



## A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA EM *OS MEUS SENTIMENTOS*, DE DULCE MARIA CARDOSO



### CINEMATOGRAPHIC LANGUAGE IN DULCE MARIA CARDOSO'S *OS MEUS SENTIMENTOS*

GABRIELA CRISTINA BORBOREMA BOZZO

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA  
RECEBIDO EM 12/06/2021 • APROVADO EM 03/09/2021

---

#### Abstract

---

The cinematographic language in a literary narrative consists in the existence of elements of cinema in literature, representing an intertextuality. Our *corpus*, the contemporary Portuguese novel **Os meus sentimentos**, by Dulce Maria Cardoso, presents a narrator-protagonist Violeta who, drunk and after a car accident, narrates, in reverse order, what could be her last day of life. And, interspersed with this narration, Violeta lets out her story: an obese woman rejected in all spheres of her life. The speech is very innovative – a period punctuated only by commas that lasts throughout the novel, which is more than three hundred pages long. There is, therefore, no traditional paragraphing; and there are graphically isolated phrases that interrupt the discourse, some of which we call catchphrases, due to their repetition and strength in the narrative. The catchphrases work like cinematic flashbacks, as they are interruptions that take the narrator-protagonist to the past. Having this structure as a foundation, we aim to investigate the possible relationships between the novel and the cinematographic language, corroborating the studies of the intersection between cinema and literature in an unconventional way, as we only act at the language level. The possibility of dialogue between the artistic representations is present in Cardoso's work, since the novel studied has already been adapted for the theater by Mónica Calle, as well as the short story “Não esquecerás”, which was also adapted for a

homonymous short film by João Mário Grilo. Therefore, we intend to present propositions of **Narrativa literária e narrativa filmica: o caso de Amor de perdição**, by Maria do Rosário Lupi Bello. Furthermore, we will make use of the propositions of Gerárd Genette in **Discurso da narrativa** and Tzvetan Todorov in “A origem dos gêneros”. Finally, we will use the concept of flashback proposed in the **Dicionário teórico e crítico de cinema**, by Jacques Aumont and Michel Marie.

---

## Resumo

---

A linguagem cinematográfica em uma narrativa literária consiste na existência de elementos do cinema na literatura, figurando uma intertextualidade. Nosso *corpus*, o romance português contemporâneo **Os meus sentimentos**, de Dulce Maria Cardoso, apresenta uma narradora-protagonista Violeta que, alcoolizada e após um acidente automobilístico, narra, em ordem reversa, o que poderia ser seu último dia de vida. E, entremeada à essa narração, Violeta deixa escapar a sua história: uma mulher obesa rejeitada em todas as esferas de sua vida. O discurso é inovador — um período pontuado apenas por vírgulas que perdura por todo o romance, que tem mais de trezentas páginas. Não há, portanto, paragrafação tradicional; e há frases graficamente isoladas que interrompem o discurso, algumas das quais nomeamos de bordões, devido à sua repetição e força na narrativa. Os bordões funcionam como *flashbacks* cinematográficos, uma vez que são interrupções que levam a narradora-protagonista ao passado. Tendo essa estrutura como alicerce, objetivamos averiguar as relações possíveis entre o romance e a linguagem cinematográfica, corroborando para os estudos da intersecção entre cinema e literatura de forma pouco convencional, pois atuamos apenas no nível a linguagem. A possibilidade de diálogo entre as representações artísticas se faz presente na obra de Cardoso, uma vez que o romance estudado já foi adaptado para o teatro por Mónica Calle, assim como o conto “Não esquecerás”, que também foi adaptado para um curta-metragem homônimo por João Mário Grilo. Para tanto, pretendemos apresentar proposições de **Narrativa literária e narrativa filmica: o caso de Amor de perdição**, de Maria do Rosário Lupi Bello. Ademais, faremos uso das proposições de Gerárd Genette em **Discurso da narrativa** e de Tzvetan Todorov em “A origem dos gêneros”. Usaremos, por fim, o conceito de *flashback* proposto no **Dicionário teórico e crítico de cinema**, de Jacques Aumont e Michel Marie.

---

## Entradas para indexação

---

**KEYWORDS:** Dulce Maria Cardoso. Os meus sentimentos. Literary narrative. Cinematographic language. Flashback.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dulce Maria Cardoso. Os meus sentimentos. Narrativa literária. Linguagem cinematográfica. Flashback.

---

## Texto integral

---

### 1. INTRODUÇÃO

A narrativa cinematográfica é a forma como o cinema expressa seus fatos por meio de imagens em movimento. Nosso *corpus*, **Os meus sentimentos**, relata, de forma inovadora, a vida de Violeta por meio de suas memórias. A personagem narra duas histórias, em três tempos, paralelamente: (1) a situação na qual se encontra:

de cabeça para baixo no carro e presa pelo cinto de segurança após um acidente na rodovia; (2) o dia do acidente; (3) a história de sua vida. A primeira história, a do acidente, é relembrada em diferentes momentos do discurso narrativo, principalmente através de bordões (frases graficamente isoladas que interrompem o discurso e se repetem) que se referem ao cinto de segurança e a sua posição no carro. A segunda, a história do dia do acidente, é contada em ordem reversa e parece ser o foco do desabafo de Violeta. A terceira história, que é a história de sua vida, surge no meio da segunda, sem aviso prévio, interrompendo-a repetidamente ao longo do discurso narrativo. Há, ainda, a partir do capítulo sete, uma continuidade de (2), que é quando a personagem narra o que supostamente ocorreu após seu resgate na estrada e a sua morte. Contudo, a nossa leitura entende que essa narrativa é uma *suposição* da personagem, que delira alcoolizada entre a vida e a morte. Embasamos nossa leitura na presença frequente de bordões e trechos narrativos que remetam a história (1), ou seja, a sua posição no carro após o acidente, mesmo depois o início dessa narrativa pós-morte. Entendemos, portanto, nesse trabalho, que a narração de todo o discurso de **Os meus sentimentos** acontece com Violeta dentro de seu carro, presa pelo cinto de segurança e de cabeça para baixo. Por fim, cabe destacar que (1) e (2) compõem uma mesma história, que é a do dia do acidente, e que a separação teve apenas um fim didático.

