



A intertextualidade entre os romances de Dulce Maria Cardoso e suas ilustrações de capa de Vera Tavares

The intertextuality between Dulce Maria Cardoso's novels and its cover's illustrations

by Vera Tavares

Gabriela Cristina Borborema Bozzo¹

Resumo: A intertextualidade é a relação que pode ser estabelecida entre dois ou mais textos. O *corpus* do presente artigo é, justamente, o discurso narrativo dos cinco romances de Dulce Maria Cardoso e suas ilustrações de capa, de Vera Tavares. Objetivamos, nesse breve estudo, compreender as relações de intertextualidade que podem ser estabelecidas entre os romances e suas ilustrações de capa. Para tanto, embasar-nos-emos em Julia Kristeva; Laurent Jenny; Nilce M. Pereira; Aniela Jaffé e Gentil de Faria.

Palavras-chave: texto, intertextualidade, símbolo, ilustração, romance.

Abstract: Intertextuality is the relationship that can be established between two or more texts. The corpus of this article is, precisely, the narrative discourse of the five novels by Dulce Maria Cardoso and their cover illustrations, by Vera Tavares. In this brief study, we aim to understand the intertextuality relationships that can be established between novels and their cover illustrations. For this, we will base ourselves on Julia Kristeva; Laurent Jenny; Nilce M. Pereira; Aniela Jaffé and Gentil de Faria.

Keywords: text, intertextuality, symbol, illustration, novel.

Introdução

A intertextualidade é, para o escritor, inevitável. Isso porque todo texto dialoga com os textos prévios, tanto devido à inevitável influência que esses exercem sobre o escritor, quanto devido ao inconsciente coletivo pregado por Jung, que afirma que todos compartilhamos um mesmo inconsciente, além da existência de nosso consciente individual.

O *corpus* do artigo em questão é composto, em primeiro lugar, pelo discurso narrativo dos cinco romances de Dulce Maria Cardoso: **Campo de sangue** (2018), **Os meus sentimentos** (2012), **O chão dos pardais** (2014), **O retorno** (2013) e **Eliete: a**

¹ Mestra em Estudos Literários (UNESP, 2019).

vida normal (2018), citados na ordem de publicação: 2001, 2005, 2009, 2012, 2018, respectivamente. Em segundo lugar, constitui também nosso *corpus* as ilustrações de capa desses romances, todas de Vera Tavares, sendo as edições utilizadas da Tinta-da-China.

Como se trata de uma autora e uma ilustradora pouco conhecidas, convém apresentá-las.

Dulce Maria Cardoso (1964-) é uma escritora portuguesa. Publicou, até o presente momento, os cinco referidos romances, três antologias de contos (**Até nós**, 2008; **Tudo são histórias de amor**, 2014; **Tudo são histórias de amor**, 2017 – edição brasileira com a adição de seis contos), dois volumes infantis da série **A bíblia de Lôá** (2014) e **Rosas** (2017), uma mistura de crônica com diário de viagem.

Já Vera Tavares (1972-), licenciada em História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa, frequentou cursos de Desenho e de Ilustração do Ar.Co. Além de ter sido diretora de arte na agência de publicidade CP Proximity, hoje é diretora de arte da Tinta-da-China, desde 2006.

Objetivamos, nessa breve exposição, compreender as possíveis relações de intertextualidade entre os discursos narrativos dos romances de Dulce Maria Cardoso e suas respectivas ilustrações de capa. Além disso, almejamos entender, no sentido junguiano, o que os símbolos da capa podem significar.

Para atingir tais objetivos, contamos com “Texto e transtextualidade”, de Gentil de Faria, para a noção de texto; **Introdução à semanálise**, de Julia Kristeva e “A estratégia da forma”, de Laurent Jenny, para a noção de intertextualidade; “Literatura, ilustração e o livro ilustrado”, de Nilce M. Pereira, para compreender melhor a relação entre o discurso narrativo e a ilustração da capa e “O simbolismo nas artes plásticas”, de Aniela Jaffé, para averiguar os possíveis símbolos, no sentido junguiano, presente nessas ilustrações de capa.

