

GABRIELA CRISTINA BORBOREMA BOZZO

**DA LÍRICA CUBANA À PROSA PORTUGUESA: o**  
intertexto entre Dulce María Loynaz e Dulce Maria Cardoso



GABRIELA CRISTINA BORBOREMA BOZZO

# **DA LÍRICA CUBANA À PROSA PORTUGUESA: o** intertexto entre Dulce María Loynaz e Dulce Maria Cardoso

Tese de Doutorado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica da narrativa

**Orientador:** Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

**Bolsa:** Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/PROEX)

B7931

Bozzo, Gabriela Cristina Borborema

Da lírica cubana à prosa portuguesa : o intertexto entre Dulce María Loynaz e Dulce Maria Cardoso / Gabriela Cristina Borborema Bozzo.  
-- Araraquara, 2025

226 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),  
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Guacira Marcondes Machado Leite

1. Literatura. 2. Intertextualidade. 3. Epígrafe. I. Título.

#### **IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA**

O impacto da presente pesquisa caracteriza-se pela inovação científica para a área de Estudos Literários.

#### **POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH**

The impact of this research is characterized by scientific innovation for the area of Literary Studies.

GABRIELA CRISTINA BORBOREMA BOZZO

# DA LÍRICA CUBANA À PROSA PORTUGUESA: O INTERTEXTO ENTRE DULCE MARÍA LOYNAZ E DULCE MARIA CARDOSO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica da narrativa

**Orientador:** Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

**Bolsa:** Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/PROEX)

Data da defesa: 24/07/2025.

## MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

---

**Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite**  
FCLAr/UNESP.

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes**  
FCLAr/UNESP.

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Márcia Eliza Pires**  
FCLAr/UNESP.

---

**Membro Titular: Prof. Dr. Roberto Bezerra de Menezes**  
CPTL/UFMS.

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Silvana Maria Pessoa de Oliveira**  
FALE/UFMG.

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), à Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr) e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela oportunidade de ter acesso ao Ensino Público de qualidade. À minha orientadora Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite, agradeço o acolhimento do meu projeto de pesquisa, as correções da minha tese e o incentivo constante à minha autonomia enquanto pesquisadora. Ao Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas (DLLLLC/FCLAr/UNESP), agradeço a oportunidade que me ofereceu, desde o segundo semestre do curso, de lecionar disciplinas na área de Literatura na graduação em Letras da FCLAr/UNESP. Ainda, aos docentes Prof. Dr. Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro, Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva e Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira, agradeço o incentivo e confiança a mim dedicados. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“Os livros salvaram-me.”  
Dulce Maria Cardoso (2014, p. 37)

*“Libros, libros... (...) era el libro  
que es como un ventanal abierto por  
donde se nos vuelca el sol...”<sup>1</sup>*  
Dulce María Loynaz (1993, p. 61).

---

<sup>1</sup> Livros, livros... (...) foi o livro que é como uma janela aberta por onde brilha o sol... (tradução nossa).

## RESUMO

A intertextualidade é a relação estabelecida entre dois ou mais textos. Em nosso estudo, tratamos da intertextualidade literária, isto é, da inerência do fenômeno intertextual dentro do sistema literário em si. Tal sistema consiste numa teia de relações entre textos prévios e posteriores sem a qual este sistema seria incompreensível ao seu leitor, que, inconscientemente, sempre recorre à própria bagagem artístico-literária para interpretar e apreender as camadas de sentido possíveis do texto literário. O *corpus* de nosso estudo, por sua vez, é extenso: consiste em oito obras, sendo cinco narrativas e três poemas. Das narrativas, quatro são os primeiros romances publicados pela escritora portuguesa contemporânea Dulce Maria Cardoso, a saber: *Campo de sangue*, *Os meus sentimentos*, *O chão dos pardais* e *O retorno* em ordem de publicação. Uma narrativa – *Jardín* – e três poemas são da escritora cubana Dulce María Loynaz. A narrativa e os poemas cubanos constituem epígrafes ou texto-origem de epígrafes ou conceito (caso exclusivo de *Campo de sangue*) dos romances portugueses. A hipótese de pesquisa levantada é a de que a escritora portuguesa escreve a partir da cubana, subvertendo, por meio de suas personagens, o discurso poético de Loynaz. Almejamos, nesse sentido, investigar essa intertextualidade que se constrói entre o texto e o paratexto, isto é, entre a diegese dos romances portugueses e os textos-origem de seu conceito e epígrafes, todos de autoria da escritora cubana supracitada. É importante destacar que a extensão do *corpus* não comprometeu a exequibilidade da pesquisa devido ao foco no cotejo do intertexto. Nossa baliza teórica comportou dois direcionamentos principais: (1) estudos sobre a intertextualidade e (2) estudos sobre a epígrafe.

**Palavras-chave:** intertextualidade; literatura; epígrafe; Dulce Maria Cardoso; Dulce María Loynaz.

## RESUMEN

La intertextualidad es la relación que se establece entre dos o más textos. En nuestro estudio, abordamos la intertextualidad literaria, es decir, la inherencia del fenómeno intertextual dentro del propio sistema literario. Tal sistema consiste en una red de relaciones entre textos anteriores y posteriores, sin las cuales sería incomprensible para su lector, quien, inconscientemente, siempre recurre a su propio bagaje artístico-literario para interpretar y captar las posibles capas de significado del texto literario. El corpus de nuestro estudio, a su vez, es extenso: consiste en ocho obras, siendo cinco narrativas y tres poemas. De las narrativas, cuatro son las novelas publicadas por la escritora portuguesa contemporánea Dulce Maria Cardoso, a saber: *Campo de sangue*, *Os meus sentimentos*, *O chão dos pardais* y *O retorno*, por orden de publicación. Una narrativa – *Jardín* – y tres poemas son de la escritora cubana Dulce María Loynaz. La narrativa y los poemas cubanos constituyen epígrafes o texto fuente de epígrafes o concepto (caso exclusivo de *Campo de sangue*) de las novelas portuguesa. La hipótesis de la investigación planteada es que la escritora portuguesa escribe desde la cubana, subvirtiendo, a través de sus personajes, el discurso poético de Loynaz. En este sentido, nos proponemos investigar esa intertextualidad que se construye entre el texto y el paratexto, es decir, entre la diégesis de las novelas portuguesas y los textos fuente de su concepto y epígrafes, todos ellos escritos por la escritora cubana mencionada. Es importante destacar que la extensión del corpus no comprometió la viabilidad de la investigación debido al enfoque en la comparación intertextual. Nuestra referencia teórica incluyó dos direcciones principales: (1) estudios sobre intertextualidad y (2) estudios sobre epígrafes.

**Palabras clave:** intertextualidad; literatura; epígrafe; Dulce Maria Cardoso; Dulce María Loynaz.

## SUMÁRIO

|                                                                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1 INTRODUÇÃO.....                                                                                                            | 9   |
| 2 INTERTEXTUALIDADE E EPÍGRAFE: PANORAMA TEÓRICO-CRÍTICO .....                                                               | 11  |
| 2.1 O diálogo entre textos: a concepção de intertextualidade e seus reflexos na teoria e crítica literária.....              | 11  |
| 2.2 Um breve panorama da epígrafe nos Estudos Literários .....                                                               | 46  |
| 3 APRESENTAÇÃO E ROMANCES DE DULCE MARIA CARDOSO .....                                                                       | 55  |
| <b>3.1 Apresentação da escritora</b> .....                                                                                   | 55  |
| <b>3.2 Os romances de Dulce Maria Cardoso</b> .....                                                                          | 56  |
| 3.2.1 <i>Campo de sangue</i> .....                                                                                           | 56  |
| 3.2.2 <i>Os meus sentimentos</i> .....                                                                                       | 72  |
| 3.2.3 <i>O chão dos pardais</i> .....                                                                                        | 91  |
| 3.2.4 <i>O retorno</i> .....                                                                                                 | 106 |
| 4 APRESENTAÇÃO, POEMAS E NARRATIVA DE DULCE MARÍA LOYNAZ .....                                                               | 118 |
| <b>4.1 Apresentação da escritora</b> .....                                                                                   | 118 |
| <b>4.2 Os poemas de Dulce María Loynaz</b> .....                                                                             | 119 |
| 4.2.1 “– <i>Qué es una isla?</i> ” .....                                                                                     | 119 |
| 4.2.2 “ <i>Envidia</i> ” .....                                                                                               | 120 |
| 4.2.3 “ <i>Rosas</i> ” .....                                                                                                 | 120 |
| <b>4.3 A narrativa de Dulce Maria Loynaz: <i>Jardín</i></b> .....                                                            | 121 |
| 5 CONCEITO E EPÍGRAFE COMO CONSTRUTORES DE SENTIDOS: A RELAÇÃO INTERTEXTUAL ENTRE DULCE MARÍA LOYNAZ E DULCE MARIA CARDOSO.. | 134 |
| <b>5.1 “– <i>¿Qué es una isla?</i>” e <i>Campo de sangue</i></b> .....                                                       | 137 |
| <b>5.2 <i>Jardín</i> e <i>Os meus sentimentos</i></b> .....                                                                  | 149 |
| <b>5.3 “<i>Envidia</i>” e <i>O chão dos pardais</i></b> .....                                                                | 160 |
| <b>5.4 “<i>Rosas</i>” e <i>O retorno</i></b> .....                                                                           | 170 |
| 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....                                                                                                 | 180 |
| REFERÊNCIAS .....                                                                                                            | 182 |
| BIBLIOGRAFIA CONSULTADA .....                                                                                                | 195 |
| ANEXO I.....                                                                                                                 | 196 |
| ANEXO II.....                                                                                                                | 210 |

## 1 INTRODUÇÃO

A intertextualidade é, segundo nossa leitura do conceito, inerente à literatura. Tanto o escritor está imbricado na teia de relações intertextuais quando produz sua obra literária quanto o leitor está, a seu modo, do outro lado da teia de relações possíveis entre textos prévios pertencentes à sua bagagem artístico-literária. Assim, do fazer ao ler, a literatura não escapa do intertexto inerente à sua natureza. Cabe destacar, ainda, que o processo de inerência intertextual nem sempre é consciente. O escritor pode – ou não – ter consciência de suas influências, ou esta consciência pode ser parcial. O mesmo ocorre ao leitor: a recorrência às leituras prévias a fim de compreender o texto que está lendo pode ser ou não consciente ou, ainda, ser parcialmente consciente.

Por sua vez, o *corpus* de nosso estudo é bastante extenso. Ele abrange os quatro primeiros romances publicados por Dulce Maria Cardoso, escritora portuguesa contemporânea: *Campo de sangue*, *Os meus sentimentos*, *O chão dos pardais* e *O retorno*. Ainda, fazem parte de nosso objeto de estudo a narrativa<sup>2</sup> *Jardín*, da escritora cubana Dulce María Loynaz, e três poemas de mesma autoria. A escolha de *corpus* se deu pelo fato de os textos de Loynaz epigrafarem, parcialmente, os romances portugueses. Nesse sentido, a extensão do *corpus* não compromete a exequibilidade da pesquisa devido ao foco no intertexto entre cada romance português e o texto-origem de seu conceito (caso exclusivo de *Campo de sangue*) e epígrafes.

Nesse sentido, cada um dos referidos romances de Cardoso referenciam uma obra de Loynaz. O primeiro, *Campo de sangue*, apresenta, após a diegese, um agradecimento da escritora portuguesa à cubana: “Agradeço a Dulce María Loynaz a definição de ilha.” (Cardoso, 2005, p. 266). Chegamos, por meio da diegese romanesca, ao poema de Loynaz “– *Qué es una isla?*”<sup>3</sup>. *Os meus sentimentos*, por sua vez, traz uma epígrafe anterior à diegese que é um trecho da narrativa *Jardín*<sup>4</sup> de Loynaz, com o título e autoria identificados pela escritora portuguesa. O terceiro romance de Cardoso, *O chão dos pardais*, tem o poema “*Envidia*”<sup>5</sup> transcrito após a diegese do romance, com a autoria e o livro de origem, mas sem o título. Por fim, *O retorno*, romance seguinte, apresenta os dois últimos versos do poema “*Rosas*” de Loynaz, apenas indicando a autoria.

A hipótese de pesquisa elencada é a de que a escritora portuguesa escreve a partir da autora cubana. Assim, propomos que Dulce Maria Cardoso subverte, por meio de suas

<sup>2</sup> Dulce María Loynaz refere-se à obra *Jardín* como romance lírico, mas não nos propomos a investigar a questão do gênero literário e, por isso, referir-nos-emos a esta obra como narrativa.

<sup>3</sup> O que é uma ilha? (tradução nossa).

<sup>4</sup> Jardim (tradução nossa).

<sup>5</sup> Inveja (tradução nossa).

personagens romanescas, o discurso poético de Dulce María Loynaz. Destarte, almejamos investigar e compreender cada um dos quatro intertextos mencionados.

Nossa baliza teórica, nesse sentido, comporta duas direções: estudos sobre a intertextualidade, caminhando pelas principais obras teórico-críticas acerca do tema até os tempos hodiernos. Deste percurso, que foi realizado de modo cronológico, destacamos os trabalhos de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Laurent Jenny, Gérard Genette, Antoine Compagnon, Tiphaine Samoyault e Graham Allen. Já a segunda direção do aparato teórico é voltada para os estudos sobre a epígrafe.

O primeiro capítulo da tese, nesse sentido, trata do panorama teórico-crítico da intertextualidade e da epígrafe. Quanto à intertextualidade, apresentar-se-á uma revisão teórico-crítica sobre o tema. Amiúde, estabelecer-se-á, em digressões na ordem cronológica da apresentação dos textos basilares acerca da intertextualidade, embates teóricos sobre ela, isto é, o cotejo dos textos basilares debatidos por textos recentes sobre o assunto. Ainda no primeiro capítulo, ter-se-á um cotejo mais sucinto da epígrafe, principalmente pela escassez de estudos sobre este paratexto.

O segundo capítulo, por sua vez, é constituído por uma breve apresentação da escritora portuguesa contemporânea Dulce Maria Cardoso, além do cotejo dos seus romances que compõem nosso *corpus*, isto é, as quatro diegeses supracitadas. Já o terceiro capítulo segue os movimentos do segundo, contudo, desta vez, o foco é a escritora cubana Dulce María Loynaz: apresentação da escritora, dos poemas e cotejo da narrativa *Jardín*. Vale destacar que não tivemos acesso a traduções de sua obra para o português e, desse modo, inserimos nossas traduções em notas de rodapé.

Por fim, o quarto e último capítulo trata do intertexto entre cada romance português e cada texto-origem do conceito (*Campo de sangue*) e epígrafes (demais romances), todos de autoria da escritora cubana. Assim, nessa averiguação, demonstraremos a subversão do discurso poético de Loynaz realizada por Cardoso em seus romances. Tal subversão se materializa, nas diegeses portuguesas, pelas personagens.

## 2 INTERTEXTUALIDADE E EPÍGRAFE: PANORAMA TEÓRICO-CRÍTICO

### 2.1 O diálogo entre textos: a concepção de intertextualidade e seus reflexos na teoria e crítica literária

O termo que utilizamos para nomear a relação entre os romances de Dulce Maria Cardoso e suas epígrafes de Dulce María Loynaz – intertextualidade – foi cunhado por Julia Kristeva em 1966 com a publicação do artigo “A palavra, o Diálogo e o Romance”, presente no original em francês (de 1969) do *Introdução à Semanálise*. Contudo, é importante ressaltar que Kristeva cunha o termo em uma interpretação sua da obra de Mikhail Bakhtin, que foi também por ela difundido na França.

Claramente, o termo cunhado pela autora francesa vem ganhando novos horizontes desde 1966. Segundo o *Grande Dicionário Houaiss*, presente na plataforma UOL on-line, a intertextualidade é:

**substantivo feminino (LIT)**

1 conjunto de relações alusivas que um texto mantém com outro(s) do mesmo autor ou de autores diferentes

1.1 influência de um texto sobre outro que o toma como modelo ou ponto de partida «Mensagem, de Fernando Pessoa, apresenta i. com a épica camoniana»

1.2 utilização de uma multiplicidade de textos ou de partes de textos preexistentes de um ou mais autores, de que resulta a elaboração de um novo texto literário

2 (déc.1970-80) FIL para o desconstrucionismo, fato de a significação de um texto repousar mais em sua relação com outros textos do que em sua interpretação do mundo concreto

3 p.ext.(da acp. 1) intercâmbio de ideias, práticas etc. alusivas entre áreas que não a literária ou entre esta e outra, diversa, do conhecimento

O termo, no dicionário, é considerado literário. O significado de número 1 é a comum definição atual de intertextualidade: o estabelecimento de relações de alusão entre textos de um mesmo autor ou de diferentes autores. Já o significado 1.1 fala sobre a influência, exemplificando com a que Fernando Pessoa sofreu de Camões. Por sua vez, o significado 1.2 aborda uma espécie de colagem literária – utilizar partes de textos de um ou mais autores na elaboração de um novo texto literário. O significado 2, relacionado à filosofia, aborda o que é a intertextualidade para o desconstrucionismo, que incorre na significação do texto estar mais atrelada à própria intertextualidade (isto é, na sua relação com textos pré-existentes) do que na interpretação de mundo desse mesmo texto. E, por fim, o significado 3 aborda a interdisciplinaridade possível entre a literatura e outras áreas do conhecimento. Desse modo, observamos que a intertextualidade teve seu voo solo após sua “criação” por Kristeva, tendo significados mais diretos e simples atribuídos a ela em um dicionário comum.

Já no *Dicionário de termos literários* (2004, p. 243), de Massaud Moisés, temos:

**INTERTEXTUALIDADE** – Vocábulo proposto por Julia Kristeva em *Semeiotikê, Recherches pour une Sémantique* (1969).

Influenciada pela teoria dialógica de Mikhail Bakhtin, que divisava na paródia a convergência e o cruzamento, “de certo modo, de dois estilos, duas ‘linguagens’ (inter-linguísticas)” (1969: 390), parte ela da ideia de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Daí que “o texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escrita-réplica (função ou negação) de uma outra (dos outros) texto(s) [...]; a linguagem poética aparece como um diálogo de textos”.

Por outros termos, “o texto literário se apresenta como um sistema de *conexões* múltiplas”. De onde se inferir que “o significado poético remete a significados discursivos outros, de modo que, no enunciado poético, se podem ler vários outros discursos”. A esse “espaço textual múltiplo” atribui-se a denominação “espaço intertextual”, e ao seu mecanismo, a intertextualidade.

Assim, no dicionário literário supracitado, utilizam-se trechos da obra de Kristeva para explicar o que é a intertextualidade, e pode-se relacionar essa definição literária à comum do Houaiss, uma vez que o “mosaico de citações” pode ser comparado com a colagem literária que é possível ser interpretada no significado 1.2 supracitado. Estender-nos-emos sobre as concepções de Kristeva mais à frente em nosso estudo. No momento, é importante destacar que as definições – geral e específica da área dos Estudos Literários – se cruzam e se inter-relacionam, instigando-nos a compreender a origem do vocábulo.

Ainda, convém apresentar o significado do vocábulo intertextualidade no *E-Dicionário de termos literários*, de Carlos Ceia, que está disponível on-line no link indicado na bibliografia. Nele, Ivete Walty, em 2009, postou o significado do termo em questão que, apesar de longo, é relevante em sua transcrição integral, que será interrompida por nossos comentários pontuais:

Como se pode notar na constituição da própria palavra, *intertextualidade* significa relação entre textos. Considerando-se texto, num sentido lato, como um recorte significativo feito no processo ininterrupto de semiose cultural, isto é, na ampla rede de significações dos bens culturais, pode-se afirmar que a intertextualidade é inerente à produção humana. O homem sempre lança mão do que já foi feito em seu processo de produção simbólica. (Walty, 2009).

Falar em autonomia de um texto é, a rigor, impreciso, uma vez que ele se caracteriza por ser um “momento” que se privilegia entre um início e um final escolhidos. Assim sendo, o texto, como objeto cultural, tem uma existência física que pode ser apontada e delimitada: um filme, um romance, um anúncio, uma música. Entretanto, esses objetos não estão ainda prontos, pois destinam-se ao olhar, à consciência e à recriação dos leitores. Cada texto constitui uma proposta de significação que não está inteiramente construída. A significação se dá no jogo de olhares entre o texto e seu destinatário. Este último é um interlocutor ativo no processo de significação, na medida em que participa do jogo intertextual tanto quanto o autor. A intertextualidade se dá, pois, tanto na produção como na recepção da grande rede cultural, de que todos participam. Filmes que retomam filmes, quadros que dialogam com outros, propagandas que se utilizam do discurso artístico, poemas escritos com versos

alheios, romances que se apropriam de formas musicais, tudo isso são textos em diálogo com outros textos: intertextualidade. (Walty, 2009).

Essa teia de relações entre os diferentes tipos de texto é, de fato, o suprasumo da intertextualidade. Apesar de cunhado nos anos 1960, o termo a que nos referimos nomeia uma rede de relações entre as diferentes produções humanas que ocorre há muito, desde o início da criação literária. Quando Camões escreveu *Os Lusíadas*, remeteu à épica greco-romana, em 1572, ano da primeira publicação: vemos um caso de intertextualidade, séculos antes de Kristeva cunhá-la. A intertextualidade não só é inerente à produção humana (de textos), como também é inevitável nesse processo.

No sentido estrito, a palavra texto remete a uma ordem significativa verbal. Dentro dessa ordem, a literatura vale-se amplamente do recurso intertextual, consciente ou inconscientemente. Em razão disso, a intertextualidade faz-se operador de leitura. É importante marcar a primazia de Bakhtin em relação a esses estudos, divulgados por Julia Kristeva. É dela o clássico conceito de intertextualidade: “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Por isso mesmo, Antoine Compagnon chama a atenção para o fato de que “escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação”. (COMPAGNON, 1996, p.31)

Pode-se (sic) associar essas concepções ao estudo de Bakhtin sobre a inerente polifonia da linguagem, na medida em que todo discurso é composto de outros discursos, toda fala é habitada por vozes diversas. Analisando a obra de Dostoiévski, o teórico russo afirma que o romance seria uma forma dialógica por excelência, pelo fato de ser composto por discursos de várias naturezas, tais como: o jurídico, o epistolar, o popular, o político. (Walty, 2009).

Aqui, Walty refere-se aos teóricos que vamos utilizar – dentre outros – em nossa averiguação da intertextualidade: Bakhtin, Kristeva e Compagnon. O trabalho de Bakhtin referente ao dialogismo explana sobre vozes de um texto em outro, o que inspira Kristeva a cunhar o termo intertextualidade que, por sua vez, serve a Compagnon para falar sobre a citação.

Na verdade, a intertextualidade, inerente à linguagem, torna-se explícita em todas as produções literárias que se valem do recurso da apropriação, colocando em xeque a própria noção de autoria. Augusto de Campos, por exemplo, apropriando-se de variadas produções poéticas e musicais, num processo de colagem metalingüisticamente confessado, constrói um de seus sonetos em estilo *non-sense*, apontando desde o título para a forma em que será vazado. Tal composição explicita o processo de construção de um texto apenas com recortes de outros.

Soneterapia 2\*

tamarindo de minha desventura  
não me escutes nostálgico a cantar  
me vi perdido numa selva escura  
que o vento vai levando pelo ar

se tudo o mais renova isto é sem cura  
 não me é dado beijando te acordar  
 és a um tempo esplendor e sepultura  
 porque nenhuma delas sabe amar  
 somente o amor e em sua ausência o amor  
 guiado por um cego e uma criança  
 deixa cantar de novo o trovador  
 pois bem chegou minha hora de vingança  
 vem vem vem vem vem sentir o calor  
 que a brisa do Brasil beija e balança

\*para ser parcialmente cantado, agradecimentos a Augusto dos Anjos, Orestes Barbosa & Sílvio Caldas, Dante Alighieri, Vinícius de Moraes & Tom Jobim, Sá de Miranda, Orestes Barbosa & Sílvio Caldas, Olavo Bilac, Noel Rosa & Rubens Soares, Décio Pignatari, Mark Alexander Boyd, Ary Barroso, João de Barro & Pixinguinha e Castro Alves.  
 (CAMPOS, 1974, p. 349). (Walty, 2009).

No caso do soneto mencionado de Augusto de Campos, temos um recorte e uma colagem – um caso de fato explícito de intertextualidade – que o autor realiza para criação do seu texto, que é marcado pelo dito *non-sense*, ou seja, pela fuga do sentido lógico.

Referências, alusões, epígrafes, paráfrases, paródias ou pastiches são algumas das formas de intertextualidade, de que lançam mão os escritores em seu diálogo com a tradição. Tomás Antônio Gonzaga retoma Camões. Drummond retoma Gonzaga. Adélia Prado retoma Drummond. Eça de Queiroz relê Flaubert, relido também por Machado de Assis. Esse diálogo, no entanto, não se dá sempre em harmonia. Se a tradição pode, de certa forma, ser reiterada com as diferentes retomadas que dela se fazem, pode também ser relativizada ou mesmo negada. (Walty, 2009).

Nesse trecho acima, temos a menção às epígrafes como parte do possível jogo intertextual. Esse é o objetivo do nosso estudo, averiguar as relações entre os romances de Dulce Maria Cardoso e suas epígrafes (bem como o texto-origem de cada epígrafe), todas de Dulce María Loynaz. O recurso da epígrafe é, indiscutivelmente, um jogo intertextual, pois remete a outro texto, de forma direta, como que apontando uma aproximação de sentidos – isso é o que verificaremos no caso de Cardoso e Loynaz.

Muitos dos romances de José Saramago, por exemplo, procedem a uma revisão crítica das tradições históricas portuguesas em sua relação com os discursos político e religioso. Este é o caso de *História do cerco de Lisboa*, *Memorial do convento* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Outro escritor português contemporâneo, que relê a história – o período salazarista – despindo-a de seu caráter monumental, é Mário Cláudio em *Tocata para dois clarins*, por exemplo. Como o próprio título do romance deixa entrever, a voz oficial é fraturada para alojar vozes dissonantes.

No Brasil, nos romances de Alencar – *Iracema* e *O Guarani* – e Antônio Callado – *A expedição Montaigne* – que fazem do índio sua personagem principal, observa-se um tratamento diferenciado do tema, em dois momentos distintos: a visão idealizada, mas redutora, do século XIX, e a visão polêmica e crítica da atualidade. A tradição é, assim, sempre

revisitada, tornando-se diferenciada aos olhos dos escritores/leitores. (Walty, 2009).

Nesse excerto, Walty refere-se a casos intertextuais com outros discursos em romances portugueses e brasileiros. É indiscutível o diálogo entre os romances de José Saramago e o discurso político e religioso. Há, inclusive, no caso de *Memorial do convento*, uma denúncia ao protagonismo dos reis na construção do convento de Mafra, o que o romance se propõe a inverter: a história dos reis é marcada pelo jocoso e pela ironia e vista em segundo plano. O protagonismo vai para os operários que construíram de fato o referido convento, dentre eles, Blimunda e Baltazar destacam-se, e sua história de amor é transcendental, enquanto a dos reis é alvo de chacotas.

Um mesmo escritor pode reler-se, utilizando-se de textos que ele mesmo escreveu, o que resulta numa espécie de intratextualidade. Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, retoma seu conhecido texto *No meio do caminho*, para escrever *Consideração do poema*:

Uma pedra no meio do caminho

ou apenas um rastro, não importa.

Estes poetas são meus. De todo o orgulho,

de toda a precisão se incorporaram

Ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius

sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.

Que Neruda me dê sua gravata

chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus Maiakóvski. (ANDRADE, 1978, p. 75)

Desvenda-se o mecanismo intertextual, na medida em que além de referir-se a si mesmo, o poeta confessa o furto que faz a outros poetas, incorporando-os duplamente em seu acervo.

Embaralhando mais as fronteiras discursivas, a obra de Jorge Luiz Borges é exemplo de um discurso híbrido que associa o ficcional e o teórico, evidenciando o papel da leitura na composição dos textos. Observe-se, por exemplo, o conto *Pierre Menard*, autor do *Quixote*, em que se propõe o nível máximo da apropriação: escrever, linha por linha, a obra alheia e, mesmo assim, criar uma obra nova:

“Não queria compor outro *Quixote* – o que é fácil – mas o *Quixote*. Inútil acrescer que nunca visionou qualquer transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidisse – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes.” (BORGES, 1995, p. 57)

Questiona-se o plágio, desqualificando-o como roubo. É o mesmo que, teoricamente, faz Michel Schneider (1990) quando discute a questão da autoria:

“Se todo texto é só uma série de citações anônimas, não susceptíveis de atribuições, por que então assinar um texto defendendo essa intertextualidade absoluta? Se o texto moderno, segundo Barthes, ‘essa citação sem aspas’, por que (sic) deveria ficar ligado a um nome, uma vez que esse nome não poderia, de modo algum, atestar ou indicar a origem?” (SCHNEIDER, 1990, p.43). (Walty, 2009).

Aqui, põe-se em xeque a intertextualidade absoluta, a menção anônima de textos em relação a outros. Temos também o caso do conto de Borges, que questiona os limites do plágio.

Borges, em outro texto – Kafka e seus precursores -, inverte o processo de produção textual quando transforma Kafka em modelo para aqueles que escreveram antes dele, criando, regressivamente, uma tradição. Tudo isso porque o leitor ativa sua biblioteca interna a cada texto lido, estabelecendo nexos relacionais entre o que lê e o que já foi lido. Atente-se, então, para o fato de que a intertextualidade, centrada também na figura do leitor, perturba qualquer possibilidade de cronologia rígida para a historiografia literária, na medida em que as associações feitas são livres. (Walty, 2009).

Sem dúvidas, a biblioteca interna do leitor, ou seja, sua bagagem literária é consideravelmente importante no que tange à intertextualidade. Isso porque o diálogo entre Camões e a épica greco-romana não será percebido por um leitor desavisado, que desconhece essa parte da historiografia literária. No jogo intertextual, um dos jogadores é, sem dúvidas, o leitor.

Até mesmo o conceito de tradução é revisto, numa perspectiva intertextual, como uma leitura da obra, uma recriação. Relativizam-se também as noções de cópia e modelo, fonte e influência. Isso porque a cópia pode levar a uma releitura desconstrutora do modelo. A crítica literária brasileira contemporânea, valendo-se de tais relativizações, produziu textos que nos permitem reler a própria história da colonização com novos olhos. Ensaaios como “Nacional por subtração”, de Roberto Schwarz (1989); “O entre-lugar do discurso latino-americano”, “Eça, autor de Madame Bovary”(1978) e “Apesar de dependente, universal” (1982), de Silviano Santiago; e “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, de Haroldo de Campos (1992) integram esse debate. (Walty, 2009).

Destarte, hoje os estudos da tradução trabalham com a tradução intertextual devido à inerência de recriação do texto traduzido, recriado para uma língua diferente.

Em qualquer nível, a produção simbólica é, pois, sempre uma retomada de outras produções, perfazendo um jogo infinito que enreda autores e leitores. Apropriando-nos, então, de Schneider, podemos afirmar: “O texto literário é um palimpsesto. O autor antigo escreveu uma ‘primeira’ vez, depois sua escritura foi apagada por algum copista que recobriu a página com um novo texto, e assim por diante. Textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias; o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apóie sobre o já-escrito. (SCHNEIDER, 1990, p.71). (Walty, 2009).

As palavras de Schneider recuperadas por Walty remetem à ideia de que não há texto-puro, sem intertextualidade, como não há gênero literário puro, sem o diálogo com outros gêneros, como o propõe Todorov em “A origem dos gêneros”, capítulo do seu *Os gêneros do discurso* (1980, p. 43). Assim, todo texto é, de certa forma, contaminado por textos prévios, e, como os gêneros, não é puro.

Por fim, antes de tratar das origens do termo intertextualidade, façamos uma pequena retrospectiva à noção de texto, uma vez que, como vimos nas definições geral e específica do termo intertextualidade, ela nasce da relação entre dois ou mais textos. Para tanto, embasarmos-nos em Roland Barthes em “Texto (teoria do)” (2004). Nesse ensaio, Barthes propõe uma definição mais abrangente do vocábulo, se comparada à noção adotada pelo senso comum, ou seja, o texto estritamente verbal. Desse modo, o autor afirma: “Todas as práticas significantes podem engendrar texto: a prática pictórica, a prática musical, a prática fílmica etc.” (Barthes, 2004, p. 281). Assim, Barthes alarga significativamente a noção de texto e, para nossa perspectiva acerca da intertextualidade, nosso aparato teórico quanto a esse vocábulo será, portanto, a proposição barthesiana citada.

Voltando-nos à questão de Kristeva e Bakhtin novamente, como afirma Paulo Bezerra, tradutor de Bakhtin no Brasil, no prefácio de *Problemas da Poética de Dostoiévski* – doravante *PPD*<sup>6</sup> – (2018, p. XII), “Ninguém nega os méritos de Kristeva (e de T. Todorov) na “descoberta” de Bakhtin para o público francês, como não pode negar os seus deméritos na deturpação do pensamento e da teoria de Bakhtin.”

Assim, observa-se que a leitura bakhtiniana de Kristeva que deu origem ao termo por nós utilizado, intertextualidade, é considerada deturpada por parte da comunidade científica literária vigente. Não deixamos o termo de lado por isso – ele ganhou novos horizontes desde sua origem – mas é importante ir à fonte: o que pensava Bakhtin? Dessa forma, voltamos-nos para o *PPD*, cujo original em russo teve a primeira edição em 1929, para compreender melhor a origem e sentido de intertextualidade.

Em *PPD*, o teórico russo torna o discurso análogo à ideia, quando está tratando da questão dessa na obra de Dostoiévski:

Nesse sentido, a ideia é semelhante ao discurso, com o qual forma uma unidade dialética. Como o discurso, a ideia quer ser ouvida, entendida e “respondida” por outras vozes e de outras posições. Como o discurso, a ideia é por natureza dialógica, ao passo que o monólogo é apenas uma forma convencional de composição de sua expressão, que se constituiu na base do monologismo ideológico da Idade Moderna, por nós já caracterizado. (Bakhtin, 2018, p. 98).

Destarte, se a ideia está para discurso, o diálogo está para dialogismo, que é o conceito do qual partiu Kristeva para a concepção de intertextualidade. O dialogismo no que diz respeito ao gênero literário é discutido no quarto capítulo de *PPD* (“Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski”), em que Bakhtin trata da carnavalização da

---

<sup>6</sup> Como se refere à obra o seu tradutor brasileiro, Paulo Bezerra.

literatura e das relações entre o gênero de Dostoiévski e os gêneros clássicos, como os “diálogos de Sócrates” e a “sátira menipeia”. Desse modo, é possível observar que, ao existir, segundo Bakhtin, uma ligação entre o gênero literário em Dostoiévski e esses dois gêneros literários antigos, temos uma relação dialógica entre a obra do romancista russo e as formas antigas literárias, compondo um caso de dialogismo.

Assim, é importante explicitar que a interdiscursividade aparece na obra de Bakhtin sob o nome de dialogismo, como afirma José Luiz Fiorin em “Interdiscursividade e intertextualidade” (2006, p. 165). Esse dialogismo é, em Bakhtin, o nome dado à relação entre dois discursos. O autor russo afirma:

Na medida em que se intensifica a intencionalidade referencial direta das palavras do herói e diminui correspondentemente a sua objetificação, a inter-relação do discurso do autor e do discurso da personagem começa a aproximar-se da relação de reciprocidade entre duas réplicas de um diálogo. (Bakhtin, 2018, p. 215).

Desse modo, temos, na “inter-relação do discurso do autor e do discurso da personagem”, o dialogismo. Esse fenômeno é amplamente discutido no quinto e último capítulo de *PPD* – “O discurso em Dostoiévski” – em que Bakhtin dá enfoque ao discurso, ao diálogo e ao dialogismo na obra do romancista russo. É parte desse capítulo o trecho supracitado.

Voltemo-nos, então, para “A palavra, o Diálogo e o Romance”, em que Kristeva cunha o termo por nós utilizado como tema do presente estudo, isto é, a intertextualidade. Ao deparar-nos com o texto de Kristeva, que figura o quarto capítulo de *Introdução à Semanálise*, observamos que a autora francesa faz uma ressalva já no título do capítulo, incluindo a seguinte nota de rodapé:

Este texto foi escrito a partir dos livros de Mikhail Bakhtin, *Problemi Poetiki Dostoievskovo* (Problemas da Poética de Dostoiévski), Moscou, 1963; *Tvorchestvo François Rabelais* (A Obra de François Rabelais), Moscou, 1965. Seus trabalhos influenciaram visivelmente os escritos de certos teóricos soviéticos da língua e da literatura durante os anos de 1930 (Voloshinov, Medvedev). Atualmente ele está trabalhando num novo livro que trata dos gêneros do discurso. (Kristeva, 2005, p. 65).

Assim, Kristeva já avisa seu leitor quais escritos – de Bakhtin – a inspiraram na escrita do capítulo em questão. Sobre a influência de Bakhtin e sua importância no cenário literário científico de sua época, Kristeva (2005, p. 66) afirma:

O formalismo russo, com o qual hoje a análise estrutural proclama seu vínculo, encontrava-se diante de uma alternativa idêntica quando razões extraliterárias e extracientíficas puseram fim a seus estudos. As pesquisas continuaram, entretanto, para vir à luz muito recentemente nas análises de Mikhail Bakhtin, as quais representam um dos acontecimentos mais marcantes e uma das mais poderosas tentativas de avanço dessa escola.

Destarte, Kristeva pontua a importância da contribuição de Bakhtin para a comunidade científica dos Estudos Literários dos anos 1960. A concepção de intertextualidade, então, surge:

(...) uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: 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).

Dessa forma, Kristeva coloca a sua intertextualidade como mérito de Bakhtin, provavelmente porque é como ela definiu a noção de dialogismo na obra do escritor russo. Há um trecho em que Kristeva parece explicar a relação entre sua intertextualidade e os escritos de Bakhtin de forma mais explícita:

(...) Bakhtin tem em vista a escritura como leitura do *corpus* literário anterior, o texto como absorção e réplica de um outro texto (o romance polifônico é estudado como absorção do carnaval, o romance monológico como dissimulação daquela estrutura literária que Bakhtin chama de *menipeia* em virtude de seu dialogismo). (Kristeva, 2005, p. 72).

Assim, quando Kristeva menciona “o texto como absorção e réplica de um outro texto”, refere-se à intertextualidade, dando exemplos bakhtinianos. Podemos relacionar os exemplos por ela elencados com nossa interpretação da relação dialógica (interdiscursiva – logo, intertextual) entre os gêneros literários em Bakhtin e os gêneros antigos, referente ao quarto capítulo de *PPD*.

Para compreender melhor a transição entre o dialogismo (interdiscursividade) bakhtiniano e a intertextualidade de Kristeva, recorreremos ao texto “Interdiscursividade e intertextualidade”, de Fiorin, mencionado anteriormente. Ele está presente em *Bakhtin: outros conceitos-chave* (2006), volume organizado por Beth Brait.

Logo no início, Fiorin destaca a problemática que abordamos aqui com as leituras de Bakhtin e Kristeva: “na obra bakhtiniana, não ocorrem os termos interdiscurso, intertexto, interdiscursivo, interdiscursividade, intertextualidade.” (Fiorin, 2006, p. 162). Assim, ao pontuar esse fato, retomamos nossa perspectiva de que dialogismo é interdiscursividade, segundo Fiorin (2006, p. 165), e que dialogismo e interdiscursividade foram de onde partiu Kristeva na concepção do termo em voga, intertextualidade.

Nesse mesmo sentido, Fiorin (2006, p. 162) revela os objetivos de seu texto:

No entanto, a questão é mais complexa, pois, como nota Sírío Possenti, “sob diversos nomes – polifonia, dialogismo, heterogeneidade, intertextualidade – cada um implicando algum viés específico, como se sabe, o interdiscurso reina soberano há algum tempo” (Possenti, 2003, p. 253). Assim, a questão é: a) verificar se, sob outro nome, a questão do interdiscurso está presente na obra de Bakhtin; b) examinar se é possível distinguir, com base nas idéias bakhtinianas, interdiscursividade e intertextualidade.

Destarte, observa-se que o intuito de Fiorin aproxima-se do nosso – a compreensão das relações teóricas entre Bakhtin e Kristeva, o que se volta para o entendimento da intertextualidade. Então, num panorama mais amplo, temos o dialogismo em Bakhtin, que pode ser lido como interdiscursividade, e que é a origem da “criação” de intertextualidade por Kristeva.

Acerca do dialogismo, Fiorin (2006, p. 166) destaca: “O dialogismo é sempre entre discursos. O interlocutor só existe enquanto discurso. Há, pois, um embate de dois discursos: o do locutor e o do interlocutor, o que significa que o dialogismo se dá sempre entre discursos.” Podemos seguir a partir desse trecho para um entendimento do surgimento da intertextualidade em Kristeva. O dialogismo se dá entre discursos. Um texto literário é um discurso. Logo, o dialogismo – diálogo – entre dois discursos, dois textos literários, é nomeado intertextualidade.

O autor brasileiro destaca o modo de funcionamento da linguagem e forma específica de funcionamento do discurso como um dos sentidos de dialogismo. No que tange a esse aspecto, Fiorin (2006, p. 167) afirma:

Os homens não têm acesso direto à realidade, pois nossa relação com ela é sempre mediada pela linguagem. Afirma Bakhtin que “não se pode realmente ter a experiência do dado puro” (Bakhtin, 1993, p. 32). Isso quer dizer que o real se apresenta para nós semioticamente, o que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos, que semiotizam o mundo. Essa relação entre os discursos é o dialogismo. Como se vê, se não temos relação com as coisas, mas com os discursos que lhes dão sentido, o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem.

Assim, percebe a inerência do discurso nas relações humanas com outros humanos, com diversas realidades, com as coisas, os fenômenos naturais etc. E a relação entre os discursos forma o dialogismo, como elencamos anteriormente. A distinção entre interdiscursividade e intertextualidade é explicada por Fiorin (2006, p. 181):

Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas entre enunciados e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo *intertextualidade* fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro.

Nesse sentido, temos a relação entre dialogismo e interdiscursividade e a diferença entre essa última e a intertextualidade. Nessa diferenciação proposta por Fiorin, temos a explicação do porquê não abandonamos o termo intertextualidade em nosso trabalho, mesmo que haja discordâncias teóricas sobre ele: a intertextualidade é a relação discursiva entre textos. E é com textos que trabalhamos, pois nosso *corpus* é formado pelos quatro romances de Dulce Maria

Cardoso, a narrativa de Dulce María Loynaz e seus três poemas, sendo os textos de Loynaz os textos-origem das epígrafes dos textos de Cardoso. É uma reação discursiva – Cardoso escolhe, de forma perspicaz, trechos de Loynaz para cada romance seu – que se dá entre textos. Nosso objetivo é justamente mostrar como essa escolha da escritora portuguesa não é aleatória, mas sim, muito carregada de sentidos. Daí nasce o jogo intertextual que nos propomos a averiguar no presente trabalho.

Voltamo-nos, agora, ao texto “A estratégia da forma” (1979), de Laurent Jenny, cujo original em francês foi publicado a primeira vez em setembro de 1976 na revista literária *Poétique*, número 27, na França.

Logo no início do artigo, Jenny comenta sobre a impossibilidade de uma obra literária ser compreensível fora do sistema intertextual literário:

Ao escrever: ‘mais ou menos todos os livros contêm, medida, a fusão de qualquer repetição’, Mallarmé sublinha um fenômeno que, longe de ser uma particularidade curiosa do livro, um efeito de eco, uma interferência sem consequências, define a própria condição da legibilidade literária. Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. (Jenny, 1979, p. 5).

Assim, percebe-se que a intertextualidade é inerente ao fenômeno literário nessa concepção, pois uma obra é incompreensível fora do sistema literário de referências, influências, repetições: “Fora dum sistema, a obra é pois impensável.” (Jenny, 1979, p. 5). Desse modo, temos nesse ínterim a intertextualidade como inevitável na criação literária. Além disso, Jenny (1979, p. 10) discute a essência da intertextualidade:

(...) o que constitui a essência da intertextualidade para o poeticista: o trabalho de assimilação e de transformação que caracteriza todo o e qualquer processo intertextual. As obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem suas lembranças, influenciam seus precursores, como diria Borges. O olhar intertextual é então um olhar crítico: é isso que o define.

A assimilação e a transformação são o que caracterizam o processo intertextual, ou seja, o escritor, ao criar sua produção literária, absorve e transforma suas influências, criando uma teia de relações entre as obras literárias, que remete ao mosaico de citações de Kristeva. Sendo o fator intertextual inerente à criação literária, há influências mesmo quando essas são negadas pelo escritor. Há sempre uma teia de relações entre as obras literárias, que se ramifica e cresce com o passar dos séculos.

A intertextualidade no que tange à leitura intertextual, à volta ao texto-origem, é comentada por Jenny (1979, p. 21):

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento

como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático ‘deslocado’ e originário de uma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico.

Nosso trabalho – investigar as relações possíveis entre os romances de Cardoso e suas epígrafes – opera esse retorno ao texto-origem, pois voltamo-nos aos três poemas e à narrativa de Loynaz, de onde Cardoso retira de forma perspicaz suas epígrafes. Nosso retorno aos textos-origem é a forma que encontramos de compreender quais relações romances-epígrafes são possíveis. Escolhemos, pois, a segunda possibilidade elencada por Jenny no excerto acima, e é na busca da abertura do espaço semântico dos romances de Cardoso que investigamos suas epígrafes e os textos-origem delas, pois elas abrem nos romances de Cardoso bifurcações semânticas.

Sobre o texto-origem, Jenny (1979, p. 22) propõe: “(...) é preciso que o texto ‘citado’ admita a renúncia à sua transitividade: ele já não fala, é falado. Já não significa por conta própria, passa ao estatuto de material (...)”. Assim, é desse modo que investigamos os textos de Loynaz: como material para compreender os de Cardoso; buscamos entender como eles impactam na significação dos romances de que partes suas são epígrafes.

Propondo um significado para a intertextualidade, Jenny (1979, p. 30) afirma: “À falta duma elucidação desse trabalho, ficamo-nos ao final de contas, por uma concepção da intertextualidade como a irrupção transcendente dum texto noutro.” Desse modo, as epígrafes de Loynaz são irrupções transcendentais, de fato, de um texto (o texto-origem da epígrafe) noutro (o romance de Cardoso). São, pois, transcendentais essas invasões súbitas, isto é, irrupções, pois os textos de Loynaz transcendem seu significado original para expandir-se e alargar a semântica cardosiana.

Voltamo-nos, agora, para *O trabalho da citação* (1996), de Antoine Compagnon, primeiramente publicado na França em 1979. Logo no início do volume por nós utilizado, antes mesmo do sumário, há uma “Nota ao leitor” (1996, p. 5):

Este volume é uma edição reduzida de *La seconde main ou le travail de la citation*, de Antoine Compagnon, publicada pelas Éditions du Seuil, em 1979. Para a seleção dos 39 tópicos que compõem a obra, optou-se por fragmentos que tratam da escrita como exercício da intertextualidade.

Portanto, a edição brasileira possui como norte de recorte do original justamente a escrita intertextual. No primeiro capítulo, “Tesoura e cola” (Compagnon, 1996, p. 9), em meio

a reflexões de um narrador criança sobre o ato de fazer colagens infantis, surge a frase “Nada se cria.” (Compagnon, 1996, p. 10). Em literatura, de fato, uma obra fora do sistema intertextual é como uma palavra de uma língua que desconhecemos, como aponta Jenny (1979, p. 5) em excerto supracitado.

A frase pode ser relacionada à máxima de Titus Lucretius Carus (Lucrecio, poeta e filósofo romano), correntemente atribuída à Antoine Laurent de Lavoisier, “Na Natureza, *nada se cria, nada se perde, tudo se transforma*”, e é exatamente sobre isso que a intertextualidade trata. Desde a concepção do termo, de toda obra literária como o mosaico de citações de Kristeva, temos a ideia de que toda escrita é intertextual porque toda escrita está imersa em uma cultura, em uma sociedade, que já possui bagagem literária – do escritor ao leitor. Sobre a relação do recorte e colagem com a leitura e a escrita, Compagnon (1996, p. 11) afirma:

Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras. Entre a infância e a senilidade, que terei feito? Terei aprendido a ler e a escrever. Leio e escrevo. Não paro de ler e escrever. E por quê? Não seria pela única razão inconfessável de que, no momento, não posso me dedicar inteiramente ao jogo de papel que satisfaria meu desejo? A leitura e a escrita são substitutos desse jogo.

Nesse sentido, o autor faz uma analogia entre o jogo de recorte e cola da infância, ao qual retornaria na senilidade, com a leitura e a escrita. Ainda não dito explicitamente, podemos elencar que essa semelhança está relacionada à ideia de que tudo se transforma, de que todo texto literário é uma transformação de outros prévios. Isto é, a reflexão do autor pode ser relacionada à nossa noção de intertextualidade.

A escrita é associada à reescrita por Compagnon (1996, p. 38-39):

O trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter os elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los: não é sempre assim? Reescrever, produzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos opostos na presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário.

Se toda escrita é reescrita, pode-se inferir que toda escrita se dá num determinado contexto social e cultural e que, portanto, não está fora do sistema intertextual inerente à atividade da escrita. Abordando o recorte e a colagem, a citação, o comentário, a reescrita, o autor está falando de intertextualidade, como sugere a “Nota ao leitor” do livro, sem de fato mencioná-la.

Sobre a ideia de que todo livro se comunica com os anteriores a ele, Compagnon (1996, p. 56-57) traz uma reflexão:

O que são, de fato, essas fricções textuais senão os atritos de duas peças de uma máquina de escrever? Uma fita se desenrola, levando uma outra, a que ela transmite movimento através de um contato sem deslizamento. A segunda fita mobiliza, por sua vez, uma outra, e assim por diante, até pôr em movimento *todos* os livros, que, por meio da fricção, repetem o primeiro. Mas como foi lançado o primeiro livro, a partir de que energia ele se comunica com todos os outros? Esse é o mistério nas letras, a que a escrita de Deus trouxe algumas vezes uma resposta.

De fato, se todo livro é repetição e transformação dos seus prévios, como se iniciou essa cadeia que figura o sistema intertextual de escrita? Esse questionamento é válido e rico, e pode se ramificar em diferentes possibilidades de resposta, inclusive na anulação do que pensamos ser intertextualidade. Mas para nós, a ideia de que a tradição oral antiga, dos povos originários, que indica que narrar é inerente ao ser humano, pode ser considerada a mãe de todo ato de escrita, posterior a ela.

Na página 58, Compagnon cita pela primeira vez a intertextualidade de forma direta, quando afirma: “(...) a citação é um operador trivial da intertextualidade. Ela apela para a competência do leitor, estimula a máquina da leitura, que deve produzir um trabalho, já que, numa citação, se fazem presentes dois textos cuja relação não é de equivalência nem de redundância.” (Compagnon, 1996, p. 58-59). Nesse excerto, o autor comenta sobre a intertextualidade, sobre o papel do leitor na sua percepção e sobre o estímulo à leitura que ela causa, assim como a citação (que, como ele afirma, é um operador da intertextualidade). Esse estímulo à leitura advém da curiosidade do leitor em entender mais a fundo uma citação, um caso de intertextualidade. E foi esse estímulo que resultou na nossa decisão de estudar a relação entre os romances de Dulce Maria Cardoso e suas epígrafes de Dulce Maria Loynaz – ele nos fez ler os textos-origem de cada epígrafe e buscar a compreensão das relações possíveis entre essas e seus respectivos romances.

Nossa hipótese de pesquisa está na perspicácia com que Cardoso seleciona trechos dos textos de Loynaz e toma-os como epígrafes. Sobre o autor citante, Compagnon (1996, p. 163) afirma: “O autor citante é aquele que põe ordem nos sistemas citados, que concebe seus cadastros e, retrospectivamente, se identifica com a imagem dessa ordem.” Assim, é Cardoso que organiza trechos de poemas e da narrativa de Loynaz em suas obras como epígrafes; e com a imagem que cria, se identifica, isto é, existe relação entre seus próprios textos e os excertos (bem como os textos-origem) de Loynaz.

Agora, voltemo-nos para *Palimpsestos*: a literatura de segunda mão, de Gérard Genette, para continuar nossa averiguação da intertextualidade. Divergente do original em francês, publicado primeiramente em 1982, a edição de 2010 brasileira por nós utilizada é constituída

por partes do original traduzidas para o português. Nós trabalharemos com as partes que dizem respeito à noção de relações entre textos.

Quanto ao título da obra, escolhido por Genette, há uma explicação anterior ao conteúdo da obra em si: “Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação.” (Genette, 2010, p. 7). Nesse sentido, o título refere-se ao processo intertextual cujo teor estamos investigando.

Já no primeiro capítulo da edição brasileira, temos a fala de Genette sobre o arquitexto e a transtextualidade:

O objeto da poética, como de certa forma eu já disse, não é o texto, considerado na sua singularidade (este é, antes, tarefa da crítica), mas o *arquitexto*, ou, se preferirmos, a arquitekstualidade do texto (como se diz, em certa medida, é quase o mesmo que a “literariedade da literatura”), isto é, o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular. Eu diria hoje, mais amplamente, que este objeto é a *transtextualidade*, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. (Genette, 2010, p. 13).

No trecho, Genette discute o objeto da poética, trazendo explicações e definições de arquitexto e arquitekstualidade do texto (fazendo analogia com a literariedade da literatura). Atualizando seus conceitos, ele afirma que o objeto da poética vai além do arquitexto e/ou arquitekstualidade do texto. Ele é a transtextualidade, que diz respeito à transcendência do texto – que é a capacidade do texto de demonstrar direta ou indiretamente sua relação com outros textos.

Nesse sentido, a transtextualidade abarca o arquitexto e outros tipos de relações entre textos, às quais ele dedica seu trabalho em *Palimpsestos*. A primeira delas é a intertextualidade, cunhada por Julia Kristeva nos anos 1960, a qual já discutimos neste capítulo. Sobre a intertextualidade, Genette (2010, p. 14): “Quanto a mim, defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro.” Sobre essa definição de intertextualidade, cabe salientar que, para o teórico francês, há a prática de citação (forma mais explícita), o plágio (forma menos explícita) e a alusão (forma ainda menos explícita).

Ainda sobre a intertextualidade, Genette retoma o trabalho de Michael Riffaterre, trazendo a reflexão acerca do intertexto para seu estudo:

Este estado implícito (e às vezes totalmente hipotético) do intertexto é, há alguns anos, o campo de estudos privilegiados de Michael Riffaterre, que definiu, em princípio, a intertextualidade de maneira muito mais ampla do que eu fiz aqui e aparentemente extensiva a tudo isso que chamo de transtextualidade: “O intertexto”, escreve ele, por exemplo, “é a percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras, que a precederam ou a sucederam”, chegando até a identificar, em sua abordagem, a intertextualidade (como fiz com a transtextualidade) à própria literariedade. (Genette, 2010, p. 14-15).

No que diz respeito a esse excerto, Genette explica a diferença entre suas proposições nesse volume com os estudos desenvolvidos por Michael Riffaterre. No caso de Genette, é possível observar que ele considera a intertextualidade como o primeiro tipo de transtextualidade, cujo teor e explicação são objetivados em *Palimpsestos*. Já para Riffaterre, segundo Genette, a intertextualidade é mais ampla, e diz respeito à percepção do leitor das relações entre diversos textos. Pode-se relacionar isso com a dependência de o leitor reconhecer a intertextualidade para ela ganhar vida no texto lido. Como exemplo, temos a intertextualidade entre a épica camoniana e as epopeias greco-romanas, bem como sobre as relações intertextuais entre Carlos Drummond de Andrade e Camões (como o poema “Máquina do mundo”, alusivo à epopeia camoniana no episódio da Máquina do mundo em *Os Lusíadas*).

O segundo tipo de transtextualidade elencado pelo autor é a relação do texto com seu paratexto:

O segundo tipo é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; *release*, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. (Genette, 2010, p. 15)

Observa-se, então, esse segundo tipo de transtextualidade profundamente relacionado com o objetivo do nosso estudo: investigar as relações entre os romances de Cardoso e um tipo de paratexto, as epígrafes, todas de autoria de Loynaz. Apesar do *corpus* extenso, nossa proposição é compreender o atravessamento entre romance, epígrafe e texto-origem da epígrafe.

O terceiro tipo de transtextualidade é a metatextualidade:

O terceiro tipo de transcendência textual, que eu chamo de *metatextualidade*, é a relação, chamada mais correntemente de “comentário”, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo. (Genette, 2010, p. 16-17).

Seria, então, a metatextualidade uma relação menos explícita entre textos, em que não há indicação do autor do texto B sobre sua relação com o texto A, prévio. A seguir, o autor menciona, antes do quarto tipo de transtextualidade (hipertextualidade), o quinto tipo, ao qual se dedica mais brevemente:

O quinto tipo (eu sei), o mais abstrato e o mais implícito, é a *arquitextualidade*, definida acima. Trata-se aqui de uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual (titular, como em *Poesias*, *Ensaio*, o *Roman de la Rose*, etc., ou mais frequentemente, infratitular: a indicação *Romance*, *Narrativa*, *Poemas*, etc., que acompanha o título, na capa), de caráter puramente taxonômico. (...). Em suma, a determinação do *status* genérico de um texto não é sua função, mas, sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o *status* reivindicado por meio do paratexto. (Genette, 2010, p. 17).

A arquitextualidade, portanto, refere-se a uma relação silenciosa e sutil entre textos, a ser percebida (ou não) pelo seu leitor. Por fim, temos o quarto tipo (hipertextualidade), em que o autor afirma se alongar mais devido à importância a esse tipo de transtextualidade que ele lhe confere: “Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele *brota* de uma forma que não é a do comentário.” (Genette, 2010, p. 18). Assim, os romances de Cardoso constituem o hipertexto, ou seja, o texto B; já a narrativa e os poemas de Loynaz figuram o hipotexto, ou seja, o texto A, anterior ao B. Nesse sentido, a hipertextualidade pode ser dividida em transformação e imitação, sendo a segunda, para Genette (2010, p. 21), mais complexa e mais indireta. Ainda, há a ideia de que os dois tipos mencionados (transformação e imitação) são formas diferentes de transformação, a qual pode ser simples, a que o autor chama de transformação, simplesmente, e a transformação indireta (imitação).

Desse modo, Genette propõe a existência de relações, no texto, entre os cinco tipos de transtextualidade: “Antes de tudo, não devemos considerar os cinco tipos de transtextualidade como classes estanques, sem comunicação ou interseções. Suas relações são, ao contrário, numerosas e frequentemente decisivas.” (Genette, 2010, p. 22). Assim, no nosso caso, mistura-se nos romances de Cardoso e sua relação com a narrativa e os poemas de Loynaz, manifestam-se tanto o segundo tipo (relações com o paratexto) e o quarto tipo (hipertextualidade). Isso porque há as relações entre romance e epígrafe, em primeira instância, ou seja, o segundo tipo – relações com o paratexto –, bem como há relações entre os romances e os textos-origem das epígrafes, o que figura o quarto tipo – hipertextualidade

Sobre a relação do segundo (relações do texto com o paratexto) e o quarto tipo de transtextualidade (hipertexto), Genette (2010, p. 23) afirma: “a hipertextualidade se declara mais frequentemente por meio de um índice paratextual que tem valor contratual”. No caso do

nosso estudo, a hipertextualidade entre os romances portugueses e a narrativa e poemas cubanos se dá pelo índice paratextual: a epígrafe.

Para Genette (2010, p. 23), esses aspectos elencados não são tipos de texto, mas sim aspectos da textualidade em si:

Se consideramos a transtextualidade em geral, não como uma categoria de textos (proposição desprovida de sentido: não há textos sem transcendência textual), mas como um aspecto da textualidade, e certamente com mais razão, diria justamente Riffaterre, da literariedade, deveríamos igualmente considerar seus diversos componentes (intertextualidade, paratextualidade, etc.) não como categorias de textos, mas como aspectos da textualidade.

Ainda, o teórico francês afirma:

É justamente assim que a compreendo, ou quase assim. As diversas formas de transtextualidade são ao mesmo tempo aspectos de toda textualidade e, potencialmente e em graus diversos, das categorias de textos: todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a *citação* é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas características gerais; todo enunciado pode ser investido de uma função paratextual, mas o *prefácio* (diríamos de bom grado o mesmo do *título*) é um gênero; a crítica (metatexto) é evidentemente um gênero; somente o arquiteyto, certamente, não é uma categoria, pois ele é, se ousar dizer, a própria classificação (literária): ocorre que certos textos têm uma arquiteytualidade mais pregnante (mais pertinente) que outros, e, como tive ocasião de dizer em outro lugar, a simples distinção entre obras mais ou menos providas de arquiteytualidade (mais ou menos classificáveis) é um esboço de classificação arquiteytual.

Nesse sentido, esses trechos investigam a maneira como a transtextualidade e suas categorias se relacionam com o texto literário: são aspectos da textualidade, e não categoria de textos. Em seguida, ele aborda a universalidade da hipertextualidade: “E a hipertextualidade? Ela também é evidentemente um aspecto universal (no grau próximo) da literariedade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais.” (Genette, 2010, p. 24). Cabe destacar que há casos de hipertextualidade mais e menos explícita. E, nesse aspecto de explicitude, temos o papel do leitor: “Quanto menos a hipertextualidade de uma obra é maciça e declarada, mais sua análise depende de um julgamento constitutivo, e até mesmo de uma decisão interpretativa do leitor.” (Genette, 2010, p. 24). Ou seja, quanto menos for clara a hipertextualidade, mais ela depende do leitor para ser percebida, notada e interpretada.

Mais adiante, Genette dedica-se a abordar a transformação séria ou transposição. Sobre ela, o autor afirma, inicialmente:

A transformação séria, ou *transposição*, é, sem nenhuma dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais, principalmente – provaremos isso ao longo do caminho – pela importância histórica e pelo acabamento

estético de certas obras que dela resultam. Também pela amplitude e variedade dos procedimentos nela envolvidos. (Genette, 2010, p. 63).

Considerada, como visto, como a prática hipertextual mais importante, a transposição possui tanto importância histórica quanto acabamento estético diferenciado nas obras que a praticam. Essas obras, amiúde, apagam ou mascaram seu aspecto hipertextual, o que Genette (2010, p. 63) exemplifica com *Fausto* e *Ulisses*. Assim, Genette (2010, p. 64) divide a transposição em duas categorias: (1) transposições em princípio, formais, como a tradução (transposição linguística) e (2) transposições temáticas, cuja transformação do sentido é proposital e, muitas vezes, manifestada.

Nesse sentido, nosso próximo texto é *Intertextuality* (2000), de Graham Allen. De início, temos um pré-texto explicando sobre o que o livro trata. Nesse ínterim, Allen (2000, p. I) afirma:

*This book, the first full-length study of intertextuality in English, follows all the major moves in the term's history and clearly explains how intertextuality is employed in structuralist, post-structuralist, semiotic, deconstructive, postcolonial, Marxist, feminist and psychoanalytic theories.*<sup>7</sup>

Logo, é perceptível que o objetivo de Allen é trazer ao leitor o que é intertextualidade segundo os movimentos críticos ao longo da história, a saber, século XX, pois a primeira publicação é de 2000. Além disso, ele explicita cada teoria cujo conteúdo ele utilizará para explicar a intertextualidade sob divergentes vieses teórico-críticos.

Em sua introdução, Allen (2000, p. 1) fala sobre o intertexto como aspecto iminente à existência do texto, literário ou não:

*Works of literature, after all, are built from systems, codes and traditions established by previous works of literature. The systems, codes and traditions of other art forms and of culture in general are also crucial to the meaning of a work of literature. Texts, whether they be literary or non-literary, are viewed by modern theorists as lacking in any kind of independent meaning. They are what theorists now call intertextual. The act of reading, theorists claim, plunges us into a network of textual relations. To interpret a text, to discover its meaning, or meanings, is to trace those relations. Reading thus becomes a process of moving between texts. Meaning becomes something which exists between a text and all the other texts to which it refers and relates, moving out from the independent text into a network of textual relations. The text becomes*

---

<sup>7</sup> Este livro, o primeiro estudo completo acerca da intertextualidade em inglês, segue os maiores movimentos, no sentido histórico, e explica claramente como a intertextualidade é empregada nas teorias do estruturalismo, pós-estruturalismo, semiótica, desconstrucionismo, pós-colonial, marxista, feminista e psicanalítica. (tradução nossa).

*the intertext.moving out from the independent text into a network of textual relations. The text becomes the intertext.*<sup>8</sup>

Assim, Allen menciona que o texto se torna intertexto, pois é recebido pelos teóricos modernos como algo sem significado independente que, na verdade, possui significado em uma teia de relações textuais. É dessa forma que temos o texto transformado em intertexto.

O posicionamento de Allen segue o que acreditamos e já afirmamos anteriormente neste capítulo: um texto literário sem a relação intertextual com os prévios e contemporâneos seria percebido pelo leitor como uma palavra num idioma que esse leitor desconhece, como o propôs Jenny (1979, p. 5).

Após o trecho aqui citado, Allen (2000, p. 1-2) discute o quanto a palavra intertextualidade é deturpada hoje (ou seja, em 2000):

*Intertextuality is one of the most commonly used and misused terms in contemporary critical vocabulary. (...). Intertextuality, one of the central ideas in contemporary literary theory, is not a transparent term and so, despite its confident utilization by many theorists and critics, cannot be evoked in an uncomplicated manner. Such a term is in danger of meaning nothing more than whatever each particular critic wishes it to mean.*<sup>9</sup>

Assim como Bezerra (2018, p. XII) afirma que Kristeva deturpou o dialogismo de Bakhtin quando cunha o termo intertextualidade, Allen alerta para o uso incorreto e particular do termo intertextualidade por teóricos e críticos literários. De fato, a intertextualidade teve seus horizontes bastante alargados pelos críticos pós-Kristeva. Ela é, inclusive, discutida por outras áreas do conhecimento que não a literatura, como a linguística e a arte pictórica.

Destarte, Allen (2000, p. 2) não pretende, em seu livro, encontrar uma definição fundamental de intertextualidade, pois esse projeto seria fadado ao fracasso. Ele pretende, com seu estudo, estudar a história do termo para nos lembrar e entender o porquê de o termo ser, hoje, aplicado como é. Esse objetivo do autor irlandês é análogo ao nosso nesse capítulo

---

<sup>8</sup> Trabalhos de literatura, afinal, são construídos a partir de sistemas, códigos e tradições estabelecidas por trabalhos prévios de literatura. Os sistemas, códigos e tradições das formas de arte e de cultura e, em geral, são também cruciais para o significado de um trabalho de literatura. Textos, literários ou não, são percebidos, pelos teóricos modernos, como sem sentido independente. Eles são o que os teóricos chamam agora de intertextual. O ato de leitura, segundo os teóricos alegam, nos mergulha em uma rede de relações textuais. Para interpretar um texto, para descobrir seu significado ou significados, deve-se traçar essas relações. Assim, a leitura se torna um processo de movimento entre textos. O significado se torna algo que existe entre um texto e todos os outros textos a que ele se refere e se relaciona, transformando o texto independente em uma rede de relações textuais. O texto se torna o intertexto. (tradução nossa).

<sup>9</sup> Intertextualidade é um dos termos mais comumente utilizados e utilizados de forma errônea no vocabulário crítico contemporâneo. (...). Intertextualidade, uma das ideias centrais na teoria literária contemporânea, não é um termo transparente e, apesar da utilização confidencial por muitos teóricos e críticos, não pode ser evocado em uma forma descomplicada. O termo corre perigo de significar nada mais do que qualquer crítico em particular deseja que signifique. (tradução nossa).

primeiro da tese de doutoramento: entender a intertextualidade com base na sua história e apreender o que significa, de fato, o termo.

Após uma apresentação do trabalho de Saussure, que, segundo Allen (2000, p. 8-10), é de quem Bakhtin parte para a criação do dialogismo, que viria a ser chamado de intertextualidade por Kristeva nos anos 1960, o autor afirma:

*To cite Saussure as the origin of ideas concerning intertextuality is a move not without its problems, however. It is as viable to cite the Russian literary theorist M. M. Bakhtin as the originator, if not of the term 'intertextuality', then at least of the specific view of language which helped others articulate theories of intertextuality. (Allen, 2000, p. 10).<sup>10</sup>*

Logo, no trecho, Allen esclarece que citar Saussure como origem das ideias de intertextualidade é tão válido como citar Bakhtin – não como quem criou o termo, mas como quem forneceu as bases teóricas para que ele fosse criado, no caso, por Kristeva. Esse caminho (de Bakhtin em PPD a Kristeva) foi previamente explorado por nós a fim de compreender as origens do termo intertextualidade. O que nos difere da apresentação de Allen é que ele parte de Saussure, do significante e do significado, para, então, chegar a Bakhtin e, por fim, a Kristeva. Contudo, é importante ressaltar a seguinte afirmação do autor:

*Since neither Saussure nor Bakhtin actually employs the term, most people would wish to credit Julia Kristeva with being the inventor of 'intertextuality'. Kristeva, as we shall observe, is influenced by both Bakhtinian and Saussurean models and attempts to combine their insights and major theories. (Allen, 2000, p. 11).<sup>11</sup>*

Assim, Allen esclarece que, apesar de Kristeva ser geralmente apontada como quem cunhou o termo intertextualidade, há teóricos por trás dessa criação, o que, inclusive, Kristeva deixa claro, em uma nota de rodapé de seu texto “A Palavra, o Diálogo e o Romance”, no que tange à influência de Bakhtin em suas ideias.

Ainda em seu primeiro capítulo – dos três primeiros que nos interessam, de cinco – Allen cita o conceito de morte do autor, de Roland Barthes, e o relaciona com o então emergente conceito de intertextualidade:

*Perhaps the most famous expression of such a view of the literary work, now called a text, comes in Roland Barthes's essay of 1968, 'The Death of the Author'. The title of this short essay articulates neatly what the emergence of*

<sup>10</sup> Citar Saussure como a origem da ideia de intertextualidade é um movimento problemático. É tão viável quanto citar o teórico literário russo, M. M. Bakhtin como criador, senão do termo 'intertextualidade', então ao menos da visão específica de linguagem que ajudou outros a articular teorias de intertextualidade. (tradução nossa).

<sup>11</sup> Uma vez que nem Saussure nem Bakhtin de fato empregam o termo, a maior parte das pessoas gostariam de creditar Julia Kristeva como sendo a inventora de 'intertextualidade'. Kristeva, como vamos observar, é influenciada por ambos os modelos de Saussure e Bakhtin para combinar os insights deles e suas principais teorias. (tradução nossa).

