num caso particular – em termos gerais. Já o caráter moral do orador está relacionado ao perfil de quem profere as máximas, definido por Aristóteles (1982, p. 147-148): o orador costuma ser alguém mais velho e mais experiente, e o uso de máximas e fábulas por alguém que não atingiu a velhice é considerado estúpido. Outrossim, o ensinamento da máxima será recebido pelo público como verdadeiro se o orador tiver experiência no assunto em pauta. Já o caráter moral da máxima

[...] existe sempre que se manifestam as preferências do orador. Todas as máximas produzem esse efeito, pois quem as utiliza mostra de maneira geral quais são as suas preferências; por conseguinte, se as máximas são honestas,

farão com que o caráter do orador pareça igualmente honesto. (ARISTÓTELES, 1982, p. 148)

Desse modo, o caráter moral do orador e suas preferências podem ser deduzidos pelas máximas por ele proferidas. Além disso, a máxima é formada, de acordo com Barthes (1974, p. 11; 24-25), por um saber condensado acerca da natureza humana, constituindo um tipo de discurso moralizante. Ademais, podemos saber os valores de uma sociedade através das máximas. De acordo com Cerdas (2011, p 186):

[...] a máxima é um estilo de discurso ligado à percepção do mundo, que ajuíza sobre o comportamento humano e sob o qual transparece os valores estéticos e morais de uma sociedade.

Logo, a máxima não expressa apenas a moral e preferências de seu orador, pois ela também apresenta os valores da sociedade em que ele está inserido. Além disso, as máximas, no discurso romanescos, de acordo com Cerdas (2011, p. 188), dependem da construção de uma estrutura fabular narrativa, propiciando o seu surgimento. Outrossim, a máxima torna-se uma importante ferramenta de caracterização no romance, pois “[...] manifesta o caráter da personagem, as suas preferências de comportamento social, seus anseios e objetivos ético-morais.” (CERDAS, 2011, p. 182).

Tendo em vista essas proposições teóricas, sugerimos que alguns bordões ou frases isoladas que não se repetem assumem a função de máxima invertida na obra de Dulce Maria Cardoso, como demonstraremos a seguir. A ideia de inversão de uma verdade pré-concebida é abordada por Cardoso em entrevista:

[...] e portanto escrevi aquilo [*Os meus sentimentos*], acima de tudo na questão política, aquilo pra mim era uma questão política, da questão da revolução, por exemplo, eu inverti o *slogan* do 25 de Abril porque me fazia muito a impressão a revolução estar a morrer, estar a perder, os ideais estarem a se perder [...] (CARDOSO, 2017).

Assim, consideramos que o intuito político da escritora em *Os meus sentimentos* é realizado não apenas pela inversão do *slogan* do 25 de Abril, mas também pela inversão de verdades tidas como absolutas socialmente condensadas em máximas.

Outrossim, cabe destacar que a estrutura utilizada nas fábulas de James Thurber, fabulista norte-americano consagrado pelo humor satírico, de acordo com Carnes (1988, p. 312), é superficialmente a da fábula e do conto de fadas. Essas fábulas apresentam uma

narrativa curta seguida por uma moral (epimítio), utilizando, assim, a estrutura fabular básica. Todavia, o epimítio, em Thurber, é composto por um antiprovérbio e a inversão dos provérbios e ditados traz realismo à narrativa de Thurber, algo desse tipo é raro na fábula original (CARNES, 1988, p. 322).

Logo, através do uso da estrutura fabular, Thurber coloca em questão a validade desse gênero literário, como explica Carnes (1988, p. 315), uma vez que o escritor encaixa a fábula na sua história para dizer ao leitor que ele não deve confiar nessas histórias contadas por meio desse gênero literário. Portanto, através da paródia, ele utiliza o próprio gênero para desacreditá-lo. Como exemplo, a fábula “Tortoise and the Hare”⁸ cita um livro antigo, interpretado por Carnes (1988, p.315) como sendo de Esopo, e apresenta a moral que é “A new broom may sweep clean, but never trust an old saw.”⁹ Destarte, Thurber reafirma que os antigos clichês não se aplicam à sociedade vigente (CARNES, 1988, p. 316) e o pessimismo – subjacente em seu discurso – é resultante da desilusão do fabulista no ser humano (CARNES, 1988, p. 322).