1 Os romances de Dulce Maria Cardoso

Campo de sangue (2018), de 2001, apresenta a história de um protagonista sem nome, um homem vadio sustentado pela ex-esposa que fica obcecado por uma jovem, que acredita ser uma, mas que na verdade são cinco: a namorada do dono da Esplanada, a jovem que visitara a praia com a família, a moça do metrô, aquela com quem ele se envolve e aquela que ele mata. Ele inventa diferentes vidas para si para agradar as

diferentes mulheres da sua vida: a rapariga bonita, a ex-esposa, a dona da pensão onde vive e a mãe. O tédio e o tempo que ora passa muito devagar, ora muito rápido, conduzem-no – sem volta – ao caminho da violência.

Por sua vez, **Os meus sentimentos** (2012), de 2005, apresenta uma narradora-protagonista, Violeta, que conta a sua vida sob a perspectiva de quem a vê passar frente aos olhos, como em um filme, quando está possivelmente diante da morte. A protagonista, que sofreu um acidente de carro na estrada, está de cabeça para baixo e visualiza, numa gota que nunca desliza – o que indica o tempo parado enquanto esse filme passa em sua mente – as últimas coisas que fez antes de estar ali, ou seja, um resumo do seu possível último dia de vida. Enquanto narra o que seriam seus últimos momentos em ordem reversa, ela deixa escapar a história de sua vida: uma mulher obesa, rejeitada e que só conhece o amor “de ouvir falar” (CARDOSO, 2012, p. 59).

Já **O chão dos pardais** (2014), de 2009, conta a história de uma família tradicional portuguesa em que o pai, Afonso, é um homem poderoso e muito rico; a mãe, Alice, é dona de casa e os filhos, Clara e Manuel, já são adultos no tempo do discurso. Na história, vemos o crescimento do ódio de Júlio – noivo de Sofia, que também é amante de Afonso – que, quando descobre que ela é prostituta e mantém tal relação, enlouquece e decide assassinar Afonso. Tal decisão culmina no suicídio de Júlio na festa de cinquenta anos de aniversário de Afonso.

Temos, ainda, **O retorno** (2013), de 2012, que conta a vinda da família de Rui, retornada para Portugal. O narrador-protagonista, Rui, partilha conosco sua perspectiva adolescente da situação, contaminando-nos com sua imaturidade de inocência e com a mudança dessas duas características quando decide ser o “chefe de família” até a quase mítica chegada de seu pai.

Por fim, **Eliete: a vida normal** (2018), do mesmo ano da edição, conta a história da mulher que dá nome ao romance e se passa em 2016. Eliete considera-se mediana em tudo: aparência, inteligência, vida familiar e amorosa. Apesar de nunca terem se casado, ela e Jorge mantêm uma relação de marido e esposa nas aparências – como nas redes sociais –, mas já não mantêm nenhum tipo de afeto ou romantismo e têm vida sexual ativa programada: somente às sextas-feiras. A narrativa primeira se inicia após a queda da avó da narradora-protagonista. Após o acidente e a reação do marido, Eliete torna-se adúltera e envolve-se com homens do Tinder², até que se envolve romanticamente com Duarte, o filho dos donos da casa de repouso onde interna a avó.

² Aplicativo de relacionamento.

2 O texto, a intertextualidade, a ilustração na literatura e os símbolos nas artes plásticas

2.1 Texto

Em seu **Estudos de Literatura Comparada**, Gentil de Faria pontua, em seu quarto capítulo – nomeado “Texto e transtextualidade” – diferentes noções de texto, até chegar àquela proposta por Roland Barthes. À luz das afirmações barthesianas, Faria (2019, p. 60):

Na busca pela fixação de um conceito de texto (“tecido”), Barthes estabelece uma distinção clara entre texto e obra. “Texto não deve ser confundido com obra”, diz ele, e completa: “Uma obra é um objeto finito, computável, que pode ocupar um espaço físico (ocupar espaço, por exemplo, nas estantes de uma biblioteca); o texto é um campo metodológico; não se pode portanto enumerar (pelo menos regularmente) textos; tudo o que se pode dizer é que, nesta ou naquela obra, há (ou não há) texto: ‘A obra segura-se na mão; o texto, na linguagem’ (p. 277).

