

# A CONSTRUÇÃO DA NÃO- PERTENÇA PELA PERSONAGEM EM OS MEUS SENTIMENTOS, DE DULCE MARIA CARDOSO

*THE CONSTRUCTION OF NOT  
BELONGING BY CHARACTER IN MY  
FEELINGS, BY DULCE MARIA CARDOSO*

Gabriela Cristina Borborema Bozzo **1**

**Resumo:** Acreditamos que a não-pertença seja o sentimento resultante do desequilíbrio entre as fases do self propostas na psicologia social de Mead. Propomos que esse sentimento é o tema do romance *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso, e que ele é construído no discurso narrativo por meio das categorias narrativas, dentre as quais destacamos a personagem. Desse modo, nosso artigo pretende verificar a construção do tema da não-pertença pela categoria narrativa personagem. Para tanto, embasamo-nos na psicologia social de Mead em *Mente, self e sociedade* para a definição da não-pertença, nas proposições de Candido em "A personagem do romance", Zeraffa em *Pessoa e personagem sobre a personagem romanesca* e na definição de nomes próprios apresentada por Guérios em *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*.

**Palavras-chave:** *Os meus sentimentos*. Dulce Maria Cardoso. Personagem. Construção da não-pertença.

**Abstract:** Our proposition is that the sense of not belonging is the feeling resulting of the imbalance between the self's phases from Mead's social psychology. We purpose this feeling is the theme of the novel *Os meus sentimentos*, by Dulce Maria Cardoso, and that it is constructed in the narrative speech by the narrative categories among which we highlight the character. Thus, our paper intends to verify the construction of the theme of not belonging by the character narrative category. For this purpose, our theoretical basis is George Mead's social psychology to define the sense of not belonging, Candido's propositions among the novel character in "A personagem do romance", Zeraffa's in *Pessoa e personagem* about the novel character and Guérios' definitions of first names in *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*.

**Keywords:** *Os meus sentimentos*. Dulce Maria Cardoso. Character. Construction of the sense of not belonging.

---

Graduada em Letras (2017) e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCLAr/Unesp. Na graduação, desenvolveu um projeto de iniciação científica departamental na área de literatura portuguesa, além de ter sido monitora bolsista na mesma área. Atualmente, desenvolve o projeto de pesquisa; A não-pertença em *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso; definindo a não-pertença embasando-se na psicologia social e investigando como as categorias narrativas do romance constroem nele a não-pertença. Ademais, é membro do Grupo de Estudos da Narrativa (GEN), vinculado ao CNPq. E-mail: gabrielaborborema@live.com

## Introdução

Acreditamos que a não-pertença seja o sentimento gerado pelo desequilíbrio entre as fases do *self* de Mead (2010, p. 151) na conduta do indivíduo. Desse modo, propomos que a conduta extremada no “eu” ou no “mim” dão origem, respectivamente, a não-pertença do auto isolamento, de quem pratica a atitude coletiva consigo, e a não-pertença do ajuste excessivo aos parâmetros sociais, mutilando a própria identidade e gerando uma pertença não genuína. Dos extremos nasce a não-pertença, a qual só se torna ferramenta de modificação social na relação de mudança mútua entre sujeito e sociedade proposta por Mead (2010, p. 186), que é alcançada quando o indivíduo equilibra as fases do *self* em sua conduta.