Nesse sentido, uma antifábula é criada por Thurber, dado que o escritor, pautando-se na estrutura fabular, utiliza sua função – instruir o leitor – para negar a existência de uma sabedoria coletiva na sociedade, o que é um paradoxo (CARNES, 1988, p. 326). Dessa maneira, o fabulista faz uso da fábula e de outros gêneros tradicionais, como o folclore e o conto de fadas, para demonstrar ao leitor a impotência dessas modalidades em servirem como guia para se enfrentar os desafios da vida (CARNES, 1988, p. 328).

Desse modo, o uso da fábula por Thurber é como o uso da máxima por Cardoso: eles utilizam a estrutura superficial da fábula e da máxima, respectivamente, com as funções dessas estruturas invertidas. A máxima mantém a estrutura superficial na narrativa de Cardoso, mas apresenta seu propósito – reafirmar valores de uma sociedade – invertido, assim como a antifábula de Thurber descredita o poder de instrução dessa narrativa. Destarte, a máxima invertida de Cardoso é como o antiprovérbio do epimítio de Thurber.

3.6.2 O projeto artístico e a inversão das máximas em *Os meus sentimentos*

A estrutura da máxima é utilizada no discurso narrativo de *Os meus sentimentos*, pois as frases isoladas graficamente de Cardoso assumem, muitas vezes, a função e a estrutura da máxima no romance: elas apresentam um discurso conciso que expressa uma perspectiva

⁸ “A tartaruga e a lebre” (tradução minha).

⁹ “Uma nova vassoura pode varrer bem, mas nunca confie em uma serra antiga” (tradução minha).

universal de mundo, que é apresentada depois de ser ilustrada em um caso particular. Assim sendo, em vários momentos, há uma estrutura fabular e, em seguida, uma máxima invertida. O seguinte trecho ilustra bem:

[...] folheio a revista a pensar no que podia fazer em vez de estar a folhear uma revista que não me interessa, logo na segunda página/subscribo um plano de reforma/uma ordem devidamente ilustrada pelo sucesso de um velho que a cumpriu, o velho que subscreveu atempadamente o plano de reforma está num campo de golfe a sorrir, [...] volto à revista, subscribo o plano de reforma e fique uma pessoa perfeita, tiro o velho do campo verde cheio de sol e ponho-o à chuva à espera de um táxi, logo que o expulso do paraíso da fotografia o velho passa a ser mais um velho como tantos a tremer de frio,/a felicidade depende das circunstâncias [...] (CARDOSO, 2012, p. 117-118, grifo nosso).

No trecho, a protagonista imagina um modelo da revista em situações diferentes daquela em que ele está. A divagação termina com a máxima “a felicidade depende das circunstâncias” (CARDOSO, 2012, p. 118). Além disso, a máxima “a quantidade de coisas de que as pessoas se convencem que precisam” (CARDOSO, 2012, p. 113) também é precedida por divagações de Violeta que, enquanto espera os compradores da casa, observa o funcionário a sua frente e imagina a sua vida, a vida de seu chefe e a vida do chefe do seu chefe, conforme citado anteriormente. As histórias de vida que ela inventa para cada um deles podem ser consideradas como fábulas. Nesse sentido, nota-se que os três não têm nome, aproximando-se da estrutura fabular invertida, pois em *Os meus sentimentos*, o recurso é para tipificar ao invés de individualizar, como é o caso dos animais antropomorfizados da fábula original. Ademais, a perspectiva da personagem é disfórica, pois supõe que as pessoas trabalham para manter o padrão de vida, o que torna a rotina um fardo necessário para bancar os gastos.