Logo, o texto não é a obra, mas faz parte dela. Assim, conclui-se que a obra possui *textualidade*, e isso vale para um romance, uma pintura, uma escultura, um filme, uma ilustração etc. É o que propõe Barthes, nas palavras de Faria (2019, p. 60):

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 recepcionar toda a multiplicidade de textos produzidos pela atividade humana.

Portanto, pode-se se nomear *intertextualidade* a relação que propomos averiguar entre os romances de Dulce Maria Cardoso e suas ilustrações de capa de Vera Tavares.

2.2 Intertextualidade

Palavra cunhada por Julia Kristeva (2005, p. 68), a intertextualidade foi inspirada nas ideias de Mikhail Bakhtin. Kristeva (2005, p. 68) aponta em **Introdução à semanálise**: “(...) todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a noção de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.” (grifo da autora).

Assim, temos a noção primária de intertextualidade: todo texto dialoga com textos anteriores, todo texto é uma *transformação* de outro texto. Isso faz muito sentido se pensarmos tanto nas influências literárias sofridas pelos autores, enquanto leitores, e no inconsciente coletivo, ambos supracitados.

Já Laurent Jenny inicia seu “Estratégia da forma” (1979, p. 5) com a frase de Mallarmé: “Mais ou menos todos os livros contêm, medida, a fusão de qualquer repetição.” À luz dessa colocação, Jenny (1979, p. 5) assinala:

Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra duma língua desconhecida. De facto, só se apreende o sentido e a estrutura de uma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos – por sua vez abstraídos de uma longa série de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. Esses arquétipos, provenientes de tantos outros “gestos literários”, codificam as formas de uso dessa linguagem secundária (Lotman) que é a literatura.

Assim, a obra literária só é compreensível por nós devido a um imaginário anterior literário, construído ao longo da História e apreendido, por nós, ao longo de nossa formação e, posteriormente, de nossa vida.

Assim, falamos em intertextualidade, aqui, assinalando a relação entre dois tipos de texto: o discurso romanesco e a ilustração de sua capa. É importante assinalar que a capa remete ao romance do qual faz parte e, em alguns casos, até a outras capas pré-existentes, como é o caso do pardal na capa de **Campo de sangue** e o título de **O chão dos pardais**.

2.3 A ilustração na literatura

Os estudos sobre a ilustração na literatura majoritariamente comentam edições ilustradas em seu miolo, ou seja, não se volta muita atenção para a capa, e sim para o projeto gráfico como um todo.

No texto “Literatura, ilustração e o livro ilustrado” (2009, p. 386), Pereira faz referência à capa dos livros quando afirma:

A começar pelo formato e tamanho do volume e a textura do papel utilizado, todos os constituintes do livro ilustrado são idealizados a promover a confluência das duas linguagens [imagem e texto]. A capa, por exemplo, pode não apenas oferecer “pistas” do conteúdo do livro, como do público a que é destinado, do tipo de linguagem empregada, da existência de ilustrações em seu interior e, até mesmo – de forma mais óbvia – da qualidade da publicação.

Assim, infere-se que a capa é o local das *pistas* do livro, desde a qualidade (e, conseqüentemente, preço) do livro – o que também determina a que tipo de leitor – que tipo de classe social – a edição se destina. A capa pode inferir, também, a qualidade da tradução, uma vez que edições mais elaboradas tendem a apresentar traduções mais confiáveis. Muito diz a capa de um livro. Mas ela pode ser, também, um símbolo, um enigma da história a ser decifrado pelo leitor atento. E são os símbolos nas artes plásticas que abordaremos agora.

2.4 Os símbolos nas artes plásticas

Pensando em símbolo como o concebe Jung, algumas colocações de Jaffé em “O simbolismo nas artes plásticas” (2020, p. 309-367) são interessantes para nosso estudo. *A priori*, a autora faz a seguinte colocação: “Com a sua propensão de criar símbolos, o homem transforma inconscientemente objetos ou formas em símbolos (conferindo-lhes assim enorme importância psicológica) e lhes dá expressão, tanto na religião quanto nas artes visuais.” (JAFFÉ, 2016, p. 312). Assim, o artista transforma a arte que constrói em uma gama de símbolos, projetando seu inconsciente que, sem dúvidas, tem intervenção do coletivo.