*Os meus sentimentos* apresenta duas histórias da narradora-protagonista Violeta: a do dia do acidente automobilístico em que se encontra e a da sua vida, contada através de um vaivém temporal. A personagem é uma mulher obesa, vendedora de cera depilatória que nutriu e nutre relações adversas com a família do passado, com a mãe Maria Celeste e o pai Baltazar, e no presente, com a filha Dora e o meio-irmão Ângelo. Violeta projeta sua felicidade e início de uma nova vida com a venda da casa dos pais, com a qual pretende corrigir o passado doloroso. Contudo, os fantasmas do passado continuam a assombrá-la mesmo após a venda. A história do dia do acidente contempla os eventos: última visita à casa dos pais que vendeu nesse dia; a venda da casa no banco; o jantar ironicamente comemorativo com Dora e Ângelo, uma vez que ela é a única que comemora a venda do imóvel; a parada na loja de conveniência; a caça ao caminhoneiro no posto; a perda da direção antes do acidente e o acidente. Os eventos são narrados inversamente do capítulo um ao seis. Posteriormente, temos a narração da suposta morte da personagem, imaginada enquanto continua no carro após o acidente: o resgate, o dia seguinte daqueles a sua volta, seu velório e a continuidade da vida de Dora e Ângelo. Esses eventos são narrados linearmente do capítulo sete ao dez. O último capítulo apresenta o que acreditamos ser um encontro consigo mesma. A verdade é que ninguém corrige o passado, como afirma o meio-irmão à personagem. A paz que encontra após o jorro de consciência advém do enfrentamento das memórias dolorosas e não da fuga delas que a venda da casa simboliza.

Pretendemos averiguar a construção do tema da não-pertença em *Os meus sentimentos* por meio das categorias narrativas, dentre as quais a personagem é a verificada em nosso artigo. Desse modo, propomos como a protagonista e as personagens secundárias constroem no discurso narrativo o tema da não-pertença.

Para tanto, embasamo-nos na psicologia social de George H. Mead em *Mente, self e sociedade* (2010) para definir o sentimento de não-pertença, nas proposições de Antonio Candido em “A personagem do romance” (2014), Michel Zeraffa em *Pessoa e personagem* (2010) acerca da categoria narrativa personagem e na definição de nomes próprios apresentada por Rosário F. Mansur Guérios em *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes* (1973).

## 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. A narradora-protagonista de *Os meus sentimentos* apresenta a perspectiva da não-pertença: Violeta é uma mulher obesa, vendedora de ceras em época de depilação a *laser*, promíscua e mãe solteira. 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. Não é pertencer à mesma profissão, é gostar das mesmas coisas e partilhar um ponto de vista moral. Acho que as amigas, 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.

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 contêm 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 (apud HONNETH, 2003, p. 141). 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). 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 “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.

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. 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.

A produção literária de Dulce Maria Cardoso instiga o indivíduo a preservar sua individualidade, adquirir pensamento crítico e modificar a realidade a sua volta. Inferimos que a escritora propõe que seu leitor adote a conduta que equilibra o eu e o mim. A proposição é feita em *Os meus sentimentos* através da perspectiva de uma personagem que é o extremo do eu: a narradora-personagem Violeta, cujas relações interpessoais que estabelece com personagens que representam o extremo mim e com as instituições sociais desnudam a sociedade portuguesa hodierna. Através do extremo eu representado na personagem niilista, bem como da sua perspectiva

da sociedade e daqueles que são extremos do mim, Dulce Maria Cardoso não só propõe que o leitor adote uma conduta de combate aos valores sociais e de mudança, mas também demonstra que ela está modificando a sociedade a sua volta através da literatura.

## A história

Violeta é uma mulher obesa, de aproximadamente quarenta anos que trabalha como vendedora de cera depilatória. 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 quando saem para um passeio na explanada quando Violeta era adolescente. Durante o ocorrido, Baltazar apanha de um dos líderes do grupo que também era seu filho bastardo, e meio-irmão de Violeta, embora ela desconhecesse o parentesco e o assunto não fosse discutido na família.

Após o episódio, o pai de Violeta, já ausente anteriormente no casamento infeliz, enlouquece e isola-se de vez no seu hábito de criar pássaros no quintal. Anos mais tarde, Violeta engravida do meio-irmão quando ainda desconhecia o parentesco. 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 dos pássaros e a avó de desgosto de ser mãe de Violeta, cujo comportamento e aspecto eram o oposto do esperado pelos parâmetros femininos sociais, muito importantes para Celeste.