*the concept of intertextuality frequently does to the concept of the author.*  
(Allen, 2000, p. 12).<sup>12</sup>

Assim, os escritos de Barthes demonstram o efeito da emergência do conceito de intertextualidade, especialmente no que tange ao conceito de autor. Ainda sobre a relação de Barthes com a intertextualidade, Allen (2000, p. 14) afirma: “*Informed by Saussurean linguistics and its theoretical legacy, Barthes announces the death of the Author on the basis of a recognition of the relational nature of the word.*”<sup>13</sup> Logo, Barthes afirma que o autor morreu para a emergência da interpretação do leitor, e podemos relacionar esse acontecimento literário à emergência da intertextualidade, cuja existência está pautada justamente na habilidade do leitor de correlacionar os textos literários entre si a partir de sua bagagem literária. Allen (2000, p. 14) alerta-nos, ainda, que a perspectiva de Barthes sobre a linguagem é o que, posteriormente, se chamou de intertextualidade.

Sobre a relação entre Barthes e Kristeva, é interessante pontuar o que afirma Allen (2000, p. 15):

*Not only does Kristeva coin the term intertextuality, but in doing so she introduces a figure who has since been styled the most important literary theorist of the twentieth century. Intertextuality and the work of Bakhtin are not, that is to say, separable, (...).*<sup>14</sup>

Cabe, também, destacar o que Allen (2000, p. 16) afirma sobre a relação entre os postulados de Bakhtin e a intertextualidade de Kristeva:

*Our Bakhtin is not Kristeva's, though her early discussions of his work helped to forge what we now have. From our perspective, Bakhtin can seem less an author from whose works a notion of intertextuality can be derived than a major theorist of intertextuality itself.*<sup>15</sup>

Ou seja, antes de ser Bakhtin disseminado por Kristeva na França, e de quem derivou o conceito de intertextualidade por ela cunhado, o autor russo é um grande teórico da intertextualidade em si, para Allen. De fato, a intertextualidade nasce do dialogismo

---

<sup>12</sup> Talvez a expressão mais famosa dessa visão do trabalho literário, agora chamado *texto*, vem no ensaio de Roland Barthes de 1968, ‘The Death of the Author’. O título desse ensaio curto articula o que a emergência do conceito de intertextualidade frequentemente faz com o conceito de autor. (tradução nossa).

<sup>13</sup> Informado pela linguística de Saussure e seu legado teórico, Barthes anuncia a morte do autor na base de reconhecimento de uma natureza relacional da palavra. (tradução nossa).

<sup>14</sup> Não só Kristeva cunha o termo intertextualidade, mas fazendo isso ela introduz uma figura que tem sido o mais importante teórico do século XX. Intertextualidade e o trabalho de Bakhtin não são separáveis, (...). (tradução nossa).

<sup>15</sup> Nosso Bakhtin não é o de Kristeva, embora suas primeiras discussões sobre seu trabalho tenham ajudado a forjar o que temos agora. Do nosso ponto de vista, Bakhtin pode parecer menos um autor de cujas obras uma noção de intertextualidade pode ser derivada do que um grande teórico da própria intertextualidade. (tradução nossa).

bakhtiniano, mas é bom ter em mente que, apesar de ele ter tornado possível o surgimento desse termo, ele nunca o empregou em sua teoria.

Cabe expor, nesse momento, o que é o dialogismo bakhtiniano, segundo a perspectiva de Allen (2000, p. 21):

*Dialogism, for Bakhtin, is a constitutive element of all language. However, these radically social and interpersonal dimensions can be promoted or repressed. If the dialogic aspect of language foregrounds class, ideological and other conflicts, divisions and hierarchies within society, then society, manifested in state power and those elements of society which serve state power, will frequently attempt to put the lid on such aspects.*<sup>16</sup>

Assim, o dialogismo de Bakhtin integra, à linguagem, aspectos sociais que podem vir a ser reprimidos pelo Estado. Relacionando o dialogismo à técnica do fluxo de consciência praticada a partir do Modernismo, temos a afirmação de Allen (2000, p. 25):

*The fact that the dialogic address with the other can occur within the utterance of a single speaker, is perhaps nowhere better demonstrated than in the Modernist 'stream-of-consciousness' technique of novelists such as Virginia Woolf and James Joyce.*<sup>17</sup>

Em outras palavras, o dialogismo pode ocorrer mesmo num diálogo da personagem consigo mesma, como ocorre no fluxo de consciência de Woolf ou Joyce. Desse modo, é importante pontuar que um dos romances do nosso *corpus*, *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso, apresenta essa técnica do fluxo de consciência, que não ficou apenas presa ao Modernismo. Mais adiante, averiguaremos esse aspecto do romance supracitado e como ele se relaciona com sua epígrafe, que é um trecho breve da narrativa *Jardín*, de Dulce María Loynaz.

Assim, Allen chega a Kristeva e à produção teórica pós-estruturalista da revista francesa *Tel Quel*, da qual Kristeva (assim como Barthes, Derrida e Foucault) fez parte. O autor afirma sobre a teoria de Kristeva:

*Kristeva sets out to establish a new mode of semiotics, which she calls semianalysis. She attempts to capture in this approach a vision of texts as always in a state of production, rather than being products to be quickly consumed. This new semianalysis recognizes its productive role in*

<sup>16</sup> O dialogismo, para Bakhtin, é um elemento constitutivo de toda linguagem. No entanto, essas dimensões radicalmente sociais e interpessoais podem ser promovidas ou reprimidas. Se o aspecto dialógico da linguagem coloca em primeiro plano classes, conflitos ideológicos e outros, divisões e hierarquias dentro da sociedade, então a sociedade, manifestada no poder do Estado e nos elementos da sociedade que servem ao poder do Estado, frequentemente tentará colocar uma tampa nesses aspectos. (tradução nossa).

<sup>17</sup> O fato de que o discurso dialógico com o outro pode ocorrer dentro do enunciado de um único falante talvez seja melhor demonstrado em nenhum lugar do que na técnica modernista de “fluxo de consciência” de romancistas como Virginia Woolf e James Joyce. (tradução nossa).

*constructing the 'object' of its study, and thus stresses its status as 'production' or 'productivity'. (Allen, 2000, p. 34).<sup>18</sup>*

Logo, ao propor a sua semanálise, um novo modelo de semiótica, ela propõe um novo significado de texto: aquele que está sempre no estado de produção. Isso pode ser relacionado à sua noção de intertextualidade: o texto, sempre em estado de produção, se constrói por meio de um mosaico de citações, como afirmaria no texto por nós aqui apresentado, “A Palavra, o Diálogo e o Romance”, quarto capítulo de *Introdução à Semanálise*. Dessa forma, o texto em constante estado de produção é o texto como intertexto, em constante diálogo com textos prévios.

Nesse sentido, Allen trata do caminho entre dialogismo e intertextualidade, ou seja, da influência bakhtiniana exercida no trabalho de Kristeva. Sobre os postulados da francesa, sob influência do russo, Allen (2000, p. 35-36) afirma:

*In 'The Bounded Text' Kristeva is concerned with establishing the manner in which a text is constructed out of already existent discourse. Authors do not create their texts from their own original minds, but rather compile them from pre-existent texts, so that, as Kristeva writes, a text is 'a permutation of texts, an intertextuality in the space of a given text', in which 'several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another' (ibid: 36). Texts are made up of what is at times styled 'the cultural (or social) text', all the different discourses, ways of speaking and saying, institutionally sanctioned structures and systems which make up what we call culture. In this sense, the text is not an individual, isolated object but, rather, a compilation of cultural textuality. Individual text and the cultural text are made from the same textual material and cannot be separated from each other.<sup>19</sup>*

Esse trecho nos faz retomar, novamente, o que Jenny (1979, p. 5) afirma sobre o texto sem a intertextualidade: é como uma palavra em uma língua desconhecida pelo seu leitor. Em seguida, Allen (2000, p. 36) relaciona esse trecho com a influência de Bakhtin no pensamento de Kristeva:

---

<sup>18</sup> Kristeva se propõe a estabelecer um novo modo de semiótica, que ela chama de semanálise. Ela tenta capturar nesta abordagem uma visão de textos como sempre em estado de produção, ao invés de serem produtos para serem consumidos rapidamente. Essa nova semanálise reconhece seu papel produtivo na construção do “objeto” de seu estudo e, assim, enfatiza seu status de “produção” ou “produtividade”. (tradução nossa).

<sup>19</sup> Em ‘The Bounded Text’, Kristeva está preocupada em estabelecer a maneira pela qual um texto é construído a partir de um discurso já existente. Os autores não criam seus textos a partir de suas próprias mentes originais, mas os compilam a partir de textos preexistentes, de modo que, como escreve Kristeva, um texto é 'uma permutação de textos, uma intertextualidade no espaço de um determinado texto', em que 'vários enunciados, tirados de outros textos, se cruzam e se neutralizam' (ibid: 36). Os textos são compostos do que às vezes é denominado “o texto cultural (ou social)”, todos os diferentes discursos, maneiras de falar e dizer, estruturas e sistemas institucionalmente sancionados que compõem o que chamamos de cultura. Nesse sentido, o texto não é um objeto individual, isolado, mas sim uma compilação de textualidade cultural. O texto individual e o texto cultural são feitos do mesmo material textual e não podem ser separados um do outro. (tradução nossa).

*We see here how the Bakhtinian notion of the dialogic has been rephrased within Kristeva's semiotic attention to text, textuality and their relation to ideological structures. Whilst Bakhtin's work centres on actual human subjects employing language in specific social situations, Kristeva's way of expressing these points seems to evade human subjects in favour of the more abstract terms, text and textuality. Bakhtin and Kristeva share, however, an insistence that texts cannot be separated from the larger cultural or social textuality out of which they are constructed. All texts, therefore, contain within them the ideological structures and struggles expressed in society through discourse. This means, for Kristeva, that the intertextual dimensions of a text cannot be studied as mere 'sources' or 'influences' stemming from what traditionally has been styled 'background' or 'context' (ibid: 36–7).<sup>20</sup>*

No trecho, Allen separa o que, em Kristeva, é criado sob influência de Bakhtin e o que é próprio da teórica francesa. A noção de texto inseparável das estruturas ideológicas é bakhtiniana, a qual o autor empregava em sujeitos humanos e situações sociais específicas, enquanto Kristeva evade dessa aplicabilidade e alcança termos mais abstratos para tratar dessa junção entre texto e estrutura ideológica, como texto e textualidade. O texto, nesse sentido, para Kristeva, tem significado duplo: o do próprio texto e o do texto social (Allen, 2000, p. 37).

Ainda, Allen (2000, p. 39) propõe: “*Kristeva incorporates Bakhtin's dialogism, his insistence on the social and double-voiced nature of language, into her new semiotics.*”<sup>21</sup> Assim, para cunhar a intertextualidade, que para nós, é condição inerente à existência do texto literário e está em voga desde o surgimento da literatura, Kristeva se apropria do dialogismo bakhtiniano e cria sua própria semiótica. Sobre o termo intertextualidade, Allen (2000, p. 45-46) afirma:

*If intertextuality stands as the ultimate term for the kind of poetic language Kristeva is attempting to describe, then we can see that from its beginning the concept of intertextuality is meant to designate a kind of language which, because of its embodiment of otherness, is against, beyond and resistant to (mono)logic. Such language is socially disruptive, revolutionary even. Intertextuality encompasses that aspect of literary and other kinds of texts which struggles against and subverts reason, the belief in unity of meaning or of the human subject, and which is therefore subversive to all ideas of the logical and the unquestionable. We can register how far Kristeva's version of dialogism pushes this attack on unity and reason by referring to her reading*

<sup>20</sup> Vemos aqui como a noção bakhtiniana da dialógica foi reformulada dentro da atenção semiótica de Kristeva ao texto, à textualidade e sua relação com as estruturas ideológicas. Enquanto o trabalho de Bakhtin se concentra em sujeitos humanos reais que empregam a linguagem em situações sociais específicas, a maneira de Kristeva expressar esses pontos parece fugir dos sujeitos humanos em favor de termos mais abstratos, texto e textualidade. Bakhtin e Kristeva compartilham, no entanto, uma insistência de que os textos não podem ser separados da textualidade cultural ou social mais ampla a partir da qual são construídos. Todos os textos, portanto, contêm em si as estruturas ideológicas e as lutas expressas na sociedade por meio do discurso. Isso significa, para Kristeva, que as dimensões intertextuais de um texto não podem ser estudadas como meras ‘fontes’ ou ‘influências’ decorrentes do que tradicionalmente tem sido denominado ‘fundo’ ou ‘contexto’ (ibid: 36–7). (tradução nossa).

<sup>21</sup> Kristeva incorpora o dialogismo de Bakhtin, sua insistência na natureza social e bivocal da linguagem, em sua nova semiótica. (tradução nossa).

*of Bakhtin in relation to dialectics, an idea associated with the German Romantic philosopher G. W. F. Hegel.*<sup>22</sup>

Assim, segundo o trecho supracitado, a interpretação do dialogismo bakhtiniano de Kristeva (intertextualidade) foi influenciada pela dialética hegeliana. Percebe-se, pelas colocações de Allen, que, diferentemente de Paulo Bezerra, o crítico irlandês valoriza a perspectiva de Kristeva e a considera até mesmo revolucionária. De fato, concordamos com essa perspectiva, pois ao trazer sua leitura do dialogismo bakhtiniano, Kristeva nomeia um procedimento estético que, como afirmamos previamente, ocorre desde o surgimento da literatura, em nossa perspectiva. Além disso, Allen (2000, p. 48) propõe que, além da influência de Bakhtin e Saussure, Kristeva também é largamente influenciada pela psicanálise freudiana e lacaniana.

Cabe destacar que Allen (2000, p. 56-57) apresenta diferentes perspectivas de críticos que veem o trabalho de Kristeva de diferentes formas. Um dos citados, Jill Felicity Durey é apontado como um dos críticos que entende a teoria de Kristeva com uma representação errônea do trabalho de Bakhtin.

A perspectiva de Allen (2000, p. 58-59) acerca da intertextualidade é similar à nossa:

*Intertextuality, as a concept, has a history of different articulations which reflect the distinct historical situations out of which it has emerged. The important task, at least for a study such as this, is not to choose between theorists of intertextuality. It is, rather, to understand that term in its specific historical and cultural manifestations, knowing that any application of it now will itself be an intertextual or transpositional event. We can make this point even clearer by recognizing that intertextuality as a concept with a complex history presents us with a series of oppositions between which we cannot simply decide.*<sup>23</sup>

Assim, apesar do histórico turbulento, o termo intertextualidade se faz útil para nomear o fenômeno das relações que podem ser estabelecidas entre dois ou mais textos. Como Allen

---

<sup>22</sup> Se a intertextualidade permanece como o termo definitivo para o tipo de linguagem poética que Kristeva está tentando descrever, então podemos ver que desde seu início o conceito de, além e resistente à (mono)lógica. Essa linguagem é socialmente disruptiva, revolucionária até. A intertextualidade abrange aquele aspecto da literatura e de outros tipos de textos que luta contra e subverte a razão, a crença na unidade de sentido ou do sujeito humano, e que é, portanto, subversivo a todas as ideias do lógico e do inquestionável. Podemos registrar até que ponto a versão do dialogismo de Kristeva leva esse ataque à unidade e à razão referindo-se à sua leitura de Bakhtin em relação à dialética, ideia associada ao filósofo romântico alemão G. W. F. Hegel. (tradução nossa).

<sup>23</sup> A intertextualidade, como conceito, tem uma história de diferentes articulações que refletem as distintas situações históricas das quais emergiu. A tarefa importante, pelo menos para um estudo como este, não é escolher entre teóricos da intertextualidade. É, sim, entender esse termo em suas manifestações históricas e culturais específicas, sabendo que qualquer aplicação dele agora será ele próprio um evento intertextual ou transposicional. Podemos tornar esse ponto ainda mais claro reconhecendo que a intertextualidade como um conceito com uma história complexa nos apresenta uma série de oposições entre as quais não podemos simplesmente decidir. (tradução nossa).

afirma, não dá para escolher esta ou aquela perspectiva do trabalho de Kristeva, mas sim compreender quando a relação intertextual acontece, o que, para nós, significa criar nossa própria noção do que é a intertextualidade.

Dentre os três capítulos (de cinco) que nos interessam dessa obra de Allen, temos “(1) *Origins: Saussure, Bakhtin, Kristeva*”<sup>24</sup>, o primeiro, já apresentado por nós até então; “(2) *The text unbound: Barthes*”<sup>25</sup>, o segundo, do qual trataremos agora; e, por fim, o terceiro “(3) *Structuralist approaches: Genette and Riffaterre*”<sup>26</sup>, de que trataremos em seguida.

Já no segundo capítulo, como visto em seu título, Allen trata dos postulados de Barthes acerca do texto e da intertextualidade. É importante destacar, nesse momento, o seguinte trecho de Allen (2000, p. 67):

*The theory of the text, therefore, involves a theory of intertextuality, since the text not only sets going a plurality of meanings but is also woven out of numerous discourses and spun from already existent meaning. The text's plurality is neither wholly an 'inside' nor an 'outside', since the text itself is not a unified, isolated object upon which an 'inside' and an 'outside' can be fixed. This point needs stressing, because without it Barthes's statements about the text can at times seem contradictory.*<sup>27</sup>

Assim, segundo Allen, na teoria de Barthes, a teoria do texto necessita da teoria da intertextualidade, tanto devido à pluralidade de significados do texto, mas também pelo fato de que seus significados (plurais) são parte de significados de outros textos prévios àquele com o qual o leitor está em contato. Sobre a relação entre os postulados de Barthes e Kristeva acerca da intertextualidade, Allen (2000, p. 69) afirma:

*Intertextuality, as Kristeva has asserted, has nothing to do with influence, sources, or even the stabilized model favoured in historical work of 'text' and 'context'. In this model, 'context' might explain 'text' but remains, ultimately, distinct from it. Since there is no end to the text's signifiacnce, inside and outside are merely products of any particular reading of the text, which itself can always proceed further, ceases arbitrarily, never comes to the end of the text's threads.*<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Origens: Saussure, Bakhtin e Kristeva. (tradução nossa).

<sup>25</sup> O texto não encadernado: Barthes. (tradução nossa).

<sup>26</sup> Abordagens estruturalistas: Genette e Riffaterre. (tradução nossa).

<sup>27</sup> A teoria do texto, portanto, envolve uma teoria da intertextualidade, uma vez que o texto não apenas põe em marcha uma pluralidade de significados, mas também é tecido de inúmeros discursos e tecido a partir de significados já existentes. A pluralidade do texto não é totalmente um “dentro” nem um “fora”, pois o próprio texto não é um objeto unificado e isolado sobre o qual um “dentro” e um “fora” podem ser fixados. Esse ponto precisa ser enfatizado, pois sem ele as afirmações de Barthes sobre o texto podem às vezes parecer contraditórias. (tradução nossa).

<sup>28</sup> A intertextualidade, como afirmou Kristeva, nada tem a ver com influência, fontes ou mesmo com o modelo estabilizado favorecido no trabalho histórico de “texto” e “contexto”. Nesse modelo, ‘contexto’ pode explicar ‘texto’, mas permanece, em última análise, distinto dele. Como não há fim para a significação do texto, dentro e fora são meros produtos de qualquer leitura particular do texto, que sempre pode ir além, cessa arbitrariamente, nunca chega ao fim dos fios do texto. (tradução nossa).

Desse modo, é possível observar que, na perspectiva de Allen, a intertextualidade para Barthes e Kristeva não se apresenta de modo distinto, mas sim, similar. Além disso, Barthes, segundo Allen (2000, p. 69-70), distingue dois tipos de leitores: (1) consumidores, cuja leitura é marcada pela busca de um significado estável, e (2) leitores, que são escritores do texto que leem, sendo esses últimos não mais críticos e sim escritores daquilo que leem. Essa perspectiva pode ser alimentada com a ideia de que é papel do leitor identificar ou não a intertextualidade, como nos exemplos supracitados (epopeia greco-romana e Os Lusíadas; esse último e Drummond etc.)

Tratamos, agora, do terceiro capítulo de Allen (2000, p. 95), nomeado “*Structuralist approaches: Genette and Riffaterre*”<sup>29</sup>, que constitui o último capítulo dessa obra de que faremos uso neste momento. É importante ressaltar que, nesta seção da obra, atentaremos para as teorias de Genette e não de Riffaterre, por motivos de familiaridade com o que propomos em nosso estudo.

Já no início do capítulo, Allen (2000, p. 95-96) demonstra qual é o posicionamento estruturalista em relação à intertextualidade: “(...) *the essential thrust of the structuralist project seems to be towards the intertextual, in that it denies the existence of unitary objects and emphasizes their systematic and relational nature, be they literary texts or other art works.*”<sup>30</sup> Assim, com essa afirmação de Allen, percebe-se que o pensamento estruturalista funciona de modo intertextual, uma vez que descarta a literatura e a arte como objetos unitários, mas sim, como partes de uma natureza relacional. Consoante a essa percepção, Allen (2000, p. 96) retoma novamente a perspectiva de Genette:

*Literary works, for a theorist like Genette, are not original, unique, unitary wholes, but particular articulations (selections and combinations) of an enclosed system. The literary work might not display its relation to the system, but the function of criticism is to do precisely that by rearranging the work back into its relation to the closed literary system.*<sup>31</sup>

Logo, para Genette, segundo a perspectiva de Allen, o texto literário não é um círculo fechado: está imerso num sistema literário, mesmo que isso não esteja claro no texto literário. E, para Genette, o papel do crítico é justamente delinear as relações entre a obra literária e o

<sup>29</sup> Abordagens estruturalistas: Genette e Riffaterre. (tradução nossa).

<sup>30</sup> (...) o impulso essencial do projeto estruturalista parece ser o intertextual, na medida em que nega a existência de objetos unitários e enfatiza sua natureza sistemática e relacional, sejam eles textos literários ou outras obras de arte. (tradução nossa).

<sup>31</sup> As obras literárias, para um teórico como Genette, não são totalidades originais, únicas, unitárias, mas articulações particulares (seleções e combinações) de um sistema fechado. A obra literária pode não mostrar sua relação com o sistema, mas a função da crítica é fazer exatamente isso reorganizando a obra de volta à sua relação com o sistema literário fechado. (tradução nossa).

sistema literário como um todo. Nesse sentido, o posicionamento pós-estruturalista e o estruturalista diferem no que tange ao papel do crítico:

*As we have seen, poststructuralists deny that any critical procedure can ever rearrange a text's elements into their full signifying relations. Structuralists retain a belief in criticism's ability to locate, describe and thus stabilize a text's significance, even if that significance concerns an intertextual relation between a text and other texts.* <sup>32</sup> (Allen, 2000, p. 97).

Assim, em movimentos contrários, mas complementares, os estruturalistas e os pós-estruturalistas mantêm uma perspectiva divergente quanto ao papel do crítico frente ao texto literário: os primeiros pretendem esgotar seus significados e, conclusivamente, as relações que o texto pode estabelecer com outros textos. Já os segundos negam esse posicionamento, num movimento em que, para nós, parece ser de considerar o texto completo por si só, não cabendo ao crítico literário traçar relações intertextuais ou de sentido. Sobre a vasta contribuição estruturalista de Genette, Allen (2000, p. 98) afirma: “*Genette (...) produces a coherent theory and map of what he terms ‘transtextuality’, which we might style ‘intertextuality from the viewpoint of structural poetics’.*”<sup>33</sup> Assim, com a transtextualidade, Genette adapta o conceito de intertextualidade para os postulados estruturalistas. Sobre a transtextualidade, Allen (2000, p. 101) apresenta a sua concepção segundo Genette:

*Transtextuality is, basically, Genette's version of intertextuality and architextuality one of its types. However, since Genette wishes to employ this concept to chart ways in which texts can be systematically interpreted and understood, and since he wishes to distance his approach from poststructural approaches, he coins the term transtextuality to cover all instances of the phenomenon in question and then subdivides it into five more specific categories.*<sup>34</sup>

Desse modo, Genette cria a transtextualidade, cunhando um novo termo para a intertextualidade que vimos até então, mas a subdivide em cinco categorias mais específicas – a saber, intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e architextualidade. Sobre o primeiro tipo (intertextualidade), Allen (2000, p. 101) afirma: “*Genette's intertextuality is, however, not the concept employed within poststructuralism, since*

<sup>32</sup> Como vimos, os pós-estruturalistas negam que qualquer procedimento crítico possa rearranjar os elementos de um texto em suas relações significantes plenas. Os estruturalistas mantêm uma crença na capacidade da crítica de localizar, descrever e, assim, estabilizar o significado de um texto, mesmo que esse significado diga respeito a uma relação intertextual entre um texto e outros textos. (tradução nossa).

<sup>33</sup> Genette (...) produz uma teoria e um mapa coerentes do que ele chama de ‘transtextualidade’, que poderíamos denominar ‘intertextualidade do ponto de vista da poética estrutural’. (tradução nossa).

<sup>34</sup> A transtextualidade é, basicamente, a versão de intertextualidade de Genette e a architextualidade um de seus tipos. No entanto, como Genette deseja empregar esse conceito para traçar maneiras pelas quais os textos podem ser sistematicamente interpretados e compreendidos, e como deseja distanciar sua abordagem das abordagens pós-estruturais, ele cunha o termo transtextualidade para abranger todas as instâncias do fenômeno em questão e, em seguida, subdivide-o em cinco categorias mais específicas. (tradução nossa).

he reduces it to 'a relationship of copresence between two texts or among several texts' and as 'the actual presence of one text within another'<sup>35</sup>. Assim, o primeiro tipo de transtextualidade, a intertextualidade, apresenta, na obra de Genette, um significado mais restrito, se comparado ao pós-estruturalista, principalmente no que diz respeito aos postulados de Kristeva.

Seguiremos, neste momento, a ordem dos tipos de transtextualidade do próprio Genette, que Allen (2000, p. 102-103) também segue. Assim, o terceiro tipo – metatextualidade – é explicado por Allen (2000, p. 102):

*The third type concerns what Genette calls metatextuality; that is, when a text takes up a relation of 'commentary' to another text: 'It unites a given text to another, of which it speaks without necessarily citing it (without summoning it), in fact sometimes even without naming it' <sup>36</sup> (Genette, 1997a: 4).*

Destarte, esse tipo de transtextualidade refere-se a comentários intertextuais (sendo intertextual a nossa perspectiva do termo) que, nem sempre, são explícitos na obra literária. É o caso no qual o leitor atento, com uma bagagem literária mais robusta, entenderá a metatextualidade de Genette. Outros, por sua vez, podem passar despercebidos por esse tipo de transtextualidade.

O próximo tipo apresentado por Allen (2000, p. 102) é a arquitextualidade (quinto tipo), por ele descrito baseando-se e citando Genette, da seguinte maneira: *"This aspect of the text, he suggests, has to do with 'the reader's expectations, and thus their reception of a work' "*<sup>37</sup>. Para nós, a arquitextualidade se relaciona com a Estética da Recepção, a qual apresenta a tríade autor, obra e leitor. Contudo, é importante enfatizar que são métodos de crítica literária e conceitos diferentes entre si.

Voltamo-nos, nesse momento, à paratextualidade, o segundo tipo de transtextualidade de Genette. Allen (2000, p. 103) afirma:

*The paratext, as Genette explains, marks those elements which lie on the threshold of the text and which help to direct and control the reception of a text by its readers. This threshold consists of a peritext, consisting of elements such as titles, chapter titles, prefaces and notes.*<sup>38</sup>

<sup>35</sup> A intertextualidade de Genette, entretanto, não é o conceito empregado no pós-estruturalismo, pois ele a reduz a 'uma relação de copresença entre dois textos ou entre vários textos' e como 'a presença real de um texto dentro de outro'. (tradução nossa).

<sup>36</sup> O terceiro tipo diz respeito ao que Genette chama de metatextualidade; isto é, quando um texto assume uma relação de 'comentário' com outro texto: 'Ele une um texto dado a outro, do qual fala sem necessariamente citá-lo (sem invocá-lo), aliás, às vezes até sem nomeá-lo'. (tradução nossa).

<sup>37</sup> Esse aspecto do texto, ele sugere, tem a ver com 'as expectativas do leitor e, portanto, sua recepção de uma obra'. (tradução nossa).

<sup>38</sup> O paratexto, como explica Genette, marca aqueles elementos que se encontram no limiar do texto e que ajudam a direcionar e controlar a recepção de um texto por seus leitores. Este limiar é constituído por um peritexto, constituído por elementos como títulos, títulos de capítulos, prefácios e notas. (tradução nossa).

Observamos, novamente, a reincidente relação com a Estética da Recepção, pois Genette convoca os paratextos que auxiliam na recepção do leitor da obra. É importante destacar que a epígrafe é um paratexto, e que ela nos encaminhou à construção do projeto de pesquisa vigente, pois a presença de epígrafes e conceito (caso único do primeiro romance de Cardoso) traz uma gama de possibilidades de interpretação dos romances portugueses em voga, principalmente porque todas as epígrafes/conceito são de uma mesma autora, como já mencionamos: Loynaz. Outrossim, segundo Allen (2000, p. 105), Genette considera o paratexto como forma de controlar a recepção da obra pelo leitor. Ainda, Allen (2000, p. 105) afirma: “*A major peritextual field involves dedications, inscriptions, epigraphs and prefaces; a field which, as Genette demonstrates, can have major effects upon the interpretation of a text.*”<sup>39</sup> Nesse sentido, o próprio Genette considera a epígrafe dentre os elementos que influenciam na interpretação do texto literário, fato que instigou nossa curiosidade para o desenvolvimento desta pesquisa.

Por fim, chegamos ao quarto tipo de transtextualidade de Genette: a hipertextualidade. Sobre ela, Allen (2000, p. 107-108) retoma Genette: “*This phenomenon, according to Genette, involves: ‘any relationship uniting a text B (which I shall call the hypertext) to an earlier text A (I shall, of course, call it the hypotext), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary’ (Genette, 1997a: 5).*”<sup>40</sup> No trecho, nota-se que a hipertextualidade não comenta a relação do texto A com o B no B, não há comentário, sendo outra forma implícita de relações entre textos literários. Logo, a hipertextualidade de Genette se relaciona mais à intertextualidade de Kristeva do que a sua intertextualidade restrita, embora a de Kristeva seja ainda mais ampla do que a hipertextualidade. Nesse sentido, Allen (2000, p. 108) afirma: “*Hypertextuality marks a field of literary works the generic essence of which lies in their relation to previous works.*” Novamente, percebe-se a relação entre Genette e Kristeva, pois a ideia de relação textual inerente a outros textos literários prévios pode ser associada ao mosaico de citações de Kristeva.

Como afirmamos anteriormente sob nossa perspectiva, Allen (2000, p. 109-110) nos informa que, para Genette, a bagagem literária do leitor é essencial para que ele reconheça no hipertexto a paródia, por exemplo, do hipotexto, que, por sua vez, precisa ser conhecido pelo leitor. Ainda, Allen (2000, p. 110) afirma: “*The bulk of Genette’s study concerns the manner in which hypertextual transpositions are made of specific hypotexts. Texts can be transformed*

<sup>39</sup> Um importante campo peritextual envolve dedicatórias, inscrições, epígrafes e prefácios; um campo que, como Genette demonstra, pode ter grandes efeitos sobre a interpretação de um texto (tradução nossa).

<sup>40</sup> Esse fenômeno, segundo Genette, envolve: ‘qualquer relação que une um texto B (que chamarei de hipertexto) a um texto anterior A (que chamarei, é claro, de hipotexto), sobre o qual é enxertado em uma maneira que não é a do comentário’ (Genette, 1997a: 5) (tradução nossa).

*by processes of self-expurgation, excision, reduction, amplification and so on.*”<sup>41</sup> Desse modo, Allen explicita os modos como o hipertexto pode transformar seu hipotexto, ou seja, texto prévio.

Na sequência, apresentaremos o texto *A intertextualidade* (2008), de Tiphaine Samoyault, primeiramente publicado em 2001. A obra possui três capítulos, são eles “Uma noção instável” e “A memória da literatura” e “Referência, referencialidade e relação”, além da “Introdução”. Nesta última, Samoyault (2008, p. 9-10) afirma: “A retomada de um texto existente pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária.” Nesse sentido, a retomada de Cardoso da obra de Loynaz pode ser interpretada como consentida, homenagem explícita e inspiração involuntária, como a própria autora portuguesa anuncia e entrevista:

A Dulce María Loynaz é uma poeta (ou poetisa, nunca sei como se diz) que chegou a ganhar o Cervantes. Não é uma autora obscura. Uma vez ouvi uma entrevista em que ela dizia que o nome dela não era Dulce María, era María Mercês, e que escolheu Dulce María numa homenagem à Virgem. Mais adiante, a jornalista perguntava-lhe o que é que ela lamentava mais na morte e ela dizia que a única coisa que lamentava era perder o nome. Achei aquilo extraordinário. Eu tinha um nome a que não ligava nada e aquela senhora tinha-se rebaptizado e a única coisa que lamentava era perder o nome. Então eu disse: “Fazemos um acordo: se eu publicar, nunca te deixarei perder o nome.” Por isso, todos os meus livros têm alguma coisa dela. (Cardoso, 2015, p. 350)

Assim, é perceptível a retomada intencional da obra de Cardoso, que faz um acordo mental com Loynaz após assistir a uma entrevista com a escritora cubana. A autora portuguesa faz esse combinado em sua mente quando, assistindo à entrevista, nota o medo de Loynaz, frente à morte, de perder o nome. Pode-se notar que, nesse caso, há uma espécie de promessa não religiosa, uma vez que Cardoso promete que, se publicasse, não deixaria a cubana perder seu nome.

No que tange à inspiração voluntária, temos o fato de que, por acreditar que há relação intertextual entre os romances portugueses e suas epígrafes cubanas, bem como seus textos de origem, até o momento interpretamos que as epígrafes (e os textos-origem delas) influenciaram de alguma forma na construção ficcional de Cardoso.

A autora em pauta, Samoyault (2008, p. 13-14), aponta uma interpretação inicial interessante acerca da intertextualidade, aproximando-se da perspectiva de Kristeva:

---

<sup>41</sup> A maior parte do estudo de Genette diz respeito à maneira como as transposições hipertextuais são feitas de hipotextos específicos. Os textos podem ser transformados por processos de autoexpurgação, excisão, redução, amplificação e assim por diante. (tradução nossa).

(...) o caráter recente do vocábulo [intertextualidade], o fato de que seja uma questão importante das posições teóricas atuais, não deve mascarar a ideia que permite compreender e analisar uma característica maior da literatura, o perpétuo diálogo que ela tece consigo mesma; não um simples fenômeno entre outros, mas seu movimento principal.

No trecho, percebe-se a importância que a autora atribui ao processo intertextual em literatura. Essa ideia de que o diálogo da literatura consigo mesma é seu movimento principal dialoga diretamente com o que acreditamos ser a intertextualidade. Para nós, como dito anteriormente neste capítulo, a intertextualidade é inerente ao texto literário. Nada mais completaria essa nossa noção do que a de que o principal movimento literário seja a própria intertextualidade.

No texto de Samoyault (2008, p. 15), ela retoma o fato de que Kristeva foi quem cunhou o termo intertextualidade no artigo para a revista *Tel Quel* em 1966, no texto “A Palavra, o Diálogo e o Romance”, posteriormente integrado como quarto capítulo de *Introdução à Semanálise*. Em seu segundo capítulo, Samoyault (2008, p. 47) propõe a analogia entre intertextualidade e memória da literatura, a qual dá nome ao capítulo. Mais adiante, a autora afirma:

O problema de toda esta memória da literatura, é assim, em compensação, a falibilidade daquela do leitor que, como uma peneira, parece furada de buracos. A intertextualidade apresenta de fato o paradoxo de criar um forte liame de dependência do leitor, que ele provoca e incita sempre a ter mais imaginação e saber, cifrando de modo suficiente elementos para que um deslocamento apareça entre a cultura, a memória, a individualidade de um e as do outro. A identidade perfeita entre os dois seria impensável, daí o caráter variável e frequentemente subjetivo da percepção intertextual. (Samoyault, 2008, p. 89-90).

O trecho supracitado dialoga com o que afirmamos amiúde sobre a percepção intertextual depender da bagagem literária (e cultural, como um todo) do leitor de uma obra que retoma outra, pré-existente, como já propomos exemplos. Assim, Samoyault (2008, p. 91) afirma que a recepção textual pelo leitor apresenta caráter decisivo para a intertextualidade.

Ainda sobre o último excerto aqui exposto, Samoyault (2008, p. 90) propõe que o leitor pode, de fato, não apreender toda a intertextualidade presente no texto literário que ele lê, mas que pode atribuir intertextualidades suplementares e, esse movimento torna “a literatura como tecido contínuo e como memória coletiva.” (Samoyault, 2008, p. 90). Essa perspectiva dialoga com a ideia do mosaico de citações de Kristeva, mas também com a ideia de que estamos escrevendo um único texto ao longo da História.

Ainda no seu segundo capítulo, ao tratar das contribuições teóricas de Riffaterre, Samoyault (2008, p. 91) refere-se novamente à atuação do leitor na intertextualidade literária:

O leitor é solicitado pelo intertexto em quatro planos: sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico são frequentemente para que ele possa satisfazer à leitura dispersa, recomendada pelos escritos que superpõem vários extratos de texto e, portanto, vários níveis de leitura (...).

Assim, percebemos que essa noção de o texto cobrar do leitor o intertexto relaciona-se com o que já mencionamos em diversos momentos: esses “quatro planos” em que o leitor lida com o texto nada mais são do que a bagagem exigida desse leitor para que ele compreenda as intertextualidades, como nos exemplos já citados. Ainda sobre a questão, a autora relaciona a importância entre a intertextualidade e sua recepção, relação já apresentada por nós:

(...) mas, com isso privava a intertextualidade de uma parte de seu interesse que reside justamente na variabilidade de sua recepção, fenômeno que permite às obras terem várias vidas diferentes. (Samoyault, 2008, p. 92)

Nesse sentido, como já mencionado, os interesses da intertextualidade em suas diferentes recepções possíveis pelo leitor da obra podem ser relacionados à Estética da Recepção, além de também embasar o que acreditamos ser o papel do leitor, com sua bagagem, no que tange à intertextualidade. Contudo, no que diz respeito ao trecho supracitado, Samoyault (2008, p. 92) também cita as divergentes possibilidades de leitura de uma obra, devido, para nós, às diferentes bagagens literária e cultural de cada leitor. Essa ideia complementa o que acreditamos ser o papel do leitor no processo intertextual.

Todavia, nem sempre os níveis de leitura permitidos pela intertextualidade são percebidos pelo leitor. Sobre essa possibilidade, Samoyault (2008, p. 93) propõe: “Quando nenhum índice é assinalado para o leitor, a percepção do intertexto ou do hipotexto revela-se delicada e é preciso aceitar a ideia de que a intertextualidade permanece frequentemente misturada, e mesmo, indescobrível; (...)”. O excerto esclarece a possibilidade de não percepção da intertextualidade pelo leitor, que é uma possibilidade não só de leitores leigos, mas daqueles que desconhecem o hipotexto ao ler o hipertexto, pensando nas nomeações de Genette (2010, p. 18).

Sobre a (não) percepção da intertextualidade pelos leitores, Samoyault (2008, p. 94-95) distingue três tipos de leitores da memória literária: o leitor lúdico, o hermeneuta e o ucrônico. A receptividade intertextual do primeiro depende dos signos explicitados no texto e da memória e/ou cultura do leitor (a que chamamos bagagem literária e cultural). Já o segundo “(...) não se contenta em localizar referências, mas ele trabalha o sentido, construindo-o no entremeio dos textos presentes.” Por fim, o terceiro tipo de leitor da memória literária, o ucrônico, que:

(...) deixa de lado a ideia bem pouco sutil, segundo a qual haveria uma intemporalidade da obra de arte para privilegiar a destemporalização dos

textos nas operações sucessivas de leitura. Ele vê o universal literário como um todo heteróclito (e não mais unificado como podia sê-lo na época clássica). Trata-se para ele de sempre pensar a obra como novidade, re-atualizando sistematicamente sua memória a partir das leituras atuais, sem temer o anacronismo. Desta maneira, cada experiência receptiva renova-a, faz dela cada vez um acontecimento. É assim que a intertextualidade não data; ela não dispõe o passado da literatura, segundo a ordem sucessiva de uma história, mas como uma memória. *Esta re-atualização memorial corresponde bem ao que é tratado pela estética da recepção*, sob a noção de “fusão dos horizontes”: na leitura, o tempo muda de natureza e torna-se propriamente dito trans-histórico. (Samoyault, 2008, p. 95, grifo nosso).

O excerto destacado por nós revela que Samoyault (2008, p. 95) relaciona, como nós, a importância do leitor para a intertextualidade com a Estética da Recepção. Além disso, percebe-se, nos três tipos de leitores mencionados, que o terceiro – ucrônico – é aquele a quem chamamos de leitor atento, com possivelmente maior bagagem literária e cultural, ou seja, um leitor que apresenta certa erudição.

No final de seu segundo capítulo, Samoyault (2008, p. 96) afirma: “A intertextualidade aparece a partir daí como jogo complexo e recíproco de duas atividades complementares que constituem o espaço literário, a escritura e a leitura, pelas quais uma não deixa de se lembrar da outra.” Assim, esse trecho explicita nossa visão do fenômeno intertextual: ele depende tanto do escritor, que o cria, quanto do leitor, que o percebe (ou não).

Por fim, no terceiro e último capítulo, intitulado “Referência, referencialidade, relação” (Samoyault, 2008, p. 101), a autora afirma que o que torna a intertextualidade uma noção literária autônoma é justamente a insistência da literatura em fazer referências ao seu próprio universo. Essa forma de a literatura remeter a si mesma é chamada, pela autora, de “jogo da referência”. Já sobre a referencialidade, ou seja, a relação que a literatura estabelece com o mundo empírico, a autora, retomando Aristóteles, afirma:

A literatura não fala do mundo, mas antes dela mesma, pondo em evidência a heterogeneidade fundamental do real e do texto. Na *Metafísica* e na *Poética*, Aristóteles já distinguia dois tipos de discurso: o discurso com sentido referencial, que fala do mundo (a filosofia, a história, por exemplo), e o discurso com o sentido não referencial, que fala de seu próprio mundo – que ele elabora –, e que é sua própria referência; é assim que ele define a ficção e mais amplamente a literatura (incluindo-se os textos com caráter referencial como a narrativa de viagem ou a autobiografia). (Samoyault, 2008, p. 102).

Assim, a literatura é definida na teoria aristotélica como, em outro termo, autorreferencial. Nesse sentido, a recorrência à intertextualidade é uma forma de a literatura marcar os limites de seu universo (Samoyault, 2008, p. 103).

Finalizando seu estudo, Samoyault (2008, p. 143) afirma, em sua conclusão:

O percurso que acabamos de seguir desemboca numa alternativa: pensar a intertextualidade como memória permite reconhecer que os liames que se elaboram entre os textos não são atribuídos a uma explicação ou a um inventário positivista: mas isto não impede que se fique sensível à complexidade das relações existentes entre os textos, do ponto de vista da produção tanto quanto da recepção. A memória da literatura atua em três níveis que não se recobrem jamais inteiramente: a memória trazida pelo texto, a memória do autor e a memória do leitor.

O pensamento da intertextualidade como memória, que, por sua vez, se subdivide nas memórias do texto, do autor e do leitor dialoga com nossa relação, já realizada em alguns momentos do capítulo, sobre a relação entre a teoria da intertextualidade e a Estética da Recepção. Contudo, ainda, se pensamos na memória do autor, nesta teoria intertextual ele não foi morto, como o ensaio de Barthes afirma. E, por fim, a memória trazida pelo texto é o mar de possibilidades intertextuais que ele coloca em voga, o que foi pensado consciente ou inconscientemente pelo autor e pode ou não ser percebido pelo leitor.

Portanto, chegamos ao fim do cotejo da intertextualidade. Cumprimos o seu propósito: delinear os possíveis sentidos da intertextualidade segundo os Estudos Literários, que é a área em que nosso trabalho se encontra. Há, ainda, muitas propostas de explicação e definição da intertextualidade segundo os Estudos Linguísticos. Contudo, a fim de fazer um recorte bibliográfico possível de ser cumprido, demos prioridade aos estudos da teoria e crítica literária, como propõe o título do capítulo, deixando sempre espaços para a nossa voz e a nossa perspectiva, entremeadas no jogo de definições, explicações e pontos de vista. Agora, na segunda seção deste capítulo, debruçar-nos-emos sobre a noção de epígrafe.

## 2.2 Um breve panorama da epígrafe nos Estudos Literários

Começamos, como fizemos com a intertextualidade, a destrinchar o significado de epígrafe pelo dicionário. Segundo o *Houaiss* on-line, presente na plataforma UOL, temos a seguinte definição:

### **substantivo feminino**

- 1 inscrição (no sentido de 'palavra ou frase que se grava')
- 2 título ou frase que, colocada no início de um livro, um capítulo, um poema etc., serve de tema ao assunto ou para resumir o sentido ou situar a motivação da obra; mote
- 3 fragmento de texto, citação curta, máxima etc., colocada em frontispício de livro, no início de uma narrativa, um capítulo, uma composição poética etc.

No que tange ao que o *Houaiss* nos oferece sobre a epígrafe, interessa-nos os significados dois e três. Quanto ao segundo, temos a similaridade com a ideia de mote, além da

inferência da epígrafe como, anterior à obra a que pertence, tema/assunto da obra ou resumo do sentido e/ou motivação da obra, ou seja, o que levou o escritor a compô-la. Já o terceiro significado remete também à máxima, que é uma sentença curta com significado universal, variando suas versões entre as diferentes línguas e culturas existentes no mundo.

Ademais, convém averiguar o sentido de epígrafe num dicionário específico, como é o caso do *Dicionário de termos literários* (2013, p. 160), de Massaud Moisés:

Entre gregos e romanos, usava-se inscrever breves textos em pedras, estátuas, medalhas, monumentos, etc. Denominados epígrafes, o seu estudo (epigrafia) constitui valioso auxiliar da investigação histórica e filológica.

Modernamente, o vocábulo passou a designar os fragmentos de textos que servem de lema ou divisa de uma obra, capítulo, ou poema. Pode ocorrer logo abaixo do título de um livro, quando o escritor pretende sugerir que o elaborou inspirado naquele pensamento; ou ainda à entrada de um discurso, capítulo de obra extensa, ou composição poética. Por vezes, não existindo vínculo entre ela e o conteúdo da obra, funciona como mero enfeite ou demonstração pueril de conhecimento. Quando antecede um sermão religioso e, consequentemente, provém dos textos bíblicos, também se denomina *texto*.

A epígrafe literária entrou em uso no século XVI, mas tornou-se moda a partir do século XVIII, num progresso ascendente que atingiu o ápice nas décadas seguintes. Na França, surge pela primeira vez em 1704, no *Dictionnaire de Trévoux*. Daí por diante seria empregada em toda a Europa. Entre nós, o mais remoto exemplo encontra-se em *Glaura* (1799), de Silva Alvarenga, e ainda hoje continua a ser apreciada.

A epígrafe obedece não só a imperativos da moda como a tendências ideológicas e subjetivas: de certo modo, basta o seu exame para nos fornecer uma ideia básica da doutrina de um poeta ou romancista, o seu nível cultural, etc. Assim, o fato de Castro Alves citar Ésquilo, Heine e Shakespeare em francês, denota ao mesmo tempo âmbito de suas leituras e em que língua as fazia.

Nesse sentido, a ideia de epígrafe como evidência do nível instrucional do escritor que as seleciona nos informa que a romancista portuguesa compreende a língua espanhola e é leitora da escritora cubana, com ela estabelecendo um intertexto, como nos propomos a investigar em nosso estudo.

Ainda, cabe trazer o significado do vocábulo epígrafe do *E-dicionário de termos literários*, de Carlos Ceia, disponível no *link* da bibliografia, em que ele próprio postou, em 2009, uma definição relativamente breve de epígrafe, que apresentaremos por parágrafo (são três):

Do grego *gráphein* (“inscrição”), uma epígrafe é um texto breve, em forma de inscrição solene, que abre um livro ou uma composição poética. Na época clássica, faziam-se epígrafes ou inscrições em pedras, estátuas, medalhas, monumentos, etc., para conservar a memória de pessoas ilustres ou acontecimentos históricos de relevo. Uma epígrafe designa não só as inscrições que celebram um acontecimento, mas também os títulos descritivos de partes de uma obra ou dos capítulos que a compõem. Ao estudo das

epígrafes chama-se *epigrafia*. Os escritores antigos fizeram pouco uso das epígrafes, mas a epígrafe literária entrou em uso no séc. XVI, tornando-se moda a partir do séc. XVIII. Em França, surge pela primeira vez em 1704, no *Dictionnaire de Trevoux* e daí por diante começou a ser utilizada em toda a Europa.

Esse primeiro parágrafo de Ceia introduz aspectos que já apresentamos na definição de Moisés, mas também nos apresenta a etimologia da palavra: grega, literalmente traduzida como “inscrição”. Já no segundo parágrafo, temos:

A epígrafe é um pré-texto que serve de bandeira ao texto principal, por resumir de forma exemplar o pensamento do autor. Tem, pois, a função de um lema ou de uma divisa. O autor pode optar por colocar a epígrafe em página isolada, antes do corpo principal do texto, servindo de abertura solene do livro, pode ocorrer logo abaixo do título de um livro, ou ainda à entrada de um discurso, capítulo de obra extensa ou composição poética. Em certos géneros literários, como os discursos formais ou os sermões, a epígrafe é assumida como parte activado texto, sendo um ponto de partida de discussão. O recurso à epígrafe não é um exclusivo dos autores literários. O ensaísta Eduardo Lourenço, por exemplo, coloca normalmente uma epígrafe na abertura das suas obras. Não se deve confundir a epígrafe com a dedicatória da obra nem com os resumos de capítulos, como o faz Almeida Garrett em *Viagens na Minha Terra*.

É interessante destacar que, apesar da ideia de epígrafe como mote da obra epigrafada já ter surgido nas definições prévias, nesta, o autor traz a ideia de que ela é uma bandeira, quando relacionada ao texto epigrafado. Além disso, o autor também afirma que ela resume, exemplarmente, o que pensa o autor. Também, Ceia diz que a epígrafe funciona como lema da obra epigrafada.

Por fim, temos o terceiro e último parágrafo do autor acerca da definição da epígrafe:

A epígrafe tanto pode ser uma divisa que resume uma certa ideologia assumida pelo autor como pode servir de introdução etimológica, por exemplo, a uma obra cujo título é enigmático ou ambíguo, como no caso de *Esteiros* (1941), de Soeiro Pereira Gomes, que abre com esta epígrafe: «Esteiros. Minúsculos canais, como dedos de mão espalmada, abertos na margem do Tejo. Dedos das mãos avaras dos telhais que roubam nateiro às águas e vigores à malta. Mãos de lama que só o rio afaga».

Dentre as opções de função da epígrafe no parágrafo supracitado, inferimos que a epígrafe como divisa – resumo ideológico do que pensa o autor – seria o caso do intertexto entre os romances de Cardoso e as suas epígrafes de Loynaz. Contudo, no caso do intertexto por nós averiguado, a escritora portuguesa, segundo nossa hipótese de pesquisa, subverte o discurso proposto no texto-origem do conceito e das epígrafes ao invés de reafirmá-lo.

No que tange ao aparato teórico, começamos com *Paratextos editoriais* (2009), de Genette, que apresenta um capítulo dedicado à epígrafe, que figura um dos paratextos a que se dedica Genette nesta publicação. A priori, ele faz um panorama histórico da epígrafe,

demonstrando como aquela dita moderna, que conhecemos hoje, surge na França. A seguir, Genette trata do lugar e momento da epígrafe. Nesse sentido, ele afirma que ela pode estar no início da obra romanesca ou no final.

Em Dulce Maria Cardoso, temos epígrafes que surgem antes e depois do texto. No caso do conceito, em seu primeiro romance *Campo de sangue*, a escritora portuguesa contemporânea agradece Loynaz pela definição de ilha, que investigamos ser relacionado ao poema “- *Que és una isla?*”. É interessante destacar que a edição mais recente desse primeiro romance de Cardoso suprime esse agradecimento ao conceito de ilha à Loynaz (edição de 2018 de Tinta-da-China). Já no segundo romance, *Os meus sentimentos*, a epígrafe aparece no início do romance, com revelação da obra e autora – *Jardín*, narrativa de Loynaz, e o registro do nome da escritora cubana. No terceiro romance de Cardoso, *O chão dos pardaís*, temos a transcrição do poema “*Envidia*”, ao término do discurso narrativo. Em *O retorno*, temos, novamente, a epígrafe no final, que é constituído pelo trecho final do poema “*Rosas*”, de Loynaz. Em suma, temos um conceito no final, uma epígrafe antes do discurso narrativo e duas depois. Todas elas – e o conceito – deixam exposta a autoria de Dulce María Loynaz.

Sobre a exposição ou não do autor e obra de onde a epígrafe é retirada, Genette (2009, p. 138) afirma:

Aqui, portanto, o anonimato cobre citações de fato muito diversas, que a notoriedade pública ou a erudição paciente podem eventualmente rastrear e identificar. O simples leitor, quando não é ajudado por alguma nota editorial, permanece, o mais das vezes, na incerteza desejada pelo epigrafador e entregue a suas conjunturas, ou a sua indiferença.

Nesse caso, temos a questão levantada na primeira seção deste capítulo: assim como a intertextualidade só é percebida pelo leitor atento e/ou erudito, também o acontece com a epígrafe sem autoria indicada pelo autor do romance epigrafado, pois, se o leitor for atento e/ou erudito, reconhecerá a autoria da epígrafe não revelada; caso contrário, ou seja, caso trate-se de um leitor leigo, a autoria da epígrafe fica nas mãos do epigrafador, deixando o leitor à mercê da sua possível indiferença.

Além disso, Genette (2009, p. 139) afirma que nem sempre o epigrafador é o autor do romance. Acrescenta que, no caso de narrativa homodiegética<sup>42</sup>, há a possibilidade de uma epígrafe do herói-narrador. Contudo, devemos nos atentar ao fato de que a questão da produção literária sempre se volta ao autor, pois ele também é autor do narrador (Genette, 2009, p. 139).

---

<sup>42</sup> Aqui, Genette refere-se à sua divisão narrativa de narradores: heterodiegético, ou seja, fora da narrativa, em terceira pessoa do singular; homodiegético, que é o narrador-testemunha; e, por fim, autodiegético, que ocorre quando o narrador é o protagonista (Genette, 1986, p. 243-244).

Agora, passamos a investigar a epígrafe no texto “O papel de mediação da epígrafe – o caso lamartiniano” (1991), de Maria de Fátima Outeirinho. A autora retoma tanto a transtextualidade de Genette, já averiguada por nós, bem como a noção de paratexto, que apresentamos e discutimos há pouco. Já sobre a relação entre texto epigrafado e epígrafe, Outeirinho (1991, p. 124) afirma:

Desde logo, a epígrafe instaura num texto o vazio, uma ruptura, dando lugar ao tempo da interrogação que surge para o preencher. Senão vejamos: servirá este fragmento como sinal, como orientação à leitura? Clarifica ou antes pelo contrário esconde os segmentos estruturantes do texto? Estas algumas tentativas de descoberta do seu sentido, do porquê da sua presença que todo o leitor experimenta.

Os questionamentos levantados pela autora nesse trecho apresentam questionamentos acerca do sentido da epígrafe. Com relação à orientação de leitura, no caso de nossa hipótese de pesquisa, chegamos à noção de subversão discursiva por meio de questionamentos semelhantes aos da autora no trecho supracitado, além da apreensão do sentido do discurso poético de Loynaz e como ele é subvertido na construção das personagens romanescas de Cardoso.

A breve – mas não menos importante – reflexão de Outeirinho (1991, p. 126) é assim finalizada:

Assim, a epígrafe pode ser vista como um documento ou pelo menos um sinal, reflexo das reacções, do horizonte de expectativas do público-leitor de uma dada sincronia. Surge ainda como condicionadora da (i)legibilidade de um texto na medida em que implica de alguma forma a intervenção dum código literário que terá de ser pelo menos parcialmente comum ao destinador e destinatário. A epígrafe assume um papel de mediação entre diferentes instâncias: entre um autor e um outro autor-leitor, entre o autor e seu leitor e por consequência entre duas literaturas.

É interessante notar que Outeirinho chama o que Genette chama de epigrafador de destinador, bem como o que Genette chama de epigrafários de destinatário e/ou leitor. Outrossim, na última sentença do trecho supracitado, ela discute o papel da epígrafe, dentre os quais destacamos os dois últimos: a relação entre autor e leitor e entre duas literaturas distintas, como averiguamos anteriormente.

Agora, voltemo-nos para “*Un modo de diálogo intertextual: el epígrafe literario en Cántico, de Jorge Guillen*”<sup>43</sup>, de Juan Montero.

Já no início de seu texto, Montero (1997, p. 189-190) esclarece a que se refere quando fala de epígrafe: o ato de citar outro autor como encabeçamento ou lema de sua criação própria.

---

<sup>43</sup> Um modo de diálogo intertextual: a epígrafe literária em *Cántico*, de Jorge Guillen. (tradução nossa).

Quanto tratamos do significado de epígrafe nos dicionários selecionados, Moisés e Ceia utilizaram o termo lema para descrever a epígrafe. De fato, é um termo que serve bem à função da epígrafe, pelos motivos já explicados anteriormente.

Em seguida, Montero (1997, p. 190) afirma: “*Se trata, obviamente, de una forma de llamar la atención del lector, apuntándole ou sugiriéndole posibles claves interpretativas del texto que va a leer.*”<sup>44</sup> Nesse sentido, nossa hipótese de pesquisa dialoga com o que afirma Montero, uma vez que a subversão discursiva não deixa de ser um modo de ler Cardoso por meio de Loynaz.

Em seguida, Montero (1997, p. 190) relaciona a epígrafe ao diálogo entre textos, ou seja, à intertextualidade: “*El epígrafe plantea un diálogo entre dos textos, uno que se desarrolla íntegramente a la vista del lector y otro que se presenta como fragmento desgajado de una totalidad ausente, pero de algún modo representada.*”<sup>45</sup> Ao relacionar a epígrafe à intertextualidade, o que nos propomos a fazer em nossa tese de doutoramento está relacionado à afirmação de Montero supracitada.

Após tratar de seu *corpus*, Montero (1997, p. 195) também afirma: “*En otro orden de cosas, el conjunto de las citas ofrece un material de gran riqueza para el análisis estilístico pormenorizado del juego dialógico, hecho de réplicas y asentimientos, que se establece entre las citas y los textos a los que acompañan.*”<sup>46</sup> Aqui, percebe-se que ele não se atenta apenas às epígrafes e aos textos epigrafiados, mas também aos textos-origem das epígrafes, que, para ele, fazem parte do jogo dialógico, ou seja, intertextual, utilizando o termo que adotamos. Nós também nos propomos a tratar dos textos-origem das epígrafes e conceito de Loynaz escolhidos por Cardoso, além de também acreditarmos que as epígrafes (que no texto de Montero aparecem como sinônimo de “citações”) são um material riquíssimo para a averiguação estilística e intertextual de nosso *corpus*. Montero encerra seu texto com um extenso apêndice com as epígrafes de *Cántico*, de Jorge Guillen.

Neste momento, cabe apresentar o texto “A epígrafe-metáfora do conto ‘Anel de Moebius’, de Julio Cortázar” (1997), de Paulo Sérgio Nolasco dos Santos. Logo no início de seu artigo, Santos (1997, p. 19) afirma:

---

<sup>44</sup> Trata-se, obviamente, de uma forma de chamar a atenção do leitor, apontando-lhe ou sugerindo-lhe possíveis chaves interpretativas do texto que vai ler. (tradução nossa).

<sup>45</sup> A epígrafe planta um diálogo entre dois textos, um que se desenrola integralmente à vista do leitor e outro que se apresenta como fragmento solto de uma totalidade ausente, mas de algum modo representada. (tradução nossa).

<sup>46</sup> Em outras palavras, o conjunto das citações oferece um material de grande riqueza para a análise estilística pormenorizada do jogo dialógico, feito de réplicas e assentimentos, que se estabelece entre as citações e os textos que as acompanham. (tradução nossa).

Nosso propósito é tentar uma aproximação da natureza metafórica da epígrafe que encabeça o conto; uma reflexão em torno da epígrafe como correlato do processo narrativo, como elemento extradiegético que predispõe a leitura e amplifica o mundo representado.

A reflexão sobre a epígrafe ser um elemento extradiegético, nos termos de Genette em *Discurso da narrativa* (1986), nos é importante, pois, tratamos do intertexto entre a diegese de cada romance de Cardoso e seu elemento extradiegético respectivo, seja um conceito ou as epígrafes. Mas, ao investigarmos os textos-origem do conceito e epígrafes, saímos de onde eles são extradiegéticos (nos romances de Cardoso) para onde constituem diegese, seja na narrativa, seja nos poemas de Loynaz.

Além disso, para Santos, no trecho supracitado, a epígrafe do conto (retirada de *Perto do coração selvagem*, primeiro romance de Clarice Lispector) funciona como um “correlato do processo narrativo”, ou seja, este elemento extradiegético se desenvolve no processo narrativo e com ele se relaciona, pois ele “predispõe a leitura e amplifica o mundo representado”. Em outras palavras, a epígrafe, além de laçar o leitor à leitura do conto, da diegese, ainda tem o poder de amplificar o mundo representado na diegese.

Em nosso caso, sim, o conceito e as epígrafes nem sempre têm o poder de laçar o leitor, pois em três dos quatro romances de Cardoso, vêm no final. No que ela aparece anteriormente à narrativa, contudo, ela apresenta o poder de prender o leitor, consoante ao que propõe Santos em relação a outro *corpus*. Outrossim, eles (conceito e epígrafes) amplificam o mundo representado nos romances em uma relação intertextual.

Retomando Genette, Santos (1997, p. 20) afirma:

(...) a epígrafe acaba se constituindo em outro elemento que participa da rede de relações que é toda narração. A epígrafe ao acompanhar o discurso recolhe a perspectiva do autor implícito, e assim se auto-remete enquanto texto complementar a revelar um nível superior de compreensão.

Ao mencionar a rede de relações de que a narração é constituída, Santos refere-se à intertextualidade inerente à prática literária, como a discutimos na seção anterior deste capítulo de nosso trabalho. Além disso, percebemos que a retomada não é apenas a explicitada, de Genette, mas também de Wayne C. Booth em *Retórica da ficção* (2022), no qual descreve o narrador, o autor implícito e o autor empírico, distinguindo-os.

Nesse sentido, seria interessante distinguirmos quem seleciona a epígrafe: o narrador, o autor implícito ou o empírico. Descartando, já, o narrador, pelo seu elevado teor diegético, voltamo-nos aos autores implícito e empírico. Sabemos que a intenção de sempre publicar romances com alguma alusão à obra de Loynaz é da autora empírica, Cardoso. Mas e a seleção perspicaz do material para conceito ou epígrafe? Não seria ela do autor implícito, que, em nossa

leitura de Booth, funciona como uma esponja do autor empírico, sugando sua ideologia e perspectiva de mundo e que as projeta no narrador? Se, para Santos, “a epígrafe recolhe a perspectiva do autor implícito”, nossa pergunta não precisa ser respondida, pois, o que nos cabe compreender é que o conceito e as epígrafes apreendem a perspectiva do autor implícito, mesmo que quem as selecione de modo perspicaz seja o autor empírico.

Ainda, quando Santos afirma que a epígrafe funciona como um “texto complementar a revelar um nível superior de compreensão”, podemos pensar na nossa hipótese de pesquisa, bem como nos questionar de que modo, nessas relações intertextuais que nos propomos a verificar, o conceito ou as epígrafes revelam esse nível maior de compreensão do texto epigrafado. Esse é o objetivo a ser alcançado no quarto capítulo, que tratará do jogo intertextual entre Cardoso e Loynaz.

Em “O sentido da epígrafe ou o horizonte cristológico em *Missa in albis*, de Maria velho da Costa” (2005), artigo de Maria Armanda Saint-Maurice, a autora retoma o que Arnaldo Saraiva fala sobre epígrafe na obra da autora de seu *corpus*. Nessa retomada, destaquemos o seguinte trecho: “A. Saraiva sublinha, em relação à obra desta escritora [Maria Velho da Costa], publicada até 1980 a importância singular da epígrafe em todos os seus escritos: precisamente a de «uma pequena figura cintilante» a povoar - ou iluminar - o texto a que introduz.” (Saint-Maurice, 2005, p. 634). A ideia de a epígrafe iluminar o texto epigrafado nos interessa devido à nossa hipótese de pesquisa. Assim, a ideia de que ela ilumina os caminhos do leitor perante o discurso literário serve bem à nossa proposta de jogo intertextual entre as escritoras portuguesa e cubana.

A autora retoma, ainda, mais dois trechos de Saraiva que nos interessa:

(...) em relação com o macro-texto, a epígrafe funciona como pré-texto, mote, anúncio, subtítulo, reforço, contra-ponto, oposição, síntese (...) em relação ao autor que a usa, para quem será sempre um ponto de partida, de encontro ou de chegada, a epígrafe funciona como divisa, emblema, instrumento lúdico, testemunho, consciente ou não, de influência, de gosto, de afinidade, de filiação numa escola, de concessão à moda, de exibição cultural, de reconhecimento, ou de homenagem. (Saraiva *apud* Saint-Maurice, 2005, p. 634).

Desse modo, a função atribuída à epígrafe é similar às aquelas apresentadas anteriormente, dos dicionários geral e literários. Logo, no trecho, destacamos parte do que é afirmado sobre o autor que seleciona a epígrafe: instrumento lúdico, testemunho de influência e homenagem. Para nós, a relação de Cardoso com as epígrafes é cerceada dos três elementos que destacamos da fala de Saraiva retomada por Saint-Maurice. A epígrafe é lúdica porque evidencia um modo de ler o romance a que dá início ou finaliza; pode ser influência, pois inferimos que Cardoso

primeiro a seleciona e desenvolve o romance partindo dela; e é uma homenagem, como apresentamos em entrevista a fala de Cardoso sobre o pacto silencioso que fez com Loynaz.

Outra afirmação de Saraiva apresentada por Saint-Maurice é a que segue: “Apesar de se tratar de uma escritora mais considerada e conhecida como ficcionista e prosadora, Maria Velho da Costa colhe a maior parte das epígrafes em textos poéticos.” (Saraiva *apud* Saint-Maurice, 2005, p. 643). Esse movimento – escritora de prosa que seleciona majoritariamente poesias para compor as epígrafes de seus romances – se repete em Dulce Maria Cardoso, que publica, em suma, romances, contos e crônicas, mas todas as epígrafes de seus romances são de textos poéticos – mesmo *Jardín*, porque, apesar de ser uma narrativa, é apresentado por Loynaz como um romance lírico, e nos apresenta aspectos poéticos, de fato, ao longo da diegese.

Assim encerramos a segunda seção do capítulo primeiro de nossa tese, isto é, o breve panorama teórico-crítico acerca da epígrafe, bem como encerramos o primeiro capítulo de nosso estudo, no qual propomos realizar uma revisão teórico-crítica sobre os temas da intertextualidade, na primeira seção, e da epígrafe, nesta segunda.

### 3 APRESENTAÇÃO E ROMANCES DE DULCE MARIA CARDOSO

#### 3.1 APRESENTAÇÃO DA ESCRITORA

Como se trata de uma escritora cuja produção não é tão difundida no Brasil, cabe-nos, neste momento, apresentá-la. Dulce Maria Cardoso é uma escritora portuguesa contemporânea. Nascida em Trás-os-Montes, Portugal, em 1964, migrou para Luanda, capital de Angola, com seis meses de vida, retornando a Portugal na ponte aérea de 1975, que ocorreu devido à Revolução dos Cravos, à descolonização de Angola e sua Guerra Civil. Cardoso é, portanto, o que em Portugal chamam de *retornada*. Esses eventos históricos aparecem – de forma mais direta, como em *O retorno*, ou mais indireta, como em *O chão dos pardais* – em seus romances, os quais apresentaremos na próxima seção deste capítulo.

Além disso, Cardoso é advogada por formação e atuou como tal até ganhar uma bolsa de criação literária do Ministério da Cultura português em 1999, cujo resultado foi o seu primeiro romance, publicado em 2001, intitulado *Campo de sangue*. Esse romance recebeu o Grande Prémio Acontece.

Publicou, até o presente momento, cinco romances (*Campo de sangue*, 2001; *Os meus sentimentos*, 2005; *O chão dos pardais*, 2009; *O retorno*, 2012; *Eliete*: a vida normal, 2018), 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 sete contos), dois volumes infantis da série *A bíblia de Lôá* (2014), o enigmático *Rosas* (2017), uma mistura de crônica com diário de viagem, baseada na estadia da coreógrafa Anne Teresa de Keersmaecker em Lisboa, e as antologias de crônicas previamente publicadas na revista *Visão*, intituladas *Autobiografia não autorizada* (2021) e *Autobiografia não autorizada 2* (2023).

A fim de elencar os prêmios que Cardoso recebeu por sua produção literária, recorreremos ao site de sua editora, Tinta-da-China, na seção *bio* (menção à *biografia*) da página da escritora:

Dulce Maria Cardoso publicou os romances *Eliete* (2018, livro do ano, entre outros, no *Público*, *Expresso* e no *JL*, Prémio Oceanos e finalista do Prémio Femina), *O Retorno* (2011, Prémio Especial da Crítica e livro do ano dos jornais *Público* e *Expresso*), *O Chão dos Pardais* (2009, Prémio PEN Clube Português e Prémio Ciranda), *Os Meus Sentimentos* (2005, Prémio da União Europeia para a Literatura) e *Campo de Sangue* (2001, Prémio Acontece, escrito na sequência de uma Bolsa de Criação Literária atribuída pelo Ministério da Cultura).

Os seus romances estão traduzidos em várias línguas e publicados em mais de duas dezenas de países. A tradução inglesa de *O Retorno* recebeu, em 2016, o PEN Translates Award.

Como se observa no trecho, Cardoso foi prestigiada em Portugal e em outros países, como na França, de onde ganhou condecoração de Cavaleira da Ordem das Artes e Letras em

2012. No Brasil, sua publicação mais estudada – provavelmente devido à ascensão, em nosso país, dos estudos subalternos, pós-coloniais e decoloniais – é o romance *O retorno*, o qual dilacera o silêncio acerca da condição dos retornados em Portugal.

