



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

Gabriela Cristina Borborema Bozzo¹
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

RESUMO

O sentimento de não-pertença constitui o tema do presente estudo, no qual infere-se que ela seja, também, o tema central do romance que constitui o nosso *corpus*, *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso. O romance português contemporâneo apresenta, de forma inusitada, a história de Violeta, uma mulher obesa rejeitada pela mãe que vive na tentativa de corrigir o passado. Assim, busca-se definir a não-pertença, discursar sobre o tempo na narrativa e, por fim, identificar como a não-pertença é construída no romance, como tema principal, pela categoria narrativa tempo. Assim, embasa-se nas teorias de Axel Honneth, George H. Mead, Gérard Genette, Roland Bourneuf, e Réal Ouellet, Benedito Nunes, Nefatalin Gonçalves Neto e Angela Gama. Conclui-se, portanto, que a instância temporal corrobora a construção do sentimento de não-pertença como tema principal no romance *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso.

Palavras-chave: Não-pertença. Tempo. *Os meus sentimentos*. Dulce Maria Cardoso.

ABSTRACT

The sense of not belonging is the theme of the present study, in which it is inferred that it is also the central theme of the novel, *Os meus sentimentos*, by Dulce Maria Cardoso. Thus, the paper seeks to define the sense of not belonging, to talk about time in the narrative and, finally, to identify how the sense of not belonging is constructed in the novel by the narrative category time. Therefore, this study is based on the theories of Axel Honneth, George Mead, Gérard Genette, Roland Bourneuf, and Réal Ouellet, Benedito Nunes, Nefatalin Gonçalves Neto and Angela Gama. It is concluded, therefore, that the temporal instance corroborates the construction of the sense of not belonging in the novel in question.

Keywords: Sense of not belonging; time. *Os meus sentimentos*. Dulce Maria Cardoso.

INTRODUÇÃO

A não-pertença, tema do presente artigo, é por nós definida como o resultado de uma conduta extremada na fase do *self* “eu” em detrimento daquela chamada de “mim”. Tais fases são apresentadas e definidas no estudo de George Mead organizado por Charles Morris em *Mente, self e sociedade* (2010). No romance que compõe nosso *corpus* – *Os meus sentimentos* (2012), de Dulce Maria Cardoso –, inferimos que ela constitui o tema central da narrativa.

Os meus sentimentos conta a história da narradora-protagonista Violeta, utilizando-se de uma forma pouco tradicional: o texto é pontuado unicamente por vírgulas e composto por uma

¹ É professora bolsista na graduação da Faculdade de Ciências e Letras (FCLAr/UNESP), câmpus de Araraquara -SP, e doutoranda em Estudos Literários no programa da mesma instituição. E-mail: gabrielaborborema@live.com



intensa desordem temporal. A narradora-protagonista narra todo o discurso de cabeça para baixo, presa pelo cinto de segurança após um acidente automobilístico na estrada durante a madrugada. Toda a narrativa parece uma tentativa desordenada de contar o filme que se passa na cabeça dela (cuja temática é sua vida) num momento em que ela imagina que pode morrer – e inclusive narra seu suposto velório, interrompido diversas vezes pela história do velório empírico de sua mãe. Interpretamos, em nossa leitura do romance, que Violeta está viva durante todo o discurso, e pautamo-nos nas menções a elementos do carro, denunciando que ainda está lá presa, enquanto narra seu velório e no final da narrativa, já nas páginas finais.

Procuramos entender, nesse estudo, o que é o sentimento de não-pertença, compreender como funciona a instância narrativa tempo e verificar como o tema da não-pertença é construído – dentre outras categorias narrativas – pelo tempo em *Os meus sentimentos*.