Objetivamos caracterizar as narrativas literária e cinematográfica e averiguar sua intersecção em **Os meus sentimentos**. Para tanto, embasamo-nos em **Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de *Amor de perdição***, de Lupi Bello, **Discurso da narrativa**, de Genette, e “A origem dos gêneros”, de Todorov, além do conceito de *flashback* proposto no **Dicionário teórico e crítico de cinema** (2003), de Jacques Aumont e Michel Marie.

## 2. A NARRATIVA LITERÁRIA E A LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

Primeiramente, cabe esclarecer que bordão significa, segundo o Novo dicionário da língua portuguesa (1986, p. 276), “palavra ou frase que se repete a cada passo na conversa ou na escrita.” Ademais, bordão também significa figurativamente, de acordo com Ferreira (1986, p. 275), amparo e proteção. Somando a esse significado à definição proposta por Michaelis (2000, p. 97) – “argumento a que se recorre se recorre sempre” – bordão pode significar uma frase solta repetida frequentemente ao longo do discurso. Em outras palavras, bordão pode ser uma frase repetida diversas vezes no discurso literário à qual se recorre como apoio para embasar um argumento defendido ou ideia concebida.

Agora, pensemos no termo narrativa. Para Genette, ela é o discurso de uma obra literária, ou seja, os eventos na ordem em que eles surgem na obra. A narrativa, para Genette (1986, p. 25), difere da história (sucessão de eventos em ordem cronológica) e da narração (ato de narrar):

Proponho [...] denominar-se *história* o significado ou conteúdo narrativo, *narrativa* propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e *narração* o ato narrativo produtor e por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar.

Já Lupi Bello desconsidera em seu trabalho a definição aristotélica de narrativa, ou seja, a diegese (história contada por intermédio de um narrador, em oposição à mímese, que traz o homem em ação). Para ela, a narrativa (e o discurso) possui como traço mais significativo o fato de se desenrolar no tempo, apresentando-se como “sequência de eventos que sofrem transformações” (BELLO, 2008, p. 72). Ademais, a narrativa apresenta uma história, produtor(es) e organizador(es), é marcada por um início e um fim e apresenta um ou mais pontos de vista. Por fim, a narrativa que Lupi Bello propõe é definida como “estrutura identificável em diversos tipos de discursos ou textos” (BELLO, 2008, p. 72).

Quanto aos pontos de convergência entre as narrativas cinematográfica e literária, Lupi Bello (2008, p. 73-74) propõe que o filme, enquanto texto, se aproxima dos diversos gêneros literários:

[...] partindo da possibilidade de inclusão do objeto “filme” na categoria de “texto” – no sentido lato do termo, que o considera uma entidade semiótica e translinguística – podemos verificar que o texto fílmico se aproxima dos vários gêneros manifestados no texto literário.

Portanto, nesse ponto, Lupi Bello já se refere ao filme enquanto texto, permitindo-nos a referência à sucessão de eventos em uma obra cinematográfica como narrativa. Além disso, a autora diz que há convergência entre o filme e os gêneros literários e, dentre eles, temos a narrativa em si. Acerca dessa aproximação, Lupi Bello (2008, p. 72) também menciona Northrop Frye e seus radicais de apresentação que diferenciam os gêneros literários entre si

[...] as diferenças entre gêneros são determinadas pelas condições que se estabelecem entre o poeta e seu público: quando as palavras são representadas diante do espectador, estamos perante o drama; quando são recitadas diante do público, estamos perante o gênero “épos”; quando são cantadas ou entoadas, trata-se de lírica; quando são escritas para o leitor, trata-se de ficção.

A autora afirma que “Frye não hesita em dizer que muitos filmes consistem num tipo particularmente espetacular de drama –, que os aproximam não do texto dramático propriamente dito, mas sim do texto teatral” (BELLO, 2008, p. 73).

A partir das proposições de Frye, Lupi Bello (2008, p. 78) cita a miscigenação que há entre eles. Cabe propormos uma pequena digressão sobre o assunto. Segundo Todorov (1980, p. 43), uma manifestação literária ideal seria aquela totalmente correspondente ao seu gênero, ou seja, pura. Contudo, tal manifestação pode ser caracterizada como utópica, devido à ingenuidade quanto a esperar-se pureza de uma obra que, produzida por um autor que vive em nosso mundo e sofre influências das demasiadas mídias e linguagens, está fadada à miscigenação, mesmo que mínima. Esse aspecto fluído dos gêneros literários, como afirma Tzvetan Todorov em “A origem dos gêneros” (1980, p. 43-58), não invalida a classificação das obras em gêneros ou os estudos de gêneros. Muito menos diz respeito apenas à contemporaneidade. Devemos, contudo, ter consciência dessa mistura quando lemos diferentes manifestações literárias, dos clássicos até a literatura de massa. Voltemos ao que afirma Lupi Bello (2008, p. 74):

[...] é sabido que as características estruturais manifestadas nos diversos textos não constituem um todo fechado e autotélico, mas antes mantêm relações de ordem contextual e transtextual com o universo exterior e com outros tipos de texto. Assim, é possível encontrar-se, num texto dominado por um específico radical de apresentação, propriedades que apontam para gêneros de diversa natureza, num processo de contaminação não raras vezes enriquecedor do objeto artístico.

Ela afirma, ainda, esse ser o caso de seu objeto de estudo, a novela camiliana **Amor de perdição**, assim como o caso do filme em si, que, de acordo com ela:

[...] se são essencialmente as personagens que veiculam os discursos, como acontece no texto dramático, por outro lado é inegável que essa concretização se faz por via performativa, tal como no texto teatral; se é verdade que tem a característica da oralidade, típica do “épos”, também é inegável a sua aproximação à ficção, devido à mediação que o objeto “filme”, tal como o objeto “livro”, produz. (BELLO, 2008, p. 74).