### 3.2 OS ROMANCES DE DULCE MARIA CARDOSO

Nessa seção, ater-nos-emos aos romances publicados por Dulce Maria Cardoso. Como supracitado, são cinco publicações deste gênero literário. Contudo, sua última produção romanesca, de 2018, é a “parte I” (do que será uma trilogia) da história da protagonista cujo nome é o título do romance, *Eliete*. Por tratar-se de um enredo inconcluso, este romance não fará parte de nosso *corpus*.

#### 3.2.1 *Campo de sangue*

O primeiro romance de Dulce Maria Cardoso, cuja primeira edição é de 2001, é *Campo de sangue*. Utilizamos a edição de 2018 da Tinta-da-China de Lisboa, Portugal. A diegese divide-se em quarenta e três capítulos não enumerados que, por sua vez, dividem-se em dois tempos: (1) as quatro mulheres que aguardam para serem ouvidas e o que ocorre neste dia; (2) a narrativa que antecede o crime e o crime propriamente dito.

A passagem do tempo no romance é indicada pelas estações sazonais. A partir deste recurso, tomamos conhecimento da história<sup>47</sup> do romance, isto é, a soma dos tempos (2) e (1) em sua cronologia. Desse modo, no início da história, temos a seguinte passagem:

Bebeu mais vinho, a cidade estava desesperadamente longe, o calor erguia uma parede de ar trémulo que o paralisava, no *verão* a cidade esvaziava-se, sobravam as moscas, muitas moscas zonzas que voavam sobre o alcatrão amolecido, esvaziou o copo, as gotinhas frescas presas ao vidro eram bonitas, deixou que lhe escorressem para as mãos, fez rodar o gelo que embateu no vidro de gotas, um vidro de água, acendeu um cigarro, olhou para o relógio, partiria às sete, o calor que se elevava no céu também distorcia o horizonte, a cidade estava tão longe, dois cães procuraram o fresco da esplanada para repousarem as línguas rosa-bebé, as línguas dos cães esticadas no chão eram lisinhas, pasta de morango, doce de crianças, demoraria muito a chegar à cidade, o céu estava tão azul, o céu da cidade estaria tão azul? se estivesse, os velhos aproveitariam para escancarar as janelas, repousariam os braços mirrados nos peitoris, os vagabundos deitar-se-iam ao sol, se estivesse assim um céu tão azul a cidade tornava-se mais perigosa, a beleza é um bom pretexto para se enlouquecer, o pecado da beleza, no *verão* a cidade está vazia, a solidão é um bom pretexto para se enlouquecer, o pecado da solidão, no *verão* a cidade pertence aos vagabundos e velhos, aos que são obrigados a ficar, aos que não podem partir, todos irmanados no ventre infindo de tamanho e segredo, com o calor há sempre quem mate por razões alheias à vontade, o calor ferve o sangue que uma vez derramado é rapidamente pó, um pó que se entranha facilmente na calçada, a beleza e a solidão são bons pretextos para

<sup>47</sup> No sentido de Genette (1986, p. 12), isto é, os acontecimentos diegéticos em ordem cronológica.

se enlouquecer, sempre foram, pensava nisso e continuava sentado à espera de se ir embora, quando não se tem para onde ir o tempo gasta-se à espera da vontade de partir, gasta-se apenas. (Cardoso, 2018, p. 33-34, grifos nossos).

Assim, o verão é mencionado, indicando a marca temporal relativa à estação sazonal em que se encontram as personagens Eva e o protagonista inominado. No encerramento da história, novamente, o verão é citado: “- Ah sim. Mais logo vai fazer outra vez exames no pavilhão grande. Vai dar uma voltinha, está um dia muito bonito, sabe que hoje começa o *verão*, para a outra vez toca a campainha, não toca?” (Cardoso, 2018, p. 316, grifo nosso). O trecho refere-se à fala de uma funcionária do hospital em que o protagonista reside institucionalizado após o crime. Logo, percebe-se que, de verão a verão, a história narrada abrange o período aproximado de um ano.

Ainda sobre questões temporais, é importante elencar que os movimentos narrativos supracitados (1) e (2) são distinguidos, gramaticalmente, por tempos verbais na diegese romanesca. A narração das mulheres aguardando para serem ouvidas e os eventos que se sucedem neste dia, isto é, o movimento (1) é conduzido no presente do indicativo. Por sua vez, o movimento (2), ou seja, a narrativa que antecede o crime e o crime propriamente dito se dá, no discurso, em uma mistura de pretéritos perfeito e imperfeito. É interessante averiguar a função diegética das divergências relativas ao emprego de tempos verbais apontadas. Nesse sentido, pontuemos, a priori, o fato de que o segundo movimento diegético, na história, antecede o primeiro.

Destarte, o presente do indicativo traz ao leitor, no movimento primeiro, como testemunha dos fatos narrados, o que o instiga entender quem é o protagonista inominado, qual crime cometera e onde aguardam estas mulheres e porque devem ser ouvidas. A princípio, imagina-se que aguardam numa delegacia e que quem as ouvirá será um delegado. Contudo, no decorrer da diegese, essa perspectiva se dissolve e, no capítulo dezesseis, o leitor tem a confirmação do que já era uma suspeita provável: as mulheres aguardam serem ouvidas por um médico, em um hospital psiquiátrico onde reside o protagonista, agora institucionalizado após o crime. Assim, o presente do indicativo cumpre a função do suspense: sabemos do crime e seu autor desde o início. A grande revelação, aqui, é relativa à instabilidade psíquica do protagonista, que se confirma neste procedimento diegético do movimento narrativo primeiro.

Já o segundo movimento narrativo, marcado pela narração em pretérito perfeito e imperfeito, conta a história que antecede o crime e o crime propriamente dito. Apesar de haver uma miscigenação entre os tempos verbais elencados, em geral, temos o pretérito perfeito para os eventos relativos à história anterior ao crime e ao crime propriamente dito, sendo os marcos

temporais o encontro entre Eva e o protagonista inominado, que é narrado no segundo capítulo, e o crime. Já o pretérito imperfeito fica para as analepses<sup>48</sup> que aparecem dentro desse discurso do segundo movimento, isto é, as narrações relativas a momentos anteriores ao marco inicial elencado, isto é, o encontro supracitado que ocorre no capítulo dois. Os tempos verbais, aqui, têm a função diegética de auxiliar na compreensão, por parte do leitor, relativa à distância entre ele e os acontecimentos, dos quais já não é testemunha, mas o narrador partilha com ele os mais recentes (pretérito perfeito), confidenciando as condições que levaram ao crime; e os mais remotos, contando-lhe as digressões relativas ao passado das personagens (pretérito imperfeito) que influenciaram para os fatos que o leitor testemunha no movimento primeiro (presente do indicativo).

Algumas passagens do romance podem exemplificar os empregos dos tempos verbais, isto é, escolhas relativas à gramática que influenciam diretamente na experiência do leitor e interferem na leitura crítica e ativa da diegese de *Campo de sangue*. Primeiramente, temos:

*Estão* quatro mulheres na sala. Destas mulheres é preciso saber antes de tudo que *estão* aqui por causa de um homem que cometeu um crime e que se por acaso se encontrassem na rua não se cumprimentariam.

*Esperam*. Em silêncio, sem saber o que fazer com as mãos e com os olhos. Ainda que prendam as mãos como às vezes fazem entrelaçando-as sobre o regaço, ou as libertem abandonando-as sobre o banco de madeira, ainda que encontrem um sítio certo para as mãos, *sobram* os olhos que se *desviam* uns dos outros, os olhos que, elas *sabem*, só repousarão se fechados. (Cardoso, 2018, p. 11, grifos nossos).

Estes são os dois primeiros parágrafos do romance. Logo, o primeiro capítulo pertence ao movimento primeiro da narrativa. Os verbos grifados estão conjugados no presente do indicativo – atenção ao grifo nos verbos que indicam ações/estados diretos das mulheres em pauta. Já no que tange ao movimento segundo, temos:

Eva *regressou* do sol, *apoiou* os cotovelos na mesa, *olhou-o* enternecida e *parou* de se rir. Mais bonita, *falou-lhe* do medo dos marinheiros antigos, *arrastou* as palavras até ao silêncio que ele temia. Nesse instante *chamou* com um gesto o empregado, *pediu* mais vinho e uma salada de polvo igual à da mesa ao lado. (Cardoso, 2018, p. 20-21, grifos nossos).

No trecho, os verbos grifados – relativos às ações de Eva – estão conjugados no pretérito perfeito, pertencendo à narração dos fatos prévios ao crime. Ainda sobre o segundo movimento diegético, destaquemos o seguinte trecho:

*Foi* ontem de manhã brutalmente assassinada uma mulher de 27 anos. O crime *ocorreu* numa pensão de uma zona degradada e até agora *desconhecem-se* os motivos que levaram a tal acto. O crime *surpreendeu* os restantes moradores uma vez que o homicida é uma pessoa pacata que trabalha há muitos anos

<sup>48</sup> Na terminologia de Genette (1986, p. 47).

como contabilista numa grande empresa. Os familiares da vítima afirmam... (continua na pág. 3). (Cardoso, 2018, p. 273, grifos nossos).

O excerto é de uma notícia de jornal. Exceto por ele, só temos acesso à narração do crime por meio da voz do protagonista em seu depoimento, do qual trataremos adiante. Os verbos grifados estão no pretérito perfeito, como dito. Por fim, cabe elencar as analepses do movimento segundo:

(...) Eva apesar de tudo *enternecia-se*, pareces um miúdo, nunca soube que ele se *demorava* a tomar banho, a barbear-se, *detinha-se* em qualquer coisa, *conhecia* perfeitamente os passos dos vizinhos de cima, *sabia* a quem *correspondiam*, à mãe, ao pai, a cada um dos três filhos, é difícil reconhecer os passos de cinco pessoas, são precisos muitos dias atentos, e depois havia outras coisas, por exemplo, as nódoas na alcatifa, *ordenava-as* por tamanhos, antiguidade e origem, também *sabia* as horas a que o sol batia na jarra de vidro martelado, dias inteiros fechado à espera que Eva voltasse do hospital, nunca a foi esperar, as minhas colegas pensam que tu não existes, à noite enquanto Eva *consertava* ossos nas casas das vizinhas ele *ia* para o café, *voltava* depois de Eva ter adormecido, *deitava-se* e *incomodava-se* com o hálito de Eva que lhe *perguntava* as horas, com o corpo quente que se *enroscava* no seu, o cabelo farto que lhe *fazia* comichão onde quer que tocasse, ainda havia as chinelinhas de seda que Eva *deixava* ao lado da cama e que o *faziam* tropeçar e ficar irritado, as mãos de Eva que se lhe *agarravam* às costas, polvos, não *queria* estar ali mas também não *sabia* para onde ir. (Cardoso, 2018, p. 195, grifos nossos).

O trecho constitui uma analepse que narra momentos de quando o protagonista e Eva ainda eram casados. Ele se insere em um encontro entre o ex-casal narrado no capítulo vinte e dois. As ações ocorridas dentro da analepse se dão todas no tempo verbal indicado, como dito, organizando o discurso romanescos nos três tempos verbais elencados, tendo, cada um, sua função diegética já explicada e, agora, evidenciada em trechos do romance.

O narrador é heterodiegético e onisciente, o que permite ao leitor adentrar a psique das personagens e compreender suas intenções e emoções mais íntimas. Já as personagens do romance são inominadas, com exceção de Eva, a ex-esposa do protagonista, autor do crime. Em ordem de apresentação, no primeiro capítulo da diegese romanescas, as mulheres que aguardam na sala são todas relacionadas ao criminoso de alguma forma: sua mãe, sua ex-esposa, sua senhoria e a rapariga, que está gestando um filho dele.

A mãe é apresentada, tanto no primeiro movimento narrativo quanto no segundo, como uma mãe distante, que desconhece o filho e não tem interesse em aprofundar a relação que existe entre eles:

Portavam-se como estranhos. Viam-se duas ou três vezes por ano em dias previamente marcados como este. A mãe tinha feito anos na terça-feira mas convidou-o para almoçar no sábado seguinte porque lhe dava mais jeito, isto se ele quisesse porque também se podiam ver noutro dia, não faria qualquer

diferença, os dias são todos iguais, ele aceitou de imediato o sábado e desligou o telefone. Nem se despediram. (Cardoso, 2018, p. 107).

O trecho acima é o primeiro parágrafo do capítulo treze, que narra o início da visita do protagonista à casa da mãe num bairro periférico onde outrora morara com ela e, posteriormente, com Eva. No capítulo quinze, que dá continuidade à narração deste episódio, temos a intenção do filho em relação à morte da mãe:

A mãe sentou-se do outro lado do sofá, um de cada lado, propositadamente distantes sem terem que disfarçar qualquer proximidade, a mãe devia preferir que ele se fosse embora, (...) a mãe fechou os olhos para descansar a refeição, foi assim que disse, vou descansar a refeição, e recostou a cabeça no sofá, a televisão continuou ligada, na sala um cheiro desagradável, (...) o cheiro estranho mais forte, a cabeça da mãe inclinava para o lado esquerdo, a respiração compassada do descanso da refeição, o peito que subia e descia fechava-lhe as pálpebras, mas que cheiro esquisito, o sono da mãe a adormecer-lo, o fio de saliva que escorria da boca da mãe a acordar-lhe o nojo, este cheiro, a cabeça da mãe tombou para trás e a boca escancarou-se, daqui a pouco via as gengivas mirradas, daqui a pouco a dentadura descolava-se silenciosamente, é gás, cheira a gás, o forno anda meio avariado, quando chegou a mãe abriu a porta do forno e atirou um fósforo que incendiou um dos lados do forno, um barulho seco, durante algum tempo a chama foi amarela e irregular mas estabilizou-se num azul bonito, o outro lado do forno recusou-se a arder, a mãe enfiou à pressa a carne assada no forno para a aquecer, anda meio avariado, mais um fósforo para incendiar o lado sem chama e a porta do forno novamente fechada, se acontecesse alguma coisa todos diriam que tinha sido um acidente, o pai olhava-o da moldura, o peito da mãe subia e descia assobiando ar, o pai a aconselhá-lo da fotografia com o sorriso aparvalhado que ele herdou, vai-te embora como eu, entrega-a ao gás, podia ir-se embora como o pai foi antes de morarem nesta casa, a boca da mãe escancarada e ele sem coragem para ficar, para se ir embora, o pai da fotografia apesar de tudo nunca me arrependi, o mesmo nojo de há bocado, se fosse embora era um acidente, ninguém podia provar que tinha saído depois de ter identificado o cheiro estranho, (...) (Cardoso, 2018, p. 120-121).

Contudo, a mãe suspende os planos do homem:

Quando finalmente se libertou da dormência do sono, a mãe foi até à cristaleira e tirou de lá uma faca muito prateada, quando a viu com a faca brilhante na mão ainda suspeitou que a mãe tivesse adivinhado os seus pensamentos de há pouco, já que estás com pressa não quero prender-te mais tempo, tens a tua vida, não, não tenho pressa, deixe-se estar, a mãe estava a dormir, só ia tomar um café, queres um café, a mãe, definitivamente acordada, afastou-se e pôs água ao lume para o café instantâneo, vamos cortar o bolo, (...) (Cardoso, 2018, p. 136).

O capítulo quinze traz, entremeada à narração deste episódio, analepses da infância e adolescência do protagonista, como uma desavença escolar em que o protagonista se envolve:

(...) na última aula da parte da manhã, era a de matemática, copiei os exercícios para casa e por me julgar importante naquele dia disse à professora que ia faltar à aula da tarde e no dia seguinte por causa do funeral, a professora ficou muito séria, foi a primeira vez que olhou tanto tempo para mim, disse que falava comigo no fim da aula e ao fechar o parêntesis partiu o giz que guinchou

no quadro, sentou-se na secretária e chamou um colega meu para apagar o quadro, tínhamos que bater o apagador com jeitinho para não espalhar o pó do giz pela sala, o meu colega no beiral da janela, a professora disse que falava comigo no fim da aula e que não podia brincar com coisas sérias, (...) não estava a brincar, ia ao funeral do meu pai com o primo como estava combinado, no dia seguinte o primo apareceu com a mulher, foram simpáticos, disse à professora que voltava no dia seguinte, a professora mandou-me calar, no fim da aula, tornou a dizer, conversamos no fim da aula, os meus colegas riam-se baixinho, agitavam-se nas carteiras e quando tocou, os que passaram por mim fizeram-me sinais, tinham apreciado o que tinha feito, encorajavam-me, nesse dia fui quase um herói, os meus colegas pensaram que estava a gozar a professora, como se eu alguma vez me atrevesse, os meus colegas orgulharam-se de mim, este gajo tem cá uma lata, a professora avisou-me que era muito feio mentir e que ia chamar o meu pai para que ele soubesse como eu era cruel, (...) a professora deu-me uma segunda oportunidade, se pedisse perdão e me mostrasse arrependido esquecia tudo, insisti que era verdade e a professora impacientou-se e agarrou-me com muita força no braço, pensas que me enganas, se o teu pai tivesse mesmo morrido estavas com essa cara, (...) acrescentei ameaças que a professora poderia ter feito, os meus colegas riam-se e abraçavam-me, enganaste-nos bem, nunca pensámos que fosses capaz, até te achávamos um bocadinho, mas afinal, e olhavam uns para os outros surpreendidos, um deles imitou a professora a andar, uma vaca num pasto, outro a limpar os óculos suspensos na corrente prateada, outro a ditar os exercícios, raramente me senti tão bem, mas depois a mãe foi à escola e estragou tudo, a mãe estragou tudo, foi lá e transformou-me num monstro, os meus colegas quando souberam a verdade afastaram-se de mim para sempre, ainda tentei aproximar-me mas eles fugiam repugnados, amedrontados, (...) o chefe de turma convenceu-os que eu era um animal, pior que um animal, o pai dele morreu mesmo e o parvalhão riu-se connosco a fazer de conta que era mentira, gozou a professora, nem um animal era capaz disso, os outros concordaram assustados, a mãe estragou tudo quando foi ao liceu, (...) (Cardoso, 2018, p. 124-127)

A analepse revela o choque dos colegas do homem, ainda na juventude, por ter brincado com a morte do próprio pai e, ainda, como ele culpa a mãe por tê-lo feito perder a reputação que criara entre os amigos recém-conquistados, os quais passam a ter medo de sua capacidade de caçar a morte do seu pai.

A segunda mulher que aguarda é a ex-esposa, a única personagem nominada no romance, chama-se Eva, como dito. Ela e o ex-marido mantêm uma relação desde seu divórcio, apesar de Eva ser casada, desde então, com “J.”, como Eva se refere ao atual marido em um cartão postal enviado ao protagonista. Sobre essa relação, temos:

Portavam-se como amantes. Tomavam as precauções dos amantes. Chegavam separados com algum tempo de diferença e fingiam surpresa quando se viam para que aos olhos dos outros o encontro parecesse casual. Escolhiam os locais segundo as regras dos amantes, qualquer um desde que afastado de tudo que os pudesse denunciar. Gostavam de esplanadas perto do mar, encontravam-se muitas vezes em esplanadas. (Cardoso, 2018, p. 19).

O trecho é o primeiro parágrafo do segundo capítulo da diegese. Assim, Eva encontra-se frequentemente com seu ex-marido e sustenta-o com o dinheiro do atual marido. Sobre o divórcio, temos o cansaço de Eva de trabalhar pela subsistência sua e do protagonista, de sonhar por ambos, de amar por ambos, que culmina na desistência de Eva de tentar salvar a si e ao protagonista. Assim, quando conhece J., encontra outro meio de atingir seus fins:

Eva exigia-lhe tão pouco que foi fácil deixar-se ficar até que Eva conheceu o homem mais prático do mundo e se foi embora, as mesmas vizinhas que a lamentavam acusaram-na, o que ela quer é luxos, ele concordava, precisa de um homem rico, ainda hoje o diz à mãe nas raras vezes em que se encontram, Eva sempre o defendeu, apesar de se ter cansado de lutar pelos dois sempre o defendeu, durante muito tempo julguei que o meu amor era suficiente para compensar a falta do teu, foi o que Eva lhe disse quando se foi embora, ele aborrecia-se daquele amor tão exagerado, quase uma doença, para os salvar, algum tempo antes, Eva desejou uma criança, um amor tão exagerado, quase uma doença, nunca teve coragem de lhe dizer que não tinha qualquer interesse em dar a vida a alguém, não era generoso nem sequer vaidoso, além disso não gostava de ver as mulheres tão inchadas de vida, mas para os salvar Eva, generosa, dispôs-se a ter um filho, um amor tão exagerado, quase uma doença, durante algum tempo olhou esperançada para as montras das roupinhas pequenas, as fotografias de bochechas desdentadas, durante algum tempo olhou esperançada mas ele concentrou-se numa vontade tão forte que matou qualquer esperança, nunca lhe disse que não a queria mãe, que o aborrecia aquele amor tão exagerado, que não se deixava salvar assim tão facilmente, assim dito podia parecer tão covarde e tão cruel, mas a verdade é que se orgulhava dessa vontade que venceu Eva, vacilou uma vez e quase aconteceu, Eva ficou tão feliz com o resultado do teste que compraram na farmácia, as gotas de urina inequivocamente azuis, firmou a vontade e passado uns dias Eva encheu-se de sangue, depois de ter derramado o filho que tanto queria, foi depois deste acidente que Eva chorou por estar quase morta e desistiu de os salvar, uma morta não pode salvar ninguém, culpava-se porque o corpo dela não queria acolher outra vida, dizia que não descansava o suficiente, que tinha qualquer defeito, depois do acidente Eva aceitou pacificamente a sua condição de imprestável e tornou-se perfeita aos olhos dele, se tivesse elogiado essa forma de perfeição talvez Eva tivesse voltado a querer salvá-los, não tivesse aceitado o pedido de casamento do homem mais prático do mundo. (Cardoso, 2018, p. 195-197).

No trecho do capítulo vinte e dois, temos a perspectiva de que Eva, casando-se novamente, salvou a si mesma. Contudo, no excerto abaixo do capítulo vinte e oito, Eva revela ao ex-marido o motivo do seu casamento atual:

No início Eva mexia muito na aliança, tinha medo de a perder, ele dizia-lhe, se a perderes o teu marido compra-te outra, Eva baixava os olhos e procurava um sítio onde vincasse riscos e cruces com as unhas, nunca me vais perdoar, pois não, perguntava-lhe Eva, tinha falado sem qualquer intenção, nunca tinha nada para dizer, Eva ficava com os olhos ainda mais escuros, ainda mais bonitos, fiz isto por nós, podes não acreditar mas fiz o que achei melhor para nós, (...) (Cardoso, 2018, p. 235).

Logo, Eva evidencia que se casou com J. para sustentar a si e ao ex-marido e para tirá-los do bairro periférico. Ainda, sobre o sentimento de Eva para com seu ex-marido, temos, no capítulo trinta e nove, o seguinte:

Eva seguiu-o para confirmar que era mentira e quando o viu com a rapariga surpreendeu-se com a verdade. (...) Ele tinha-lhe mentido em relação à pensão, tinha-lhe mentido muito sem que Eva conseguisse perceber o que o levou a mentir. (...) Eva nunca desejou que ele fosse feliz nem nunca lhe mentiu a esse respeito. Precisava dele, como o conhecia, para poder fingir que o amava. Não corria riscos nesse fingimento porque ele era a pessoa certa, um caso tão perdido como ela, a única coisa que realmente a magoou foi ter perdido o recipiente do seu amor tão bem fingido que parecia verdadeiro. Se alguém a julgasse pela forma como o utilizou, Eva alegaria sempre a sua inocência porque não era culpada de não ser capaz de outra forma de amar. (Cardoso, 2018, p. 294-295).

Desse modo, quando descobre a traição do amante, Eva revela-se fria perante o ocorrido, negando a si própria qualquer sentimento por ele. Todavia, em outros momentos da diegese, como quando revela o motivo do casamento com J., fica evidente o apreço que sente pelo ex-marido. Assim, o período “um amor tão exagerado, quase uma doença” repete-se no discurso, ora em relação ao sentimento de Eva para com o protagonista, ora ao sentimento deste último para com a rapariga.

Por fim, temos o pensamento maldoso de Eva para com a rapariga enquanto aguardam para serem ouvidas pelo médico:

A ex-mulher não consegue parar de olhar para a barriga onde cresce o filho dele. Acende mais um cigarro. A rapariga levanta-se. A ex-mulher tem vontade de colocar um pé à frente da rapariga para a fazer tropeçar. Se a rapariga caísse talvez a criança não chegasse a nascer. A ex-mulher não quer que aquela criança viva. A rapariga abeira-se da janela. Podia empurrá-la, o pensamento tão veloz ultrapassando a ideia de bem e de mal, podia empurrá-la, *a ex-mulher assusta-se, tem que deixar de pensar nisso, não pode ser assim tão má*, ninguém saberá o que pensou, acalma-se, *ninguém saberá que desejei empurrar a rapariga*, a maldade é um sentimento que não precisa dos outros para existir, que pode morrer em nós. (Cardoso, 2018, p. 98, grifos nossos).

A maldade de Eva, enciumada – talvez mais pela gravidez do que pelo “amor” (obsessão) do protagonista pela rapariga –, leva-a a pensar em modos de interromper a gestação da rapariga. Contudo, a própria consciência de Eva a repreende por sua maldade, que a assusta, como apontamos no primeiro grifo. Todavia, o que conforta Eva não é seu senso de maldade e sua consciência sobre ele, mas o fato de que ninguém saberia o que ela pensou, como salientamos no segundo grifo.

A terceira mulher que aguarda é a senhoria, isto é, a dona da pensão em que residia o protagonista. Esta personagem é marcada pelo passadismo, pois nega-se aceitar a demolição do

prédio da pensão, que está deteriorando, devido ao tempo de glória de sua pensão, isto é, o período ditatorial português, precedente à Revolução dos Cravos (25 de Abril de 1974):

(...) e quando é que vai trabalhar, daqui a uns dias, ah então dou ordens na cozinha para acrescentar uma refeição, tem de se alimentar. Ele acenou que sim, era a senhoria que se encarregava de todo o trabalho, mas ele acreditava na cozinha com que ela sonhava, *uma cozinha cheia de empregadas, uma pensão com muitos hóspedes, acreditava na avenida ainda rica, na pensão próspera antes de ser trespçada, uma, duas, três, dez vezes, a avenida das senhoras de chapéu e sombrinha, dos cavalheiros de relógio de corrente em ouro*, acreditava em tudo o que a senhoria acreditasse apesar das rachas e da humidade das paredes, apesar de tudo. A senhoria fechou suavemente a porta, ele agradeceu mas a senhoria já não o ouviu e ele achou melhor assim. (Cardoso, 2018, p. 76-77, grifo nosso)

O trecho é do capítulo oito e o grifo compreende o sonho passadista da senhoria, pois retoma um tempo que, no contexto diegético, já não existe. A senhoria e seu sonho passadista relativo à pensão, bem como o estado de deterioramento em que o prédio se encontra, representam, no romance, uma crítica a um Portugal passadista que, mesmo após o 25 de Abril, busca resgatar moralismos que foram combatidos pela Revolução. A pensão em ruínas é o simulacro do passadismo:

Era a primeira vez que Eva entrava na pensão. Subiu a medo os degraus, não reparou no menino partido que segurava o mundo no arranque do corrimão, nem na passadeira de linóleo, na água que escorria pelas paredes, nas baratas esborrachadas pelos miúdos do quarto andar. Desde que se aborreceram de procurar tesouros nas paredes, os miúdos apostam quantas baratas conseguem matar e divertem-se com o barulho que as baratas fazem quando rebentam. Mesmo assim, Eva achou a pensão ainda mais horrível do que a imaginou das vezes que a tinha visto por fora. (Cardoso, 2018, p. 275)

O trecho acima figura o primeiro parágrafo do capítulo trinta e sete. A descrição segundo a perspectiva de Eva, que nunca tinha estado ali, é ainda mais fidedigna quanto ao estado de ruína em que se encontra o prédio onde funciona a pensão. Em ruínas, esse local simboliza, na diegese, o imperialismo português que, deteriorado, ainda é cultuado por muitos e, de certa forma, ainda está em voga.

Em outras palavras, apesar de a Revolução ter encerrado o Estado Novo português e dado fim ao Império, muitos dos ideais por ela defendidos ainda precisam ser alcançados. Nesse sentido, Dulce Maria Cardoso, por meio de seu narrador em *Campo de sangue*, tece uma crítica relativa à luta que não se finda: a Revolução dos Cravos foi muito importante, mas há muito o que ser alcançado pela sociedade portuguesa – inclusive ideais defendidos na própria Revolução. Nesse sentido, há regras de convívio na pensão que refletem este passadismo. Dentre elas, destacamos a que fica evidente no trecho abaixo:

Quando sentiu que todos se deitaram, foi ter com a rapariga bonita ao quarto sempre com cuidado para que não o ouvissem. Como não podia acender a luz guiou-se pelo tacto, *na pensão todos sabiam que dormiam juntos, mas tinham que manter a decência da pensão, era esse o acordo*, entrou no quarto, a rapariga bonita já tinha adormecido, (...) (Cardoso, 2018, p. 217, grifo nosso).

No trecho, que abre o capítulo vinte e seis, evidencia-se, no grifo, que o acordo com a senhoria era o protagonista e a rapariga – que, a esta altura, já residia com ele na pensão – dormiriam em quartos separados. Contudo, era notório que se reuniam posteriormente no mesmo leito. Logo, aqui, o fingimento das personagens apresenta-se como um modo de o narrador satirizar as regras da pensão, onde a senhoria almejava a manutenção das aparências quanto às normas sociais – como a noção de que só pessoas casadas partilham quartos. Ainda, lançando mão deste recurso, o narrador trata uma moral cristã – sexo só após o casamento – de modo jocoso.

Ainda, a senhoria representa outro comportamento que deveria ter ficado antes do 25 de Abril, mas ainda está em voga, mesmo após a Revolução dos Cravos. Todavia, não se trata de algo exclusivo de Portugal, mas sim de um *modus operandi* que assombra mulheres historicamente: o machismo enraizado culturalmente. Vejamos:

A rapariga sai da sala sem dizer nada. O funcionário dirige-se para a porta. As outras entreolham-se. A senhoria espreita para o corredor para verificar se a rapariga já desapareceu. Cá para mim, a culpa é só daquela, foi ela que o endoidou. Nenhuma das outras mulheres responde mas a ex-mulher está visivelmente incomodada, o ciúme ainda a perturba. Ela também devia ser presa, conclui a senhoria estendendo os pés, devia ser presa. (Cardoso, 2018, p. 82).

Apesar de ser mulher, a senhoria reproduz um discurso machista, isto é, de que a culpa do crime cometido pelo protagonista é da rapariga, porque supostamente a loucura dele fora causada por ela. Novamente, a senhoria representa, na diegese, o discurso passadista, como a perspectiva do interlocutor da música de Belchior (1976), que ficou famosa na voz de Elis Regina: “É você que ama o passado / E que não vê / Que o novo sempre vem”. Concluimos, portanto, que o culto ao passado – e as críticas sociais e políticas que ele implica – é representado, em *Campo de sangue*, por esta personagem.

A quarta e última mulher que aguarda é a rapariga que carrega, em seu ventre, uma criança que é fruto de sua relação com o protagonista. Como foi dito, a rapariga é alvo do ódio de Eva, pelo ventre frutífero e, segundo a senhoria, culpada pela loucura do protagonista, que o levou a cometer o crime, cuja culpa também é dela.

A fim de compreendermos o papel desta personagem na diegese, é importante apreender que, antes de existir uma rapariga de fato, a *rapariga bonita* foi um simulacro perseguido pelo

protagonista durante a história do romance que antecede o envolvimento deles. E, quando passaram a se relacionar, o protagonista acreditava piamente que esta rapariga era também todas as outras. Vejamos:

Uma rapariga entrou na esplanada. Pareceu-lhe muito bonita apesar de não a poder ver bem porque surgiu em contraluz. Demorou os olhos nessa cegueira momentânea. (...) A rapariga e o homem passaram por eles e dirigiram-se para a mota como Eva tinha previsto. O dono da esplanada pôs a mota a trabalhar e passados segundos apenas se via no fim de um carreiro feito de ripas de madeira o corpo da rapariga abraçado ao homem e os cabelos louros estendidos ao vento. (Cardoso, 2018, p. 27-28).

Esta é a primeira rapariga avistada pelo protagonista. Em seguida, na praia, ele vê outra jovem similar, mas que acredita ser a mesma: “Viu quase ao pé da água uma rapariga que lhe pareceu ser a que tinha saído com o dono da esplanada.” (Cardoso, 2018, p. 36). Acontece, depois de muita busca do protagonista, a terceira aparição daquela que passou a ser chamada de “rapariga bonita”:

E quando estava já no outro lado, desatento, à espera do comboio, viu a rapariga bonita na plataforma donde tinha vindo, no cais terminal, *num sítio onde ninguém espera, por não ter destino*.

Abriu e fechou os olhos a pensar que a cara da rapariga *desapareceria como ultimamente lhe acontecia*. (Cardoso, 2018, p. 180, grifos nossos)

O primeiro grifo evidencia algo de improvável neste encontro: a rapariga bonita que o homem vê está em um lugar da estação de metrô em que não faz sentido alguém estar. O segundo grifo revela que, ultimamente, ele via a rapariga bonita, mas ela desaparecia. Aqui, já se observa a obsessão do protagonista por uma jovem que já se tornara um simulacro. Este fato salienta, inclusive, que seu estado mental obsessivo precede o surgimento da rapariga empírica, que na sala aguarda, o que derruba a hipótese da senhoria de que ela seria a culpada pela loucura dele.

A rapariga que aguarda ser ouvida, sobre a qual falamos agora, é a que chamaremos de rapariga empírica. Ele acredita que ela e as outras são a mesma pessoa, isto é, ele não tem autopercepção em relação a sua obsessão. Exemplificando, quando a jovem lhe diz que passará dois dias com alguns amigos, a situação desperta pensamentos sombrios nele: “(...) decidi segui-la, tenho que descobrir aonde vai, a respiração da rapariga bonita era pausada, quase harmoniosa, estava tão desprotegida ao lado dele, e *se a prendesse, se a obrigasse a aceitar a sua companhia*, tenho que a seguir, (...)” (Cardoso, 2018, p. 220, grifo nosso). Nesse sentido, o grifo deixa evidente os pensamentos obsessivos que evidenciam insanidade na mente do protagonista.

A rapariga empírica também passa a sentir medo:

(...) a rapariga bonita teve medo, sentiu-se ameaçada, nunca tinha visto aquela expressão em ninguém, quer dizer, tinha visto nos tarados que apareciam na televisão, de repente pensou na rapariga da praia de que ele lhe falava, estavam os dois parados no meio do passeio, a rapariga bonita disfarçava o medo desafiando-o, o que é que te deu, vais ficar aí todo o dia, ele continuava sem reacção, estava pálido, *o que teria acontecido à tal rapariga, às outras raparigas*, não devia ter pensado que era uma brincadeira, sentiu-se bem a ocupar o lugar de outra pessoa só que agora era ela que podia desaparecer e outra ocupar o lugar dela, devia ter tido mais cuidado, se ele fosse um tarado como os da televisão, vivia naquela pensão, ninguém vive num sítio daqueles sem motivo, (...) (Cardoso, 2018, p. 245-246, grifo nosso).

Nessa passagem, a rapariga pensa nas outras raparigas que ele sempre mencionou como sendo ela, apesar de ela negar inicialmente, com o tempo, assentiu. Contudo, depois deste trecho, volta a sentir pena dele e somente o deixa quando tem certeza da sua loucura:

(...) a rapariga bonita acordou com os gritos, a senhoria afastou-se, a rapariga bonita abriu a porta e espreitou, ele olhou-a e sorriu docemente, a rapariga bonita teve muito medo daquele sorriso e confirmou que as suas suspeitas estavam certas, agora sim, tinha a certeza que era verdade tudo o que receava mas também lhe sorriu com a mesma doçura, ele correu para ela, beijou-a, a rapariga bonita disse que ainda tinha sono, que ia dormir mais um bocado. (Cardoso, 2018, p. 261-262).

Até o ouvir gritar com a senhoria a rapariga bonita não tinha a certeza que ele era realmente perigoso, nunca o tinha visto descontrolado, não o achava agressivo, até o ter visto gritar com a senhoria a rapariga bonita tinha-se convencido que ele era um pobre coitado que a adorava, foi por isso que se foi deixando ficar, ainda não tinha arranjado sítio para onde ir, de qualquer maneira desde que suspeitou dele a rapariga bonita acautelou-se, era ela sempre que decidia aonde iam, ele nunca se opunha a nada, estou sempre bem desde que esteja contigo, a rapariga bonita escolhia locais movimentados, ele não lhe podia fazer mal, na pensão bastava-lhe falar mais alto e a senhoria aparecia, a rapariga bonita não tinha medo dele mas pensava deixá-lo em breve porque já estava farta, já não gostava dos dias que passavam juntos, daquele amor tão exagerado, quase uma doença, *achou-o inofensivo até ao dia que o ouviu gritar com a senhoria, tinha-se enganado, ele não era só um desgraçado perdido de amor como julgou, ele era de facto perigoso, aquele sorriso doce tinha-o denunciado, tinha que ir embora antes que fosse demasiado tarde*, arranjaria um sítio qualquer, podia sempre voltar para os amigos que se riram dela no café, em último caso voltaria para os amigos.

Naquela manhã, em vez de se ir deitar como lhe tinha dito, a rapariga bonita abriu o armário e atirou as roupas para cima da cama, tinha pouca coisa, cabia tudo num saco, começou a dobrar as roupas, talvez conseguisse sair antes dele chegar, era mais fácil se ele não a visse, raramente ficava sozinha, a senhoria também não daria conta de nada, tinha começado a limpar a pensão freneticamente, a rapariga bonita meteu tudo no saco, durante a noite ele tinha-lhe pedido para nunca o deixar, a rapariga bonita pôs-se a pensar que ele era capaz de lhe fazer mal se a visse partir, tinha gritado daquela maneira com a senhoria, a rapariga bonita passou a mão pela figa de ouro para se proteger, ia-se embora, se se cruzasse com ele logo se veria. (Cardoso, 2018, p. 264-265, grifo nosso).

Os excertos acima marcam o momento quando a rapariga tem certeza quanto à insanidade do protagonista, bem como sua estratégia para, na mesma manhã de sua percepção, deixá-lo para preservar-se. Nesse sentido, o grifo no último trecho marca tanto a percepção da rapariga quanto ao estado mental do homem quanto a decisão de fuga para proteger-se dele. Neste momento, a rapariga desconhece a própria gravidez, que só é mencionada quando aguarda com as outras mulheres.

O que reúne as quatro mulheres na sala é o crime cometido pelo protagonista. Qual crime foi cometido por ele só é revelado no capítulo vinte e cinco, quando a mãe dele é ouvida pelo médico:

O médico esforça-se por ser simpático, mas os olhos enevoados da mãe incomodam-no. A senhora está aqui porque o *seu filho assassinou uma mulher*. A mãe não tem qualquer reacção. Alguma vez lhe tinha falado nela? Mais uma vez a mãe nega. Nem os jornais li, acrescenta. Não sei de nada. O médico ainda tem boa vontade, apesar de tudo é a mãe, aquela mulher é a mãe de *um assassino que abriu o peito de uma mulher à facada*, aquela mulher não pode ter um castigo maior. É só por isso que o médico é tão paciente. O seu filho poderá ter matado por ciúmes? A mãe fecha os olhos, responde, acredito que possa ter matado por o que quer que seja, mas ele deve ser julgado pela lei de Deus e não dos homens. (Cardoso, 2018, p. 214, grifos nossos).

No trecho, o primeiro grifo revela que a vítima foi uma mulher e o segundo aborda como ela foi morta pelo protagonista. No capítulo quarenta e um, isto é, o antepenúltimo da obra, o narrador dá voz ao protagonista por meio de um recurso judicial, transcrevendo o depoimento dele, do qual selecionamos trechos abaixo:

Não é difícil abrir o peito a alguém. Pode exigir algum esforço físico dependendo da maneira que se escolhe para o fazer. No meu caso, que decidi fazê-lo com uma faca, precisei de alguma força de mãos e braços. (...)

Difícil é tirar o coração a alguém. Eu tentei tirar-lhe o coração, se tivesse conseguido ela já não me aparecia, continua a brincar comigo, aparece e desaparece como no princípio, vejo-a muitas vezes, brinca comigo porque sabe que estou à espera, preciso dela na casa nova, já pus o tapete à entrada como tínhamos combinado, comprei uma árvore de borracha como a da minha mãe, copos de vidro grosso e pratos com flores, quis ficar-lhe com o coração para a ter segura mas não fui capaz, foram os ossos e o sangue que me atrapalharam, e o homem do sorteio dos cegos, desde manhã cedo que o homem anunciava um sorteio honesto e digno, ainda hoje oiço a actualização das cadernetas, mastiguei um calmante, foi antes de perceber que o melhor seria ficar-lhe com o coração.

*Ela estava sentada na sala da televisão a falar com a senhoria. Aproximei-me, mas ela fez que não me reconheceu, faz sempre a mesma coisa, também fingiu que não reconhecia o dono da esplanada que andava por lá cheio de fios na mão*, se calhar pensou que não percebi que era ele, o andar de quem não se habituou a terra firme, a pele morena, aproximei-me dela e percebi que ia fugir-me outra vez, ainda lhe pedi com jeitinho que ficasse comigo mas ela riu-se, foi então que lhe pedi o coração, foi ela que me deu o coração, nunca me teria lembrado de o pedir mas ela, *só te posso dar o meu coração, mais tarde quando a lembrei que me tinha dado o coração respondeu-me mal, se*

*to dei vem cá buscá-lo, se o conseguires levar é teu, riu-se muito, foi ela que mo deu, tinha de o ir buscar como ela disse, pensei na faca da cozinha, a pensão estava cheia de gente, o dono da esplanada andava de um lado para o outro, eu chamei-a com jeitinho e ela veio, tinha escondido a faca, quando me lembrei de pegar na faca para lhe ir buscar o coração já tinha fumado dezassete cigarros, no dia anterior tinha fumado quarenta e três, não sei desde quando conto os cigarros que fumo, os passos que dou, não consigo deixar de contar tudo o que vejo, os miúdos do quarto andar esborrachavam baratas e o homem do sorteio dos cegos não parava de falar, às vezes confundo-me e já não sei o que estou a contar, mas no dia anterior tinha fumado quarenta e três cigarros, disse tenho a certeza, naquela manhã tinha fumado dezassete cigarros e tinha contado vinte e duas janelas no prédio em frente, é muito cansativo estar sempre a contar alguma coisa, só descanso quando fecho os olhos. (Cardoso, 2018, p. 305-307, grifos nossos).*

O primeiro grifo marca a confusão que o protagonista faz entre a rapariga bonita – aqui, não mais a empírica, mas o simulacro – e uma vendedora de roupas que estava na pensão visitando a senhoria. Ainda, ele imagina que o homem da televisão, que fora na pensão entrevistar a senhoria acerca da ameaça de demolição do prédio por parte da prefeitura, é o dono da esplanada que avistou com a primeira rapariga no segundo capítulo do romance, isto é, no início da história narrada em *Campo de sangue*. Já o segundo grifo marca a insanidade da interpretação literal da fala da rapariga empírica, isto é, de que o coração dela era dele: uma fala metafórica. O comportamento obsessivo do protagonista também é evidenciado no terceiro grifo, ou seja, na constante contagem de objetos que vê e coisas que faz: temos, aqui, mais um indício de sua insanidade.

A apresentação das quatro mulheres, bem como do crime cometido pelo protagonista – situação que as reúne aguardando naquele local –, garantiu um panorama fidedigno acerca da história do romance. Contudo, há um elemento fulcral ainda não abordado de modo direto: o protagonista. Logo, neste momento, tratar-se-á de sua apresentação.

O protagonista é um homem inominado cujo comportamento doentio pode ser observado desde o início da história do romance, embora sua insanidade se demonstre, para o leitor, de modo ascendente no decorrer da narração. Para cada uma das mulheres supracitadas, ele inventa uma versão de si:

*Ele só queria ir-se embora mas era a única coisa que não lhe podia dizer, nunca lhe tinha falado da rapariga bonita que o esperava, falou-lhe da pensão, para Eva tinha inventado que a senhoria era uma viúva de um almirante entrevada que ele acompanhava de vez em quando ao médico, a viúva entrevada tinha um único filho que vivia no estrangeiro, tinha inventado esta verdade só para Eva que o ouvia desatenta, da pensão sabia pouco mais que o número de telefone, nunca tinha lá ido, não corriam riscos desnecessários, Eva nunca poderia avaliar o trabalho que ele tinha ao inventar uma verdade para cada pessoa, a calma que era necessária, o controlo, a memória, ele tinha sempre que esperar pelo que precisava de ser dito, nunca se podia antecipar, era um*

*jogo, a carta que sai determina a jogada seguinte, tudo dependia do que Eva perguntasse, cumpria as regras apesar de Eva o ouvir sem dar importância aos pormenores, aos pequenos detalhes, o mais difícil, o que é inventado tem de ser rigorosamente certo até ao fim, um pequeno erro estraga o trabalho todo, só a vida se permite errar, Eva não podia avaliar o trabalho de se inventar uma vida lógica e rigorosamente certa para cada pessoa, um jogo difícil mesmo se as cartas estão marcadas, viciadas, era por isso que não descurava um pormenor apesar do desinteresse de Eva, falava da pensão quando Eva o interrompeu para lhe dizer que o achava estranho, um pressentimento que a incomodava, ele tossiu atrapalhado porque receou que Eva soubesse tudo. (Cardoso, 2018, p. 190-191, grifo nosso).*

Neste trecho, o contexto da interação entre o protagonista e Eva serve ao narrador para ele revelar o jogo íntimo que o protagonista faz com cada pessoa da sua vida, cuidadosamente, para não ser descoberto. Este jogo consiste na invenção de uma vida própria para poder interpretá-la, como um personagem teatral, para cada pessoa com quem se relaciona. O grifo destaca uma condição deste jogo manipulativo: o quanto é trabalhoso ter que inventar e, posteriormente, manter a narrativa inventada, lembrando-se dos detalhes para não se contradizer.

A versão de si contada para a senhoria, por exemplo, era de que trabalhava como contador em uma empresa de grande porte. Para sustentar a narrativa, sempre saía e voltava nos mesmos horários. Todavia, no episódio em que é roubado por uma prostituta e seu irmão, após a visita à casa da mãe, ele perde o relógio e, a partir deste evento muito simbólico, perde a noção das horas e já não consegue manter a narrativa que inventara para a senhoria:

*Entrou com cuidado na pensão porque não queria que ninguém o sentisse entrar, não podia saber que o tempo não se deixa contar de cor e foi-se desacertando com a vida, sem o relógio no pulso voltava cada vez mais tarde para a pensão, ainda pensou em comprar outro, chegou a entrar numa loja, mas os dias foram passando e sem se dar conta desacertou-se de vez com a vida.*

*A senhoria não desconfiou logo, andar desacertado com a vida não é imediatamente visível, durante um tempo ainda conseguiu manter os horários, começou por chegar um pouco mais tarde à noite, desculpava-se, esteve com um amigo que já não via há muito tempo, mais tarde inventou horas extraordinárias, mudanças profundas no emprego, a senhoria não acreditou mas fingiu que sim, mais tarde também deixou de cumprir o horário da manhã, a senhoria inquietou-se, ele estava a violar um dos princípios fundamentais da pensão, um hóspede permanente tem de estar empregado, a senhoria encheu-se de coragem e perguntou-lhe se tinha sido despedido, ele riu-se, antes pelo contrário, finalmente fui promovido, a senhoria felicitou-o, ele falou do horário flexível, não tinha horas para entrar nem para sair, as empresas mais competitivas funcionam assim, a senhoria aproveitou para lhe pedir um aumentozinho, claro que podia pagar um pouco mais pelo quarto, a senhoria ficou muito agradecida e durante algum tempo não lhe fez perguntas. (Cardoso, 2018, p. 165-166, grifos nossos).*

A perda do relógio simboliza, na diegese, a perda da relação entre o mundo interno e o externo, entre a fabulação e a realidade, entre a sanidade e a loucura. É o momento quando a sua insanidade se revela cada vez mais intensa na diegese. Este momento tem início no primeiro grifo do trecho transcrito acima. Já o segundo, terceiro e quarto grifos evidenciam a hipocrisia da senhoria que, por dinheiro, se rende e aceita condutas contrárias aos valores supostamente inegociáveis de sua pensão, retomando os moralismos que ela reproduz por ser uma personagem que representa o culto ao passado.

Desse modo, as relações que o protagonista estabelece com cada uma das quatro mulheres, com a rapariga bonita (simulacro) e a rapariga por ele assassinada já foram exploradas na apresentação já realizada de cada uma das quatro mulheres e a posterior discussão acerca do crime. A tais relações e fato foi acrescido, acima, o jogo de invenção de versões de si que o protagonista cria para cada uma das mulheres que aguardam no movimento narrativo primeiro. O motivo do assassinato já foi explorado, bem como a insanidade do protagonista que surge de modo ascendente no romance em pauta.

O grande questionamento é: a loucura do protagonista é ascendente ou sua narração, no romance, se torna cada vez mais evidente? Segundo nossa leitura, o homem sempre fora insano, mas isto é revelado gradativamente na narrativa, a fim de gerar impacto no leitor. Logo, apesar de ser dedutível que o criminoso é o protagonista, quando é revelado qual foi a ação criminosa, no capítulo vinte e cinco, é questionável a habilidade de o leitor detestá-lo, inclusive pela apresentação ascendente de sua loucura, que aparece como possível justificativa do crime.

*Campo de sangue*, portanto, apresenta-se como um romance policial às avessas: inicialmente, sabe-se que ocorreu um crime, deduz-se quem o cometeu e sabe-se quem são as pessoas a serem ouvidas. Contudo, até o capítulo vinte e cinco (de quarenta e três capítulos), o leitor desconhece o ato criminoso e, até o capítulo quarenta e um, o leitor desconhece o motivo do crime. Logo, o suspense não gira em torno do autor do crime, mas sim do crime em si e sua motivação.

A única personagem nominada ser Eva, nome bíblico, não é mero capricho diegético: temos, no romance, nove epígrafes do texto bíblico, sendo três prévias ao romance, uma posterior e cinco antes de iniciar os capítulos um, dois, treze, vinte e quatro e trinta e cinco. O próprio título do romance é uma referência bíblica cujo trecho figura a terceira epígrafe que antecede a diegese.

Ainda, convém destacar que Violeta, narradora-protagonista de *Os meus sentimentos*, segundo romance publicado por Dulce Maria Cardoso, surge no início do discurso de *Campo de sangue*:

Eva pediu-lhe para olhar para uma mulher que estava do lado esquerdo dele, mais atrás. Ele virou a cabeça e viu *uma mulher gorda, que tinha os cabelos molhados escorridos nas costas. Tinha-se untado com um creme branco que lhe acentuava a carne em harmónio.*

- Tenho medo de ficar assim - confessou Eva -, aquela mulher se calhar já foi de outra maneira e agora, tenho medo, achas que um dia vou ficar assim, consegues imaginar-me assim?

- Claro que não - respondeu-lhe sem desviar os olhos da *mulher que bebia uma cerveja* -, *mas não te parece que ela não se importa?*

- Isso é que é estranho - disse Eva incapaz de compreender.

A mulher levantou a mão para chamar o empregado, imitando o gesto que Eva fizera ainda há pouco.

- Nunca se sabe quando é que começamos a ficar iguais aos que... aos que nos desagradam. - Eva desviou rapidamente os olhos.

(Cardoso, 2018, p. 21, grifos nossos).

A descrição da aparência da mulher, destacada no primeiro grifo – mulher gorda, cabelos molhados e escorridos nas costas, pele untada com creme branco – se assemelha ao modo como Violeta é descrita no romance que protagoniza e narra. Ainda, o hábito de beber cerveja e de não se importar com a opinião alheia são comportamentos que Violeta apresenta no discurso de *Os meus sentimentos* que, agora, dedicar-nos-emos a apresentar.

### 3.2.2 *Os meus sentimentos*

Assim como Violeta aparece em *Campo de sangue*, Eva e o protagonista inominado surgem na diegese de *Os meus sentimentos*:

(...) aquela mulher que tem medo de que o homem apanhe uma gripe é a mesma que ainda há pouco disse que é capaz de o matar, a Dora tenta juntar tudo o que sabe sobre aquele casal para descobrir o que os une, o que os afasta, neste café, em qualquer sítio, também ninguém sabe o que a une e o que a afasta do Ângelo, a mulher olha afetuosa para o homem, por enquanto desistiu de saber o que ele esconde, talvez seja melhor, a verdade é inútil, a Dora também prescindia de ouvir o que o Ângelo tem para lhe dizer, duas mesas de café e quatro desconhecidos unidos por uma coisa tão desnecessária como a verdade, *os dois desconhecidos que se portam como amantes* e que não o devem ser, (...) (Cardoso, 2012, p. 348, grifo nosso).

O grifo evidencia o comportamento principal de Eva e de seu ex-marido: comportarem-se como amantes. Desse modo, retomando as personagens de *Campo de sangue*, damos início à apresentação do segundo romance de Dulce Maria Cardoso, publicado primeiramente em 2005 e, como dito, tem por título *Os meus sentimentos*. A edição utilizada é a da Tinta-da-China Brasil de 2012. O discurso romanescos divide-se em onze capítulos não numerados.

Sobre a escrita desta obra, é interessante, ainda, pontuar a fala da escritora portuguesa transcrita abaixo:

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).

Assim, o romance aqui abordado foi a produção da escritora que definiu seu modo de escrita. Sobre ele, a narradora autodiegética Violeta é uma mulher obesa, mãe solo e considerada promíscua pela sociedade que a circunda. Ademais, ela sofreu a rejeição da mãe, a negligência do pai e o desprezo da filha.

A história por ela narrada, numa desordem temporal que constitui não um fluxo, mas antes um jorro de consciência, gira em torno da sua ideia fixa de corrigir o passado – isto é, a relação com os pais – por meio da venda da casa que pertenceu a eles, já mortos no tempo da narração.

A narrativa primeira<sup>49</sup> inicia-se na última visita à casa e termina no pós-acidente, em que Violeta encontra a paz após narrar suas memórias. Dentro desse percurso diegético, temos múltiplas analepses que contam a história da protagonista, além de uma longa prolepse<sup>50</sup> imaginada de como seria seu resgate, o dia seguinte à sua morte, seu velório e a da vida de sua filha e de seu meio-irmão, após a morte de Violeta. Falamos em uma prolepse imaginada pois, segundo nossa leitura, Violeta está viva. Tal perspectiva pode ser comprovada por meio de trechos da diegese:

(...) quando finalmente os dois homens conseguem aproximar-se de mim um deles assobia e diz, ninguém se safou, e o outro acena com a cabeça, concordante, como o carro ficou, já vi muita chapa amolgada mas isto, os homens chegaram até mim com dificuldade, escorregavam na lama e as lanternas que trazem nas mãos descreviam círculos indecisos de luz, perto de mim os homens queixam-se, que raio de noite esta para alguém se espatifar aqui, (...) (Cardoso, 2012, p. 245)

O trecho figura parte do capítulo sete, que dá início à prolepse imaginada já mencionada. Outro vestígio diegético de que se trata de um episódio imaginado pela narradora-protagonista é quando ela afirma “donde me vem esta certeza” (Cardoso, 2012, p. 252), referindo-se à própria suposição que realiza dos fatos que narra nesta prolepse.

Nesse sentido, após narrar seu resgate e até mesmo seu próprio velório, a narradora cita a posição desconfortável em que se encontra no carro: “(...) parada nesta posição esquisita o

<sup>49</sup> Na terminologia de Genette (1986, p. 33).

<sup>50</sup> Na terminologia de Genette (1986, p. 47)

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). Logo, é possível embasar, por meio do discurso romanesco, a perspectiva de que Violeta permanece viva após o acidente. Ainda, o aparecimento de Violeta em *O chão dos pardais*, a ser citado adiante, corrobora a noção de que a narradora-protagonista de *Os meus sentimentos* sobrevive ao acidente automobilístico.

A narrativa primeira é narrada em ordem reversa: o primeiro capítulo trata do acidente; o segundo, da perda do controle da direção; o terceiro, do jogo de caça; o quarto, do jantar com Dora e Ângelo no restaurante indiano; o quinto, da ida ao banco para assinar os documentos da venda da casa; o sexto, da última visita à casa. Os eventos ocorreram, contudo, na ordem inversa de sua apresentação no discurso. Os capítulos sete, oito, nove e dez abrigam a longa prolepse imaginada supracitada. O capítulo onze retoma a narrativa primeira e narra um delírio da narradora-protagonista, que, diegeticamente, funciona como um encontro de Violeta consigo mesma.

Estruturalmente, a leitura de *Os meus sentimentos* constitui um desafio. Trata-se de um romance de trezentas e setenta e duas páginas, constituído por um único período pontuado apenas por vírgulas, mas que é interrompido por trechos graficamente isolados que, muitas vezes, se repetem. Quanto a este aspecto da obra, Cardoso (2017) afirma:

Uma das coisas que me interessa mais é poder experimentar tudo. (...) Acho que há autores que gostam da ideia de um estilo. (...) Isto de fato não me interessa. (...) Faça-me imenso ver sempre uma mesma maneira de contar as coisas. (...). *Os meus sentimentos*, por exemplo, é um livro com um desafio formal enorme, não tem condicionais, não tem futuros, é uma frase [em] trezentas páginas, não tem outra pontuação que não a vírgula, (...) e a própria estrutura do livro (...) foi terrível escrever aquilo (...). Não estou a ver (...) que eu faça outra vez, porque não tenho interesse (...).

Logo, o desafio formal não se aplica apenas ao leitor, mas também foi vivenciado pela escritora durante a escrita do romance. É interessante pontuar que, apesar de lermos a obra como um romance, outros gêneros convivem nela: há traços da poesia, como exemplo, em sua composição. Tal presença pode ser evidenciada na repetição constante, recurso que deve ser encorajado no texto poético, mas mitigado na prosa, segundo Octavio Paz (1982, p. 59). Contudo, em nossa leitura, o radical romanesco prevalece e, por este motivo, lemos esta obra como tal.

Ainda acerca da estrutura da obra, temos a fusão espaço-temporal como um aspecto muito forte neste romance:

(...) a minha mãe seque o cabelo dentro de um capacete plástico com viseira, muito parecido com os dos astronautas que aparecem nas notícias da televisão, 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 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, o anel de noivado e a aliança, o vestido amarelo-clarinho, a carteira de pele castanha, os sapatos castanhos bicudos, um pé pequenino, de cinderela*, (...) (Cardoso, 2012, p. 76).

O trecho acima está no quarto capítulo, isto é, inserido na narração do jantar no restaurante indiano em que Violeta está com Dora e Ângelo. Outrora, neste espaço, funcionara o Salão Princesa, que Maria Celeste frequentava com a protagonista antes de serem rejeitadas pelo Salão pela postura passadista dos pais da protagonista no que tange à Revolução dos Cravos.

Ainda, a mistura de tempos fica evidente no excerto, pois Violeta vê a mãe secando o cabelo durante o jantar com a filha e o meio-irmão. Tal fusão espaço-temporal tem a função diegética de demonstrar a força que o passado exerce sobre a protagonista, explicando seu desespero em corrigir o passado. No caso, a figura da mãe é opressora à protagonista. Celeste é uma mulher adequada socialmente, diferentemente de Violeta. Há vários símbolos na citação que evidenciam tal opressão, inclusive o trecho em francês que se repete. Apresentado entre barras, é, no romance, isolado graficamente no imenso período só assim interrompido na disposição da materialidade do texto no livro. Trata-se da reprodução da fala constante de Celeste que se perpetuou no imaginário da protagonista como forma de opressão.

O primeiro e o segundo grifos apresentam o modo de chamar os empregados dos respectivos locais em que estão Celeste e Violeta. O contraste entre mãe e filha é evidenciado pelos modos de agir: a delicadeza da mãe torna o gesto da filha, como está no discurso romanesco, vulgar. Já o terceiro grifo demonstra a aparência de Violeta, isto é, como ela sente que é percebida pelo outro. Em seguida, o quarto grifo evidencia o olhar da mãe para ela, que é o símbolo da opressão. Enquanto Violeta usa um anel barato, unhas berrantes e é uma mulher vista como ordinária, sua mãe usa unhas perladas, anéis que evidenciam a condição do noivado e casamento, a sutileza e a delicadeza em contraste com o aspecto ordinário da filha. Logo, o contraste entre mãe e filha é ironicamente marcado pela interrupção graficamente isolada do

período imenso que constitui o romance: “chic, très chic”, expressão francesa que significa “chique, muito chique”.

A força que esse passado exerce sobre Violeta é o motivo de, apesar de Ângelo repetir: “ninguém corrige o passado, ponto final” (Cardoso, 2012, p. 14, 158, 181, 218), levar a protagonista ao pensamento fixo de que, após vender a casa dos pais, tudo seria diferente: “(...) a partir de hoje vai ser tudo diferente, vendi a casa, (...)” (Cardoso, 2012, p. 14). Nesse sentido, a casa é um espaço que se torna personagem na perspectiva da narradora-protagonista: “(...) 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, grifo nosso). O adjetivo grifado evidencia a atribuição de características humanas a um espaço e, portanto, é um dos momentos em que fica evidente a personificação do ambiente na perspectiva de Violeta.

Nesse sentido, dedicar-nos-emos à caracterização das personagens mais desenvolvidas na diegese. São eles, em relação à protagonista: Maria Celeste, a mãe; Baltazar, o pai; Maria da Guia, a servente de sua mãe; Ângelo, o meio-irmão e Dora, a filha. Por fim, trataremos de Violeta.

Maria Celeste, mãe de Violeta, representa, em *Os meus sentimentos*, a opressão social que a narradora-protagonista sofre por sua aparência e comportamento considerados inadequados. Esta representação ficou evidente no trecho do romance supracitado para ilustrar a fusão espaço-temporal. Ainda, esta personagem simboliza, na diegese, o passadismo imperialista português. Exemplificando, temos a passagem em que uma de suas amigas, Clarissa, cujo filho fazia parte da Revolução, adverte Celeste: “(...) como estava a dizer, há uns tempos que ando para te chamar a atenção, já não se usam peles, joias, agora, minha querida, é tudo mais descontraído, mais popular (...)” (Cardoso, 2012, p. 128). A reação da personagem evidencia a perspectiva de culto ao passado que ela personifica na narrativa:

(...) expulsou a tonta da Clarissa que ainda tentou defender-se, a expulsão da tonta da Clarissa serviu de aviso às restantes que permaneceram em silêncio, em caso de perigo os ratos fogem logo, é certo que fazem barulho, uns guinchos, as parceiras da canasta não fizeram barulho nenhum mas / *quem renega o passado não entra nesta casa* / passaram a reunir-se na casa da tonta da Clarissa, entremeando biscoitos e chá com os detalhes da tarefa que o meu pai levou, das cartas e dos telefonemas anónimos que recebíamos, / o que deu à Celeste, sempre tão razoável, para o que havia de dar à Celeste / de vez em quando entretinham-se a apiedar-se da minha mãe, o azar com o marido, com a filha, (...) (Cardoso, 2012, p. 129, grifo nosso).

Logo, em *Campo de sangue*, vimos que o passadismo era representado, na diegese romanesca, pela senhoria. Aqui, este culto ao passado aparece por meio da personagem Maria Celeste, que se posiciona segundo o trecho grifado, que está graficamente isolado do período imenso que constitui *Os meus sentimentos*.

Sobre o nome da personagem, Maria significa pureza, virtude e virgindade (Oliver, 2013, p. 443). Ainda, na Bíblia, temos Maria, mãe de Jesus Cristo, filho de Deus que morreu para salvar a humanidade do pecado. Celeste, por sua vez, significa celestial (Oliver, 2013, p. 347). O nome da personagem, nesse sentido, é contrário ao que ela simboliza na narrativa: a personagem não é pura, virtuosa ou celestial, uma vez que maltrata Maria da Guia, sua servente, constantemente:

(...) as lengalengas são tão maçadoras, a minha mãe zangou-se, ergueu a mão / uma criada comunista, era só o que me faltava / em vez de ir buscar as agulhas e a cesta de vime para se pôr a tricotar este pó que tomou conta da casa, se fosse buscar as agulhas e a cesta de vime cheia de novelos de lã a minha mãe deixava de ver o meu pai atrás dos pássaros e não se esquecia que uma senhora deve, em qualquer circunstância, ser chic, très chic, de sonhar com Paris, que só existiu na cabeça dela, se a minha mãe fosse buscar as agulhas aceitava que o assunto desagradável do meu acidente é irresolúvel, de natureza diferente do assunto desagradável da tonta da criada apaixonada por um comunista resolvido com *uma bofetada na cara da Maria da Guia*, esta gente é pior do que os cães, esses apanham e continuam a gostar dos donos, (...) (Cardoso, 2012, p. 206, grifo nosso).

O grifo evidencia a violência física de Celeste para com a servente devido a seu relacionamento com um homem relacionado à Revolução, isto é, “um comunista”. Ademais, a personagem rejeita a própria filha amiúde:

(...) vesti o cache coeur que a modista tinha mandado entregar no dia anterior e que a minha mãe, para acentuar a estranheza do dia, elogiou, foi a primeira vez que a minha mãe me disse que uma roupa me assentava bem, *naquela tarde recebi o primeiro e único elogio da minha mãe* / fica-te muito bem, não há nada como as linhas clássicas, ma chérie (...) (Cardoso, 2012, p. 133, grifo nosso).

No trecho, o grifo salienta que o elogio em pauta foi o único que Violeta recebera da mãe. Outrossim, Celeste impõe o aborto à Violeta:

(...) a Dora foi a filha que os meus pais desejaram, quando nasceu afastou a maldição da descendência, afastou o meu pai das gaiolas, um anjo que os salvou, nunca me passou pela cabeça que podia oferecer aos meus pais a / tens de te livrar disso o mais depressa possível / salvação, não me podem acusar de alguma vez ter sido generosa para com eles, / vais desfazer-te disso, vais desfazer-te disso nem que seja a última coisa que eu faço nesta vida / se tivesse feito o que a minha mãe queria nunca a tinha ouvido, como a minha neta é tão parecida comigo, como a minha neta gosta de mim, (...) foi amada pelos meus

pais, conseguiu provar que o erro estava em mim, (...) (Cardoso, 2012, p. 90-91).

A imposição do aborto à filha reitera a diferença entre o nome bíblico da personagem e suas condutas no tecido narrativo: o aborto é um procedimento condenado pela doutrina católica. Ainda, Violeta, sua filha, é considerada promíscua, em contraste com Cristo, filho da Maria bíblica.

Por fim, Celeste tenta culpar a família de Baltazar pela aparência e comportamento de Violeta:

(...) tens de ter uma conversa com a tua filha, Baltazar / alguém na tua família se portava assim, alguém tinha este aspeto, eu dizia, vou sair, devo chegar tarde, desde quando isso são modos, vais sair com quem, vou sair, o que lhe interessa o que digo se posso sempre estar a mentir, / Baltazar, alguém na tua família (...) (Cardoso, 2012, p. 240).

As acusações de Celeste sobre a família de Baltazar podem ser relacionadas ao fato de que ele é de origem humilde e rural, como fica evidente quando ela, o marido e a filha visitam os pais de Baltazar: “(...) visitávamos duas vezes por ano os campónios que ficavam muito agradecidos, uns velhos ignorantes que nem sabiam o que era a joie de vivre de que a nora, uma santa que salvou o filho, tanto falava, (...)” (Cardoso, 2012, p. 253). Logo, a fala de Celeste, acusando a família de Baltazar pela aparência e comportamento socialmente considerados inadequados de Violeta, tem origem no seu preconceito para com a origem humilde e rural do marido.

Desse modo, cabe-nos, agora, apresentar o pai de Violeta que, diferentemente de Celeste, afetou a vida da protagonista por meio da negligência. Baltazar casou-se com Maria Celeste para uma ascensão social almejada pelos pais, uma vez que ele já tinha um relacionamento prévio com a servente de seus pais e um filho, Ângelo, fruto deste envolvimento:

(...) o Ângelo cresceu forte como todos os bastardos crescem, mais fortes do que as ervas daninhas, um hábito, / um homem como ele não podia casar com a minha mãe / pouco depois de ter crescido apanhou o hábito de se pôr a cismar com vinganças, outra e mais outra até eleger a mais cruel, de todas as vinganças escolheu a mais simples e a mais cruel, compreende que o pai dele tenha escolhido a minha mãe para casar, que o meu pai tenha proposto à mãe dele as duas assoalhadas esconsas onde ainda hoje vive, compreende tudo, deve ter aprendido com a mãe / compreendo que não estragues a tua vida para te casares comigo / ninguém corrige o passado, ponto final / que nunca se apiedou do meu pai, um rapazinho covarde, a chorar, a mãe do Ângelo zangava-se, / vou casar-me com ela mas só te amo a ti / um homem a sério não chora, um homem a sério não se deixa apanhar no hábito de olhar para os pássaros, / e se amanhã não aparecer na igreja, se não me casar com ela / nunca

se viu um noivo com os olhos inchados de choro, vê lá se tens juízo / e o meu pai a pedir-lhe um beijo, sempre foi tão patético o meu pai, o meu pai a pedir-lhe um beijo, / amo-te, só te amo a ti / sem suspeitar de que no dia seguinte a mãe do Ângelo ia entrar na igreja com o filho pela mão para assistirem ao casamento, ninguém reparou na mulher que entrou na igreja com um miúdo pela mão, olhavam para a tiara da noiva, admiravam a casaca preta e lustrosa do noivo, ninguém reparou, estava uma manhã demasiado quente para o mês de maio, o Ângelo pediu à mãe que lhe tirasse a camisola de lã, a mãe do Ângelo apertou a mão do bastardozinho do noivo, daqui a nada já nos vamos embora, o miúdo perguntou, / quem é aquela senhora vestida de branco que está ao lado do pai / e a mãe ralhou-lhe, / aquele homem não é teu pai / o Ângelo nunca mais disse o meu pai, nunca diz o meu pai ou o nosso pai, diz sempre ele, o teu pai, no fim da cerimónia o miúdo queria ir falar com o pai e com a senhora bonita vestida de branco, / por que é que aquele homem já não é o meu pai / a mãe agachou-se para ficar ao nível dos olhos do miúdo, / aquele homem não é teu pai, o teu pai morreu / a mãe agarrou o miúdo por um braço e levou-o para longe da senhora bonita vestida de branco que o meu pai abraçava, (...) (Cardoso, 2012, p. 218-220).