Para atingir tais objetivos, embasamo-nos em *Luta por reconhecimento* (1993), de Axel Honneth; *Mente, self e sociedade* (2010), em que as teorias de Mead foram organizadas por Charles Morris; *O tempo da narrativa* (1986), de Gérard Genette; *O universo do romance* (1976), de Roland Bourneuf, e Réal Ouellet; *O tempo na narrativa* (2013), de Benedito Nunes; e “Liquidez, reconfigurações e pluralidades: a representação identitária da sociedade portuguesa em Chão dos pardais, de Dulce Maria Cardoso” (2012), de Nefatalin Gonçalves Neto e Angela Gama.

1 A NÃO-PERTENÇA

A não-pertença consiste no sentimento experienciado pelo indivíduo que não se sente parte do meio em que está inserido. A produção literária de Dulce Maria Cardoso apresenta diferentes abordagens dessa temática. Como exemplo, narradora-personagem de *Os meus sentimentos* apresenta a perspectiva da não-pertença: Violeta é uma mulher obesa, vendedora de ceras em época de depilação a *laser*, considerada promíscua e mãe solteira. Nesse sentido, a não-pertença é experienciada pela personagem em diferentes contextos. 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.”

O instinto da pertença mencionado pela escritora – e tematizado em sua produção literária – se aproxima da necessidade de reconhecimento intersubjetivo da própria identidade, estudada por Hegel. Buscando atualizar a teoria hegeliana, Axel Honneth (2003, p. 125), propõe:

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 contém até hoje os meios mais apropriados para reconstruir as intuições da teoria da intersubjetividade do jovem Hegel num quadro teórico pós-metafísico.

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 (2010, p. 151-245). A sua psicologia social se faz de nosso interesse para investigar a origem da não-pertença experienciada pelo indivíduo, cuja alusão na produção literária de Dulce Maria Cardoso, mais especificamente em *Os meus sentimentos*, nos propomos a averiguar.

O processo social em que a personalidade do sujeito se desenvolve é nomeado *self* por Mead (2010, p. 151-245). 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 o “eu” e o “mim”. 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 pela internalização das atitudes do outro generalizado, ou seja, as atitudes da comunidade inteira. O outro generalizado constitui a resposta comum e a atitude organizada quanto às instituições de uma sociedade. As instituições são assimiladas pelo sujeito em sua conduta, e é isso e o pertencimento à comunidade que possibilitam-no ser uma personalidade. É através desse outro generalizado que a comunidade influencia largamente o comportamento dos indivíduos. Nesse sentido, o *self* desenvolve-se por completo na medida em que se torna um reflexo individual dos padrões comportamentais de uma sociedade ou grupo.

Desse modo, a era dos extremos, proposta por Hobsbawm (1995) para definir o século XX e discutida por Bosi (2002, p. 248) na literatura, pode relacionar-se também com os indivíduos dos extremos. Embasando-nos na era dos extremos e nas fases do *self* de Mead (2010, p. 212), acreditamos que há duas condutas extremas do “eu” e do “mim” que geram a não-pertença na interação social. Apoiamo-nos na afirmação de Mead (2010, p. 212) para propor as condutas extremadas no “eu” e “mim”:

[...] 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.

Por trás dos extremos, temos a necessidade de pertencimento inerente ao ser humano. A prevalência do mim na experiência do indivíduo resulta, muitas vezes, do instinto da pertença. Exemplificando, a religião é uma instituição que supre esse instinto, pois através dela, o sujeito experimenta a sensação de pertencimento a uma comunidade, como salienta Mead (2010, p. 237), que explica “essa é a experiência por trás dos extremos às vezes histéricos que pertencem às convenções.” Há predominância do “mim” nessa conduta pela devoção a tal comunidade e por ajustar-se a ela. Acreditamos que quando o ajuste à comunidade mutila a individualidade do sujeito, ele tem uma conduta extremada no “mim”, gerando um pertencimento não genuíno e infelicidade.

