

INTERTEXTO E PARATEXTO: DULCE MARÍA LOYNAZ E VERA TAVARES

Data de submissão: 11/01/2024

Data de aceite: 01/03/2024

Gabriela Cristina Borborema Bozzo

UNESP

Ribeirão Preto – SP

<https://lattes.cnpq.br/8978103083856101>

RESUMO: A intertextualidade é um termo criado nos anos 1960 pela semiótica francesa Julia Kristeva, que tem como baliza de sua criação, assumidamente, o dialogismo bakhtiniano. Pensando em intertextualidade de forma simplificada, ela consiste na relação entre dois ou mais textos – pautando-nos no sentido de texto de maior abrangência – que, no caso, são constituídos pelas epígrafes dos romances de Dulce Maria Cardoso, todas de autoria de Dulce María Loynaz, e suas ilustrações de capa das edições da Tinta-da-China, de Vera Tavares. Os textos – verbais e pictóricos – elencados constituem nosso *corpus*. Assim, em diálogo com estudo prévio¹, o presente artigo objetiva investigar a relação entre os paratextos epígrafe e ilustração de capa dos cinco romances de Dulce Maria Cardoso. Para tanto, nossa baliza teórica é constituída pela noção de texto barthesiana retomada por Gentil de

Faria em *Estudos de Literatura Comparada*; o conceito de intertextualidade de Julia Kristeva em *Introdução à semiótica* e de Laurent Jenny em “A estratégia da forma”; e a noção de paratexto de Gérard Genette em *Paratextos editoriais*.

PALAVRAS-CHAVE: intertextualidade; paratexto; epígrafe; ilustração.

INTERTEXT AND PARATEXT: DULCE MARÍA LOYNAZ AND VERA TAVARES

ABSTRACT: Intertextuality is a term created in the 1960s by the French semiotician Julia Kristeva, whose creation is based, admittedly, on Bakhtinian dialogism. Thinking about intertextuality in a simplified way, it consists of the relationship between two or more texts – guiding us towards a text of greater scope – which, in this case, are constituted by the epigraphs of the novels by Dulce Maria Cardoso, all by Dulce María Loynaz, and his cover illustrations for Vera Tavares’ editions of Tinta-da-China. The texts – verbal and pictorial – listed constitute our corpus. Thus, in dialogue with a previous study, this study aims to investigate the relationship between the epigraph and

¹ Artigo “A intertextualidade entre os romances de Dulce Maria Cardoso e suas ilustrações de capa de Vera Tavares” (2022), publicado na revista *Todas as Musas*.

cover illustration paratexts of the five novels by Dulce Maria Cardoso. For that, our theoretical framework is constituted by the Barthesian notion of text taken up by Gentil de Faria in *Estudos de literatura comparada*; Julia Kristeva's concept of intertextuality in *Introdução à semanálise* and Laurent Jenny's in "A estratégia da forma" and Gérard Genette's notion of paratext in *Paratextos editoriais*.

KEYWORDS: intertextuality; paratext; epigraph; illustration.

INTRODUÇÃO

A intertextualidade é conhecida, hodiernamente, de forma simplificada, como a relação entre dois textos ou mais, considerando, aqui, a noção textual barthesiana, alargada em relação àquela do senso comum e que será apresentada posteriormente. O termo, que nasce na década de 1960 por Julia Kristeva na França, tem sua baliza teórica para essa criação declarada para o leitor pela semioticista: o dialogismo bakhtiniano. Além disso, é possível identificar menções ao processo intertextual literário – a teia de ligações entre os textos – sem utilizar o termo intertextualidade já nos formalistas russos, que constituíram uma grande influência para Bakhtin. Por fim, acreditamos que a intertextualidade é um processo de relação direta e/ou indireta entre os textos literários que nasce ao mesmo tempo em que a própria literatura surge na humanidade, ou seja, sempre esteve presente no ato de criação literária, intencionalmente ou não por parte do escritor.

Já nosso *corpus* é constituído por dois níveis de paratexto dos romances de Dulce Maria Cardoso: epígrafes (e conceito, caso exclusivo do primeiro romance) e ilustrações de capa, sendo as primeiras todas de autoria de Dulce María Loynaz, e as segundas, de Vera Tavares (no caso das edições utilizadas da Tinta-da-China). O conceito e as epígrafes são trechos ou transcrições integrais de poesias de Loynaz, exceto no caso do segundo romance de Cardoso, cuja epígrafe é constituída por um trecho da narrativa *Jardín* (1993), também de autoria da escritora cubana.