A relação da mãe com a empregada Maria da Guia ilustra bem o posicionamento da família frente ao quadro político português. A servente – cujo treinamento era invejado pelas amigas de Celeste – apanha da patroa quando começa a namorar um comunista. Mesmo após a morte dos patrões, Maria da Guia mantém a postura serviçal com relação à Violeta quando essa a visita no cubículo em que vive no tempo da narração.

A convivência difícil com os pais se propaga na relação com a filha, criada pelos avós devido ao trabalho de Violeta, que fazia com que ela viajasse bastante para vender as ceras. Dora é a filha que os pais de Violeta sempre quiseram e o anjo que salvou a família, apesar de Celeste ter imposto o aborto à Violeta, que não quis fazê-lo. Violeta e Dora tratam-se como adversárias e a venda da casa causa intriga entre as duas, uma vez que a primeira precisa vender para se livrar de seus fantasmas e a segunda não quer que a casa seja vendida porque suas lembranças são positivas:

[...] não vendi a casa de que a Dora se recorda, vendi a casa que existe e a casa de que me recordo, a casa que apertava as paredes para me sufocar e baixava os tetos que me esmagavam, uma falta de ar, ainda hoje quando lá fui, as telhas e os vidros partidos, o vento a assobiar nas escadas e a falta de ar de sempre, a Dora tem de se convencer que nunca falámos da mesma casa, quando a Dora me disse, se venderes a casa nunca mais te perdoo, não levei a sério porque não estávamos a falar da mesma casa [...] (CARDOSO, 2012, p. 88-89).

Novamente, Violeta retoma a questão da casa em meio à narração do jantar. A diferença de experiência da casa pelas personagens simboliza as diferentes relações que as duas estabeleceram com os avós e pais de Dora e Violeta, respectivamente.

Violeta acredita que Ângelo é o pai de Dora, e que ele omitiu o parentesco do qual já tinha conhecimento:

[...] naquela tarde no hospital o Ângelo quis enganar-me e ainda hoje está convencido de que conseguiu, pensa que não me lembro dele nem do mal que quis fazer-me, afinal se o Ângelo telefonar atendo e pergunto-lhe mais uma vez / quando te deitaste comigo já sabias que era tua irmã / o que já sei, o Ângelo vai mentir-me, tem a mania de jurar que nunca me tinha visto antes daquela tarde no hospital, / juro pelo que tu quiseres que nunca tinha te visto, que te vi pela primeira



vez naquele dia no hospital / [...] o Ângelo continua a mentir-me para não ter de confessar uma das muitas vinganças que engendrou, [...] (CARDOSO, 2012, p. 210).

A protagonista supõe ainda que essa é uma das vinganças do filho bastardo contra o pai, além de denunciá-lo aos revolucionários e o ter cercado na esplanada. A relação entre Violeta e Ângelo, portanto, também é conflituosa.

## Construção e função das personagens na narrativa

As personagens de costume ou planas, segundo Candido (2014, p. 61-62) – que retoma o conceito de personagens planas e esféricas de Foster e de personagens de costumes ou de natureza de Johnson –, são aquelas personagens tipo, caricatas, cuja caracterização pode ser como cômica, sentimental, pitoresca ou trágica. A construção dessa personagem se pauta em uma única ideia (e caso haja mais do que isso, há uma curva em direção à personagem esférica).

As personagens de natureza ou esféricas, de acordo com Candido (2014, p. 62-63), são apresentadas pela sua intimidade, sendo caracterizadas, desse modo, além dos traços superficiais. A caracterização é analítica e não pitoresca. São esféricas porque têm três e não duas dimensões, como as planas. Há maior complexidade em sua organização e, por isso, têm a capacidade de surpreender o leitor.

A origem das personagens, para Candido (2014, p. 70), interessa ao estudo das técnicas de caracterização e na averiguação das relações entre realidade e ficção. É um aspecto secundário à crítica, cuja preocupação maior está na análise e interpretação de cada romance.