A conduta extremada no “eu”, por sua vez, resulta na sensação da não-pertença. Levada ao extremo, a predominância do “eu” não resulta, no combate dos valores e na autoafirmação, propostos por Mead (2010, p. 212). É uma existência que não se ajusta excessivamente à sociedade, diferente do “mim”, mas que pratica consigo a exclusão que sente da sociedade. O indivíduo, nesse caso, internaliza as expectativas sociais também, mas essas são excludentes com relação a ele, seja por pertencer a um grupo de minorias ou por simplesmente 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. Quando se exclui por sentir-se excluído, a não-pertença não gera mudança, mas sim, faz com que o indivíduo aja consigo como a sociedade age com ele. Apoiamo-nos, em nossa proposição do extremo “eu”, na afirmação de Mead (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.

Acreditamos que o equilíbrio entre o “eu” e o “mim” – valorizando o eu o suficiente para manter seus ideais e sua perspectiva individual do processo social, mas mantendo o mim em ação o suficiente para preservar relações interpessoais dependentes do pensamento conjunto – resulta no combate aos valores sociais e na autoafirmação mencionados por Mead (2010, p. 212), os quais, por sua vez, geram modificações na sociedade na relação mútua de mudança apresentada por Mead (2010, p. 186). Desenvolver pensamento crítico não diz respeito a simplesmente aplicar a atitude comum para consigo, excluindo-se, por exemplo, de uma moda, um gosto musical, um pensamento comum. O equilíbrio está na preservação da própria individualidade, cuja definição proposta por Mead (2010, p. 240) complementa a ideia do sujeito peculiar e único, visível na mudança que ele causa na comunidade: “[...] a individualidade é [...] constituída por uma atitude distanciada ou por uma realização modificada, de qualquer tipo social dado e não por uma adesão conformista ao mesmo, e tende a ser algo [...] distintivo, singular e peculiar [...]”. A expressão do indivíduo é essencial para a mudança, como afirma Mead (2010, p. 239): “o valor de uma sociedade organizada é essencial à nossa existência, mas também é preciso que haja espaço para a manifestação do indivíduo, a fim de que haja uma sociedade satisfatoriamente desenvolvida.” O pensamento crítico que gera mudanças não se exclui na não-pertença, mas sim a torna ferramenta de modificação social.

Uma vez que a linguagem é o meio de desenvolvimento da personalidade do indivíduo, de acordo com Mead (2010, p. 178), acreditamos que ela constitui o meio para alcançar o almejado equilíbrio entre as fases do *self*. O indivíduo se experiencia como “mim”, reage ineditamente como “eu”, se ajusta às expectativas o suficiente para manter relações interpessoais saudáveis e expressa a própria individualidade o suficiente para manter sua originalidade e propor mudanças à comunidade. As duas atitudes ocorrem na interação social, cujo mecanismo é a linguagem. Assim, sendo a literatura linguagem, ela constitui, nesse caso, o meio através do qual o equilíbrio entre as fases do *self* descrito é alcançado.

2 TEMPO

O tempo é a categoria narrativa que permite o discurso tente reproduzir o fluxo de consciência da personagem, pois a ordem – ou a desordem – temporal constrói o vaivém do pensamento no que diz respeito à temporalidade. Assim, cabe salientar que a ordem é a relação entre o tempo da história e o tempo da narrativa, de acordo com Genette (1986, p. 33):



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.

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). A anacronia é definida pelo autor como “diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a ordem da narrativa.” (GENETTE, 1986, p. 34). A analepse é o tipo de anacronia que nos interessa.

Nesse sentido, analepse, segundo Genette (1986, p. 47-49), é a evocação posterior de um elemento anterior ao ponto de partida da história em que se está. Já o alcance das anacronias é a distância entre o tempo da história (narrativa primeira) e quando se deu o evento narrado na anacronia. A duração da anacronia, por sua vez, compreende a quantidade de tempo que ela abrange.