Posteriormente, apresenta um panorama da arte e seus símbolos ao longo da História até chegar à arte moderna, termo que afirma utilizar como um leigo o entende, ou seja, sem segregá-lo em vanguardas.

Jaffé (2020, p. 336) faz uma consideração importante sobre a relação do artista com seu tempo: “Nosso ponto de partida é o fato psicológico de que o artista sempre foi o instrumento e o intérprete de sua época.” Pode-se inferir que isso é análogo ao conceito de contemporâneo proposto por Agamben (2009, p.58), quando afirma:

(...) é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este [seu tempo], nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender o seu tempo.

Assim, o artista de Jaffé e o contemporâneo de Agamben coincidem. Ambos possuem a sensibilidade de interpretar seu próprio tempo.

Ainda sobre o artista moderno, Jaffé (2016, p. 338) propõe: “O objetivo do artista moderno é dar expressão à vida interior do homem, ao segundo plano espiritual da vida e do mundo. A obra de arte moderna abandonou não só o domínio do mundo concreto, “natural” e sensorial, mas também o universo individual.” Assim, percebe-se que a arte passa a ter um teor coletivo. A apreensão do seu tempo desse artista moderno (e contemporâneo) não serve ao individual, mas ao coletivo, ao universal.

Por fim, convém destacar o que afirma Jaffé (2016, p. 365) sobre o artista “de hoje” (seu hodierno, que é 1961):

O que na verdade interessa aos artistas de hoje é a união consciente da sua realidade interior com a realidade do mundo ou da natureza; ou, em última instância, uma nova união de corpo e alma, de matéria e espírito. É a sua maneira de “reconquistar seu peso como ser humano”. Só agora é que a enorme fenda existente na arte moderna entre a “grande abstração” e a “grande realidade” está sendo conscientizada e a caminho de encontrar sua cicatrização.

Assim, Jaffé confere aos artistas “pós” modernistas a união entre o interior e o exterior, algo que lembra os experimentos surrealistas de André Breton, também comentados pela autora anteriormente (JAFFÉ, 2016, p. 347).

Apesar da anacronia entre a data do texto de Jaffé e nosso tempo hodierno, algumas de suas considerações serão úteis para nossa averiguação da relação de intertextualidade entre os discursos romanescos de Dulce Maria Cardoso e suas ilustrações de capa de Vera Tavares.

3 A intertextualidade entre os enredos dos romances e suas ilustrações

As edições consideradas para análise são aquelas cujas capas são ilustrações de Vera Tavares e cuja editora é a Tinta-da-China, a atual editora em que Dulce Maria Cardoso publica sua obra.

A priori, é importante retomar o conceito de texto de Barthes salientado por Faria (2019, p. 60): “todas as práticas significantes podem engendrar texto: a prática pictórica, a prática musical, a prática filmica etc.” Assim, averiguamos, aqui, a relação entre dois tipos de texto: um pictórico (as ilustrações de capa) e um escrito (os romances).

Ainda, é importante ressaltar a intertextualidade cunhada por Kristeva (2005, p. 68), quando afirma “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” Desse modo, há intertextualidade entre os romances de Cardoso entre si, entre suas capas (a capa de **Campo de sangue** apresenta um pardal, cujo nome aparece em **O chão dos pardais**). E esses textos – pictóricos e escritos – têm relações com outros textos prévios, pensando nesse *mosaico de citações*. Como exemplo, **Campo de sangue** tem nome e bíblico e passagens bíblicas no início do discurso romanesco e no início de alguns capítulos.

É como afirma Jenny (1979, p. 5): “só se apreende o sentido e a estrutura de uma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos – por sua vez abstraídos de uma longa série de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante.” Há um todo, um único texto escrito ao longo da história, um inconsciente coletivo e uma memória literária dos quais partilhamos.

