

LIQUIDEZ, RECONFIGURAÇÕES E PLURALIDADES: A REPRESENTAÇÃO IDENTITÁRIA DA SOCIEDADE PORTUGUESA EM CHÃO DE PARDAIS DE DULCE MARIA CARDOSO

Prof. Me. Nefatalin Gonçalves Netoⁱ (UEPB/PG-USP)
Me. Angela Patrícia Felipe Gamaⁱⁱ (PUC/SP)

Resumo:

O romance Chão de Pardais, de Dulce Maria Cardoso aborda a questão da reconfiguração identitária da sociedade portuguesa na contemporaneidade, enfocando a vida de pessoas comuns da sociedade e suas interações por meio de um processo irônico, no qual a falsidade é desmascarada a cada momento pela argúcia narrativa. Nossa proposta pretende mapear o discurso da autora em relação à forma como ela constrói suas personagens e seu discurso dentro da problemática acima descrita. Mesclando conflitos subjetivos, políticos e sociais, o livro de Cardoso problematiza as relações entre sujeitos e suas representações. Para alcançar tal intuito, recorreremos aos princípios teóricos sugeridos pelas questões relacionais recíprocas entre literatura e sociedade. A conclusão de nosso caminho de leitura identifica que o projeto artístico da escritora possui um caráter que busca desmistificar o sujeito português e aproximá-lo de sua realidade, desmistificando-a.

Palavras-chave: Literatura de autoria feminina, Representações figurativas na narrativa, Discurso identitário intercultural.

De todas as distâncias que separam as pessoas, a geográfica deve ser a menos importante.

Dulce Maria Cardoso

A história portuguesa contemporânea é marcada, contundentemente, pela revolução dos Cravos, fato que se reflete de forma incisiva na literatura produzida no país pós-74. Lídia Jorge, Teolinda Gersão, José Saramago e António Lobo Antunes são alguns dos nomes que, representativamente, se valeram do momento histórico de “liberalidade” da revolução para construir romances que avaliavam o período e a sociedade portuguesa desta época e da década posterior.

A revolução dos cravos, para além de suas conquistas produziu, na sociedade portuguesa, um processo dualista que obrigou a mesma a enfrentar uma crise sócio histórica: ao mesmo tempo em que abolia a supremacia patriarcal, negava o total poder dominante do estado e diminuía a importância da igreja, ela deveria enaltecer a questão dos laços familiares portugueses para receber os retornados de África, fortalecer o estado em sua postura de agente organizador da sociedade – mas sem ações ditatoriais – e valorizar a ética religiosa para poder manter a ordem e a paz da sociedade portuguesa. Refletido na literatura, esse dualismo foi enfrentado pelos escritores portugueses de diversas formas, sendo que a crise por ele instaurado realizou uma profunda transformação no processo de escrita romanesca portuguesa. Conforme nos informa Bridi (2008, p. 82):

(...) a década de 80, em Portugal, foi pródiga em obras narrativas que tentavam, de um modo ou de outro, acertar contas com um passado ditatorial, anterior à Revolução e, quanto à forma, há fortes evidências de que a ficção passa por um

processo sensível de transformação (...).

Passado este período de acerto de contas com o passado, a literatura portuguesa que se erige, marcadamente a partir de meados da década de 90 e que não nomearemos para não cair no lugar comum do termo contemporâneo, como que parte em busca de novos temas e assuntos sociais, diferentes daqueles tratados e acertados pela geração da pós revolução. Entretanto, os livros da escritora Dulce Maria Cardoso, em especial seu *Chão de Pardais*, retoma, por diversas nuances, a questão da organização social portuguesa para refletir quais foram as consequências perpetradas pelo acerto de contas entre escritores e a revolução.

Assim, nossa proposta de análise é a de vincular o romance de Cardoso em questão com as questões sociais que o mesmo indicia. Contudo, antes de adentrarmos em nossa análise, gostaríamos de explicitar que nossa proposta se ancora no pressuposto de que, para que surta efeito, a análise literária precisa ser embasada por elementos que voltem seu olhar tanto para o interno quanto para o externo da obra literária. Assim, pensaremos os livros de Cardoso “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente integrada (...)” já que “(...) a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas (...)” (CANDIDO, 2008, p. 13). Assim, queremos afirmar, como Candido, que “(...) o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.” (CANDIDO, 2008, p. 14).