Ainda, a analepse externa tem amplitude exterior à narrativa primeira, ou seja, o fato se deu totalmente antes do ponto de partida da narrativa primeira do romance. A analepse interna tem amplitude interior, ou seja, entre o ponto de partida temporal do romance e o ponto em que se está. A analepse interna pode ser homodiegética, quando seu conteúdo é o mesmo da narrativa primeira, e heterodiegética, quando aborda um conteúdo que difere da narrativa primeira. A analepse mista inicia-se antes do ponto de partida da narrativa primeira e termina entre ele e o ponto da história no qual se está.

Além disso, a função dos tempos na narrativa também é discutida por Bourneuf e Ouellet (1976, p. 178) e, de acordo com os autores, o presente conta o passado para atualizar um problema; o futuro coloca em paralelo o que ainda está por vir com o presente, ressaltando a continuidade ou a ruptura e o passado, por sua vez, fixa a história na perspectiva histórica.

A oposição entre os tempos na narrativa é apreensível no discurso de *Madame Bovary*, segundo 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.

Ademais, a medida objetiva de tempo também é discutida pelos autores. A forma mais simples de exprimir a relação entre a narrativa e o tempo empírico é datar os eventos romanescos. O escritor pode referenciar o tempo de outras formas, como aludindo a acontecimentos históricos, estabelecendo relação entre eventos da narrativa e mencionando estações climáticas. O tempo objetivo e exterior pode dar origem a outro tempo, aquele subjetivo e interior das personagens. 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[m] interiorizar a experiência do tempo.” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 183).

Outrossim, o tempo da escrita, de acordo com Bourneuf e Ouellet (1976, p. 190), também diz respeito à técnica romanesca, a qual não se dissocia do momento da escrita, uma vez que o escritor decide, no momento da escrita, seguir os moldes artísticos de sua época ou recusá-los. Além



disso, a duração da composição também importa: se o autor escreve em três dias ou três anos o seu romance. A duração do narrador, por sua vez, é detectável em todo romance.

Já o tempo da leitura, para Bourneuf e Ouellet (1976, p. 192-195), demonstra que a obra não envelhece, mas se modifica. A distância crescente entre as experiências de leitura e escrita é agravada pela evolução vocabular e mudanças de pensamento e de estilo de vida de uma época para outra. Logo, a leitura não se resume a coincidir as consciências do leitor e das personagens, mas também a do leitor e do romancista. Contudo, a coincidência entre leitor e escritor é difícil, uma vez que não temos conhecimento das particularidades do escritor e, principalmente, porque a obra tem caráter autônomo.

A relação aventura, escrita e leitura apresentada por Bourneuf e Ouellet (1976, p. 198) é evocada por Sterne, que deseja, em *Tristram Shandy*, um leitor lúcido e atento, que recebe o testemunho de seu narrador e inventa por si mesmo a obra. Diferentemente do romancista de evasão, o escritor não pretendia retirar o leitor do seu tempo real para levá-lo a um tempo imaginário, pois via a leitura não mais como passatempo para o tédio, mas sim uma experiência de criação e um exercício do intelecto.

Cabe salientar, ainda, que o leitor é ativo na dimensão temporal narrativa, segundo Nunes (2013, p. 71):

[...] 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.

A desenvoltura do tempo no romance é influenciada pelo tempo do cinema, capaz de fundir espaços devido ao caráter pictórico. A ilusão de simultaneidade, no romance, terá que ser criada partindo de artifícios ou convenções, tanto a simultaneidade quando há tempos simultâneos no espaço (desdobramento do tempo no espaço), quanto quando temos diferentes histórias em unidades espaço-temporais divergentes. Entre os artifícios para exprimir simultaneidade na forma romanesca, destaca-se a técnica do salto temporal, que gera anacronias na forma romanesca, que não preenche os períodos vazios. As anacronias tornam-se ainda mais complexas “[...] em decorrência do recorte do tempo cronológico pelo tempo vivido, que contrasta, por sua vez, com o tempo do ato de escrita, que contrasta com o presente da narração, que contrasta com a temporalidade do leitor...” (NUNES, 2013, p. 53).