Primeiramente, a personagem constrói uma história, que funciona como fábula, sobre a vida do empregado do banco. Depois, passa a imaginar a rotina do chefe do funcionário que, diferentemente dele, não trabalha no *open space*, mas sim no andar de cima num gabinete fechado. Por fim, a imaginação chega ao chefe do chefe do funcionário, que trabalha no piso acima, num gabinete maior e com vista para a cidade. Destarte, a tese é que quanto maior o salário, a classe social e o *status*, mais as pessoas consomem e se obrigam a trabalhar mais com o que detestam. Logo, as três narrativas particulares ilustram, como dito, a máxima invertida “a quantidade de coisas de que as pessoas se convencem que precisam” (CARDOSO, 2012, p. 113), mostrando que independentemente da posição social, a infelicidade reina. Portanto, apesar das diferenças de classe, a insatisfação é comum a todas as

peessoas que se deixam oprimir pela subserviência a um tipo de trabalho que não lhes dá prazer, e que suportam pela necessidade de custear consumo questionável. Nessas divagações, a protagonista propõe reflexões sobre o absurdo naturalizado no mundo em que vivemos, criticando o consumismo, a família tradicional portuguesa e a cultura dessa sociedade.

Ademais, os modos de ser de Violeta, uma mulher descrente que julga, são expostos nas máximas, e também permitem considerá-la como pessimista, entediada, crítica, combinando tal perfil com a imaginação fecunda para supor coisas cruéis da vida das pessoas que observa. Nesse sentido, o mais importante é observar que a escritora faz uso da máxima, invertendo o seu propósito original: ao invés de utilizar a máxima para transmitir valores éticos e morais para uma sociedade ou para o ser humano, Dulce Maria Cardoso a utiliza para desmascarar a realidade social portuguesa. Logo, na divagação sobre os funcionários do banco e na referida máxima, a escritora, ao invés de reafirmar os valores sociais portugueses, critica-os através da estrutura fabular cuja primeira finalidade é a reafirmação desses princípios. Outrossim, na narrativa sobre a vida do chefe do chefe do funcionário há uma crítica à família tradicional e à religião: a menção à sua amante denuncia o falso moralismo quanto ao matrimônio e o consumismo supérfluo e exagerado que, para ser mantido, depende da rotina maçante do chefe.

Para mais, a máxima “o povo vencido nunca mais será unido” (CARDOSO, 2012, p. 124; 231) – uma inversão do *slogan* da revolução “o povo unido jamais será vencido” – é repetida três vezes por Violeta no discurso, uma delas enquanto conta o episódio em que ela e seus pais (passadistas) foram intimidados pelos revolucionários:

[...] as parceiras da canasta desistiram de salvar a minha mãe do hábito de fazer inconveniências e deixaram-na a falar sozinha, a cabeça pousada nas costas do sofá a dizer baixinho, uns anos, poucos, e ninguém se lembra de nada, vão esquecer-se, uns anos, poucos, e todos se vão esquecer para não terem vergonha de terem falhado tanto, / o povo vencido nunca mais será unido / e mais uns anos, poucos, e ninguém sequer se lembra de ter falhado tanto, os revolucionários que nos cercaram, ou melhor, nas palavras da minha mãe, o bando de arruaceiros que nos quis assaltar, / a verdade está sempre entre nós e os outros, não pertence a ninguém / vão esquecer-se de nos terem cercado, de terem considerado o meu pai um inimigo das revolução, a minha mãe sempre falou num bando de arruaceiros que nos quis assaltar, nunca em revolucionários, foi numa tarde bonita de primavera, já nos tínhamos habituado / as revoluções nada mais fazem do que substituir as vítimas, o teu pai teve azar, foi só isso / a receber cartas e telefonemas anónimos, depois de lamentar a cobardia dos autores a minha mãe proibia que se falasse mais sobre o assunto, se eu perguntava alguma coisa para perceber as ameaças, a minha mãe / de que lado estás, Violeta, não se podem servir dois senhores, Violeta / zangava-se, avisava-me que não admitia que eu desconfiasse do que o meu pai tinha sido, ou feito, calava-me, não por

respeito, por indiferença, tanto me fazia, a verdade não me interessava, tanto me fazia que o meu pai fosse um carrasco ou uma vítima, um traidor ou um injustiçado, tanto me fazia, [...] (CARDOSO, 2012, p. 124-125).