3.1 Campo de sangue

A primeira capa, de **Campo de sangue** (2018), traz uma árvore-de-judas com um pardal e uma janela ao fundo, como se verifica na figura 1:



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

Há uma passagem no romance que comenta a cena da capa. O trecho surge quando o médico – quem intimou as mulheres a depor – do hospital psiquiátrico em que o protagonista está observa, pela sua janela, como cada mulher escolhe sair do hospital:

O médico observa-as da janela do gabinete protegido por um vidro. (...). O médico vê que cada uma das mulheres escolhe um caminho para atravessar o terreno. A ex-mulher atravessa o terreno fazendo uma diagonal, a mãe uma linha recta, a senhoria voltas de serpente e a rapariga desvia-se várias vezes do caminho que parecia ter escolhido, possivelmente para ver qualquer coisa, ou somente para se entreter. As quatro mulheres caminham e não vêm o pardal que pousa na árvore-de-judas que está plantada no meio do terreno. (CARDOSO, 2018, p. 312).

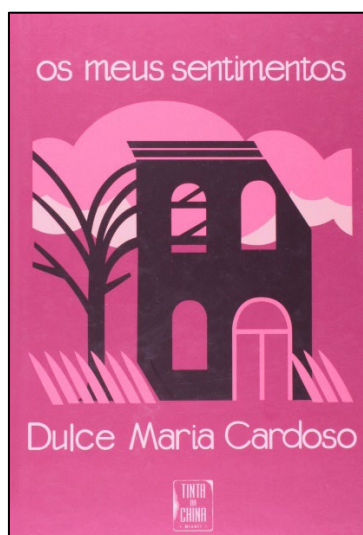
É possível notar na ilustração de Vera Tavares a árvore-de-judas referida no texto, o pardal e a janela de onde o médico observa as mulheres. É interessante notar que a janela é tem tons claros – o que remete ao branco esperado dos hospitais – e é gradeada, o que é esperado para um local onde suicidas são abrigados.

A capa de **Campo de sangue** nos dá pistas (PEREIRA, 2009, p. 386) do que ocorre no discurso narrativo: a janela gradeada em tons claros, que remete às dos hospitais psiquiátricos. São imagens do inconsciente que são ativadas quando entramos em contato com elas, símbolos universais que se tornam individuais (JEFFÁ, 2016, p. 365).

O contraste da liberdade do pardal pousado em uma árvore-de-judas – elementos da natureza, que representa muitas vezes o belo na arte pictórica – é contrastada com as grades da janela ao fundo. Os internos do hospital psiquiátrico não desfrutam, quando estão internados, dessa liberdade do pardal. O paradoxo entre a liberdade e a reclusão constroem, de forma grotesca, o belo na ilustração em questão.

3.2 Os meus sentimentos

Já **Os meus sentimentos** traz uma casa, uma árvore e mato no chão do jardim, como é possível notar na figura 2:



Fonte: <https://www.amazon.com.br/Meus-Sentimentos-Dulce-Maria-Cardoso/dp/8565500020>

Pode-se interpretar que a casa da capa é a casa dos pais de Violeta cuja venda é a esperança de corrigir o passado dessa protagonista. A árvore remete tanto ao jardim que Dora, filha de Violeta e neta de Baltazar e Maria Celeste, tenta cuidar mesmo após a morte dos avós. Essa árvore encontra-se seca, como a casa: sem vida. O mato no jardim remete ao fato que Violeta comenta no romance de que não importa o quanto Dora se esforce para manter a casa – aqui, simulacro dos avós – viva, o mato insiste em crescer:

[...] todas as semanas a Dora vinha limpar a casa [...] todas as semanas a Dora regressava exausta do esforço de manter os avós nesta vida, morreram Dora, [...] não permitiu que os avós morressem, não se importava das mãos feridas, chagas, dos joelhos esfolados, enquanto a casa existisse igual ao que sempre tinha sido os avós existiam, eu pelo contrário nunca fiz um único gesto que prolongasse os meus pais nesta vida, não gosto dessa casa, nunca gostei, a Dora / é a casa mais bonita que conheço / regressava dessa casa cada vez mais longe de mim, mais perto do amor que dedicava aos avós e que eu compreendia sem compreender [...]. (CARDOSO, 2012, p. 183-184).