A personagem, segundo as proposições de Mauriac mencionadas por Candido (2014, p. 69), inventada pelo romancista, mantém vínculos com a sua realidade individual, denominada realidade matriz. 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, segundo Candido (2014, p. 69), devido a possibilidade de a declaração sobre sua obra ser ilusória.

A criação da personagem oscila, segundo Candido (2014, p. 70), entre dois extremos ideais: invenção completamente imaginária e transposição exata de um modelo da realidade. A combinação entre os dois limites define o romancista.

Sete tipos de personagens são esquematizados por Candido (2014, p. 71-73): cópias relativamente fiéis a moldes conhecidos pelo romancista em experiência interior – sua própria vivência – ou exterior – pessoas com as quais ele teve contato direto; reconstituições de modelos anteriores, buscados em outras obras ou na História; construídas embasando-se num modelo desfigurado, mas identificável; construídas sobre um modelo indireta ou diretamente conhecido, mas que só serve de ponto de partida; construídas com um modelo dominante real, mas remontado pela invenção; elaboradas com fragmentos de diferentes modelos vivos sem um predominante; e personagens sem raízes, cuja origem o autor já não sabe distinguir ou foi diluída no ser fictício, figurando um arquétipo mais formado pela experiência interior do romancista do que pela observação.

A função exercida pela personagem na estrutura narrativa, de acordo com Candido (2014, p. 75), é que lhe confere sua verdade, e não apenas a sua origem advinda ou não da realidade empírica. A verossimilhança narrativa depende da sua organização estética. A análise da composição narrativa é o que importa para a crítica, e não a relação da ficção com o mundo empírico. O fundamental é a coerência da estrutura.

A relação entre as personagens e entre elas e as demais categorias narrativas – tempo, espaço, tema – é que dá vida à personagem. A verdade da personagem, segundo Candido (2014, p. 78), do seu modo de ser e da sua fisionomia dependem mais da ligação entre ela e o contexto narrativo do que da sua descrição ou análise isolada. A convencionalização da personagem – seleção de seus traços – é própria de cada romancista. A ligação entre personagem e contexto narrativo e a convencionalização permitem que a personagem exista independentemente do aspecto fragmentário dos traços que a constituem. A unificação do fragmentário em uma ordem contextual é o que lhe confere verossimilhança. Desse modo, a organização da narrativa é o que dá

vida à personagem.

Assim como o uso da descrição pormenorizada foi utilizada em larga escala para dar verossimilhança ao romance no século XIX, e a psicologia da personagem no século XX, segundo Candido (2014, p. 79-80), a revolução romanesca dos anos 1920 deu origem a uma nova personagem, de acordo com Zéraffa (2010, p. 78), que atravessa as convenções sociais. O valor da narrativa passou a ser pautado pela sua capacidade de exprimir a visão de mundo incerta do artista e de traduzir a indeterminação da existência. A natureza do ser é a descontinuidade, cuja imprevisibilidade é o novo foco do romance, segundo Zéraffa (2010, p. 79). Essa descontinuidade essencial ao ser devia ser expressa pelo romancista por meio de técnicas narrativas.

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 Zéraffa (2010, p. 81) chama de “vaivém entre o exterior e o interior”, alternância entre a percepção e a reflexão da personagem.

A personagem, construída no discurso e apreendida pelo leitor através de diferentes respostas suas ao mundo real, de acordo com Zéraffa (2010, p. 82), é, nesse romance, pouco social, estabelecendo relações com pequenos e poucos círculos íntimos que constituem seu ambiente (ZÉRAFFA, 2010, p. 87). A necessidade de rigor na composição estrutural romanesca é diretamente proporcional à ausência de contornos da personagem e de seu mundo. Nesse romance, segundo Zeraffa (2010, p. 82-83), uma linguagem que seja capaz de traduzir tanto a instabilidade da consciência da personagem quanto o aspecto artificial das funções sociais é criada.