No trecho, temos a perspectiva da mãe, que não reconhecia a natureza do cerco, e de Violeta, indiferente ao episódio como um todo. Logo, a narrativa e a utilização da máxima contribuem para a caracterização da personagem, demonstrando sua perspectiva. Novamente, a máxima é utilizada no romance de maneira invertida, tanto no seu sentido quanto no seu propósito, pois, ao invés de reafirmar os valores sociais portugueses, ela questiona a eficácia da Revolução dos Cravos. Além disso, depois de mostrar que a empregada de seus pais, Maria da Guia, cujo propósito de vida era servir aos patrões, não perde a servidão nem sai da pobreza com o fim da ditadura salazarista, Violeta introduz a máxima proferida por Maria da Guia “quando nos põem numa vida não sabemos ter outra, menina” (CARDOSO, 2012, p. 187), referindo-se à continuidade da servidão. A exemplo disso, Violeta lança mão da metonímia “farda” devido a continuidade de sua conduta serviçal mesmo após a morte dos patrões:

[...] a farda que se esgarça num quarto alugado, não mais que cinco metros quadrados, quando por lá passo, o que faço raramente, só quando não tenho mesmo mais nada para fazer e me apetece falar com um tecido esfiapado, casas sem botões, duas mangas que sem mexem com dificuldade [...] a Maria da Guia continua a pedir desculpa naquele tom muito específico apesar de definhar num quarto cheio de bolor [...] a Maria da Guia teve o azar de sobreviver aos donos, um pássaro doente numa gaiola, à espera que os dedos em forma de tenaz da mão do meu pai / anda cá, bichinha / a libertem do suplício [...] (CARDOSO, 2012, p. 189-190).

No fragmento, observamos que o espaço em que vive diz muito sobre sua condição individual e social. Além disso, a metáfora da gaiola – pois o pai de Violeta era fissurado em pássaros – e a metonímia da farda no trecho citado ilustram a simbologia desse espaço em que a personagem vive e o quanto ele diz sobre ela, segundo a perspectiva da narradora-protagonista. Nesse sentido, a referência a essa personagem, com a metonímia “farda”, limita-a ao seu antigo emprego, que ainda define sua identidade social. Logo, Maria da Guia é o exemplo de que o propósito do 25 de Abril ainda está para ser alcançado, e que a revolução, apesar de ter derrubado o regime salazarista, não conquistou a redução da desigualdade social.

Assim, a máxima “são tão maçadoras as lengalengas da revolução” (CARDOSO, 2012, p. 133) – proferida na narração sobre o cerco dos revolucionários – e “as revoluções são tão passageiras” (CARDOSO, 2012, p. 321) – presente na narração das vinganças de Ângelo – expõem a perspectiva de Violeta, instigando o leitor a refletir sobre as consequências da

Revolução na sociedade portuguesa, contribuindo para o desenvolvimento do projeto artístico da escritora, proposto por Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 1) e que expandimos a esse romance: desmascarar a realidade social portuguesa. Afinal, a metáfora da epígrafe do romance pode ser assim interpretada: o jardim da morte é a nossa condição – psicológica, social, amorosa, física, interpessoal – e o sangue que o rega são as nossas atitudes. Como exemplo, Violeta afirma no bordão mais repetido “conheço o amor de ouvir falar” (CARDOSO, 2012, p. 48; 59; 61; 243; 283; 304) e depois em “nascestes para que eu pudesse experimentar o amor” (CARDOSO, 2012, p. 308-309), mas não consegue dizer à filha que a ama e muito menos se comporta como mãe amorosa.