Desejamos deixar claro que entendemos estrutura segundo este mesmo postulado, ou seja, como um “fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo” (CANDIDO, 2008, p. 17), que, ao ser analisado, permite-nos entender a realidade estilística do texto. Dito de outra forma, nossa proposta não se valerá da análise do imanentismo da obra como propunham os estruturalistas, mas sim dos elementos internos que, juntamente com os externos – “de ordem social (...) filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura (...)” (CANDIDO, 2008, p. 24) – são somados e possibilitam “(...) uma interpretação estética que assimila (sic) a dimensão social como fator de arte” (CANDIDO, 2008, p. 17). Assim, para além da experiência de vida da autora ou do tempo histórico a que se filia – que aqui não nos interessa tanto, ou melhor, interessa-nos saber se os fatores sociais que a autora viveu ou tentou projetar determinam de alguma maneira a economia de seu escrito – nossa postura será a de “averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar” (CANDIDO, 2008, p. 14), o que nos guiará para o entendimento da singularidade e a autonomia do livro de Cardoso.

Dessa forma, ao adentrarmos o universo romanesco de *Chão de Pardais*, notaremos que, apesar de passadas duas décadas, a sociedade combatida tanto pelos escritores quanto pelos intelectuais da época da revolução de 74 ainda permanece a mesma. Retomando a questão da igreja – metáfora do estado moralizante da sociedade portuguesa –, do tratamento para com os menos favorecidos – que antes eram representados pelos retornados e, agora, pelo proletariado – e do governo anti-ditatorial, o romance enfoca alegoricamente em suas linhas a vida de Sofia, noiva de Julio, rapaz a quem diz amar e ser fiel mas, durante suas “viagens” de serviço, o trai com o patrão por dinheiro. Narrado em terceira pessoa – voz perfeita para denunciar a questão social sobre a qual o livro se debruça –, *Chão de Pardais* metaforiza, na imagem de suas personagens, o Portugal decadente que o estado se tornou depois do 25 de Abril: um país falso, prostituído e mentiroso.

Ja ao primeiro capítulo do livro, ironicamente intitulado “As princesas nunca morrem. Casam-se e são felizes para sempre”, temos a figura da mulher de Afonso – o amante-patrão de Sofia – que, como uma genuína mulher da alta classe portuguesa está em casa a esperar o marido. Enquanto espera, Alice tenta decidir qual presente de aniversário dará ao seu marido, data que ocorrerá dali a uma semana. Entretanto, enquanto a refinada dama da sociedade escolhe um presente aleatório que não deseja dar a seu marido, este a trai em um quarto de hotel, acoo narrada no segundo capítulo do livro.

A forma como o narrador do romance constrói estes dois primeiros capítulos – a espera/escolha da mulher burguesa e a traição em quarto de hotel – demonstra, metaforicamente, a decadência da família portuguesa, que se finge católica e unida, mas vive em meio a traições e aparências. Tal crítica, imbuída de uma forte visão antirreligiosa, derroca um grande pilar de sustentação da sociedade portuguesa, já que a religião, ao invés de manter a ordem social, serve de máscara para acoitar a intempérie de uma sociedade, arma para suprimir erros e desacertos.

O tratamento para com o proletariado também surge no segundo capítulo sob a representação de quatro empregados do hotel: Nate Garza, Imola Cole, M. Coffman e Rosa Hazdra. Há, no desenvolvimento da trama no capítulo, dois quadros que se justapõem narrativamente e compõem esta representação e sua função social e literária. No primeiro quadro temos o funcionário Nate Garza que atende aos pedidos de quarto e é humilhado por Afonso em uma situação bem atípica. Após pedir um champanhe, Afonso começa a discutir com Sofia e, quando o empregado chega com a bebida, o chefe de Sofia convida-lhe a entrar, mostra-lhe sua amante nua e apresenta-lhe um bolo de dinheiro, pedindo para que o empregado escolha entre uma noite de prazer com a mulher ou o dinheiro a sua frente:

Afonso dirige-se para a mesinha-de-cabeceira. Pega na caneta que é prateada que é prateada (...). Depois abre a primeira gaveta e tira um maço volumoso de notas. (...) Afonso dá um passo a frente para ficar ainda mais perto de Nate Garza, que recua tão bruscamente que quase tropeça –, para si isto é muito ou pouco dinheiro?