É importante que a casa se torna personagem na narrativa. Violeta afirma:

[...] esta casa roubou-me tudo, a compreensão da Dora, / não percebo como és capaz de vender a casa, não percebo como és capaz / não vês que a casa me faz mal / deixa-te de fitas, há muito que as tuas palhaçadas não resultam comigo / se a Dora tivesse visto ao menos uma vez a casa a juntar as paredes para me sufocar, nunca viu, a sonsa ao pé da Dora permanecia imóvel, parecia até que não se conseguia mexer, acabei-lhe com os fingimentos [...]. (CARDOSO, 2012, p. 187-188).

Portanto, a casa torna-se personagem nesse interim, que simboliza os avós para Dora, como uma lembrança boa devido à boa relação que teve com eles. Violeta, por sua vez, projeta as mágoas do passado na casa, personificando-a. E acredita que, após a venda dela, tudo será diferente, mas, como afirma Ângelo na narrativa, “ninguém corrige o passado, ponto final” (CARDOSO, 2012, p. 14).

Ainda, o mato e a árvore seca que circundam essa casa se contrastam com os tons de rosa e violeta que compõem a capa. Talvez por um outro paradoxo: Violeta tem nome de uma cor, geralmente, relacionada a ideia da mulher, mas representa tudo que uma mulher não deve ser em uma sociedade machista, gordofóbica e tradicional.

Assim, a cor de fundo da casa é a cor que nomeia a narradora-protagonista, talvez por ela encontrar-se presa à casa – ao passado que ela personifica – durante quase todo o discurso narrativo, excetuando o capítulo onze, em nossa interpretação.

O símbolo da casa é aquele que remete ao lar, ao conforto, à família, à infância e às boas memórias: tudo que Dora teve com os avós nessa casa, tudo que Violeta não teve com os pais no mesmo local. As experiências de mãe e filha constroem mais um contraste nessa ilustração.

Além disso, temos pistas (PEREIRA, 2009, p. 386) do discurso narrativo na capa: a história de uma casa abandonada circundada pela cor violeta. Abandonada pela morte de Baltazar e Celeste e por representar o passado da narradora-protagonista. Envolta da cor violeta porque é a ela que a casa persegue, quando se torna personagem. É ela que a casa assombra, com seu passado difícil e opressor.

3.3 O chão dos pardais

O chão dos pardais, por sua vez, não tem pardais em sua capa (o que demonstra uma intertextualidade entre as obras por parte da ilustradora, uma vez que **Campo de sangue** foi ilustrado depois de **O chão dos pardais**). A capa apresenta uma jovem sem rosto sentada, com um dos sapatos na mão, com um muro de tijolinhos-à-vista atrás (figura 3):



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

Na capa, é possível perceber que temos Sofia, a noiva de Júlio e amante de Afonso que se prostitui, no discurso narrativo, para homens ricos como Afonso. O fato de Sofia estar sem rosto universaliza essa mulher da capa – uma prostituta é uma mulher cuja

identidade é comprada sucessivamente. As unhas da mão esquerda feitas – pintadas de preto – e o modo recatado de sentar-se podem ser relacionados à imagem que uma prostituta de luxo deve manter. E quanto ao sapato na mão, pode-se inferir que se relaciona a desistência de Sofia de continuar sendo prostituta, quando revela a verdade ao noivo Júlio.

Além disso, a capa ter Sofia em destaque é justamente a construção de um simulacro da sociedade portuguesa que a escritora desmascara no romance em questão: uma sociedade falsa e prostituída, na qual o dinheiro compra tudo, até mesmo a identidade da mulher.