Por fim, cabe traçar a diferença entre Thurber e Cardoso. O primeiro, como propõe Carnes (1988, p. 326), utiliza fábulas para criticar a possibilidade de se obter ajuda de uma fábula para viver – ou de qualquer outro tipo de ajuda – demonstrando a postura niilista em sua obra. Já a segunda constrói uma crítica que se dirige às mazelas da sociedade portuguesa através do discurso de Violeta, lembrando ao leitor aquilo que não deve ser esquecido sobre seu país. Portanto, é por acreditar na humanidade que a escritora parece delinear sua crítica, convidando o leitor à reflexão, e se o faz por intermédio de uma protagonista promíscua, imoral e niilista é justamente para mostrar as consequências de determinados preconceitos e discriminações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em primeiro lugar, a não-pertença é o tema da dissertação e, para nós, de nosso *corpus: Os meus sentimentos*. Trata-se de um sentimento experienciado pelo indivíduo que não se sente parte do meio em que está inserido. Além disso, para a escritora Dulce Maria Cardoso, a pertença constitui um instinto humano. Nesse sentido, a não-pertença é, inicialmente, uma experiência relacionada ao tempo histórico-político em que o sujeito vive, uma vez que a crise do pertencimento a uma ideia de nação gera o questionamento acerca da nossa identidade, como propôs o historiador e sociólogo Zygmunt Bauman (2005, p. 26). Além disso, a não-pertença constitui uma necessidade intrínseca ao ser humano, compondo uma das necessidades básicas da hierarquia proposta pelo psicólogo humanista Abraham Maslow (1987, p. 20-21). Partindo da necessidade de pertencimento como intrínseca ao ser humano e da afirmação sobre a pertença da escritora portuguesa contemporânea, chegamos à necessidade de reconhecimento intersubjetivo estudada por Hegel, cuja atualização do estudo, segundo o sociólogo alemão Axel Honneth (2003, p. 125), é desenvolvida pelo psicólogo social George H. Mead (apud MORRIS, 2010, p. 151). Nesse sentido, utilizando a teoria de Mead como baliza teórica, propomos como definição de não-pertença o sentimento resultante do desequilíbrio entre as fases do *self*, processo social no qual a personalidade se desenvolve. Desse modo, o indivíduo assume as condutas do extremo “eu” ou extremo “mim”, não estabelecendo uma relação de mudança mútua com a sociedade e, como consequência, experienciando a não-pertença.

Em segundo lugar, *Os meus sentimentos* se insere ao romance português contemporâneo discutido pelo crítico literário brasileiro Álvaro Cardoso Gomes, a princípio, em sua relação com a realidade, constituindo uma crônica de costumes que retrata seis dos oito temas recorrentes, e depois, nas mudanças micro e macroestruturais. Assim sendo, as mudanças microestruturais são relativas ao retrato da linguagem e seus efeitos sobre o indivíduo no retrato da incomunicabilidade; a assimilação de aspectos poéticos na prosa no final metafórico; e a incorporação de discursos tradicionalmente não literários no uso da linguagem coloquial em todos os níveis do discurso. Já as modificações macroestruturais abrangem as tanto mudanças nas categorias espaço-temporais – com a percepção do espaço através da consciência da personagem e a intensificação do processo de fluxo de consciência – quanto a rarefação da história e do contorno das personagens romanescas – a narrativa se torna fragmentada, transformando o romance em um quebra-cabeça a ser montado pelo leitor.

Em terceiro lugar, *Os meus sentimentos* estabelece relações com os demais romances da escritora em um trânsito de personagens que vagueiam por entre as histórias de *Campo de sangue*, *Os meus sentimentos* e *O chão dos pardais*. Além disso, as relações que nosso *corpus* estabelece com a produção romanesca da escritora podem ser observadas, principalmente, na relação que essa produção estabelece com a História e na tematização da não-pertença. Tais relações podem ser observadas na fortuna crítica sobre a produção literária de Dulce Maria Cardoso. Dentre os apontamentos dessa crítica, salientamos a proposição de um projeto artístico, por Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 1), da produção da escritora tendo *O chão dos pardais* como *corpus*. Esse projeto afirma que a escritora desnuda a realidade social portuguesa, demonstrando a perda dos ideais da Revolução dos Cravos, e forma um leitor crítico e consciente. Em *O chão dos pardais*, o projeto se desenvolve através da metaforização das personagens em instituições da sociedade portuguesa. Nesse sentido, cabe destacar também a nossa expansão desse projeto também a *Os meus sentimentos*, no qual o ele se desenvolve através da inversão de máximas em seu discurso.

Em quarto lugar, por fim, o tema da não-pertença é construído em *Os meus sentimentos* pelas categorias narrativas: personagem, narração, tempo, focalização e linguagem. Na primeira categoria narrativa, a protagonista constrói a não-pertença em relação a quatro aspectos fundamentais de sua vida: parâmetros sociais, padrões estéticos e comportamentais femininos, família e experiência amorosa. Nesses quatro pilares, a vivência da protagonista é essencialmente marcada pela não-pertença, constituindo a perspectiva de extremo “eu” de Violeta sobre aqueles que são extremo “mim”. Outrossim, a não-pertença de Violeta também é construída pela antinomia da protagonista, averiguada segundo o significado de seu nome, presente em *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes* (1973), de Rosario F. Mansur Guérios. A antinomia prevalece nas demais personagens do romance: Maria Celeste, Baltazar, Dora, Ângelo e Maria da Guia.