Para a autora, o tempo se torna humano na medida em que é mostrado de forma narrativa, e a narrativa é significativa quando tem aspecto temporal. Por narrativa, nesse sentido, entendemos tanto a natural, produzida por nós no dia a dia, quanto a artificial, que pode ser literária, cinematográfica etc. A narrativa artificial pode, ainda, ser: (1) verbal, como a literária; (2) não-verbal, como a pintura, a música, a dança; ou (3) parcialmente verbal, como o cinema e a ópera. Cabe destacar, ainda, o que Lupi Bello (2008 p. 78) afirma ser a fundamental diferença entre as duas narrativas. Na narrativa literária, os fatos são transmitidos ao leitor através da palavra escrita. Cabe a ele captar a “sugestão de um mundo possível através de signos arbitrários escritos” (BELLO, 2008 p. 78). Já na narrativa cinematográfica, os acontecimentos são transmitidos por meio da imagem em movimento, que inclui a palavra falada. Ao espectador, portanto, “é mostrado um mundo possível através de signos icônicos audiovisuais” (BELLO, 2008 p. 78). Ambas, portanto, são narrativas: a literária e a cinematográfica. E por que o cinema se constitui enquanto narrativa? Porque ele possui narratividade, ou seja, registrar fluxo temporal, como afirma Lupi Bello (2008, p. 76), “mas é, sobretudo, de sublinhar que o fluxo temporal que o cinema regista é um aspecto decisivo da sua natureza, estabelecendo fortíssimas relações com esse fenômeno que se define como narratividade.”

A autora (2008, p. 76) destaca três grandes modificações que o drama sofreu por influência do cinema, de acordo com Peter Szondi em **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São essas modificações: (1) a epicização do drama; (2) a manipulação temporal; (3) o efeito de relativização. Destaquemos a segunda (manipulação temporal), que é caracterizada como “favorecida pelos processos de eclipse, antecipação, *flashback*, etc.” A partir disso, é possível pensar na relação do *flashback* fílmico citado por Lupi Bello com a analepse literária proposta por Genette (1986, p. 34), um tipo de anacronia, que é definida como “diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa”.

Relacionemos o *flashback* fílmico com a analepse literária. Genette (1986, p. 38), em **Discurso da narrativa**, define a analepse como “toda a ulterior evocação de

um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está.” Em outras palavras, o narrador, no meio da narrativa literária, retorna ao passado da história para narrar um fato que se deu anteriormente. São as analepses e as prolepses que permitem que uma história (no sentido genettiano da palavra) seja contada de forma não-linear ao longo do discurso literário. O *flashback* não é muito distante disso: na narrativa cinematográfica, diversas vezes, o cineasta faz uso desse recurso para se referir a um fato anterior ao que está sendo mostrado. Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 131) definem *flashback* como uma das possibilidades de “discrepâncias entre tempo da história e tempo da narrativa”, definição muito próxima da de “anacronia” de Genette. Para Aumont e Marie (2003, p. 131), o aparecimento do *flashback* é “fazer suceder a uma sequência outra sequência que relata acontecimentos anteriores; dir-se-á, então, que se “volta atrás” (no tempo)”.

Portanto, para Genette, a analepse acontece quando o narrador interrompe o relato da narrativa primeira – definida como “nível temporal de narrativa em relação ao qual uma anacronia se define enquanto tal” (GENETTE, 1986, p. 46) – para retomar um acontecimento anterior. Esse acontecimento pode ocorrer antes ou depois do ponto de partida temporal da narrativa primeira, compondo analepses externas e internas, respectivamente. É o que acontece no cinema, quando a cena presente é interrompida para que o personagem rememore alguma informação do passado. Cabe, ainda, definir a analepse externa, que, para Genette (1986, p. 47), é “aquela analepse cuja amplitude total permanece exterior à narrativa primeira”.

Vale destacar o maior índice de proximidade entre as expressões artísticas literária e fílmica: a capacidade de narrar. Lupi Bello (2008, p. 77) afirma:

se o cinema se pode aproximar do teatro pela via de representação, ele manifesta, em relação à literatura (particularmente em relação ao romance, à novela, ao conto), a proximidade que a capacidade de narrar (isto é, de manipular a temporalidade) lhe confere.

Ou seja, é a manipulação temporal – o aspecto por nós explorado anteriormente – que possui maior incidência entre as narrativas literária e fílmica, e é nela que se baseia nosso maior argumento: os bordões de Dulce Maria Cardoso enquanto *flashbacks* de narrativa cinematográfica. A saber, Lupi Bello (2008, p. 77) também afirma que as narrativas literárias e fílmicas “evidenciam certas componentes estruturais idênticas.” É na temporalidade, na “manifestação da experiência humana do tempo” (BELLO, 2008, p. 77) que está a convergência entre a narrativa literária e a narrativa fílmica.

### 3. OS MEUS SENTIMENTOS, DE DULCE MARIA CARDOSO: FORMA E CONTEÚDO

“inesperadamente/não devia ter saído de casa, não devia ter saído de casa, não devia ter saído de casa, durante algum tempo, segundos, horas, não sou capaz de mais nada [...]” (CARDOSO, 2012, p. 9), assim inicia-se **Os meus sentimentos**. O romance apresenta uma narrativa sensível e instigante centrada na narradora-protagonista, Violeta, uma mulher obesa que não se enquadra nos padrões comportamentais e estéticos esperados pela sociedade em que (não) está inserida.