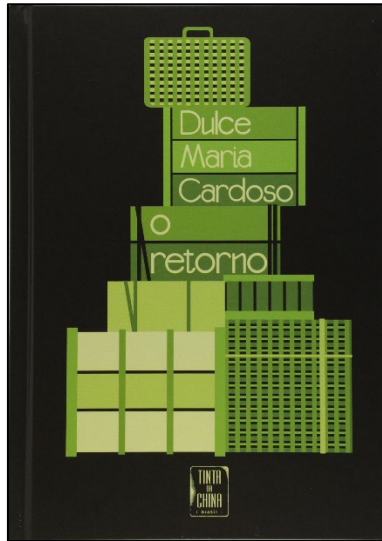
O contraste entre o nome sutil **O chão dos pardais** – que pode remeter às personagens desse romance que “têm asas”, mas escolhem ficar “presas ao chão” por suas atitudes autodestrutivas –, que remete à natureza e ao belo, e uma prostituta na capa, simulacro do escrachado e grotesco, está presente nessa ilustração.

Ainda, a capa nos dá pistas (PEREIRA, 2009, p. 386) sobre o romance: temos uma personagem que, por ser sem rosto, representa todas as mulheres – não só as prostituídas. As prostitutas são o auge da perda de identidade no sistema patriarcal, mas todos os corpos de mulheres pertencem ao patriarcado. Um exemplo disso, no Brasil, é uma mulher necessitar da autorização do marido para fazer a cirurgia de laqueadura – que a impede de conceber novamente.

Desse modo, Sofia é todas as mulheres, Sofia é a sociedade portuguesa corrompida e desvelada por Dulce Maria Cardoso nesse romance. Sofia é sem rosto porque perdeu a identidade – como todas nós perdemos todos os dias.

3.4 O retorno

Ainda, em **O retorno**, nos é apresentada uma capa com caixas e malas, como que a imagem de uma mudança (figura 4):



Fonte: <https://tinyurl.com/3jwrvryd>

A alusão à viagem de Angola a Portugal na ponte aérea de 1975, após a Revolução dos Cravos, é clara. Mas, mais do que isso, a imagem da mudança revela um personagem sem-lugar que é o narrador-protagonista Rui, que experiencia a não-pertença geográfica, como afirma Bozzo (2020, p. 31):

Por fim, *Os meus sentimentos* tematiza a não-pertença subjetiva de Violeta. No romance, o discurso fragmentado constrói o fluxo de consciência que, por sua vez, juntamente com as demais categorias narrativas, constrói o sentimento de não-pertença. A crítica construída através da perspectiva de Violeta sobre a realidade social portuguesa é reforçada em *O chão dos pardais* através da metaforização das personagens, recurso utilizado para o desenvolvimento do projeto artístico (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 1). Já em *O retorno*, temos a não-pertença geográfica que traz a literalidade do que foi abordado em *Os meus sentimentos* metaforicamente: a protagonista de *O retorno* está no entre lugar Angola-Portugal e adolescência-vida adulta. Logo, a relação estabelecida entre os três romances exemplifica as fortes ligações possíveis entre as obras de Dulce Maria Cardoso.

Assim, temos uma questão geográfica vivenciada por Rui e sua família, que se tornam retornados, muito forte na narrativa e que Vera Tavares teve a sensibilidade de aludir em sua ilustração de capa.

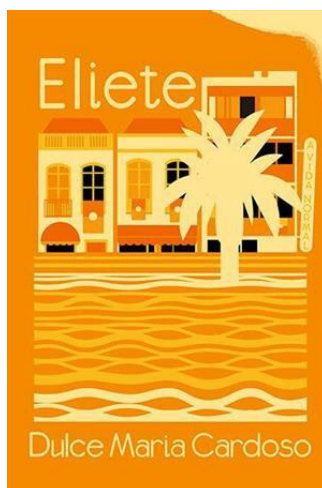
Desse modo, a ilustração da capa traz pistas (PEREIRA, 2009, p. 386) do discurso narrativo de **O retorno**: as caixas e malas remetem à mudança de lugar. São símbolos que partilhamos do ato da mudança. Mas há, contudo, um paradoxo: a família de Rui sai às pressas de Luanda, na Angola, para Lisboa, em Portugal. Não levam quase nada com eles. Logo, as caixas e as malas são símbolos da mudança *ideal*, se é que ela existe quando não se quer mudar de lugar, não se quer que as coisas mudem – caso de Rui e sua família. Mas a Angola que conheceram já não existe, a metrópole é um sonho mítico para Rui e a irmã, que nasceram já em Angola, e um passado distante para seus pais, pois há muito mudaram-se para Angola.