## **A construção da não-pertença pelas personagens em *Os meus sentimentos***

### **A construção da não-pertença pela protagonista**

A produção literária de Dulce Maria Cardoso instiga o indivíduo a preservar sua individualidade, adquirir pensamento crítico e modificar a realidade a sua volta. Inferimos que a escritora propõe que seu leitor adote a conduta que equilibra o “eu” e o “mim”. A proposição é feita em *Os meus sentimentos* através da perspectiva de uma personagem que é o extremo do “eu”: a narradora-protagonista Violeta, cujas relações interpessoais que estabelece com personagens que representam o extremo “mim” e com as instituições sociais desnudam a sociedade portuguesa hodierna. Através do extremo “eu” representado na personagem niilista, bem como da sua perspectiva da sociedade e daqueles que são extremos do “mim”, Dulce Maria Cardoso não só propõe que o leitor adote uma conduta de combate aos valores sociais e de mudança, mas também demonstra que ela está modificando a sociedade a sua volta através da literatura.

A não-pertença experienciada pela personagem pode ser dividida em quatro aspectos fundamentais: não-pertença à experiência de realização amorosa, ao padrão estético e comportamental femininos, à família, nas duas gerações e aos parâmetros da sociedade em que vive. Os episódios que constroem esses aspectos da não-pertença são narrados de forma fragmentada e retomados em diferentes momentos, criando transposições temporais na narrativa.

As reflexões sobre o desconhecimento e questionamento do amor que são de cunho universal, surgem da experiência individual de Violeta. A personagem relaciona-se apenas de forma efêmera com caminhoneiros num jogo perigoso de caça da qual finge ser a vítima. Enquanto narra a caça, o comportamento dos jovens consigo na adolescência é mostrado, através de cenas: “quando as luzes do cinema se apagavam os rapazes vinham ter comigo” e “quando o filme acabava e os rapazes deixavam de me conhecer ou não me importava” (CARDOSO, 2012, p. 50-51). Além disso, a menção à conduta dos rapazes no cinema indica que a atitude de se relacionar numa caça disfarçada é a aplicação da atitude da comunidade com ela mesma, ou seja, indício da conduta extremada no “eu”, a qual gera a não-pertença. O episódio do cinema é detalhado posteriormente:

[...] vou vender esta casa, o hábito de me desmornar 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 deves 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. 227-229)

Há universalidade na reflexão sobre a visão como indecências no comportamento das jovens que iam ao cinema desacompanhadas e a aplicação do silêncio a tudo que fosse desagradável. A esperança que tinha de o rapaz buscá-la mostra que a atitude de se isolar não é inata na personagem: ela a adquiriu do meio ao longo da construção de sua desesperança. A não-pertença torna-se motivo de isolamento, agravando-a cada vez mais.

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 perladadas, 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). (CARDOSO, 2012, p. 76).

O contraste entre mãe e filha é físico e comportamental: Celeste é casada, com vestimenta e esmalte de acordo com os padrões femininos e cruza as pernas; Violeta é obesa, veste-se e comporta-se promiscuamente e é mãe solteira. O ato 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. 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 a personagem se lembra da mãe quando hesita enfrentar o julgamento alheio, imediatamente antes de chamar o garçom com o braço.

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 levooos, 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).

A frase “tamanhos únicos, desculpe” (CARDOSO, 2012, p. 39) é a voz da voluntária do hospital onde Celeste fica internada no fim da vida, que 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. Até nos caminhões de estranhos e na bata para visitar a mãe repressora a personagem não cabe, ou seja, não pertence. A obesidade é o excesso literal que simboliza os excessos da vida da personagem, os quais constituem sua conduta no extremo “eu”.

A família, nas duas gerações retratadas, é apresentada como um núcleo ao qual a personagem não pertence. A personagem 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) – 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).