A mãe é marcada pelo silêncio com que lida com assuntos desagradáveis, o pai pela ausência nas visitas diárias à amante, o meio-irmão pelas vinganças que comete contra o pai e a empregada pela subserviência e submissão à vida que lhe foi imposta. Quanto à filha da protagonista, Dora, tem o universo íntimo mais explorado pela perspectiva de Violeta, de forma que não apresenta uma única ideia central. Dela é possível saber que namora um artista chamado José, trabalha como caixa em um supermercado e é a filha que os avós sempre desejaram. Nesse sentido, embora tenham uma ideia central da qual giram em torno – em geral condensada no discurso em um bordão –, essas personagens secundárias são planas com uma curva em direção a esféricas, se considerarmos o conceito de Foster (apud CANDIDO,

2014, p. 61-63). Outrossim, a antinomia dessas personagens corrobora a construção da não-pertença vivenciada pela protagonista.

Na segunda categoria narrativa, a narradora de *Os meus sentimentos* pode ser relacionada ao narrador de tradição oral, nas proposições de Walter Benjamin em “O narrador” (1987, p. 197), por oposição: o narrador tradicional transmite ensinamentos e valores e Violeta os questiona e provoca perplexidade; ele narra em seu leito de morte e ela, em nossa interpretação, diante da morte metafórica. Essa oposição se fortalece na inversão de máximas que propomos nesse tecido narrativo, na averiguação da quinta categoria narrativa. Além disso, a narradora se aproxima ao narrador romanesco apresentado pelo autor. Nesse sentido, a narração conduz à reflexão acerca do sentido da vida, o qual estaria para o romance como a moral está para a narrativa de tradição oral.

Na terceira categoria narrativa, temos o descompasso entre a ordem dos eventos como aparece no romance (ordem do discurso) e a ordem cronológica desses fatos (ordem da história). Logo, temos um vaivém temporal marcado por anacronias, mais especificamente analepses, demonstrando a adoção do tempo interior da protagonista no discurso narrativo. Esse vaivém constrói a tentativa de reprodução da consciência de Violeta no discurso narrativo, o que nos leva à quarta categoria narrativa, a focalização narrativa. Destarte, a focalização é interna fixa, constituindo um longo discurso imediato, o qual, segundo Gérard Genette (1986, p. 172), permite o mergulho do leitor na consciência do narrador. Logo, *Os meus sentimentos* constitui um romance de fluxo de consciência, o que pode ser observado na transcrição dos níveis de consciência que antecedem a fala (HUMPHREY, 1976, p. 4), no tratamento do tempo já mencionado e no deslocamento da importância do acontecimento periférico – o acidente e os eventos do dia em que ocorreu – às digressões – a história de sua vida, o verdadeiro acidente relatado no romance (AUERBACH, 2002, p. 494).

Por fim, na quinta e última categoria narrativa, temos a inversão de máximas em *Os meus sentimentos*. Nesse sentido, as máximas aparecem em sua estrutura superficial, ou seja, em uma estrutura fabular no discurso romanesco, como é o caso das divagações sobre as vidas dos funcionários do banco. Após a digressão em forma de fábula, temos uma máxima invertida, ou seja, uma reflexão universal que, ao invés de propagar os valores de uma sociedade (como o faz a máxima), contesta-os. Ademais, propomos que a inversão de máximas é o meio através do qual o projeto artístico inicialmente proposto sobre *O chão dos pardais* (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 1) – no qual se desenvolve através da metaforização das personagens – também se desenvolve em *Os meus sentimentos*.

Por fim, as categorias narrativas constroem, no romance em pauta, o seu principal tema: a não pertença que, para nós, constitui o fulcro dos sentimentos que nomeiam o livro de Dulce Maria Cardoso. Nesse sentido, consideramos que alcançamos nosso objetivo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícios Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1982.

AUERBACH, E. A meia marrom. In: _____. **Mimesis**. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 471-498.