O romance de fluxo de consciência, segundo Nunes (2013, p. 55), é aquele em que características de duração interior da personagem são incorporadas à narrativa. Esse romance adentra a intimidade da personagem, narrando as mudanças mínimas de pensamento. As atitudes e coisas do mundo externo são interpretadas pela perspectiva imprecisa e oscilante da experiência interna. A ordenação das situações objetivas externas no romance de fluxo de consciência se dá pela experiência interior e íntima da personagem.

A desenvoltura da associação livre de ideias da personagem encadeadas no discurso romanesco é mencionada por Nunes (2013, p. 59) sobre a ficção proustiana. A lembrança viva desencadeada espontaneamente por uma sensação atual presentifica o passado da personagem e o respectivo espaço físico onde ocorreu o evento da lembrança. 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. Ao reviver o passado, o presente é retirado do fluxo do tempo. O reencontro do tempo cronológico com a duração psicológica interrompe o fluxo de consciência, que paralisa o tempo num instante de êxtase. A intemporalidade do presente imóvel liberta a personagem do conflito entre o tempo vivido e o tempo cronológico.

A história pode ser contada na ordem reversa através do deslocamento dos planos temporais, de acordo com Nunes (2013, p. 67). A manipulação da história, além de alcançar o tempo da ficção, alterando a ordem temporal, também pode visar “a relação dos dois tempos – o da história e o do discurso –, convertida no tema principal da narrativa.”

3 O TEMPO NA CONSTRUÇÃO DA NÃO-PERTENÇA EM *OS MEUS SENTIMENTOS*

Para tratar da questão do tempo no romance *Os meus sentimentos*, é preciso lembrar que a narrativa é constituída por um único fluxo de consciência lançado ao leitor num jorro de palavras. Como fluxo de consciência, constitui a expressão do pensamento da protagonista sem interrupção. Como é comum nesse tipo de narrativa, os tempos presente, passado e futuro são misturados.

Já para examinar a ordem num romance ou conto qualquer é necessário, antes de tudo, verificar qual é a narrativa primeira. Em *Os meus sentimentos*, pode-se considerar, para fins de análise, o acidente. 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 acidente estão em primeiro lugar.

A descrição do vaivém temporal no discurso de *Os meus sentimentos*, 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 dispares.

O tempo da narrativa cardosiana se desenrola a partir de analepses externas heterodieéticas e homodieéticas cujas narrativas primeiras são os eventos do dia do acidente – narrados inversamente do capítulo dois ao seis –, e, a partir delas, 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 narrativa primeira das analepses sobre a história da vida da protagonista.

A história de vida de Violeta compartilhada em sua narração através de analepses gira em torno dos eixos família, trabalho e vida amorosa.

A relação de Violeta com a família se desenrola 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 atual. A mãe de Violeta, Maria Celeste, era muito rígida com a filha por essa não corresponder aos padrões estéticos e comportamentais femininos. A relação entre elas é marcada pelo desprezo da mãe pela filha, constantemente humilhada por Celeste, que elogiou a filha uma única vez. O episódio é narrado tendo a venda da casa, no banco, como narrativa primeira:

[...] a 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 / fica-te muito bem, não há nada como as linhas clássicas, ma chérie / devíamos parecer uma família, quando passámos o jardim a minha mãe deteve-se numa roseira, tenho de a mandar cortar, disse, está cheia de bicho, olhei para a roseira doente, para as outras roseiras, as que a Dora foi hoje podar pela última vez, não valia a pena, não está nas mãos dela salvar o



jardim, os compradores vão acimentar tudo, olhei novamente para a roseira doente quando a minha mãe disse, amanhã telefono ao jardineiro para vir cortar, e saímos para a nossa volta [...] (CARDOSO, 2012, p. 133).