Objetivamos, assim, investigar o intertexto entre dois tipos diferentes de paratexto dos romances de Cardoso, sendo o nosso foco, portanto, a relação entre textos verbais e pictóricos – e não a análise singular de cada texto, uma vez que nosso *corpus* é composto por dez textos: quatro poéticos, um narrativo e cinco pictóricos.

Por fim, temos como embasamento teórico a noção barthesiana mais abrangente de texto, retomado em *Estudos de literatura comparada* (2019), por Gentil de Faria; o conceito de intertextual em "A palavra, o diálogo e o romance", quarto capítulo de *Introdução à semanálise* (2005), por Julia Kristeva e "A estratégia da forma" (1979), por Laurent Jenny; e a ideia de paratexto em *Paratextos editoriais* (2009), de Gérard Genette.

A INTERTEXTUALIDADE

Apesar de acreditarmos que a intertextualidade ocorre desde o nascimento do texto literário, aqui trataremos da criação do termo por Julia Kristeva e dos contrapontos observados por Laurent Jenny. Assim, Kristeva insere uma nota de rodapé no título do quarto capítulo de *Introdução à Semanálise*, nomeado “A palavra, o diálogo e o romance”: “Esse texto foi escrito a partir dos livros de Mikhail Bakhtin (...)”. (KRISTEVA, 2005, p. 65). Assim, a influência do dialogismo bakhtiniano para a criação da intertextualidade é um fato admitido desde o princípio pela semioticista francesa, que cunha o termo no trecho transcrito abaixo: “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Assim, Kristeva também nos parece admitir que o mosaico ou teia de relações entre os textos ocorre desde o princípio da literatura, nomeando o fenômeno de intertextualidade.

A contribuição de Jenny, por sua vez, que aqui utilizaremos é alinhada à noção de Kristeva: “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente irreconhecível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida.” (JENNY, 1979, p. 5). Ou seja, a literatura só faz sentido dentro de um sistema de textos literários que cada leitor carrega em sua bagagem de leitura. É nesse sentido que fazemos uso do termo intertextualidade em nosso artigo.

TEXTO E PARATEXTO

A priori, averiguemos a noção de texto. O conceito de texto por nós utilizado é aquele bem mais abrangente do que o texto verbal, que é o texto do senso comum. É uma noção de Roland Barthes, retomada por Gentil de Faria, no quarto capítulo de *Estudos de Literatura Comparada*, nomeado “Texto e transtextualidade”, no qual Faria (2019, p. 60) afirma:

Com esse entendimento, Barthes amplia extraordinariamente o conceito, até então restrito, de texto. Nesse sentido, afirma ele que todas as práticas significantes podem engendrar texto: a prática pictórica, a prática musical, a prática fílmica etc. (p. 281). Como se percebe, pela amplitude do conceito, a literatura comparada pode receptionar toda a multiplicidade de textos produzidos pela atividade humana.

Assim, tratamos das duas produções paratextuais que constituem nosso *corpus* – verbais e pictóricas – como textos, e é por este motivo que nosso tema é a intertextualidade entre eles.

A posteriori, verifiquemos a ideia de paratexto. O paratexto é constituído por tudo que circunda o discurso propriamente dito de um livro. Genette (2009, p. 10), em *Paratextos editoriais*, afirma:

O paratexto compõe-se, pois, empiricamente, de um conjunto heteróclito de práticas e de discursos de todos os tipos e de todas as épocas que, em nome de um grupo de interesse, ou convergência de efeitos, que me parece mais importante do que sua diversidade de aspecto, eu reúno sob esse termo.

Logo, o texto do entorno do discurso de um livro é chamado, pelo autor, de paratexto. Outra proposição de Genette (2009, p. 13) nos interessa: “Portanto, se um elemento de paratexto pode aparecer a todo momento, também pode desaparecer, definitivamente ou não, por decisão do autor ou por intervenção alheia, ou em virtude do desgaste do tempo.” É o que ocorre quando a Tinta-da-China publica, em Portugal, em 2018, sua edição de *Campo de sangue*: o agradecimento ao conceito de ilha que aparecia, previamente, após o discurso narrativo, como observamos na edição brasileira da Companhia das Letras de 2005.