BARROS, B. M. Dulce Maria Cardoso. In: MASINA, L.; LANGER, D.; JACOBSEN, R. B.; ROSE, R. (Org.). **Por que ler os contemporâneos?** Porto Alegre: Dublinense, 2014. p. 62-63.

BARROS, B. M. Seres estranhos: personagens em desencontros em romances de Dulce Maria Cardoso. In: CARDOSO, J. A.; GAI, E. P.; LINDEMANN, C.; PELOSI, A. C.; SÖHNLE JUNIOR, E. (Org.). **Literatura, linguagem e mídia**. Águas de São Pedro: Livronovo, 2016. p. 192-198.

BARTHES, R. La Rochefoucauld: reflexões ou sentenças máximas. In: _____. **Novos ensaios críticos e o grau zero da escrita**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 9-26.

BAUMAN, Z. **Identidade**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENJAMIM, W. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e poética: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221. (Obras escolhidas, 1).

BOURNEUF, R.; OUELLET, R. **O universo do romance**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. São Paulo: Almedina, 1976.

BRIDI, M. Nova voz da ficção portuguesa: Dulce Maria Cardoso. **Léguas & Meia: revista de literatura e diversidade cultural**. Feira de Santana, UEFS, v. 4, n. 3, p. 261-265, 2005.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. de A.; GOMES, P. E. S. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 51-80.

CARDOSO, D. M. Entrevista à Alleid Ribeiro Machado. Dulce Maria Cardoso e Júlia Nery: olhares em torno da diáspora portuguesa em França e África. Entrevista. **Desassossego**. São Paulo, USP, v. 12, p. 95-119, 2014.

_____. Entrevista a Cláudia Marques Santos. **If you walk the galaxies**. 28 abril 2017. Disponível em: < <http://ifyouwalkthegalaxies.com/dulce-maria-cardoso/> > . Acesso em: 29 de setembro de 2018.

_____. Entrevista a Gustavo Bom. Dulce Maria Cardoso: O que me fez pensar no que estamos aqui a fazer foi o olhar de um cão. **Diário de Notícias**. 17 ago 2016. Disponível em: < <http://www.dn.pt/portugal/entrevista/interior/dulce-maria-cardoso-o-que-me-fez-pensar-no-que-andamos-aqui-a-fazer-foi-o-olhar-de-um-cao-5342457.html> > . Acesso em: 20 ago 2016.

_____. Entrevista a Pedro Miguel Silva. Dulce Maria Cardoso. **Deus Me Livro**. 06 jul 2014. Disponível em: <<http://deusmelivro.com/entrevistas/dulce-maria-cardoso-6-7-2014/>>. Acesso em: 20 out 2016.

_____. Entrevista a Vanda Marques. O amor é o mais benigno de todos os poderes. Entrevista. **Jornal i**. 17 mar 2014. Disponível em: <<http://ionline.sapo.pt/383051>>. Acesso em: 7 de agosto de 2016.

_____. **O chão dos pardais**. Lisboa: Tinta da China Portugal, 2014.

_____. **O retorno**. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2013.

_____. **Os meus sentimentos**. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2012.

_____. **Rosas**. Lisboa: Douda Correia, 2017.

CARNES, P. The american face of Aesop: Thurber's Fables and Tradition. In:_____. **Proverbia in fabula: essays on the relationship of the proverb and the fable**. Paris: Lang, 1988, p. 311-331.

CERDAS, E. **A Ciropédia de Xenofante: um romance de formação na Antiguidade**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

FERREIRA, A. B. H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1986.

GOBBI, M. V. Z. Experiência de memória na literatura portuguesa contemporânea: uma reflexão sobre *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso. In: ALVAREZ, A. G. R.; GONÇALVES NETO, N. (Org.). **Na justeza da forma, a sutileza do conteúdo: homenagem à Lílian Lopondo**. São Paulo: Todas as Musas, 2015, v. 1, p. 147-155.

GOMES, A. C. **A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo**. São Paulo: EDUSP, 1993.

GONÇALVES NETO, N.; GAMA, A. P. F. Liquidez, reconfigurações e pluralidades: a representação identitária da sociedade portuguesa em *Chão dos pardais*, de Dulce Maria Cardoso. **Anais da ABRALIC**. Campina Grande, 2012. p. 1-7.