Na narrativa, o leitor entra em contato com uma personagem que, embriagada, conta que sofreu um acidente automobilístico durante a madrugada, na

rodovia, e encontra-se de cabeça para baixo presa pelo cinto de segurança no carro. Ela afirma narrar olhando para uma gota d'água que nunca desliza do para-brisas, dando a sensação ao leitor de que o tempo, para ela, parou: “os olhos pousados, inertes, na gota de água cheia de luz, uma gota inundada de luz” (CARDOSO, 2012, p. 10). Nesse cenário, nós, os leitores, tendemos a acreditar que a personagem está assistindo (e contando-nos) o “filme da sua vida” nesse momento de incerteza, possivelmente entre a vida e a morte.

A começar pelo título, “os meus sentimentos” pode tanto referir-se aos sentimentos da personagem, expostos amargamente ao leitor em primeira pessoa, quanto referir-se ao cumprimento fúnebre que recebemos em velórios e enterros ao perder entes queridos. O título aparece como bordão em diferentes momentos da obra, como no relato do enterro de Celeste, mãe da personagem (CARDOSO, 2012, p. 96) e na suposta morte da narradora-personagem (CARDOSO, 2012, p. 359). Para Machado (2014, p. 173-174), o título é fúnebre. Contudo, no romance, *Violeta*, no velório de sua mãe, ironiza a compaixão que a expressão do título indica, mostrando desgosto perante as relações humanas que, para ela, tornaram-se vazias: “os meus sentimentos / [...] os gestos ainda reservam algumas surpresas ao contrário das palavras que se repetem numa lengalenga, as minhas condolências, ainda era muito nova, os meus pêssames [...]” (CARDOSO, 2012, p. 313). Machado ainda interpreta no título um desejo de evasão de Violeta: “a protagonista sonha com um futuro que é desligado de uma realidade que lhe é insuportável” (MACHADO, 2014, p. 174), implicando o desejo de morte da personagem, tanto física quanto metafórica, ou seja, morte da vida que conhece até então em prol de um recomeço: “a partir de hoje tudo será diferente” (CARDOSO, 2012, p. 12).

Após narrar o acidente, que toma o espaço do capítulo um, passagem para a qual volta constantemente até o final do romance – como se lembrasse o leitor que tudo não passa das memórias de uma bêbada acidentada – a personagem passa a narrar, em ordem inversa, do capítulo dois ao seis, tudo o que fizera no dia do acidente. É a sucessão inversa de acontecimentos daquele dia: a perda do controle da direção, a parada na loja de conveniência e os risos dos adolescentes sobre sua aparência, a parada no posto para a caça aos caminhoneiros, o jantar com Dora (sua filha) e Ângelo (seu meio-irmão e pai de sua filha), a venda da casa de seus pais no banco, a última visita à casa. Durante a narração desses acontecimentos, que cronologicamente se deram na ordem inversa, a narradora deixa escapar a história de sua vida, que parece ser a história que está, de fato, entalada em suas entranhas e que a faz encontrar a paz, no último capítulo, após contá-la.

A partir do sétimo capítulo até o décimo, após esta narrativa inversa dos fatos, em segundo plano, entramos em contato com uma narrativa, em ordem cronologicamente linear, do suposto resgate e morte da protagonista e de como seria a vida de Dora e Ângelo sem ela por perto. Ela narra, também, seu velório, com bordões (*flashbacks*) do velório de Maria Celeste, sua mãe. Outros eventos de sua vida continuam a ser lembrados.

Quanto ao último capítulo da obra, o décimo primeiro, nossa leitura é de que a personagem não morreu, mas sim, encontrou a paz após colocar para fora suas angustiantes memórias, medos e incertezas. Parece-nos que, no final, quando ela esboça o encontro com a luz – “rolo pela luz / rolo pela luz, docemente, a estrada é estreita” (CARDOSO, 2012, p. 367) –, não se trata de sua morte, mas, sim, da morte

de suas memórias, bem como trata-se da sensação de leveza que contar suas angústias lhe trouxe. É também a morte de suas dores e seus fantasmas, que não vão embora simplesmente com a venda da casa da infância, uma vez que ainda a assombram durante o jantar. O peso que o passado lhe representa torna-se leve quando ela vive e sente a dor e a deixa ir embora. Após a narração, a personagem sofre um processo de modificação emocional e psicológico: “ouves-me Dora, consegue ouvir-me, nasceste para que eu pudesse experimentar o amor” (CARDOSO, 2012, p. 308-309); “não tenho medo de / uma estalagem solitária, abandonada sobre o mar / nada, sequer do amor” (CARDOSO, 2012, p. 369). A leveza que a personagem alcança pode ser percebida pelo leitor no bordão “com ou sem convidados a minha vida, cada vida, merece uma festa” (CARDOSO, 2012, p. 352), no penúltimo capítulo. Ademais, a personagem menciona sua posição no carro no nono capítulo, quando já havia narrado o suposto resgate (e morte), no sétimo capítulo: “[...] parada nessa posição esquisita o tempo mostra-se como nunca o tinha imaginado, dentro dos meus ouvidos grilos, gri-gri gri-gri, os olhos cegos por uma gota de luz.” (CARDOSO, 2012, p. 317).

Em **O chão dos pardais** (2014), publicado primeiramente em 2009, os personagens Sofia e Júlio encontram-se com Violeta no metrô, ou seja, há intertextualidade com **Os meus sentimentos**:

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).

A posição da personagem no carro após o acidente é retomada diversas vezes na narrativa, como citado. A construção de suas memórias que concernem o dia do acidente se dá num quebra-cabeças devido à ordem inversa em que as conta. A outra história que conta – a de sua vida – nos é apresentada acidentalmente, tanto porque só viemos a saber dela devido ao acidente que a personagem sofreu, quanto porque a sua vida é toda um acidente. São retratados, portanto, dois acidentes em **Os meus sentimentos**: o literal, na rodovia e o metafórico, que consiste na existência dessa personagem no mundo que a circunda. Os dois acidentes são retomados ao longo da narrativa.