Assim, essa breve apresentação do paratexto justifica-se pela escolha do título e por tratarmos, na investigação, da relação de intertextualidade entre dois tipos de paratextos distintos de um mesmo livro, em cinco livros diferentes.

AS ILUSTRAÇÕES DE CAPA

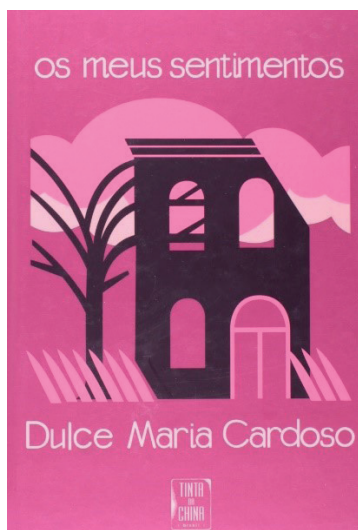
Nesta seção de nosso artigo, o objetivo é apresentar, somente, as ilustrações de capa dos romances de Cardoso, criadas por Tavares, sem intenções investigativas e/ou analíticas, acompanhadas de uma brevíssima apresentação do que se trata cada romance de Cardoso.

O primeiro romance de Cardoso é *Campo de sangue* (2018), de 2001. A narrativa gira em torno de dois pilares: o processo de enlouquecimento do protagonista feminicida e a presença mútua das mulheres de sua vida – a mãe, a senhoria da pensão, a ex-esposa e a jovem com quem se envolveu, que está grávida dele. Todas aguardam para serem ouvidas pelo médico que avaliará se o protagonista será julgado como são ou mentalmente debilitado. A capa da edição da Tinta-da-China é a figura abaixo:



Fonte: <https://tintadachina.pt/produto/campo-de-sangue/>

O segundo romance é *Os meus sentimentos* (2012), de 2005, e é constituído por um jorro de consciência de sua narradora-protagonista após um acidente automobilístico na rodovia. Desconfortável, de cabeça para baixo, Violeta narra o que pode ter sido seu último dia de vida, entremeando esse discurso com analepses de seu passado. Violeta é uma mulher obesa, mãe solo, considerada promíscua, que foi rejeitada pela mãe, pela sociedade e pela própria filha, além de ter sido negligenciada pelo pai, que tinha uma relação extraconjugal com uma mulher pobre desde antes mesmo do casamento com a mãe de Violeta. A capa do romance segue abaixo:



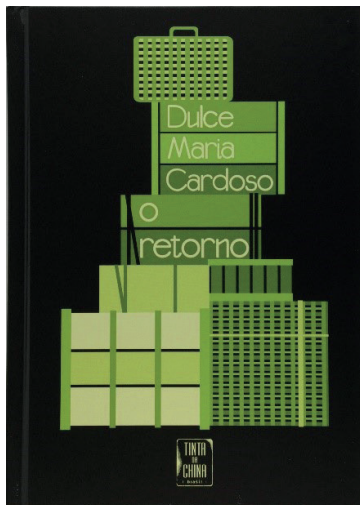
Fonte: <https://www.amazon.com.br/Meus-Sentimentos-Dulce-Maria-Cardoso/dp/85665500020>

O terceiro romance é *O chão dos pardais* (2014), de 2009, e fala sobre a relação entre um casal de noivos pobres – Sofia e Júlio – e uma família tradicional portuguesa, cujo patriarca banca a Sofia para ser seu amante, o que a torna em uma prostituta de luxo. O clímax surge quando Júlio, após saber a verdade sobre o emprego de Sofia por ela mesma, decide matar Afonso, o patriarca, invadindo sua casa na comemoração de aniversário de Afonso. Contudo, Júlio sobe na cascata da piscina e comete suicídio na frente dos convidados. É importante salientar que há uma crítica socioeconômica muito fulcral nesta narrativa. Sua capa segue abaixo:



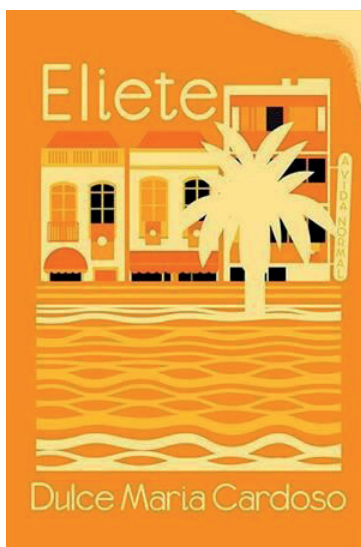
Fonte: <https://tintadachina.pt/produto/chao-dos-pardais/>

O quarto romance é *O retorno* (2013), de 2011, e apresenta, sob a perspectiva de um adolescente angolano, Rui, filho de pais portugueses, o retorno a Portugal da família fragmentada pela ausência do pai, preso pelos militares angolanos, na ponte aérea de 1975, pós-25 de Abril. Com a família realocada no hotel Estoril e com ajuda do Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais (IARN), Rui sente-se na responsabilidade de ser o chefe de família até a quase mítica chegada do pai. A capa segue abaixo:



Fonte: https://www.amazon.com.br/Retorno-Dulce-Maria-Cardoso/dp/8565500012/ref=sr_1_1?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&crd=SFL0L5WM6H4J&dchild=1&keywords=o+retorno+dulce+maria+cardoso&qid=1630534863&s=books&prefix=o+retorno+dulce+mari%2Cstripbooks%2C299&sr=1-1

O quinto e último romance é *Eliete*: a vida normal, primeiro de uma trilogia que conta a vida de Eliete, uma mulher de meia idade que se considera medíocre em tudo. Com a vida sexual programada com seu companheiro Jorge – somente as sextas-feiras – Eliete, insatisfeita, busca outros caminhos para a reconstrução de sua autoestima. Ela encontra tal autoestima e até mesmo amor-próprio nos caminhos do adultério, até descobrir, no final do discurso narrativo, que é neta de Salazar, ex-ditador português. Segue a capa abaixo:



Fonte: <https://tintadachina.pt/produto/eliete/>

AS EPÍGRAFES

Novamente, nesta seção, objetivamos apenas elencar as epígrafes em pauta, bem como seus textos de origem, no caso das posias, sem intenção investigativa e/ou analítica.

Em *Campo de sangue* temos, após o discurso narrativo, a seguinte nota da autora portuguesa: “Agradeço a Dulce María Loynaz a definição de ilha” (CARDOSO, 2005², p. 266). O conceito de ilha é do poema abaixo transcrito:

- ¿Qué es una isla?
Una isla es
una ausencia de agua rodeada
de agua: una ausencia de
amor rodeada de amor...
- ¿Y una península?
Es una tierra que resbala
y se sujeta para no caer
Un abrazo que la tierra tiende a la
tierra madre por arriba del agua...
Es un no querer irse, un beber juntos
sangre de la misma arteria...
(LOYNAZ *apud* LÓPEZ, 1995, p. 40)³

Em *Os meus sentimentos*, a epígrafe vem antes do discurso narrativo: “Es el jardín de la Muerte que te busca y que te encuentra siempre... Es el jardín, que, sin saberlo, riegas con tu sangre,”⁴. (LOYNAZ *apud* CARDOSO, 2012, p. 7). Tal epígrafe é um trecho da narrativa cubana *Jardín*, que trata da vida de Bárbara, mulher que vive enclausurada em uma casa e seu jardim.

Em *O chão dos paraísos*, temos o poema “Envidia”, transcrito na íntegra após o discurso narrativo:

2 Nesta edição brasileira, da Companhia das Letras, a nota sobre o conceito é mantida. A edição da qual tiramos a ilustração de capa, portuguesa, suprime essa nota referencial à obra de Loynaz.

3 - O que é uma ilha?

Uma ilha é

uma ausência de água rodeada

de água: uma ausência de

amor rodeada de amor...

- E uma península?

É uma terra que desliza

e se segura para não cair

Um abraço que a terra tende a

terra mãe acima da água...

É um não querer ir-se, um beber juntos

sangue da mesma arteria...

(tradução nossa).

4 É o jardim da morte que te busca e te encontra sempre... É o jardim que, sem sabê-lo, regas com teu sangue. (tradução nossa).