No excerto, temos a narração de como foi, na perspectiva de Violeta, o casamento entre Celeste e Baltazar, que, mesmo após o compromisso com a mãe de Violeta, propõe uma fuga à mãe de Ângelo: “(...) pouco depois da lua de mel o meu pai pediu à amante que fugisse com ele / não consigo viver mais um dia sem ti, mais um dia com ela / e como a amante não aceitou sentou-se numa cadeira a chorar, / *de onde me vem isto agora, de onde me vem esta certeza de que foi assim que tudo se passou (...)*” (Cardoso, 2012, p. 222-223, grifo nosso). O grifo aponta uma reflexão da narradora-protagonista, cujo ponto de vista é o único acessado pelo leitor. Ainda, o trecho demonstra o arrependimento de Baltazar em relação ao casamento com Maria Celeste, o que leva a personagem a representar, na narrativa, uma ausência nesta família:

(...) o meu pai todo o dia a olhar para os pássaros, à noite vestia o casaco que lhe ficava grande, estava tão magro, a barba por fazer, os sapatos mal engraxados, mas nos olhos um brilho inexplicável, quando saía à noite sempre aquele brilho inexplicável, a única coisa que não tinha mudado, o mesmo brilho dos primeiros tempos de casado / *vou espairecer* / quando passava pela minha mãe, uma rapariguita sentada no sofá a fingir que não sabia aonde ele ia, uma rapariguita que aceitava o até já dito entredentes sem fazer perguntas e que fazia por não reparar no brilho dos olhos do marido, e tornava a fazer por não reparar que o brilho se apagava quando o marido regressava, o que acontecia cada vez mais tarde, (...) (Cardoso, 2012, p. 147, grifo nosso).

Quando Baltazar se ausentava após anunciar a fala – trecho grifado –, ele visitava Ângelo e sua mãe, que residiam numa construção simples no fim da rua da casa de sua família oficial. Celeste, que agia segundo a frase que sempre repete – “não há nada que o silêncio não mate” (Cardoso, 2012, p. 68, 148, 229, 271, 279, 301, 311, 339) – ignorava a traição evidente do marido.

Há uma passagem no romance em que Ângelo enfrenta Baltazar no período da Revolução:

(...) a minha mãe falava da revolução como dum espetáculo menos conseguido, uma má encenação, os atores fraquinhos, o grupo começou a correr para nós, não sei se o meu pai se apercebeu de que vinham na nossa direção, / a luta continua, fascistas para a rua / mudámos de passeio por uma questão de espaço, não cabíamos todos, não foi por medo, ouvimos um grito, acho que vindo de um homem alto com os olhos esbugalhados, os braços compridos de macaco, / vai fugir / não percebi logo que se referia ao meu pai, o grupo atravessou a estrada, correu para nós, foi aí que vi que também lá estavam mulheres, poucas, daí que ao longe parecesse um grupo de homens e que a minha mãe falasse sempre nos ladrões que os queriam assaltar e que jurasse que eram só homens, mas também lá estavam mulheres, para a história é irrelevante mas apetece-me deixar claro que também havia mulheres no grupo, parámos, de repente estávamos cercados, uma dança esquisita, um grito de guerra, o povo unido jamais será vencido, o meu pai fixo num dos homens, penso que no que gritou, não o deixem escapar, / diz-lhes que estão enganados /o homem não ouviu o pedido do meu pai, a minha mãe como se não tivesse medo, os olhos dela fixos no meu pai, não falei com ele, o meu pai insistia, / diz-lhes que me conheces / a minha mãe puxou o meu pai, cala-te, Baltazar, a minha mãe olhou um por um os homens que nos cercavam, como se não fosse capaz do medo, alguém me agarrou para me puxar, passei a fazer parte do cerco em vez de ser cercada, fiquei a olhar para os meus pais que continuavam presos nos gritos, dentro de punhos erguidos, as ameaças dos telefonemas e os insultos das cartas finalmente tinham ganho caras, havia um homem que gritava mais do que os outros, não o deixem escapar, o meu pai olhava só para ele, foi esse mesmo homem que primeiro falou na tarefa, ameaçou o meu pai, assisti a tudo do lado de fora como se fosse uma revolucionária ou uma ladra já que a minha mãe sempre se referiu a um bando de ladrões, ou uma traidora, ou, podemos ser tantas coisas, os meus pais estavam cercados, o homem, o único para quem o meu pai olhava deu o primeiro empurrão, o meu pai cambaleou, depois foi a vez de outro homem dar um pontapé, tenho a certeza de que foi um pontapé, a minha mãe procurava os olhos de cada um deles, o meu pai não desviava os olhos do homem que incitava os outros e nos olhos do meu pai em vez de raiva uma tristeza incompreensível, / diz-lhes quem eu sou / a minha mãe mais revoltada com o meu pai do que com os ladrões, cala-te Baltazar, não quero ouvir mais uma palavra, o homem para quem o meu pai olhava / não te conheço de lado nenhum / disse para os companheiros, esta gente inventa tudo para se safar, deixei-me ficar do lado de fora do cerco, não fiz um único gesto para mudar de posição, a minha mãe, primeiro num sussurro, deixem-nos, deixem-nos, depois cada vez mais alto, deixem-nos, o tal homem, se calhar o chefe, temos um assunto para tratar com o seu marido, o meu pai calou-se, o homem cuspiu para o chão, a minha mãe, façam então o que têm de fazer, aqui nos têm, olhei para o céu azul, nem uma nuvem para seguir, para os jacarandás em flor, para as pétalas roxas caídas no chão, um tapete lindo, foi uma das tardes mais bonitas que vivi, estava uma tarde perfeita de primavera quando abandonei os meus pais à fúria dos revolucionários, a minha traição emoldurada numa tarde perfeita mas só eu é que me lembro disso, cada um retira dos factos pormenores diferentes, (...) (Cardoso, 2012, p. 135-137).

Assim, acusados de fascismo, os pais de Violeta, que se esquivam da situação, são cercados pelos revolucionários, cujo líder é Ângelo. Apesar de Baltazar reconhecer o filho e

pedir que ele diga ao grupo que se conhecem, o pai é agredido, inclusive pelo próprio filho. Seguindo a linha do silêncio, Celeste refere-se ao episódio como um assalto: “tivemos o azar de nos cruzar com um bando de ladrões” (Cardoso, 2012, p. 137). A retaliação de Baltazar pelos revolucionários se dá pelo vínculo pessoal entre ele e o líder – Ângelo –, mas também pela postura passadista da esposa. Tal comportamento de Celeste se estende ao marido na diegese, embora ele não se pronuncie sobre a questão política, o que é típico da personagem, pois apresenta comportamento ausente e de abstenção contínua no que tange ao ato de posicionar-se perante os conflitos narrados.

Após este evento, é dito que Baltazar enlouquece e passa seus dias cuidando de pássaros no quintal:

(...) depois dessa tarde nunca mais eu e os meus pais passeámos juntos, *o meu pai aumentou a coleção de pássaros, dias inteiros no quintal*, a minha mãe tricotou uma camisola de flores até um tamanho desumano, eu ia com todos os rapazes, nem a um me negava, a Maria da Guia traía-nos com o namorado comunista mas não descurava os seus deveres, a farda e a casa sempre limpas, as criadas quando bem ensinadas podem namorar com um comunista e cumprirem as suas obrigações, uns dias, poucos, *e o episódio do assalto, do cerco*, estava esquecido, (...) (Cardoso, 2012, p. 141-142, grifos nossos).

No excerto, o primeiro grifo revela a entrega de Baltazar à coleção de pássaros. Já o segundo trecho em destaque salienta a perspectiva de Celeste sobre o cerco dos revolucionários ter sido um assalto, isto é, a constante negação da personagem que, neste caso, se refere à agressão sofrida pelo marido.

Por fim, o nome da personagem significa “salve a vida do rei (senhor)” (Oliver, 2013, p. 85). Numa interpretação indireta, o nome da personagem pode referir-se ao culto ao passado ao qual ele é associado no cerco em que é agredido: é apontado como fascista e repreendido pelos revolucionários por isso. Contudo, apesar do posicionamento de sua esposa, Celeste, ser de fato passadista no que tange ao momento político português da década de 1970, o que causa a agressão sofrida por Baltazar são suas escolhas pessoais que caracterizam um comportamento associado a este passadismo. Em outras palavras, casar-se com Celeste por ascensão social, abandonando Ângelo e sua mãe, é uma reprodução do pensamento conservador também combatido pela Revolução. Logo, os motivos que levam Ângelo, então líder dos revolucionários, a conduzir a agressão contra o pai, além do cunho pessoal, também revelam um motivo político indireto que, por sua vez, se relaciona com o significado do nome de Baltazar.

Maria da Guia, por sua vez, figura a servente de Maria Celeste no romance. Sobre a história da personagem, temos:

(...) contou-me sempre a mesma história, por aí se pode ver que se trata de uma criatura pouco imaginativa, / *era uma vez uma mulher que deu ao mundo os oito filhos que teve* / (...) / oito filhos todos vivos, a minha mãe dizia que tinha sido abençoada por não ter perdido nenhum mas só podia querer dizer amaldiçoada / a Maria da Guia devia conhecer muito bem a mulher da história porque a descrevia sempre da mesma maneira, sem alterar uma palavra, muito alta e forte, um xaile preto pelos ombros, uns olhos negros, mais negros do que a madeira ardida, / *era uma vez uma mulher, muito alta e forte, que deu os oito filhos que teve ao mundo / se a sua mãezinha não tivesse gostado de mim a minha mãe tinha-me dado para outra casa*, nessa altura já só éramos cinco que os três mais velhos já tinham sido dados, a pele da mulher era mais dura do que um pedaço de couro, as mãos tão grandes como pás, e nos pés uns socos de madeira barulhentos como um carro de bois, (...) a mulher tinha uma filha muito bem-mandada que gostava muito dos pais e dos irmãos, porque era boazinha essa menina nunca pensou que um dia era a vez dela, *convenceu-se de que a mãe ia guarda-la para a velhice*, era costume as mães destinarem uma filha para a velhice, (...) de tudo o que aprendi nesta vida, menina, de tudo o que aprendi nesta vida a única coisa de que não me esqueci é que a crueldade é um poço sem fundo, esta conclusão e a mulher e os oito filhos eram as únicas coisas que se mantinham na história que a Maria da Guia me contava, (...) a Maria da Guia comovia-se quando contava a parte em que a mãe passou um pano pela cara e pelas mãos da menina e a mandou vestir a melhor roupa que tinha, a menina percebeu que tinha chegado a vez dela e começou a chorar, a mãe aproximou-se, os socos de madeira fizeram ainda mais barulho e a voz forte foi forte como um trovão, *se chorares à frente dos senhores encho-te de porrada, dou-te um enxugo que ficas uns dias sem te mexeres, a menina não chorou mais nem pediu para ficar*, (Cardoso, 2012, p. 324-328).

O trecho transcrito da diegese constitui a narração de Violeta da história de Maria da Guia. Os grifos destacam os momentos cruciais da história da servente. Sua mãe, que tivera oito filhos, deu Maria da Guia, ainda menina, para Maria Celeste. O ocorrido se dá em contraste do que acreditava Maria da Guia, isto é, de que a mãe a guardaria para a velhice, ou seja, que ela não seria dada como seus irmãos. Além da violência de ser dada, pela própria mãe, a uma família desconhecida para servir-lhe no âmbito doméstico, o último grifo aponta a violência final: a mãe de Maria da Guia ameaça espancá-la caso ela demonstre emoções quando Baltazar e Celeste fossem buscá-la.

No tempo da narrativa primeira, a personagem vive em um espaço degradado:

(...) a Maria da Guia que está a definhar num quarto alugado, não mais do que cinco metros quadrados, depois de ter desperdiçado a oportunidade de ter outra vida com o namorado comunista, / *quando nos põem numa vida não sabemos ter outra, menina* (...) (Cardoso, 2012, p. 26, grifo nosso).

A perspectiva de Violeta é de que Maria da Guia teria desperdiçado a chance de outra vivência se tivesse ficado com seu namorado – um revolucionário – ao invés de ceder à agressão de Celeste, como no trecho elencado previamente. Todavia, a visão da narradora-protagonista contrasta com a fala de Maria da Guia que interrompe sua narração, funcionando como uma memória que interrompe o jorro de consciência. A memória da fala da servente, em destaque no trecho, está, como indica a citação, isolada graficamente do longo período que constitui o discurso romanesco. Assim, compreende-se que Maria da Guia demonstra dificuldade em transcender a vivência que lhe foi imposta, isto é, seu aspecto servil. Nesse sentido, destaquemos o trecho abaixo:

(...) continuo sentada no sofá e não aparece uma farda de vassoura na mão para espantar os ratos que cochicham dentro dos estofos, a farda que se esgarça num quarto alugado, não mais que cinco metros quadrados, quando por lá passo, o que faço raramente, só quando não tenho mesmo mais nada para fazer e me apetece falar com um tecido esfiapado, casas sem botões, duas mangas que se mexem com dificuldade / a menina desculpe isto ser tão acanhado / quando põem água a ferver para o chá, a menina desculpe esta cafeteira de alumínio, e me oferecem bolachas de pacote, a menina desculpe estas bolachas, de vez em quando faz um sorriso impossível já que as fardas não sorriem, talvez por isso, a menina desculpe fico tão contente por a ver, se calha a verter duas lágrimas de emoção, uma impossibilidade dado que as fardas não choram, a menina desculpe, a Maria da Guia continua a pedir desculpa naquele tom muito específico apesar de definhar num quarto cheio de bolor, um chiar constante, a menina desculpe mas estou pior da asma, *a Maria da Guia que teve o azar de sobreviver aos donos, um pássaro doente numa gaiola*, (Cardoso, 2012, p. 189-190, grifo nosso).

O trecho apresenta o aspecto servil de Maria da Guia que prevalece no tempo da narrativa primeira. Tal aspecto fica evidente nas constantes desculpas pedidas pela personagem à narradora-protagonista pela simplicidade do local onde vive, além do modo como Violeta refere-se à personagem na narração, isto é, por meio da metonímia “farda”. Ainda, temos o trecho grifado, em que a narradora assemelha Maria da Guia a um animal de estimação, como Celeste o faz em trecho citado previamente, no episódio em que ela agride a servente.

Por fim, o nome Maria da Guia remete à Nossa Senhora da Guia, originalmente do Cristianismo Ortodoxo. Neste contexto, a santa é nomeada segundo seu papel de “condutora”, por conduzir e guiar Jesus na infância. Tal significado relaciona-se com o excerto do romance transcrito abaixo:

(...) a minha mãe ficou toda entusiasmada quando soube que eu ia ao cinema com um rapaz, o entusiasmo não serviu de muito, / tens de aproveitar, olha que convites desses não debes ter muitos mais, a Maria da Guia faz de chaperon / nunca nenhum rapaz me foi buscar a casa e nunca a Maria da Guia fez de chaperon, ao princípio ainda perguntei, a que horas me vais buscar,

estás parva, não te vês ao espelho, portanto ia sozinha ter com os rapazes / não sabíamos que gostavas tanto de cinema, Violeta / que se riam de mim, com o passar do tempo a minha mãe tratou deste assunto como de todos os assuntos desagradáveis com que lidou, / não há nada que o silêncio não mate / (...) (Cardoso, 2012, p. 229).

Do francês, “chaperon” significa acompanhante. Nesse sentido, a servente teria de fato conduzido Violeta a ser uma jovem respeitada socialmente, que não se envolve com os rapazes no cinema. Contudo, como o trecho do romance demonstra, Maria da Guia nunca foi condutora de Violeta, que amadureceu e se tornou uma mulher que não corresponde aos padrões impostos socialmente às mulheres. Assim, o episódio acima transcrito reforça a ironia do nome da servente que, como demonstrado, não sabe guiar a si. Tal fato pode ser percebido quando ela deixa a chance de viver sua liberdade ao lado do namorado revolucionário, mantendo-se servil à família de Violeta, mesmo após a morte dos pais da narradora-protagonista.

Ângelo apresenta-se à Violeta no hospital como filho ilegítimo de Baltazar quando este falece no local. Contudo, além de reconhecê-lo como líder dos revolucionários que agrediu seu pai, Violeta narra que conhece Ângelo de outra situação:

(...) para se vingar o seu filho deitou-se com a mostrenga da irmã / (...) quando o Ângelo apareceu no hospital fingi e deixei-o fingir que era a primeira vez que nos víamos, em vez de / sei quem tu és, sei o que me fizeste / lhe dizer a verdade, foi fácil fingirmos porque o Ângelo estava muito diferente do rapaz que eu conheci, quando naquela tarde apareceu no hospital o Ângelo já era um espantalho a gaguejar o que tinha ensaiado, / pode não ser a melhor altura mas / um espetáculo fraquinho como são todos os espetáculos que o Ângelo dá, um espetáculo que interrompi com / não sabemos nada dos outros, nunca imaginei que o meu pai conhecesse tanta gente, um corrupio de visitas que / uma mentira, não ia dizer ao Ângelo que nunca tinha aparecido ninguém, que há muito que os amigos, vizinhos, colegas tinham matado o meu pai, que esta morte era só uma formalidade, o Ângelo enervou-se e gaguejou mais na deixa que tinha preparado, (...) / também sou filho dele, é uma história muito comprida, não sei se é a melhor altura / (...) com o meu pai a morrer tudo se tornou irrelevante, ou a dor não me permitiu, tinha boas desculpas mas interrompi o Ângelo por desinteresse, (...) naquela tarde no hospital o Ângelo quis enganar-me e ainda hoje está convencido de que conseguiu, pensa que não me lembro dele nem do mal que quis fazer-me, afinal se o Ângelo telefonar atendo e pergunto-lhe mais uma vez / quando te deitaste comigo já sabias que era tua irmã / o que já sei, o Ângelo vai mentir-me, tem a mania de jurar que nunca me tinha visto antes daquela tarde no hospital, / juro pelo que tu quiseses que nunca te tinha visto, que te vi a primeira vez naquele dia no hospital / (...) (Cardoso, 2012, p. 208-210).

Como é possível perceber no excerto, apesar de Ângelo negar, Violeta alega que eles tiveram relação sexual incestuosa quando ela desconhecía o parentesco e ele já sabia que ela era sua irmã. Para a narradora-protagonista, esta é uma das vinganças que o filho ilegítimo fez contra Baltazar:

(...) o Ângelo que continua a mentir-me para não ter de confessar uma das muitas vinganças que engendrou, podia dizer-lhe tens a certeza que naquela tarde do cerco, ou, tens a certeza que eu e tu, tens a certeza que nós não, o telefone está a tocar, (...) (Cardoso, 2012, p. 211).

Logo, as vinganças de Ângelo contra o pai figuram o incesto, a perseguição via telefonemas e o cerco dos revolucionários, episódio já elencado, que culminou em uma agressão física contra Baltazar. Nesse sentido, Violeta afirma que Ângelo, além de tio de Dora, também é seu pai, embora a filha desconheça o parentesco paterno do tio. A tentativa de revelação do parentesco paterno é construída pela narradora-protagonista durante a prolepse imaginada:

(...) a minha criança desvia os olhos da mesa do lado e vira-se para o Ângelo, diz lá o que tens para me dizer, / fazer o que têm de fazer ainda que depois se arrependam / a Dora não devia incitar o Ângelo a magoa-la, a dor não faz parte deles, nunca fez, gostam um do outro sem precisarem de se magoar, / não sei como te dizer isto / o Ângelo não ensaiou esta conversa, talvez por isso corra bem já que ensaia os espetáculos e correm sempre mal, o Ângelo não se decide por um princípio e todas as histórias se devem contar pelo princípio, não sei o que a tua mãe te contou, de qualquer maneira, penso que deves saber, quero dizer, é importante que saibas o que realmente aconteceu, a Dora mantém-se impassível, (...) (Cardoso, 2012, p. 350).

A imaginação de Violeta contempla a covardia de Ângelo em revelar a verdade à Dora no que tange ao vínculo familiar mais próximo que os une. Ainda, a prolepse imaginada também aborda a impaciência de Dora para com Ângelo, isto é, para que ele lhe diga logo o que tem a dizer.

Quanto ao nome de Ângelo, que significa, na origem latina, “anjo”, e na origem grega, “mensageiro”, teceremos algumas considerações. A priori, Ângelo é o oposto de anjo, figura celestial que protege os seres humanos vivos na Terra, uma vez que, segundo a narradora-protagonista, a personagem assim nomeada é conduzida por vinganças que planejou contra o pai, que nunca, em vida, reconheceu o filho e sua mãe como sua família legítima.

A posteriori, a noção de mensageiro serve bem à postura da personagem na diegese. Quando ele realiza o cerco e nega-se a assumir que conhece Baltazar, passa a mensagem de que, para ele, aquele não é seu pai, como o instruíra sua mãe quando ambos assistiram ao casamento de Celeste e Baltazar em citação previamente elencada. Ainda, temos a mensagem que ele entrega à Violeta no hospital, após a morte de Baltazar: sua filiação ilegítima do pai de Violeta. Por fim, Violeta imagina a mensagem de Ângelo a Dora no que diz respeito ao fato de ele ser, além de tio, pai dela, fruto de uma relação incestuosa.

Dora, jovem-adulta no tempo da narrativa primeira, filha de Violeta, é apresentada no romance como a salvação dos avós, isto é, a filha que Violeta nunca foi para eles, como elencado

em citação prévia. A neta de Baltazar e Celeste é contra a venda da casa dos avós realizada por Violeta no dia do acidente:

(...) não há luta mais dolorosa do que a que a nossa carne trava connosco, não tenho como ganhar, estou condenada a perder, 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 / (...) (Cardoso, 2012, p. 187).

Nesse sentido, percebe-se, pelo trecho, que Dora não apenas é contra a venda, mas não compreende a urgência da mãe em livrar-se da casa que, na diegese, simboliza o passado doloroso da narradora-protagonista. Ainda, destacamos o seguinte trecho:

(...) a Dora não acreditou em mim que a avisei, andava feliz apesar das mãos arranhadas, das unhas lascadas e encardidas, da roupa suja de terra, convenceu-se de que podia enganar a morte, enquanto as plantas do jardim florisser, os avós / morreram Dora, os avós morreram e não há primavera que os faça renascer / continuavam vivos, morreram Dora, os avós desapareceram deste mundo e nem eu nem tu sabemos acreditar em mais nada para além deste mundo, os avós já não existem, todas as semanas a Dora vinha limpar a casa, arrancar as ervas daninhas do jardim, (...) (Cardoso, 2012, p. 183)

O excerto acima evidencia a tentativa de Dora de manter os avós vivos por meio da manutenção da jardinagem da casa que fora deles. Quando a venda da casa se concretiza, Dora, tentando preservar a memória dos avós, muda a estratégia quanto ao jardim:

(...) a Dora foi ontem arranjar o jardim, pensa demover os compradores da vontade de cimentarem tudo, tem as mãos feridas, aparou as roseiras, desbastou a fiada de crisântemos, podou a dama da noite, colheu os últimos jarros, não devia ter perdido tempo, os compradores vão cimentar todos os pedaços de terra que encontrarem, / não gostam de plantas nem de animais / denunciou-os a filha, uma adolescente a mudar de pele, / não há como os filhos para nos traírem / a Dora também não devia ter perdido tempo a implorar-me que não vendesse a casa, *nunca falámos da mesma casa, não vendi a casa de que a Dora fala, essa casa nem a conheço*, nunca estive no quintal onde o avô lhe ensinou a diferença entre as folhas da laranjeira e do limoeiro, (...) (Cardoso, 2012, p. 87, grifo nosso).

Na citação, observamos a esperança de Dora de que os compradores do imóvel mudem de ideia quanto a cimentar o jardim. Outrossim, no grifo, a narradora-protagonista revela uma perspectiva fulcral na compreensão do símbolo da casa na diegese: para ela, a casa representava a rejeição, a opressão e a negligência. Todavia, para Dora, o espaço simbolizava uma vida feliz ao lado dos avós que tanto a amaram.

O nome Dora, de origem grega, significa “presente”, isto é, o significado do nome da personagem está totalmente alinhado ao que ela simboliza na narrativa: Dora é descrita como a salvação dos avós, um presente que Violeta dera a eles. Este movimento ocorrera mesmo que

Violeta não tivesse desejo algum de salvar os próprios pais e como surpresa para Maria Celeste, que impôs o aborto a Violeta durante sua gravidez.

Por fim, antes de falarmos de Violeta enquanto personagem, é importante ressaltar que, por se tratar de uma narradora-protagonista, todos os outros elementos do romance, como as personagens, são construídos a partir da memória de Violeta. Assim, nós, enquanto leitores, devemos sempre desconfiar da perspectiva do narrador autodiegético, apesar de ser esta a única via de acesso que temos à história narrada.

Violeta, como dito, é uma mulher que não corresponde aos padrões socialmente impostos pela aparência e comportamento. A opressão quanto à não correspondência aos padrões sociais ficou evidente na citação em que ela vê a mãe durante o jantar com Dora e Ângelo na noite do acidente, isto é, quando tratamos da fusão espaço-temporal.

Ademais, Violeta trabalha como vendedora de ceras depilatórias. Inclusive, a viagem em que Violeta sofre o acidente era a trabalho: iria vender as ceras às clientes Betty e Denise. É interessante destacar que Violeta venda um produto coercitivo no que tange ao padrão de beleza imposto ao corpo feminino, sendo uma mulher fora desses padrões. Em outras palavras, sua atuação laboral figura, no romance, uma grande ironia. Ainda, ela vende as ceras em um período em que a depilação a *laser* está em ascensão, como se ela estivesse atrasada no oferecimento de produtos para atingir o padrão imposto à mulher, o que corrobora a ironia que sua atuação laboral constrói no tecido narrativo de *Os meus sentimentos*.

Tendo sido as relações de Violeta com Maria Celeste, Baltazar, Maria da Guia, Ângelo e Dora já retratadas quando as respectivas personagens foram apresentadas, cabe, nesse momento, tratar das subjetividades de Violeta, isto é, como a personagem se relaciona com o mundo que a cerca.

Quando Violeta, no quinto capítulo, vai ao banco concretizar a venda da casa, ela lida com um funcionário mal-humorado que queria dispensá-la a todo custo:

(...) o funcionário do banco pede-me que aguarde que os compradores cheguem, a escritura estava marcada para as duas, digo, sim mas com esta chuva é provável que se atrasem, o funcionário fala com exagerada polidez, o notário também ainda não chegou, esta chuva atrasa tudo, as palavras do funcionário são todas ditas no mesmo tom, a educação ajuda-o a calar os inoportunos como eu, retiro-me, o funcionário retoma o trabalho, está aborrecido por o ter interrompido, é a segunda vez que o desvio do computador, da primeira vez falei do temporal, um caos, gosto muito de utilizar esta palavra, caos, um caos, repeti, depois detalhei o caos, quatro acidentes, uma inundação grave e outra menos grave, árvores caídas, estradas

cortadas, o funcionário ouviu-me no silêncio educado que matava a conversa, as tragédias que descrevia esfumavam-se na cara imperturbável do funcionário, logo que teve a oportunidade o funcionário regressou ao ecrã luminoso, (...) (CARDOSO, 2012, p. 110).

A partir desse episódio, a narradora-protagonista passa a divagar sobre a vida deste funcionário:

(...) o funcionário até podia admitir que detesta o que faz se isso não o revoltasse mais, não fosse a troca do apartamento, o carro novo da mulher, o computador da filha mais velha, o infantário do mais pequeno, as férias de verão, e ninguém o obrigava a levantar-se cedo para se sentar a uma secretária a recolher informações enfadonhas sobre anónimos tão enfadonhos como as informações a que dão origem, o funcionário ficava a dormir todas as manhãs ou partia num cargueiro e dava a volta ao mundo, quando era novo sonhou com isso (...) (CARDOSO, 2012, p. 111)

Em seguida, ela passa a imaginar a vida do chefe deste funcionário:

(...) o chefe do funcionário aborrece-se com os pedidos de crédito monótonos que anónimos igualmente monótonos fazem, não fosse a casa de férias, o monovolume novo, o patrocínio do filho velejador, as viagens da filha poliglota, e ninguém o obrigava a levantar-se todas as manhãs para se enfiar neste gabinete, apesar da secretária e da cadeira regulável, do computador mais potente e da central telefónica, o chefe do funcionário dedicava-se à agricultura biológica, em novo quis ser agricultor e preocupa-se com os nitratos nos legumes, o chefe do funcionário assina os pedidos de crédito e coloca-os em pastinhas com capas transparentes (...) (CARDOSO, 2012, p. 112).

Por fim, ela cria uma vida para o chefe do chefe do funcionário que a dispensou:

(...) também o chefe do chefe do funcionário está maçado com os pedidos de crédito fastidiosos que anónimos igualmente fastidiosos fazem, não fosse o chalezito na neve, a casa num condomínio de luxo, a estada em Londres da filha mais velha, a especialização do filho do meio nos EUA, a mania do mais novo de ser artista, os carros de todos, as motos de todos, os cigarros e as bebidas de todos, as vaidades de todos, ah, os fins de semana com a amante em Nova Iorque, e ninguém o obrigava a levantar-se todas as manhãs para se enfiar num gabinete com uma vista tão acanhada, o chefe do chefe do funcionário fazia um retiro de silêncio e escalava montanhas ao nascer do dia, uma vida saudável, não fosse a vida que tem e era um asceta, (...) / *a quantidade de coisas de que as pessoas se convencem que precisam* / (...) (CARDOSO, 2012, p. 112-113, grifo nosso).

Assim, observa-se a acidez da imaginação de Violeta sobre a submissão humana e a respectiva perda da própria liberdade para conseguir coisas de que, na realidade, não necessariamente precisa, como é possível observar no trecho em destaque. Nesse ponto, inferimos que a autora implícita<sup>51</sup> de Cardoso está em ação, projetando em Violeta a ideologia

---

<sup>51</sup> Segundo Wayne C. Booth em *Retórica da ficção* (2022), o autor implícito é uma instância ficcional que absorve a ideologia do autor empírico (o escritor em si) e as projeta no narrador.

da escritora de que muitos ideais do 25 de Abril ainda precisam ser alcançados. Isso pode ser observado na hipocrisia que atravessa principalmente a imaginação da vida do chefe do chefe do funcionário, que denuncia uma família rica, porém desestruturada, repleta de vícios e mentiras, o que evidencia a farsa da família tradicional portuguesa.

Ainda, há um aspecto fulcral em todas as vidas imaginadas dos funcionários imaginados por Violeta: os três teriam abdicado de seus sonhos para ter trabalhos estressantes para custear vidas que não lhes trazem felicidade. A justificativa é justamente o trecho por nós grifado: as pessoas se convencerem de que precisam de coisas que, na realidade, são supérfluas.

Logo, no episódio dos funcionários, temos uma oportunidade mais direta de ter acesso à ideologia da autora empírica, isto é, Dulce Maria Cardoso, por meio do recurso da autora implícita que, ao projetar a ideologia da autora na narradora-protagonista Violeta, convida os leitores a refletirem sobre o que de fato foi conquistado na Revolução dos Cravos. Contudo, é importante ratificar que Cardoso não é antirrevolucionária, mas sim, exige que se tenha olhar crítico sobre os ideais de 1974, que ainda precisam ser conquistados pela sociedade portuguesa contemporânea.

O jogo da caça, por sua vez, é o modo como Violeta se relaciona sexualmente com caminhoneiros, na estrada, durante suas viagens a trabalho:

(...) uma vez identificada a presa ajo segundo as regras que a minha experiência nesse tipo de caça me permitiu construir, (...) a minha primeira regra consiste numa troca de papéis, torno-me a presa perfeita de qualquer caçador, mesmo do mais inexperiente, quando tiver saciado não me incomoda que descubram a verdade, até me divirto quando isso acontece, (...) outra das minhas regras, fazer com que estes homens acreditem que foram eles que me convenceram a aceita-los, (...) cumpro as regras a que me fui obrigando, dei a cada um dos homens com quem estive a vaidade de ser único, disse-lhes o que queriam ouvir, sou a presa mais indefesa, mais vulnerável, a forma cega como obedeço excita-os, (...) não tenho medo, nunca tive medo de nenhum homem e de todos me convenci que tinha, uma brincadeira, deixo-me estar, outra regra, nunca virar as costas à presa, mesmo numa situação de aparente desvantagem, deixo-me estar, desvio os olhos, (...) não permito que estes homens entrem no meu carro, isto não é uma regra, apenas uma mania, sigo-os aonde for preciso mas nunca deixei que entrassem no meu carro, (...) (CARDOSO, 2012, p. 32-43).

Uma de suas caças, mais precisamente, a caça do dia do acidente, é narrada, na diegese, interrompida por trechos graficamente isolados que tratam de como os rapazes a rejeitavam quando jovem: “quando as luzes do cinema se apagavam os rapazes vinham ter comigo” (Cardoso, 2012, p. 50) e “quando o filme acabava e os rapazes deixavam de me conhecer *eu não me importava*” (Cardoso, 2012, p. 51). A desimportância que Violeta demonstra frente a

rejeição do outro soa tanto como um conformismo quanto como uma rebeldia frente ao Outro que ela rejeita antes de por ele ser rejeitada.

Ainda, apesar de Violeta repetir “conheço o amor de ouvir falar” (Cardoso, 2012, p. 48, 49, 59, 61, 243, 283, 304, 346) oito vezes no discurso, Violeta revela, no final da diegese: “(...) ouves-me Dora, consegues ouvir-me, nasceste para que *eu pudesse experimentar o amor*, nasceste para me salvars de mim, esse é o único segredo que deves descobrir (...)” (Cardoso, 2012, p. 308-309). Logo, a narradora-protagonista conheceu o amor: o amor de mãe por Dora.

Por fim, Violeta inicia a narração do segundo capítulo com “rolo sobre as trevas” (Cardoso, 2012, p. 11), enquanto o décimo primeiro e último capítulo é iniciado por ela com “rolo pela luz” (Cardoso, 2012, p. 367). Das trevas à luz, a protagonista encontra o caminho para a paz por meio da revisita ao passado ao narrar, por meio do jorro de consciência, suas memórias, ao invés de fugir delas. Violeta inicia o discurso insistindo para si que, após a venda da casa, tudo seria diferente, como demonstrado previamente. Neste encontro com a paz no último capítulo, ela afirma: “(...) a partir de hoje nada vai ser diferente, nunca mais nada diferente, (...)” (Cardoso, 2012, p. 367). A mudança de perspectiva engloba uma nova visão de mundo e acerca de sua própria vida: um delírio que leva Violeta à paz de espírito.

O nome da narradora-protagonista é o nome de uma flor que pode florescer o ano todo, se cuidada adequadamente. Assim, o nome da personagem remete a um elemento da natureza que demonstra sua beleza com facilidade em todas as estações do ano, fato que contrasta com a aparência da narradora-protagonista:

(...) levanto-me, não lamento o meu corpo gordo, feio, o meu desmazelo, as minhas unhas mal pintadas, o homem olha carinhosamente para as mamas que repousam sobre as pregas da barriga, dois sacos de carne arrepanhados por mamilos demasiado escuros, baixa-se para apanhar o sutiã que está no chão, fico à espera, as minhas pernas, dois cepos arroxeados, conheço de cor o *meu aspeto de puta barata*, devia incomodar-me, (...) (Cardoso, 2012, p. 59, grifo nosso).

No excerto, a descrição da narradora-protagonista sobre a própria aparência tem seu ápice no trecho posto em destaque por nós: a flor que nomeia a personagem simboliza o oposto do aspecto que Violeta afirma ter. Ainda, ela diz não se incomodar com esta aparência, remetendo ao conformismo supracitado ou a uma rejeição dos padrões impostos às mulheres antes que estes a rejeitem.

*Os meus sentimentos* trata, nesse sentido, dos sentimentos da narradora-protagonista, que, num jorro de consciência, apresenta ao leitor um quebra-cabeça a ser desvendado graças ao grande desafio formal que sua composição constitui. O título do romance também tem um tom fúnebre, pois é a expressão que se diz a alguém em ocasiões de perdas de entes queridos. Ainda, o aspecto fúnebre pode ser associado à urgência da narradora-protagonista em jorrar suas memórias por acreditar que aquele instante pode ser o último de sua vida.

Todavia, como citado anteriormente, a leitura aqui realizada compreende que Violeta sobrevive ao acidente, o que foi comprovado com trechos do discurso do romance. Ainda, o próximo romance a ser apresentado, *O chão dos pardais*, apresenta Violeta pós-acidente em uma cena, no metrô, ao lado dos personagens Júlio e Sofia:

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).

Com este trecho, temos a visita de Violeta da diegese de *O chão dos pardais*, como vimos Violeta em *Campo de sangue*, cujo protagonista inominado e Eva surgem em *Os meus sentimentos*. Assim, nestes três romances, é possível notar personagens que vagueiam por entre as diegeses de Dulce Maria Cardoso.

### 3.2.3 *O chão dos pardais*

O terceiro romance publicado por Dulce Maria Cardoso, em 2009, é *O chão dos pardais*. A edição utilizada é a da Tinta-da-China de 2014. Esta diegese aborda núcleos narrativos que se interrelacionam por meio de dinâmicas de poder. Assim, temos a história de uma festa de aniversário em que ocorre uma tragédia: o suicídio da personagem Júlio, que invade a casa do patriarca Afonso, que está comemorando sessenta anos, com o objetivo de matá-lo.

Nesse sentido, Júlio é motivado a cometer o homicídio que planeja – mas que culmina em um suicídio – após sua noiva, Sofia, revelar que é prostituta de luxo e que mantinha um caso com Afonso. O homem poderoso é casado com Alice, com quem tem dois filhos já adultos, Clara e Manuel.

As personagens até então citadas serão as que abordaremos com maior enfoque. Contudo, estas se revelam em suas relações com outras, das quais destacamos Eugénia, servente

da casa de Afonso e Alice, Elisaveta, também servente da casa, Lily, namorada de Manuel, e Gustavo, professor de História e contratado por Alice para ser biógrafo de Afonso.

Esta narrativa é datada, diferentemente das duas publicações prévias da escritora portuguesa. A forma de delimitar o período extradiegético em que os fatos diegéticos ocorrem é realizada de dois modos, já no primeiro capítulo:

Alice levanta-se do sofá para ir buscar outro Ginger Ale. Quando passa pelo relógio do anjo, *o dia 31 de Agosto de 1997 já gastou dezessete minutos dos mil quatrocentos e quarenta que possui.* (...) este barulho que Alice tem dificuldade em reconhecer, é a campainha do telefone. Sobressalta-se. É muito raro que o telefone toque a esta hora. (...). Atende. A mão treme-lhe um pouco.  
 – Minha querida, aconteceu uma coisa terrível.  
 (...)
 – *A princesa Diana está a morrer.*  
 – Não pode ser.  
 A amiga repete. (Cardoso, 2014 p. 18-20, grifos nossos)

O segundo grifo é relativo à morte de Diana, princesa de Gales, que de fato ocorrera em 31 de agosto de 1997. Trata-se de uma referência a um fato histórico, isto é, extradiegético. Já o primeiro grifo compreende tanto a visão de Alice não só em relação à data mencionada, mas também ao horário: são 00:17. A ênfase que o narrador dá à contagem dos minutos do dia realizada na psique da personagem remete à rotina de Alice, que desempenha a função de ordenar os serventes da casa e ser esposa de Afonso, questões a serem elencadas adiante.

O romance é dividido em vinte e quatro capítulos não enumerados. Todos os capítulos apresentam títulos instigantes, alguns de autoria de Dulce Maria Cardoso e outros, referenciados após o discurso romanesco, de outros escritores, como Camilo Pessanha, Goethe, Proust, Pirandello e Shakespeare. A título de exemplo, temos o emblemático título do sexto capítulo: “Problema e solução são a mesma coisa, só que em tempos diferentes” (Cardoso, 2014, p. 75). Ele trata da relação de Afonso e Alice, o casal da família tradicional portuguesa retratada no romance:

Desde a lua-de-mel que Alice e Afonso dormem em quartos separados. Invocaram a diferença de horários como justificação, sabendo ambos que as razões eram outras, se bem que nenhum deles soubesse exactamente quais. Nada mudaria o conhecimento das razões exactas, pelo que se tornaram desnecessárias. Alice e Afonso nunca perderam tempo com detalhes. (Cardoso, 2014, p. 75).

A praticidade que permeia a relação entre as personagens denuncia uma superficialidade fulcral nesta conjugalidade. Outrossim, o silêncio é um elemento implícito no excerto acima, que fica evidente no trecho abaixo, pertencente, também, ao sexto capítulo:

Aprenderam a estar em silêncio no primeiro encontro e nunca mais tiveram problemas depois disso. Casados há trinta e cinco anos e nem um único problema. Se vão jantar fora, sentam-se na mesa que o empregado indica e

não gastam tempo a dizer que é uma boa mesa ou que a vista é ótima. Aprenderam a arte do silêncio no primeiro encontro. (Cardoso, 2012, p. 80)

Este silêncio denuncia o fingimento explicitado pelo narrador: “Durante o pequeno-almoço [Alice] *faria de conta* que eram um casal enamorado. Não era difícil de *imitar*.” (Cardoso, 2014, p. 75, grifos nossos). Os grifos evidenciam como Alice propõe-se a fingir que ela e o marido se amam. Assim, a ausência de comunicabilidade entre as personagens apresenta um silêncio que diz muito sobre esta conjugalidade, que é permeada pelo vazio, isto é, a ausência da entrega de Alice e Afonso nesta relação.

Quanto ao título do capítulo, o que antes fora solução, isto é, o casamento arranjado entre Alice e Afonso, também narrado neste capítulo, bem como a praticidade do silêncio que supostamente evitou problemas por trinta e cinco anos, tornara-se problema:

Alice sempre invejara os dias arrumados de Afonso, a vida de Afonso para quem tudo resultava, os negócios – essa palavra detestável, as viagens – como é que se pode gostar de ir para longe com a vida metida numa mala, o golfe – aquelas roupas ridículas que o fazem parecer maricas, – o ginásio – o senhor envelhece que nem um velho, as amantes – a pila que demora cada vez mais a entesar-se, os amigos – uma ida para o hospital determinará o número, os traidores – por cada um descoberto há dois que afiam as facas –, os inimigos – merece-os todos, a solidão – se deus nunca se queixou a solidão não pode ser má. (Cardoso, 2014, p. 81-82).

A inveja de Alice denuncia o tédio que circunda a vida de esposa de um homem poderoso. Ela inveja a liberdade de Afonso, uma liberdade que, neste sistema patriarcal, só pode ser vivenciada pelo homem, uma vez que as mulheres que ousam ser livres dentro desta conjuntura são julgadas por uma sociedade ainda conservadora.

Por sua vez, a estrutura do terceiro romance publicado pela escritora portuguesa contemporânea é amiúde linear, isto é, apresenta considerável coincidência entre o tempo da narrativa/discurso e o tempo da história. Todavia, há, no discurso do romance, a presença de analepses, cuja função diegética é justificar ao leitor os comportamentos e sentimentos das personagens no tempo da narrativa primeira. Um exemplo deste recurso narratológico no romance em pauta é justamente a narração, no sexto capítulo, de como Afonso e Alice conheceram-se:

Todos compareceram na festa do casamento, a grande festa que foi a matriz para todas as festas que se seguiram e que aconteceu dois anos depois de os pais de Alice a terem levado pela primeira vez à casa dos pais de Afonso que ficava na cidade. Durante a viagem a mãe de Alice disse ao pai, (...) que nada podia ser melhor para o futuro deles do que o rapaz gostar de Alice. (...). – É como se a fôssemos vender – disse o pai de Alice (...).  
Iam à cidade, a pretexto do aniversário de um primo, porque o pai de Afonso, (...) preocupado com as corridas de carros ilegais, com as bebedeiras, com as *actrizes com quem o príncipe se deitava*, decidira que chegara a altura de o

príncipe assentar. Com esse fim eram convidadas para lanchar *meninas virgens* e de boas famílias todas as semanas. Nenhuma agradava ao príncipe. (...) A mãe de Alice confiava que a filha ganharia o lugar. (...) Quando Afonso entrou na sala, (...) sorriu para Alice, que pouco mais era do que uma criança loura com um chapelinho branco na cabeça e disse que tinham ambos os nomes começados por A e que gostava de coincidências. (Cardoso, 2014, p. 78-79, grifos nossos)

O trecho citado explicita uma analepse em relação à narrativa primeira, em que o casal discute a festa que Alice está organizando para comemorar os sessenta anos de Afonso. Como dito, a função da analepse no discurso romanesco é justificar a conjugalidade atual performada pelas personagens, que tem origem em um casamento arranjado, isto é, acordado entre seus pais.

É importante, ainda, destacar que os eventos do excerto se passam trinta e sete anos antes da narrativa primeira, pois as personagens têm trinta e cinco anos de casados e demoraram dois anos para casarem-se. Assim, tais eventos ocorreram, aproximadamente, em 1960, dado que a narrativa é datada em 1997. Assim, é interessante notar que o machismo fulcral pode ser identificado nos destaques por nós propostos na citação, os quais frisam a noção de que Afonso, que já tinha relações sexuais com outras mulheres, deveria casar-se com uma jovem virgem, isto é, que nunca tivesse tido relações sexuais com ninguém.

Logo, estabelece-se um paralelo entre 1960, período pré-25 de Abril, e 1997, período pós-Revolução, a fim de que o leitor reflita se a sociedade portuguesa de fato modificou, em suas raízes, seus valores conservadores. Afinal, o silêncio ainda rege a relação de conjugalidade dessas personalidades, bem como Alice ainda é subjugada ao espaço doméstico e, Afonso, à liberdade que, no patriarcado, pertence, sem julgamentos, somente ao homem.

O narrador, por sua vez, é heterodiegético e onisciente, o que, na narrativa, desempenha a função de garantir ao leitor uma visão múltipla e amplificada acerca da conjuntura de Portugal pós-25 de Abril, uma vez que este panorama é realizado por meio da exposição psíquica das personagens. Ainda, *O chão dos pardais* é capaz, por meio deste narrador, de acessar a subjetividade íntima das personagens e expor diegeticamente suas vulnerabilidades.

Como em *Os meus sentimentos*, este romance elabora a crítica ferrenha a uma sociedade portuguesa que ainda não alcançou os objetivos almejados pela Revolução, pois as dinâmicas de poder ainda são fulcrais em todas as relações tecidas no romance. Um exemplo está na rotina de Alice já mencionada. Além do ócio que leva a personagem a contar os minutos do dia, outros momentos do romance relativos a esta personagem levam à apreensão da crítica ao patriarcado e suas respectivas dinâmicas de poder que assolam a família tradicional portuguesa, como será observado na apresentação das personagens.

Como dito, as personagens a serem apresentadas são Alice, esposa do patriarca Afonso; Clara, filha de Alice e Afonso; Manuel, o outro filho do casal; e Afonso, patriarca da família retratada. Outras personagens importantes surgirão na discussão destas. A priori, porque é por meio das relações interpessoais que as personagens são caracterizadas na diegese. A posteriori, pelo fato de as personagens mais bem desenvolvidas no tecido narrativo serem as supracitadas e, as secundárias, surgirem a partir delas.

Alice é uma mulher de meia idade casada com Afonso, um homem bem-sucedido que viaja muito a trabalho e mantém um caso extraconjugal com a prostituta de luxo Sofia. Alice dedica-se, no discurso romanesco, à escolha do presente inesquecível para o aniversário de sessenta anos de Afonso: uma biografia do marido, a ser escrita por Gustavo, professor de História. Ademais, a personagem dedica-se à organização da festa para comemorar o aniversário do marido. Ela exerce a função de esposa e de dar ordens relativas à casa para a servente Eugénia, que é responsável por ordenar os demais empregados da residência.

No início da diegese, o leitor tem acesso a um aspecto físico e outro comportamental de Alice: “Olha para a sala. Enrola no indicador da mão esquerda uma madeixa do *cabelo muito louro de boneca*. – Como é que se pensa numa ideia – pergunta no *tom sussurrado que treina desde adolescente* –, como?” (Cardoso, 2014, p. 11, grifos nossos). Logo, aspectos que correspondem aos padrões ditados pela sociedade patriarcal são apontados pelo narrador nesta personagem desde o início do romance.

O primeiro destaque nosso na citação diz respeito ao cabelo de Alice, loiro, cuja analogia proposta pelo narrador é com uma boneca. Já o segundo trecho por nós grifado elenca o comportamento da personagem: o tom de voz sussurrado. Assim, tanto a aparência impecável quanto o comportamento delicado remetem ao aspecto submisso que a mulher deve assumir socialmente dentro do sistema patriarcal.

Ainda, convém destacar a relação entre Alice e sua servente, Eugénia. A disparidade de vivências entre as personagens denuncia a desigualdade social que é fulcral na sociedade portuguesa:

A noite foi feita para dormir. E para os pecadores. Era o que a mãe lhe dizia quando Alice lhe pedia para ficar acordada até mais tarde. (...) Quando crianças, Alice ia para cama muito mais cedo do que Eugénia. Vais para o inferno, dizia Alice se calhava vê-la. Eugénia ficava na cozinha a limpar os pratos que a mãe dela lavava com gestos precisos na cuba de mármore quadrada envergando um avental sempre muito branco. Eugénia nunca respondia e também nunca parecia assustada, *o que levava Alice a pensar que Eugénia já conhecia o inferno e que não o receava*. (Cardoso, 2014, p. 17-18, grifo nosso)

O destaque que propomos neste trecho constitui uma ironia da autora implícita, projetada no narrador: o inferno que Eugénia já conhece é pertencer à classe social mais baixa e ter nascido já condicionada à servidão. Nesse sentido, o excerto apresenta a distante vivência entre as personagens Alice e Eugénia, apesar de terem nascido no mesmo dia e na mesma casa. Contudo, a distinção dos aposentos determinou fatalmente o destino destas personagens:

Eugénia e Alice nasceram na mesma casa e no mesmo dia. Com diferença de onze horas. E de aposentos. Eugénia nasceu num dos quartos sem janelas do anexo onde todos os empregados viviam. Alice nasceu no quarto cheio de sol que dava para o castanheiro. Talvez por isso nunca se tenham tornado amigas. Talvez a amizade requeira uma coincidência mais relevante do que a do dia do nascimento. (Cardoso, 2014, p. 18).

Novamente, a ironia surge na narração: é evidente que o que impediu a amizade entre as personagens não foi a irrelevância da coincidência, mas sim a distinção de classe social entre ambas as personagens. Tal diferença de contexto socioeconômico atravessa visceralmente as experiências de vida de Alice e Eugénia.

Importante elencar, também, que Clara, a filha de Alice e Afonso, demonstra predileção por Eugénia em relação à própria mãe:

Pela porta entreaberta, [Alice] vê Eugénia passar no corredor com uma jarra cheia de margaridas brancas e amarelas na mão. Segue-a a empregada nova, Elisaveta, que ainda está a ser treinada. É estrangeira e fala mal a língua. (...).  
 – Onde é que vais pôr essa jarra? (...).  
 – Na sala do fundo – responde Eugénia.  
 A jarra tinha sido oferecida por Clara no Natal passado. Clara dá sempre aos pais presentes baratos, e feios e Alice nunca disfarça o desagrado.  
 – Já te tinha dito que não quero essa jarra a uso (...).  
 – Como a Clara vai passar por cá hoje, pensei que... – Eugénia cala-se por uns instantes. (...).  
 – Quando é que telefonou a dizer que vinha? – pergunta Alice ligeiramente contrariada. (...).  
 – Esta manhã – respondeu Eugénia.  
 – Não perguntou por mim?  
 – Não – Eugénia olha para a porta. (Cardoso, 2014, p. 49-50).

Assim, no trecho, é possível notar uma relação de afeto entre Clara e Eugénia, além de certo atrito entre mãe e filha, isto é, entre Alice e Clara. O trecho a seguir reforça tal desacerto entre as personagens: “Batem à porta. Alice ajeita-se na cama. Não quer que nenhuma das empregadas a veja afundada na cama a ver televisão. Mas é Clara, que nunca gostou de acordar tarde, quem olha reprovadora para a mãe.” (Cardoso, 2014, p. 52). O olhar reprovador simboliza a relação conflituosa entre as personagens que permeia a diegese romanesca.

Outros trechos neste episódio – visita de Clara – marcam precisamente o funcionamento desta relação entre mãe e filha: “Alice queixa-se na vizinha sussurrada que sempre aborreceu Clara.” (Cardoso, 2014, p. 52). Ainda, temos:

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, 2014, p. 53, grifo nosso)

Nesse sentido, o narrador evidencia o desgosto que as personagens sentem uma pela outra, por meio de seu caráter onisciente. Ele também não deixa de finalizar o parágrafo aqui transcrito com uma dose de sua ironia, por nós posta em destaque. O excerto grifado, nesse sentido, questiona se a interação entre Alice e Clara pode ser chamada de conversa, isto é, se figura comunicabilidade. Tal indagação surge porque não há troca de informações, pensamentos ou sentimentos, como se dá em uma comunicação, mas sim uma atuação por parte das personagens: Clara finge interesse e Alice finge que a filha está interessada.

O desafio entre mãe e filha contrasta com o carinho entre Eugénia e os filhos de Alice:

Batem à porta novamente, mas dessa vez é Eugénia. Alice fica contrariada por ter sido interrompida na descrição da festa, mas manda Eugénia entrar.

– É para avisar que já está pronto – diz Eugénia a Clara.

Clara levanta-se e agarra a mão de Eugénia.

– Muito obrigada. Não sei o que faria sem ti.

O agradecimento de Clara é genuíno, como é genuíno o amor que Eugénia tem por Clara e Manuel. Isso *podia* aborrecer muito Alice, que sabe que a omissão de Eugénia acerca do que Clara lhe pediu foi propositada. A omissão serviu para provar que os filhos de Alice precisam de Eugénia e que Alice nem sequer tem o direito de saber em que medida. (Cardoso, 2014, p. 59-60, grifo nosso).

O verbo por nós destacado evidencia que a situação tem potencial para incomodar Alice. Todavia, a ironia do narrador propõe a indiferença como fulcro da relação entre estas personagens no tempo da narrativa primeira desta diegese:

Não foi fácil para Alice nem para Eugénia atingirem a *indiferença* que sentem uma pela outra. Nenhuma delas deseja mais do que isso. Alice não se importa que Eugénia aja como se Alice fosse uma visita que esqueceu de se ir embora, (...). Eugénia não se importa que Alice aja como se mandasse nela, como se soubesse o que Eugénia tem de fazer quando é evidente que não sabe nada daquela casa. *Apesar de ter nascido no mesmo dia e terem crescido e envelhecido juntas, conseguiram que nada mais as unisse do que a indiferença, de que ambas têm orgulho.* (Cardoso, 2014, p. 60, grifos nossos).

No excerto, abordemos os destaques propostos por nós. Nesse sentido, o primeiro grifo remete a uma atuação entre as personagens que, apesar de procurarem se demonstrar indiferentes uma à outra, a indiferença não se concretiza por completo, como veremos adiante. Neste jogo de atuação entre Alice e Eugénia, vez ou outra vestígios de emoções das personagens são evidenciadas nas interações entre elas, o que mitiga a hipótese da indiferença.

O segundo destaque do trecho, por sua vez, dispõe de dois elementos que corroboram a ironia do narrador: (1) a semelhança que é diferença, isto é, o nascimento, crescimento e envelhecimento conjunto de Alice e Eugénia que, na realidade, distinguem a vivência das personagens pelo distanciamento entre suas classes sociais, como dito anteriormente, e (2) o orgulho que ambas sentem da suposta indiferença que, ao menos, fingem sentir uma pela outra, atuando para disfarçar uma relação competitiva no que tange à casa e ao afeto de Clara e Manuel. A competição fica evidente no excerto abaixo:

Eugénia também não achava bem que Clara gostasse de mulheres. Mas fingia que aceitava a inclinação de Clara. Pensava no assunto como uma inclinação, por saber que a colocava mais perto de ganhar a *disputa que travava com Alice desde que as crianças louras tinham nascido*. (Cardoso, 2014, p. 214, grifo nosso).

As crianças louras são Clara e Manuel. Logo, a indiferença não se concretiza devido à disputa, isto é, a competitividade que elencamos existir entre as personagens. Ademais, temos a atuação de Eugénia para com a sexualidade de Clara: fingir aceitação para ganhar a disputa com Alice neste aspecto da competição.

Clara, filha de Alice e Afonso, é uma mulher lésbica e tradutora de livros literários. Alice evita pensar na sexualidade da filha: “É isso que Alice confirma quando vê Clara olhar para Elisaveta. (...) Alice não pensa que teve uma filha desviada, que é como ela chama às outras que são como Clara.” (Cardoso, 2014, p. 58). Ainda, a sexualidade de Clara apresenta-se como um tabu para sua mãe:

Clara também tinha sido bulímica em adolescente. Clara, a adolescente magricela, que estava sempre a roer as unhas. Eram tão feias as mãos de Clara com as pontas dos dedos quase sem unhas e sempre a sangrarem. Durante muito tempo ninguém soube o que tanto angustiava Clara. Alice acabou por descobrir, embora preferisse nunca o ter feito. Alice nunca descobriu como voltar atrás, como não saber o que soube. (Cardoso, 2014, p. 61-62).

Logo, Alice evita pensar e preferiria não ter descoberto a lesbianidade de sua filha, figurando não só preconceito, mas rejeição de um aspecto visceral de Clara. Nesse sentido, Clara está apaixonada pela nova servente da casa de seus pais, Elisaveta, quem a tradutora já observava na própria vizinhança, quando a jovem estrangeira trabalhava em outra residência:

Não é a primeira vez que Clara vê Elisaveta. Mas é a primeira vez que a vê ali, na casa da mãe, a usar a farda que é igual à farda de todas as mulheres que ali trabalham. Daí o sobressalto que a fez abrir muito os olhos. Fora há quatro meses que Clara vira pela primeira vez Elisaveta. (Cardoso, 2014, p. 54).

Desse modo, o sentimento de Clara por Elisaveta vinha sendo construído há um tempo. A ironia desta relação está na comunicabilidade. Elisaveta, advinda da vila ficcional Viltz, não

sabe se expressar em português. Clara não só fala bem sua língua materna, mas outras também, uma vez que trabalha como tradutora.

Outrossim, Elisaveta desconfia do interesse da filha dos patrões em sua vida:

Em que mundo vivia aquela mulher para pensar que Elisaveta podia confiar nela. Aquela mulher tinha dormido sempre quente e tinha tido sempre comida, ao passo que para Elisaveta a saciedade e o calor eram aquisições muito recentes. Tão recentes que ainda as estranhava. Elisaveta sabia que não podia confiar em ninguém, muito menos em quem não soubesse o que a fome e o frio faziam. Aquela mulher não sabia que a fome acorda o corpo e que o frio o atordoa e que era só por isso que ela tinha sobrevivido. (Cardoso, 2014, p. 109-110).

Logo, a disparidade de vivências de Elisaveta e Clara leva a servente estrangeira ao estranhamento frente aos questionamentos da filha dos patrões sobre sua vida pessoal. Ainda, apesar de Elisaveta corresponder ao sentimento de Clara, a priori, ela não o compreende:

Clara sabe que está a assustar Elisaveta e que não tem o direito de continuar a fazer-lhe perguntas. Estar apaixonada por Elisaveta não lhe dá o direito de a interrogar, não lhe dá direito nenhum. Mas continua. Convence-se de que a sua intenção é boa e que isso é suficiente.

– Não gostava de frequentar uma escola? Aprender a falar melhor a língua. Podia arranjar um emprego melhor – diz, com a voz mais meiga de que era capaz.

Elisaveta sobressalta-se. *Como não acredita na bondade, o que parece ser a bondade de Clara é indubitavelmente outra coisa.*

– É difícil.

Arrepende-se. Nem sabe a que se refere ao dizer que é difícil e só disse porque *o interesse de Clara a desconcerta. Nunca nenhuma mulher olhara para ela como olhavam os rapazes de Viltz.*

– Teria dispensa para estudar. E teria livros e tudo o que necessitasse.

– Muito obrigada – responde Elisaveta, *atrapalhada*, –, estou bem assim. Não preciso de nada. (Cardoso, 2014, p. 109, grifos nossos).

O excerto antecede, no discurso romanescos, a citação prévia. Assim, o primeiro grifo proposto aborda a descrença de Elisaveta nas boas intenções de Clara, uma vez que a personagem não acredita na bondade pelos fatos experienciados em sua vivência circundada pela miséria em Viltz. Já os dois últimos grifos tratam da inocência de Elisaveta sobre não só o que Clara sente por ela, mas sobre a sua correspondência deste sentimento. A reciprocidade fica evidente nos verbos “desconcerta” e “atrapalhada”, utilizados pelo narrador para distinguir como Elisaveta se comporta frente às investidas de Clara. Mais adiante, Elisaveta sonha com Clara:

Sentada na cama, a olhar para as paredes ainda mais brancas do que a neve de Viltz, teve consciência de que tinha querido beijar Clara e não sabia o que pensar disso. Não se descansou quando disse em voz alta Foi um sonho, nos sonhos pode acontecer tudo, porque *acordada continuava a querer beijar Clara. Já não tinha desculpa. O corpo dela não tinha perdão. Era um corpo sem juízo que logo que se saciara e se aquecera tinha querido beijar uma*

*mulher. Talvez por isso merecesse a fome e o frio de Viltz. Levou a mão ao sexo para o acalmar.* (Cardoso, 2014, p. 149, grifo nosso)

A culpa sentida por Elisaveta frente ao desejo por Clara reproduz o dogma judaico-cristão que reverbera em Portugal acerca da sexualidade humana, isto é, a heteronormatividade. O preconceito à lesbianidade não ficou no século XX e não se restringe a este país: é uma questão global que assola a sociedade ainda nos tempos hodiernos.

Por fim, Elisaveta é demitida por Eugénia, que o faz por ordem de Alice pelo fato de Clara e Elisaveta se gostarem. Isso ocorre após a tragédia da festa de sessenta anos de Afonso. A jovem estrangeira anda rumo à casa de Clara após a demissão, e o final aberto relativo às duas é sugestivo quanto ao encontro entre elas.

Manuel é o outro filho de Alice e Afonso. Ele é um médico cirurgião plástico temporariamente afastado de suas atividades laborais por causa de um processo judicial que será julgado dali a quatro meses. O processo averigua a morte de uma paciente sua durante um procedimento cirúrgico realizado por ele.

Ainda, esta personagem mantém um relacionamento virtual com Lily, mãe de Joshua, cujo pai se chama Riley. A notícia do namoro chega a Alice por meio de Clara:

- (...) Ainda não sei o que oferecer ao teu pai (...) – Tenho perdido horas e horas a pensar nisso. (...) Quero dar-lhe uma coisa especial. E que fique para sempre.
- Porque é que não faz como o Manuel, que tatuou no braço o nome da namorada? – diz Clara, sabendo que está a dar uma novidade à mãe.
- Namorada? Não sei de nada – responde Alice ofendida – *Mas se soubesse é que seria estranho.* E uma tatuagem? Estás a brincar, não estás?
- Não, não estou. Também não sei mais do que isso. (...) – Encontrei-o por acaso e reparei que ele tem tatuado no braço o nome Lily. Presumi ser o nome da namorada.
- Lily?
- Sim, Lily.
- Quem será? – Alice olha para Clara e por uma vez a lamúria é sincera. – Ao menos quando eram pequenos eu sabia os nomes dos vossos amigos. Não imagino quem possa ser essa Lily. Só espero que seja melhor do que a anterior. (Cardoso, 2014, p. 52-53, grifo nosso).

O trecho demonstra a provocação da filha ao noticiar namoro de seu irmão à mãe. Ainda, o grifo realizado por nós demonstra o distanciamento entre Alice e Manuel. Assim, a relação entre o filho e a mãe apresenta-se ainda mais distante se comparada a relação entre Alice e Clara.

Ainda, temos, no diálogo virtual entre Lily e Manuel, outro momento acerca desse distanciamento de Manuel para com sua mãe:

**Lily diz:** sempre foste visitar a tua mãe ontem?

**Mc9 diz:** não. Não me apeteceu. Vejo-a daqui a uns dias na festa de anos do meu pai. De qualquer maneira deve andar muito ocupada com os preparativos. (Cardoso, 2014, p. 47, grifos da autora).

No trecho, é perceptível que Manuel não só distante, mas indiferente à mãe, Alice. Em relação ao pai, Manuel pensa de modo perverso e individualista quando Afonso, em sua festa, é ameaçado por Júlio por meio de uma arma de fogo:

Aquele homem está parado à frente deles a apontar uma arma a Afonso. (...). Manuel fecha a ponta esquerda da mesa. Aparou a barba e cortou o cabelo. Veste um fato bem cortado. É um homem bonito. Não disfarça a contrariedade de estar na festa. De nada lhe adianta. Ninguém foge ao que lhe está destinado. Ninguém. *Será o herdeiro. Mais cedo ou mais tarde.* Ninguém foge. Se não acreditar basta-lhe olhar para o pai que também quis fugir. E ali está ele, sentado a meio da mesa, a comemorar sessenta anos. Mais preso do que um macaco numa jaula do jardim zoológico. (Cardoso, 2014, p. 193, grifo nosso).

O trecho expõe o desagrado de Manuel em estar na festa do pai. O grifo proposto por nós evidencia o pensamento invejoso e de interesse perverso da personagem quando seu pai pode ser morto por Júlio. Logo, a relação de Manuel com os pais não é afetuosa ou amorosa, mas distante, no caso da mãe, e de interesses de poder, no caso do pai.

O penúltimo capítulo do romance trata do encontro presencial entre Manuel e Lily. Apesar da alta expectativa de ambos, o encontro é assolado pelo estranhamento:

Manuel sorri e queria que Lily sorria também. Mas Lily já virou a cara sem ver o sorriso conciliador de Manuel. *Não estão habituados à presença física um do outro. Têm medo de nunca se habituarem.* (Cardoso, 2014, p. 232).

O trecho aborda o desencontro emocional no encontro físico entre as personagens. O destaque que propomos demonstra o medo que é o fulcro dessa união presencial: de que o desacerto entre as personagens não mude. Tal medo reflete a solidão visceral que acompanha os indivíduos que, mesmo dentro de relações, evitam a vulnerabilidade, como fica evidente no trecho abaixo:

Desde que se encontraram usavam a solidão como as pessoas normalmente usam. Estudam-se um ao outro para definir estratégias. Escondem-se e mentem a maior parte das vezes. (...). Lily vira a cara. Não quer que ele se vá embora. Não sabem como estar juntos, mas podem aprender. Precisam de tempo. *Queria ser capaz de o abraçar, de lhe pedir que espere.* (Cardoso, 2014, p. 237-238, grifo nosso).

Este excerto demonstra a atitude das personagens em manter-se fechadas uma à outra. Contudo, o trecho destacado por nós revela o desejo de Lily de se abrir para Manuel, de se vulnerabilizar. Mas esta vontade não sai do plano de seu pensamento, como revela o trecho final do capítulo: “Caminham de costas um para o outro. Culpam o deserto. E só depois as palavras que abandonaram.” (Cardoso, 2014, p. 238). Desse modo, a comunicabilidade que, a

priori, os uniu virtualmente, é a que os abandona presencialmente pelo medo e a vergonha de revelarem-se um ao outro.

Afonso, como dito, é marido de Alice, pai de Clara e Manuel, um homem poderoso e bem-sucedido. É o patriarca da família tradicional portuguesa retratada no romance, cuja narrativa primeira gira em torno de sua festa de aniversário de sessenta anos organizada por sua esposa Alice.

Afonso mantém um caso extraconjugal com a prostituta de luxo Sofia:

- Porque é que estás sempre tão zangada? A tua vida não é assim tão má.
- O que sabes da minha vida?
- Nada. Além das contas que pago – responde Afonso, irónico – não sei nada.
- Ah, claro, as contas.
- E isto – diz Afonso olhando para o corpo nu de Sofia – para mim é suficiente. Não preciso de mais nada.
- Fazes-me um favor? Fica uns minutos sem dizer nada? – *Sofia finge-se carinhosa* – Sei que é muito difícil, mas podes ao menos tentar, não podes? (Cardoso, 2014, p. 23-24, grifo nosso).

O trecho revela a impaciência de Sofia para com Afonso. Ademais, nosso grifo salienta o fingimento dela para com Afonso, seguindo um comportamento constante das personagens deste romance: a atuação, o fingimento e a mentira. Ainda, convém destacar que o modo de subsistência de Sofia é revelado no oitavo capítulo ao seu noivo Júlio:

- Tenho andado a enganar-te.
- Foi o que Sofia disse a Júlio.
- (...)
- As viagens não são de trabalho. É verdade que viajo com os chefes. Mas é para ir para a cama com eles. A primeira vez fui com um dos advogados. Passei aos administradores e há alguns meses o presidente escolheu-me.
- (...)
- Júlio ouvia as palavras de Sofia, mas ainda não lhes conseguia atribuir o significado completo. (Cardoso, 2014, p. 89).

A consciência da realidade laboral de Sofia é o que leva Júlio à casa de Afonso, coincidentemente, durante a festa de aniversário do patriarca, com o objetivo de matar o cliente de sua noiva:

Afonso era agora capaz de três pensamentos. Que o homem o queria matar, que ele não queria morrer, e que se tinha mijado todo. Sem desviar a arma do peito de Afonso, Júlio subiu as escadas que o levavam ao cimo da prancha da piscina. Achar-se-ia muito ridículo se se pudesse ver no esforço de se equilibrar sem perder o alvo. (...) *Não vou morrer. Foi este o quarto pensamento que Afonso reconheceu. Viver parte sempre de ordens que damos ao corpo. Ordens que também funcionam se forem bem dadas aos outros corpos. Viver parte de uma decisão. Sobre nós e sobre os outros.* (Cardoso, 2014, p. 176-177, grifo nosso).

O trecho aborda a reação fisiológica primária de Afonso ao ver-se com uma arma apontada para si: urinar-se. Contudo, sua arrogância, evidenciada no nosso grifo, permanece mesmo diante da morte: o poder que ele possui contrasta com a solidão de Júlio que, como dito, migra do homicídio ao suicídio:

De longe, dois seguranças que entretanto surgiram estudam a melhor maneira de agarrarem Júlio e de o desarmarem. Mas ele está no alto da prancha. Inacessível. Poderoso. Pode matar quem quiser. É só apontar e disparar. Do alto da prancha, com a arma na mão pode ser Deus. Não é mau ser Deus. É só mais solitário. Como é que se decide? Retira a mão esquerda de baixo da mão direita. Flecte o braço direito. Aproxima a arma da cabeça. Como é que se decide isto? E então voltarei o rosto, e ouvirei um pássaro cantar terrivelmente longe nas terras perdidas. A água da piscina foi-se tingindo de um vermelho ainda mais excessivo do que o acho que lhe pertencia. Júlio afundou-se nas flores. Algumas velas continuaram a arder. (Cardoso, 2014, p. 177).