Dulce Maria Cardoso afirma que não lhe interessa manter um estilo específico de escrita, mas sim, manter a capacidade de experimentar com o discurso:

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



O leitor entra em contato, no romance **Os meus sentimentos**, com uma narrativa altamente distinta quanto à estrutura. O romance, que definiu o estilo de escrita da autora, como afirma em entrevista,

E [**Os meus sentimentos**] determinou o meu método criativo, que é o mais maluco. Porque o perdi. [...] Foi em 2004, para aí. Recebi um e-mail com um palhaço e cliquei no nariz. No dia seguinte tinha o computador todo preto. [...] eu, que ainda era casada na altura, disse ao meu marido: ou esqueço isto, esqueço a Violeta de vez, ou reescrevo de memória, enquanto está fresco. [...] E agora faço sempre isso: apago tudo. Já tentei não o fazer, mas não fica bem. É horrível, mas assim só fica o que me parece essencial. (CARDOSO, 2016).

não conta com paragrafação comum e traz bordões, frases soltas de parágrafos, repetidas ao longo do romance e que representam *flashbacks* da memória da narradora-protagonista. A repetição de bordões se dá em outros romances e contos, como a mostrar hábitos e vícios das personagens, contudo, não isoladamente dos parágrafos, como eles aparecem na obra em pauta.

Os parágrafos de **Os meus sentimentos** não são organizados como nos romances tradicionais. Apresentam-se soltos, sem articulação gramatical normativa entre si e são interrompidos pelos bordões, seguindo o fluxo da memória da personagem. O discurso, na realidade, é composto por um único período, pontuado apenas por vírgulas e interrompido frequentemente pelos bordões.

Os bordões representam geralmente diferentes tipos de *flashbacks* que interrompem o fluxo de consciência da personagem enquanto narra suas memórias. Dentre as várias possibilidades de leitura dos bordões, destaquemos: (1) falas soltas de outros personagens, de que Violeta se lembra quando os menciona; (2) lembranças de outras falas de personagens em outras situações de sua vida, das quais ela se lembra enquanto narra outra história; (3) referência tempo presente da personagem, no carro, de cabeça para baixo; (4) chavões nos quais os demais personagens – ou a própria Violeta – acreditam; (5) piadas a seu respeito e o modo como a personagem se espelha no outro, ou seja, a maneira como imagina que a enxergam; (6) confissões de Violeta; (7) inversões de máximas populares, escancarando a hipocrisia social. Um bordão muito recorrente quando se trata de (2) é “bêtises, ma chérie, bêtises” (CARDOSO, 2012, p. 12), fala de sua mãe, Maria Celeste, que a assombra durante toda a vida. Concluímos, muitas vezes, no caso de (4), que o chavão referido no bordão se refere à pessoa de que Violeta está a falar, como em “o Ângelo está enganado, mais uma vez / o riso é o melhor que podemos oferecer aos outros / o desgraçado do Ângelo está enganado” (CARDOSO, 2012, p. 19). Quanto às confissões, em (6), a mais repetida é “conheço o amor de ouvir falar” (CARDOSO, 2012, p. 48), que denuncia o não-pertencimento de Violeta, pois a personagem se sente privada do sentimento mais cultuado socialmente: o amor. Esse último bordão, por exemplo, se repete, entre muitas vezes, quase trezentas páginas mais tarde (CARDOSO, 2012, p. 346). Uma das máximas invertidas, em (7), é “o povo vencido nunca mais será unido” (CARDOSO, 2012, p. 124).

A presença do diálogo apenas a partir da memória da personagem, sem a utilização do travessão e sem aviso de que as palavras que estão por vir foram ditas

por outra personagem, nos faz pensar que essas falas são apenas uma reprodução da memória de Violeta frente ao ocorrido. Claro que, em qualquer romance em primeira pessoa, podemos duvidar do narrador e da sua perspectiva parcial. Mas o que inferimos aqui é a utilização da forma romanescas por Dulce Maria Cardoso, a partir de uma escolha de estilo que é sua, para exprimir a relação intimista entre a fala dos demais personagens e suas memórias. A fala dos personagens que a cercam aparece misturada aos seus pensamentos, aos seus sentimentos justamente porque faz parte da visão que a personagem tem de si no mundo e dos que a cercam, visão que partilha conosco ao partilhar sua história, ou seja, os seus sentimentos.

A linguagem, sem a pontuação sugerida pela gramática tradicional, associada, portanto, a linguagem oral, traz tanto a familiaridade com a intimidade escancarada da personagem na obra, quanto a sensação de desconforto e vertigem de alguém “aos prantos”. O uso exclusivo da vírgula, compondo um romance longo de apenas um período – constantemente interrompido pelos bordões – nos dá a sensação de asfixia, vertigem, falta de ar, tornando o romance denso e pesado pela estrutura que constrói o conteúdo.

### 3. A LIGUAGEM CINEMATOGRAFICA EM OS MEUS SENTIMENTOS

A obra de Dulce Maria Cardoso em associação à linguagem cinematográfica não é de toda uma novidade. O romance já foi adaptado para um monólogo, bem como outras obras da autora já foram adaptadas ou estão em fase de adaptação para o cinema. O conto “Não esquecerás” (2014) foi encenado no teatro e rendeu à João Mário Grilo um curta-metragem homônimo, lançado no Lisbon & Sintra Film Festival em novembro de 2017. Marlice Bridi, em “Nova voz da ficção portuguesa” (2005, p. 261-265), compara a narrativa de **Os meus sentimentos** ao filme **Les choses de la vie** (1969), de Claude Sautet, por ter a imagem de um acidente como primeiro plano, assim o romance de Cardoso. Bridi (2005, p. 263) afirma: “No filme *Les choses de la vie* [...] também nos deparamos, no primeiro plano da filmagem, com um acidente. A velocidade da narrativa fílmica, contrapõe-se à lentidão densamente significativa da cena inicial da narrativa de Dulce Maria Cardoso”.

Sobre a linguagem do romance, ela a aproxima da linguagem oral/coloquial, pois além da paragrafação não usual, não há pontuação gramaticalmente correta, as falas não são introduzidas por travessão, mas sim por vírgula.