Alguien dijo: Tuyo es el vino. Y yo miré las viñas rojas, moradas de racimos, com hojas delicadamente labradas. Eran las vinãs que dijeron ser mias, y a su tempo, cada uno bebió su copa bien colmada.

Alguien dijo de nuevo: Tuyo es el caminho. Y yo plante los árboles a um lado y a otro. Y la sombra era ancha Y hubimos todos sombra de mi mano.

Volvieron a decir: Tuyo es el canto. Y la canción se fue por el camino, el vino...

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 mostré mi herida.

Y aún les oí decir con los ojos turbios de envidia: - Maravilloso rubí!

(LOYNAZ, 1995, p. 144).⁵

Em *O retorno*, temos a epígrafe “Las cosas que se mueren / no se deben tocar” (LOYNAZ *apud* CARDOSO, 2013, p. 269), que aparece novamente após a diegese de *O retorno*, é retirada do poema “Rosas” (LOYNAZ, 2018):

En mi jardín hay rosas:

Yo no te quiero dar las rosas

que mañana...

mañana no tendrás.

En mi jardín hay pájaros

con cantos de cristal:

No te los doy,

que tienen alas para volar ...

En mi jardín abejas

labran fino panal:

¡Dulzura de un minuto...

no te la quiero dar!

Para ti lo infinito o nada;

⁵ Alguém disse: o vinho é seu. E olhei para as videiras vermelhas, roxas com cachos, com folhas delicadamente esculpadas. Eles eram os vinhos que alegavam ser meus e, em seu próprio tempo, cada um bebia seu copo bem cheio.

Alguém disse novamente: o caminho é seu. E plantei as árvores de um lado e do outro. E a sombra era larga e nós tínhamos toda sombra da minha mão.

Eles disseram novamente: a música é sua. E a música desceu a estrada, o vinho ...

E eu que sabia que era pobre, de uma pobreza sem nome. E triste, de tristeza sem direção, sem queixas e sem fim, rasguei minhas roupas e mostrei-lhes minha ferida.

E ainda os ouvi dizer com os olhos nublados de inveja: - Maravilhoso rubi!
(tradução nossa).

lo inmortal o esta muda tristeza
que no comprenderás ...
La tristeza sin nombre de no tener que dar
a quien lleva en la frente algo de eternidad ...

Deja, deja el jardín...
No toques el rosal:
las cosas que se mueren
no se deben tocar.⁶

Por fim, a epígrafe de *Elieze*: a vida normal aparece, como em *Os meus sentimentos*, antes da narrativa de Cardoso. Ela é composta pelo trecho “Y no sabe morir ni vivir: Y no sabe / que el mañana es tan sólo el hoy muerto” (LOYNAZ *pod* CARDOSO, 2018, p. 9) e é parte do poema “El amor indeciso”:

Un amor indeciso se ha acercado a mi puerta...
Y no pasa; y se queda frente a la puerta abierta.

Yo le digo al amor: –¿Qué te trae a mi casa?
Y el amor no responde, no saluda, no pasa...

Es un amor pequeño que perdió su camino:
Venía ya la noche... Y con la noche vino.

6 No meu jardim há rosas:
Eu não quero te dar as rosas
que amanhã...
amanhã você não terá.

No meu jardim há pássaros
com cantos de cristal:
Eu não dou para você,
quem tem asas para voar...

No meu jardim há abelhas
funcionam bem no favo de mel:
Doçura de um minuto...
Eu não quero te dar!

Para você o infinito ou nada;
o imortal ou esta triste tristeza
que não compreenderás...
A tristeza sem nome de não ter que dar
quem leva na testa alguma eternidade...

Saia, saia do jardim...
Não toque na roseira:
as coisas que morrem
não se devem tocar.
(tradução nossa).

¡Qué amor tan pequeñito para andar con la sombra!...
¿Qué palabra no dice, qué nombre no me nombra?...

¿Qué deja ir o espera? ¿Qué paisaje apretado
se le quedó en el fondo de los ojos cerrados?

Este amor nada dice... Este amor nada sabe:
Es del color del viento, de la huella que un ave
deja en el viento... –Amor semi-despierto, tienes
los ojos neblinosos aun de Lázaro... Vienes
de una sombra a otra sombra con los pasos trocados
de los ebrios, los locos... ¡Y los resucitados!