– Diria que é muito dinheiro para qualquer pessoa. Mas para mim é mesmo muito dinheiro – responde a custo, Nate Garza.

– Tenho uma proposta para si – diz Afonso sorrindo para Nate Garza –, uma proposta tentadora. (...)

– O que lhe proponho é muito simples. Peço-lhe que escolha. Entre o quê? – Afonso sorri mostrando os dentes muito brancos. – Entre ela e este dinheiro todo (...) uma noite com ela ou todo este dinheiro que aqui está. (...)

– Estás a brincar comigo? – pergunta Nate Garza. – Isto é para aqueles programas de televisão não é?

– Uma vez a escolha feita tem direito ao pagamento. (...)

– O dinheiro – Nate Garza levanta os olhos e quase desafiador repete –, escolho o dinheiro (CARDOSO, 2008, p. 27-32).

O fragmento, com recortes da maior parte do diálogo entre Sofia, Afonso e Nate Garza, demonstra que a personagem rica, alegoria da alta sociedade portuguesa, ainda tenta impõe-se ditatorialmente e usa, como sempre, o dinheiro e o desconhecimento da camada pobre da sociedade a seu favor. A situação vexatória pela qual passa Nate Garza e a humilhação sente Sofia quando o empregado escolhe o dinheiro em lugar de uma noite de prazer refletem o jogo social no qual rico e pobre passam diariamente. O final da cena, na qual Nate Garza acaba por deixar o dinheiro no quarto e sair às pressas, reflete a forma como o jogo social sempre pende para o lado mais forte monetariamente. Ou seja, o rico não fica pobre, mas mantém sua fortuna, enquanto o pobre perde.

Já o segundo quadro representativo se dá entre as faxineiras Imola Cole, M. Coffman e Rosa Hazdra e seu patrão. As duas primeiras resolvem trabalhar a mais e deixar com que a terceira vá a festa de batizado de seu primeiro neto. O ato, aparentemente inocente, é costumeiro, já que o patrão nunca dá pela falta ou presença das faxineiras no serviço. Entretanto, justamente no dia em que Rosa Hazdra vai à festa, o patrão, que acaba de discutir com Afonso por conta de um cigarro aceso num quarto para não fumantes, passa pelas duas e pergunta pela terceira empregada. Imola Cole e M. Coffman explicam o acontecido ao patrão, mas este, insensivelmente, a despede. “Digam-lhe que não precisa de voltar” (CARDOSO, 2008, p. 34) é sua última frase em relação à empregada de que nem sabe o nome.

O interessante destes quadros em justaposição é que, afora este capítulo, elas não voltam mais à trama narrativa. Ou seja, os representantes do periférico são tratados de forma descartável,

refletindo a sujeição a que são deixados os pobres na sociedade portuguesa contemporânea.

Outro dado interessante quanto às quatro personagens se refere ao nome das mesmas. Sabemos que, ao sermos nomeados, adquirimos certa identidade. Quando pensamos nesta atitude do autor em relação às personagens de seus romances, não podemos pensar que tal aconteça de forma inocente. Ela reflete uma intenção significativa do autor em também expressar, por meio dos nomes, a identidade de suas personagens. Ancorados em Ziff, acreditamos que a definição do nome próprio é “um ponto fixo no mundo que se move” (1996, p. 102)¹. A nomeação das personagens por parte de Dulce reflete uma intenção significativa precípua, a de transportar, por meio dos nomes Nate Garza e Rosa Hazdra, a figura dos retornados de África e dos africanos que vivem abaixo da linha da miséria em Portugal, cuja única alegria poderia ser expressada por suas festas e comemorações negadas pela sociedade portuguesa em geral. Já Imola Cole traz o vocábulo imolar presente em seu primeiro nome, que significa, literalmente, oferecer em sacrifício. Ou seja, Imola Cole representa, tanto por sua figura quanto por seu nome, os sacrificados da sociedade portuguesa. Por fim, M. Coffman, além de representar a figura estrangeira que é tratada com desdém, traz um primeiro nome marcado apenas por uma letra, figuração extrema da perda da identidade pela qual passa o sujeito que não se identifica com os grupos de poder aquisitivo representados no romance.