A lembrança do jardim traz à memória a ação de podar de Dora na manhã do dia do acidente. O elogio da mãe relatado nessa longa analepse demonstra mais uma vez que a relação entre ela e a filha era conflituosa. A filha, para Celeste, era obesa e promíscua: “[...] 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), como se lê no capítulo seis. Já no capítulo cinco tem-se, com o relato do passeio no dia que foram cercados, a visão da desunião familiar:

[...] é por isso que não sei exatamente o que se passou na tarde do cerco, a história do cerco, tínhamos saído de casa juntos, íamos dar um passeio, / e se fôssemos até a uma explanada, Baltazar, há muito tempo que não vamos, o que te parece, Baltazar / tenho a certeza de que a minha mãe não esperava que o meu pai aceitasse o convite, há tanto tempo que não saíam juntos, é assim que me recordo da conversa mas não garanto que os factos não sejam outros [...] 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).

A vergonha que sentiam mostra como era o seio familiar da personagem. Ainda tendo o episódio do banco como narrativa primeira, temos conhecimento da postura de Baltazar nessa família e reitera-se o modo de ser da mãe. 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).

O pai, como dito, ia visitar, todas as noites, a amante, mãe de Ângelo que morava no final da rua. O desejo da personagem de dizer ao funcionário a frase da mãe demonstra o desprezo pelo modelo de família que teve.

O trabalho da protagonista é vender cera depilatória. Quando sofre o acidente, na madrugada do temporal, estava viajando para vender ceras às suas clientes Betty e Denise em outra



cidade, como vemos enquanto 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). Todavia, ela vende ceras na época do surgimento da depilação a *laser*, como vemos 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 produto que vende não é solução definitiva para os pelos, apenas os arranca. É a mesma atitude que ela tem com relação ao passado até então: ao invés de ressignificar, ela busca corrigir o passado com a venda da casa. Ademais, a venda de um produto relacionado à coerção de padrões sobre as mulheres – que devem se depilar para serem consideradas higiênicas – por Violeta, que não corresponde a esse padrão feminino, é contraditória. Seu modo de ganhar a vida vai contra a aceitação da própria singularidade.

O trabalho de Violeta é mais bem descrito na lembrança, relatada por meio das analepses das conversas com suas clientes, entremeada ao 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, dórmirr mal, estar poca 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, 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 duvida, ainda há poucos dias ouviu na televisão mais 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, o evento em que Betty fala sobre a pele se deu no passado e é evocado na digressão que a personagem faz para distrair-se do silêncio após a relação sexual com o caminhoneiro.

O amor é um terreno desconhecido pela personagem, que repete diversas vezes o bordão “conheço o amor de ouvir falar” (CARDOSO, 2012, p. 48). Enquanto narra a relação com o caminhoneiro, esse bordão constitui o elo com o relato analéptico da relação de Violeta 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, [...] 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, tenho de me afastar do que está a acontecer, [...] (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 com os quais, num jogo perigoso, encena ser vítima. O relato da conduta do extremo “eu” – uma das fases do *self* proposto por Mead (2010, p. 151-245) – de Violeta é iniciado no discurso por esse recurso. Além disso, os encontros com os rapazes são retomados posteriormente, tendo a última visita à casa dos pais como entremeio:

[...] 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, [...] 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. 227-229)

A menção ao cinto de segurança retoma a narrativa primeira, ou seja, o acidente.

O tipo de amor que a personagem conhece em vida é o de mãe, e isso é mostrado na divagação sobre sua suposta morte, enquanto narra o reconhecimento do seu corpo feito 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 salvars de mim, esse é o único segredo que deves descobrir [...] (CARDOSO, 2012, p. 308-309).

A escolha de um amor diferente do convencionalmente destacado parece ser uma chamada da escritora ao leitor sobre a existência de diversos tipos de amor além do comumente retratado, tema da antologia *Tudo são histórias de amor* (2017).

O desenvolvimento da narrativa por meio de fluxo de consciência constrói a não-pertença de maneira bastante peculiar como apontado.