Extraño amor sin rumbo que me gana y me pierde,
que huele las naranjas y que las rosas muerde...,

Que todo lo confunde, lo deja... ¡Y no lo deja!
Que esconde estrellas nuevas en la ceniza vieja...

Y no sabe morir ni vivir: Y no sabe
que el mañana es tan sólo el hoy muerto... El cadáver
futuro de este hoy claro, de esta hora cierta...
Un amor indeciso se ha dormido a mi puerta...⁷

7 Um amor indeciso chegou à minha porta...
E não passa; e fica na frente da porta aberta.

Eu digo para o amor: –O que te traz à minha casa?
E o amor não responde, não cumprimenta, não passa...

É um pequeno amor que perdeu seu caminho:
A noite estava chegando... E com a noite vindo.

Que amor tão pequeno para andar na sombra!...
Que palavra não diz, que nome não me nomeia?...

O que você deixa ir ou espera? Que paisagem apertada
Ficou-se no fundo dos olhos fechados?
Esse amor não nada diz... Esse amor não nada sabe:
É a cor do vento, da pegada que um pássaro

O INTERTEXTO ENTRE OS PARATEXTOS

Em *Campo de sangue*, a ilustração de capa trata da ausência de liberdade, simbolizada pela janela branca com grades do hospital psiquiátrico, rodeada de liberdade, simbolizada pelos elementos da natureza: a árvore e o pássaro nela pousado, que é capaz de voar, outra referência à liberdade. Logo, os pacientes do hospital, privados de liberdade, estão rodeados dela pela natureza do entorno do prédio, simbolizado pela janela branca. No poema do qual Cardoso retira o conceito de ilha, temos a ausência rodeada pela presença: ilha (ausência de água) rodeada de água (mar). Logo, o elo intertextual entre a ilustração e a epígrafe é a ausência de algo rodeada pela presença desse algo – liberdade, na primeira, e água, na segunda.

Em *Os meus sentimentos*, a ilustração de capa apresenta uma casa oca e um jardim abandonado. Esse jardim pode ser relacionado não só à narrativa de Loynaz cujo trecho constitui a epígrafe do romance de Cardoso, mas também ao jardim da morte mencionado especificamente no trecho selecionado como epígrafe. Isso se dá devido ao estado de abandono em que se encontra esse jardim da ilustração. Já a menção ao fato de que o interlocutor – a quem o narrador se refere - é acusado pela instância narradora de regar o jardim com o próprio sangue pode ser relacionada à cor violeta, da capa, que pode transmitir a ideia de um sangue pisado, já seco que rodeia a casa oca e o jardim abandonado.

Em *O chão dos paraís*, temos, na ilustração de capa, uma mulher sem rosto e com um de seus sapatos de salto na mão. Esse início do processo de se despir da vestimenta – ou de uma máscara, simbolicamente - pode ser relacionado aos últimos versos do poema que constitui integralmente a epígrafe, no qual o eu lírico afirma que rasga a própria roupa e expõe sua ferida, ou seja, sua vulnerabilidade. E vulnerável, cansada, resignada e sem identidade (ausência do rosto) é como se encontra a mulher que ilustra a capa. Ademais, o poema fala de dar coisas ao eu lírico (vinho, caminho, canto), mas retira essas coisas sutilmente dele, isolando-o ao ponto de exibir a própria vulnerabilidade. Nesse sentido, na

deixa no vento... - Amor semiacordado, tens
os olhos enevoados até de Lázaro... Vens

de uma sombra para outra sombra com os passos trocados
dos bêbados, dos loucos... E dos ressuscitados!

Estranho amor sem rumo que me bate e me perde,
que cheira laranjas e que morde as rosas...

Isso confunde tudo, deixa... E não deixa!
Que esconde novas estrelas nas velhas cinzas...

E ele não sabe como morrer ou viver: E ele não sabe
que a manhã é tão só quanto o hoje está morto... O cadáver

futuro desta clara hoje, desta certa hora...
Um amor indeciso adormeceu à minha porta...
(tradução nossa).

ilustração de capa, há um muro atrás da mulher representada, isolando-a do que é seu, do que lhe pertence, como no poema *dão* e retiram as coisas do eu lírico.