As velas que continuam a arder podem simbolizar que a festa não foi interrompida pela morte de Júlio, isto é, que a vida de uma pessoa pobre é desimportante frente ao aniversário de um homem rico, como fica evidente neste trecho: “Os jornais não tinham publicado nada sobre a morte de Júlio. Afonso não tinha querido que se soubesse do corpo de Júlio com a cabeça desfeita a boiar no meio das flores na festa de aniversário dele.” (Cardoso, 2014, p. 186). Assim, a vontade de Afonso se sobrepõe à vida de Júlio. Assim, interpretando o excerto, é possível relacionarmos o episódio com a música “Construção” (1971), de Chico Buarque de Holanda: “Morreu na contramão atrapalhando o sábado”. Pontuamos, também, outra possibilidade intertextual, dessa vez entre *O chão dos pardais* e *Eles eram muitos cavalos*, do escritor brasileiro contemporâneo Luiz Ruffato:

### 23. Chegasse o cliente

com um balde amarelo de plástico cheio de água azulada de sabão em pó e uma vassoura de pelo sintético amarelo os dois faxineiros rapidamente lavaram o cimento esburacado o vermelho escoou para a sarjeta um riozinho espumoso correu para a boca-de-lobo no momento em que os primeiros clientes um casal estaciona em frente ao restaurante e a chave do carro entrega ao valete sorriso boa tarde doutor boa tarde quê que aconteceu ali? um probleminha doutor mas já resolvido

... chegasse o cliente antes dez minutos que fosse e veria dois corpos o rosto de um esborrachado contra a guia a perna sobre as costas um malabarismo agora inútil pelicano desengonçado outro saco-de-estopa onde apressado alguém em evidente flagrante tivesse enfiado um monte de ossos ou ainda um relógio-despertador desmontado uma engrenagemzinha uma mola um

... chegasse o cliente antes meia hora e notaria no alto do edifício um baita espetáculo dois operários num estrado podre de madeira sustentado no espaço por finas cordas um a um os vidros espelhados limpando refletidos dois operários um andaime quatro operários ao todo dois andaimes uns a imitar os outros busterkeatonianamente divertindo-se orgulhosos pronto o prédio logo homens e mulheres se debruçariam às janelas avistariam a cidade mas nunca pelo ângulo que contemplam agora a ruazinha as árvores os arredores os telhados e pensariam sujeitos de sorte podiam num luxo parar e apreciar as

nuvens que sobrenadam as paredes envidraçadas o vento que acarinha seus rostos queimados e riam lá embaixo morrendo de inveja  
 os desempregados por não ter emprego  
 os empregados por não ter aquele emprego  
 uma vela que sobrepara na imensidão do oceano a manhã fruta fresca  
 ... chegasse o casal que agora uma taça de tapada do chaves sorve sub-reptícios  
 olhares a mão esquerda dela sucumbida à mão direita dele seis horas e meia  
 antes e veria dois operários batendo o cartão-de-ponto um vindo da ponte rasa  
 ônibus-metrô-ônibus outro de osasco doisônibus- trem-metrô e ouviria  
 amanhã é pagamento quanto você acha que vai ficar o jogo do corinthians está  
 apostado uma cerveja ih tenho que comprar um troço qualquer pros meninos  
 darem pra mãe deles domingo (Ruffato, 2001, p. 43).

O descaso com a morte de Júlio e dos operários na canção e em *Eles eram muitos cavalos*, obras, respectivamente, portuguesa de 2009 e brasileiras de 1971 e 2001, retrata a desimportância do cessar da existência daqueles que, em vida, careciam de capital e poder. O intertexto entre as três referidas obras demonstra como em países diferentes e décadas e séculos distintos os menos privilegiados e/ou oprimidos são rapidamente esquecidos, mesmo quando são vítimas da (própria) tragédia.

Neste momento, tratar-se-á dos significados dos nomes das personagens deste romance. Alice significa origem nobre, o que tem relação com a personagem que, advinda de família relativamente rica, atinge ascensão social no casamento com Afonso. Eugénia, por sua vez, significa, ironicamente, o mesmo que Alice. Contudo, aqui temos uma grande ironia: as coincidências de nascimento, crescimento e envelhecimento das personagens não garantem proximidade, mas sim competição e rivalidade entre elas. Tais concepções pautam-se na noção de nobreza enquanto riqueza. Todavia, se atribuímos à nobreza o sentido de generosidade e benevolência, ambas carecem desses atributos em sua origem, dado que desde crianças competem e são rivais.

Já o nome Clara significa luminosa e tornou-se popular por meio de Santa Clara de Assis, isto é, seu uso frequente é associado ao catolicismo. Tal associação também figura ironia, uma vez que a personagem é lésbica, o que é contra os dogmas da Igreja Católica. Manuel, por sua vez, tem origem religiosa e significa “Deus conosco”. Tratando-se de uma personagem ré num processo envolvendo a morte de uma paciente sua, e que não apresenta qualquer vestígio de fé religiosa, o nome atribuído também é irônico.

Lily significa lírio, flor que, originalmente, representa a pureza e a salvação divina. Dado que ela representa, na diegese, a salvação buscada por Manuel, embora os dois encontrem a frustração na dificuldade em se comunicar e se vulnerabilizar quando a relação sai do universo virtual e passa a ser presencial, o nome segue o significado proposto. Ainda, Afonso significa aptidão para a nobreza, o que, se associarmos a nobreza à riqueza, é válido para a personagem

e seu papel diegético. Contudo, se utilizarmos o sentido de nobreza como benevolência, há ironia no significado, uma vez que Afonso apresenta caráter duvidoso ao longo do discurso.

Sofia significa sabedoria, o que, se pensarmos na perspicácia da personagem ao longo do romance, não difere de seu comportamento. Isso fica evidente no modo como conduz o discurso, pausadamente e com as palavras ensaiadas, ao revelar sua profissão verdadeira ao seu noivo. Júlio significa jovial, o que pode ser relacionado à inocência a ele atribuída na diegese: o choque para com a prostituição de Sofia e os planos de matar Afonso que culminam em seu suicídio.

Por fim, abordar-se-á o título do romance: *O chão dos pardais*. Este tipo de pássaro, isto é, o pardal, apresenta uma dinâmica de poder específica: além de haver um código de hierarquia entre eles, evidencia-se um forte instinto de defesa territorial do ninho e de seus privilégios alimentares.

Tratando-se de um romance cujo fulcro diegético são as dinâmicas de poder, e partindo das noções comportamentais dos pardais, estes pássaros são, no título, a representação das personagens. O chão, por sua vez, é o ponto do qual todas elas partem dentro das dinâmicas de poder retratadas no discurso romanesco.

Nesse sentido, a igualdade dentro destas dinâmicas é possibilitada, mas não a equidade: “Alice esteve ao lado da mãe em bicos de pés a ver os pardais lá fora antes de ir retalhar o único vestido branco que Eugénia tinha.” (Cardoso, 2014, p. 199). O trecho aborda uma menção aos pardais no episódio em que Alice revela a Eugénia que fora ela que cortara o vestido de primeira comunhão da servente. Alice e Eugénia, nascidas no mesmo local, no mesmo dia, dentro da dinâmica de poder, partem do mesmo chão, mas sem a equidade necessária para alcançarem as mesmas oportunidades.

Ainda, outra menção aos pardais deixa mais evidente a força das dinâmicas de poder no romance:

Os pardais juntam-se à volta de uma mesa próxima. Fazem uma roda. *O mais gordo apanha a migalha maior de pão*. Não há contradição no mundo dos outros animais. É mais lógico e por conseguinte mais compreensível, pensa Gustavo. Estando a compreensão vedada a cada um dos indivíduos, é natural que o todo se apresente compreensível. São as tentativas individuais de compreensão que tornam o todo incompreensível. (Cardoso, 2014, p. 243, grifo nosso).

Este trecho aparece no último capítulo do romance, no diálogo entre Gustavo e Afonso. Por sua vez, o grifo proposto reforça a dinâmica de poder entre os pardais. Nesse sentido, na diegese, o trecho aparece quando Gustavo anuncia a Afonso que não irá escrever sua biografia por não ter encontrado material suficientemente interessante. Por fim, ele revela a Afonso que

o coronel de quem escrevera a biografia nunca existiu. Assim, nos dois casos, a menção aos pardais não é coincidência, mas antes um modo de ratificar a relevância das dinâmicas de poder que operam na diegese.

### 3.2.4 O retorno

O quarto romance publicado por Dulce Maria Cardoso, em 2012, é *O retorno*. A edição utilizada é a da Tinta-da-China Brasil de 2013. O discurso divide-se em dezoito capítulos não numerados. Esta obra aborda a ponte aérea de 1975 causada pela Revolução dos Cravos, que aconteceu em Portugal em 25 de abril de 1974 e deu fim à ditadura salazarista e ao longo período colonial português, que teve início com as grandes navegações narradas na obra épica camoniana *Os Lusíadas*.

Na ponte aérea, os portugueses e seus descendentes retornaram de África a Portugal após a descolonização dos países africanos que, até o 25 de Abril, pertenciam ao Império, cuja metrópole era Portugal. Apesar de a descolonização encerrar a relação entre colônia e metrópole, é importante diferenciar a descolonização da independência. No caso de Angola, o país de origem de nosso narrador-protagonista, a independência ocorreu em 11 de novembro de 1975.

Apesar de a própria escritora ser portuguesa, mas retornada de Angola, e do plano de fundo da história retratada na diegese ser um evento histórico, trata-se de um romance, isto é, uma obra de ficção. Nesse sentido, temos um narrador autodiegético, ou seja, um narrador-protagonista. No caso, um adolescente chamado Rui, angolano, filho de portugueses que, na ponte aérea, viaja de Luanda a Portugal com a mãe Glória e a irmã Milucha, deixando o pai, Mário, para trás, fato a ser explicado adiante.

Entre a chegada no Estoril com a mãe e a irmã e a chegada do pai, Rui assume o papel de chefe da família e passa a enxergar o quarto de hotel que divide com as outras personagens – Glória e Milucha – como sua casa. Este período transitório que, por sobrevivência, Rui admite como permanente naquele instante, é alinhado ao momento de vida do narrador-protagonista, isto é, a adolescência, uma transição entre a infância e a vida adulta:

Não sei quando é que deixei de sentir uma coisa de cada vez. Fumar um cigarro devia ser só um cigarro. (...). Tenho saudades do tempo em que fumar um cigarro era só fumar um cigarro. Mais nada. Tenho de ser capaz de tornar a pensar e sentir uma coisa de cada vez. Um quarto pode ser uma casa e este quarto com esta varanda de onde se vê o mar é a nossa casa enquanto não vamos para a América. (Cardoso, 2013, p. 172-173)

O trecho apresenta o desenvolvimento da personagem no cenário em que é posto, no qual se sente responsável pela mãe e a irmã. A incapacidade de fumar o cigarro sem pensar só no cigarro denota uma dificuldade de ter acesso à tranquilidade da infância e adolescência, dando indícios de que a psique da personagem adolescente por vezes acessa preocupações de um homem adulto.

Nesse sentido, é nessa transitoriedade que está a função deste narrador autodiegético e adolescente na narrativa, além da perspectiva conivente ao racismo, machismo e homofobia que reproduz do discurso do pai e, por conseguinte, do colonizador.

Quanto ao racismo, vejamos o trecho abaixo:

Os pretos. A não ser que se queira explicar o que são, aí é o preto, o preto é preguiçoso, gostam de estar ao sol como os lagartos, o preto é arrogante, se caminham de cabeça baixa é só para não olharem para nós, o preto é burro, não entendem que se lhes diz, o preto é abusador, se lhes damos a mão querem logo o braço, o preto é ingrato, por muito que lhes façamos nunca estão contentes, podia-se estar horas a falar do preto mas os brancos não gostavam de perder tempo com isso, bastava dizer, é preto e já se sabe o que a casa gasta. (Cardoso, 2013, p. 25).

A perspectiva do branco colonizador atravessa visceralmente a voz de Rui que, até então, vivia em Angola como colonizador, sendo os pretos, neste contexto, o Outro, o colonizado. Contudo, quando ele vai para Portugal, passa a ser o Outro, o retornado.

O machismo é marcante no excerto abaixo:

(...) a puta da professora mandou-me para a rua com uma falta a vermelho (...) ó menino isto aqui não é a selva, não é como lá de onde vens, aqui há regras, (...). A puta da professora, um dos retornados que responda, como se não tivéssemos nome, como se já não bastasse ter-nos arrumado numa fila só para retornados. A puta a justificar-se, os retornados estão mais atrasados, (...). (Cardoso, 2013, p. 139-140).

Neste trecho, evidencia-se o machismo de Rui e a mudança da dinâmica de poder. Enquanto em Angola, o preto era o Outro, em Portugal, Rui, o retornado, é o Outro, o inimigo da democracia, da Revolução e do progresso.

Ainda, temos a questão homofóbica em relação ao Tio Zé, irmão de Glória: “(...) o tio Zé não é como nós, não pertence ao clube a que [eu e o pai] pertencemos, deve haver um clube para os que são como o tio Zé.” (Cardoso, 2013, p. 28). Assim, o clube de que fala Rui, dos homens, não está aberto aos homens homossexuais, como se a orientação sexual tirasse a condição de homem dos homens *gays*.

Uma vez explicada a função do narrador, há dois recursos estruturais importantes de serem elencados antes de discutirmos as personagens. Primeiramente, o modo como é narrado o sequestro do pai de Rui no segundo capítulo. Em seguida, o quarto capítulo, inteiramente contaminado pela voz da diretora do hotel no Estoril, em Cascais, na região de Lisboa, onde ficam abrigadas as três personagens ao chegarem em Portugal, como dito.

Nesse sentido, o segundo capítulo narra Tio Zé acompanhando Rui, Glória e Milucha no aeroporto de Luanda para os três irem para Portugal. Os dezoito parágrafos que compõem o capítulo têm, cada um, um período final que narra, paralelamente à narração da família no aeroporto, o sequestro de Mário, que ocorrera na porta da casa da família, na presença de Rui:

O jipe desaparece depois da casa da Editinha. (...). As mãos do pai amarradas atrás das costas. (...). Vámo matáti cum tuá arma e tuá bala. (...). A poeira demora a assentar. (...). A balalaica do pai ensopada de sangue. (...). O isqueiro Ronson Varaflame caído ao pé do canteiro. (...). A mãe de braços caídos no fim da rua. (...). O sangue do pai no asfalto. (...). Os vasos da escada tombados. (...). O pai metido à força no jipe. (...). As mãos do preto no braço do pai. (...). A minha irmã sem conseguir descer as escadas. (...). A Pirata a ganir com o pontapé do preto. (...). Os olhos aflitos do pai. (...). Os pretos a rirem quando o jipe arranca. (...). A arma do pai nas mãos do preto. (...). A arma do pai apontada à cabeça. (...). A mãe a correr por dentro da poeira que não assenta. (Cardoso, 2013, p. 59-63).

Assim, este recurso diegético tem a função de explicitar, no discurso, como o narrador-protagonista processa psiquicamente, de modo episódico e fragmentado, o sequestro do pai. Destarte, a forma de contar o que aconteceu, no final de cada parágrafo, que trata do aeroporto e embarque para Portugal sem o pai, é um modo de preencher a ausência desta figura paterna no aeroporto.

Já o quarto capítulo apresenta-se como um parágrafo único, com extensão aproximada de seis páginas, constituído pelo monólogo da diretora do hotel onde Rui, sua mãe e irmã ficarão abrigados até a chegada do pai:

Sejam muito bem-vindos a este hotel. (...). São tempos conturbados. Estamos todos a tentar fazer o nosso melhor e estou à vossa disposição para ajudar no que puder. (...). não posso fechar o hotel aos hóspedes normais, (...). Como compreenderão, esses hóspedes não podem ser incomodados, é um hotel de cinco estrelas e os hóspedes têm de ser tratados de acordo com o que pagam, não pode haver barulho, não pode haver qualquer espécie de confusão. Não, minha senhora, não percebeu bem. Não é que ache que não sabem se portar, não estou a dizer nada disso. (Cardoso, 2013, p. 67-68).

No trecho, o hotel é um simulacro de Portugal, os hóspedes ditos normais simbolizam os portugueses não-retornados, e a voz da diretora representa a voz desta sociedade portuguesa que condena os retornados como colonizadores. Nesse sentido, a dinâmica de poder que regia

Angola durante o Império é invertida, como dito: na então colônia, o Outro era o preto, mas neste contexto português pós-25 de Abril, o outro é o retornado que, no contexto português pós-Revolução, é visto como imperialista e colonizador.

Quanto às personagens, dedicar-nos-emos à apresentação dos principais, isto é, o núcleo familiar de Rui: Glória, sua mãe, Milucha, a irmã, Mário, o pai e o próprio narrador-protagonista. É evidente que outras personagens menos desenvolvidas surgirão na apresentação destas e terão o destaque necessário na sua apresentação.

Glória, mãe de Rui e Milucha, é uma personagem marcada por uma condição neurológica ou psiquiátrica à qual o narrador-protagonista se refere como algo espiritual, afirmando que a mãe está possuída por demônios quando tem crises, perspectiva que reproduz do pai, quem Rui afirma que sabia lidar com os demônios da mãe:

O pai sabia dizer as palavras que arrancam o corpo da mãe aos demónios e sabia não ter medo das ameaças que os demónios lhe faziam através da mãe, vou matar-te, ou a caminho dos ajuntamentos, vou fazer com que atires o carro à Baía. O pai enfrentava os demónios que queriam levar a mãe, levantava a mão, em nome de deus todo-poderoso, não se pode vacilar senão os demónios atacam-nos, não se pode ter pecados e eu tenho pecados, tenho medo, os demónios aproveitam todas as fraquezas. (Cardoso, 2013, p. 161).

Contudo, Glória tem uma crise no hotel, antes da chegada do pai, e cabe a Rui salvá-la dos ditos demônios:

Está a acontecer. A mãe não tem razão e a culpa não era daquela terra. Os demónios tomaram conta da mãe. A bicha desfaz-se e ficam todos à volta do corpo da mãe aos estremeções na alcatifa azul do corredor do hotel, os gritos da mãe tão altos que até os que estavam no restaurante vieram ver, ninguém diz nada, ao princípio ficam surpreendidos, depois assustados, a mãe com as feições mudadas, as pernas abertas sem vergonha de mostrar as cuecas, logo a mãe que ralha sempre que a minha irmã traça a perna sem ter cuidado, mas a mãe no chão não é a mãe, são os demónios. As pessoas começam a falar todas ao mesmo tempo, o que é que lhe deu, será dos nervos, pode ser epilética, nunca vi nada assim, um esgotamento, a D. Rosa benze-se e reza uma oração, não adianta, a mãe aos pontapés ao Faria que tenta segurá-la, mais pessoas a benzerem-se e a dizerem orações, alguém vai chamar a preta Zuzu e a preta Zuzu sem tirar o cigarro da boca, são os espíritos que a tomaram, mas não faz mais nada, fica a ver com os outros. (...). A minha mãe no chão e tanta gente à volta, (...), a minha irmã ao meu lado a chorar, encho o peito, vou levantar a mão e repetir as palavras, não posso ter medo, vou levantar a mão, não vou ter medo, não há mais ninguém para salvar a mãe, tenho de ser eu, levanto a mão, e se a voz não me sai, se tremo, tenho o braço esticado em direção a mãe, a mão toda aberta, a mãe grita ainda mais alto, toda a gente deu conta da minha mão levantada, não vou ser capaz, sei as palavras, não vou ser capaz, sei as palavras, tenho de dizer as palavras, tenho de dizer, expulso-te em nome de deus todo-poderoso, expulso-te em nome de deus todo-poderoso. Expulso-te em nome de deus todo-poderoso. Tenho a mão levantada e reconheço minha

voz. A mão sossega. Agora é só esperar que a mãe venha a si, que pergunte confundida o que aconteceu, que componha o vestido e que aceite a minha mão para levantar daqui. (Cardoso, 2013, p. 159-161).

O trecho pertence a um capítulo dedicado a narrar a crise de Glória. Importante apontar, ainda, que o capítulo anterior a este é aquele no qual Rui decide acreditar que Mário morreu pelo fato de noticiarem, na televisão, a independência de Angola – 11 de novembro de 1975 – e o pai ainda, sem notícias, não ter chegado a Portugal. Já o capítulo seguinte ao do excerto supracitado é o capítulo em que Rui decide que o quarto do hotel é sua casa e questiona o motivo de não ser capaz de só fumar o cigarro sem pensar em outras coisas, como já citado previamente. Logo, Rui ser responsável por salvar a mãe é um episódio circundado pelos vestígios de adulto no adolescente que Rui ainda é. Salvar Glória simboliza, nesse conjunto, que ele se prontifica a assumir o papel de chefe de família por já não acreditar na chegada de Mário.

Glória deixou a aldeia miserável em que vivia em Portugal para encontrar Mário, que de lá fugira anos antes, em Angola: “Vi os meus pais pela última vez no dia 30 de novembro de 1958, o relógio da estação marcava sete e dez, (...)” (Cardoso, 2013, p. 23). O encontro entre as personagens no cais africano, contudo, quebrou as expectativas da então jovem Glória:

Ainda faltavam duas horas para o Vera Cruz atracar e já o pai estava no cais, a mãe desembarcou com uma saia cinzenta e uma blusa a fazer as vezes do vestido de noiva. Havia outras duas noivas no paquete, noivas como deve ser, de véu na cabeça. (...). Quando desceu do paquete a mãe procurava no cais o rapaz que tinha fugido muitos anos antes à miséria da aldeia, o rapaz do retrato que trazia no peito no cordão de ouro. Em vez dele, um homem acenava-lhe discreto do sítio mais escondido do cais. Os sapatos novos aleijavam-me tanto os pés, a mãe nunca se esquecia de contar às visitas a parte dos sapatos novos e das feridas nos pés que a fizeram descalçar-se ainda antes de ter chegado ao pé do pai. *Talvez a mãe já fosse como é, talvez não tenha sido culpa desta terra, deste calor, desta humidade*, a mãe chegou ao pé do pai com os sapatos na mão e em vez de o cumprimentar disse-lhe, não pareces tu. O pai ainda deve ter ciúmes do rapaz do retrato que a mãe continua a trazer no cordão ao peito. As outras noivas dos véus abraçavam os noivos com tanta força que quase os asfixiavam, (...) (Cardoso, 2013, p. 23-24, grifo nosso)

O trecho aborda a diferença entre o comportamento e a aparência de Glória e das outras noivas, da vestimenta ao modo de tratar os noivos. Já o excerto que destacamos remete às crises de Glória já abordadas, tratadas pela família como possessões demoníacas.

O nome da personagem, por sua vez, tem significado literal, sendo sua origem religiosa. É um nome advindo do substantivo homônimo, utilizado para invocar a mãe de Jesus Cristo, isto é, Nossa Senhora, santa da Igreja Católica. Por um lado, a personagem é portuguesa, ou seja, originária de um país muito católico, o que condiz com o nome atribuído a ela. Entretanto, há um aspecto bastante irônico neste nome: Glória sofre, segundo o narrador-protagonista,

possessões demoníacas, apesar de seu nome invocar uma santa muito importante da Igreja Católica.

Milucha, apelido de Maria de Lurdes, irmã de Rui, sofre machismo além do preconceito que ele também sofre pela condição de derivada do retorno. No trecho abaixo, Rui reflete sobre este sofrimento adicional da irmã:

A minha irmã às vezes olha-se ao espelho e fica com lágrimas aos olhos, lá gozava quando a via choramingar mas agora é diferente. *Estar na metrópole é ainda pior para as raparigas*, os rapazes de cá não querem namorar com as retornadas. Se for para gozar está bem mas para namorar não, os rapazes de cá dizem que as retornadas lá andavam com os pretos. E as raparigas de cá não querem ser amigas das retornadas para não serem faladas, as retornadas têm má fama, usam saias curtas e fumam nos cafés. A minha irmã não devia se importar que as de cá não a queiram como amiga, (...) (Cardoso, 2013, p. 143, grifo nosso).

A tristeza e Milucha muda o comportamento de Rui para com a irmã. Ainda, o excerto em destaque evidencia que apesar de Rui propagar a perspectiva machista aprendida com o pai, a personagem é capaz de compreender o sofrimento da irmã advindo desse marcador que é o gênero na sociedade que os circundam, isto é, Portugal na década de 1970.

A irmã de Rui tenta, custosamente, participar dos grupos de estudantes não-retornados, o que faz Rui perceber a vergonha da irmã de sua condição de retornada:

A minha irmã tem vergonha de ser retornada, finge que é de cá e esconde o cartão que tem o carimbo vermelho, aluna retornada, o cartão que dá direito a um lanche na cantina. A minha irmã cheia de fome mas sem coragem de ir à cantina para que os de cá não vejam o cartão, aluna retornada. A minha irmã a achar que pode não ser retornada apesar das roupas grandes, da pele ainda queimada pelo sol de lá, (...). (Cardoso, 2013, p. 150).

Como o trecho evidencia, a vergonha faz a personagem preferir a fome nos intervalos do colégio a ser descoberta como retornada pelos colegas da escola. Todavia, Rui aponta evidências na aparência da irmã, como a pele bronzeada e as roupas largas cedidas pelo IARN<sup>52</sup> que denunciam o fato de Milucha ser retornada.

O nome Maria de Lurdes, quando decomposto, deixa-nos com dois significados a serem averiguados. A priori, Maria significa pureza, além da alusão à Igreja Católica, pois Maria é o nome da mãe de Jesus Cristo e a santa mais importante da fé católica. A posteriori, Lurdes tem origem em Lourdes, nome de origem francesa que também alude à fé católica, pois deve-se à aparição da santa católica supracitada na vila de Lourdes, na França, em 1858. Assim, o nome

---

<sup>52</sup> Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais (Portugal, 1974-1981).

composto de Milucha tem os dois elementos aludindo à Igreja Católica. Tratando-se de uma personagem que busca o pertencimento em Portugal após chegar de Angola, e sendo Portugal um país majoritariamente católico, o nome cabe-lhe bem. Contudo, o fato de Milucha ter nascido em terras africanas, cujas religiões matrizes foram perseguidas secularmente pelo catolicismo, torna o nome da personagem irônico, pois apesar de buscar pertencer aos portugueses que nunca em África pisaram, sua origem é a terra angolana.

Mário, pai de Rui e Milucha e marido de Glória, é uma personagem marcada pela ausência. Ausenta-se, a priori, diegeticamente, pois entre o terceiro e o décimo sexto capítulo ele só existe na memória das personagens. A posteriori, a ausência fulcral da personagem é a que surge após seu reencontro com a família: a ausência discursiva, isto é, o silêncio.

Assim, antes da volta do pai, Rui já havia matado-o em sua mente e assumido seu posto na família: “Mas o pai não está connosco nem nunca mais estará, agora sou eu o chefe de família e tenho de levar a mãe e a minha irmã para a América.” (Cardoso, 2013, p. 197). Após as decisões dolorosas e atitudes difíceis tomadas pelo ainda adolescente narrador-protagonista, já mencionadas, a volta do pai parece surreal para esta personagem: “Ninguém volta da morte mas o pai está à porta do nosso quarto.” (Cardoso, 2013, p. 220). A volta de Mário é um alívio tão grande para Rui que lhe permite certa inconsequência cabível a um adolescente, como sua reação à gravidez de Silvana, como veremos adiante.

Desse modo, a primeira ausência de Mário, já discutida, dá-se na própria diegese, uma vez que, devido ao sequestro narrado ainda no segundo capítulo, a personagem fica ausente da narrativa até o capítulo dezessete, em que bate na porta do quarto de hotel onde sua família está durante a madrugada.

A outra ausência é a de palavras sobre o que lhe aconteceu, isto é, o silêncio acerca do sequestro:

O pai nunca falou da prisão. Nem uma palavra. Talvez por isso eu não consiga olhar para as cicatrizes do pai quando o vejo em tronco nu. O silêncio do pai faz com que as cicatrizes contem coisas mais terríveis do as que o pai poderia alguma vez contar, as cicatrizes mostram-me as feridas a serem abertas, o pai a gritar, a implorar, o pai deve ter chorado, (...). Quando olho para as cicatrizes do pai é como se estivesse a assistir a tudo e continuasse sem conseguir mexer-me como quando levaram o pai. (Cardoso, 2013, p. 251)

O silêncio do pai sobre a tortura sofrida por ter sido confundido com um matador de pretos em Angola aumenta a culpa que o narrador-protagonista sente por ter paralisado enquanto seu pai era levado pelos soldados pretos em sua terra natal. Nesse sentido, Rui desvia

o olhar das cicatrizes porque revive o momento do sequestro quando as encara. Ainda, o silêncio acerca do sequestro atravessa a interação familiar: “Não falamos do que aconteceu ao pai mas é como se isso sugasse todas as conversas. Todas as conversas e todos os silêncios.” (Cardoso, 2013, p. 253). Logo, a ausência de diálogo não é estabelecida apenas entre Rui e Mário, mas antes atravessa visceralmente toda a família.

O nome da personagem significa homem viril, isto é, homem masculino. Pensando no que são os atributos da masculinidade no contexto histórico em pauta, o homem viril seria aquele que não chora. Contudo, como supracitado, Rui imagina o pai chorando durante a prisão e a tortura em Angola. Assim, a guerra e a violência mudam a percepção do pai que o narrador-protagonista tinha. A fraqueza do choro do pai amadurece o olhar do filho perante o sofrimento paterno que não é discutido, mas que jorra narrativas no silêncio que mora nas cicatrizes do tronco do pai. Ainda, o pai, na narrativa que Rui reproduz da mãe, espera-a no cais angolano com timidez, como supracitado.

Logo, apesar de termos acesso ao personagem segundo a perspectiva de Rui, ela é amadurecida ao longo da narração. Esse fato nos permite elaborar que o nome atribuído à personagem em pauta é coerente com o pai que o narrador-protagonista idealiza no primeiro capítulo, mas não com o que ele revela retornar com cicatrizes após a prisão e a tortura dessa personagem. Logo, há um paradoxo entre o nome Mário e a personagem à qual o nome é atribuído.

Rui, o narrador-protagonista, é um adolescente angolano, filho de portugueses que vai para Portugal na ponte aérea de 1975. Este movimento do retorno que nomeia a obra se dá após o fim da ditadura salazarista portuguesa, que culminou no fim do Império Ultramar, descolonizando os países africanos até então regidos pela metrópole, que era Portugal. Esta viagem de Angola para Portugal transforma Rui no que se chama, na cultura lusa, de retornado.

Ainda em Angola, Rui e seus melhores amigos Lee e Gegé combinaram de encontrarem-se, 31 de dezembro de 1978, no topo da Sears Tower, como era conhecido o arranha-céu em Chicago, nos Estados Unidos, que hodiernamente é nomeado Willis Tower. A família de Gegé, cujo pai é colonialista, foi para a África do Sul. Já o núcleo familiar de Lee, cujo pai é a favor da Revolução dos Cravos e da democracia, foi para o Brasil.

Já as relações de cunho afetivo-sexual em Angola evidenciam, novamente, o machismo e o racismo do narrador-protagonista:

A Fortunata não dava beijos. Nem sequer o cigarro apagava. (...). Tenho mais saudades da Fortunata do que da Paula. Nunca pensei que ia ter saudades da Fortunata que gostava tanto de fazer porcarias com os rapazes brancos, era a Fortunata sempre a aviar, (...)” (Cardoso, 2013, p. 106).

Fortunata, jovem preta, é objetificada diversas vezes no discurso de Rui. Inclusive, o narrador considera que ter tido relações sexuais com a jovem não o torna ativo sexualmente, como se, por ser preta, a experiência não fosse computada e, por este motivo, Rui nunca tivesse feito sexo. Contudo, na realidade, o narrador nunca tinha tido relação sexual com uma mulher branca.

Já em Portugal, os amigos de Rui são os outros jovens retornados do hotel em que sua família está abrigada. São eles Mouritta, Paulo e Ngola:

Tenho andado com o Mouritta, o Paulo e o Ngola mas nenhum deles é como o Gegé e o Lee, *então o Ngola nem pensar, o Ngola é mulato e está sempre a amar-se, os mistos têm o melhor das duas raças, basta comparar um rafeiro a um chão puro*. A Pirata era rafeira mas não percebeu que não era para correr atrás do carro quando viemos embora, não percebeu que não estávamos a brincar. (...). O Mouritta e o Paulo podiam ter sido meus amigos lá, chegamos à conclusão que fazíamos as mesmas coisas e até andámos durante uns anos no mesmo liceu, só não nos conhecemos por acaso. (Cardoso, 2013, p. 104-105, grifo nosso).

O trecho demonstra a comparação que Rui faz entre os amigos de Angola e de Portugal. Importante salientar que o excerto em destaque apresenta um comentário sobre a origem étnica de Ngola, isto é, mistura de brancos e pretos. Novamente, o narrador-protagonista traz em seu discurso o racismo enraizado culturalmente nessa sociedade marcada pela lógica do colonialismo.

Também em Portugal, Rui interessa-se, a princípio, por Teresa Bartolomeu, uma jovem que frequenta a mesma escola que ele:

O Mouritta diz que a Teresa Bartolomeu é uma drogada interesseira, a gaja só anda connosco para fumar liamba de graça, tens é inveja, a Teresa é uma garina muito gira, o Mouritta não desiste, não te fies nisso, já viste a mãe dela, tem um rabo que parece uma prateleira, daqui a uns anos a Teresa está igual, quero lá saber do que o Mouritta diz e de como vai ser a Teresa daqui a uns anos. A Teresa deve estar à espera que lhe peça namoro, vou convidá-la para ir às rochas, se aceitar é certo que quer que lhe dê um beijo, qualquer rapariga sabe o que significa o convite para ir às rochas. (Cardoso, 2013, p. 147).

Apesar de o trecho abordar o interesse de Rui pela colega da escola, é com uma mulher adulta e casada com quem ele se envolve: Silvana, uma funcionária da limpeza do hotel. Ela é esposa do porteiro do local que se chama Queine. Ainda, cabe destacar que, antes de se envolver com Silvana, Rui faz amizade com seu marido:

Saber ir ter lá a casa. Sei, mas a casa também é do porteiro Queine que é meu amigo, arranjou-me a bicicleta, empresta-me livros aos quadrinhos e às vezes dá-me cigarros, e eu não devia querer ir lá. Eu não devia querer e a Silvana não devia querer que eu quisesse. Sabes ir ter lá a casa, um homem não pode trair um amigo, mesmo se a mulher dele nos faz o que a Silvana me fez. Tenho a certeza que a Silvana veio cá de propósito, que não foi um acaso. A minha mãe tinha dito na recepção que eu estava de cama e que a limpeza tinha de ser feita noutro dia. Mesmo assim a Silvana abriu a porta e não se mostrou surpreendida quando me viu deitado no divã. (Cardoso, 2013, p. 212-213)

No dia em que Silvana limpa o quarto apesar da notificação de Glória, ela beija Rui. Após este episódio, eles mantêm uma relação afetivo-sexual frequente. Quando Silvana e seu marido tornam pública a notícia de que ela está grávida, Rui pensa em questionar sua possível paternidade, mas recua:

(...) o porteiro Queine feliz como nunca o tinha visto. Durante o caminho pensei em perguntar muitas coisas à Silvana mas quando lá cheguei a chave estava debaixo do tapete e a Silvana deu-me um beijo, estava tudo igual e eu não queria que nada mudasse, pensei, depois pergunto. A Silvana levou-me para o quarto e deitámo-nos na cama, beijou-me e eu ia dizendo para mim mesmo, depois pergunto. Mas não perguntei e a Silvana também nunca me falou no assunto. Nem quando se começou notar a barriga. (Cardoso, 2013, p. 247).

A capacidade de Rui de ignorar o assunto vem de sua volta ao papel de adolescente após a chegada do pai junto à família. O alívio sentido pelo narrador-protagonista permite que ele deixe o posto de chefe de família e retorne às inconseqüências que só se cometem antes da vida adulta, na qual devem-se assumir as conseqüências dos próprios atos.

Ainda, cabe destacar a participação política de Rui nos eventos deste cunho que ocorriam no hotel: os plenários. Nesse sentido, eles são descritos no trecho abaixo, segundo a perspectiva do narrador-protagonista:

Gosto dos plenários. Muitas vezes dão discussão, demoram até às tantas, alguns duram a noite toda, toda a gente fica alvoroçada, nas votações nem se fala, chegam a ameaçar andar à tarefa, parece que estamos a ver um filme. Com os mapas arredados a sala de convívio nem parece a mesma, as cadeiras que se vão buscar à televisão dispostas em filas, as mesas de jogo juntas a fazerem a mesa grande retangular onde se sentam os representantes do comité dos trabalhadores, a diretora, um representante do sindicato e mais três homens que não sei quem são e que não são do hotel, esses cada vez que falam dos fascistas juntam sempre palavras engraçadas com torcionários e sequazes, o nosso lado na mesa estão o Pacaça, o João Comunista e o Juiz. (Cardoso, 2013, p. 113).

Logo, os plenários serviam para decidir questões de convivência do hotel entre os moradores, isto é, os retornados cuja estadia era custeada governamentalmente, a diretora do hotel e outros representantes: sindicalistas, partidários e não identificados. Assim, nestes

eventos, a dinâmica de poder fica evidenciada: “(...) nós somos tratados como se tivéssemos de ser castigados.” (Cardoso, 2013, p. 116). Logo, os retornados eram vistos como colonialistas responsáveis pela tragédia do Império tardio e responsabilizados por isso. No caso dos retornados dos hotéis, essa responsabilização vinha por meio de retaliações do convívio cotidiano no espaço habitado pelos portugueses e seus descendentes desterrados de África.

O nome de Rui, por sua vez, remete ao substantivo feminino ruína, que significa, dentre outras possibilidades, figurativamente, perda de atributos ou encantos. Tal significado faz sentido no caso de Rui, pois a personagem perde a essência da infância que ainda se tem na adolescência e passa a adquirir traços da vida adulta, como a incapacidade de fazer uma coisa por vez, pensar em uma coisa de cada vez. Nesse sentido, o nome da personagem associa-se à perda dos atributos e encantos associados à imaturidade, ao fim da infância, à ausência de preocupações como a morte do próprio pai e tornar-se o chefe da própria família.

Ainda, no sentido mais amplo, é na voz de Rui que acessamos, na diegese, a perspectiva do retornado acerca da ruína do Império Ultramar e do colonialismo português. Logo, o nome da personagem associa-se a o que o leitor pode apreender da História sob sua perspectiva enquanto narrador autodiegético, é um fato construtor de sentidos para nomear esta personagem com o radical do substantivo que é acessado nesta narrativa: a ruína colonial. Nesse sentido, acessamos outro significado de ruína: figurativamente, o vocábulo pode também significar derrocada, isto é, destruição. Portanto, Rui assiste à derrocada do imperialismo português e a narra para nós, que, sob a perspectiva de um adolescente angolano retornado, apreendemos o evento histórico do retorno de portugueses e seus descendentes a Portugal após a queda da era colonial portuguesa.

Por fim, o romance encerra-se por meio do excerto transcrito abaixo:

Amanhã já não estou aqui. Parece impossível. Parece impossível que o dia de deixar o hotel tenha chegado e que eu tenha medo de sermos outra vez uma família com uma casa. *Tenho medo de deixarmos de ser uma família entre famílias de retornados no hotel e passarmos a ser uma família de retornados entre as famílias de cá.* Acho que *nunca mais vou ser capaz de pensar e sentir uma coisa de cada vez.* Com o tempo devo habituar-me e deixar de me incomodar com isso. Não posso evitar que umas coisas tragam outras ou façam perder outras. Não deve ter mal. E também não deve fazer mal. Como não faz mal eu não saber o que aconteceu ao pai na prisão, aos demónios da mãe, à Silvana ou ao Tio Zé. *Nada disso tem mal desde que ainda haja coisas de que eu tenha a certeza.* Um avião risca o céu a direito. Silencioso. Como um giz preguiçoso nas mãos invisíveis de deus. Noutro tempo ter-lhe-ia respondido daqui de baixo. Talvez ainda responda. Noutro tempo ter-lhe-ia escrito, talvez ainda escreva, com letras bem grandes à todo o comprimento do terraço para que não possa deixar de ver-me, eu estive aqui.

*Eu estive aqui.* (Cardoso, 2013, p. 267, grifos nossos).

O trecho final do romance traz um impacto expressivo no que tange ao pertencimento geoespacial. O primeiro grifo trata do medo da diferença, se performar o Outro na mudança de dinâmica de poder entre Angola e Portugal, onde Rui e sua família se tornam o Outro, o retornado colonizador. O segundo excerto em destaque, por sua vez, denota o amadurecimento: apesar de Rui voltar à condição de filho e adolescente, o período de ausência do pai repercutiu em seu desenvolvimento, o que gerou amadurecimento, além do que já é previsto naturalmente pela passagem do tempo. Já o terceiro grifo demonstra o apego às certezas como forma de compreensão do mundo que circunda este narrador-protagonista, o que denota a vivência em antítese: pode haver dúvida desde que também haja certeza. Por fim, o quarto e último grifo é o período final do romance, que remete a um pertencimento de cunho espacial e geográfico: Rui esteve no hotel, que foi sua casa, esteve em Portugal como retornado do hotel, porque também esteve em Angola como descendente de portugueses.

Nesse sentido, o período final do romance ratifica o seu título: *O retorno* conta diferentes retornos. Temos o retorno dos portugueses e seus descendentes de África para Portugal, evento histórico que é o fio condutor diegético da obra. Ainda, há o retorno de Mário, que volta a Portugal depois que sua família o faz, materializando o reencontro entre a personagem e sua esposa e filhos. Por fim, o terceiro retorno é o de Rui à condição de filho e adolescente, após assumir o papel de chefe de família na ausência do pai.

Logo, em “eu estive aqui”, o “aqui” também é um lugar simbólico de cuidado para com a mãe e a irmã, isto é, o papel de chefe de família que o narrador-protagonista assume na ausência majoritária de Mário no tecido diegético de *O retorno*. Assim, ter estado neste lugar simbólico constituiu uma experiência que marcou de modo fulcral a vivência de Rui, que teve sua adolescência interrompida durante o aguardo do *retorno* do pai para que o narrador protagonista pudesse *retornar* a um lugar que já não existe nele: o da capacidade de pensar uma coisa de cada vez, já em *ruínas*.

## 4 APRESENTAÇÃO, POEMAS E NARRATIVA DE DULCE MARÍA LOYNAZ

### 4.1 APRESENTAÇÃO DA ESCRITORA

Dulce María Loynaz<sup>53</sup> (1902 – 1997) foi uma escritora de expressiva notoriedade não apenas em seu país, Cuba, mas internacionalmente reconhecida pela sua lírica. Como exemplo, conquistou, em 1992, o Prêmio Miguel de Cervantes. Como já apontamos no primeiro capítulo, na fala de Dulce Maria Cardoso, o nome de Loynaz não é Dulce María – este nome ela escolhera –, mas sim Maria de las Mercedes, ou, em português e como Cardoso (2015, p. 350) cita, Maria Mercês.

Loynaz é advogada por formação e atuou até 1961, majoritariamente em casos familiares. Manteve-se ativa enquanto escritora de 1920 a 1992. Era católica e o nome escolhido para se rebatizar foi fruto de uma homenagem a uma santa católica.

Partindo do artigo de Khaled Salem (1999, p. 133), quanto à classe social a que pertencia, Loynaz era filha de um general do Exército Libertador, Henrique de Loynaz del Castillo. Assim, a escritora pôde ter confortos e até mesmo o que era considerado luxo em sua época, como formar-se em Direito e viajar para países distantes, como o Egito e a Turquia. Contudo, a escritora, após a Revolução Cubana (1959), enfrentou uma mudança de *status* social, perdendo privilégios antes garantidos à sua família. Todavia, Loynaz não deixa sua terra e em Cuba falece em 1997.

A escritora cubana, ainda segundo Salem (1999, p. 133), teve reconhecimento em Cuba, recebendo distinções e prêmios, além da sua presidência da Academia de la lengua<sup>54</sup>. Além de prestigiada em seu país, recebeu distinções e prêmios na Espanha, o que culminou em sua conquista do Prêmio Miguel de Cervantes em 1992. Por fim, foi reconhecida pelo intimismo máximo do Pós-Modernismo cubano.

Sobre sua poética, Salem (1999, p. 135) afirma:

Así mismo tenía predilección por el poema en prosa, debido a su concepción de que hay ideas poéticas que no encajan bien en el verso, ni siquiera en el metro libre. Es de mencionar aquí que la poesía ha sido el eje y el punto de partida de su creación literaria de manera que cuando escribió novela la hizo en poesía, su única novela *Jardín*, considerada en poema en prosa extenso además de ser uno de sus libros que más unánimes elogios ha tenido por parte de la crítica y de los lectores.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Em nosso levantamento bibliográfico, não foram encontradas informações mais precisas acerca da biografia e do contexto da produção literária aqui elencada da escritora cubana.

<sup>54</sup> O equivalente à nossa Academia Brasileira de Letras.

<sup>55</sup> Da mesma forma, tinha predileção pelo poema em prosa, por sua concepção de que há ideias poéticas que não cabem bem no verso, nem mesmo no metro livre. Vale ressaltar aqui que a poesia tem sido o eixo e o

Assim, como observamos no trecho de Salem, *Jardín* é uma de suas obras com maior reconhecimento crítico e público, além de ser considerada uma prosa poética, ou seja, um longo poema em prosa. Por fim, Loynaz também atuava como tradutora, tendo traduzido Walt Whitman e autores italianos, franceses e portugueses (Salem, 1999, p. 135).

## 4.2 OS POEMAS DE DULCE MARÍA LOYNAZ

Nesta seção, apresentaremos cada um dos três poemas que compõem o nosso *corpus* por serem conceito ou epígrafes das obras de Cardoso. A apresentação é na ordem cronológica de publicação dos romances de Cardoso que referenciam partes ou todo o texto literário de Loynaz. Apenas no que tange ao segundo romance cardosiano, *Os meus sentimentos*, nós o abordaremos na próxima seção, pois o cotejaremos com o texto literário em pauta – *Jardín* – que também é uma narrativa. É importante salientar que a averiguação de cada poema será realizada apenas no quarto capítulo, sendo, agora, os textos poéticos em pauta apenas apresentados.

### 4.2.1 “– *Qué es una isla?*”

O poema cujo conceito de ilha foi abstraído de seu conteúdo e referenciado nas páginas finais de *Campo de sangue* – “Agradeço a Dulce María Loynaz a definição de ilha” (Cardoso, 2005, p. 266) – é o texto abaixo:

- ¿*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 artéria...*  
 (LOYNAZ *apud* LÓPEZ, 1995, p. 40)<sup>56</sup>

---

ponto de partida de sua criação literária tanto que quando escrevia um romance o fazia em poesia, seu único romance *Jardín*, considerado um longo poema em prosa além de ser um de seus livros que elogios mais unânimes foram recebidos de críticos e leitores. (tradução nossa).

<sup>56</sup> - 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

#### 4.2.2 “Envidia”

A epígrafe de *O chão dos pardais* é o poema “Envidia”, transcrito na íntegra após o discurso narrativo:

*Alguien dijo: Tuyo es el vino. Y yo miré las vinãs rojas, moradas de racimos, com hojas delicadamente labradas. Eran las vinãs que dijeron ser mias, y a su tiempo, cada uno bebió su copa bien colmada.*  
*Alguien dijo de nuevo: Tuyo es el camino. Y yo plante los árboles a un 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, rasqué mi ropa y les mostré mi herida.*  
*Y aún les oí decir con los ojos turbios de envidia: - Maravilloso rubí!*  
 (Loynaz, 1995, p. 144).<sup>57</sup>

#### 4.2.3 “Rosas”

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!*

---

e se segura para não cair  
Um abraço que a terra estende à  
terra mãe acima da água...  
É um não querer ir-se, um beber juntos  
sangue da mesma artéria...  
(tradução nossa).

<sup>57</sup> Alguém disse: o vinho é seu. E olhei para as videiras vermelhas com cachos, com folhas delicadamente esculpidas. Eram as vinhas que alegavam ser minhas e, em seu próprio tempo, cada um bebeu 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 tivemos todos a sombra da minha mão.

Voltaram a dizer: 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 direitos, 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).

*Para ti lo infinito o nada;  
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.<sup>58</sup>*

#### 4.3 A NARRATIVA DE DULCE MARIA LOYNAZ: *JARDÍN*

*Jardín* retrata um recorte da vida de Bárbara, uma mulher que, aparentemente, sofre de agorafobia, ou seja, medo irracional de deixar o próprio lar. Em nossa interpretação, a protagonista vive sozinha em uma casa que pertenceu a várias gerações de sua família. Temos um narrador heterodiegético que sabe e enuncia o que pensa e sonha essa protagonista. O jardim que dá nome ao livro é o jardim da referida casa, um espaço personificado nesta narrativa, uma vez que ele se apresenta como maléfico, invasor e labiríntico. Em diversos momentos, o jardim é acusado de invadir a casa, bem como há episódios em que Bárbara se perde nele.

A narrativa se constrói em dois movimentos: (1) a vida de Bárbara neste espaço caseiro, vendo retratos antigos de antepassados e lendo suas cartas e (2) a imaginação desta protagonista,

---

<sup>58</sup> No meu jardim há rosas:  
Eu não quero te dar as rosas  
que amanhã...  
amanhã tu não terás.

No meu jardim há pássaros  
com cantos de cristal:  
Eu não te dou,  
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 ti 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...

Sai, sai do jardim...  
Não toques na roseira:  
as coisas que morrem  
não se devem tocar.  
(tradução nossa).

inspirada nas fotos vistas e cartas lidas, acerca de sua fuga do jardim, encontro e romance com um marinheiro que conhecera na praia. Consideramos, contudo, que Bárbara nunca deixou o local em que vive, perspectiva embasada pela cena final: a protagonista observando o mar (que é visível de sua casa) atrás das grades do jardim.

A narrativa tem cinco partes, tendo a primeira oito capítulos; a segunda, nove; a terceira, dez; a quarta, nove; e a quinta, oito. Em seu prefácio, Loynaz afirma sobre sua narrativa em pauta: “*Nada lo libra, sin embargo, de ser un libro extemporáneo, aunque una mujer y un jardín sean dos motivos eternos; como que de una mujer en un jardín le viene la raíz al mundo.*”<sup>59</sup> (Loynaz, 1993, p. 7, grifo da autora). Vemos, como nas poesias, uma intertextualidade com a referência bíblica: quando afirma que, de um jardim com uma mulher surge a raiz do mundo, está se referindo ao Éden, de onde Eva fora expulsa, com Adão, por ter comido o fruto proibido. Já a questão do extemporâneo diz respeito ao fato de que Loynaz considera Bárbara, a protagonista, e seu jardim fora do espaço e tempo que conhecemos em nossa realidade (Loynaz, 1993, p. 7). Sobre o tempo da escrita, Loynaz afirma que escreveu *Jardín* no período de sete anos (provavelmente 1928-1935, sendo 1935 a data que coloca no fim do prefácio).

Na seção nomeada “*Jardín*”, entre o prefácio e os capítulos, temos Bárbara enterrando a lua, que despenca do céu no jardim. Parece-nos, pensando nos conceitos de luz e sombra de Carl Gustav Jung (2000, p. 128), que a protagonista tenta esconder o elemento que iluminava o jardim, o enterrando como quem enterra a última faísca de luz que há em si, sobrando, apenas, a sua sombra, análoga à escuridão do jardim. Desse episódio que se encontra entre o prefácio e a diegese, há uma adaptação cinematográfica: o curta de animação cubano intitulado *La luna en el jardín*<sup>60</sup> (2012), de Yemelí Cruz e Adonoe Lima. A animação de dez minutos recebeu o Prêmio Aquisição SescTV no Prix Jeunesse Iberoamericano Brasil 2013.

Sobre o discurso narrativo, temos, na primeira parte, uma ênfase à observação de Bárbara – uma jovem de dezenove anos (Loynaz, 1993, p. 86) que habita uma casa com um grande jardim, próxima ao mar – dos retratos antigos, em que há uma menina que acreditamos ser a protagonista quando criança. Além disso, o narrador nos informa que Bárbara fora uma criança doente, e que seu irmão morreu aos três anos. O fato do irmão só é apontado porque um retrato seu cai no colo de Bárbara, e é um episódio brevemente explorado. Nesses retratos, ela se atenta muito para um jovem doente.

---

<sup>59</sup> “Nada o livra, entretanto, de ser um livro extemporâneo, embora uma mulher e um jardim sejam dois motivos eternos; como se de uma mulher em um jardim viesse a raiz do mundo.” (tradução nossa).

<sup>60</sup> A lua no jardim (tradução nossa).

Já na segunda parte, temos a ida de Bárbara ao pavilhão do jardim, em que mexe nas coisas dos mortos, como se refere o narrador. É de lá que ela pega as cartas, sobre as quais a terceira parte se dedica. Assim, Bárbara pega cartas que estavam em um baú no pavilhão e sonha com o jovem a quem admirara nos retratos que observara na primeira parte da diegese. Esse jovem escreve cartas de amor a uma mulher que também se chama Bárbara, e isso causa confusão na mente da protagonista: “*Hay cartas que no tienen fecha, ni lugar, ni firma; pero todas tienen amor —aun las más sombrías—. Ahora el amor es de ella.*”<sup>61</sup> (Loynaz, 1993, p. 85). Desse modo, o fato de a amante do jovem já morto ter o mesmo nome que o da protagonista causa não só confusão, mas esperanças de ser amada por parte dessa mulher presa nessa casa e nesse jardim. Além disso, é-nos revelado que Bárbara beija a boca do jovem, na foto, que escrevia cartas à amante que tinha seu nome (Loynaz, 1993, p. 85). A protagonista, devido ao sentimento pelo jovem da foto e das cartas, acusa os papéis de estarem enfeitiçados (Loynaz, 1993, p. 85). Nessa parte, o leitor tem acesso às cartas, que são transcritas em itálico na diegese. Quando o narrador questiona o (des)conhecimento de Bárbara acerca do amor, temos o seguinte trecho:

*¿Qué sabrá Bárbara del amor?  
 ¡Qué sabrá nadie del amor!...  
 Para ella, el amor es un nombre... ¡Ni un nombre siquiera, porque el nombre se lo comió la polilla hace mucho tiempo!...  
 ¡El bello nombre sirvió para engordar el cuerpo de un gusano!...  
 El amor para ella es un perfume, el rastro de un perfume, la sombra amarilla que deja en el pomo la esencia evaporada...  
 Para ella, el amor es un perfume; mejor aún, el deseo de un perfume: deseo, nostalgia tal vez; el gesto instintivo que nos hace inclinar sobre una rosa.*<sup>62</sup>  
 (Loynaz, 1993, p. 91).

Esse questionamento sobre o conhecimento de Bárbara sobre o amor pode ser relacionado ao bordão “conheço o amor de ouvir falar” (Cardoso, 2012, p. 48; 59; 61; 243; 283; 304), proferido pela narradora-protagonista em *Os meus sentimentos*, intertextualidade da qual trataremos. Ademais, temos Bárbara, que julga que se o jovem chegasse agora a reconheceria,

<sup>61</sup> Há cartas que não têm datas, nem lugar, nem assinatura; porém todas têm amor - até as mais Sombrias —. Agora o amor é dela. (tradução nossa).

<sup>62</sup> O que Bárbara saberá sobre o amor?

O que ninguém saberá sobre o amor?

Para ela, o amor é um nome... Nem um nome sequer, porque o nome foi comido pela mariposa há muito tempo!...

O belo nome serviu pra engordar o corpo de uma lagarta!...

O amor para ela é um perfume, o vestígio de um perfume, a sombra amarelada que a essência evaporada deixa no fruto...

Para ela, o amor é um perfume; ou melhor ainda, o desejo de um perfume: desejo, talvez nostalgia; o gesto instintivo que nos faz inclinar sobre uma rosa. (tradução nossa).

dizendo o nome dela, ou seja, das duas (para quem escreveu no passado e de quem o lê agora) e, temos, novamente Bárbara sonhando com o retorno dos mortos (Loynaz, 1993, p. 92), o que pode ser profundamente relacionado ao bordão de Violeta supracitado.

Devido à carta do capítulo VI da terceira parte, “*Después del baile*”<sup>63</sup> (Loynaz, 1993, p. 96-98), percebe-se que a Bárbara a quem o jovem escrevia também possuía uma relação intrínseca com o jardim. Dentre outros ditos sobre o tema, destacamos: “*Tú y el jardín; ¡qué bien se armonizan y se completan! El jardín sin ti sería un páramo de muerte; tú sin el jardín..., no sé lo que serías.*”<sup>64</sup> (Loynaz, 1993, p. 97). Assim, percebe-se que a identidade das Bárbaras é afetada pelo jardim, como se ele as completasse ou, de alguma forma, um fosse a extensão do outro.

Outras semelhanças entre as Bárbaras – a do passado, vocativo do jovem nas cartas, lidas pela Bárbara do presente, nossa protagonista – surgem na diegese. Como exemplo, temos o trecho:

*Pero si hubiera sido esto solamente... Son las mil pequeñeces, las oportunidades todas que aprovechas para estar sola, para alejarme de ti: el gesto de impaciencia con que acoges mis locuras, que ya hasta el don de hacerte reír han perdido, el silencio displicente en que te instalas cuando me quejo, cuando te pido, cuando me agito a tu lado...*<sup>65</sup> (Loynaz, 1993, p. 100).

Assim, o isolamento é um aspecto que assola a personalidade das duas: tanto a Bárbara protagonista, que vive isolada no espaço casa-jardim, quanto a do passado, o que o jovem revela, em carta, certo comportamento antissocial, ou seja, ela aproveitava todas as oportunidades para ficar só. Além disso, ele afirma, via carta, características da Bárbara do passado que novamente também pertencem àquela que lê as cartas: “*Y, sin embargo, tienes fatiga en los ojos, tienes silencio en los labios... En los pies, inquietud...*”<sup>66</sup> (Loynaz, 1993, p. 100). Assim também é a nossa protagonista: cansada, silenciosa e caminha incansavelmente pelo jardim.

Entre a leitura das cartas, no último capítulo da terceira parte, o narrador afirma que Bárbara – a protagonista – vai ao mar:

*Bárbara ha llegado al mar. En lo alto del acantilado, su silueta se dobla al golpe del viento.*

<sup>63</sup> Depois do baile (tradução nossa).

<sup>64</sup> Você e o jardim; quão bem se harmonizam e se completam! O jardim sem você seria um pântano de morte; você sem o jardim..., não sei o que seria. (tradução nossa).

<sup>65</sup> Mas se tivesse sido somente isso... São as mil pequenezas, as oportunidades todas que aproveita para ficar sozinha, para me distanciar de você: o gesto de impaciência com que recebe minhas loucuras, que já perderam até o dom de te fazer rir, o silêncio displicente quando me queixo, quando te peço, quando me mexo ao seu lado... (tradução nossa).

<sup>66</sup> E, entretanto, tem cansaço nos olhos, tem silêncio nos lábios... Inquietude nos pés... (tradução nossa).

*Los relámpagos iluminan el horizonte, apenas entrevisto entre una cortina de lluvia y espumas.*

*Uña ráfaga arrebató el velo que ella se había llevado cubriendo su cabeza. El velo vuela un instante y cae al mar. A la luz de un relámpago se le ve aún, enredado en la cresta de una ola; al otro relámpago, no se le vuelve a ver.*<sup>67</sup>

(Loynaz, 1993, p. 122)

A ida de Bárbara ao mar é um evento imaginado. Isso pode ser percebido, ao fim do capítulo, que ela estava sonhando com o jovem enfermo das cartas destinadas à outra Bárbara. Percebemos que a protagonista imagina as situações descritas nas cartas e nelas viaja na solidão de seu jardim. O narrador finaliza esse capítulo (e parte) afirmando-nos: “*Bárbara sacudió las manos y abrió los ojos.*”<sup>68</sup> (Loynaz, 1993, p. 123). Assim, a protagonista continua no jardim, andando sem direção, sonhando com o conteúdo das cartas.

Contudo, a quarta parte se inicia como se a imaginação da Bárbara supracitada, de olhos fechados, fosse real e ela estivesse na praia. No primeiro capítulo da quarta parte, enquanto o narrador constrói a cena de Bárbara nas rochas do mar e dois homens vindo ao seu encontro, é afirmado:

*Hay hombres en la playa de Bárbara. Se hacen gestos, se hablan tal vez... Un obscuro terror quiere hacerse en su pecho, pero no llega a serlo tampoco... Ella mira en torno suyo buscando acaso una fuga y, no obstante, sigue en la roca, sin acertar a hacer movimiento alguno.*<sup>69</sup> (Loynaz, 1993, p. 125).

Desse modo, há dois indícios de que a cena do mar faz parte do passado de Bárbara (ou da outra Bárbara), figurando, na diegese, uma lembrança e/ou sonho da protagonista. A priori, quando o homem questiona se ela é muda, fazendo menção às crianças malcriadas: “—¿Eres muda? —saltó al fin, mortificado, más que por la persistencia del silencio, por la de la mirada—. ¿Los ratones te comieron la lengüita, como a las niñas mal criadas?”<sup>70</sup> (Loynaz, 1993, p. 127). Assim, nos parece jocoso mencionar as meninas malcriadas. A posteriori, contudo, temos o último parágrafo do capítulo um da quarta parte, em que o narrador conta que o homem que interagiu com Bárbara havia ganhado caracóis de uma *garotinha*:

*Aquella noche, entresacando brújulas y mapas, el joven dueño del yate varado por la tormenta se tropezó con los caracoles que una **muchachita** le había*

<sup>67</sup> Bárbara chegou ao mar. No alto do penhasco, sua silhueta se dobra com o golpe do vento.

Os relâmpagos iluminam o horizonte, apenas entrevisto entre uma cortina de chuva e espumas.

Uma rajada arrebatou o véu que ela usava cobrindo sua cabeça. O véu voa um instante e cai no mar.

Sob a luz de um relâmpago, ainda é possível vê-lo sobre a crista de uma onda; em outro relâmpago já não se vê mais.

<sup>68</sup> Bárbara sacudi as mãos e abriu os olhos. (tradução nossa).

<sup>69</sup> Há homens na praia de Bárbara. Fazem gestos, se falam talvez... Um obscuro terror quer se fazer em seu peito, porém não chega a sê-lo tampouco... Ela olha ao seu redor buscando talvez uma fuga e, não obstante, continua na rocha, sem conseguir fazer movimento algum. (tradução nossa).

<sup>70</sup> - Você é muda? - disse afinal, mortificado, mais do que pela persistência do silêncio, pela do olhar -. Os ratos comeram sua língua como fazem com as crianças mal-criadas? (tradução nossa).

*dado por la tarde, y como le estorbaran en el bolsillo, los arrojó distraídamente y continuó ordenando sus datos topográficos sobre la descubierta costa.*<sup>71</sup> (Loynaz, 1993, p. 128, grifo nosso)

Ou seja, nos é narrada, primeiro, a perspectiva de Bárbara, como se tudo tivesse ocorrido com ela, aos dezenove anos. Logo, a imaginação parece justificar-se, mais uma vez, com as memórias difusas da protagonista e das histórias que leu nas diversas cartas encontradas no pavilhão do jardim, bem como criara a partir dos retratos que tanto observa. Assim, a diegese transforma-se numa argamassa do cotidiano de Bárbara na casa e no jardim com as histórias e vidas por ela inventadas a partir das cartas lidas e retratos vistos.

Desse modo, o onírico se instala na percepção de Bárbara do universo casa-jardim que a circunda, que é atravessado por outra realidade: a das cartas e dos retratos. Partindo desses últimos, mistura histórias criadas por ela a partir dos retratos com as palavras das cartas, criando uma realidade, de fato, *extemporânea*, em que não se distingue tempo, apesar de utilizarmos-nos do recurso temporal diversas vezes, como para diferenciar as Bárbaras que talvez sejam uma só.

As menções a Laura, que parece ter sido e/ou ser servente de Bárbara, são intrigantes, pois a própria protagonista delas se desfaz:

*La otra mañana, ella le miró a los ojos, y sin saber se puso triste y se quedó ya triste todo el día.  
(El arco iris vivo se pliega sobre el agua.)  
Triste todo el día y toda la noche, hasta que Laura trajo la vela y encendió la lámpara del lecho.  
(¿Se habría derretido el arco iris en el agua, que se llena de burbujas plateadas?)  
¿Qué pensará Laura? Laura no piensa, **Laura no existe.***<sup>72</sup> (Loynaz, 1993, p. 137, grifo nosso).

Assim, Laura figura como outro elemento onírico, pois não é possível discernir se ela existe ou existiu, se é fruto da imaginação da protagonista, que mistura o mundo que a circunda – formado pela casa e o jardim – com lembranças e memórias que não são necessariamente suas, mas também podem ter origem nas cartas e retratos de outrem.

<sup>71</sup> Naquela noite, separando bússolas e mapas, o jovem dono do iate encalhado pela tempestade se deparou com os caracóis que uma garotinha lhe havia dado à tarde e, como enchiam seu bolso, os jogou fora distraidamente e continuou ordenando seus dados topográficos sobre a costa descoberta. (tradução nossa).

<sup>72</sup> Outra manhã, ela olhou em seus olhos e, sem saber, ficou triste e continuou triste o dia todo. (O arco-íris vivo se dobra sobre a água.)  
Triste o dia todo e a noite toda até que Laura lhe trouxe a vela e acendeu a lamparina do quarto. (O arco-íris haveria se derretido na água, que se enche de borbulhas prateadas?)  
O que Laura pensará? Laura não pensa, Laura não existe. (tradução nossa).

O barco “*Euryanthe*” que é do marinheiro com quem a protagonista supostamente se envolve pode ser visto no mar diretamente do quarto de Bárbara. Será o barco um elemento externo ao qual a protagonista adiciona aspectos do universo onírico, como seu envolvimento com o marinheiro do barco ou suas estadias nele? Novamente, temos o sonho circundando Bárbara, entremeando sua perspectiva e visão do que vivencia e/ou sonha. Sobre a partida do barco, é interessante destacar o seguinte trecho:

*Cuando él se vaya... ¡Cómo será el día en que ella se asome a la ventana y ya no esté el barco, en que ella se asome a la ventana y encuentre el mar solo, despojado, abandonado!... Las noches parece que no van a concluir nunca. El viernes, a la madrugada, le pareció que aquello había sucedido ya. Estaba soñando que veía el Euryanthe zarandearse y dejar la costa, y lo veía a él en el extremo de popa haciéndole señas de que se acercara, y ella no podía ir porque el jardín crecía y crecía, levantando una muralla verde, infranqueable, entre los dos... Entonces había despertado con dolor de cabeza, enteleridos los miembros y sudorosa la frente, y al buscar, como solía hacerlo, por la ventana el farol encendido del barco, no lo encontró ya. Recordaba haber sentido como un golpe de maza en la nuca; recordaba haber estado mucho tiempo inmóvil, derrumbada sobre el alféizar, con los ojos abiertos, adoloridos de tan abiertos... Luego, había entrado un poco de brisa, había movido las flores recién abiertas de la enredadera, y al moverse las flores, dejaron otra vez al descubierto el bien amado farolillo. **Había sido un juego del jardín. El jardín quería jugar con ella hacía tiempo. Al día siguiente, Bárbara, con sus tijeras de plata, cortó toda la enredadera de la ventana.***<sup>73</sup> (Loynaz, 1993, p. 141, grifo nosso).

No trecho do quinto capítulo da quarta parte, podemos observar que o jardim é personagem na narrativa, personificado pela protagonista que, além de atribuir-lhe aspectos humanos, se vinga dele cortando a trepadeira da janela de seu quarto. Ademais, a descrição mental do marinheiro sobre Bárbara também é interessante e, por isso, aqui transcrita:

*Pero era evidente que viviendo en aquel lugar solitario, en aquel caserón cerrado y antihigiénico, leyendo libracos viejos y respirando una atmósfera malsana, la mujer parecía más bien un fantasma. Había crecido como una brizna de hierba en el patio de una cárcel. Le faltaba sol, le faltaba*

---

<sup>73</sup> Quando ele se for... Como será o dia em que ela olhar pela janela e o barco não estiver mais lá, em que ela olhar pela janela e encontrar o mar solitário, despojado, abandonado!... As noites parecem que não vão terminar nunca. Na sexta-feira, de madrugada, lhe pareceu que aquilo já havia acontecido. Estava sonhando que via o *Euryanthe* se mover e deixar a costa e o via no extremo da popa fazendo-lhe sinais para que se aproximasse e ela não podia ir porque o jardim crescia e crescia, levantando uma muralha verde, intransitável, entre os dois... Então, acordou com dor de cabeça, com os membros dormentes e a testa suada e, ao buscar pela janela o farol aceso do barco como costumava fazer, não o encontrou mais. Recordava haver sentido como um golpe de marreta na nuca; recordava ter ficado muito tempo imóvel, derrubada sobre o peitoril, com os olhos abertos, doloridos de tão abertos... Logo entrou um pouco de brisa, movendo as flores recém-abertas da trepadeira e as flores, ao moverem-se, deixaram outra vez descoberto o bem-amado farol. *Havia sido uma brincadeira do jardim. O jardim queria brincar com ela fazia tempo. No dia seguinte, Bárbara, com sua tesoura de prata, cortou a trepadeira de sua janela.* (tradução nossa).

*movimiento, le faltaba algo en que ocuparse, le faltaba...*<sup>74</sup> (Loynaz, 1993, p. 143).

Logo, essa pode ser a perspectiva de Bárbara sobre si, ou seja, como ela imagina que o marinheiro a enxergaria, partindo de sua realidade circundada pelo onírico nessa curiosa diegese sobre a solidão de uma jovem adulta em uma casa e seu jardim. Ainda, além de figurar uma personagem na narrativa, era ao jardim que Bárbara sentia pertencer: “*Tuvo la mórbida sensación de estar formando ella también parte del jardín.*”<sup>75</sup> (Loynaz, 1993, p. 146). Assim, sentindo-se presa ao jardim personificado, a protagonista revela sua rebeldia contra o espaço-personagem:

*Acorralada, se revolvió; hostigada, se abalanzó y, llena de ira, con sus pies, con sus manos exasperadas y trágicas, arrancó los arbustos, pisoteó las flores, destrozó las ramas, arrojó piedras al estanque, a los árboles, a los muros; derribó la Diana, que cayó aplastando las bignonias y poniendo en fuga a los murciélagos y hasta las yemas incipientes, los retoños para la primavera próxima, fueron triturados con rabia entre sus dientes... El jardín la seguía mirando; la seguiría mirando ya para siempre con su ojo impasible, su ojo turbio de muerto.*<sup>76</sup> (Loynaz, 1993, p. 146).