Violeta vive a oposição temporal de Emma Bovary – mencionada por Bourneuf e Ouellet (1976, p. 180-181) –, entre o tempo cíclico e o imaginário projetado. A não-pertença é construída por essa oposição temporal. O tempo de sua vida é 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. A casa é personagem – é nela que Violeta vai projetar seus sentimentos tristes:

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

A ideia de que tudo vai ser diferente após a venda é o desejo projetado no imaginário de Violeta: “estou satisfeita, vendi a casa, nunca mais lhe pertenço, finalmente livre, a partir de hoje vai ser tudo diferente” (CARDOSO, 2012, p. 27). O acidente rompe essa possibilidade também, como se a vida enviasse a mensagem de que não é tão simples assim mudar e que a mudança vem de dentro, ou seja, da conduta do indivíduo, e não de algo externo a ele.

A medida objetiva de tempo – apresentada, juntamente com a medida subjetiva, por Bourneuf e Ouellet (1976, p. 183) – não aparece em *Os meus sentimentos*, mas inferimos que a história se desenrola na segunda metade de 1997, data referenciada no romance seguinte de Dulce Maria Cardoso, *O chão dos pardaís*. Nesse romance, Violeta aparece no metrô e interage brevemente com uma personagem, há referência direta ao ano de 1997 e à morte da Princesa Diana no primeiro capítulo:

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).

Além disso, a única marca temporal de *Os meus sentimentos* é 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). Nesse momento, percebemos que a duração interior é incorporada à trama de *Os meus sentimentos*, como



diz Nunes (2013, p. 55) sobre os romances denominados de fluxo de consciência. É na experiência de tempo da narradora-personagem que a narrativa se constrói.

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 tudo parece se passar em um instante e por isso a gota continua lá: “[...] 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).

Além disso, a interiorização da experiência do tempo é expressa no romance de Cardoso por meio dos tempos verbais majoritariamente no presente do indicativo e pretérito imperfeito, da pontuação por vírgulas e das frases curtas que figuram a sequência da narração dos eventos do acidente e da história de sua vida. A quase simultaneidade desses relatos constitui a dimensão da experiência interior de tempo que, por sua vez, constrói o tema da não-pertença. O desconforto, a densidade e a urgência da narrativa fazem com que o leitor sinta o desconforto maior do que estar de cabeça para baixo num carro capotado: a não-pertença.

A escritora informa, após o término da narrativa, a duração da composição literária: 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. Assim, apagar tudo e reescrever do zero se tornou o método criativo de Cardoso. Já a duração de *Violeta*, como narradora-protagonista, é efêmera: toda a narração se dá após o acidente, no carro, durante dez horas.

A autonomia da obra em relação ao escritor dificulta o processo de leitura, no qual a ideia do leitor teria que coincidir com a do autor, segundo Bourneuf e Ouellet (1976, p. 192-195). A autonomia da obra e o estilo do autor podem ser preservados se o leitor apreender a produção literária do escritor como um todo, estabelecendo relações intertextuais. Desse modo, a não-pertença, tema de *Os meus sentimentos* e do presente artigo, é mencionada no livro *Rosas* (2017, p. 25): “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.” A escritora também menciona o tema em entrevistas, como no seguinte fragmento:

[...] 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. (CARDOSO, 2014)

O leitor ativo, lúcido, atento, que tenha distanciamento crítico em relação à obra e adquiere, a partir dela, distanciamento crítico em relação à própria realidade – mencionado por Bourneuf e Ouellet (1976, p. 198) e Nunes (2013, p. 71) – é o leitor almejado por Dulce Maria Cardoso, considerando o projeto artístico de sua obra proposto por Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 5):

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.

A ilusão de simultaneidade mencionada por Nunes (2013, p. 49) acontece, em *Os meus sentimentos*, através da duplicação do tempo da história no espaço. Os dois episódios de tempos



diferentes se desdobram no mesmo espaço no quarto capítulo: mãe e filha, frequentando do Salão Princesa em 1974, na época da revolução, e sendo dele expulsas devido à postura da família e o jantar de Violeta, Dora e Ângelo, supostamente em 1997, no restaurante indiano que funciona onde antes era o Salão. O tempo presente – o do jantar – é fundido ao tempo passado – o do salão – e os respectivos eventos a fundirem na mente da narradora-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 plástico com viseira, [...] (CARDOSO, 2012, p. 75-76).