Assim, a ilustração alude ao que seria uma mudança normal, decente, planejada – e não às pressas. Remete ao sonho da família de Rui que, impossibilitada de permanecer em Angola, gostariam de ter-se mudado para Portugal com dignidade. As caixas e malas da ilustração de capa do romance em questão aludem, portanto, a esse não-pertencimento geográfico supracitado: Angola do passado já não existe, mas lá ficaram suas coisas (e a cachorra da família), Portugal é a possibilidade presente, mas sem suas coisas que lhes dignificam e lhes fariam não estar em um sem-lugar.

Por fim, as caixas e malas da capa podem aludir, ainda, ao fato de Rui, a mãe e a irmã viverem num quarto de hotel para retornados por um bom tempo, até a quase mítica chegada do pai. Rui repete para si mesmo que um quarto de hotel é sua casa, mas sabe que não é. Assim, a alusão a coisas encaixotadas que está na capa pode ser relacionada a vida de três pessoas aglutinada em um quarto de hotel.

3.5 Eliete: a vida normal

Por fim, **Eliete: a vida normal** apresenta uma capa que, de fato, alude a uma vida normal: praia, coqueiro e casas ao fundo (figura 5):



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

A capa apresenta um símbolo do âmbito pessoal da narradora-protagonista. A praia e o coqueiro podem ser símbolos do local onde ela foi com Duarte, seu primeiro amante romântico – e não apenas sexual – após um encontro num restaurante. Já as casas comuns podem simbolizar tanto que o adultério é algo cotidiano, que acontece em todo tipo de família, quanto à casa de repouso onde Eliete coloca a avó e onde conhece Duarte, filho dos donos do local. Ainda, a casa pode simbolizar a casa da avó de Eliete, onde passa a ser o local de encontro dela e de Duarte.

Os símbolos do mar e do coqueiro – natureza, geralmente relacionada ao belo – contrastam com as construções ao fundo, à beira-mar. Sinal de que a civilização foi longe de mais e está a construir prédios à beira das praias, o que pode ser o símbolo da invasão. A invasão domiciliar cometida pelo adultério na família de Eliete: as escolhas da mulher e mãe invadem os humores da casa e mudam as perspectivas que Eliete possui de si. O adultério invade-a, também. Deixa de se sentir medíocre, passa a se sentir sensual, misteriosa, atrativa e interessante.

Assim, a capa, de uma forma indireta e simbólica, dá pistas (PEREIRA, 2009, p. 386) do discurso narrativo. Que vida normal é essa do subtítulo? A priori, a capa a confirma. Mas, para um leitor atento, a capa é seu paradoxo, tornando o subtítulo uma ironia que “cutuca” a família tradicional portuguesa e os valores dessa sociedade.

Considerações finais

É possível concluir, portanto, que há uma relação de intertextualidade entre os textos escritos (romances) e pictóricos (ilustrações de capa), de Dulce Maria Cardoso e

Vera Tavares, respectivamente. A relação de *intertexto* é possível devido à abrangente noção de texto proposta por Barthes e retomada por Faria.

Além disso, foi possível explorar brevemente essa noção de texto com Faria, a de intertextualidade com Kristeva e Jenny, a de literatura e ilustração com Pereira e a dos símbolos nas artes visuais com Jeffá.

Concluimos, por fim, que a relação de intertextualidade inferida proporcionou uma averiguação interessante e necessária entre os romances cardosianos e suas ilustrações de capa, indo além da investigação convencional e pensando em contrastes, paradoxos, símbolos e ironias.

Referências

- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- BOZZO, G. C. B. **O que é a não-pertença e como se dá a sua construção em *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso**. Ponta Grossa: Atena Editora, 2020.
- CARDOSO, D. M. **Campo de sangue**. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- _____. **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. de. Texto e transtextualidade. In: _____. **Estudos de Literatura Comparada**. Curitiba: Appris, 2019.
- JAFFÉ, A. O simbolismo nas artes plásticas. In: JUNG, C. G. (Org.). **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.
- 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.
- PEREIRA, N. M. Literatura, ilustração e o livro ilustrado. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.