Assim, se sente-se parte do jardim, a revolta de Bárbara é também contra si, talvez pela limitação espacial em que vive, ou pelo trauma de ter sido uma criança enferma ou simplesmente pela solidão.

O capítulo VIII da quarta parte, “*La fuga*”<sup>77</sup> (Loynaz, 1993, p. 150), que supostamente retrata a fuga de Bárbara com o marinheiro, tem aspectos oníricos desde seu início, como observa-se no trecho abaixo:

*La luna hacía brillar extrañamente las rocas recortadas sobre el oscuro fondo del paisaje, y en aquel titubeo de luz y sombra, sus siluetas fantásticas evocaban animales de una fauna desconocida, de otro país o de otro planeta, inmóviles en diversas posiciones, durmiendo pesadamente un sueño de siglos. El lugar tenía una infinita y rara tristeza. Se sentía la inquietud de ser vivo en aquel paraje que era como el reino de la Muerte. La llanura de piedra fosforescente y de agua muerta, iluminada por una luna enorme, casi monstruosa, un espectro de luna que apenas reconocía, produjo*

<sup>74</sup> Porém era evidente que vivendo naquele lugar solitário, naquele casarão fechado e anti-higiênico, lendo livros velhos e respirando uma atmosfera pouco saudável, a mulher parecia mais um fantasma. Havia crescido como uma pequena plantinha no pátio de uma prisão. Faltava-lhe sol, faltava-lhe movimento, faltava-lhe algo com o que se ocupar, faltava-lhe... (tradução nossa).

<sup>75</sup> Teve a mórbida sensação de que ela também fazia parte do jardim. (tradução nossa).

<sup>76</sup> Encurralada, se revolveu; assediada, atacou e, cheia de ira, com seus pés, com suas mãos exasperadas e trágicas, arrancou os arbustos, pisoteou as flores, destruiu os galhos, atirou as pedras no lago, nas árvores, nas paredes; derrubou a Diana, que caiu esmagando as begônias, afugentando os morcegos e até os brotos incipientes, os brotos para a próxima primavera foram triturados com raiva entre seus dentes... O jardim continuava a olhando; continuaria a olhando para sempre com seus olhos impassíveis, seus olhos turvos de morto. (tradução nossa).

<sup>77</sup> A fuga (tradução nossa).

*en el hombre un indefinible malestar; sintió frío y cansancio, tuvo la impresión de haber llegado al fin del mundo.*<sup>78</sup> (Loynaz, 1993, p. 150).

O trecho fala, como em diversos outros momentos da narrativa, da dualidade luz e sombra, tão cara às teorias de psicologia analítica de Jung. Além disso, fala-se de animais (fauna) desconhecidos, sejam de outros países ou planetas, dormindo o sono de séculos. A origem inexata dos animais bem como o sono de séculos constitui uma esfera onírica na narrativa, o que nos faz questionar se o que ocorre nesse capítulo – a fuga de Bárbara da casa e do jardim ao embarcar com o marinheiro –, no sentido de possível mistura de imaginação e/ou sonhos da protagonista e de sua realidade. Além disso, fala-se do reino da morte, o que pode ser associado ao jardim da morte já mencionado. O reino da morte e o fim do mundo podem ser interpretados como simulacros dos espaços geográficos habitados por Bárbara: a casa e o jardim.

O marinheiro se questiona se Laura e os tios da protagonista eram reais ou fruto de sua imaginação (Loynaz, 1993, p. 153). O questionamento do leitor pode se aprofundar nessa questão de realidade *versus* imaginário: seria ele, o marinheiro, e o episódio em pauta, a fuga, frutos da imaginação de Bárbara? O marinheiro, na mesma reflexão, pensa ser tudo *novelesco* na vida da protagonista, mas, por falta de outra explicação, obrigava-se a acreditar em Bárbara. Relembrando a casa de Bárbara, afirma: “*Miraba ahora, ya lejos, la casa de Bárbara, aquella construcción blanca y simétrica con algo de cárcel o manicomio.*”<sup>79</sup> (Loynaz, 1993, p. 153). O espaço, percebido pela figura do *outro*, tem um aspecto onírico; mesmo que esse outro – o marinheiro – seja criação de Bárbara, temos como um ponto de vista externo, real ou não, a semelhança de sua casa com um hospital psiquiátrico e/ou prisão.

A superioridade vestida pelo marinheiro em relação a Bárbara, bem como sua vontade de que ela seja sua, lhe pertença (Loynaz, 1993, p. 156-157) podem ser críticas da própria protagonista, justificando o porquê de não sair da casa e do jardim: aos homens, as mulheres são objetos que lhe pertencem. Essa perspectiva pode também ser da autora implícita, ou seja,

---

<sup>78</sup> A lua fazia as rochas brilharem estranhamente sobre o fundo escuro da paisagem e naquela dualidade de luz e sombra, suas silhuetas fantásticas evocavam animais de uma fauna desconhecida, de outro país ou de outro planeta, imóveis em diversas posições, dormindo pesadamente um sonho de séculos. O lugar tinha uma infinita e estranha tristeza. Sentia-se a inquietude de ser vivo naquele lugar que era como o reino da Morte.

A planície de pedra fosforescente e de água morta iluminada por uma lua enorme quase monstruosa, um espectro de lua que apenas reconhecia, causou no homem um indefinido mal-estar; sentiu frio e cansaço, teve a impressão de haver chegado no fim do mundo. (tradução nossa).

<sup>79</sup> Olha agora, já distante, a casa de Bárbara, aquela construção branca e simétrica com algo de prisão ou manicômio. (tradução nossa).

aquele elemento que revela a ideologia da autora empírica que, em sua época, traça uma crítica à objetificação e dependência das mulheres em relação aos homens, que ainda não cessou.

Toda a parte da narrativa que diz respeito à saída de Bárbara do espaço casa-jardim e a lança no mundo, seja na praia, no barco do marinheiro, na cidade em que desce e participa de situações sociais com outras pessoas, é, para nós, fruto da imaginação da protagonista, que continua confinada na casa-jardim. Desse modo, quando é afirmado, na última parte da diegese, que “*Bárbara era ya humana.*”<sup>80</sup> (Loynaz, 1963, p. 162), para nós, temos uma confirmação de nossa interpretação vigente, uma vez que a narrativa nos é apresentada por Loynaz como extemporânea (Loynaz, 1993, p. 7). Assim, a humanidade de Bárbara seria um aspecto incoerente à extemporaneidade da narrativa, uma vez que o tempo é uma invenção humana, da qual Bárbara não participa, segundo a escritora cubana.

No trecho abaixo, vemos Bárbara se distanciar dessa *realidade* a que não pertence:

*¿Si no tuvieran esta manía de definir! Definir es limitar. Cortar la idea con la palabra, vaciar el éter en el molde. ¿Por qué tienen los hombres esta obsesión de las efiniciones? ¿Es petulancia o es... inquietud? Preguntad a un hombre por qué la abeja sabe que la dulzura está en la flor y no en la hoja, y al instante dará alguna respuesta, lo explicará con tablas y con cifras. Preguntadle luego qué es la abeja y qué es la dulzura, y contestará también, dirá su palabra de pesadilla. Bárbara no preguntará nada. Se echará en la vida como en un agua de poco fondo, como se echaba niña en el mar de sus playas. Se dejará flotar, se dejará vivir... Pero ya habrá tiempo mañana... Hoy está muy cansada y sólo quiere dormir... ¿Si pudiera apagar esta luz eléctrica!... Su mano acierta al fin con el resorte, y todo vuelve a la sombra. Cesó el tumulto y el loco devanar de visiones. La tiniebla, como una boca enorme, como una boca repugnante de perro, volvía a engullir todo lo que había vomitado: hombres, paisajes, «Perrón e Hijos, Compañía Vinícola Nacional», también. Todo. Ella misma, absorbida, succionada lentamente por la tiniebla...»<sup>81</sup> (Loynaz, 1993, p. 165).*

<sup>80</sup> Bárbara era agora humana. (tradução nossa).

<sup>81</sup> Se não tivessem esta mania de definir! Definir é limitar. Cortar a ideia com a palavra, despejar o éter em seu molde. Por que os homens têm essa obsessão por definições? É petulância ou é... inquietude? Pergunte a um homem por que a abelha sabe que a doçura está na flor e não na folha e, no mesmo instante, dará alguma resposta, explicará com tabelas e com cifras.

Pergunte a ele o que é a abelha e o que é a doçura e responderá também, dirá sua palavra de pesadelo.

Bárbara não perguntará nada. Jogar-se-á na vida como em uma água de pouca profundidade como se jogava quando criança no mar de suas praias. Deixar-se-á flutuar, deixar-se-á viver...

Porém já haverá tempo amanhã... Hoje, está muito cansada e só quer dormir... Se pudesse apagar essa luz elétrica!...

Sua mão acerta afinal o interruptor e tudo volta à sombra. Cessou o tumulto e o louco devaneio de visões.

A escuridão, como uma boca enorme, como uma boca repugnante de cão, voltava a engolir tudo o que havia vomitado: homens, paisagens, <<Perrón e Filhos, Companhia Vinícola Nacional>> também. Tudo. Ela mesma, absorvida, sugada lentamente pela escuridão... (tradução nossa).

Dessa forma, a protagonista se distancia da mania dos homens e de coisas que supostamente viu na saída do antro casa-jardim, como é o caso das paisagens e do barril marítimo que dizia “«*Perrón e Hijos, Compañía Vinícola Nacional*»” (Loynaz, 1993, p. 165), que supostamente avistara quando estava no barco do marinheiro. A descrição de Bárbara a seguir diz muito sobre sua imaginação acerca do mundo, e não vivência nele de fato:

[Bárbara] *Aparecería y desaparecería sin intervención de nadie, sin intervención de la sociedad, de la familia, del Estado o del Municipio... Aparecería y desaparecería silenciosamente, como una estrella en el cielo; una de esas estrellas que una noche descubre un sabio con su telescopio, le da un nombre sonoro, la apunta en un mapa celeste, y a la noche siguiente, cuando la va a buscar, ya no la encuentra... Así es Bárbara, inconexa, imprecisa, esporádica. Se sale de su buena lógica, de sus principios, de sus costumbres... Es un efecto sin causa; un efecto claro, dulce, fresco...*<sup>82</sup> (Loynaz, 1993, p. 169)

Nesse trecho, pode-se notar o onírico que circunda a existência de Bárbara e, inclusive, entender a extemporaneidade da diegese a partir da qual o narrador nos apresenta a protagonista de *Jardín*. É importante ressaltar, também, que a subsistência de Bárbara na casa-jardim pode ser realizada por frutos e legumes que crescem no jardim, minando a necessidade de Laura ainda acompanhá-la ou de a protagonista precisar deixar esse espaço para se alimentar.

No terceiro capítulo da quinta e última parte da narrativa, o narrador traz a consciência de Bárbara, que se incomoda constantemente com a pressa das pessoas, como no seguinte trecho: “*La prisa de las gentes fue lo primero que la sorprendió; una prisa tiránica, inexplicable, contagiosa. Parecía la enfermedad del siglo.*”<sup>83</sup> (Loynaz, 1993, p. 171), comparando com o tempo sempre igual no jardim.

Há uma menção ao Futurismo e as vanguardas são mencionados. Estavam, então, no início do século XX? Bárbara, por fim, se joga na lógica da pressa e deixa de estranhá-la, com o marinheiro sempre ao seu lado (Loynaz, 1993, p. 176). Ademais, há menções à guerra que, conforme o marco temporal das vanguardas, trata-se da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), em que o marinheiro serviu como soldado e Bárbara ajudou os feridos. O capítulo tem seu desfecho no seguinte período: “*Fue entonces, recién terminada la guerra y en los inicios de la*

<sup>82</sup> [Bárbara] Apareceria e desapareceria sem intervenção de ninguém, sem intervenção da sociedade, da família, do Estado ou do Município...

Apareceria e desapareceria silenciosamente como uma estrela no céu; uma dessas estrelas que numa noite é descoberta por um sábio com seu telescópio, que lhe dá um nome sonoro, que a aponta em um mapa celeste e, na noite seguinte, quando vai buscá-la, já não a encontra...

Assim é Bárbara, desconexa, imprecisa, esporádica. Escapa de sua boa lógica, de seus princípios, de seus costumes... É um efeito sem causa; um efeito claro, doce, fresco... (tradução nossa).

<sup>83</sup> A pressa das pessoas foi o que primeiro a surpreendeu; uma pressa tirânica, inexplicável, contagiosa. Parecia a doença do século. (tradução nossa).

*primavera, cuando Bárbara tuvo una nueva curiosidad: la de visitar, en vía de paseo, los lugares donde había transcurrido su infancia.*<sup>84</sup> (Loynaz, 1993, p. 178). Talvez essa seja a deixa para Bárbara retomar suas origens, ou para descobrir que nunca as deixou.

Dentre diversas descrições segregadas a pormenores da aparência de Bárbara, o narrador nos traz a perspectiva do marinheiro:

*A la luz de las bombillas eléctricas, logró ver bien a Bárbara, ligeramente morena y pálida como recién bañada en un agua de ámbar; surcadas las sienes por vetas en lapizlázuli de venas, con la boca grande y los dientes azulosos de tan blancos. No pequeña, sino más bien alta, y más que alta, erguida.*<sup>85</sup> (Loyaz, 1993, p. 180).

É interessante destacar que essa perspectiva é a do outro. Ou seja, se o marinheiro for parte da imaginação de Bárbara, estamos lidando com como ela imagina ser vista. O narrador nos informa, na perspectiva do marinheiro, que Bárbara era chamada de “Estrangeira”: “*Y el mote fue certero, pues nadie más extranjero que ella, que lo era en todos los países del mundo.*”<sup>86</sup> (Loynaz, 1993, p. 180). Qual a origem geográfica de Bárbara? Será ela fora do mundo inteligível, como o é do temporal, com sua extemporaneidade?

No sexto capítulo da quinta parte, temos um encontro entre Bárbara e sua terra de origem. Nesse encontro, enquanto aguardava amanhecer para visitar a casa e o jardim, pois o marinheiro havia negado seu pedido de irem até lá à noite. Nesse contexto, Bárbara fica acordada e há um insólito encontro entre a protagonista e as luzes:

*Había querido las luces de los hombres y ya no podía librarse de ellas; tampoco los hombres con tantas luces podrían librarse de la sombra que ella les llevara, sombra de vientre femenino, de cólera divina, de jardín anochecido...*<sup>87</sup> (Loynaz, 1993, p. 189).

Assim, voltamos ao constante jogo dessa narrativa entre a luz e a sombra, além da menção ao jardim de Bárbara. A protagonista, tomada pela emoção de reencontrar seu lar, decide ir ao espaço casa-jardim sozinha: “*Y ya no pensó más. Se echó en el bote, desató la*

<sup>84</sup> Foi então, recém-terminada a guerra e no início da primavera, quando Bárbara teve uma nova curiosidade: visitar, em passeio, os lugares onde passou a infância. (tradução nossa).

<sup>85</sup> À luz das lâmpadas elétricas, conseguiu ver bem Bárbara, levemente morena e pálida como recém-banhada em água de âmbar; suas têmporas sulcadas por veias em lápis-lazúli, com a boca grande e os dentes azulados de tão brancos. Não pequena, mas bem alta e, mais que alta, esguia. (tradução nossa).

<sup>86</sup> E o mote foi certo porque ninguém mais estrangeiro do que ela, que o era em todos os países do mundo. (tradução nossa)

<sup>87</sup> Quisera as luzes dos homens e já não podia se livrar delas; tampouco os homens com tantas luzes poderiam se livrar da sombra que ela levou para eles, sombra de ventre feminino, de cólera divina, de jardim anoitecido... (tradução nossa).

*cuerda y, apoyando un remo en el costado del barco, se deslizó ligera entre la noche.*”<sup>88</sup> (Loynaz, 1993, p. 189), desobedecendo a decisão do marinheiro de irem pela manhã.

O último período de *Jardín* consiste no seguinte trecho: “*Bárbara, por detrás, por arriba, por abajo, por siempre..., pega su cara pálida a los barrotes de hierro...*”<sup>89</sup> (Loynaz, 1993, p. 199). Assim, nossa perspectiva de que toda a vida que viveu fora do jardim, ao lado do marinheiro, fora imaginada partindo das cartas e retratos antigos de sua casa. Ela nunca deixara o jardim, o que estabelece um aspecto insólito que circunda a narrativa.

---

<sup>88</sup> E já não pensou mais. Ela se jogou no bote, desatou a corda e, apoiando um remo no lado do barco, escorregou levemente entre a noite. (tradução nossa).

<sup>89</sup> Bárbara por trás, por cima, por baixo, para sempre..., gruda seu rosto pálido nas barras de ferro... (tradução nossa).

## 5 CONCEITO E EPÍGRAFE COMO CONSTRUTORES DE SENTIDOS: A RELAÇÃO INTERTEXTUAL ENTRE DULCE MARÍA LOYNÁZ E DULCE MARIA CARDOSO

Neste último capítulo de nosso estudo, realizaremos a investigação intertextual entre cada romance e sua epígrafe, como também o intertexto entre cada romance e o texto-origem da epígrafe. Isso ocorrerá, também, com o primeiro romance da escritora portuguesa, *Campo de sangue*, o único que, ao invés de trazer uma epígrafe de Loynaz, apresenta um agradecimento de Cardoso à escritora cubana por um conceito. A averiguação do intertexto será realizada tendo, como ponto de partida, as considerações e averiguações tecidas nos capítulos prévios.

Almejando uma retomada acerca da intertextualidade, traçaremos paralelos entre sua teoria e nossa pretensão neste capítulo. No primeiro capítulo de nosso trabalho, já foram realizadas aproximações entre a apresentação teórico-crítica no que tange à intertextualidade e nosso *corpus*, bem como o que pretendemos averiguar nele. Logo, neste momento, cabe a realização de proposições pontuais, objetivando certa profundidade entre os textos mais significativos para este capítulo e o modo de averiguação intertextual do *corpus* de pesquisa.

Nesse sentido, os romances de Cardoso figuram, na proposição de Genette (2010, p. 18), o texto B, posterior, isto é, o hipertexto, enquanto os poemas e a narrativa de Loynaz constituem o texto A, anterior – o hipotexto. Tal perspectiva é embasada no subtipo de transtextualidade (isto é, a hipertextualidade) já apresentada em nosso primeiro capítulo.

Ainda na hipertextualidade do teórico francês, cabe elencar que quanto menos explícita for a relação entre os textos, maior o papel do leitor em identificá-la e interpretá-la. Assim, como afirma Walty (2009), o processo intertextual ocorre tanto na produção da obra literária quanto em sua recepção, uma vez que, para que a intertextualidade seja concretizada, o leitor precisa reconhecer o “mosaico de citações” de que fala Kristeva (2005, p. 68).

No caso de nosso estudo, além da menção paratextual (por meio do conceito e das epígrafes), há menções nos hipertextos *Campo de sangue* e *O retorno* de excertos dos hipotextos. No caso de *Campo de sangue*, destaquemos o excerto a seguir:

Meu querido: Tens razão, numa viagem perde-se tudo menos a saudade que se tem de voltar. Só numa ilha é que se consegue perceber a vida. Pensamos que podemos fugir mas resta-nos andar às voltas e por mais voltas que se dê só temos o mar e a morte como saída. *Uma ausência de água rodeada de água*. O J. está bem e parece divertir-se. Tenho muitas saudades tuas. A comida é intragável e o cheiro e o comportamento dos nativos insuportáveis. Um beijo cheio de amor. Como vês estou igual a mim o que quer dizer que estou bem. (Cardoso, 2018, p. 91, grifo nosso).

O trecho acima traz o cartão postal que Eva envia ao protagonista durante a viagem com o atual marido. Ainda, temos:

(...) *uma ausência de amor rodeada de amor*, não me fazes falta, ainda bem que nunca me perguntaste se sinto a tua falta, há muitas coisas que nunca te consegui dizer e nem sequer é por medo de te perder, antes fosse, não tenho saudades tuas, sabes que sou um caso perdido, não sei por que não me levas a sério, se algum dia me perguntares se me fazes falta, minto, mas ainda bem que não me perguntas, que não queres ouvir que não tenho saudades tuas, ainda bem que precisas tanto como eu de te enganar. (Cardoso, 2018, p. 95-96, grifo nosso).

Já a última citação apresenta os pensamentos do protagonista relativos à sua ex-esposa. Por fim, há uma última menção direta ao poema:

(...) comiam e dormiam juntos e no entanto não sabiam quase nada um do outro, ilhas, *uma ausência de amor rodeada de amor*, acabaram de jantar, o marido pediu-lhe que o acompanhasse no café, Eva seguiu-o até ao escritório, sentaram-se nas poltronas, (...) (Cardoso, 2018, p. 251, grifo nosso).

Logo, o poema de Loynaz é utilizado no romance para tratar de uma ilha de modo denotativo, e para referenciar dois relacionamentos interpessoais do tipo afetivo-amoroso, isto é, dois usos conotativos. Assim, a ilha é elencada literal e metaforicamente por meio de citações diretas do poema na diegese em pauta. Tal forma de referenciar a poética de Loynaz foi o modo que tornou possível identificar qual o poema de Loynaz referenciado por Cardoso no paratexto da obra.

Já em *O retorno*, Rui menciona uma fala frequente de Glória, sua mãe, que é o trecho do poema cubano que é epígrafe do romance:

Será que a nossa pitangueira continua a dar pitangas, a mãe sempre diz que tem a certeza que as roseiras morreram de tristeza, que perderam as pétalas uma a uma até ficarem com o coração à mostra. Nunca nos deixava tocar nas rosas, *as coisas que morrem não se devem tocar*, a mãe sempre disse coisas esquisitas. (Cardoso, 2018, p. 150-151, grifo nosso).

Assim, o trecho do poema “*Rosas*” é citado na diegese em pauta num contexto denotativo, isto é, tratando-se de roseiras. Contudo, apesar da menção, numa leitura pontual, ter aspecto literal, numa perspectiva aprofundada, é possível notar camadas de sentido que vão muito além das roseiras de Glória que ficaram em Angola, como será averiguado neste capítulo na verificação do intertexto entre “*Rosas*” e *O retorno*.

Elencamos, ainda no espectro da hipertextualidade, a transposição temática. Neste caso, segundo Genette (2010, p. 64), ocorre, além do mascaramento do aspecto hipertextual no texto B, há a mudança de sentido proposital neste texto em relação ao A. Este procedimento do mascaramento pode ser relacionado ao que Cardoso afirma em entrevista sobre a presença da obra de Loynaz em seu paratexto: não deixar que o nome da poetisa se perca.

Como tornar-se-á evidente no desenvolvimento deste capítulo, em que demonstraremos a concretização de nossa hipótese de pesquisa, há uma subversão do discurso poético de Loynaz

nos romances de Cardoso. Mais precisamente, a subversão se materializa por uma personagem em cada romance. Logo, além do mascaramento, há a delegação à personagem do processo de subversão discursiva – isto é, a mudança de sentido proposital apresentada por Genette.

Ainda, propomos que, assim como a paródia é a intertextualidade realizada por meio do riso (Moisés, 2013, p. 351), a subversão discursiva a ser demonstrada neste capítulo é uma manifestação da intertextualidade concretizada por meio do questionamento do discurso do hipotexto (Loynaz) no hipertexto (Cardoso).

Cabe retomar, também no que tange à apresentação teórico-crítica acerca da intertextualidade por nós realizada, a distinção de Graham Allen (2000, p. 69-70) entre leitores consumidores e leitores que escrevem o texto que leem. No primeiro capítulo de nosso estudo, associamos o segundo tipo de leitor elencado ao leitor ativo no processo intertextual, isto é, aquele que colabora para com sua concretização por meio da identificação da presença de hipotexto(s) no hipertexto que está sendo lido por ele.

Nesse sentido, o leitor que escreve o que lê, isto é, o segundo leitor proposto por Allen, é, para nós, o leitor capaz de identificar a intertextualidade devido à sua bagagem literária prévia. Assim, no caso de nossa pesquisa, temos a presença do hipotexto no paratexto do hipertexto, isto é, dos poemas de Loynaz epigrafando os romances de Cardoso.

Desse modo, o leitor escritor do que lê perceberá o tipo de relação estabelecida entre as obras cubanas e portuguesas em nossa investigação, ou seja, a subversão do discurso poético de Loynaz na produção romanesca de Cardoso. A evidência deixada por Cardoso está nas epígrafes, parte do paratexto dos romances. Caberá a este tipo de leitor, ativo no processo intertextual, escritor do que lê, como dito, desconfiar da constante presença da obra de Loynaz no paratexto da produção de Cardoso.

Por fim, elencamos a relação entre intertextualidade e memória literária apresentada por Tiphaine Samoyault (2008, p. 143). Pode-se estabelecer uma aproximação entre esta ideia e a motivação de epigrafar os romances com trechos de obras de Loynaz declarada por Cardoso (2015, p. 350) em entrevista: a escritora cubana temia, na morte, perder o nome, isto é, há um desejo de Loynaz em permanecer na memória coletiva.

Nesse sentido, o procedimento literário utilizado por Cardoso para que a escritora cubana não fosse esquecida – a intertextualidade – é relacionado, por Samoyault, à memória da literatura, isto é, às relações tecidas entre os textos dentro do sistema literário. Este procedimento é concretizado, como dito, por meio do reconhecimento, por parte do leitor, da intertextualidade que, no caso de nosso estudo, tem a evidência paratextual, não dependendo unicamente da bagagem literária do receptor dos romances em pauta.

O procedimento analítico de cada intertexto dar-se-á pela compreensão de dois momentos na história de cada romance: Concordância e Subversão, separados pela Ruptura. A Concordância refere-se ao período em que a personagem do hipertexto (romance português) que veicula o hipotexto (poema/narrativa cubana) endossa esse último, agindo, na diegese, segundo seu discurso poético.

Já a Ruptura se dá no hipertexto quando a personagem supracitada muda sua perspectiva. Esta Ruptura diz respeito a um acontecimento diegético que causa uma reviravolta no mundo interior e na percepção de mundo da personagem, mas que não necessariamente apresenta mudanças drásticas no mundo exterior na narrativa.

Por fim, a Subversão é o momento narrativo em que a personagem romanesca elencada passa a subverter o hipotexto, isto é, desmanchar a ordem nele estabelecida. Nesse sentido, a personagem passa a concretizar, diegeticamente, a subversão do discurso poético de Loynaz no romance de Cardoso.

Assim, a subversão discursiva concretiza-se nos romances portugueses como uma manifestação da própria intertextualidade, como dito, a qual se concretiza, nesta faceta subversiva, por meio do questionamento das regras do discurso prévio (do hipotexto) no tecido diegético do hipertexto.

### 5.1 “- ¿QUÉ ES UNA ISLA?” E *CAMPO DE SANGUE*

No primeiro romance de Cardoso, a menção à obra de Loynaz não se dá por meio de epígrafes. A autora portuguesa agradece a cubana pelo conceito de ilha: “Agradeço a Dulce María Loynaz a definição de ilha” (CARDOSO, 2005<sup>90</sup>, p. 266). Investigamos a obra de Loynaz e inferimos que Cardoso se referiu ao poema abaixo, devido a trechos da diegese que apontam para o poema:

- ¿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 artéria...*

<sup>90</sup> Nesta edição brasileira, da Companhia das Letras, a nota sobre o conceito é mantida. A edição da qual tiramos as citações, portuguesa, suprime essa nota referencial à obra de Loynaz.

(LOYNAZ *apud* LÓPEZ, 1995, p. 40, grifo nosso)<sup>91</sup>

Formalmente, o poema – considerando a versão original em espanhol – apresenta uma escolha lexical simples, mesmo para leitores de espanhol não-nativos. Essa escolha se repete nos versos, pois o poema se apresenta com versos livres, ou seja, sem restrição métrica, e brancos, isto é, sem esquema de rima fixo.

Contudo, essas características não impedem que haja ritmo no poema, uma vez que esse é um elemento essencial do fazer poético, discutido por Octavio Paz em *O arco e a lira* (1982). Esse ritmo está mais evidente na primeira parte do poema, ou seja, a que trata da questão da ilha e sua definição (em grifo nosso). A repetição, aqui, tem papel fundamental: na prosa, ela deve ser mitigada; na poesia, é utilizada como ferramenta de construção rítmica (Paz, 1982, p. 59).

Assim, os vocábulo “*isla*”, “*ausencia*” e “*rodeada*” aparecem, nessa parte, duas vezes cada. As duas primeiras palavras figuram substantivos e a terceira é um verbo no particípio. Apesar de se repetirem, os vocábulo designam sentidos e funções distintos em cada aparição. A primeira vez que “*isla*” é utilizada é no questionamento do eu lírico. A segunda, por sua vez, é na primeira resposta, sendo o termo colocado em elipse na segunda resposta à pergunta proposta no primeiro verso. Já “*ausencia*”, no terceiro verso, é relativa ao primeiro conceito de ilha, mais denotativo, enquanto no quarto verso o vocábulo se apresenta como parte de um sentido mais conotativo do termo em pauta. Por fim, “*rodeada*” está no particípio, ou seja, em uma forma verbal nominal, indicando uma função que, juntamente com o complemento, forma um adjetivo: “*rodeada de agua*” e “*rodeada de amor*”. Desse modo, o vocábulo em pauta constrói, juntamente com os respectivos complementos, uma função adjetiva no poema. Todavia, estar rodeado de água é diferente de estar rodeado de amor. Logo, temos, novamente, um sentido mais denotativo e conotativo, respectivamente, uma vez que são parte da definição

---

<sup>91</sup> - 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 estende à

terra mãe acima da água...

É um não querer ir-se, um beber juntos

sangue da mesma artéria...

(tradução nossa).

de ilha. Outrossim, a repetição surge como elemento rítmico, mas cada vez que o vocábulo “*rodeada*” aparece, designa um conceito distinto para o elemento lexical “*isla*”.

Nesse sentido, a repetição que constrói o ritmo também está relacionada à construção de sentidos no texto poético, principalmente no que tange à parte posta em destaque por nós, que é o trecho do qual Cardoso extrai o conceito de ilha utilizado em seu primeiro romance.

Quanto ao nível interpretativo, no poema encontramos, em destaque nosso, o conceito de ilha, seguido da definição de península. À ilha, são destinados dois conceitos correlatados: a ausência de um elemento (água e amor, respectivamente, no poema) rodeada deste elemento. Já à península, se atribuem três definições distintas entre si: a terra que, escorregando, segura-se para não cair; o abraço da terra à mãe-terra que se estende por cima da água do oceano; e a avidez por não ir embora e ficarem, juntos, a beber da mesma fonte (sangue da mesma artéria).

Ainda, no que diz respeito à interpretação do poema apresentado, as perguntas do eu lírico parecem construir uma ascendência quanto aos significados que busca, isto é, geograficamente, ilha é menor que península. Dessa forma, as perguntas e as respostas parecem se tornar progressivamente, ao longo do texto, mais complexas e conotativas. Enquanto o significado de ilha surge no sentido denotativo e, depois, conotativo, o de península vai diretamente ao conotativo, atingindo sentidos simbólicos mais profundos nos versos finais: “*Es un no querer irse, un beber juntos / sangre de la misma artéria...*”. Estes dois últimos versos definem a península por meio de uma união de sentimentos de quem nela está: não querer ir embora e viver juntos de modos semelhantes. Destarte, há uma via interpretativa dos versos finais elencados por meio do que sente o eu lírico, isto é, da sua subjetividade. Nesse sentido, que os dois últimos versos desse poema são os mais adentrados pela subjetividade do eu lírico.

O conjunto textual do poema traz um caminho no que tange ao nível simbólico. O eu lírico propõe perguntas às quais ele mesmo apresenta respostas, sendo elas, como dito, construídas em um movimento de ascendência do plano denotativo ao conotativo, que atinge o seu clímax nos dois versos finais, que podem ser considerados os mais simbólicos do poema. Interessante pontuar, ainda, que a resposta conotativa à primeira pergunta do poema também está nos dois últimos versos que se dedicam a respondê-la, bem como o auge da conotação relativa à segunda resposta também se dá nos dois últimos versos dela.

Por fim, as duas perguntas (e suas respectivas respostas) do eu lírico referem-se a questões que podem ser averiguadas no plano simbólico, tendo como norte interpretativo a proposição de símbolo de Carl Gustav Jung (2008, p. 20) em “Chegando ao inconsciente”, primeiro capítulo do volume também organizado por Jung, intitulado *O homem e seus símbolos*. Sobre o símbolo, ele afirma:

O que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, oculta ou desconhecida para nós. (Jung, 2008, p. 20).

Desse modo, infere-se que os símbolos principais do poema de Loynaz são a ilha e a península, pois são os elementos cujo significado é questionado e respondido pelo eu lírico. Ainda no plano interpretativo do poema, cabe destacar que o segundo questionamento pode se voltar, por exemplo, à Península Ibérica, da qual o país que colonizou Cuba, onde Loynaz nasceu e morreu, fez parte: a Espanha. Sobre a descolonização, é importante destacar que a independência de Cuba em relação à Espanha ocorreu em 1898, quatro anos antes do nascimento de Loynaz. Além disso, só em 1902, ano de seu nascimento, é que seu país se declara como república. Nesse sentido, a escritora vivenciou, em seu país, o início da independência e da república, o que pode reverberar em seus versos.

Retomando as respostas dadas a cada pergunta, acerca da ilha, o eu lírico afirma que ela é uma ausência de água (pois é terra firme) rodeada de água (oceano). Essa resposta nos remete mais ao significado empírico de ilha. Todavia, em seguida, temos a troca do elemento água pelo amor. Nesse caso, a ilha pode ser o simulacro do relacionamento amoroso que já não tem amor, mas está rodeado de amor – como exemplo, de filhos e/ou famílias interseccionadas –, o que faz com que essa ausência de amor que é a ilha não seja motivo suficiente para a separação do casal. Essa interpretação pode ser estendida a outros relacionamentos interpessoais. A amizade, por exemplo, pode já ter se esvaziado entre duas pessoas, ou seja, estar gasta. Mas devido a algo do entorno, como um grupo antigo de amigos, as pessoas podem manter, ao menos, as aparências no que diz respeito à relação. A família também pode ser uma ausência de amor, devido às expectativas dos pais não cumpridas pelos filhos, por exemplo, mas que mantêm suas aparências devido às cobranças sociais quanto à família tradicional unida. Em outras palavras, a interpretação da falta do amor rodeado desse pode abranger relações, instituições etc.

Já quanto à península, destacamos seu significado literal no *Grande Dicionário Houaiss*: “extensão de terra emersa, de dimensões variáveis, que adentra o mar e se liga por um dos seus lados ao continente”. No poema, por sua vez, o primeiro significado de península é empírico e simbólico. Simbólico pelas escolhas lexicais, e empírico pela menção à terra que, ao segurar-se para não cair, pode ser relacionada à colonização portuguesa e espanhola, que expandia o território geográfico da Península Ibérica. Essa interpretação explica o motivo de a terra se estender acima da água. O segundo significado, por sua vez, pode ser relacionado ao tempo em que os países hispânicos foram colônias da Espanha, bem como os lusófonos de

Portugal: os colonizadores não querem que ocorra a descolonização, ao mesmo em que se alimentam da mesma fonte: o colonialismo (sangue da mesma artéria).

Sobre o símbolo da ilha, no *Dicionário de símbolos* (2001, p. 501-502, grifos dos autores), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, temos o seguinte trecho no verbete referido:

A ilha é, assim, um mundo em miniatura, uma imagem do cosmo completa e perfeita, pois que apresenta *um valor sacral concentrado*. (...). A ilha é simbolicamente um lugar de *eleição*, de *silêncio* e de *paz*, em meio à ignorância e à agitação do mundo profano. Representa um Centro primordial, sagrado por definição, e sua cor fundamental é o branco.

Nesse sentido, simbolicamente, a ilha cujo conceito é retomado por Cardoso no romance *Campo de sangue* é circundada por uma noção de local sagrado, o que pode ser relacionado, por sua vez, às referências bíblicas do romance. São elas as três epígrafes de origem bíblica que antecedem o discurso romanesco, bem como a presença de outras epígrafes também bíblicas no início de vários capítulos, como já dito na apresentação do romance.

Além disso, a única personagem nomeada no romance é chamada Eva, ex-esposa do protagonista. O nome bíblico é da primeira mulher do mundo segundo o criacionismo, ou seja, a versão cristã do surgimento do ser humano: Adão e Eva no jardim sagrado (Éden). O jardim será retomado na epígrafe do segundo romance de Cardoso, *Os meus sentimentos*. Agora, voltemo-nos ao símbolo da ilha no poema em pauta. Logo, convém elencar outro trecho do verbete em discussão:

A análise moderna pôs essencialmente em relevo um dos traços essenciais da ilha: a ilha evoca o refúgio. A busca da ilha deserta, ou da ilha desconhecida, ou da ilha rica em surpresas, é um dos temas fundamentais da literatura, dos sonhos, dos desejos. (...). A ilha seria o refúgio, onde a consciência e a verdade se uniriam para escapar aos assédios do inconsciente: contra os embates das ondas o homem procura o socorro do rochedo. (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 502).

Destarte, a noção simbólica da ilha como refúgio dos conflitos internos do ser pode ser relacionada à ilha do poema. Nesse sentido, quando o eu lírico propõe que a ilha é ausência de um elemento (água e amor) rodeada por ele, inferimos que a ideia de refúgio desses elementos, constrói, nesse poema, uma noção de busca pela alienação da (in)consciência do ser. Logo, a noção de ilha pode ser interpretada como uma fuga do que é essencial e intrínseco a nós, humanos, de forma fisiológica (água) e emocional (amor).

Acerca da essencialidade desses elementos, trazemos a hierarquia das necessidades humanas, propostas por Abraham Maslow e por nós discutida em estudo prévio<sup>92</sup>:

---

<sup>92</sup> “Não-pertença: uma definição psicossocial”, capítulo de livro da área de Psicologia publicado em 2020 (Cf. referências).

Nesse estudo, a proposição de Maslow é de que as necessidades humanas se dividem em cinco aspectos organizados hierarquicamente: necessidades fisiológicas, de segurança, de amor e pertencimento, de estima e de realização pessoal. Segundo a teoria, uma vez satisfeita a necessidade primária (fisiológica), o ser busca a próxima na hierarquia, ou seja, a de segurança, e assim sucessivamente (MASLOW, 1987, p. 17). (Bozzo, 2020, p. 226).

Sendo a necessidade primária a fisiológica, que retoma a ausência de água do poema, e a terciária a de amor e pertencimento, retomando a ausência de amor elencada pelo eu lírico, fugir de recursos básicos ao ser humano pode indicar uma faceta autodestrutiva do eu lírico. Outra proposição analítica possível é a de que a fuga (ilha) é almejada a fim de acalmar o caos psíquico resultante da vida moderna cuja velocidade, intensidade e complexidade podem afetar emocionalmente esse eu lírico.

Assim como o eu lírico questiona-se acerca da ilha, que pode simbolizar a fuga, temos, em *Campo de sangue*, o seguinte trecho:

Meu querido: Tens razão, numa viagem perde-se tudo menos a saudade que se tem de voltar. Só numa ilha é que se consegue perceber a vida. Pensamos que podemos *fugir* mas resta-nos andar às voltas e por mais voltas que se dê só temos o mar e a morte como saída. *Uma ausência de água rodeada de água.* (...). (Cardoso, 2018, p. 91, grifos nossos)

Este excerto do romance de Dulce Maria Cardoso apresenta a referência direta ao poema de Dulce María Loynaz que averiguamos acima, bem como o significado simbólico de ilha (fuga), ambos em destaque nosso na citação.

Assim, o intertexto diretamente evidente, o qual nos permitiu apreender a qual poema da escritora cubana a portuguesa se refere ao agradecê-la pelo conceito de ilha, está estabelecido. Voltar-nos-emos à averiguação da subversão discursiva do discurso poético de Loynaz por Cardoso na personagem Eva de *Campo de sangue*, diegese já apresentada no segundo capítulo de nosso estudo.

Como dito, há os dois momentos no que tange à relação do romance com o poema: Concordância e Subversão, que são separados pela Ruptura. A personagem que veicula o discurso poético de Loynaz na narrativa, por sua vez, é Eva, isto é, a ex-esposa do protagonista. Outrossim, cabe lembrar que se trata da única personagem nomeada no tecido diegético.

Nesse sentido, considerando os fatos diegéticos em sua ordem cronológica, o primeiro momento (Concordância) da história tem início no encontro com Eva na esplanada, isto é, quando o protagonista avista a primeira rapariga. Este momento se encerra na Ruptura, que ocorre no capítulo vinte e oito, quando Eva descobre sobre o relacionamento entre o protagonista e a rapariga. Após a Ruptura, o segundo momento (Subversão) se instaura na diegese, o qual é finalizado coincidentemente com o fim da história.

Além da divisão do hipertexto (romance), propomos uma cisão do hipotexto (poema). Assim, considerando-o em sua completude, o poema apresentar-se-á em duas seções segundo o elemento definido em cada uma delas, isto é, a ilha e a península.

No momento da Concordância em *Campo de sangue*, a perspectiva de Eva sobre sua relação com o protagonista é a da península, uma vez que a península, como dito, é uma ilha que está presa, por um dos lados, a um continente. Numa leitura simbólica, o continente é o passado e a ligação de Eva com ele está na manutenção do protagonista em sua vida mesmo após o divórcio. Tal perspectiva fica evidente no trecho abaixo:

No início Eva mexia muito na aliança, tinha medo de a perder, ele dizia-lhe, se a perderes o teu marido compra-te outra, Eva baixava os olhos e procurava um sítio onde vincasse riscos e cruces com as unhas, nunca me vais perdoar, pois não, perguntava-lhe Eva, tinha falado sem qualquer intenção, nunca tinha nada para dizer, Eva ficava com os olhos ainda mais escuros, ainda mais bonitos, *fiz isto por nós, podes não acreditar mas fiz o que achei melhor para nós*, nunca compreendeu mas concordava, eu sei que foi por nós, não sabes nada, nunca soubeste nada, Eva quase lhe gritava, nunca soubeste nada, ele não a percebia mas pedia desculpa, não foi com nenhuma intenção, acho muito bem que te tenhas casado outra vez, não sei por que digo estas coisas, os olhos de Eva cada vez mais escuros, a sério que acho bem, Eva dizia baixinho, se ao menos uma vez sentisse que gostavas de mim, nunca compreendeu Eva (...) (Cardoso, 2018, p. 235-236, grifo nosso).

O excerto acima traz a confissão de Eva ao protagonista sobre sua motivação para casar-se com J.: garantir subsistência para si e para ele. Assim, a perspectiva de Eva é de afirmação da noção de península não só literal, mas aquela trazida pelo poema. Voltando ao texto poético de Loynaz, os quatro versos que aparecem após o questionamento acerca da península tratam de uma estrutura colaborativa entre terras, ou seja, uma salvação por meio do abraço que transcende a distância marcada pela presença da água.

Nesse sentido, essa estrutura colaborativa entre sujeitos, no caso de uma interpretação simbólica, está no imaginário de Eva, quando a personagem afirma as suas crenças sobre a relação que estabelece com o protagonista após o divórcio:

(...) Eva nunca mais repetiu o que disse no dia em que terminaram de encaixotar a casa, o dia em que entregaram a chave da casa deles ao senhorio, *somos dois casos perdidos, tu por não me consegues amar e eu por não conseguir deixar de te amar*, Eva já tinha no dedo o anel de noivado, o pequeno diamante que os afastava para sempre, ele como sempre não respondeu, não sentia nada de especial, talvez um alívio, *Eva nunca soube que ele se sentiu aliviado quando entregaram a chave, acreditava que lhe fazia falta*, (...) (Cardoso, 2018, p. 105-106, grifos nossos).

Ainda, quanto ao penúltimo e ao último versos do poema, a ideia de querer permanecer era vista por Eva na relação com o protagonista segundo a perspectiva da ex-esposa no trecho acima. Ou seja, a ideia de que, após a separação, ele sentia sua falta e a noção de que serem

“casos perdidos” seria algo que os uniria. Por fim, a noção de desfrutarem juntos da mesma fonte está relacionada à citação anterior – confissão de Eva sobre a motivação para casar-se com J. Logo, ambos desfrutam do dinheiro do atual marido de Eva.

Ainda, segundo a perspectiva de Eva, a reafirmação da península no discurso poético em pauta rege a relação entre as personagens. E, como o narrador heterodiegético deixa evidente ao adentrar os pensamentos do protagonista, a relação entre ele e Eva, para o protagonista, é a de ilha:

(...) foi ter com Eva apesar dos olhos agourentos da mãe, os vizinhos aumentavam o temporal que a televisão anunciara, os círculos de luz das lanternas sobrepunham-se, interrompiam-se, afastavam-se, os cães uivavam às lanternas e ao temporal, as sarjetas regurgitavam com violência, foi a primeira noite em que dormiu com Eva, dormiu na noite seguinte e nas outras que se seguiram, ainda hoje dormiria se Eva não tivesse encontrado um homem prático, o homem mais prático que tinha conhecido, a mãe mudou a fechadura da porta para o informar, não és bem-vindo a esta casa, apesar do azulejo que continuava na parede e que tinha escrito a azul, sê bem-vindo a esta casa se és de veras meu amigo, entra, senta-te e descansa, come à mesa comigo, a mãe discordava do azulejo mas nunca o retirou da parede, quando se casaram Eva não foi de noiva, um vestido amarelinho e uma capeline, não levou bouquet, não tiveram o bolo de andares terminado com noivos de plástico, casaram-se num balcão de conservatória em frente a um homem que tinha um fato de três peças e uma caneta cinza e prata, a ele faltava-lhe o colete e a caneta, assinaram com a do homem do fato de três peças, passaram três dias fora, a lua-de-mel de que Eva não se esqueceu, uma semana em casa e de novo o hospital, à noite ainda consertava os ossos das vizinhas precisadas, dois empregos e ele quase sempre sem nenhum, nunca compraram casa, nem o conjunto de sofás, a máquina de café, ele pedia desculpa mas Eva garantia-lhe que mais tarde, durante muito tempo Eva acreditou que mais tarde, (...) pensamos que podemos fugir mas resta-nos andar às voltas, ando às voltas mesmo se caminho em linha recta, ando às voltas quando não te digo que não tenho saudades tuas, *uma ausência de amor rodeada de amor*, não me fazes falta, ainda bem que nunca me perguntaste se sinto a tua falta, há muitas coisas que nunca te consegui dizer e nem sequer é por medo de te perder, antes fosse, não tenho saudades tuas, sabes que sou um caso perdido, não sei por que não me levas a sério, se algum dia me perguntares se me fazes falta, minto, mas ainda bem que não me perguntas, que não queres ouvir que não tenho saudades tuas, ainda bem que precisas tanto como eu de te enganar. (Cardoso, 2018, p. 94-96, grifo nosso).

Nesse sentido, na Concordância, enquanto a perspectiva de Eva acerca da relação entre as personagens reafirmar-se-á como de península, a do protagonista se estabelece como ilha:

Ele só queria ir-se embora mas era a única coisa que não lhe podia dizer, nunca lhe tinha falado da rapariga bonita que o esperava, falou-lhe da pensão, para Eva tinha inventado que a senhoria era uma viúva de um almirante entrevada que ele acompanhava de vez em quando ao médico, a viúva entrevada tinha um único filho que vivia no estrangeiro, tinha inventado esta verdade só para Eva que o ouvia desatenta, da pensão sabia pouco mais que o número de telefone, nunca tinha lá ido, não corriam riscos desnecessários, Eva nunca poderia avaliar o trabalho que ele tinha ao inventar uma verdade para cada

peessoa, a calma que era necessária, o controle, a memória, ele tinha sempre que esperar pelo que precisava de ser dito, nunca se podia antecipar, era um jogo, a carta que sai determina a jogada seguinte, tudo dependia do que Eva perguntasse, cumpria as regras apesar de Eva o ouvir sem dar importância aos pormenores, aos pequenos detalhes, o mais difícil, o que é inventado tem de ser rigorosamente certo até ao fim, um pequeno erro estraga o trabalho todo, só a vida se permite errar, Eva não podia avaliar o trabalho de se inventar uma vida lógica e rigorosamente certa para cada pessoa, um jogo difícil mesmo se as cartas estão marcadas, viciadas, era por isso que não descurava um pormenor apesar do desinteresse de Eva, falava da pensão quando Eva o interrompeu para lhe dizer que o achava estranho, um pressentimento que a incomodava, ele tossiu atrapalhado porque receou que Eva soubesse tudo. (Cardoso, 2018, p. 190-191).

Desse modo, a Concordância é marcada pela perspectiva de Eva e do protagonista acerca da sua relação entre eles sendo construída, para as personagens, de modo distinto. Tal relação, segundo a visão dela, é aquela que no poema é apresentada como a definição de península. Por um lado, são ausência de amor dele rodeados pelo amor dela, isto é, ilhas, como ele percebe a relação. Contudo, são conectados pelo passado comum, logo, são península, como ela vê.

O elemento que corrompe as perspectivas elaboradas, isto é, a Ruptura, ocorre quando Eva descobre sobre as mentiras do protagonista:

Tinha-se preparado para tudo, quando o reformado a atendeu perguntou por ele com a voz certa, nem demasiado segura nem demasiado tímida, a voz certa de quem telefona normalmente sem pressentimentos maus, o reformado disse que não, não se encontra de momento, Eva insistiu, mas volta, penso que sim, *saiu de manhã cedo com a noiva mas deve voltar, com quem, com a noiva, tem a certeza que é noiva, eles dizem que sim, minha senhora*, saíram de manhã cedo e devem voltar tarde, Eva desligou sem agradecer, (...) (Cardoso, 2018, p. 236, grifo nosso).

Eva, após o protagonista não comparecer a um encontro marcado entre eles, liga na pensão e é notificada sobre a rapariga. Momento crucial no romance, a Ruptura exerce uma forte influência sobre Eva. Assim, após a Ruptura, instaura-se, no romance, o momento da Subversão. Nesse sentido, por meio da personagem Eva, a diegese passa a subverter o discurso do texto poético em pauta.

Aqui, há um aparente rompimento de Eva para com o protagonista. Este desprendimento aparece segundo a perspectiva do narrador heterodiegético:

Esperou que o marido se deitasse, o marido nunca se deitava depois da meia-noite, um homem prático tem rotinas, e telefonou para a pensão, tinha que lhe dizer que não o queria ver mais, estava agradecida por ele a ter libertado daquele amor tão exagerado, quase uma doença, sentia-se bem, já era tarde mas Eva não considerou as horas, tinha que lhe dizer ainda esta noite que não o queria ver mais, marcou o número, (...) (Cardoso, 2018, p. 252).

O narrador apresenta uma Eva aliviada pelo marido tê-la salvado do amor doentio que sentia pelo protagonista e decide, após saber da traição do ex-marido para consigo, encerrar o contato entre eles. Assim, fica acordada até mais tarde para telefonar para a pensão. Logo, após o anúncio do distanciamento emocional entre Eva e o protagonista, opera-se, por iniciativa dela, o rompimento de ordem prática:

(...) do outro lado Eva insistiu, não tens nada para me dizer, nunca lhe tinha falado assim, não lhe conhecia aquele tom, tens a certeza de que não tens nada para me dizer, tornou a perguntar Eva. (...) Eva disse, não te quero ver mais, foi por isso que telefonei, nunca mais te quero ver, Eva desligou o telefone, (...) tinha perdido o controlo, tinha que se encontrar com Eva, tinha que lhe dizer o que Eva queria ouvir, Eva não o podia abandonar logo agora que precisava tanto do dinheiro dela, tinha prometido uma casa à rapariga bonita, tinha prometido o mundo à rapariga bonita, estava quase sem dinheiro, (...) Eva não o podia trair agora que precisava tanto dela. (Cardoso, 2018, p. 254-255).

A ligação é realizada e, acima, o trecho transcrito apresenta a interação entre as personagens via telefone, além da narração da reação do protagonista que, por sua vez, se sente traído pela ex-esposa por não poder mais usá-la financeiramente. Neste ponto, vale destacar o quanto as perspectivas sobre traição muito se diferem: Eva considera-se traída pelo ex-marido por ele estar noivo da rapariga e sustentando suas mentiras com o dinheiro que pertence à ex-esposa. O protagonista, por sua vez, sente-se traído por Eva porque não poderá mais bancar a si e a rapariga com o dinheiro da ex-companheira.

Contudo, apesar do que afirma Eva para si e de sua atitude para com o ex-marido, é possível observar indícios diegéticos de que o rompimento com ele não é efetivo. Tal vínculo continua, o que pode ser observado na inveja e ódio nutridos por Eva pela rapariga, sentimentos evidenciados no espaço que dividem, isto é, na sala do hospital psiquiátrico:

Esforça-se por nomear o que sente pela rapariga, odeio-a, diz, tentando diminuir o ódio, tentando espalhá-lo nas paredes cinzentas para aliviar a alma que lhe pesa. O ódio também lhe magoa o corpo, odeia-a quando olha para a barriga cheia de vida, quando a vê passar a mão com desprendimento sobre a barriga, a rapariga não faz de propósito mas a ex-mulher acredita que sim, acredita que os cabelos louros, a blusinha às florinhas, que a rapariga faz ou tem tudo o que é preciso para a odiar. (Cardoso, 2018, p. 147).

O que Eva sente pela jovem pode ser relacionado ao ressentimento que a ex-esposa nutre pelo protagonista, ou seja, evidências de que não houve a concretização de um rompimento afetivo na psique da personagem, mas sim uma transformação: do amor ao ressentimento.

Ainda, o ódio explícito à gravidez da rapariga pode ser relacionado à infertilidade de Eva, que falhou em engravidar do protagonista no período em que eram casados:

Eva ficou tão feliz com o resultado do teste que compraram na farmácia, as gotas de urina inequivocamente azuis, firmou a vontade e passado uns dias

Eva encheu-se de sangue, depois de ter derramado o filho que tanto queria, foi depois deste acidente que Eva chorou por estar quase morta e desistiu de os salvar, uma morta não pode salvar ninguém, culpava-se porque o corpo dela não queria acolher outra vida, dizia que não descansava o suficiente, que tinha qualquer defeito, depois do acidente Eva aceitou pacificamente a sua condição de imprestável e tornou-se perfeita aos olhos dele, se tivesse elogiado essa forma de perfeição talvez Eva tivesse voltado a querer salvá-los, não tivesse aceitado o pedido de casamento do homem mais prático do mundo. (Cardoso, 2018, p. 196-197).

Assim, o ódio à rapariga se dá na esfera da fertilidade, mas também na da juventude, uma vez que Eva é uma personagem que apresenta repulsa ao envelhecimento:

Eva tinha comprado roupa, ia maquilhar-se e perfumar-se para o marido, saiu da banheira, o vapor embaciou o espelho, o que a deixou satisfeita, já não gostava de se ver nua, o espelho começava a ser um instrumento de tortura, Eva não via qualquer beleza em envelhecer, repugnava-lhe a pele dos velhos que crescia e sobrava engelhada em todo o lado, a barriga que caía mesmo sem ter por onde, as costas dobradas, os dois pedaços de carne tristemente pendurados no lugar das mamas, Eva nunca viu qualquer beleza nos corpos dos velhos, protegia o dela, não havia qualquer benefício em levar a vida até ao fim, as plantas deitam-se fora logo que murcham, os animais abatem-se quando deixam de estar aptos, mas por enquanto Eva ainda estava bem, ainda era bonita, menos bonita do que tinha sido no tempo em que era casada com ele (...) (Cardoso, 2018, p. 250).

Logo, o fato de a rapariga gestar um filho do protagonista – o que Eva não foi capaz de fazer – e a própria juventude da personagem levam a ex-esposa deste homem ao ódio e à inveja pela jovem que carrega uma vida no ventre. Importante destacar que a juventude de Eva, associada no pensamento desta personagem à sua beleza, é consoante ao tempo em que ela estava casada com o protagonista, assim como a rapariga é jovem e fértil após relacionar-se com o autor do crime. Assim, há uma associação entre a beleza da juventude e a relação entre as mulheres e este homem doente.

Em tempo, cabe destacar que a repulsa pela velhice que Eva sente faz parte da reprodução de padrões de beleza impostos socialmente às mulheres. Esta característica de Eva, distante de ser peculiaridade da personagem, é um elemento enraizado na cultura ocidental. Em *Os meus sentimentos*, esta discussão atinge novas proporções por meio da narradora-protagonista Violeta, como apresentado no segundo capítulo de nosso estudo. Assim, faz parte da crítica social construída por Dulce Maria Cardoso em sua produção literária desnudar os padrões impostos às mulheres.

Ainda no contexto do hospital em que as quatro mulheres aguardam para serem ouvidas pelo médico, Eva solicita ver o protagonista, o que também é um vestígio de manutenção de vínculo com o ex-marido:

A ex-mulher diz que sempre soube que ele acabaria mal, mas não assim. Depois pede para o ver. Justifica-se, preciso de me despedir dele para me esquecer desta história má. O médico cala-se, avalia o motivo, é um bom motivo, por isso autoriza a visita, cinco minutos no máximo, os outros doentes sobressaltam-se quando veem estranhos. A ex-mulher agradece e sai. (Cardoso, 2018, p. 185).

Sobre este episódio, é importante elencar que a personagem muda de posicionamento e, no final do discurso, desiste de visitá-lo na instituição em que esteve aguardando com as outras mulheres:

O funcionário dispensa as quatro mulheres. Informa a ex-mulher que excepcionalmente o poderá visitar. A ex-mulher agradece mas diz que já não o quer ver, que já não precisa de o ver. O funcionário olha-a espantado. A ex-mulher não lhe diz que tem medo de se deixar contagiar pela doença que o atingiu a ele, sabe que são parecidos, quase iguais e basta um gesto, uma distração para que fiquem outra vez iguais. (Cardoso, 2018, p. 311).

Apesar da desistência, o motivo pelo qual Eva desiste da visita apenas reforça o forte vínculo que sabe manter para com o protagonista criminoso: crê que não são diferentes. Este argumento é reforçado pelo pensamento de Eva transcrito a seguir: “Sobrevivemos ao bairro e os sobreviventes nunca são boas pessoas porque apesar de tudo sobreviveram. Uma boa pessoa sucumbe se vê coisas terríveis.” (Cardoso, 2018, p. 185). Logo, há um forte vínculo que Eva mantém com o ex-marido, o que serve para compreendermos, neste momento do romance – isto é, a Subversão –, como se opera o desmanche das noções de ilha e península pós-Ruptura diegética.

Assim, já não há ilha ou península, pois suas concepções, que se apresentam aqui segundo nossa compreensão do discurso poético de Loynaz, foram subvertidas por Eva neste momento do romance, isto é, na Subversão. Isto ocorre em decorrência de a personagem Eva não romper efetivamente com o protagonista, como demonstramos acima.

Nesse sentido, não temos ausência de amor rodeada de amor: Eva não rompe com o homicida, mas seu amor é transformado em ódio e ressentimento por ter sido traída por ele. Logo, a concepção de ilha segundo nossa leitura do discurso poético de Loynaz é subvertida pela personagem Eva em *Campo de sangue*.

Destarte, a noção de península, também pautada em nossa leitura do poema em pauta de Loynaz, também é subvertida por Eva após a Ruptura, isto é, no momento de Subversão do discurso romanescos. Há a manutenção do vínculo entre Eva e o protagonista por meio do ressentimento dela por ele, mas o passado já não os une: eles cessam contato por iniciativa dela e ele segue institucionalizado no hospital psiquiátrico devido ao crime cometido.

Nesse sentido, em *Campo de sangue*, romance de Dulce Maria Cardoso, cujo paratexto remete ao poema “- ¿Qué es una isla?”, de Dulce María Loynaz, a personagem Eva veicula o discurso poético em pauta. Desse modo, na Concordância, há o endosso deste discurso no romance. A Ruptura, por sua vez, gera uma reviravolta na perspectiva da personagem elencada. Já a Subversão é o período romanesco em que ocorre o desmonte do discurso poético de Loynaz por parte de Eva na narrativa de Cardoso, como demonstrado.

## 5.2 JARDÍN E OS MEUS SENTIMENTOS

No segundo romance de Cardoso, 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,*”<sup>93</sup>. (Loynaz *apud* Cardoso, 2012, p. 7). Tal epígrafe é um trecho de *Jardín*, narrativa de Dulce María Loynaz. Desse modo, apesar de termos a diegese cubana referida como plano de fundo, o foco analítico será o trecho em destaque, ou seja, que foi selecionado por Cardoso como epígrafe de seu segundo romance.

Relacionando *Jardín* a *Os meus sentimentos*, é possível notar que ambos seguem uma história com estrutura semelhante, segundo nossa leitura de cada um dos discursos apresentados na narrativa cubana e no romance português. Nesse sentido, um período da vida de Bárbara é narrado – seu contato com cartas e retratos dos mortos – e, durante toda a narração, ela permanece no espaço casa-jardim. Violeta, por sua vez, narra o que poderia ter sido seu último dia de vida – o dia do acidente – e, durante toda a narração, segue no espaço do carro pós-acidente:

(...) os vivos só o fazem por necessitarem de tornar mais importante o tempo de que dispõem, de qualquer maneira uma maldade com que os mortos já não se importam, são tão indiferentes os mortos, / são tão maçadores os vivos / *parada nesta 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, a Dora chora, (...)* (Cardoso, 2012, p. 317, grifo nosso).

No trecho acima, Violeta narra seu suposto velório, o qual mistura com suas memórias com o velório de sua mãe. Ainda, o grifo corrobora a nossa leitura de que a narradora-protagonista segue viva durante toda a narração: enquanto narra o próprio velório, segue no carro na posição desconfortável, de cabeça para baixo, ouvindo o barulho que já descrevera previamente, presa pela gota de luz já mencionada. Nesse sentido, tanto Bárbara quanto Violeta imaginam acontecimentos – saída ao mar e a própria morte, respectivamente – que não ocorrem

---

<sup>93</sup> 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).

de fato, segundo nossa leitura das diegeses. Por fim, ambas têm sua vida atravessada pelo apego a uma casa-jardim, e tal apego corrói suas vivências – cada uma a seu modo.

Voltando-nos para o trecho de *Jardín* selecionado por Cardoso como epígrafe de *Os meus sentimentos*, segundo uma leitura simbólica, o jardim da morte seria a infelicidade, regada, por Violeta, por suas atitudes autodestrutivas. Em outras palavras, a ausência de felicidade atravessa visceralmente a vivência da protagonista de Cardoso devido à sua conduta de quem desconhece o amor e a felicidade e nesta inércia permanece.

Logo, o momento de Concordância neste romance perdura, na história, por toda a vida de Violeta até o acidente automobilístico que dá início à sua narração. A decisão de viajar no temporal e embriagada muito dizem sobre este primeiro momento ser de Concordância com o discurso poético da epígrafe e de seu texto-origem:

(...) *viajo na noite do temporal*, nos últimos dias não se falou noutra coisa, o boletim meteorológico, a proteção civil, nos cafés, as minhas clientes, um assunto, / anunciaram um temporal / um tema de conversa, tanta confusão e se calhar não há nada, enganam-se a toda a hora, quem pode prever os caprichos da natureza, uma troca de palavras, no mar é que vai ser pior, *a minha cabeça no rodopio que me sabe bem*, estendo uma mão cega para o lado direito, procuro a minha cassete, (...) (Cardoso, 2012, p. 11-12, grifos nossos).

O primeiro grifo do trecho acima diz respeito ao temporal anunciado na noite do acidente. Já o segundo grifo evidencia a embriaguez de Violeta enquanto dirige, outra imprudência que também figura uma conduta nociva à própria vida. A narradora-protagonista acusa sua embriaguez de modo mais explícito adiante:

(...) estou bêbeda, uma folha não tem querer, estou bêbeda, as folhas sabem tudo sobre nós, estou bêbeda, o coração magoa-me, o meu corpo ainda mais desconhecido do que os estranhos que o tomam, apenas o reconheço na dor, a aguardente deixou-me a cabeça num rodopio que me agrada, (...) (Cardoso, 2012, p. 16).

Logo, é possível observar, na personagem, comportamentos prejudiciais para consigo. Ainda, importante elencar que, na história romanesca, este momento da Concordância é constituído pela narrativa primeira – narrada inversamente – que perdura do primeiro ao sexto capítulo do romance. Neste momento, tratar-se-á, por capítulo, deste primeiro momento romanesco. O objetivo é a demonstração da consonância entre a conduta de Violeta em *Os meus sentimentos* com o discurso poético de Loynaz em *Jardín*.

No primeiro capítulo, o acidente é narrado, como veremos na Ruptura. No segundo, por sua vez, a perda do controle da direção é contada pela narradora-protagonista. Antes de chegar a isto, Violeta apresenta a advertência do meio-irmão Ângelo sobre a impossibilidade de corrigir o passado:

(...) a partir de hoje vai ser tudo diferente, apesar de me sentir tão cansada, não deixo que me passe pela cabeça que, a partir de hoje, a partir de amanhã, nem uma diferença, uma única diferença, não posso aceitar um mar de dias iguais à minha frente, a minha vida a consumir-se na repetição dos dias, dos gestos, das palavras, o Ângelo / *ninguém corrige o passado, ponto final* / por que ouço o agoirento do Ângelo, *faças o que fizeres não te livras de ti, do que foste, do que continuas a ser, faças o que fizeres*, por que ouço o agoirento do Ângelo em vez das canções da minha cassete, a partir de hoje vai ser tudo diferente, vendi a casa, (...) (Cardoso, 2012, p. 14, grifos nossos).

Os grifos constituem a fala de Ângelo supracitada, as quais invadem o pensamento de Violeta enquanto a narradora-protagonista reafirma para si que a venda da casa a salvaria da monotonia de uma vida fadada à infelicidade de quem desconhece, a priori, o amor, e é marginalizada socialmente, condições às quais Violeta parece resignar-se no momento de Concordância, como será discutido.

A perda do controle da direção se dá pela embriaguez de Violeta: “(...) a estrada sempre igual, o tracejado branco numa linha contínua, cada vez mais veloz, estou cansada, fecho os olhos um bocadinho, mais um bocadinho” (Cardoso, 2012, p. 21). Este trecho encerra o segundo capítulo, deixando evidente que a personagem adormece no volante, terreno fértil para o acidente.

O terceiro capítulo, por sua vez, trata do jogo de caça no qual, como já apresentado no segundo capítulo de nosso estudo, a personagem finge ser vítima de abuso sexual para satisfazer-se sexualmente com caminhoneiros desconhecidos. O encontro com o caminhoneiro que se dá no dia do acidente é retratado de modo detalhado por Violeta:

(...) peço um pouco de aguardente, se estiver bêbeda custa-me menos, não penso oferecer resistência, peço que me beije, o meu último desejo, um beijo longo que me adormeça, um beijo que não me deixe sentir as mãos que me estrangulam, ou a faca que me esventra, pergunto-lhe como vai ser, como me vais matar, puxa-me, olha-me nos olhos, beija-me, raramente me beijam, saboreio-lhe a boca, *passo a minha língua pelos dentes dele, um a um até que encontro um dente podre que sabe mal, deixo-me ficar no sabor da podridão*, empurra-me contra a parede, podia gritar, pedir clemência, deixo-me apanhar com facilidade, (...) desaperta-me a saia e sou eu que a puxo para baixo e que a amarroto com os pés, dispo a camisola, as minhas costas contra a parede fria, as mãos dele nas minhas pernas, desfaco-me das meias, tenho frio, um frio de natureza diferente, do corpo que está preparado para perder a vida, o homem tateia os colchetes do sutiã, ajudo-o, as mamas caem-me desamparadas sobre a barriga, dois pedaços feios de carne, não tenho vergonha, nunca tive, o homem baixa-se e toma-me um dos mamilos, afago-lhe a cabeça, (...) deixo-me escorregar pela parede, estou nua, um corpo à espera do fim, deito-me no chão sujo da casa de banho, puxo-o, 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, (...) o homem mexe-se com cuidado, enquanto puder vou fingir que durmo mas não aguento muito mais tempo este chão frio, *habituei-me ao cheiro a mijo* e já não o sinto como mau, mas ao frio não há corpo que se consiga habituar, talvez por isso a morte os apanhe tão

facilmente, o cheiro a aguardente que se desprende dele, de mim, não me desagrada, (...) (Cardoso, 2012, p. 47-49, grifos nossos).

Os grifos apresentam um aspecto repulsivo da satisfação sexual da personagem. A priori, temos o gosto do dente podre da boca do homem que Violeta sente no beijo e, ao invés de evitar o mau gosto, continua a senti-lo deliberadamente. A posteriori, a personagem revela estar habituada ao cheiro de urina do chão dos banheiros de postos de gasolina. Assim, o exercício de sua sexualidade é marcado pelo grotesco e o repulsivo, até mesmo no jogo de caça – cujas regras criadas pela protagonista já apresentamos em nosso segundo capítulo – que estabelece com esses homens. Logo, essas características que atravessam como a personagem vivencia a satisfação sexual podem ser relacionadas à marginalização que é imposta a ela pela sociedade e seus padrões impostos às mulheres, os quais são personificados, neste romance, pela mãe de Violeta, isto é, Maria Celeste.

A narradora-protagonista, por sua vez, tem consciência de sua vivência à margem desses padrões, o que pode ser observado quando afirma, neste mesmo capítulo: “(...) não lamento o meu corpo gordo, feio, o meu desmazelo, as minhas unhas mal pintadas, (...) conheço de cor o meu aspeto de *puta barata*, (...)” (Cardoso, 2012, p. 59, grifo nosso). O grifo deste breve excerto demonstra a forma como Violeta se adjetiva violentamente, demonstrando a resignação ao lugar marginal que a sociedade lhe impõe.