Outra vertente da sociedade portuguesa está representada na figura do filho de Afonso e Alice, o jovem cirurgião Manuel, que, apesar de bem formado e rico, passa por uma crise depressiva e aguarda um julgamento por negligência médica. O rapaz só encontra paz nos diálogos virtuais que tem com a sua “namorada” Lily. Tais diálogos revelam os sentimentos e pensamentos de Manuel, fazendo com que o seu encontro com o outro – representado pela namorada virtual – permita-lhe formar-se identitariamente dentro do caos. A figuração do filho, personagem da aristocracia e amante da pobreza, metaforiza o indivíduo português atual e permite que este possa ter um horizonte utópico – afinal, de todas as personagens do romance, Manuel é o único que sai de seu estado inerte, vai ao encontro da amada e vivencia seu sonho. Entretanto, até a utopia expressa no romance é negada já que, ao final do encontro entre Lily e Manuel, a única coisa que permanece é a solidão íntima das duas personagens com o se nota no trecho a seguir:

Lily estava a frente de Manuel que lhe segurava na mão sem ainda saber o que lhe dizer. Desde que se tinham encontrado que usavam a solidão como as pessoas normalmente usam. Estudavam-se um ao outro para definir estratégias. Escondiam-se e mentiam a maior parte das vezes.

– Penso que é melhor voltar para casa – acabou por dizer Manuel.

Lily virou a cara. Não queria que ele fosse embora. Não sabiam como estar juntos, mas podiam aprender. Precisavam de tempo. Queria ser capaz de o abraçar, de lhe pedir que esperasse. Mas disse,

– É isso que tu queres?

– E tu?

– Está calor. Devemos continuar a viagem (CARDOSO, 2008, p. 215).

O trecho em destaque demonstra, alegoricamente, o grande problema do sujeito português (e, por que não dizer, humano) da contemporaneidade: o desconhecimento medroso do outro e a importância do mesmo para a formação do eu. Ao perguntar sobre a vontade de Lily, Manuel apenas esconde seu medo de dizer, abertamente, o que sente. Já Lily, ao mudar o rumo da conversa para a questão da viagem, foge ao ato enunciativo que permitirá o avanço do eu no espaço limítrofe do outro. Ou seja, por meio da fuga, a alteridade é negada.

O último elemento da família burguesa de Alice e Afonso é a irmã de Manuel, Clara, uma moça que traduz livros inúteis e se apaixona por Elisaveta, a empregada da família. Clara, a típica filha que cresceu e partiu de casa, mas sem partir, representa a decadência e a falsidade da burguesia portuguesa que surge após o 25 de Abril. Sua relação com a mãe alegoriza a relação de

¹ Tradução sob nossa responsabilidade.

Portugal com seus filhos:

Depois, Alice começa a falar na festa. Clara ouve-a como se estivesse interessada. Alice não gosta de muitas coisas acerca de Clara, e uma delas é esta maneira que a filha tem de fingir que está interessada. Clara não gosta de muitas coisas acerca da mãe e uma delas é esta maneira de a mãe não parar de falar mesmo sabendo que ela não está interessada. Continuam aquilo a que se pode chamar conversa (CARDOSO, 2008, p. 47).

A forma de tratamento entre mãe e filha expressa o tratamento que os filhos portugueses recebem da pátria, figurando que, mesmo após a maioridade da revolução dos cravos, a família continua a ser tradicional, o machismo ainda impera e a igreja continua a ditar os princípios morais da sociedade, que esconde suas impudicícias atrás de uma realidade morta. Ou seja, toda a sociedade passa pelo pente fino da análise irônica da escritora, demonstrando que o intuito almejado na revolução ainda está por ser alcançado.

Esta conclusão se completa com a epígrafe inicial do livro, retirado de Dulce Maria Loynas:

Y yo que me sabía pobre, de una pobreza sin nombre. Y triste, de una tristeza sin derechos, sin quejas y sin fin, rasgué mi ropa y les mostre mi herida (*Apud* CARDOSO, 2008, p. 7)².