A fala de Dora sobre a preferência dos avós desperta reflexões na personagem. A discussão é entremeada pelas vozes de Celeste impondo o aborto à Violeta, mas a criança 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. A transposição temporal gera o contraste entre a voz de Celeste exigindo o aborto e o amor de Dora pelos avós, construindo tanto a hipocrisia nessa família quanto a não-pertença de Violeta 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. A desavença entre Violeta e Dora também figura a continuidade da não-pertença na segunda geração da família, ou seja, a personagem continua a aplicar a atitude coletiva, de exclusão, consigo mesma. Cabe destacar que a família da narradora-protagonista, no momento da narração, é composta também pelo meio-irmão bastardo que é pai de Dora, conforme citado.

A sociedade em que vive também é criticada pela personagem. O matrimônio, sagrado na igreja, é questionado através da relação de seus pais. Baltazar casa-se com Celeste por dinheiro e *status*, e não por amor. 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 perspectiva 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 faz Baltazar enlouquecer e passar a viver em função de criar pássaros. A neta, Dora, é quem salva o avô da loucura e a avó do desgosto causado por Violeta. O casamento por dinheiro e não por amor é um ajuste excessivo de Baltazar para pertencer. A origem camponesa não muda com a ascensão social adquirida com o casamento arranjado que, além de não o fazer feliz, leva a personagem à beira da loucura.

O episódio do banco ilustra bem o pensamento da personagem sobre as pessoas que abrem mão da própria individualidade. A situação que segue 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 desperta suposições específicas sobre a vida dele:

[...] 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 preocupa-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 anônimos igualmente fastidiosos fazem, não fosse o chalecito 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).

Para a personagem, 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 a fim de bancar uma vida que não lhes traz felicidade, mas patrocinam um padrão revelador dos que são o extremo “mim”. As histórias específicas, imaginadas pela personagem, levam à reflexão sobre “a quantidade de coisas de que as pessoas se convencem que precisam” (CARDOSO, 2012, p. 113). O relato das suposições da personagem sobre o funcionário e outros dois chefes imaginários no discurso demonstra como a narrativa busca reproduzir os movimentos de sua consciência. Nada dessas 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, 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 o olho de relance nada os distingue um dos outros, / sem a farda as criadas não se distinguem umas das outras, um gênero muito comum, a pele azeitona e um brilho gorduroso, 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 menção à Maria da Guia traz a comparação entre as criadas no passado, no período anterior à Revolução dos Cravos, e os funcionários. A comparação entre situações presentes e do passado mostra a ineficácia da Revolução dado que o padrão se perpetua de outras formas. A comparação se repete em relação à filha, que é caixa de supermercado, quando 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. A proximidade de Violeta com Dora, com quem a primeira se preocupa por ter largado os estudos e trabalhar no supermercado, aumenta a sensação de individualidade, pois amor pela filha torna maior o impacto da crítica social acerca da tipificação dos trabalhadores.

A perspectiva do extremo “eu” – Violeta – sobre aqueles figuram o extremo “mim” é acertada, pois 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 e revela que Violeta não utiliza a não-pertença como ferramenta de modificação social a partir do equilíbrio entre as fases do *self*.

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,” (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. Violeta, antes do acidente, esteve sempre no jardim da morte, isolando-se, e regava o jardim com o seu sangue, cultivando a não-pertença. A epígrafe anuncia o propósito da escritora com *Os meus sentimentos*: propor o equilíbrio entre as fases do *self*, o distanciamento crítico e a modificação social aos leitores.

## Personagens secundárias

### As personagens

Constituídos pela voz e focalização de Violeta, Maria Celeste, a mãe; Baltazar, o pai; 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 se considerado o conceito de Foster retomado por Candido (2014, p. 61-62). Com gradação, desenham curva em direção à 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). O pai, figura trágica como Maria da Guia, centrado na ausência, é marcado pelo bordão “vou esporecer” (CARDOSO, 2012, p. 147; 161; 225), que indica a saída para as visitas à amante, mãe de Ângelo. A empregada 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). Ângelo, na perspectiva de Violeta, fixou-se nas vinganças contra o pai:

[...] o meu pai compreendeu as dezenas de telefonemas anônimos, 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 monstrenga / [...] (CARDOSO, 2012, p. 320-321).