Já o quarto capítulo apresenta o jantar com Dora e Ângelo. O evento ocorre num restaurante indiano que funciona num prédio que, outrora, fora o Salão Princesa, frequentado por Violeta e sua mãe antes de serem expulsas devido à conduta passadista em relação ao período revolucionário português de 25 de Abril. A fusão espaço-temporal pode ser observada em outros momentos do capítulo para além do olhar opressivo de Celeste para Violeta, apresentado anteriormente. Vejamos:

(...) como é que se matam os fantasmas, os namorados juntam as cabeças e vejo as ajudantes que lavam as cabeças das mulheres com os pescoços esticados, bolas de espuma, os pescoços esticados das mulheres, aves prontas para o sacrifício, as ajudantes usam os mesmos gestos com que lavavam as roupas nos riachos e riem-se com gorjeios de pássaros em bando, as mulheres com os pescoços esticados são bonecas com que as ajudantes brincam, bonecas que fazem bolas de sabão com as cabeças, podiam dizer mamã ou papá, ou outra habilidade qualquer, agora as bonecas fazem tantas coisas, (...) (Cardoso, 2012, p. 78).

Os namorados citados são clientes do restaurante que Violeta avista no tempo da narrativa primeira, isto é, os fatos do dia do acidente. As mulheres-bonecas, por sua vez, são as frequentadoras do Salão supracitado. Esta fusão espaço-temporal surge em outros momentos do discurso romanescos, mas é bastante forte neste capítulo, seja pela embriaguez durante o

jantar, seja pelo jorro de consciência de Violeta durante a narração já no carro, seja por ambas as situações.

O quinto capítulo apresenta a ida ao banco para concretizar a venda da casa dos pais de Violeta, isto é, Celeste e Baltazar, já mortos no tempo da narrativa primeira: “(...) bom, diz o comprador, vamos lá despachar isto, e eu que toda a vida me quis ver livre da casa começo a tremer, a emoção de estar cada vez mais perto de corrigir o passado, (...)” (Cardoso, 2012, p. 180). O excerto apresenta a perspectiva de que a venda do imóvel resolveria as angústias relativas ao passado, isto é, que seria uma ação resolutiva na vida de Violeta.

O sexto e último capítulo que constitui a Concordância figura a última visita à referida casa:

(...) é a última vez que entro nesta casa, *as paredes que se aproximavam para me sufocarem, os tetos que se baixavam para me esmagarem nunca mais me podem fazer mal*, daqui a pouco, às duas horas para ser mais precisa, assino a escritura e estou livre, nunca mais pertenço a esta casa, esfrego o amarelo de ferrugem ao casaco, passo o jardim, os esqueletos das roseiras, os crisântemos que deixaram de florir, a dama da noite, um arbusto raquítico de que nunca soube o nome, os jarros que a Dora cortou ontem para oferecer aos avós, dois retângulos de pedra num cemitério, *o jardim acena-me, despede-se de mim*, (...) (Cardoso, 2012, p. 182, grifos nossos).

Os grifos evidenciam a personificação, por Violeta, do espaço casa-jardim, exatamente como Bárbara o faz em *Jardín*. A priori, temos a casa que sufoca a narradora-protagonista de Cardoso por meio das paredes e tetos. A posteriori, temos o jardim que acena e se despede. Logo, temos ações humanas atribuídas a um espaço, ou seja, um processo de personificação dos espaços no romance em pauta, endossando o momento de Concordância para com o discurso poético de *Jardín* realizado por Violeta neste capítulo de *Os meus sentimentos*.

Nesse sentido, no que tange à Concordância, destaca-se a crença da protagonista é que tudo seja diferente após a venda da casa dos pais. Em outras palavras, que Violeta não precisaria mudar sua conduta para que sua vida mudasse, mas sim que o passado seria corrigido com a venda do referido imóvel:

(...) hoje à tarde vendi a casa, assinei a escritura com a caneta de prata, a minha mão não tremeu, não hesitei, se pensava que era fácil foi assustadoramente mais fácil, (...) *a partir de hoje vai ser tudo diferente, repito, a partir de hoje vai ser tudo diferente*, (...) (Cardoso, 2012, p. 11-12, grifo nosso).

O grifo evidencia a ideia de mudança visceral na vivência da protagonista por meio de uma mudança no mundo exterior. Logo, este *modus operandi* de Violeta de livrar-se da casa para livrar-se do passado que a infelicitiza faz parte da Violeta pré-Ruptura, ou seja, a personagem de Cardoso que ainda está na Concordância para com o discurso poético de sua epígrafe e de seu texto-origem que, no caso, se trata de *Jardín*.

Ainda, o bordão “conheço o amor de ouvir falar” (Cardoso, 2012, p. 48, 49, 59, 61, 243, 283, 304, 346) é uma afirmação da narradora-protagonista de *Os meus sentimentos* que funciona como simulacro do quanto o momento da Concordância, no romance, é consoante à sua epígrafe e ao discurso poético da narrativa cubana em pauta. Assim, a conduta de Violeta que endossa a epígrafe e seu texto origem se caracteriza como uma conduta de isolamento, autodestruição e resignação à marginalização que a sociedade lhe impunha – por ser uma mulher obesa, mãe solo e considerada promíscua.

Logo, a Concordância, até aqui apresentada, caracteriza-se por um momento de *Os meus sentimentos* em que a narradora-protagonista endossa o discurso poético de *Jardín* e do trecho desta narrativa e epigrafa o romance. Assim, na Concordância, Violeta nutre (rega) a própria infelicidade (jardim da morte) com sua conduta nociva para consigo (seu próprio sangue) em toda sua vida até o acidente – do qual falaremos agora.

A Ruptura, por sua vez, é o acidente de carro que Violeta sofre na estrada:

(...) *inesperadamente paro* / a posição em que me encontro, de cabeça para baixo, suspensa pelo cinto de segurança, não me incomoda, o meu corpo, estranhamente, não me pesa, o embate deve ter sido violento, não me lembro, abri os olhos e estava assim, de cabeça para baixo, os braços a bater no tejadilho, as pernas soltas, o desacerto de um boneco de trapos, os olhos a fixarem-se, indolentes, *numa gota de água parada num pedaço de vidro vertical*, não consigo identificar os barulhos que ouço, (...) (Cardoso, 2012, p. 9, grifos nossos).

O segundo grifo evidencia a perspectiva do tempo suspenso para esta protagonista. A afirmação do primeiro grifo corrobora esta leitura: apesar do vidro vertical, o tempo suspenso impede que a gota de água deslize por ele. Assim, presa nesta gota de água, a narração de Violeta dar-se-á como num filme de sua própria vida que passa em sua psique de modo subjetivo, como um jorro de consciência.

Já o momento de Subversão é posterior ao acidente e se instala, no âmbito da história, nos fatos após o acidente, isto é, o capítulo final da diegese. Ainda, a prolepse imaginada – capítulo sete ao dez – faz parte da Subversão, uma vez que esta prolepse nos apresenta como Violeta imagina seu resgate (capítulo sete), dia seguinte a sua morte (oito), seu velório (nove) e a continuidade da vida de Dora e Ângelo (dez).

No sétimo capítulo, como dito, Violeta imagina como seria o resgate de seu corpo:

(...) *dentro da gota de água* vejo o homem mais novo à procura de quem me acompanhava, a lanterna às voltas, *nunca pensei que fosse tão bonita a luz dentro da água*, o homem mais velho continua ao pé de mim e queixa-se da chuva, do vento, do meu carro, um amontoado de chapa retorcida e de vidros partidos, talvez consiga abrir a porta, tenta que a mão passe pelo sítio onde o vidro se partiu, o vidro em pedacinhos a brilhar em todo o lado, (...) (Cardoso, 2012, p. 248, grifo nosso)

A perspectiva dos grifos – da gota d’água que não desliza – segue sendo o referencial de Violeta, isto é, o tempo suspenso. A prolepse imaginada apresenta, em sua narração, a perspectiva da Subversão:

(...) ninguém se safou, é impossível que se tenham safado / e limpou a água que lhe escorria do carapuço para a testa, chove como nunca vi, uma parede de água, tirem-me daqui, a Denise e a Betty estão à minha espera, nunca faltei a um encontro com uma cliente, sou uma boa vendedora, a melhor, a mais pontual, a que tem melhores argumentos, a que nunca desiste, tirem-me daqui, um dos homens rodeia o carro, parece que só lá está uma pessoa, / tirem-me daqui / por que não me ouvem, grito com mais força mas estranhamente não me ouço como costumava ouvir-me, deve ser por causa do barulho que a chuva faz, um dos homens, o mais velho se bem que não tenham grande diferença de idade, com um embate destes não me admirava nada que tivessem sido cuspidos, não me admirava nada, / não percam tempo, não há mais ninguém, (...) (Cardoso, 2012, p. 247).

A tentativa de ser ouvida, o pedido de socorro inaudito e a busca por dar continuidade ao seu trabalho como vendedora de ceras – isto é, continuar sua rotina e sua vida – são indícios de luta pela vida por parte de uma narradora-protagonista que, até o acidente (Ruptura), tomava decisões que punham sua vida em risco (Concordância). Um exemplo disso está na própria decisão de viajar na noite do temporal. Contudo, neste momento (Subversão), como pôde ser observado no trecho transcrito acima, Violeta luta para ser ouvida, resgatada e salva. Logo, a personagem está subvertendo o discurso poético de Loynaz em pauta, uma vez que já não nutre (rega), com suas atitudes (seu sangue), a infelicidade (jardim da morte) que sempre a circundou.

Já no capítulo oito, Dora é notificada da suposta morte de sua mãe. Além disso, destacamos o fato de Violeta dar ênfase, em sua narração, ao fato de ter sido sempre parte uma estatística:

(...) para as manhãs que começam, para os números dos quadrozinhos dos jornais, balanço provisório dos acidentes de viação provocados pela tempestade ao lado de um gráfico da temperatura média da semana, em graus Celsius, e da precipitação, em mm por metro quadrado, um gráfico que compara esta semana com a do ano anterior, semana de dois a oito, três mil duzentos e dezassete acidentes, vinte e dois mortos, setenta e sete feridos graves, setecentos e cinquenta e quatro feridos ligeiros, o gráfico demonstra que o número e mortos decresceu ligeiramente, o de feridos graves aumentou, o de feridos ligeiros diminuiu, / traduzam a realidade em números que nem por isso a domam / neste dia que começa inauguro-me num grupo de números, ainda não sei a categoria a que pertença, também ainda não sei se posso optar entre acidentada, morta, ferida grave, ferida ligeira, ileso ou se é competência exclusiva do funcionário a que os homens me entregaram, o que é responsável pelos formulários, deve ser o funcionário que decide a que categoria pertença, tanto melhor, de qualquer maneira *não me desagrada ser parte de números, toda a vida fui, dos obesos, dos alfabetizados, das mães solteiras, dos trabalhadores por conta própria, dos automobilizados, dos fumadores, dos contribuintes ativos, dos agnósticos, dos que leem menos do que um livro por mês, dos que praticam sexo inseguro, dos que nunca saíram do país, dos que*

*não têm animais, dos que não fazem exercício físico, dos que são omnívoros, dos que adormecem de barriga para cima, dos que ressonam, não me desagrada ser parte de números, os números até conferem algum rigor à minha existência, (...) (Cardoso, 2012, p. 286-287, grifo nosso).*

O grifo trata-se de um trecho rico não só em informações sobre Violeta, mas também confirmações sobre sua conduta autodestrutiva nutrida durante a vida que levou até o acidente, isto é, que endossaram, na Concordância, o discurso poético de Loynaz. Ainda neste capítulo oito, seguindo a Subversão de que ele faz parte, temos:

*(...) a Dora ensaboa-se deixando que a água quente bata no corpo, quando termina apoia novamente a cabeça na parede, o prazer da carne quente, da pele rosada, novamente o barulho que parece o do telefone a tocar, / atende o telefone, Dora / estes homens precisam de saber que o cheiro a aguardente é um detalhe a que não se devem prender, assim como o sêmen do camionista da área de serviço, as unhas pintadas de rosa berrante, o vestido garrido, os sapatos de salto alto, os homens precisam de saber que os detalhes da minha história são outros, atende o telefone, Dora, diz a estes homens que esta noite não foi diferente de nenhuma outra, ia numa viagem de trabalho, parei na área de serviço, a Denise e a Betty estão à minha espera, sou uma boa vendedora, a melhor, atende o telefone antes que eu, antes que os homens (...) desliguem (...) (Cardoso, 2012, p. 293).*

O pedido de socorro e a luta pela dignidade aparecem na narração de Violeta. Dessa vez, a narradora-protagonista clama por Dora, para que sua filha atenda o telefone para que reconheça o corpo, salvando-a da indigência que teme ter o destino de seu corpo. Assim, Violeta, nesse momento, almeja a dignidade que o cheiro de bebida alcóolica e a presença do sêmen do caminhoneiro, fruto das decisões do momento da Concordância, isto é, prévio ao acidente (Ruptura), podem lhe furtar. Logo, aqui, na prolepse imaginada, posterior ao acidente, a dignidade do destino de seu corpo torna-se importante à narradora-protagonista, endossando o momento da Subversão. Ainda no capítulo oito, Violeta permite-se ouvir falar do amor que há muito sente:

*(...) na nossa história há só um facto verdadeiramente importante, ouves-me Dora, consegues ouvir-me, nasceste para que eu pudesse experimentar o amor, nasceste para me salvars de mim, esse é o único segredo que deves descobrir (...) porque os segredos não se desvendam, (...) (Cardoso, 2012, p. 310-311, grifo nosso).*

O grifo apresenta o papel de Dora na vida de Violeta: por meio da maternidade, a narradora-protagonista experiencia o amor que tanto diz desconhecer ao longo da narrativa. Ainda, Violeta afirma que Dora a salvou de si mesma, assim como Dora salvou os avós – pais de Violeta – segundo a própria narradora-protagonista, como já dito.

O fato de o amor maternal ser o que Violeta conhece – e não o romântico e/ou conjugal, comumente retratado em obras artístico-literárias – em *Os meus sentimentos* faz parte de um

jogo de provocações que a escritora portuguesa Dulce Maria Cardoso leva ao ápice em sua coletânea de contos *Tudo são histórias de amor*. Em entrevista a Vanda Marques, quando questionada se são tudo histórias de amor, a escritora responde:

Na verdade, não. São tudo histórias de poder. O meu lado otimista diz-me que podem ser histórias de amor. Mesmo o amor é o mais benigno de todos os poderes. *Neste livro há uma provocação, porque normalmente fala-se sempre do amor conjugal*. Há outros: o dos irmãos, aos livros, à ideia de justiça. (Cardoso, 2014, grifo nosso).

A provocação de que fala a escritora no grifo se dá no romance em pauta, uma vez que sua narradora-protagonista conhece o amor por meio da relação maternal com Dora, sua filha. Já quanto ao fato de Dora não salvar somente seus avós maternos, mas também Violeta, apresenta uma revelação importante para a compreensão diegética, uma vez que tal informação torna a suposta competição entre mãe e filha num teatro orquestrado por Violeta, que não sabe manifestar amor pela filha:

(...) aproveito-me da hesitação da *minha adversária*, quero ganhar, quero sempre vencê-la, desfiro-lhe mais um golpe, não o definitivo, numa luta a estratégia é fundamental, / *os novos proprietários vão cimentar o jardim e o quintal* / sei como lhe dói o desaparecimento do jardim, ou da figueira / no quintal, ainda ontem podou as roseiras, desbastou a fiada de crisântemos, colheu os últimos jarros para oferecer aos avós, tem esperança de que os compradores mantenham o jardim e a figueira, (...) (Cardoso, 2012, p. 91, grifos nossos)

O segundo grifo é a fala de Violeta para provocar Dora. Já o primeiro grifo, que revela como Violeta trata Dora, pertence à Concordância, por isolar a protagonista da única pessoa que a fez experimentar o amor. Destarte, é este comportamento que é rebatido pela declaração de amor à filha no momento de Subversão da história do romance. Logo, a revelação deste amor surge num momento de emoção extrema, em que a personagem acredita estar no leito de sua morte. Assim, após o acidente, Violeta passa a subverter o discurso poético da epígrafe – e de seu texto-origem (*Jardín*), isto é, do hipotexto – de *Os meus sentimentos*, ou seja, do hipertexto, que antes tanto endossava com seu comportamento de isolamento, resignação e autodestruição, como supracitado.

O capítulo nove, isto é, o suposto velório de Violeta, segue, novamente, a perspectiva da Subversão: “(...) o agente funerário garantiu que é um modelo bonito, por que é que ele falou com a Dora e não comigo / é assim tão difícil largarmos o que nos prende aqui (...)” (Cardoso, 2012, p. 334). O breve trecho mostra a dificuldade de Violeta, supostamente morta, desapegar da vida que deixaria. Tal perspectiva pertence à Subversão, uma vez que, na Concordância, Violeta age impulsivamente contra a própria vida, como dito, tomando atitudes perigosas que

poderiam cessar sua existência: viajar no temporal, relacionar-se com desconhecidos em locais inóspitos, além de ser fumante e praticar sexo inseguro.

Ainda, temos o capítulo dez, que apresenta a suposta continuidade da vida de Dora e Ângelo, isto é, uma tentativa dele de revelar a ela que é, além de seu tio, também seu pai.

*(...) nasceste para que eu soubesse como é o amor que só conhecia de ouvir falar / desde que eu estou, desde que eu estou longe a Dora ouve vozes dentro da cabeça dela, se os grilos tivessem a bondade de se albergarem nos ouvidos da Dora, gri-gri, gri-gri, tenho a certeza de que a Dora gostava mais de ouvir os grilos a cantar, gri-gri, gri-gri, se não fosse tão desatento o Ângelo percebia que a Dora está muito longe dele, do café, enredada nas vozes que ouve dentro da cabeça dela, se não fosse tão desatento não se incomodava com o silêncio criado entre os dois, (...) (Cardoso, 2012, p. 338-339, grifo nosso).*

O grifo evidencia a reafirmação do que Violeta sente por Dora. Esta retomada, por si só, já é indício diegético de que se trata de uma perspectiva da Subversão, realizada por Violeta, do discurso poético de Loynaz na obra de Cardoso. Ademais, a narradora-protagonista supõe que Dora preferiria ouvir os sons que ela própria ouve no carro após o acidente do que o que Ângelo tem a lhe dizer. O excerto transcrito acima precede, no romance, o bordão “não há nada que o silêncio não mate” (Cardoso, 2012, p. 68, 148, 229, 271, 279, 301, 311, 339), uma fala repetida por Celeste que invade o jorro de consciência de Violeta neste momento. Adiante, temos:

*(...) o Ângelo larga a chávena, une as mãos sobre a mesa, não te quero magoar, quero que percebas que me causa um grande sofrimento as coisas terríveis que te contaram a meu respeito, / numa mesa de café a história de um homem e de uma criança que não se portam como pai e filha / é verdade que passava muitas vezes pela casa dos teus avós, é possível que a tua mãe me tenha visto, quando era muito novo, um miúdo, revoltava-me, o teu avô aproximou-se de mais da ideia de sermos uma família, feriu-nos, não fez por mal, não o conseguiu evitar, quando era miúdo passava pela casa dos teus avós e, a Dora interrompe, não quero saber mais nada dessa história, não a quero ouvir outra vez, / o passado não se corrige, ponto final / as histórias nunca chegam ao fim, nunca têm fim / o Ângelo disfarça o mal-estar num trejeito de cabeça, num engolir mais apressado, sempre foi um fraco adversário e o amor excessivo que dedica à minha criança ainda o enfraquece mais, (...) (Cardoso, 2012, p. 354-355).*

A recusa de Dora em relação à história de Ângelo anuncia que, na perspectiva de Violeta, sua filha a defenderia, o que subverte a noção de que são adversárias, proposta na Concordância com o discurso poético de Loynaz. Assim, essa ideia continua:

*(...) o Ângelo cala-se, a Dora está perto de dizer, o erro está em ti, o teu pai não te quis como filho e eu não te quero como pai, o erro está em ti, uma incapacidade tua, um defeito, toda a gente sabe que os bastardos são seres incompletos, / ninguém te quer / toda a gente sabe, a Dora está quase a dizer isto mas hesita, é tão fácil derrotar um adversário fraco como o Ângelo que a luta perde o interesse, o Ângelo não aproveita a hesitação da adversária, convenceu-se de que a Dora quer tanto um pai que aceita tudo, mesmo um espantalho, não sabe, não pode saber, que a Dora gosta de sonhar com o pai e que espera que o pai nunca apareça para continuar a sonhar, é esse o único*

interesse dos sonhos, permanecerem, durarem para sempre, (...) (Cardoso, 2012, p. 357).

Nesse sentido, Dora, na prolepse imaginada, segue defendendo Violeta. Desse modo, a imaginação de Violeta na Subversão é contrária ao que pensa na Concordância, quando a protagonista supunha que Dora, enquanto adversária, colocaria a própria mãe como culpada de ser detestada pela filha (Dora) e os próprios pais (Celeste e Baltazar):

(...) a Dora não me venceu, não, ainda não me venceu, foi amada pelos meus pais, conseguiu provar que o erro estava em mim, sei que me ameaça com o trunfo, está quase a dizer-me, / os teus pais não gostavam de ti porque não merecias, eu não gosto porque não mereces / *o erro está em mim e não nos meus pais, na Dora, no Ângelo*, (...) (Cardoso, 2012, p. 91, grifo nosso).

Logo, no grifo do trecho acima (página 91 do romance), temos Violeta enxergando-se como culpada pelos atritos familiares geracionais. Já no grifo do trecho prévio (página 357), na suposição do que aconteceria após sua morte, Violeta imagina, enxerga Ângelo como culpado pelos conflitos em sua família.

Essa mudança de perspectiva, isto é, a transferência de responsabilidade – certa ou errada, pois aqui não há espaço para juízo de valor – evidencia a mudança da Concordância (página 91) à Subversão (página 357), uma vez que a narradora-protagonista se retira da posição de responsável pela desavença geracional em sua família. Na Concordância, supunha que Dora a via como culpada; na Subversão, supõe que Dora a defende e culpa Ângelo.

A retirada de um fardo – a culpa – dos próprios ombros sugere uma mudança de autopercepção da narradora-protagonista. Enquanto na Concordância ela supunha algo muito maligno sobre si, na Subversão ela se despe deste mal, absolvendo-se no que tange a esta briga geracional que tanto lhe custou ao longo da vida. Esta mudança de conduta opera no sentido simbólico na vida de Violeta.

Temos, por fim, o capítulo onze do romance – o último –, em que a protagonista encontra paz após a narração libertá-la: “(...) a partir de hoje nada vai ser diferente, nunca mais nada diferente, (...)” (Cardoso, 2012, p. 367). Aqui, a pressão para corrigir o passado já não existe – já não rega o jardim da morte com seu sangue, isto é, já não planta infelicidade em sua vida com suas atitudes nocivas para consigo – de modo empírico e simbólico.

Portanto, Violeta é a personagem que, em *Os meus sentimentos*, hipertexto (posterior), veicula o discurso poético de *Jardín*, hipotexto (anterior). Logo, como dito, a priori, no primeiro momento (Concordância), a personagem age de modo consoante ao discurso poético de Dulce María Loynaz que epigrafa o romance de Dulce Maria Cardoso. Surge, então, a Ruptura: o acidente automobilístico sofrido por esta narradora-protagonista. Após o evento, a personagem

passa para o *modus operandi* do segundo momento diegético (Subversão), em que subverte o discurso poético da epígrafe e de seu texto-origem no romance português averiguado.

### 5.3 “ENVIDIA” E O CHÃO DOS PARDAIS

No terceiro romance de Cardoso, temos o poema “*Envidia*”, transcrito na íntegra após o discurso narrativo:

*Alguien dijo: Tuyo es el vino. Y yo miré las viñas rojas, moradas de racimos, com hojas delicadamente labradas. Eran las viñas que dijeron ser mías, 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.*  
*Volieron 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, rasqué mi ropa y les mostré mi herida.*  
*Y aún les oí decir con los ojos turbios de envidia: - Maravilloso rubí!*  
 (Loynaz, 1995, p. 144).<sup>94</sup>

Formalmente, os versos são livres e brancos. Ou seja: não há esquema fixo relativo à métrica e a rima, respectivamente. Outrossim, há uma repetição vocabular no primeiro e segundo versos do trecho inicial “*Alguien dijo*”, e uma repetição estrutural nos dois primeiros versos: (1) “*Alguien dijo: Tuyo es el vino.*” e (2) “*Alguien dijo de nuevo: Tuyo es el caminho.*” Logo, a sintaxe inicial destes primeiros versos é semelhante.

Nesse sentido, enfatizamos, novamente, que a repetição é um elemento a ser mitigado na prosa, mas encorajado na poesia, pois é um elemento rítmico, segundo Octavio Paz (1982, p. 59). Ainda, as repetições vocabular e estrutural elencadas podem significar a repetição de conduta dos outros para com o eu lírico: a constante distinção entre o que é dito e o que é feito.

Quanto ao nível interpretativo, há seis elementos temáticos (e simbólicos) que guiam o poema: vinho, caminho, música, pobreza, tristeza e ferida. É importante ressaltar que os elementos se apresentam no poema na ordem por nós exposta. Ademais, os outros sujeitos que não o eu lírico não são nomeados ou explicados por ele.

<sup>94</sup> Alguém disse: o vinho é seu. E olhei para as videiras vermelhas com cachos, com folhas delicadamente esculpidas. Eram as vinhas que alegavam ser minhas e, em seu próprio tempo, cada um bebeu 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 tivemos todos a sombra da minha mão.

Voltaram a dizer: 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 direitos, 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).

Primeiramente, o eu lírico aborda que, apesar de terem-no dito que o vinho era dele, todos beberam fartamente desse líquido, supostamente seu. O eu lírico parece incomodar-se com a situação, como um estranhamento da contradição entre o que lhe foi dito e o que foi feito. Há, nesse sentido, uma quebra da promessa feita ao eu lírico, porque não só beberam fartamente do vinho que tinham afirmado ser seu, como o fizeram cada um no seu tempo, ou seja, quando desejaram consumir de algo que era alegadamente dele.

Pensando no vinho como símbolo, recorremos ao *Dicionário de símbolos*, no qual encontramos, no início do verbete, o seguinte trecho: “(...) o vinho é geralmente associado ao sangue, tanto pela cor quanto de *essência* de planta: em consequência, é a *poção de vida* ou de *imortalidade*.” (Chevalier, Gheerbrant, 2001, p. 956, grifos dos autores). Nesse sentido, o início do poema em pauta se conecta com o final: o vinho se conecta com a ferida e com o rubi. Essa conexão, fruto da interpretação simbólica, faz muito sentido o texto poético devido à sua circularidade, como uma *ouroboros*<sup>95</sup>.

Em segundo lugar, temos o caminho que, após ser declarado ao eu lírico que a ele pertencia, ele cuida do caminho, plantando árvores em seu entorno. A sombra ser larga pode ser uma alusão às árvores plantadas pelo eu lírico, e algo que fortalece essa interpretação é justamente ele afirmar que tinham a sombra de sua mão, ou seja, a sombra da qual todos desfrutavam vinha do seu esforço manual em plantar árvores. Novamente, uma promessa não cumprida: o caminho, que era do eu lírico e por ele cuidado, oferece sombra aos demais, como o vinho, que era seu, mas desfrutado por todos.

Em terceiro lugar, a menção à música é mais breve. Afirmam ao eu lírico que a música era sua, contudo, ela – assim como o vinho – desce a estrada, ou seja, vai para longe da localização do eu lírico. A estrada pode ser, também, o caminho citado anteriormente. Assim, teríamos vinho, caminho e música que, apesar de afirmarem que eram do eu lírico, todos desfrutavam desses elementos e ele fica à mercê da contradição entre palavras e ações.

Por fim, temos a pobreza, a tristeza e a ferida. A primeira pode ser uma indicação de tudo que foi prometido ao eu lírico, mas que lhe foi tomado pelos demais. A pobreza pode ser sem nome assim como o eu lírico e aqueles que roubam os bens ditos seus. A tristeza pode ser um resultado do desfrute, por todos, daquilo que era do eu lírico, e é sem fim ou queixas porque ele nada faz para proteger aquilo que lhe foi dado, mas gozado por todos. As roupas rasgadas podem significar, simbolicamente, o ato de ficar vulnerável frente aos outros.

---

<sup>95</sup> Imagem de serpente que come a própria cauda, representando eternidade e ciclo da vida (mitologia egípcia).

Já a ferida pode ser a dor de ser enganado quanto àquilo que lhe foi oferecido como seu e tomado por todos. Por fim, o último verso apresenta a inveja da ferida do eu lírico, a que chamam de rubi, uma pedra preciosa vermelha. Nesse sentido, a inveja pode ser simbólica, bem como a ferida. Essa última pode significar a capacidade de tornar-se vulnerável frente aos demais, enquanto a inveja é daqueles que têm atitudes egoístas e contraditórias para com o eu lírico, incapazes de performar suas vulnerabilidades, como o eu lírico o faz. A interpretação do último verso é confirmada pelo título do poema: “*Envidia*” significa “inveja”.

Nesse sentido, o poema transmite uma relação vertical: o eu lírico, vulnerabilizado, é colocado em uma dinâmica juntamente com os interlocutores, que estão na posição de poder. Assim, as posições distintas que o eu lírico e os interlocutores ocupam permite que esses últimos cometam abusos de poder e façam promessas ao eu lírico, as quais constantemente deixam de cumprir.

Desse modo, a verticalidade relacional é visceralmente exposta: o discurso e as atitudes dos interlocutores são marcadamente distintos entre si, o que exacerba a vulnerabilidade do eu lírico. Esse último, nos versos finais, quando expõe a ferida, isto é, sua vulnerabilidade, é averiguado com curiosidade e inveja pelo olhar de outrem, como se os interlocutores desconhecessem a vulnerabilidade e, para além disso, ficassem ávidos pelo sangue advindo do sofrimento causado pela posição inferior da dinâmica de poder, uma espécie de espetacularização da violência social.

Relacionando “*Envidia*” a *O chão dos pardais*, é possível observar que o discurso poético de Loynaz, neste romance de Cardoso, apesar de continuar figurando Concordância-Ruptura-Subversão, é veiculado por diversas personagens da diegese. Desse modo, a priori, temos relações interpessoais verticais no romance, marcadas pelas dinâmicas de poder, constituindo a Concordância com o poema: alguém em situação de vulnerabilidade e o outro em posição de poder. A Ruptura, contudo, subverte tal dinâmica relacional. A posteriori, instaura-se a horizontalidade nas relações, figurando a Subversão do discurso poético de Loynaz.

É importante destacar que a Subversão não inverte a dinâmica de poder, mas sim subverte o fato de haver verticalidade nas relações, instaurando-se a horizontalidade nelas. Dentre as relações em pauta, destacamos três em que a verticalidade (e posterior horizontalidade) se manifesta de modo mais evidente no discurso: Alice e Eugénia, Afonso e Sofia, Afonso e Gustavo.

Assim, na Concordância, Alice e Eugénia vivem uma dinâmica em que a primeira, a patroa, detém o poder sobre sua funcionária:

Na sala não pode evitar o rio que entra luminoso pelas janelas. Hoje está mais azul e mais parado do que o céu onde as nuvens andam de um lado para o outro, muito depressa. Alice ajeita o cabelo louro de boneca, onde pôs dois ganchos com brilhantes de várias cores. Parece mais nova. Eugénia entra na sala para informar Alice de que a visita já chegou. Informar a chegada das visitas é mais uma das tarefas de Eugénia.

– Talvez seja melhor mudar as flores – disse Alice, apontando para a jarra sobre a mesa. – O Manuel não telefonou? Espero que esteja lembrado da festa do pai no sábado.

– Tenho a certeza de que está – responde Eugénia, sem parar de inspecionar a sala com os olhos.

– Vai ser uma festa maravilhosa. Não te poder esquecer de mandar levantar os candelabros de prata. Já devem estar limpos.

– Já está tratado.

– Enquanto estiver com meu convidado não quero ser interrompida.

– Esteja descansada – responde Eugénia, sem demonstrar curiosidade.

– *Sabes o que é uma biografia, não sabes?*

– *Não tenho a certeza de saber.*

– *Ou sabes ou não sabes. Como é que não tens a certeza de saber?*

– *Então, não sei.*

– Todas as pessoas importantes têm uma, uma ou várias biografias. Para que todos fiquem a saber quem são, ou melhor, como chegaram a ser o que são. Uma biografia é uma história de vida de alguém importante contada por alguém necessariamente menos importante. Se assim não fosse essa pessoa escrevia uma autobiografia em vez de uma biografia, percebes?

– Sim – responde Eugénia. – Deseja mais alguma coisa?

*O desinteresse de Eugénia não incomoda Alice. Nada em Eugénia a incomoda. A não ser talvez o hábito de se lavar com sabão azul e branco e de cheirar a isso.* (Cardoso, 2014, p. 99-100, grifos nossos).

O primeiro grifo deixa a verticalidade da relação entre as personagens bastante evidente. Alice faz questão de humilhar Eugénia não só questionando o que sabe sua funcionária acerca de biografias, mas também reforçando que não é possível se ter dúvida com relação ao próprio repertório sobre as coisas. Assim, nesta situação no excerto, o conhecimento é a régua utilizada para verticalizar a interação entre as personagens, cuja relação estabelecida no romance durante a Concordância é marcada pela dinâmica de poder.

Já o segundo grifo apresenta dois pontos importantes: a indiferença de Eugénia para com as provocações de Alice e a desimportância que Alice atribui a esta indiferença. Eugénia, apesar de demonstrar este tipo de reação às humilhações da patroa, vinga-se dela pelo amor que recebe de Manuel e Clara, filhos de Alice:

O agradecimento de Clara é genuíno, como é genuíno o amor que Eugénia tem por Clara e Manuel. Isto podia aborrecer Alice, que sabe que a omissão de Eugénia acerca do que Clara lhe pediu foi propositada. *A omissão serviu para provar que os filhos de Alice precisam de Eugénia e que Alice nem sequer tem o direito de saber em que medida.* Mas nada em Eugénia irrita Alice. Também nada em Alice irrita Eugénia. Eugénia retira-se do quarto com os passos leves de quem não pisa no chão. (Cardoso, 2014, p. 60, grifo nosso).

Assim, Eugénia, como o grifo evidencia, ignora as humilhações de Alice porque tem para si o amor dos filhos de sua patroa. Logo, tanto neste excerto do romance quanto no anterior, bem como nas recorrências dessa afirmação no discurso romanesco, quando o narrador afirma a indiferença entre as personagens Alice e Eugénia, há a forte presença da ironia.

Enquanto a patroa mantém-se, nesta dinâmica, na posição de poder, a funcionária detém o amor de Manuel e Clara como vingança. Logo, nesta relação vertical, não há espaço para a indiferença constantemente reforçada na diegese. Nesse sentido, a relação entre essas personagens, na Concordância, é marcada pela verticalidade, isto é, Eugénia é posta na vulnerabilidade e Alice na posição de poder, endossando o discurso poético de Loynaz em pauta.

Afonso e Sofia é outra relação a ser discutida. Durante a Concordância, Afonso detém o poder nesta dinâmica e trata Sofia, sua acompanhante, isto é, prostituta, como um objeto:

Tocam à porta. Sofia vira-se.

– Ah, o meu gelado. – Estende o braço para Afonso. – Dá-me o robe.

Afonso encaminha-se para a porta. Roda a maçaneta e abre a porta. Para esconder a nudez, Sofia teria que correr para a casa de banho. Mas como não o faz logo, torna-se tarde de mais. Agora não consegue caminhar nua à frente do empregado. Vira-se de costas para a porta que Afonso abriu. O empregado espera para entrar. (Cardoso, 2014, p. 30).

Afonso, ignorando o pedido de Sofia pelo roupão, abre a porta e expõe a nudez da jovem como um troféu para o empregado do hotel de luxo. A objetificação intensifica-se neste episódio quando Afonso oferece Sofia para o Nate Garza, funcionário do hotel:

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

Nate Garza esforça-se por inventar tarefas que lhe permitam manter os olhos baixos. Não olhara para o maço de notas nem para Sofia, mas nem assim se sente mais seguro.

– Olhe para ela – ordena Afonso a Nate Garza. Depois com uma voz quase meiga, – querida, vira-te para que este homem de sorte possa apreciar a tua extraordinária beleza. – Sofia não se mexe e Afonso vira-se outra vez para Nate Garza. – Olhe, faça antes assim, aproxime-se dela e olhe à sua vontade. *Você não é maricas, pois não?*

– *Não senhor – apressa-se a dizer Nate Garza.*

– Ainda bem. E espero que goste de, ia fazer foder, mas é feio falar assim à frente e uma senhora, espero que goste de copular. Gosta, não gosta?

(...)

Nate Garza olha para Sofia, mas só consegue pensar que está a transpirar e que a farda vai focar toda manchada. E que a cara deve estar vermelha e gordurosa. Pensar nisso fá-lo ficar ainda mais vermelho.

*Por ver Nate Garza tão assustado Sofia compadece-se dele. Diz-lhe baixinho:*

– *Isto tudo é uma brincadeira. Não tenha medo.*

*Nate Garza reage violentamente como se tivesse sido chicoteado.*

– *Não tenho medo de nada – responde visivelmente ofendido.* Na outra ponta do quarto Afonso gargalha. Sofia nunca o tinha visto rir-se assim.

- O que ganhas com isto? pergunta Sofia a Afonso.  
Afonso aproxima-se de Sofia e pega-lhe no queixo. Levanta-o até ter os olhos dela ao nível dos seus.
- *Meu docinho, se não pudéssemos dispor do que temos, qual seria a vantagem de ter o que quer que fosse?* (Cardoso, 2014, p. 33-34, grifos nossos).

Nesta situação, Afonso oferece a Nate Garza duas possibilidades: um maço de dinheiro ou Sofia. Ele trata ambas as ofertas como posses suas, como evidencia o último grifo. O funcionário escolhe o dinheiro, mas antes de retirar-se do quarto, joga o dinheiro na cama e sai. Os outros dois grifos demonstram a preocupação de Nate Garza com a própria imagem frente a Afonso: primeiro, faz questão de esclarecer que não é homossexual. Depois, ofende-se com o esclarecimento de Sofia, que se compadece com o desespero dele. Nesse sentido, a verticalidade da relação entre Afonso e Sofia é espelhada em Nate Garza, que fica abaixo de Afonso pela posição social, mas acima de Sofia por ela ser mulher e ele, homem.

Desse modo, a Concordância é demonstrada nos trechos transcritos, uma vez que as dinâmicas apresentadas colocam Afonso como detentor do poder e Sofia como vulnerabilizada, mesmo que deteste Afonso declaradamente. Seu desgosto pelo executivo não transcende a posição social e de gênero que ocupa, isto é, abaixo dele. Logo, o discurso poético de “*Envidia*” é endossado nesta relação em *O chão dos pardais*.

Por fim, no que tange à Concordância, tratar-se-á da relação entre Afonso e Gustavo. A priori, a interação entre as personagens se dá de modo indireto. Gustavo encontra-se com Alice na casa em que ela vive com o marido. O encontro, realizado a pedido de Alice, foi marcado para que a esposa encomendasse ao professor uma biografia de Afonso, ao que Gustavo responde:

- Quanto ao que acabou de me pedir, é uma honra muito grande, mas não posso aceitar. Não escrevo sobre vidas em aberto porque não gosto de surpresas. Para mais, os mortos não esperam nada de nós e os vivos esperam tudo. E estou a preparar um projecto que me levará alguns anos – concluiu. (Cardoso, 2014, p. 103).

Apesar do contato indireto entre Afonso e Gustavo, isto é, por intermédio de Alice, temos, acima, a visita do professor e biógrafo ao lar de Afonso. Assim, é possível estabelecer a dinâmica em que o patriarca detém o poder e Gustavo se encontra em posição vulnerável, a qual é simbolizada no romance pelos sapatos que precisam ser engraxados:

- Alice convidou-o para a festa. Com um entusiasmo parecido com o das crianças, nomeou alguns convidados cujos nomes Gustavo reconheceu. *Gustavo olhou para os sapatos velhos por engraxar e esteve quase a declinar o convite.* Mas disse que teria de falar com a mulher. Nesse mesmo instante pensou que Margarida se iria orgulhar muito dele, o que o fez sorrir. (Cardoso, 2014, p. 104, grifo nosso).

O convite de Alice era parte de seu plano para convencer Gustavo a escrever a biografia de Afonso com a qual queria presentear o marido. Importante destacar, também, que não só os sapatos simbolizam a vulnerabilidade social de Gustavo frente à realidade de Afonso, mas o próprio ato de olhar para o próprio pé, isto é, para baixo, como Nate Garza insistiu em fazer na presença do homem poderoso. Destarte, a relação – ainda indireta – entre as personagens em pauta corrobora o discurso poético de Loynaz no romance, constituindo parte da Concordância.

A Ruptura, por sua vez, se dá na diegese quando Júlio, noivo de Sofia, comete suicídio na festa de aniversário de sessenta anos de Afonso:

Mijei-me todo. Estou todo mijado. Afonso era agora capaz de três pensamentos. Que o homem o queria matar, que ele não queria morrer e que se tinha mijado todo.

Sem desviar a arma do peito de Afonso, Júlio subiu as escadas que o levavam ao cimo da prancha da piscina.

(...)

Não vou morrer. Foi este o quarto pensamento que Afonso reconheceu. Viver parte sempre de ordens que damos ao corpo. Ordens que também funcionam se forem bem dadas aos outros corpos. Viver parte sempre de uma decisão. Sobre nós e sobre os outros.

(...)

[Júlio] retira a mão esquerda de baixo da mão direita. Flecte o braço direito. Aproxima a arma da cabeça.

Como é que se decide isto?

(...)

A água da piscina foi-se tingindo de um vermelho ainda mais excessivo do que o azul que lhe pertencia. Júlio afundou-se nas flores. Algumas velas continuaram a arder. (Cardoso, 2014, p. 176-177).

O suicídio de Júlio, que ocorre no capítulo dezesseis do romance, figura a Ruptura diegética. Assim, após o ocorrido, temos o início da Subversão no discurso. Nesse momento, as personagens participantes das relações aqui discutidas, antes verticais, passam a subverter o discurso poético de “*Envidia*”: as dinâmicas de poder dissolvem-se, dando espaço para um momento de horizontalidade relacional no romance.

Alice, após a festa de Afonso, repassa os acontecimentos em sua mente. Após o momento de reflexão, embriagada, decide falar com Eugénia:

Abre a porta. Sem bater, porque Eugénia não pode ter segredos. Acende a luz.  
– Quero falar contigo.

Senta-se na cama ao lado de Eugénia, que, sobressaltada, puxa o lençol como se quisesse tapar o corpo que já está todo tapado pela camisa de dormir de flanela lilás. Senta-se na cama. Esfrega os olhos estremunhados.

Alice raramente entra no quarto de Eugénia. Terem nascido em quartos tão diferentes impossibilitou-as de partilhar qualquer quarto. Nunca foram raparigas fechadas num quarto a falarem de rapazes. A fumar às escondidas. A ouvir música. Se em vez de terem nascido no mesmo dia tivessem nascido no mesmo quarto teriam sido raparigas fechadas num quarto a tornarem-se amigas durante as tardes.

– Fui eu que cortei o vestido – diz Alice sem esquecer a vozinha sussurrada,  
– fui eu.

Eugénia encosta a cabeça à cabeceira da cama. Está enjoada. Fica sempre enjoada quando é acordada de repente.

– O teu vestido da comunhão.

– Ah – diz Eugénia.

– Roubei a tesoura do açafate da costureira e escondia-a dentro da roupa. Tive medo de me cortar. A tesoura estava tão gelada. Ainda me lembro de a pôr aqui, contra o peito.

O vestido branco que a mãe de Alice comprara a Eugénia numa das idas à cidade. A mãe de Alice sempre gostara de crianças e sabia como tratar os criados. O vestido branco não era um vestido de comunhão, mas podia servir se usado com o véu e as luvas. E o pequeno missal com o terço enrolado, claro.

– Sabia que tinha sido eu?

– Mais ninguém o podia ter feito.

– Lembro-me de que a minha mãe estava a bordar na sala grande. Chamou-me quando eu ia para o teu quarto. Tive medo que tivesse descoberto que eu levava a tesoura. Era muito severa. Nunca me deixaria brincar com a tesoura. Mas não. Chamou-me porque queria que eu visse os pardais no ninho.

Os pardais gritavam por comida com o bico muito debruado a amarelo. A tesoura dentro da blusa pequenina de Alice. Se respirasse com mais força podia fazer com que a tesoura caísse no chão. Susteve a respiração. Alice esteve ao lado da mãe em bicos de pés a ver os pardais lá fora antes de ir retalhar o único vestido branco de Eugénia. (Cardoso, 2014, p. 197-199)

Após confessar o feito da infância para Eugénia, Alice admite para si a relação entre seus filhos e a servente, além de propor mais uma confissão à Eugénia:

Alice olha para as fotografias de Manuel e Clara que estão nas mesinhas de cabeceira de Eugénia. Uma de cada lado. Os filhos dela. *Delas*.

(...)

Alice levantou-se da cama cambaleante *sem nunca largar a garrafa*. Já da porta,

– *Nem imaginas a sorte que tens – disse, – nem imaginas.*

Fechou a porta devagar. Eugénia apagou o candeeiro e adormeceu de seguida. (Cardoso, 2014, p. 200, grifos nossos).

O primeiro grifo enfatiza a maternidade afetiva que Eugénia exerce para com os filhos de Alice, que, embriagada, como demonstra o segundo grifo, admite este fato para si. Já o terceiro grifo constitui a confissão da patroa à sua funcionária acerca de sua sorte. Tal perspectiva pode ser relacionada ao fato de Eugénia ter o amor de Manuel e Clara, a título de exemplo.

Assim, os excertos deste diálogo entre Alice e Eugénia demonstram um momento diegético em que a relação entre elas sofre uma horizontalização. Alice senta-se na cama de Eugénia, confessa-lhe uma maldade sua para com a servente da época da infância, admite para si que seus próprios filhos também são filhos de Eugénia e, por fim, afirma para a empregada que ela tem sorte.

Para além do amor de Manuel e Clara, a sorte de Eugénia confessada por Alice está relacionada a uma perspectiva de que, pela vida simplória que leva, a funcionária não precisaria lidar, por exemplo, com a relação de aparências que Alice precisa sustentar com o próprio marido. Tal proposição analítica é endossada na seguinte reflexão de Alice:

Afonso não podia morrer ali à frente de toda a gente. Merecia morrer sozinho. Alice não pensou nisso, mas agora podia jurar que sim. Se havia alguém com motivos para matar Afonso era Alice. Ninguém podia ter mais motivos do que ela. O homem que apontava a arma era um usurpador. (Cardoso, 2014, p. 195-196).

Este pensamento da personagem precede, no discurso romanesco, a interação entre Alice e Eugénia. Logo, afirmar à Eugénia acerca de sua sorte faz parte de uma visão de Alice sobre as dinâmicas de poder que a personagem se vê obrigada a sustentar em sua vida para a manutenção das instituições de que faz parte, das quais destacamos o casamento heterossexual e a família tradicional. Desse modo, a Subversão comporta este momento em que Alice e Eugénia experimentam, mesmo que brevemente, uma horizontalidade em sua relação, o que subverte a presença da verticalidade nesta relação no romance. Assim, subverte-se o discurso poético de “*Envidia*”.

A relação entre Afonso e Sofia também passa por um momento, na Subversão, de horizontalidade. Após sua festa, em uma de suas viagens, Afonso convida Sofia. Ainda no traslado de avião, as personagens dialogam pela primeira vez:

– Não sei o que fazer da minha vida – disse Sofia, com a voz arrastada.  
 – É porque não tens de fazer nada. Se tivesses saberias. A vida é bastante mais simples do que dava jeito que fosse.  
 – Ficavas comigo?  
 – *Tu não és um gato nem um cão.*  
 – Mas ficavas?  
 – Não.  
 – Sei o que não quero – disse Sofia, fechando os olhos, – só não sei o que quero.  
 – Não é sequer o princípio da resolução – Afonso bocejou contagiado pelo sono de Sofia. – A negação nunca é construtiva.  
 – *É a primeira vez que estamos a conversar. Eu achava que te odiava, mas nem isso era verdade.*

(...)

O comprimido adormeceu Sofia ao lado de Afonso com a cabeça inclinada sobre ele. Era ainda mais bela quando dormia. Afonso ajeitou-lhe o cobertor sobre as pernas e compôs-lhe a almofada que tinha escorregado. Depois tirou-lhe a madeixa de cabelo que lhe caíra para a cara. *Todos os gestos de Afonso foram amáveis.* Tornou a pôr a venda preta nos olhos. Quando acordassem a viagem teria terminado. (Cardoso, 2014, p. 228-229, grifos nossos)

Os grifos evidenciam a horizontalidade que se estabelece nesta relação na Subversão. O primeiro demonstra como Afonso que, no episódio com Nate Garza, objetificara Sofia, agora

se nega a vê-la como um pertence seu. Já o segundo grifo apresenta Sofia permitindo-se conhecer Afonso e perceber que não o detesta como imaginava anteriormente (na Concordância), havendo tom confessional em sua fala ao executivo, como houve entre Alice e Eugénia. Por fim, o último grifo reitera o primeiro: observa-se, aqui, um Afonso dócil para com Sofia. Nesse sentido, na Subversão, esta relação deixa a verticalidade por um instante, cravando a horizontalidade na diegese de *O chão dos pardais*, veiculando uma subversão, por meio destas personagens, do discurso poético de Loynaz em pauta.

Enfim, tratar-se-á de Afonso em Gustavo que, na Subversão, interagem de modo direto. As personagens, que estão num campo de golfe, conversam sobre a biografia do executivo que o professor foi contratado para escrever:

- Não posso escrever a sua biografia.
- Afonso não parece surpreso. Nem sequer contrariado. Fica em silêncio, no que parece ser um acto inocente de espera. O silêncio imperscrutável de Afonso incomoda Gustavo, que não sabe como continuar.
- Não consigo encontrar na sua vida matéria suficientemente interessante para escrever – diz, desajeitado, – desculpe.
- Está a dizer-me que a minha vida não é suficientemente interessante? – pergunta Afonso, continuando a passar a bola de golfe de uma mão para a outra.
- Não me interprete mal, por favor. Claro que a sua vida é interessante.
- Mas? – Afonso pousa a bola no centro da mesa junto das revistas. – Mas não suficientemente interessante para ser contada por si?
- Tenho a certeza de que é uma falha minha.
- Tinha-me dito que já ia bastante avançado.
- Menti. Mas estava mesmo convencido de que acabaria por conseguir escrever. Foi só no nosso último encontro que percebi que não seria capaz. (Cardoso, 2014, p. 240).

Quando Gustavo é honesto com Afonso sobre a falta de substancialidade em sua história para a escrita de uma biografia, a verticalidade que marcava esta relação é subvertida. Aqui, instaura-se uma horizontalidade. Afonso, apesar de ser detentor do poder material, não possui, segundo Gustavo, detentor do conhecimento, eventos interessantes o suficiente em sua vida para ser biografado pelo professor.

Ainda, como houve nas relações discutidas anteriormente, há confissões entre as personagens:

- O coronel nunca existiu.
- Afonso, já de costas, vira-se. Gustavo faz sinal para que ele torne a sentar-se.
- (...)
- O que é que disse?
- Que o coronel nunca existiu.
- (...)
- Ninguém nunca deu conta?
- Não. E provavelmente nunca dará. O tempo trabalha a favor das fraudes. É sempre preciso que alguém queira saber o que se passou. E ninguém quer.

- Alguém mais sabe que o coronel nunca existiu?
- Não. Mesmo os que mentiram acerca dele estão convencidos de que ele terá existido com outros companheiros. Que eles são a única mentira que há na história. A noiva também deve estar convencida de que terá existido uma mulher que realmente o amou como ela garantiu ter amado.
- Porque é que me contou?
- Estou farto de segredos.
- Compreendo.
- O quê? (Cardoso, 2014, p. 243-245).

No diálogo, há duas confissões: Gustavo conta a verdade sobre a inexistência do homem cuja biografia de sua autoria lhe garantiu fama como biógrafo, enquanto Afonso confessa, no final, que está cansado de mentiras. Assim, esta interação endossa a Subversão da verticalidade desta relação que, quando estabelecida da Concordância por meio de Alice, foi marcada visceralmente pela dinâmica de poder, uma vez que Gustavo, quando convidado para a festa, olha para o chão e nota os sapatos por engraxar. Aqui, as confissões horizontalizam a relação, subvertendo o discurso poético em voga.

Assim, neste romance português, observa-se que as três relações elencadas – Alice e Eugénia, Afonso e Sofia, Afonso e Gustavo – às quais pertencem cinco personagens, veiculam, na diegese, o discurso poético cubano em pauta. Na Concordância, há o endosso deste discurso nas três relações discutidas, que se instauram de modo vertical, em uma dinâmica de poder. A Ruptura, por sua vez, se dá no suicídio da personagem Júlio, motivado pelo fato de sua noiva, Sofia, confessar-lhe que é prostituta de luxo. A Subversão, por fim, estabelece-se na narrativa quando as relações passam a dissolverem as dinâmicas de poder e a verticalidade nelas contidas na Concordância, estabelecendo uma horizontalidade relacional, subvertendo o discurso poético do poema “*Envidia*”, de Dulce María Loynaz, em *O chão dos pardais*, de Dulce Maria Cardoso, romance epigrafoado pelo poema supracitado, como dito.

#### 5.4 “ROSAS” E O RETORNO

No quarto romance de Cardoso, 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;  
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.<sup>96</sup>*

Formalmente, nota-se que o poema apresenta versos livres e brancos, ou seja: sem esquemas fixos métrico ou de rima. Temos, ainda, a repetição, nas três primeiras estrofes, de “*En mi jardín*” no início de cada primeiro verso. A repetição, além da questão do ritmo elencada anteriormente (Paz, 1982), também estabelece um paralelo relativo ao significado. Nesse

---

<sup>96</sup> No meu jardim há rosas:  
Eu não quero te dar as rosas  
que amanhã...  
amanhã tu não terás.

No meu jardim há pássaros  
com cantos de cristal:  
Eu não te dou,  
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 ti 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...

Sai, sai do jardim...  
Não toques na roseira:  
as coisas que morrem  
não se devem tocar.  
(tradução nossa).

sentido, o eu lírico reforça que está falando sobre o que há em seu jardim, como uma enumeração do que visualiza nesse espaço.

No nível interpretativo, os motivos que atravessam o poema são todos relacionados a um jardim, exceto pela penúltima estrofe. São eles: rosas, pássaros, abelha e o próprio jardim (sendo esse um motivo que atravessa todo o poema), na ordem em que aparecem no texto.

Na primeira estrofe, o eu lírico afirma ter rosas no seu jardim, mas que ele não está disposto a dá-las ao interlocutor. O motivo de não querer oferecê-las ao interlocutor é que ele não cuidará das rosas, pois o eu lírico afirma que no dia seguinte ele já não as terá. Em outras palavras, o eu lírico afirma que dar as rosas ao interlocutor seria como matá-las, devido à ausência de cuidado para com as flores desse último.

Na segunda, o eu lírico fala dos pássaros presentes em seu jardim, mas, novamente, ele se recusa a dá-los ao interlocutor, devido ao fato de os pássaros terem asas. É possível inferir que os pássaros, fora do jardim que atravessa o poema, escapariam com as asas e, por isso, o eu lírico se recusa a os oferecer ao interlocutor.

Com as abelhas da terceira estrofe, o movimento se repete: o eu lírico se recusa a dar as abelhas ao interlocutor, como se ele não merecesse e/ou o eu lírico não quisesse dividir com outros o mel produzido pelas abelhas.

Na penúltima, o eu lírico afirma que, em relação ao interlocutor, tem um posicionamento extremista: para ele, o infinito ou nada, mencionando a tristeza inominada que observamos no poema “*Envidia*”. Assim, segundo o eu lírico, a tristeza será incompreensível pelo interlocutor, e o eu lírico se sente triste de não poder compartilhar sua tristeza com alguém que possui certa eternidade, o que pode ser relacionado a pessoas mais jovens do que o eu lírico.

Por fim, na última estrofe, temos o eu lírico pedindo que o interlocutor saia do seu jardim sem tocar nas roseiras, pois estão mortas e as coisas que morrem não devem ser tocadas. Além da autointertextualidade<sup>97</sup> com “*Envidia*” mencionada, devido à tristeza sem nome, temos, ainda, tal fenômeno de “*Rosas*” com a narrativa *Jardín*. Essa autointertextualidade se dá devido ao atravessamento do tema do jardim em ambas as produções literárias: o poema “*Rosas*” e a narrativa *Jardín*.

Até então, propomos uma perspectiva mais literal do poema. Cabe-nos, agora, compreender seus símbolos. O jardim, assim como o é para a protagonista Bárbara em *Jardín*, parece fazer o papel de (extensão da) casa no poema, ou seja, que representa o sujeito e sua

---

<sup>97</sup> “A pesquisa que desenvolvemos, ou parte dela, pode ser nomeada com mais pertinência como estudo centrado na auto-intertextualidade rosiana vista como um dos procedimentos de criação do escritor. (LEONEL, 2000, p. 64).

individualidade. Nesse sentido, além do significado de jardim como símbolo já elencado neste capítulo, voltemo-nos ao significado simbólico de casa: “(...) a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo. (...) A casa significa o ser interior, (...)” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 196-197). Sendo a casa o centro e nosso interior, faz sentido interpretar que ela, no poema, encarnada pelo jardim, seja representação do eu lírico e de sua individualidade.

Ainda, ao negar rosas, pássaros, abelhas e, por fim, o próprio jardim ao interlocutor, observa-se um movimento de defesa da individualidade do eu lírico. A rosa, simbolicamente, é “(...) a taça de vida, a alma, o coração, o amor.” (Chevalier, Gheerbrant, 2001, p. 788). O pássaro, por sua vez, simbolicamente designa, como supracitado, “(...) o símbolo do mundo celeste (...)” (Chevalier, Gheerbrant, 2001, p. 687). Já a abelha é, no *Dicionário de símbolos*, apresentada segundo sua ambivalência simbólica: coletiva e individual, temporal e espiritual. O jardim, como supracitado, é a referência ao Paraíso. Negando esses elementos, no plano simbólico, de fato o eu lírico nega sua individualidade e seu interior ao outro. É interessante notar que todos os símbolos (rosa, pássaro, abelha e jardim) são atravessados por significados que são ligados a questões de ordem espiritual (alma, mundo celeste, espiritual, Paraíso, respectivamente), o que pode ser relacionado não somente ao eu lírico, mas à religiosidade da autora empírica, ou seja, Loynaz.

Na última estrofe, temos a epígrafe em questão: que não se deve tocar nas coisas mortas, referindo-se à roseira. Parece-nos que esta estrofe traz o movimento de defesa máxima do eu lírico em relação ao seu interlocutor, pois ele deve sair sem tocar na roseira morta. É importante apreender que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 621), “Enquanto símbolo, a morte é o aspecto perecível e destrutível da existência.” Nesse sentido, quando a roseira, ligada à noção simbólica de alma, morre, não se pode tocá-la, assim como quando alguém morre, sua alma supostamente não está mais entre os vivos e por eles não pode ser *tocada*, o que inferimos significar *alcançada*.

O jardim descrito no poema funciona como uma extensão da casa, isto é, símbolo do ser, como dito. Assim, quando o eu lírico nega elementos do jardim ao seu interlocutor, ele demonstra apego ao espaço jardim, do qual, no fim do poema, ele expulsa o interlocutor, pedindo-lhe que não toque nas roseiras mortas. Em *O retorno*, Rui demonstra apego ao seu jardim, o qual, no romance, simboliza seu lar em diferentes esferas: a casa com jardim citada amiúde por Glória, sua mãe, em Luanda; a vida que perdeu com a ida para Portugal; e a perda de uma Angola que já não existe.

Nesse sentido, a Concordância no romance em pauta, isto é, o endosso do discurso poético da epígrafe, constituída pelos versos finais do poema “Rosas”, é constituída pelo

momento de otimismo e de esperança do narrador-protagonista Rui. Tal perspectiva ocorre em três direcionamentos: a idealização da metrópole, a crença de ir para lá com a família unida e a espera da chegada de Mário, pai de Rui, em Portugal. Essa visão positiva de Rui endossa o discurso poético em pauta porque apresenta a perspectiva de apego do narrador-protagonista ao seu jardim literal – de Angola – e simbólico, isto é, ao passado. A Concordância perdura no romance durante os dez primeiros capítulos.

O primeiro aspecto carregado de otimismo e esperança – a idealização de Portugal – pode ser observada no primeiro capítulo do romance:

Mas na metrópole há cerejas. Cerejas grandes e luzidias que as raparigas põem nas orelhas a fazer de brincos. Raparigas bonitas como só as da metrópole podem ser. As daqui não sabem como são as cerejas, dizem que são como as pitangas. Ainda que sejam, nunca as vi com brincos de pitangas a rirem-se umas com as outras como as raparigas da metrópole fazem nas fotografias. (Cardoso, 2013, p. 7).

Este é o trecho inicial do discurso romanesco. É evidente a idealização de Rui acerca da metrópole e a construção imagética que possui de um Portugal elaborado, em sua psique, a partir de uma exposição midiática fantasiosa. A comparação entre as raparigas e as frutas revela a ingenuidade deste narrador-protagonista na Concordância que fiar-se-á nesses elementos para a manutenção da esperança na chegada do pai.

A ingenuidade de Rui, contudo, não impede que ele reproduza os preconceitos enraizados culturalmente. A priori, temos o racismo de Rui:

Os pretos. A não ser que queira se explicar o que são, aí é o preto, o preto é preguiçoso, gostam de estar ao sol como os lagartos, o preto é arrogante, se caminham de cabeça baixa é só para não olharem para nós, o preto é burro, não entendem o que se lhes diz, o preto é abusador, se lhes damos a mão querem logo o braço, o preto é ingrato, por muito que lhes façamos junca estão contentes, podia-se estar horas a falar do preto mas os brancos não gostavam de perder tempo com isso, bastava dizer, é o preto e já se sabe do que a casa gasta. (Cardoso, 2013, p. 25).

Ainda, vale destacar a homofobia de Rui em relação ao tio Zé, seu tio materno que é homossexual:

O pai sabe, quer dizer, não sabe que guardo as fotografias das raparigas da metrópole mas sabe que faço aquilo. Nunca me falou disso mas sei que sabe porque aos domingos à tarde, se a mãe retilava por eu ficar no quarto depois da sesta atrasando-os para o passeio à ponta da Ilha, o pai piscava-me o olho e defendia-me, o rapaz precisa de descansar o cérebro dos estudos. Eu e o pai pertencemos ao mesmo clube, se me demorava no banho e a mãe queria usar a casa de banho para riçar o cabelo e pintar os olhos com o pó azul, o pai dizia, a lavagem demora o seu tempo, ou se a meio da noite esvaziava a geladeira por causa da fome que fazer aquilo dá o pai desculpava-me na manhã seguinte, o corpo cresce mais deitado e um corpo a crescer precisa de alimento. Devia ficar com o pai e ajudá-lo a deitar fogo a tudo mas a mãe e a minha irmã não

podem ficar sozinhas com o tio Zé, o tio Zé não é como nós, não pertence ao clube a que eu e o pai pertencemos, deve haver um clube para os que são como o tio Zé. (Cardoso, 2013, p. 27-28).

Neste trecho, o “fazer aquilo” refere-se ao ato de masturbar-se. Assim, os dois trechos supracitados evidenciam perspectivas preconceituosas que o narrador-protagonista, apesar da ingenuidade de um adolescente, já internalizou da sociedade que o circunda, começando pelo pai e expandindo para os colonos portugueses – os brancos – com quem convivia em Angola. Logo, é importante destacar que o otimismo esperançoso de Rui, que se apresenta com uma ingenuidade intensa típica da adolescência, não lhe impede de reproduzir o preconceito que observa em sua realidade, marcada visceralmente pela visão do colonialismo.

Contudo, o terceiro capítulo do romance é constituído apenas pela seguinte afirmação de Rui: “Então a metrópole afinal é isto.” (Cardoso, 2013, p. 65). A quebra de expectativa do narrador-protagonista, contudo, não muda sua perspectiva otimista esperançosa. Apesar dessa frustração, Rui mantém-se à espera da chegada do pai, o que só muda quando a Concordância se encerra no romance, isto é, na Ruptura.

A ideia de a família permanecer unida no retorno, isto é, para a viagem a Portugal também faz parte do otimismo esperançoso que marca este período diegético da Concordância no romance, ou seja, o endosso do discurso poético de “*Rosas*”:

O avião é um bocadinho antes da meia-noite mas temos de ir mais cedo. O tio Zé vai levar-nos ao aeroporto. O pai vai lá ter depois. Depois de matar a Pirata e de deitar fogo à casa e aos camiões. Acho que diz isso para não pensarmos que eles se ficam a rir. Eles são os pretos. No entanto, o pai comprou bidões de gasolina que estão guardados no anexo. Talvez seja mesmo verdade, talvez o pai consiga matar a Pirata e queimar tudo. (Cardoso, 2013, p. 8).

Desse modo, a permanência da família unida nesta viagem faz parte do imaginário de Rui sobre as coisas terem tido uma resolução positiva, apesar de Mário ter demorado para decidir que eles retornariam à metrópole:

Durante algum tempo o pai continuou a acreditar que 1975 ia ser o melhor ano das nossas vidas, vai correr tudo bem, vamos construir uma nação, pretos, mulatos, brancos, todos juntos vamos construir a nação mais rica do mundo, melhor até do que a América, isto é uma terra abençoada onde tudo que se semeia nasce, não há no mundo outra terra assim. (...). Mas os tiros e os morteiros não pararam, os pretos continuaram a vir de todo o lado e os brancos a irem-se embora, os tropas portuguesas nem da bandeira queriam saber e os comunistas da metrópole vieram para cá. (Cardoso, 2013, p. 32-33).

Percebe-se a insistência em ficar em Angola por parte de Mário. Contudo, a permanência da família de Rui no país colocou seus integrantes em risco, o que culmina no sequestro e prisão de Mário. Este evento é narrado no último período de cada um dos dezoito

parágrafos que constituem o segundo capítulo, cuja narração é sobre Glória, Milucha e Rui no aeroporto de Luanda com tio Zé, sem Mário.

O último período do nono parágrafo deste segundo capítulo diz “Os vasos da escada tombados” (Cardoso, 2013, p. 61), uma referência ao jardim em meio ao caos do sequestro de Mário. Aqui, essa personagem abandona compulsoriamente seu núcleo familiar, aqui simbolizado pelo jardim, deixando-o em desordem, cujo símbolo é constituído pelos vasos tombados. É este um dos motivos do apego de Rui ao passado, isto é, ao seu jardim literal e simbólico: o apego à presença do pai em seu núcleo familiar.

Por fim, ainda na Concordância, temos a perspectiva otimista e esperançosa de Rui quanto à chegada de Mário em Portugal:

(...) o lugar vazio faz as vezes do pai. O lugar está vazio mas o pai vai chegar, se o pai não estivesse para chegar não estavam ali os talheres, o prato e o copo. O pai vai chegar a qualquer momento, vai dizer que está calor, que o verão da metrópole é quase tão quente como o de lá, vai sentar-se e pedir um canhangulo. (Cardoso, 2013, p. 91).

Assim, o narrador-protagonista mantém-se otimista até o último capítulo da Concordância, ou seja, o décimo:

E as raparigas de cá não querem ser amigas das retornadas para não serem faladas, as retornadas têm má fama, usam saias curtas e fumas nos cafés. A minha irmã não se devia importar que as de cá não a querem como amiga, não vamos ficar na metrópole muito tempo, vamos embora logo que o pai chegue. O pai vai chegar. Não posso ter medo que o pai nunca chegue. (Cardoso, 2013, p. 143).

Logo, é possível notar nos trechos supracitados que Rui reafirma para si a volta iminente do pai como modo de enfrentar a situação, reforçando que essa é a única possibilidade viável para ele, Milucha e Glória. Adiante, Rui fala sobre o jardim de sua casa em Luanda:

Será que a nossa pitangueira continua a dar pitangas, a mãe sempre diz que tem a certeza que as roseiras morreram de tristeza, que perderam as pétalas uma a uma até ficarem com os corações à mostra. Nunca nos deixava tocar nas rosas, *as coisas que morrem não se devem tocar*, a mãe sempre disse coisas esquisitas. (Cardoso, 2013, p. 150-151, grifo nosso).

O grifo apresenta a epígrafe do romance traduzida para o português como uma fala de Glória citada por Rui em sua narração. Não coincidentemente, o trecho acima pertence ao penúltimo parágrafo do capítulo dez, isto é, o último capítulo regido pela Concordância no romance.

Nesse sentido, até aqui, apesar das frustrações relativas à idealização da metrópole e ao retorno da família unida, uma vez que seu pai é sequestrado em Angola, a esperança quanto à chegada de Mário no hotel do Estoril rege a narrativa. Logo, a personagem Rui, que veicula o

discurso poético de “*Rosas*” em *O retorno*, corrobora esse discurso na narrativa, instaurando, por meio de uma perspectiva otimista e esperançosa, como demonstrado, a Concordância no discurso romanesco entre os capítulos um e dez.

A Ruptura, por sua vez, ocorre no capítulo onze, quando Rui decide, para si, dia 11 de novembro de 1975 – dia da independência de Angola – que seu pai está morto:

O pai morreu. (...). É hoje. Hoje é o dia da independência de Angola. Angola acabou, a nossa Angola acabou. Não sei para que estou olhar para a televisão, não sei por que estou aqui.

(...).

Não consigo viver à espera que o pai chegue. Ninguém consegue viver sempre à espera de uma coisa assim. Sejas tu que fores, tens de existir para que eu não espere mais. Sejas tu quem fores, existes e eu não espero mais. Sejas tu quem fores escolheste matar-me o pai.

O pai morreu. (Cardoso, 2013, p. 153-154).

O trecho, que apresenta o período inicial e os períodos finais do capítulo onze, demonstra Rui perdendo a esperança na chegada do pai. Ainda, temos o narrador-protagonista conversando com uma divindade não nomeada por ele, a quem ele atribui a escolha de ter matado seu pai. Desse modo, a Ruptura no romance figura essa mudança de perspectiva do narrador-protagonista: encerra-se a Concordância com o discurso poético de Loynaz, ou seja, o apego à ideia da chegada de Mário, abrindo espaço à Subversão, cujo cotejo realizar-se-á agora.

A Subversão no romance perdura do capítulo doze ao dezoito. Neste período diegético, temos, inicialmente, dois movimentos: Rui enxerga o hotel como sua casa e atua como chefe de família, substituindo o pai. A priori, desvencilhando-se do apego ao passado percebido na Concordância, o narrador-protagonista afirma:

Um quarto pode ser uma casa e este quarto e esta varanda de onde se vê o mar é a nossa casa. A mãe e a irmã não pensam assim e por isso se estamos na rua dizem, vamos para casa. Dizem sempre, vamos para o hotel. Às vezes a mãe põe os olhos lá longe no mar e suspira, não há lugar como a nossa casa. (Cardoso, 2013, p. 163).