O ato de desnudar-se, de rasgar a própria roupa é, desde a muito, metáfora de se deixar transparecer, de mostrar-se tal qual se é. Ao propor tal epígrafe a seu livro, Dulce Maria Cardoso indica, indiretamente, a seu leitor que pretenderá rasgar a roupa da sociedade portuguesa e deixar transparecer suas podridões e sujidades. A este dado que aponta o caminho interpretativo pelo qual estamos a enveredar, há um segundo que, discretamente se insere na narrativa e confirma o caminho por sua ligação direta com a epígrafe. Trata-se de uma outra trama que se insere, sorratamente nos interstícios da primeira – a que retrata a família de Afonso, Sofia e Júlio. Esta segunda trama retrata os acontecimentos que vão da separação de Lady Di do príncipe Charles até a morte da princesa. A separação de Diana representa, dentro do fio narrativo de Cardoso, a quebra da organização social burguesa que se finge serena, fiel à realidade apresentada e sem conflitos. A morte da princesa expressará a quebra e o fim deste sistema organizacional, já em processo de eliminação, mas que teima em se firmar como vivo e verdadeiro.

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

Podemos constatar que o olhar cardosiano para a sociedade portuguesa não se detém apenas na alta burguesia, mas representa também a figura do povo português por meio de Júlio, um rapaz que nasceu pobre, trabalhou, conseguiu estudar e se formar, após tanto sofrimento, resolve casar-se com Sofia e comprar uma casa para consumir seu sonho. Apesar de todas as personagens do romance de Cardoso serem trágicas, é Júlio quem mais trará um elemento trágico ao romance por meio da derrocada que passa quando Sofia conta-lhe sobre sua vida como prostituta:

– Tenho andado a enganar-te.
Foi o que Sofia disse a Júlio.
– Tenho sido infiel.
Foi o que Sofia acre4scentou porque lhe pareceu que Júlio não tinha percebido o que dissera antes.
– Tenho dormido com outros homens.

² “E eu que me sabia pobre, de uma pobreza sem nome. E triste, de uma tristeza sem direitos, sem queixas e sem fim, rasguei minhas roupas e lhes mostrei minha ferida”. Tradução sob nossa responsabilidade.

Júlio empalideceu. Os olhos muito abertos eram os olhos de quem estava a ver coisas verdadeiramente terríveis apesar de continuar a olhar para Sofia. Iam de metro. Faltavam seis estações para o destino. Sofia continuou. Torcia as mãos e depois esticava-as muito sobre as pernas. (...)

– As viagens não são de trabalho. É verdade que viajo com os chefes. Mas é para ir a cama com eles. A primeira vez fui com um dos advogados. Passei aos administradores e há alguns meses o presidente escolheu-me (CARDOSO, 2008, p. 81).

É a partir da notícia dada por Sofia a Júlio que o destino de todas as personagens passa a se cruzar. Júlio, inconformado com a notícia, resolve se suicidar. Procura Japauto, compra deste uma arma e resolve ir à casa de Afonso no dia do aniversário deste para matá-lo. Nesta festa estarão presentes todas as personagens do romance – a exceção dos empregados do hotel que, como já dissemos, aparecem apenas naquele momento específico do romance.

Imbuído de suas ideias, Júlio vai à casa de Afonso, pula o muro, invade a festa e ameaça-o com a arma. Neste momento temos um novo acontecimento atípico na narrativa, Afonso, por medo da morte, urina em sua roupa enquanto Júlio dirige-se para a prancha da piscina. Ao alto, da prancha, a última ação de Júlio é matar-se. Mesclando conflitos subjetivos, políticos e sociais, o romance de Cardoso

empenha-se em forjar por meio da imaginação uma outra “história”, muito diferente daquela ensinada. Essa “outra” história pretende levar o leitor a questionar as supostas verdades veiculadas pela ideologia dominante e por em constante dúvida o mundo em que vivemos, combatendo a imposição de uma ideia absoluta (...). (GONÇALVES NETO *et all*, 2012, p. 6)

A morte de Júlio, mais que expressão niilista, é a representação do abandono de uma visão egocêntrica de busca pela própria promoção sem vistas aos problemas da sociedade em geral. E a lição segue caminho, pois, após a morte de Júlio, ao invés de terminarmos o romance, temos a continuidade do mesmo. Afonso, após demonstrar publicamente seu medo da morte e do fraco urinando nas calças, volta aos seus afazeres de forma tranquila e soberba. Sofia continuará a encontrar-se com o patrão e deixará sua aliança de noivado num quarto de hotel para que um empregado o ache. Clara e Alice continuarão suas vidas de falsidade e mentiras uma para com a outra. Apenas Manuel vai à busca de seu sonho, pois não discrimina o que é rico ou pobre, alto ou baixo, valoroso ou desprezível, apenas corre atrás de quem ama.