GONÇALVES NETO, N. Retratos da descolonização: *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. **Diálogos**, Garanhuns, Universidade de Pernambuco, n. 17, p. 2126-2137, 2015.

GUÉRIOS, R. F. M. **Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes**. São Paulo: Editora Ave Maria, 1973.

HONNETH, A. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais**. Trad. Luiz Repa. São Paulo: Editora 34, 2003.

HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência**. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

KELM, M. D. Sobre o regresso dos portugueses à pátria de origem, pós-1974, a propósito do romance *O retorno* (2011), de Dulce Maria Cardoso. **Litterata**. Ilhéus, Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), v. 1, n. 2, p. 173-188, 2011.

KHAN, S. O imaginário do império-navio e o inefável namoro Brasil/Angola. **Via Antlântica**, São Paulo, Universidade de São Paulo (USP), n. 22, p. 127-138, 2012.

LEONEL, M. C. **Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LESSA, C. F. As coisas que morrem não se devem tocar: uma leitura de *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. **Mulheres e Literatura**. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), v. 14, p. 1-9, 2015.

MACHADO, A. R. As cicatrizes de Violeta, uma heroína às avessas. **Revista Escritoras Ibéricas (REI)**. Madrid, UNED, v. 2, p.171-186, 2014.

_____. Adeus Luanda: um breve olhar sobre *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. **Nau literária**. Porto Alegre, UFRGS, v. 10, n. 2, p. 26-41, 2014.

_____. Memórias reversas. Uma leitura de *Os Meus Sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso. **Anais do XIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC)**. Campina Grande, p. 1-5, 2013.

MALTA, M. H. **Da viagem ao livro: narrativas erráticas e errâncias poéticas (ou: Uma sentença de vida ou de morte)**. 2014. 132f. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUCRio), Rio de Janeiro, 2014.

MASLOW, A. H. **Motivation and personality**. New York: Harper Collins Publishers, 1987.

MONTEIRO-PLANTIN, R. S. ReVEL na Escola: Fraseologia e Paremiologia: para que ensinar, se todo o mundo sabe? **ReVEL**, v. 15, n. 29, p.1-16, 2017.

MORRIS, C. W. (Org.) **Mente, self e sociedade**. Trad. Maria Silvia Mourão. Aparecida: Ideias & Letras, 2010.

PEREIRA, P. A. “Eu estive aqui”: o Bildungsroman pós-colonial de Dulce Maria Cardoso. **Olho d’água**. São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista (UNESP), v. 8, n. 16, p. 86-102, 2016.

PRATA, A. F. O cronótopo do hotel e a formação da memória em *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. **Navegações**. Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), v. 7, n. 1, p. 69-76, 2014.

SCHMIDT, S. P. Uma viagem longa demais, um retorno devastador. **Revista Abril do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana (NEPA)**. Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense (UFF), v. 8, n. 2, p. 119-135, 2016.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TODOROV, T. (Org.) **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

VALADARES, L. M. C. B. *O retorno*: uma viagem de formação e refundação de identidade. **Forma Breve**. Aveiro, Universidade de Aveiro (UA), p. 91-100, 2011.

ZÉRAFFA, M. **Pessoa e personagem**: o romanescos nos anos de 1920 aos anos de 1950. Trad. Luiz João Gaia; J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura 1**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. p. 55-63.

ARNAUT, A. P. Estereótipos (Post)coloniais: *O retorno* (Dulce Maria Cardoso) e *Caderno de memórias coloniais* (Isabela Figueiredo). **Revista de Estudos Literários**. Coimbra, Universidade de Coimbra (UC), v. 4. p. 99-122, 2014.

BASTOS, L. M. T. A escrita feminina em *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. **Anais do V Colóquio Mulheres em letras**. Belo Horizonte: UFMG, p. 357-363, 2013.

CARDOSO, D. M. **Até nós**. Serzedo: Asa Portugal, 2008.

_____. **Campo de sangue**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Tudo são histórias de amor**. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2017.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

POUILLON, J. **O tempo no romance**. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

RICOEUR, P. **Percursos do reconhecimento**. Trad. Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006.