[...] a mulher chora, sua puta, repete, puta, vais ter o que merece, o homem torce-lhe um braço, afasto-me em direção ao meu carro, deixo-os [...] o homem pede-me para ficar, não te vás embora, empurrava violentamente a mulher para o lado do camião, não te vás embora, a mulher tenta libertar-se do homem que a prende, grita, um dia destes dou cabo de ti e de mim, um dia desses acabo conosco, / conheço o amor de ouvir falar / o homem levanta a mão e a mulher torna a proteger a cara, [...] (CARDOSO, 2012, p. 60-61, grifo nosso).

Os trechos grifados compõem falas dos personagens, introduzidas por vírgulas, e o itálico compõe um bordão, que remete a várias situações de desamor da personagem e que são narrados ao longo da diegese. Essa forma de linguagem pode

ser relacionada com a tentativa de reproduzir a velocidade dos pensamentos de Violeta. A condição linguística não tradicional do romance traz proximidade da palavra escrita, da narrativa literária, com a palavra falada, da narrativa fílmica, de que fala Lupi Bello (2008, p.78) quando distingue as narrativas entre si: “a fundamental diferença reside no fato de os acontecimentos serem transmitidos ao leitor através da *palavra escrita* e ao espectador (de cinema) através da *imagem em movimento* (a qual inclui a *palavra falada*)”. Portanto, a coloquialidade do discurso literário presente em **Os meus sentimentos** aproxima o leitor da palavra falada que o cinema traz. Como o romance traz as memórias de Violeta em um longo e desesperador desabafo, o leitor, através da leitura, entra no universo da personagem e estruturalmente está mais em contato com os pensamentos dela e falas diretas do que com um discurso literário típico que a literatura tradicionalmente possui. A presença dos bordões como *flashbacks* no desabafo de Violeta que constitui **Os meus sentimentos**, o aproxima sua narrativa da cinematográfica, mesmo tratando-se de uma literária.

Outros aspectos de linguagem cinematográfica em **Os meus sentimentos** podem ser observados na estrutura do romance. Ela não traz uma paragrafação tradicional; é composta por um único período por mais de trezentas páginas, pontuado apenas por vírgulas; tem a sintaxe textual interrompida frequentemente pelos bordões, que parecem compor *flashes* de pensamento da personagem em diferentes momentos da narração. Ademais, a ordem temporal da narrativa a assemelha ao cinema, pois o leitor deve montar um quebra-cabeças para entender o vaivém temporal do discurso de **Os meus sentimentos**, justamente por ser um romance e contar apenas com a palavra escrita, e não com a palavra falada ou com a imagem do cinema. Contudo, as descrições e os bordões compõem uma linguagem bastante imagética, que causa certo desconforto, como ocorre com o encontro de Violeta com o caminhoneiro, que é altamente descritivo e pode provocar nojo no leitor:

minha língua pelos dentes dele, um a um até que encontro um dente podre que sabe mal, deixo-me ficar no sabor da podridão [...] o homem abaixa-se e toma-me um dos mamilos [...] sabes tão bem, peço-lhe que repita [...] ofereço-lhe a outra mama [...] deixo-me escorregar pela parede, estou nua [...] deito-me no chão sujo da casa de banho [...] habituei-me ao cheiro a mijo e já não o sinto como mau [...] (CARDOSO, 2012, p. 47-49).

Nesse sentido, os espaços no discurso sofrem a consequência da transposição temporal feita pela personagem embriagada e acidentada. No restaurante indiano, por exemplo, a personagem está jantando com seu meio-irmão Ângelo e sua filha Dora. Naquele espaço funcionava o Salão Princesa, frequentado pela personagem e sua mãe, Maria Celeste: “aqui era o Salão Princesa, a Dora e o Ângelo respondem uníssonos, já sabemos” (CARDOSO, 2012, p. 65). Contudo, ao olhar ao redor, Violeta mistura os dois tempos do espaço, pois rememora a época do Salão (analepses) enquanto narra os acontecimentos da narrativa primeira: “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” (CARDOSO, 2012, p. 76). É importante destacar,

ainda, que, posteriormente, Maria Celeste e Violeta são impedidas de frequentar o Salão por serem antirrevolucionárias durante a Revolução dos Cravos:

não temos vaga, dizia-lhes Carminho no mesmo tom com que naquela tarde, falou com a minha mãe, nunca lhes dizia, as nossas clientes não as querem aqui, se misturam convosco, como não disse à minha mãe, não me convém nada ter como cliente a mulher de um informador, uma pessoa que não soube aceitar que as coisas mudaram (CARDOSO, 2012, p. 83).

A mistura de ambientes e tempos aproxima, mais uma vez, a narrativa literária da fílmica, a qual possui maiores recursos (imagem em movimento) para fazer essa transição. Mais do que isso, a narrativa de Cardoso aproxima-se da fílmica por apresentar a mudança de um espaço para o outro e de um tempo para outro sem aviso prévio, muitas vezes através dos bordões (*flashbacks*) assim como um filme troca de uma cena para a outra sem a introdução de um narrador que explique os fatos. Além disso, há episódios do romance que são narrados de forma fragmentária, diluídos entre outras narrativas, como é o caso do desentendimento entre Celeste e a empregada Maria da Guia quando essa começa a namorar um comunista e apanha da patroa (CARDOSO, 2012, p. 199-206; 211; 214; 218; 232). Os bordões e os episódios diluídos são modos de alcançar uma linguagem imagética através das palavras, o que interpretamos como aspecto de linguagem cinematográfica no romance.