A invasão de Júlio à festa de Afonso, mais que clímax da narrativa, alegoriza o entrechoque entre ricos e pobres que continua a acontecer deliberadamente em Portugal. E o pior, a eterna derrota do pobre e o contínuo desinteresse do rico. Sendo o banquete um local em que a comida é servida, este deveria ser o espaço de todos. Entretanto, a desigualdade social desvelada pelo narrador cardosiano imprime o pobre a viver à margem deste espaço:

Não pertenciam àquela festa, e mesmo que tivessem toda a cautela a que os forasteiros estão obrigados falhariam na maneira de pegar nos talheres, na rigidez com que estariam sentados, na pressa ou no vagar com que mastigariam. Denunciar-se-iam facilmente. Os outros convidados diriam, Estes não pertencem aqui apesar de estarem quase vestidos como se pertencessem. Alguns dos mil e novecentos convidados do funeral da princesa deveriam ter sentido o mesmo (...). (CARDOSO, 2008, p. 139).

O trecho em questão, com seu alto teor elaborativo cruza, em um só momento, as duas tramas em construção – A festa decadente de Afonso e a decadência da família real inglesa por meio da morte da princesa Diana – ao mesmo tempo em que exprime o jogo social que denuncia por meio de uma fina ironia. Ao colocar todas as personagens em uma festa e julgá-las por seus hábitos externos, o olhar cardosiano deflagra a grande distância social na qual a sociedade portuguesa está organizada. Assim, esse olhar descentralizante – que, para além de *Chão de Pardais*, percorre toda

a obra da escritora – traz, em escondido, a proposta de fazer com que o leitor atual, o outro eu por excelência da escritora, tenha a coragem de avaliar a situação e se formar conscientemente. É a autora a exigir que o outro, seu elemento de alteridade, se torne presente e aja. Ou seja, a busca da autoconsciência que tanto se expressa no romance português contemporâneo acontece, em *Chão de Pardais*, não em relação à personagem, mas em relação a um leitor virtual que transmite sua postura ao leitor real.

Ao sair de forma diferente de como entrou, o leitor cardosiano nota que há uma grande diferença entre aquilo que dizem ser a verdade, mas é só aparência e a essência da sociedade. A geografia da aprendizagem social proposta pela escritora obriga este leitor a tomar posição frente ao que já havia aprendido, uma história que não é tão verdadeira quanto pensava ser. Ele se depara com a proposta de uma nova concepção de mundo, concepção esta em que homens e mulheres – seres em construção – não desistam de seus sonhos coletivos, mas esteja sempre em luta para uma constante mudança e aperfeiçoamento, mesmo que este sonho pequeno, mísero, como o de um pardal a tentar mudar sua realidade por querer permitir àquele que se encontra no chão a possibilidade de um dia voar e experienciar as coisas do alto.

Referências Bibliográficas

- 1] BRIDI, Marlise Vaz. Poesia e Prosa de Resistência. In: *Cadernos Entre Livros – Panorama da Literatura Portuguesa*. São Paulo: Abril de 2008, p. 74 - 91.
- 2] CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia. In: _____. *Literatura e Sociedade*. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- 3] CARDOSO, Dulce Maria. *Chão de Pardais*. Alfragide: Edições Asa, 2009.
- 4] GONÇALVES NETO, Nefatalin; BARBOSA, Lilian; SOUZA, Fábio Marques de. “O universo feminino em *O retorno* de Dulce Maria Cardoso”. In: *Anais do VIII Colóquio Nacional Representação de Gênero e de Sexualidade*. Paraíba: Realize editora, 2012.
- 5] ZIFF, Paul. *Semantic Analysis Ithaca*. Chicago: Cornell University Press, 1996.

Autores:

i **Nefatalin GONÇALVES NETO, Prof. Me.**

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Departamento de Letras

E-mail: nefata12@yahoo.com.br

ii **Angela Patrícia Felipe GAMA, Profa. Me.**

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)

E-mail: angelapfgama@yahoo.com.br; angela_f_gama@hotmail.com