Dora, cujo universo íntimo é também apresentado pela perspectiva da narradora-protagonista, ama os avós e a casa e se sente pertencente a uma família:

[...] 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).

A relação com a mãe é de desamor, reproduzindo o sentimento da avó em relação a Violeta:

[...] 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 juntas 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 relato do jantar no restaurante indiano pode-se observar o enfrentamento entre elas, conforme citado. Todavia, Violeta ama a filha embora finja não se importar e aja como sua adversária:

[...] 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).

Violeta e Dora também são esféricas ou tendem a essa característica, nos aspectos apresentados por Candido (2014, p. 63), e são capazes de surpreender o leitor. Dora surpreende na tristeza frente à morte da mãe – nas divagações de Violeta sobre sua suposta morte – mesmo após a briga entre elas no jantar. Além disso, a personagem, que disse à mãe que ia sair de casa, ainda se encontra lá na suposição de Violeta:

[...] 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).

Dora surpreende também no encontro com Ângelo, imaginado pela narradora-protagonista, o fato de Dora insistir em saber o que Ângelo tem para lhe dizer, o que sugere que ela sabe 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).

Além das personagens mencionadas, temos outras com função importante 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 das pessoas 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. A protagonista, seu papel de narradora, as demais personagens juntamente com as demais categorias narrativas constroem o tema da não-pertença em *Os meus sentimentos*.



Embora sendo natural, na análise, a consideração da não-pertença em relação à protagonista, é preciso levar em conta que outras personagens também, isoladamente, são portadoras da não-pertença. É o caso do pai, preso num casamento infeliz como os pássaros às suas gaiolas, da empregada, serviçal mesmo após a morte dos empregadores, de Ângelo, o filho bastardo, o irmão incestuoso e pai de Dora. A descrição física das personagens, como não poderia deixar de ser é quase exclusiva da protagonista: o que é possível saber é que é obesa, que usa *collant*, esmalte rosa berrante e anel barato. Para contrastar com a filha e salientar sua obesidade, traços da mãe são destacados, como o fato de ser magra, cuidar com frequência dos cabelos e das unhas, esmaltadas delicadamente, enquanto Violeta usa uma cor berrante porque deseja ressaltar a vulgaridade que os outros mostram ver nela.

### Nomes das personagens

Os nomes das personagens estão relacionados à função – conforme Candido (2014, p. 75) – que elas têm na estrutura narrativa. Em *Os meus sentimentos*, Violeta é denominação de uma flor que requer poucos cuidados e floresce o ano todo. É irônico nomear uma mulher que não pertence à sociedade e aos seus subgrupos com o nome de uma flor que, apesar de requerer poucos cuidados – como Violeta escolhe ser – floresce o ano todo. O florescimento constante contrasta com o sentimento de não-pertença, que surge justamente por receber poucos cuidados e conviver com o desprezo e descaso. A origem do nome é francesa, segundo Guérios (1973, p. 215), o que pode ser relacionado à adoração da mãe pela França e a língua francesa. O desprezo da mãe para com Violeta torna irônica a relação entre a origem do nome e o gosto da mãe:

[...] 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 eu 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).

Ademais, o nome dá origem à uma charada que ela faz durante os 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 acertara seu nome e o evento 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, de acordo com Guérios (1973, p. 215), também significa virgem e mártir, constituindo uma antinomia na narrativa e prevalecendo a ironia circunscrita no nome da personagem.

Já o nome Dora é abreviação de Teodora e significa presente de deus, segundo 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, conforme citado.