Em *O retorno*, a ilustração de capa é constituída por malas volumosas e em uma quantidade considerável, o que indica mudança de endereço ou viagem longa. Nesse caso, a ilustração se relaciona com o poema da epígrafe pela ausência: não cabe trazer rosas nas malas, pois elas morreriam. Já o jardim a que elas pertencem ficará no lugar de partida e não de chegada da viagem indicada pelas malas da ilustração. Focando nos versos do poema que constituem a epígrafe, as coisas mortas não devem ser tocadas, tanto porque as rosas e o seu jardim ficaram para trás do sujeito como também pelo fato de que a vida no local de partida se torna passado, tempo morto, que já não existe e por isso não deve ser tocado – ou seja, não se deve falar sobre ele.

Em *Eliete*: a vida normal, a ilustração de capa retrata a vista de uma praia com coqueiros e casas ao fundo, ou seja, a invasão da natureza (praia e coqueiros) pela civilização (casas). Assim é o amor indeciso do poema da epígrafe: é indeciso porque foi colonizado por outrem, isto é, assim como as casas à beira da praia estão invadindo o espaço da natureza, a indecisão desse amor invade o eu lírico quando bate em sua porta, mas nada diz. Contudo, na ilustração, a presença do coqueiro indica a esperança nesse cenário: a resistência da natureza ao avanço civilizatório. Tal resistência encontra-se no poema na ausência de resposta do amor que bate na porta do eu lírico e lá permanece, apesar de nada dizer-lhe, como se esse amor quisesse adentrar na vida do eu lírico, que não sabe recebê-lo senão com muitas perguntas – o que indica desconfiança. Assim, o amor dorme nesta porta, resistente, enquanto este eu lírico permanece sem saber recebê-lo, talvez por dificuldade de amar-se e/ou amar o outro. Assim, o coqueiro da ilustração, símbolo de resistência, funciona como um simulacro desse amor à porta do eu lírico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como observamos, foi possível realizar a investigação do intertexto entre as ilustrações de capa e as epígrafes (e seus textos-origem) dos romances de Dulce Maria Cardoso, estabelecendo um elo entre a produção textual pictórica de Vera Tavares e a produção poética e narrativa de Dulce María Loynaz.

Em cada romance, a relação estabelecida entre os paratextos foi única, o que nos fez evitar pautá-las em teorias literárias ou de ilustração, a fim de manter a liberdade de interpretação e averiguação de nosso *corpus*.

Por fim, esse estudo constitui-se, parcialmente, como uma continuação do estudo prévio mencionado, em que relacionamos as ilustrações de capa aos respectivos discursos romanescos, porém elencando como *corpus*, no presente artigo, os paratextos desses romances.

REFERÊNCIAS

BOZZO, G. C. B. A intertextualidade entre os romances de Dulce Maria Cardoso e suas ilustrações de capa de Vera Tavares. *Todas as Musas*. São Paulo: Editora **Todas as Musas**, v. 13, n. 2, 2022.

CARDOSO, D. M. **Campo de sangue**. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.

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

_____. **Eliete: a vida normal**. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.

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

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

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

FARIA, G. Texto e transtextualidade. In: _____. **Estudos de Literatura Comparada**. Curitiba: Appris, 2019.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: JENNY, L. et al. **Intertextualidades**. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LOYNAZ, D. M. El amor indeciso. Dulce María Loynaz. **Poeticous**. Disponível em: <https://www.poeticous.com/dulce-maria/el-amor-indeciso?locale=es>. Acesso em: 20 de maio de 2020.

_____. Envidia. In: _____. **Asas en la sombra**. Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 1995.

_____. – Qué es una islã? In: LÓPEZ, C. A propósito de Dulce María Loynaz: de la poesía y del agua. *Islas hacia las islas*. **Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades**. **Iztapalapa: Cidade do México**, n. 37, 1995.

_____. **Jardín**. Barcelona: Editorial Seix Banal, 1993.

_____. Rosas. E, ainda uma vez, Dulce María Loynaz. **Viva a poesia**. 8 jun 2018. Disponível em: <https://serpoeta.blogspot.com/2018/06/e-ainda-uma-vez-dulce-maria-loynaz.html>. Acesso em: 20 de maio de 2020.