A não-pertença aos padrões femininos comportamentais e estéticos é construída por essa ilusão de simultaneidade adquirida na fusão temporal nesse espaço:

[...] 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 os 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 golos, para não molhar, vestem-lhes batas, / tamanhos únicos / não tem importância senhora voluntária, não tem importância / [...] (CARDOSO, 2012, p. 76).

A mãe olha para a personagem como que para repreendê-la nessa fusão temporal no espaço do restaurante e do Salão. A menção final à bata remete às visitas da personagem à mãe, no hospital, no qual não havia bata de visitantes que coubesse em Violeta. A não-pertença ao padrão estético personificado em sua mãe continua latente até no leito de morte dessa última. A técnica utilizada de fusão temporal para dar a ilusão de simultaneidade é o salto temporal, apresentado por Nunes (2013, p. 53), técnica geradora de anacronias. A personagem salta do presente, no restaurante, para diferentes episódios do passado, no Salão, associando-os, ainda, pela lembrança das batas a um terceiro tempo que é o das visitas à mãe.

As lembranças que dão sequência ao discurso da narradora-protagonista que são, frequentemente, desenvolvidas a partir de uma frase que se repete, são despertadas por uma sensação do presente. As sensações da personagem experienciadas na narração, no carro, sobre os eventos do dia do acidente despertam imagens vivas do passado, que contam, ao longo da narrativa, a história de vida de Violeta, além de explicarem a sua conduta nos eventos narrados. A não-pertença se constrói nesse movimento do tempo da narrativa:

[...] 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 / o homem continua calado [...] (CARDOSO, 2012, p. 50-51).

A presentificação narrativa é dupla: primeiramente, a personagem presentifica, após o acidente, os eventos que se deram naquele dia, no relato dos quais, ao presentificar as sensações experienciadas, transmite outras imagens vivas da sua vida. No trecho, narrar a luz para qual olhava após o sexo com o caminhoneiro lhe lembra as luzes do cinema da adolescência. A não-pertença é justificada pela conduta coletiva para com a personagem: o desprezo dos rapazes depois de terem dela se aproximado no cinema. A narração dos insultos dos homens lembra o momento em que os rapazes magoavam Violeta com o que, supostamente também não se abalava. Como já mencionado, a personagem tem a conduta extremada no “eu”, uma das fases do *self* de Mead (1913), praticando consigo a atitude coletiva, excluindo-se da possibilidade de realização no amor e relacionando-se, de forma humilhante, com estranhos.

O instante de êxtase, sem passado e futuro mencionado por Nunes (2013, p. 60) é, em *Os meus sentimentos*, o capítulo final. 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:

[...] 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).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Infere-se, assim, que a não-pertença é o sentimento resultante de uma vida pautada no extremo “eu”, enquanto a mutilação de si ocorre quando a vida é traçada pelo extremo “mim”. Em *Os meus sentimentos*, observamos uma narradora-protagonista que é o extremo “eu”, e cuja perspectiva daqueles que são extremo “mim” podemos observar no seu discurso. Assim, há a crítica aos dois modos de ser por meio de sua difícil história de vida e de sua perspectiva sobre o outro.

Além disso, a narrativa é marcada uma forma diferenciada: pontuação unicamente por vírgulas e intensa desordem temporal, o que constitui anacronias – no caso, analepses – ao longo do romance. Observamos também a relação entre o tempo objetivo e o subjetivo, da personagem. Conclui-se, portanto, que o sentimento de não-pertença é construído enquanto tema principal de *Os meus sentimentos*, dentre outras categorias narrativas, pela instância temporal.

REFERÊNCIAS

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



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.

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

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

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

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.

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

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

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.