O nome Ângelo tem origem grega também e significa mensageiro, de acordo com Guérios (1973, p. 55). O significado na narrativa é irônico, pois a mensagem de Ângelo é a vingança que ele comete contra o pai: a denúncia, os telefonemas, o cerco na explanada 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, alias 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).

O Baltazar significa “ó deus proteja a sua vida” (GUÉRIOS, 1973, p. 63). O nome origina-se do assírio Baal, de acordo com Guérios (1973, p. 63), que significa senhor, dominador ou dono. A saudação a um deus pode ser relacionada à submissão da personagem à vida que lhe foi imposta, da qual se distrai através das visitas à casa da amante e do hábito de criar pássaros. Ademais, também podemos relacionar o significado à política, sendo o deus reverenciado a figura de Salazar, ditador que a família de Violeta apoiava em postura contrária à Revolução dos Cravos:

[...] 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)

Maria Celeste significa celestial, do céu e divina, segundo Guérios (1973, p. 79), compondo uma antinomia. O tratamento da personagem à empregada Maria da Guia demonstra a contradição entre o significado do nome e a conduta da personagem:

[...] ainda se ouvia o toque do sino e a Maria da Guia assomava à porta e perguntava no tom que distingue as boas criadas, precisa de alguma coisa, minha senhora, / uma criada quando bem ensinada parece que consegue estar em todo o lado ao mesmo tempo / as parceiras invejavam a forma como minha

mãe tinha ensinado a Maria da Guia, [...] (CARDOSO, 2012, p. 127).

Maria da Guia, por sua vez, tem origem religiosa: vem de Nossa Senhora da Guia, segundo 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 para o conservadorismo que tirou a sua liberdade mais íntima:

[...] 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).

### Origem das personagens

As personagens de Dulce Maria Cardoso, de acordo com ela, têm origem em pessoas ou histórias da vida empírica da escritora, 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)

Rui é o nome de um garoto retornado que estava no hotel em que Dulce ficou durante o retorno à metrópole, mas ele não é o narrador de *O retorno*:

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)

A realidade da escritora é a matriz das personagens por ela criadas. Desse modo, a não-pertença construída pelas personagens e vivenciada por Violeta é uma condição do mundo empírico, como explicamos no primeiro capítulo, e ilustrada na ficção em *Os meus sentimentos*. Desse modo, Violeta pode ser um arquétipo da experiência interior de Cardoso – que cita o sentimento em entrevista, conforme citado – com a não-pertença, como Candido afirma (2014, p. 73):

[...] é preciso assinalar aquelas cujas raízes desaparecem de tal modo na personalidade fictícia resultante que [...] os elementos eventualmente tomados à realidade não podem ser traçados pelo próprio autor. [...] uma espécie de arquétipo que, embora nutrido da experiência de vida e da observação, é mais interior do que exterior.

### Considerações finais

O tema que propomos ser o do romance *Os meus sentimentos*, a não-pertença, é construído no discurso narrativo por meio das categorias narrativas, dentre as quais destaca-se a personagem. A construção do tema se dá pela perspectiva do extremo “eu” da protagonista Violeta sobre aqueles que são o extremo “mim”; sua relação com a mãe e a filha; sua relação com o tempo histórico-político e com o espaço representados na narrativa.

Ademais, a não-pertença também é construída pelas personagens secundárias: Maria Celeste, que representa o “outro generalizado” de Violeta; Baltazar, o pai ausente; Ângelo, o meio-irmão que é filho bastardo de Baltazar e pai de Dora, filha de Violeta. É importante lembrar que a narradora-protagonista desconhecia o parentesco com Ângelo quando teve relações sexuais com ele. Por fim, os nomes das personagens têm função na narrativa, tanto por antinomia e ironia quanto por literalidade.

A realidade de Dulce Maria Cardoso é a realidade matriz do romance *Os meus sentimentos*, uma vez que toda escrita é, em certa medida, autobiográfica, como propõe Cardoso (2014, p. 1) em entrevista.

### Referências

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.

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 à 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.

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

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.

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

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