As imagens são autoexplicativas, mas as palavras escritas de Violeta não o são, contudo tornam-se na sua interação com o leitor, a quem cabe interpretar o discurso literário inovador proposto. A mudança de tempo/espaço sem explicação aproxima o contar do mostrar, a palavra escrita da palavra falada que a imagem e movimento apresenta. Pensando no que afirma Lupi Bello (2008, p. 78) ao diferenciar narrativas literárias e fílmicas, Violeta, com sua linguagem diferenciada, mostra sua história, assim como a assiste na gota do para-brisas: “os meus olhos fixos numa gota de água que não desliza” (CARDOSO, 2012, p. 292), não apenas as sugere. A narradora-protagonista faz uso dos signos (palavras) para criar uma linguagem imagética, que seja capaz de substituir a ausência que a imagem e o movimento deixam na reprodução das suas memórias.

Em **Os meus sentimentos**, consideramos que a narrativa primeira – definida como “nível temporal de narrativa em relação ao qual uma anacronia se define enquanto tal” (GENETTE, 1986, p. 46) – seja a história do dia do acidente e o evento em si, que ocorre do capítulo um ao seis, em ordem inversa, e é retomada no último (onze). Há muitas analepses no discurso da obra. Consideramos, contudo, a suposição da morte construída por Violeta, que é narrada do capítulo sete ao dez, como parte da narrativa primeira, uma vez que são imaginação da narradora-protagonista sobre a continuidade do dia do acidente. Contudo, dessas inversões todas, a que nos interessa aqui é a analepse externa, definida por Genette (1986, p. 47) como “aquela analepse cuja amplitude total permanece exterior à narrativa primeira”. Nesse sentido, como consideramos o ponto de partida temporal da narrativa primeira a última visita de Violeta à casa dos pais, e como seu limite o próprio acidente, todos episódios narrados que concernem a sua infância e juventude, ou seja, o que diz respeito às memórias de Violeta da sua vida antes do

dia do acidente, compõe analepses externas, que geralmente se inicia após um bordão que relembra a personagem de uma memória ou cena, a qual ela passa a narrar posteriormente. Como acontece em:

[...] 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).

A personagem está narrando o momento anterior àquele em que levanta o braço para chamar o garçom no restaurante, local onde funcionava o Salão que frequentava com a mãe. O bordão “chic, très chic” (CARDOSO, 2012, p. 76; 100; 192; 322), que sua mãe repetia muito, vem para que ela veja, a sua frente, uma cena da mãe magra, casada (aliança), bem-vestida e com esmalte discreto, em discrepância com a própria personagem, obesa, solteira, considerada promíscua e de esmalte rosa berrante. O olhar da mãe para a personagem reproduz a reprovação da mãe sobre o aspecto e conduta da protagonista. Os bordões aparecem ao longo de todo o discurso narrativo. Na narração da suposta reação de Dora a sua suposta morte, ela rememora a reação dela mesma com a morte da mãe:

[...] a tua mãe diz aquelas coisas mas gosta muito de ti, final de contas foi ela que te deu a vida, és carne da carne dela, sangue do sangue dela, não há nada que possa alterar isso / Baltazar, alguém na tua família tinha tanto jeito para dizer disparates / o tumor cresceu na minha mãe, carne da carne dela, sangue do sangue dela, os médicos, dezenas de médicos a que minha mãe foi na esperança, a esperança, a tal cilada a que nenhum moribundo escapa, [...] (CARDOSO, 2012, p. 316).

Nesse trecho, Violeta está narrando o que diz Ângelo à Dora no dia do suposto enterro dela, que se deu no dia seguinte do acidente. Quando ele diz o que Violeta considera ser um disparate, ela lembra do bordão exposto, que é uma frase que a mãe sempre repetia ao seu pai: “Baltazar alguém na tua família” (CARDOSO, 2012, p. 79) para acusar a família de Baltazar sobre a origem de Violeta, sobre o aspecto e

comportamento em desacordo com os parâmetros sociais femininos. A frase está completada com o que pensa Violeta, que são os disparates que Ângelo supostamente diz a Dora. Isso a faz lembrar da mãe, e também de carne e sangue, e como o tema da conversa entre Dora e Ângelo é a morte de Violeta, a personagem se lembra o tumor da própria mãe, Celeste, que foi a causa de sua morte.

As analepses também podem ser totalmente compostas por bordões. A fim de exemplificar, analisemos o trecho:

[...] 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 outro corpo, a respiração acertada peito contra peito, uma mão caída e logo outra que a segura, o silêncio que cobre os corpos transpirados, pode o amor ser isto, pode o amor / os rapazes gostavam de mim nas matinées / ser esta paz da carne saciada [...] (CARDOSO, 2012, p. 48).

Enquanto que o bordão “conheço o amor de ouvir falar” (CARDOSO, 2012, p. 48; 59; 61; 243; 283; 304) faz com que a personagem direcione a narração de suas memórias, ainda pertencentes à narrativa primeira, para a descoberta do que é o amor, o bordão “os rapazes gostavam de mim nas matinées” compõe uma analepse sozinha. Ela menciona situações que serão apresentadas posteriormente no discurso, sobre quando os rapazes se aproveitavam de Violeta no escuro do cinema, mas fingiam não a conheciam quando as luzes acendiam. Essa analepse parece ter surgido após o questionamento sobre o amor a fim de reafirmar o que está sendo dito: o mais próximo que a personagem conhece do amor (e por isso o conhece de ouvir falar) é a “paz da carne saciada”, ou seja, o ato sexual.

Os bordões, portanto, são passagens que interrompem o relato da narrativa primeira e que induzem a personagem a iniciar uma rememoração através de analepse. Portanto, o bordão funciona como um *flashback*, pois ele interrompe a narrativa primeira e dá início à anacronia por meio de um chavão que relacione o que está sendo narrado com o que passa a ser narrado. O bordão pode também simplesmente apresentar uma referência a um episódio de sua vida sem explicação em seguida, que só teve ou terá sentido em outra analepse anterior ou posterior no discurso literário. Nesse caso, a analepse é constituída apenas pelo bordão. Logo, bordão é uma ponte entre o conteúdo da narrativa primeira e o da analepse, através de uma frase solta, sem introdução ou explicação, que interrompem a sintaxe textual da narrativa primeira.

Mas, por que esses bordões constituem analepses que de se relacionam mais com a forma do *flashback* cinematográfico do que qualquer outra analepse clássica? Muitas transposições cinematográficas fazem uso do *flashback* quando querem representar a analpse literária. Por que as analepses que se iniciam com os bordões em **Os meus sentimentos** merecem atenção especial no que tange à sua relação com o *flashback*?

Para responder tais questionamentos, pensemos na forma em relação ao conteúdo narrativo. Sabemos que não há motivo para se estudar as estruturas narrativas senão em função das escolhas para a constituição da narrativa como um todo e com o tema que ela elabora. Na nossa interpretação, a função da analepse em

**Os meus sentimentos** está na tentativa de reproduzir as memórias de Violeta, que assiste o filme de sua vida numa gota que nunca desliza: “os meus olhos fixos numa gota de água que não desliza” (CARDOSO, 2012, p. 292). Contudo, por se tratar de narrativa literária, ela apenas sugere um mundo – pois é uma “sugestão de um mundo possível através de signos arbitrários escritos” (BELLO, 2008, p. 78) –, não consegue mostrá-lo – como o cinema o faz, pois nele “é mostrado um mundo possível através de signos icônicos audiovisuais” (BELLO, 2008, p. 78) – como Violeta o vê na gota d’água. A narrativa literária, por construir um universo por meio da palavra escrita, torna-se insuficiente na tarefa de mostrar ao leitor a enxurrada de memórias que compõem o desabafo de Violeta sobre a história de sua vida. Embora o foco desse desabafo pareça ser a narrativa primeira (o dia do acidente), ele está na história de sua vida, que se dá por meio de analepses que são geralmente iniciadas pelos bordões ou apenas compostas por eles.

Portanto, o discurso literário recorre a uma linguagem mais imagética, com bordões que são ou dão início a analepses sem introdução, a fim de tentar reproduzir a consciência da personagem. É nessa ponte que se pauta nossa investigação: o romance contemporâneo (como **Os meus sentimentos**) é fragmentário e apresenta ao máximo a miscigenação dos gêneros literários, como propõe Todorov (1980, p. 43). E, pensando no cinema enquanto texto e narrativa, como propõe Lupi Bello (2008, p. 73-74), podemos verificar a miscigenação entre linguagem cinematográfica e literária em **Os meus sentimentos**.

Por fim, vale destacar o que Genette (1986, p. 35) afirma sobre a anacronia: “Não se cairá no ridículo de apresentar a anacronia como uma raridade ou como uma invenção moderna: ela é, pelo contrário, um dos recursos tradicionais da narração literária”. Logo, cabe destacar que não é a anacronia a questão moderna em **Os meus sentimentos**, mas sim a possibilidade de relacioná-la com o gênero cinematográfico, partindo de três fatos: (1) cinema entendido como texto e narrativa, a partir do que propõe Lupi Bello; (2) a função da anacronia na narrativa estudada, ou seja, a tentativa de reproduzir as memórias de Violeta; (3) a miscigenação dos gêneros literários, decorrente da narrativa pouco convencional de Dulce Maria Cardoso.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo buscou, primeiramente, apresentar uma leitura minuciosa do romance **Os meus sentimentos**, de Dulce Maria Cardoso, a ser analisado posteriormente. Em segundo lugar, a leitura reflexiva de frações dos textos **Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de Amor de perdição** (2008), de Maria do Rosário Lupi Bello, **Discurso da narrativa** (1986), de Gérard Genette e “A origem dos gêneros”, de Tzvetan Todorov. Em seguida, pretendeu-se, a partir das leituras propostas e do objeto de estudo em questão, a elaboração de um comentário crítico acerca de **Os meus sentimentos** a partir da teoria estudada, ou seja, pensar nos possíveis aspectos da narrativa fílmica presentes na obra.

A possibilidade de análise do romance a partir da narrativa fílmica se faz possível devido à presença de uma linguagem e estrutura narrativas diferenciadas, bem como a partir do entendimento do termo narrativa de forma ampliada. Para Lupi Bello (2008, p. 72), o traço mais significativo da narrativa está no fato de ela se

desenrolar no tempo, apresentando-se como uma “sequência de eventos que sofrem transformações”.

Tanto a paragrafação diferenciada quanto a pontuação em desacordo com a gramática tradicional contribuem para este viés de análise. A presença dos bordões, contudo, é o elemento de mais força que aproxima a narrativa romanesca do objeto de estudo da arte fílmica. A análise deles como *flashbacks* da linguagem cinematográfica se faz possível, pois os bordões trazem situações soltas que interrompem a narrativa primeira e introduzem uma longa ou breve analepse externa, que remete à história da vida de Violeta.

Por fim, observou-se não só a possibilidade de diálogo entre as manifestações artísticas literária e fílmica, como também diversos aspectos de aproximação e intimidade neste diálogo estabelecido. Como argumento para esta hipótese, temos a os aspectos da linguagem cinematográfica presentes no romance **Os meus sentimentos** como averiguado.

---

### Referências

---

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

BELLO, M. do R. L. L. **Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de *Amor de perdição***. 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e Tecnologia/Mnistério da Ciência e do Ensino Superior, 2008.

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

CARDOSO, D. M. 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.

CARDOSO, D. M. 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.

CARDOSO, D. M. **O chão dos pardais**. Lisboa: Tinta da China, 2014.

CARDOSO, D. M. **Os meus sentimentos**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2012.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1986.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

---

### Para citar este artigo

---



BOZZO, G. C. B. A linguagem cinematográfica em os meus sentimentos, de Dulce Maria Cardoso. **Macabéa — Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 10, n. 7, 2021, p. 1-16.

---

**A autora**

---

GABRIELA CRISTINA BORBOREMA BOZZO é bacharela e licenciada em Letras (UNESP, 2017), mestra em Estudos Literários (UNESP, 2019) e especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura (UTFPR, 2020).