A mudança de visão acerca de sua casa, considerando nossa leitura do jardim no poema “*Rosas*”, evidencia a Subversão neste momento da narrativa, uma vez que Rui passa a conectar-se ao presente e enxergar o espaço do quarto e varanda do hotel como casa sua e de sua mãe e irmã. Logo, a personagem subverte, então, o discurso poético de Loynaz no romance por ele epigrafiado.

A posteriori, há a atuação de Rui como chefe de família: “Mas o pai não está connosco nem nunca mais estará, agora sou eu o chefe de família e tenho de levar a mãe e a irmã para a América.” (Cardoso, 2013, p. 197). A ideia de ir para a América é elaborada, pelo narrador-protagonista, a partir de um roubo que ele planeja realizar dos contentores dos mortos de Sanza

Pombo:<sup>98</sup> “Ainda não falei com a mãe e com a minha irmã sobre isso, tenho primeiro de roubar os contentores dos mortos de Sanza Pombo. É a única maneira de arranjar dinheiro para os bilhetes de avião.” (Cardoso, 2013, p. 191). Sobre seu plano, Rui diz:

Não posso contar a ninguém sobre o meu plano de roubar os contentores dos mortos de Sanza Pombo. (...). Até parece que estou a ouvir o Pacaça, um homem capaz de roubar os mortos de Sanza Pombo não é um homem, é uma ratazana. Para o Pacaça há homens de dois tipos, os homens homens e as ratazanas, e nem sequer pode haver um homem que seja um bocadinho ratazana.

(...).

Ao princípio também me fez má impressão a ideia de roubar os contentores, (...) mas depois pensei, os contentores vão acabar por apodrecer, as coisas vão todas estragar-se no cais ou então vão ser roubadas por outros. (...). De certeza que não há ninguém que venha levantar os contentores, os mortos de Sanza Pombo não têm cá família, se tinham escrito uma morada de cá e não apenas Portugal em letras grandes e a preto. Não estou a roubar ninguém já que os mortos não se podem roubar, diga o Pacaça o que disser sobre os homens e as ratazanas. (Cardoso, 2013, p. 196-197).

Assim, a partir de um posicionamento de enfrentamento do presente, ou seja, do desapego do passado, como dito, o narrador-protagonista planeja como irá, por meio de um roubo, prover uma vida digna para sua mãe e irmã. Como chefe de família, papel do qual se apropria, responsabiliza-se pelo bem-estar de Glória e Milucha, alegando para si, em outras palavras, que os fins justificam os meios, como pode ser percebido no trecho acima.

Ainda na Subversão, Mário chega ao hotel e encontra sua família: “Ninguém volta da morte mas o pai está à porta do nosso quarto.” (Cardoso, 2013, p. 220). O silêncio do pai sobre a prisão não silencia seu sofrimento, pois Rui o percebe a partir das cicatrizes no corpo de Mário:

O pai nunca falou da prisão. Nem uma palavra. Talvez por isso eu não consiga olhar para as cicatrizes do pai quando o vejo em tronco nu. O silêncio do pai faz com que as cicatrizes contem coisas mais terríveis do que as que o pai poderia alguma vez contar, (...). Quando olho para as cicatrizes do pai é como se estivesse a assistir ao que eles lhe fizeram, como se estivesse a assistir a tudo e continuasse sem conseguir mexer-me como quando levaram o pai. (Cardoso, 2013, p. 251).

Nesse sentido, Mário não é o único com cicatrizes. Rui, após deixar o posto de chefe de família com a chegada do pai, permanece com as consequências de ter vivenciado este papel durante a ausência da personagem:

Acho que nunca mais vou ser capaz de pensar e sentir uma coisa de cada vez. Com o tempo devo habituar-me e deixar de me incomodar com isso. Não posso evitar que umas coisas tragam outras ou façam perder outras. Não deve

---

<sup>98</sup> Vítimas da violência no bairro de Sanza Pombo em Luanda, Angola.

ter mal. E também não deve fazer mal. (...). Nada disso faz mal desde que ainda haja coisas de que eu tenha a certeza. (Cardoso, 2013, p. 267).

A incapacidade de pensar e sentir uma coisa de cada vez refletida por Rui evidencia a intensidade de emoções e pensamentos que o amadurecimento traz, ou seja, uma vida em que já há preocupações e responsabilidades. A sua experiência como chefe de família deixa marcas na sua história, endossando o período em que ocorre esta vivência: a adolescência, que por si só já é uma grande transição etária.

Nesse sentido, o discurso poético de Loynaz é subvertido pelo narrador-protagonista: já não há o apego e/ou o evitamento ao passado. Rui vive o também agora como consequência do passado, responsabilizando-se pelas cicatrizes simbólicas que suas experiências lhe garantiram, compreendendo seu novo *modus operandi*.

Quando Rui encerra a narração do romance com “Eu estive aqui” (Cardoso, 2013, p. 267), não se refere apenas ao espaço do hotel. Há uma questão simbólica muito forte. O “aqui” significa, a priori, retomando a Concordância no romance, a esperança da chegada do pai. Depois, o “aqui” simboliza a Ruptura, isto é, quando Rui admite desistir da espera e passa a acreditar que Mário está morto. Por fim, na Subversão, o “aqui” refere-se ao hotel como casa de Rui, ao posto de chefe de família e, depois, com a chegada do pai, às cicatrizes que o adolescente carrega consigo de toda esta vivência.

Portanto, Rui veicula, em *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, o discurso poético de “Rosas”, de Dulce María Loynaz, poema cujos dois versos finais epigrafa o romance supracitado. Esta veiculação se dá, como nos três romances averiguados previamente neste capítulo de nosso estudo, por meio da estrutura Concordância-Ruptura-Subversão, validando a hipótese de pesquisa elencada em nosso trabalho.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho almejou realizar um panorama teórico-crítico acerca da intertextualidade e uma breve apresentação da epígrafe, cuja literatura é escassa. O resultado desses objetivos foi o primeiro capítulo do estudo. Já o capítulo dois e três, a priori, procuraram delinear uma apresentação das escritoras Dulce Maria Cardoso e Dulce María Loynaz, respectivamente.

Após a exposição acerca da escritora portuguesa contemporânea, o segundo capítulo dedicou-se a uma discussão crítica dos seus quatro romances que constituem nosso *corpus*. Já no terceiro capítulo, a apresentação da escritora cubana precede uma breve exposição dos três poemas e da narrativa de sua autoria que também constituem nosso objeto de estudo, cuja totalidade é constituída por oito obras.

Por fim, o capítulo quatro buscou demonstrar a validação da hipótese de pesquisa deste trabalho. Ou seja, o último capítulo do estudo dedicou-se à comprovação de que há, nos romances portugueses em pauta, a subversão do discurso poético das epígrafes (e conceito, no caso do primeiro romance) e de seus textos-origem, todos de autoria da escritora cubana.

Nesse sentido, o discurso poético de Loynaz é veiculado, nos romances de Cardoso, pelas personagens. Em cada diegese portuguesa, há o momento de endosso desse discurso, que chamamos de Concordância; a Ruptura, quando a conduta da personagem é modificada no que tange ao discurso poético; e o período de Subversão, quando a personagem passa a subverter esse discurso que epigrafa o romance, bem como seu texto-origem.

Em *Campo de sangue*, a epígrafe não aparece, mas sim uma menção a Dulce María Loynaz no paratexto. Consoante à presença do poema no romance, que é diluído na diegese, a questão política de Portugal surge sutilmente nesta obra. Assim, ela é evidenciada no espaço degradado da pensão onde vive o protagonista, bem como na senhoria deste local. Aqui, espaço e personagem veiculam o colonialismo, ou seja, a ruína do Império Ultramar em um lugar que é político na diegese, demonstrando Portugal pós-25 de Abril também na perspectiva imperialista, concretizada, neste romance, pela senhoria e sua pensão condenada à demolição pela prefeitura.

Em *Os meus sentimentos*, a Revolução dos Cravos surge também na perspectiva dos imperialistas, isto é, Maria Celeste e Baltazar, os pais da narradora-protagonista Violeta, cuja narração não apresenta posicionamento claro acerca do evento político. Neste romance, há um trecho da narrativa *Jardín* como epígrafe, cuja autoria de Loynaz e o título da obra são referenciados. Apesar de a presença política ser mais frequente na diegese, por ser um fato que ocorre na adolescência da narradora-protagonista, ainda há sutileza no trato do tema, que fica

mais evidente por meio da violência sofrida por Violeta pelo fato de a personagem não corresponder aos padrões ainda impostos socialmente às mulheres.

Desse modo, nos dois primeiros romances de Dulce Maria Cardoso, a questão política, apesar de ter espaço, aparece de modo mais sutil. O trabalho com a forma, contudo, parece ser o grande desafio. Em *Campo de sangue* há um trabalho intenso com os tempos verbais, a fragmentação do discurso e a desordem temporal, elementos que também estão presentes em *Os meus sentimentos*. No segundo romance, a forma conta, ainda, com o fato de ser constituído por um único período que perdura por todo o romance, isto é, por 372 páginas. Este período é pontuado apenas por vírgulas, com trechos graficamente isolados.

Já em *O chão dos pardais* e *O retorno*, inverte-se o jogo: a forma se torna menos desafiadora, dando espaço para o florescimento da questão política. Nesse sentido, o teor político é intensificado, o qual passa a ser muito mais evidente nas diegeses. Quanto às epígrafes, tanto em *O chão dos pardais* quanto em *O retorno*, elas aparecem após o discurso romanesco, como um epitáfio destes discursos, encerrando-os.

*O chão dos pardais* é epigrafado pelo poema “*Envidia*” na íntegra. Apesar de não haver menção direta à Revolução dos Cravos, o romance é datado – se passa em 1997 – e são as personagens e suas relações que veiculam o discurso poético em pauta na narrativa, construindo uma questão coletiva já no intertexto. Ainda, as dinâmicas de poder dissolvidas na Subversão demonstram o teor político mais elaborado neste romance, que já não apresenta grandes desafios formais. Logo, a coletividade na veiculação do discurso poético em pauta somada à representação das dinâmicas de poder denuncia uma narrativa empenhada no que tange ao cunho político, preparando solo fértil para *O retorno*.

Por sua vez, *O retorno* atinge o clímax da questão política na produção romanesca da escritora portuguesa. O narrador-protagonista Rui apresenta, sob seu olhar adolescente ingênuo, mas não livre de preconceitos já enraizados, o retorno de sua família a Portugal após a descolonização de Angola, evento recorrente do 25 de Abril. Novamente, o desafio formal é posto em segundo plano, dando espaço e destaque ao teor político que, aqui, atinge seu ápice. Rui trata de racismo, homofobia e machismo, preconceitos por ele enraizados cultural e socialmente, e do preconceito sofrido pelos retornados em Portugal. A epígrafe, cujo discurso poético é veiculado por ele na diegese, tem cunho literal e simbólico, pessoal e político, desafiando a grande transição deste narrador-protagonista adolescente que assume o lugar de chefe de família durante a ausência do pai. Tal situação gera cicatrizes simbólicas permanentes em Rui.

## REFERÊNCIAS

- ACOSTA, A. G. Del Adaja al Almendares. Santa Teresa de Jesús y Dulce María Loynaz: versos compartidos. Del misticismo renacentista al pietismo barroco y al panteísmo tropicale. **Hipogrifo**, v. 6, n. 1, 2018.
- ACOSTA, A. G. **La dama de América**: textos y documentos sobre Dulce Maria Loynaz. Madrid: Editorial Betania, 2016. (e-book).
- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- ÁLVAREZ, I. Arca de alianza: Imagen de la 182ocieda em la poesía de Dulce María Loynaz. **Revista Surco**, v. 4, n, 7, 2014.
- ALLAN, D. **O que a Bíblia diz?** O que quer dizer “vinho” na Bíblia? Disponível em: <https://estudosdabiblia.net/bd61.htm>. Acesso em: 19 jan 2023.
- ALLEN, G. **Intertextuality**. New York: Routledge, 2000.
- ANGELINI, P. R. K. O retorno, de Dulce Maria Cardoso, e o lugar dos que não têm lugar. **InterDISCIPLINARY Journal of Portuguese Diaspora Studies**, v. 2, 2013.
- ARAÚJO, N. El alfiler y la mariposa, la sombra y la luz: convención y transgresión em la poética de Dulce María Loynaz. **Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades**, n. 37, 1995.
- ARNAUT, A. P. (Estereó)tipos (post-)coloniais: *O retorno* (Dulce Maria Cardoso) e *Cadernos de memórias coloniais* (Isabela Figueiredo). **Revista de Estudos Literários**, n. 4, 2014.
- ARQUEOLOGIA. **Significados**. Disponível em: <https://www.significados.com.br/arqueologia/>. Acesso em: 04 jan 2023.
- AVELAR, T. S. **O retorno: identidades à deriva no romance português contemporâneo**. Monografia de conclusão de bacharelado em Letras na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr/UNESP). Araraquara: UNESP, 2013, 43f.
- AZEVEDO, I. A palavra dos “retornados” nas entrelinhas da descolonização: *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, e *Os retornados – Um amor nunca se esquece* de Júlio Magalhães. In: RODRIGUES-MOURA, E.; WIESER, D. **Identidades em movimento**: construções identitárias na África de língua portuguesa e seus reflexos no Brasil e em Portugal. Frankfurt am Main: Biblioteca Luso-Brasileira do Ibero Amerikanisches Institut, v. 28, 2015.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.
- BARQUET, J. J. Testimonio de em destrucción: últimos días de em casa de Dulce María Loynaz. **Revista de Estudios Hispánicos**, n. 22, 1995.
- BARROS, B. M. Dulce Maria Cardoso. In: MASINA, L.; LANGER, D.; JACOBSEN, R. B.; ROSP, R. (Orgs.). **Por que ler os contemporâneos? Autores que escrevem o século**. Porto Alegre: Dublinense, 2014.

BARROS, B. M. O habitar solitário e *Campo de sangue*, de Dulce Maria Cardoso. **Revista do CESP**, v. 39, n. 61, 2019.

BARROS, B. M. Seres estranhos: personagens em desencontros em romances de Dulce Maria Cardoso. In: PELOSI, A. C.; LINDEMANN, C.; SOHNLE JR, E.; GAI, E. P.; CARDOSO, J. A.; GUIMARÃES, R. E. (Orgs.). **Literatura, linguagem e mídia: convergências e cenários**. Águas de São Pedro: Livronovo, 2016.

BARTHES, R. **O Rumor da Língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, R. Texto (teoria do). In: BARTHES, R. **Inéditos vol. 1**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASTOS, L. M. T. A escrita feminina em *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. **Anais do V Colóquio Mulheres em Letras**, v. 5, 2013.

BAY, C. A.; AZUAR, R. M. **Sobre Dulce María Loynaz**: ensayos acerca de su poesía, sus prosas y sus opiniones literarias. Editorial Verbum: Madrid, 2007 (e-book).

BEZERRA, P. Prefácio: Uma obra à prova do tempo. In: BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BOLAÑOS, A. G. Ficções da memória ou a memória da ficção: Dulce María Loynaz e Cecília Meireles. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 40, 2012.

BOLAÑOS, A. G. Uma isla llamada Dulce María. In: BOLAÑOS, A. G. **Poesía insular del signo infinito**: em lectura de poetas cubanos de la diáspora. Madrid: Editorial Betania, 2008.

BONATTI, D.; TETTAMANZY, A. L. L. Entre a metrópole e colônia – a branquitude de segunda classe em *O retorno*, de Dulce Cardoso. **Conexão Letras**, Porto Alegre, v. 18, n. 30, 2023.

BONCHRISTIANO, A. C. **Escrita de memórias em *Eliete*, *a Vida Normal*, de Dulce Maria Cardoso: análise de construção da identidade feminina na sociedade patriarcal**. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2023.

BONFATTI, P. et al. Breves considerações sobre o conceito de sombra na psicologia de Carl Gustav Jung. **Analecta**. n. 7, v. 2, 2021.

BOOTH, W. C. **Retórica da ficção**. Tradução Igor Barbosa. Rio de Janeiro: Eleia, 2022.

BOURNEUF, R.; OUELLET, R. **O universo do romance**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. São Paulo: Almedina, 1976.

BOZZO, G. C. B. A condição fronteiriça em *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, e sua epígrafe, de Dulce María Loynaz. In: BOZZO, G. C. B. (Org.) **Linguística, letras e artes: descrição, análises e práticas sociais 5**. Ponta Grossa: Atena Editora, 2023.

BOZZO, G. C. B. A não-pertença no fluxo de consciência de *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso. **Revista Crioula**, n. 22, 2018.

BOZZO, G. C. B. A inversão de máximas em *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso. **Palimpsesto**, v. 27, n. 17, 2018.

BOZZO, G. C. B. A linguagem cinematográfica em *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso. **Macabéa** – Revista eletrônica do NETLLI, v. 10, n. 7, 2021.

BOZZO, G. C. B. **A não-pertença em *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso**. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Araraquara: FCLAr/UNESP, 2019, 101f.

BOZZO, G. C. B. A construção da não-pertença pela personagem em *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso. **Revista Humanidades e Inovação**, v. 6, n. 4, v. 2, 2019.

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

BOZZO, G. C. B. As raparigas de Eça de Queirós e Dulce Maria Cardoso. **Revista Humanidades e Inovação**, v. 9, n. 07, 2022.

BOZZO, G. C. B. A representação do cidadão (português) medíocre em Dulce Maria Cardoso. **Revista Navegações**, v. 14, n. 2, 2021.

BOZZO, G. C. B. A vida (nada) normal: *Eliete*, de Dulce Maria Cardoso. **Macabéa** – Revista eletrônica do NETLLI, v. 9, n. 4, 2020.

BOZZO, G. C. B. Não-pertença: uma definição psicossocial. In: MATOS, T. N. F. de. **Psicologia**: compreensão teórica e intervenção prática. Ponta Grossa: Atena Editora, 2020.

BOZZO, G. C. B. O mistério da luz: a não-pertença contemporânea em *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso. **Palimpsesto**, v. 21, n. 39, 2022.

BOZZO, G. C. B. *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso, na literatura portuguesa contemporânea. **Revista de Letras Norteamentos**, v. 15, n. 38, 2022.

BOZZO, G. C. B. **O que é a não pertença e como se dá sua construção em *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso**. Ponta Grossa: Atena Editora, 2020.

BRIDI, M. Nova voz da ficção portuguesa: Dulce Maria Cardoso. **Légua e meia**: Revista de literatura e diversidade cultural, v. 4, no 3, 2005.

CÁMARA, G. C.; PÉREZ, M. G. É'l poema 'Eternidad' de Dulce María Loynaz desde em análisis fonoestilístico. **Islas**, v. 54, n. 170, 2012.

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

CARDOSO, D. M. **Campo de sangue**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CARDOSO, D. M. **Eliete**: a vida normal. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.

CARDOSO, D. M. Entrevista a Carlos Vaz Marques. **As palavras não se afogam ao atravessar o atlântico**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2015.

CARDOSO, D. M. Entrevista a Cláudia Marques Santos. **If you 185oci the galaxies**. 28 abril 2017. Disponível em: <http://ifyouwalkthegalaxies.com/dulce-maria-cardoso/>. Acesso em: 25 dez 2022.

CARDOSO, D. M. Entrevista a Gustavo Bom. Dulce Maria Cardoso: O que me fez pensar no que estamos aqui a fazer foi o olhar de um cão. **Diário de Notícias**. 17 ago 2016. Disponível em: <http://www.dn.pt/portugal/entrevista/interior/dulce-maria-cardoso-o-que-me-fez-pensar-no-que-andamos-aqui-a-fazer-foi-o-olhar-de-um-cao-5342457.html>. Acesso em: 25 dez 2022.

CARDOSO, D. M. Entrevista a Pedro Miguel Silva. Dulce Maria Cardoso. **Deus Me Livro**. 06 jul 2014. Disponível em: <http://deusmelivro.com/entrevistas/dulce-maria-cardoso-6-7-2014/>. Acesso em: 26 dez 2022.

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 ago 2016.

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

CARDOSO, D. M. **O retorno**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2013.

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

CARDOSO, D. M. **Tudo são histórias de amor**. Lisboa: Tinta-da-China, 2014.

CARDOSO, D. M. **Tudo são histórias de amor**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2017.

CAPOTE, Z. Dulce María Loynaz. Memórias de sí (*Fe de vida y Em verano em Tenerife*). **Lectora**: revista de dones i textualitat, 2000.

CARPIO, L. H.; GÓMEZ, M. D. La poesía de Dulce María Loynaz; em cruzada ecológica. **Revista Dilemas Contemporáneos**: Educación, Política y Valores, v. 5, n, 2, 2018.

CARPIO, L. H. La relación del sujeto lírico y/o creador con la marginalidad existencial/intencional en la obra de Dulce María Loynaz. **Islas**, v. 47, n. 146, 2005.

CASTAÑEDA-SUA, L. C. *Jardín*, de Dulce María Loynaz: de la obra a la crítica social. **La Colmena**, v. 106, 2020.

CECERE, F. Dulce María Loynaz, Fina Garcia Marruz y la poesía de lo pequeno. **Verba Hispânica**, v. 23, n. 1, 2015.

CEIA, C. Epígrafe. In: \_\_\_\_\_. **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/epigrafe>. 2009. Acesso em: 25 out 2022.

CERDEIRA, T. C. O Retorno de Dulce Maria Cardoso: a memória alterizada ou as sobras do Império. **Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, v.35, n. 51, 2024.

CHAILLOU, C. N. A. **O “não lugar” pós-colonial: a questão identitária em O retorno, de Dulce Maria Cardoso**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UERJ, 2023.

CHEVAIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B.; CHKLOVSKI, V.; JAKOBSON, R.; TOMACHEVSKI, B.; JIRMUNSKI, V.; PROPP, V.; BRIK, O.; TYNIANOV, J.; VINOGRADOV, V. V. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

CLEGER, O. El cuerpo de Ofelia: mito y erotismo del agua em la poesía de Dulce María Loynaz. **Caribe: revista de cultura y literatura**, v. 12, n. 2, 2009.

COELHO, T. Raparigas sem brinco de pérola: figuras femininas em Dulce Maria Cardoso. In: MENDES, T.; CARDOSO, L. (Orgs.). **A mulher na literatura e outras artes** – comunicações apresentadas no I Congresso Internacional de Cultura Lusófona Contemporânea. Portalegre: Instituto Politécnico, 2013.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CONEGERO, D. **História de Lázaro**: quem foi Lázaro na Bíblia? Disponível em: <https://estiloadoracao.com/historia-de-lazaro-na-biblia/>. Acesso em: 19 jan 2023.

CONHEÇA A HISTÓRIA DE NOSSA SENHORA DA GUIA. Disponível em: <https://mensageiras.com/conheca-a-historia-de-nossa-senhora-da-guia/>. Acesso em: 20 dez 2024.

CRUZ, H. L. El silencio como referente indirecto em *Poemas náufragos* de Dulce María Loynaz. **Filología y Lingüística**, v. 32, n. 2, 2006.

CRUZ, H. L. Despliegues de intimidad em *Bestiarium*, de Dulce María Loynaz: descubrimientos zoomorfos em su poética. **Káñina**, v. 46, n. 2, p. 49-62, 2022.

CRUZ, H. L. Narrativas de viajes: descubriendo el Atlántico em *Yo fui (feliz) em Cuba... Los días cubanos de la Infanta Eulalia*, de Dulce María Loynaz. **Revista Surco Sur**, v. 3, n. 5, 2013.

CRUZ, H. L. Reescribiendo su esencia, recordando su historia: El protagonismo narrativo de Dulce María Loynaz en su *Fe de vida*. **Rassegna iberistica**, vol. 4, n. 120, 2023.

CUNHA, C. Duplo. In: CEIA, C. **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/duplo>. 2009. Acesso em: 16 dez 2022.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/>. Acesso em: 10 dez 2024.

DOBLES, L. S. Dulce María Loynaz: em imagen inasible. **Espéculo: Revista de Estudios Literarios**, n. 36, 2007.

ECHEVARRÍA, T. A. Los polos temáticos em la poesía de Dulce María Loynaz. **Mendive: Revista de Educación**, v. 5, n. 3, 2007.

ESPINOZA, B. A. M. “La bella durmiente del bosque”, em historia revisitada. Intertextualidad em *Jardín* de Dulce María Loynaz. **La Colmena**, n. 59, 2008.

ESQUADRÃO DO CONHECIMENTO. **Na natureza nada se perde, nada se cria...** Disponível em: <https://esquadraodoconhecimento.wordpress.com/2013/02/27/na-natureza-nada-se-perde-nada-se-cria/>. Acesso em: 15 jun 2022.

FARIA, G. de. Texto e transtextualidade. In: \_\_\_\_\_. **Estudos de Literatura Comparada**. Curitiba: Appris Editora, 2019. (E-book).

FAZZINI, L. De Luanda para Lisboa: *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, e os restos do império. **Abril**, v. 10, n. 20, 2018.

FERREIRA, A. B. de H. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

FIRMAT, G. P. Dulce María Loynaz y el peso de la ingravidez. **Revista de Estudios Hispánicos**, v. 47, n. 3, 2007.

FRANCO, R. G.; GOMES, J. F. A normalidade como sofrimento permanente em Eliete, de Dulce Maria Cardoso. **Revista do Centro Estudos Portugueses**. Belo Horizonte, v. 44, n. 72, 2024.

FROTA, S. V. Eliete cai na rede: a arte de reinventar a vida cotidiana na era das mídias sociais. **Navegações**, v. 12, n. 2, 2019.

GARCÍA, X. N. La isla como elemento identitario em la obra de Dulce María Loynaz. **Islas**, v. 49, n. 152, 2007.

GARCÍA, X. N. Em poema de Dulce María Loynaz: “Últimos días de em casa”. **Islas**, v. 48, n. 147, 2006.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1986.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Edições Viva Voz: Belo Horizonte, 2010.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GOBBI, M. V. Z. Experiência de memória na literatura portuguesa contemporânea: uma reflexão sobre *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso. In: ALVAREZ, A. G. R.; GONÇALVES NETO, N. (Org.). **Na justeza da forma, a sutileza do conteúdo**: homenagem à Lílian Lopondo. São Paulo: Todas as Musas, 2015.

GÓMEZ, Y. C. **A construção do silêncio no discurso poético de Dulce María Loynaz e Orides Fontela: um estudo comparativo**. Tese de doutorado. São José do Rio Preto: IBILCE/UNESP, 2016, 178f.

GÓMEZ, Y. C. Dulce María Loynaz e Orides Fontela: um discurso poético entre a violência e o autoritarismo. **Associação brasileira de Literatura Comparada**, v. 19, n. 31, 2017.

GÓMEZ, Y. C. Literatura e cinema: uma adaptação cinematográfica do romance *Jardín*, de Dulce María Loynaz. In: FERNANDES, G. M. (Org.). **Anais do II Congresso Internacional de Pesquisa em Literatura e XIV Seminário de Estudos Literários**. São José do Rio Preto: HN Editora, 2014.

GÓMEZ, Y. C. O aspecto tendencial da negatividade como linha de força da poesia moderna em Dulce María Loynaz. **Revista Texto Poético**, v. 15, 2013.

GONÇALVES NETO, N.; GAMA, A. P. F. Liquidez, reconfigurações e pluralidades: a representação identitária da sociedade portuguesa em chão de pardais de Dulce Maria Cardoso. **Anais da ABRALIC**. Campina Grande, 2012.

GONÇALVES NETO, N. Retratos da descolonização: *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. **Anais do III Encontro Nacional e II Internacional de Linguística e Literatura**. Garanhuns: UFPE, 2015.

GONZÁLEZ, S. M. **Dulce María Loynaz**: fe religiosa y obra poetica. Dissertação de Mestrado em Artes. Auburn: Universidade de Auburn, 2008, 77f.

GONZÁLEZ, V. M. G. Dulce María Loynaz: dama de las letras hispánicas. **Alquibla**: Revista de investigación del Bajo Segura, n. 8, 2002.

GUTIÉRREZ, I. G. Dulce María Loynaz: em libro, em viaje y em gran amor. Notas y enigmas para em estudo de *Jardín*. **Mitologías hoy**: revista de pensamento, crítica y estudios literários latino-americanos, v. 13, 2016.

HOLANDA, C. B. Construção. In: HOLANDA, C. B. **Construção**. Phillips, 1971.

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

JUÁREZ, R. Mujeres ‘marcadas’ em la escritura de Dulce María Loynaz; o como *occidente* mira al *resto*. In: RESTREPO, E. (Org.). **Stuart Hall desde el sur**: legados y apropiaciones. Buenos Aires: Clacso, 2014. (e-book).

JUNG C. G. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, C. G. (Org.). **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JUNG C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Dora Mariana R. Ferreira da Silva; Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG C. G. **Vida Simbólica Vol. I**. Trad. Araceli Elman e Edgar Orth. Petrópolis: Vozes 2000b.

KELM, M. D. Sobre o regresso dos portugueses à pátria de origem, pós-1974, a propósito do romance *O retorno* (2011), de Dulce Maria Cardoso. **Litterata**: Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões, v 1, n. 2, 2011.

KHAN, S. O imaginário do império-navio e o inefável namoro Brasil/Angola. **Via Atlântica**, n. 22, 2012, p. 127-138.

KRISTEVA, J. A Palavra, o Diálogo e o Romance. In: \_\_\_\_\_. **Introdução à Semanálise**. Trad. Maria Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LA LUNA EM EL JARDÍN. Direção: Yemelí Cruz e Adonoe Lima. Produção: Yemelí Cruz e Adonoe Lima. Cuba: ICAIC, 2012.

LEONEL, M. C. **Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LESSA, C. As coisas que morrem não se devem tocar: uma leitura de *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. **Revista Mulheres e Literatura**. v. 14, 2015.

LOPES, T. M. A. Vestígios da memória e regressos em Isabela Figueiredo e Dulce Maria Cardoso. **Convergência Lusíada**, n. 42, 2019.

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**, n. 37, 1995.

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.

LOYNAZ, D. M. Envidia. In: LOYNAZ, D. M. **Asas em la sombra**. Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 1995.

LOYNAZ, D. M. – ¿Qué es em isla? 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. Izatapalapa: Cidade do México**, n. 37, 1995.

LOYNAZ, D. M. **Jardín**. Barcelona: Editorial Seix Banal, 1993.

LOYNAZ, D. M. 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.

MACÊDO, T. O ‘romance português de retornados’ – a viagem de retorno ao império colonial português. **Mulemba**, v. 12, n. 22, 2020.

MACIEL, L. V. C. A (in)distinção entre dialogismo e intertextualidade. **Linguagem em (Dis)curso** – LemD, v. 17, n. 1, 2017.

MACHADO, A. R. Adeus Luanda: um breve olhar sobre *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. **Nau Literária: crítica e teoria de literaturas**, v. 10, n. 2, 2014.

MACHADO, A. R. As cicatrizes de Violeta, uma heroína às avessas. **Revista de escritoras ibéricas**, v. 2, 2014.

MACHADO, A. R. Desejo e poder num corpo de mulher: uma leitura de *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso. **Todas as Letras: edição especial**, 2017.

MACHADO, A. R. Memórias reversas. Uma leitura de *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso. **Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC**. Campina Grande: UEPB/UECG, 2013.

MACHADO, B. I. L. **As pessoas têm existências intermitentes**: a morte em três romances de Dulce Maria Cardoso. Dissertação de mestrado. Braga: Uminho, 2017, 97f.

MALTA, M. H. **Da viagem ao livro: narrativas erráticas e errâncias poéticas (Ou: Uma sentença de vida ou morte)**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2014, 132f.

MANZI, M. C. C. **Pátria-Mãe ou Madrasta, de colonizadores a exilados na obra “O RETORNO” de Dulce Maria Cardoso**. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Letras). Florianópolis: UFSC, 2017, 54f.

MARQUES, A. As relações coloniais em autobiografias de infância. **IV Colóquio Internacional de Doutorandos/as do CES**. Coimbra: UC, 2013.

MARTÍNEZ, A. I. D. La experiencia estética del silencio em la poesía de Dulce María Loynaz. **Línguas e instrumentos linguísticos**, v. 25, 2022.

MARTINS, S. S. L. A. **A ficcionalização na escrita intimista de Dulce Maria Cardoso em *Tudo são histórias de amor e Autobiografia não autorizada***. Dissertação de mestrado. Lisboa: UL, 2023.

MATEUS, I. C. Olhares Cruzados sobre a Revolução de Abril: metrópole e retorno em Dulce Maria Cardoso. **Anais do Colóquio Internacional Comemorativo do 25 de Abril ou dos 25 cravos**: a revolução 40 anos depois. Braga: Uminho, 2014.

MATTIA, B. R. **Eliete: a vida normal, de Dulce Maria Cardoso: haverá uma herança portuguesa? (breve itinerário pela novíssima ficção portuguesa)**. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Letras). Florianópolis: UFSC, 2023.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MÔNACO, R. **Paraísos perdidos**: a descolonização de Portugal e o retorno à metrópole em *As naus* de António Lobo Antunes e *O retorno* de Dulce Maria Cardoso. Dissertação de mestrado. Doutorados: UFGD, 2016, 121f.

MONTERO, J. Em modo de diálogo intertextual: el epígrafe literario em *Cántico*, de Jorge Guillén. **Epos**, v. XIII, 1997.

MOSZCZYNSKA-DÜRST, K. *Eliete – a vida normal* de Dulce Maria Cardoso à luz de “promessa de felicidade”. **Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies**, v. 11, 2020.

NEUMANN, M. Alteridade a partir das margens: o olhar ‘alheio’ da criança em Isabela Figueiredo, *Caderno de memórias coloniais* e Dulce Maria Cardoso, *O retorno*. **Forma Breve**, n. 18, 2022.

OLAZÁBAL, M. E. M. **El fulgor de las palabras**. Estudios sobre la obra de Dulce María Loynaz. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, 2010 (e-book).

OLIVER, N. **Dicionário de nomes**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

OUROBOROS. Disponível em: <https://www.significados.com.br/ouroboros/>. Acesso em: 14 dez 2024.

OUTEIRINHO, M. F. O papel de mediação da epígrafe – o caso lamartiniano. **Intercâmbio**, v. 1, n. 1, p. 123-128, 1991.

PACHECO, A. O(s) duplo(s) em Benjamim. **Blecaute**, v. 2, n. 5, 2010.

PARDAIS TÊM CÓDIGO DE HIERARQUIA. Disponível em: <https://www.uol.com.br/tilt/ultimas-noticias/redacao/2010/06/10/pardais-tem-codigos-de-hierarquia-dizem-pesquisadores>. Acesso em: 15 dez 2024.

PARFENIUK, A. La importancia de lo ecológico en la obra de Dulce María Loynaz. **Revista de culturas y literaturas comparadas**, v. 4, 2013.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PENALVA, J. J. Tres variaciones sobre el tema de la casa: Leopoldo Panero, Luis Rosales y Dulce María Loynaz. **América sin nombre**, n. 3, 2002.

PEREIRA, P. A. “Eu estive aqui”: o *Bildungsroman* pós-colonial de Dulce Maria Cardoso. **Olho d’água**, v. 8, n. 2, 2016.

PERRONE-MOISÉS, L. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: \_\_\_\_\_. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PESSOA, F. Autopsicografia. In: \_\_\_\_\_. **Poesias**. Lisboa: Ática, 1995.

PIMENTA, S.; RIBEIRO, O. Memórias coloniais em Reis Ventura e Dulce Maria Cardoso. In: MARTINS, M. L.; MACEDO, I. **Livro de atas do III Congresso Internacional sobre Culturas: Interfaces da Lusofonia**. Braga: Uminho, 2019.

PRATA, A. F. O cronótipo do hotel e a formação da memória em *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. **Navegações**, v. 7, n. 1, 2014.

PUPPO, M. L. Claves femeninas para el relato de viaje hispanoamericano: poesía y utopia em *Un verano en Tenerife* de Dulce María Loynaz. In: CARRIZO RUEDA, S. (ed.). **Escrituras del viaje: construcción y recepción de “fragmentos del mundo”**. Buenos Aires: Biblos, 2008.

PUPPO, M. L. Espacio y memoria em *Fe de vida* (1994), de Dulce María Loynaz. **Espéculo**, n. 25, 2003.

PUPPO, M. L. Poesía y mistério – “Em salto a lo invisible” em Dulce María Loynaz. In: BINGEMER, M. C.; VILLAS BOAS, A. (orgs). **Teopoética: mística y poesía**. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Editora Paulinas, 2020.

PUPPO, M. L. Postales de La Habana: de Dulce María Loynaz a Nancy Morejón **Nonada: Letras em Revista**, vol. 11, n. 11, 2008.

QUINTEIRO, S. M. J.; ELICHER, M. J. O cortiço de Aluísio Azevedo e O retorno de Dulce Maria Cardoso: os espaços dos migrantes. **Acta Scientiarum: Language and Culture**, v. 43, n. 1, 2021.

RAMIS, P. R. L. C. A narrativa portuguesa contemporânea e a representação feminina: uma breve análise de dois romances de Dulce Maria Cardoso. **Revista Crioula**, n. 20, 2017.

RAMIS, P. R. L. C. Sexualidade e corpo feminino na literatura portuguesa contemporânea. In: CUNHA, A. S.; FERREIRA, C.; NEUMANN, G. R.; BITTENCOURT, R. L. F. **Ilhas literárias**: estudos de transárea. Porto Alegre: UFRGS, 2018.

RAMÍREZ-BROTHERS, C. **Imaginación y literatura em la enseñanza del español, a través de dos textos de Dulce María Loynaz**. Dissertação de mestrado em Artes no ensino de espanhol. Bloomington: Universidade de Indiana, 2010, 97f.

RAMOS, A. M. Narradores adolescentes na literatura contemporânea: na fronteira entre a literatura juvenil e a adulta. **Periódico L.E.R.**, n. 15, 2019.

REGALADO, M. C. R. De la modernidad de algunas concepciones lingüísticas de Dulce María Loynaz en un viaje de estrellas y guijarros. **Mendive**. Revista de Educación, v. 8, n. 4, 2010.

RICARDO, Y. Confluencias cervantinas em Dulce María Loynaz. **Revista Inclusiones**, v. 2, n. 1, 2015.

RODRIGUES, I. C. Entre-dois: tradição e inovação na narrativa portuguesa contemporânea. **Guavira Letras**, n. 19, 2014.

RODRÍGUEZ, A. C. Dimensión política y cultural em las cartas de Enrique Loynaz del Castillo y Dulce María Loynaz a José Manuel Carbonell y Rivero. **Islas**, v. 64, n. 201, 2022.

RODRÍGUEZ, A. C. Dimensión política y cultural en las cartas de Enrique Loynaz del Castillo y Dulce María Loynaz a José Manuel Carbonell y Rivero. **Islas**, v. 64, n. 201, 2022.

RUFFATO, L. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RUSSOTTO, M. Casa, cuerpo, pasión. Una lectura de ‘Ultimos días de una casa’ de Dulce María Loynaz. **Ciberletras**: Revista de crítica literaria y de cultura, v. 7, 2002.

SAINT-MAURICE, M. A. O sentido da epígrafe ou o horizonte cristológico na *Missa in albis* de Maria Velho da Costa. **Didaskalia**, v. 35, n. 1, p. 633-662, 2005.

SALEM, K. Dulce María Loynaz, poetisa del amor y la soledad... Análisis de “Carta de amor al rey Tut-Ank-Amen”. **Anaquel de estudios árabes**, v. X, 1999.

SALGADO, M. A. *Fe de vida* de Dulce María Loynaz: huidizo retrato de em unívoco yo. **Hispanic studies review**, v. 1, n. 1, 2016.

SAMOYALT, T. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, P. S. N. dos. A epígrafe-metáfora do conto “Anel de Moebius” de Julio Cortázar. **Papéis**, v.1, n. 2., p. 19-28, 1997.

SCHMIDT, S. P. Uma viagem longa demais, um retorno devastador. **Abril**, v. 8, n. 16, 2016.

SEDLMAYER, S.; RIBEIRO, G. Contraste, embate e vontade em *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. **Revista Desassossego**, v. 17, 2017.

SILVA, L. F.; TOLENTINO, E. C. As histórias da própria história: autoficção em “O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz”. **Revista Versalete**, v. 8, n. 15, 2020.

SILVA, L. F. Metamorfoses: deslocamento e pertencimento em ‘Tudo são histórias de amor’, de Dulce Maria Cardoso. **Téssera**, Edição especial, 2021.

SILVA, L. F. O tédio contemporâneo nos romances de Dulce Maria Cardoso. **Itinerários**, Araraquara, n. 59, v. 2, 2024.

SILVA, L. F. O viés feminino da lenda de Olisipo na escrita de Natália Correia e Dulce Maria Cardoso. **Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, v.35, n. 52, 2024.

SILVA, M. A. Celebração queer na ficção de Dulce Maria Cardoso. **Via Atlântica**, n. 33, 2018.

SILVA, M. A. Entre o vigiar e o gozar, heranças e rupturas em Dulce Maria Cardoso. **Léngua & Meia**, v.15, n. 1, 2024.

SILVA, M. G. G. O outro lado do espelho em dois contos de Dulce Maria Cardoso. **Forma Breve: Revista de Literatura**, v. 17, 2021.

SILVA, S. C. **Vozes e memórias de um tempo em ruínas. Os regressos possíveis em O retorno de Dulce Maria Cardoso e O esplendor de Portugal, de António Lobo Antunes.** Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UERJ, 2021, 161f.

STEINMETZ, E. da. R. Contrastes culturais e indetentários em: *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso e Lorde, de João Gilberto Noll. **Revista ensiQlopédia**, v. 13, n. 1, 2016.

SUAREZ, M. De algunas figuras femeninas bíblicas en la poesía de Dulce María Loynaz. In: FORGUES, R. **Mujer, cultura y sociedad en América Latina**. Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1999.

TINTA-DA-CHINA. **Dulce Maria Cardoso**: seção “bio” do site da editora. Disponível em: <https://tintadachina.pt/dulce-maria-cardoso/>. Acesso em: 24 dez 2022.

TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: EIKHENBAUM, B.; CHKLOVSKI, V.; JAKOBSON, R.; TOMACHEVSKI, B.; JIRMUNSKI, V.; PROPP, V.; BRIK, O.; TYNIANOV, J.; VINOGRADOV, V. V. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

TODOROV, T. A origem dos gêneros. In: \_\_\_\_\_. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TOLENTINO, E. C.; SILVA, L. F. Dulce Maria Cardoso, Lygia Bojunga Nunes e dois contos dosados pelo mesmo *phármakon*. **Convergência Lusíada**, v. 31, n. 44, 2020.

UOL. **Grande dicionário Houaiss**. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 29 abril 2022.

VALADARES, L. M. C. B. *O retorno: uma viagem de formação e refundação da identidade*. **Forma Breve**, v. 1, n. 9, 2012.

VIEIRA, J. Só chegamos aonde não somos esperados. Uma leitura de *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. **Abriu**, v. 13, 2024.

VILLARREAL, J. J. Os três lados da moeda: Loynaz, Moro, Neruda. Trad. Tiekko Yamaguchi Miyazaki e Ricardo Marques Macedo. **Revista Alere**, v. 11, n. 1, 2015.

VIOLETAS: COMO CUIDAR E TER FLORES O ANO INTEIRO. Disponível em: <https://floriculturaverdeperto.com.br/2016/12/06/violetas-como-cuidar-e-ter-flores-o-ano-inteiro>. Acesso em: 15 dez 2024.

WALTY, I. Intertextualidade. In: CEIA, C. **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/intertextualidade>. Acesso em: 27 mai 2022.

**BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

ANDRADE, C. D. de. **Claro enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CAMÕES, L. de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

DOSTOIÉVSKI, F. **Crime e castigo**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

## ANEXO I

Até o momento, encontramos, presentes no Google Acadêmico e de livre acesso, 73 (setenta e três)<sup>99</sup> estudos sobre a obra de Cardoso em Língua Portuguesa. Os textos encontrados no levantamento bibliográfico realizado variam quanto ao formato: resenhas, artigos, comunicações em eventos, monografias de conclusão de graduação, dissertações de mestrado e teses de doutorado. A maior parte dos textos encontrados são brasileiros, com exceção daqueles de que pontuaremos a origem e/ou publicação portuguesa e/ou de outro país. A apresentação dos textos será cronológica e enumerada.

O primeiro texto é “Nova voz da ficção portuguesa: Dulce Maria Cardoso” (2005), de Marlise Bridi. Como propõe o seu título, o texto em pauta objetiva *apresentar* a escritora portuguesa para o cenário acadêmico brasileiro. A essa altura, 2005, Cardoso havia publicado apenas os dois primeiros romances, e somente o primeiro contava com uma edição brasileira pela Companhia das Letras. Assim, o texto também se propõe a apresentar – ainda que brevemente – essas duas publicações primeiras da escritora portuguesa.

Há uma lacuna de seis anos entre a inauguração dos estudos sobre a produção literária de Cardoso e a segunda publicação que tem sua obra como *corpus*. Desse modo, apenas em 2011 – em nosso levantamento bibliográfico – temos o segundo texto: “Sobre o regresso dos portugueses à pátria de origem, pós-1974, a propósito do romance *O retorno* (2011), de Dulce Maria Cardoso”, de Miriam Denise Kelm. Esse texto tem como *corpus* o romance *O retorno*. O aparato teórico de Kelm é o pós-colonialismo e os estudos culturais. Por fim, vale destacar que Kelm (2011, p. 180) discute também o dialogismo bakhtiniano.

O terceiro texto é de produção e publicação portuguesa, intitulado “*O retorno*: uma viagem de formação e refundação da identidade” (2012), de Lídia Maria Caiado Batista Valadares. Trata-se de um estudo cujo norteammento crítico se pauta na perspectiva pós-colonial e dos estudos culturais.

O quarto texto é “Liquidez, reconfigurações e pluralidades: a representação identitária da sociedade portuguesa em chão de pardais de Dulce Maria Cardoso” (2012), de Netafalin Gonçalves Neto e Angela Patrícia Felipe Gama. A proposta dos autores no artigo é delinear um

---

<sup>99</sup> Doze, desses setenta e três, são publicações nossas, que são diversas, ou seja, são constituídas por resenhas, artigos (parte majoritária) e dissertação de mestrado. Contudo, desses doze, abordaremos apenas dez, pois dois deles são partes – aprofundadas – da dissertação defendida em 2019. A saber, os dois textos são “A não-pertença no fluxo de consciência de *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso” (2018) e “A construção da não-pertença pela personagem em *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso” (2019). Logo, a autora do presente estudo figura, hoje, a estudiosa que mais produziu academicamente sobre a obra de Cardoso em Língua Portuguesa, sobretudo no que tange aos romances da escritora publicados até então.

projeto artístico sobre a obra de Dulce Maria Cardoso, a priori averiguado em *O chão dos pardaís*. Para os autores, esse projeto artístico tem como premissa de “desmistificar o sujeito português e aproximá-lo de sua realidade, desmistificando-a.” (Gonçalves Neto; Gama, 2012, p. 1).

O quinto texto é “O imaginário do império-navio e o inefável namoro Brasil/Angola” (2012), de Sheila Khan, de produção portuguesa, mas publicação brasileira. Esse artigo, tendo um viés sociológico, Khan propõe outros intercâmbios culturais possíveis entre Brasil e Angola e, para tanto, utiliza como ponto de partida – ainda que ficcional – a condição dos retornados retratada por Cardoso em *O retorno*. A questão do silêncio é tratada, bem como o fato de pouco se falar sobre a vinda, para o Brasil, de emigrantes retornados portugueses, limitando-se, até então, no diálogo Angola-Brasil, a aspectos culturais e literários. É nessa falta que Khan se propõe a contribuir.

O sexto texto é de produção e publicação portuguesa, intitulado “As relações coloniais em autobiografias de infância” (2013), de Alexandra Marques. Há a ideia de averiguação de *O retorno* como uma autobiografia. Além disso, o aparato teórico é voltado para os estudos pós-coloniais. O *corpus* do artigo é composto, além do romance de Cardoso, também por *Cadernos de Memórias Coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo.

O sétimo texto é “Memórias reversas. Uma leitura de *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso” (2013), de Alleid Ribeiro Machado. O segundo romance de Cardoso figura o *corpus* deste estudo e a abordagem teórica é a dos estudos culturais. Em seu artigo, Machado pontua, dentre outros, aspectos relativos ao desconforto existencial da narradora-protagonista, Violeta.

O oitavo texto é “A escrita feminina em *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso” (2013), de Ligia Maria Thomaz Bastos. É possível notar, pelo título, que se trata de uma perspectiva autobiográfica de *O retorno*, isto é, uma abordagem do romance em pauta como uma autobiografia de Cardoso.

O nono texto, brasileiro e de publicação estadunidense, é “*O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, e o lugar dos que não têm lugar” (2013), de Paulo Ricardo Kralik Angelini. O artigo trata da questão emigratória no romance de Cardoso, trazendo, portanto, os estudos pós-coloniais como baliza teórica. O método aplicado por Angelini é apresentar diversos trechos do romance, cotejando-os com trechos de autores – como o filósofo português Eduardo Lourenço e o teórico dos estudos culturais Stuart Hall.

O décimo texto é “Raparigas sem brinco de pérola: figuras femininas em Dulce Maria Cardoso” (2013), de Teresa Coelho, e tem *Campo de sangue* e *Os meus sentimentos* como

*corpus*. Coelho (2013, p. 2) menciona um “estilo muito femininamente atual”, e é sob essa perspectiva que Coelho constrói seu texto, que apresenta, de fato, leituras dos dois primeiros romances de Cardoso, focando no papel das personagens femininas nas diegeses.

O décimo primeiro texto é uma monografia de conclusão de graduação em Letras, intitulada *O retorno: identidades à deriva no romance português contemporâneo* (2013), de Thales Stewart Avelar. Os capítulos que se atêm mais ao romance de Cardoso são o segundo (a saber, “O romance português contemporâneo – d’*O retorno* e outros retornos da ficção literária”) e o quarto (“Identidades à deriva – deslocamento e pertencimento em *O Retorno*”).

O décimo segundo texto é “Adeus Luanda: um breve olhar sobre *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso” (2014), de Alleid Ribeiro Machado. O viés analítico é norteado pelos estudos culturais e pós-coloniais.

O décimo terceiro texto é “As cicatrizes de Violeta, uma heroína às avessas” (2014), de Alleid Ribeiro Machado, de produção brasileira e publicação espanhola. Machado (2014, p. 171) expõe, no trecho a seguir, seus objetivos nesse artigo:

Além de encontramos na narrativa material e substância para elucidarmos importantes *questões de gênero e corporalidade*, o artigo procura ressaltar ainda uma importante *discussão de cunho ideológico* que atravessa o romance. Em *Os meus sentimentos* é possível entrevermos, mesmo que sorrateiramente, certa *desilusão com a revolução portuguesa dos anos 70*, algo que mais tarde será amplamente destrinchado em *O retorno*, de 2011. (grifos nossos).

Assim, temos, no primeiro e segundo grifos, aspectos que conduzem aos estudos culturais (que figuram uma das palavras-chave do artigo) como baliza teórica. Já o terceiro, apesar de concordarmos em estudo prévio<sup>100</sup>, pode ser um condutor aos estudos pós-coloniais como aparato teórico.

O décimo quarto texto é de produção e publicação portuguesa, intitulado “(Estereó)tipos (post-)coloniais: *O retorno* (Dulce Maria Cardoso) e *Cadernos de memórias coloniais* (Isabela Figueiredo)” (2014), de Ana Paula Arnaut. O artigo de Arnaut apresenta *O retorno* como *corpus* e o pós-colonialismo como baliza teórica. Esse texto busca, assim, delinear a imagem do (ex-)colono português por meio da noção de estereótipos e tipos.

O décimo quinto texto é português, mas de publicação brasileira, intitulado “O cronótipo do hotel e a formação da memória em *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso” (2014), de Ana Filipa Prata. A abordagem teórica é constituída por um misto de estudos pós-coloniais e sobre a memória na ficção. Relativo ao aparato teórico, por se tratar da memória no texto, há, além do embasamento teórico pós-colonialista, a psicanálise (Freud e Lacan).

<sup>100</sup> “A inversão de máximas em *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso” (2018) (cf. Referências).

O décimo sexto texto é “Dulce Maria Cardoso” (2014), de Bruno Mazolini de Barros, e figura uma apresentação da escritora portuguesa contemporânea. O *corpus* é composto por as obras de Cardoso publicadas até então, tratando-se de um texto mais geral acerca da ficção de Dulce Maria Cardoso.

O décimo sétimo texto é português e intitulado “Olhares Cruzados sobre a Revolução de Abril: metrópole e retorno em Dulce Maria Cardoso” (2014), de Isabel Cristina Mateus. *corpus* majoritário da fortuna crítica de Cardoso se repete. Há um direcionamento mais histórico sobre a Revolução dos Cravos – como sugere o próprio título do texto. Por fim, temos uma leitura minuciosa do romance de Cardoso no texto em pauta, tendo, como norteamento, a questão histórica portuguesa envolvida na Revolução dos Cravos: fim do Estado Novo, governo ditatorial português, fim do Império (descolonização das colônias portuguesas da África) e o retorno dos (ex-)colonos à Portugal.

O décimo oitavo texto é português de publicação brasileira, intitulado “Entre-dois: tradição e inovação na narrativa portuguesa contemporânea” (2014), de Isabel Cristina Rodrigues. Cabe salientar o que Rodrigues (2014, p. 119) afirma sobre o romance de Cardoso por ela selecionado: “Em Dulce Maria Cardoso, todavia, a sombra tutelar do cânone, (...) parece atingir não apenas (...) a sustentabilidade efabulatória do romance, mas ainda (ou sobretudo) a conformação estilístico-estrutural da uma escrita (...)” O aspecto fabular de *Os meus sentimentos* fora por nós averiguado em estudo prévio<sup>101</sup>.

O décimo nono texto é uma dissertação de mestrado intitulada “Da viagem ao livro: narrativas erráticas e errâncias poéticas (Ou: Uma sentença de vida ou morte)” (2014), de Maria Helena Malta. O texto tem, como parte do *corpus*, o romance *O retorno*, de Cardoso, bem como o embasamento teórico dos estudos culturais e pós-coloniais.

O vigésimo texto é “As coisas que morrem não se devem tocar: uma leitura de *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso” (2015), de Carina Lessa. Como o título (epígrafe de *O retorno*, de autoria de Dulce María Loynaz) sugere, a autora do texto apresenta uma breve reflexão acerca dessa epígrafe, mas sem averiguar a questão do intertexto que nos é tão cara e que verificaremos no quarto capítulo. O norte teórico é composto, majoritariamente, pela relação do romance cardosiano em pauta para com a História, memória e filosofia, numa investigação de como a memória individual – da autora e do narrador, bem distinguidos – emite, também, uma memória coletiva dos retornados.

---

<sup>101</sup> A inversão de máximas em *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso” (2018) (cf. referências).

O vigésimo primeiro texto é austríaco de publicação alemã, intitulado “A palavra dos ‘retornados’ nas entrelinhas da descolonização: *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, e *Os retornados – Um amor nunca se esquece* de Júlio Magalhães” (2015), de Isabel Azevedo. O texto apresenta um aparato teórico relacionado à ideia de identidade, pois trata da “identidade em movimento” (Azevedo, 2015, p. 239). Além disso, chama a literatura dos retornados de subgênero literário (Azevedo, 2015, p. 240).

O vigésimo segundo texto é “Experiência de memória na literatura portuguesa contemporânea: uma reflexão sobre *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso”, de Márcia Valéria Zamboni Gobbi. A baliza teórica de Gobbi é, nesse texto, histórica, ou seja, trata das possíveis conexões entre a obra ficcional *O retorno* e a História.

O vigésimo terceiro texto é “Retratos da descolonização: *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso” (2015), de Nefatalin Gonçalves Neto. Novamente, temos *O retorno* como *corpus* desse estudo. O machismo e homofobia de Mário e Rui para com a homossexualidade do Tio Zé são questões estruturais, mas que são dissolvidas pelo desejo de justiça coletiva. Ainda, Gonçalves Neto (2015, p. 2128) destaca os pontos que serão tratados de forma mais minuciosa em seu texto. Assim, as pautas do autor do artigo em questão são identitárias, que são mutáveis no romance devido à traumática experiência do retorno. Em Angola, o outro é o negro. Em Portugal, o outro é o retornado, acusado de colonialista pelos portugueses revolucionários.

O vigésimo quarto texto é “Seres estranhos: personagens em desencontros em romances de Dulce Maria Cardoso” (2016), de Bruno Mazolini de Barros. Seu *corpus* é constituído pelos quatro primeiros romances de Cardoso. Sobre o grupo de escritoras que são, para o autor, responsáveis por narrativas significativas desde o século XX (Lídia Jorge, Teolinda Gersão, Augustina Bessa-Luís, Dulce Maria Cardoso), Barros (2016, p. 192) afirma: “Elas não são meras escritoras; são, na verdade, arqueólogas criativas: arqueólogas do ser humano.”

O vigésimo quinto texto é “‘Eu estive aqui’: o *Bildungsroman* pós-colonial de Dulce Maria Cardoso”, de Paulo Alexandre Pereira. A abordagem teórica de Pereira é histórica e pós-colonialista, tendo, também, *O retorno* como seu *corpus*. O autor constrói uma leitura minuciosa do romance do qual se propõe a tratar, trazendo, sempre, sua leitura filtrada pela baliza teórica selecionada, além do *Bildungsroman* proposto no título do artigo.

O vigésimo sexto texto é uma dissertação de mestrado intitulada “*Paraísos perdidos*: a descolonização de Portugal e o retorno à metrópole em *As naus* de António Lobo Antunes e *O retorno* de Dulce Maria Cardoso” (2016), de Roberto Mônaco. A abordagem teórica de Mônaco é histórica, dos estudos culturais e pós-coloniais.

O vigésimo sétimo texto é “Contrastes culturais e indentitários em: *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso e *Lorde*, de João Gilberto Noll” (2016), de Elisangela da Rocha Steinmetz. A baliza teórica é constituída pelos estudos culturais, além de o estudo ter *O retorno* como parte do *corpus*.

O vigésimo oitavo texto é “Uma viagem longa demais, um retorno devastador”, de Simone Pereira Schmidt. Como sugere o título, o *corpus* do artigo é *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo, e *O retorno*, de Cardoso. Ademais, a baliza teórica é composta por estudos feministas, estudos culturais e pós-coloniais.

O vigésimo nono texto é “Desejo e poder num corpo de mulher: uma leitura de *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso” (2017), de Alleid Ribeiro Machado. A abordagem teórica é a dos estudos culturais.

O trigésimo texto é de produção e publicação portuguesa, intitulado “*As pessoas têm existências intermitentes: a morte em três romances de Dulce Maria Cardoso*”, de Bárbara Isabel Lourenço Machado. É uma dissertação de mestrado, cujo *corpus* é constituído pelos três primeiros romances de Cardoso: *Campo de sangue*, *Os meus sentimentos* e *O chão dos paraísos*. A baliza teórica parte do tema escolhido pela autora: a morte.

O trigésimo primeiro texto é *Pátria-Mãe ou Madrasta, de colonizadores a exilados na obra “O RETORNO” de Dulce Maria Cardoso* (2017), de Maria Carolina Cappelli Manzi. Trata-se de um Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Letras) e apresenta *O retorno* como *corpus* e pós-colonialismo como aparato teórico.

O trigésimo segundo trabalho é “A narrativa portuguesa contemporânea e a representação feminina: uma breve análise de dois romances de Dulce Maria Cardoso” (2017), de Paula Renata Lucas Collares Ramis. Como sugere o título, trata-se de uma investigação das personagens femininas em *Campo de sangue* e *Os meus sentimentos*, bem como do discurso por elas produzido, tendo como contraponto o discurso feminino de autores de períodos anteriores.

O trigésimo terceiro texto é “Contraste, embate e vontade em *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso” (2017), de Sabrina Sedlmayer e Gustavo Ribeiro. Como o próprio título explicita, novamente o *corpus* do estudo em voga é *O retorno*, contudo, a baliza teórica é constituída por alguns textos dos estudos pós-coloniais, contudo, há outros norteamientos teóricos. Assim, a premissa do trabalho é utilizar *O retorno* como pano de fundo para a discussão do tema da agonia.

O trigésimo quarto texto é de nossa autoria e é intitulado “A inversão de máximas em *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso” (2018). O artigo figura uma parte – mais

aprofundada – da dissertação de mestrado por nós defendida. Nesse estudo, propomo-nos a averiguar a inversão de máximas no segundo romance de Cardoso.

O trigésimo quinto texto é “De Luanda para Lisboa: *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, e os restos do império” (2018), de Lucas Fazzini. Temos, mais uma vez, como *corpus* do artigo o romance *O retorno*, bem como, dentre o aparato teórico selecionado por Fazzini, estudos culturais e pós-coloniais, além de estudos histórico-críticos sobre o fim do Império, a identidade nacional portuguesa e a Guerra Colonial. O artigo objetiva investigar seu *corpus* partindo de uma indagação dos restos do Império Ultramar.

O trigésimo sexto texto, de produção francesa e publicação brasileira, é intitulado “Celebração queer na ficção de Dulce Maria Cardoso” (2018), de Maria Araújo da Silva. O *corpus* em questão são os romances *Os meus sentimentos*, *O retorno* e o conto “Chubby Bunny”, publicado na revista *Visão* e, posteriormente, na edição brasileira de *Tudo são histórias de amor* (2017). Como se evidencia no título do artigo, o embasamento teórico norteador do estudo é a teoria *queer*.

O trigésimo sétimo texto é “Sexualidade e corpo feminino na literatura portuguesa contemporânea” (2018), de Paula Renata Lucas Collares Ramis. O *corpus* é, dentre outros romances de outras autoras, *Os meus sentimentos*. Já o aparato teórico é composto por textos que discutem a sexualidade, o feminismo, o patriarcado, corporalidade, sendo, portanto, constituídos por temas abrangidos pelos Estudos Culturais.

O trigésimo oitavo texto, de produção portuguesa e publicação brasileira, é intitulado “Narradores adolescentes na literatura contemporânea: na fronteira entre a literatura juvenil e a adulta” (2019), de Ana Margarida Ramos. Trata-se de um texto que discute a pouca difusão, na crítica, da literatura juvenil, e tem como *corpus* outros dois romances.

O trigésimo nono texto é “O habitar solitário e *Campo de sangue*, de Dulce Maria Cardoso” (2019), de Bruno Mazolini de Barros. O foco do artigo de Barros (2019, p. 14) é investigar como o protagonista de *Campo de sangue* experiencia o espaço, mais especificamente, sua casa.

O quadragésimo texto é de nossa autoria: a dissertação de mestrado intitulada *A não-pertença em Os meus sentimentos, de Dulce Maria Cardoso* (2019), publicada posteriormente em livro intitulado *O que é a não-pertença e como se dá a sua construção em Os meus sentimentos, de Dulce Maria Cardoso* (2020). A diferença é que a dissertação está no repositório da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, enquanto o livro foi publicado de forma física e, portanto, está disponível apenas para compra. Por esse motivo, ele não contabiliza nos sessenta e dois textos encontrados no levantamento bibliográfico, mas a

dissertação sim, devido ao acesso aberto e de fácil localização via Google Acadêmico. A pesquisa desenvolvida na dissertação possui três movimentos: (1) definir a não-pertença segundo a psicologia social; (2) situar Dulce Maria Cardoso na literatura portuguesa contemporânea e (3) averiguar como aquele que acreditamos ser o tema central do romance (a não-pertença) é construído pelas categorias narrativas (a saber: personagem, narrador, tempo, foco narrativo e linguagem).

O quadragésimo primeiro texto é de produção portuguesa e publicação brasileira, intitulado “Eliete cai na rede: a arte de reinventar a vida cotidiana na era das mídias sociais” (2019), de Silvia Valencich Frota. O texto ocupa-se de discutir as transformações que as tecnologias – como as redes sociais – operam no mundo que nos circunda. O romance de Cardoso, nesse sentido, serve como pano de fundo para exemplificar a hipótese de pesquisa do artigo.

O quadragésimo segundo texto é de produção e publicação portuguesa, intitulado “Memórias coloniais em Reis Ventura e Dulce Maria Cardoso” (2019), de Suzana Pimenta e Orquídea Ribeiro. O *corpus* é composto por dois romances, sendo um deles *O retorno*. As autoras partem das noções de vestígio e memória para realizar a investigação do *corpus*, bem como tratam da “importância dos testemunhos para a construção da memória coletiva” (Pimenta; Ribeiro, 2019, p. 345).

O quadragésimo terceiro texto é “Vestígios da memória e regressos em Isabela Figueiredo e Dulce Maria Cardoso” (2019), de Tania Mara Antonietti Lopes. O *corpus* de autoria de Cardoso é, novamente, *O retorno*, e sobre os objetivos do estudo, Lopes (2019, p. 277) afirma: “(...) propõe-se uma leitura reflexiva, pelo viés da memória entrelaçada à ficção, de histórias que traduzem questões de subjetividade atreladas à idealização de Portugal durante o processo de descolonização.” Nesse sentido, o aparato teórico do artigo são os estudos que relacionam a memória à literatura.

O quadragésimo quarto texto é “Dulce Maria Cardoso, Lygia Bojunga Nunes e dois contos dosados pelo mesmo *phármakon*” (2020), de Eliana da Conceição Tolentino e Larissa Fonseca e Silva. É importante ressaltar que o *phármakon* platônico averiguado pelas autoras por meio de Derrida é a escritura. Ainda, o artigo é um estudo comparativo entre um conto de Bojunga e o conto “A biblioteca”, de Cardoso, presente na antologia *Tudo são histórias de amor*. As autoras realçam, no conto de Cardoso, o fato de os livros terem salvado o protagonista do suicídio quando foi preso por vinte e cinco anos.

O quadragésimo quinto texto é uma resenha de nossa autoria: “A vida (nada) normal: *Eliete*, de Dulce Maria Cardoso” (2020), supracitada na seção anterior. Nessa resenha,

abordamos a normalização, no último romance de Cardoso, do absurdo na história do romance, bem como a relação desse com sua epígrafe, de Loynaz. A priori, trazemos, resumidamente, uma apresentação da vida de Eliete antes de trilhar os caminhos do adultério. O meio que Eliete encontra para trilhar os caminhos adúlteros é o Tinder, aplicativo de encontros casuais. Nesse ponto, é possível relacionar a escolha da personagem com o quadragésimo primeiro texto apresentado (“Eliete cai na rede: a arte de reinventar a vida cotidiana na era das mídias sociais”, de Silvia Valencich Frota), pois ele aborda as transformações e possibilidades tecnológicas tendo, justamente, o romance em pauta como pano de fundo e/ou exemplificação na literatura.

O quadragésimo sexto texto é de produção polonesa e publicação estadunidense, embora seja escrito em língua portuguesa. É intitulado “*Eliete – a vida normal* de Dulce Maria Cardoso à luz de ‘promessa de felicidade’” (2020), de Katarzyna Moszczynska-Dürst. Vale destacar o que busca averiguar a autora no artigo: “(...) o objetivo deste artigo é o de analisar a inscrição de discursos identitários, amorosos e eróticos no seu mais recente romance, *Eliete – A Vida Normal* (a primeira parte de uma trilogia pendente), à luz do conceito de ‘promessa de felicidade’” (MOSZCZYNSKA-DÜRST, 2020, p. 64).

O quadragésimo sétimo texto é “As histórias da própria história: autoficção em ‘O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz’” (2020), de Larissa Fonseca e Silva e Eliana da Conceição Tolentino. O conto mencionado no título é de autoria de Cardoso, na antologia *Tudo são histórias de amor*. A premissa do estudo em pauta é investigar a autoficção, como o propõe o título, bem como levantar os índices autobiográficos da narrativa, mas sempre norteando-se pelo fato de que a ficção nunca é fiel à realidade. Nessa perspectiva da autoficção e sob o viés investigativo de elementos autobiográficos na narrativa, Silva e Tolentino (2020, p. 376) mencionam a instância “autora-narradora-personagem”, o que podemos relacionar ao autor implícito supracitado no segundo capítulo de nosso trabalho. Além disso, retomando Diana Klinger como aparato teórico, as autoras afirmam: “(...) a figura do autor voltou a importar, e relatos autobiográficos e autoficcionais têm ganhado a atenção do público.” (Silva; Tolentino, 2020, p. 385).

O quadragésimo oitavo texto é “O ‘romance português de retornados’ – a viagem de retorno ao império colonial português” (2020), de Tania Macêdo. Segundo a autora, o objetivo de seu artigo é refletir sobre “o papel desempenhado pelo chamado ‘romance português de retornados’ na galeria das imagens imperiais ainda vigentes em Portugal. (Macêdo, 2020, p. 115). O *corpus* é composto por romances de outros dois autores, além de *O retorno*, de Cardoso: António Lobo Antunes e Isabela Figueiredo.

O quadragésimo nono texto é de nossa autoria, intitulado “A representação do cidadão (português) medíocre em Dulce Maria Cardoso” (2021), realizado de forma independente no que tange a vínculos institucionais. Sobre a definição do tema, apontamos:

O cidadão (português) medíocre é aquele que abdica da própria individualidade, se aliena, se rende ao sistema socioeconômico e é submisso. Assim, o cidadão (português) medíocre figura, em uma seção da obra de Dulce Maria Cardoso, um ser sem nome, sem identidade fixa, chamado de “funcionário”, que são todos parecidos uns com os outros, para desidentificar a humanidade deles. (Bozzo, 2021, p. 1).

Esse cidadão pode ser relacionado ao nosso conceito de extremo “mim”, um dos comportamentos que causam a não-pertença em nossa definição já referenciada<sup>102</sup>. Já o *corpus* do artigo em pauta é composto por *Campo de sangue* e *Os meus sentimentos*, ou seja, os dois primeiros romances de Cardoso. A investigação é realizada partindo dos funcionários muito semelhantes entre si que surgem nos dois romances. No primeiro, são os funcionários do hospital psiquiátrico em que o protagonista inominado está e onde as mulheres de sua vida aguardam para serem questionadas pelo médico. Já no segundo romance, temos os funcionários do banco onde Violeta esteve no dia do acidente para concretizar a venda da casa de seus pais. Como a protagonista cria funcionários de escalão cada vez mais alto partindo do comportamento do funcionário que a atende no banco, pode-se dizer que temos uma perspectiva do extremo “eu” (Violeta) acerca do extremo “mim” (funcionário que a atende no banco e seus chefes, os quais são imaginados por ela).

O quinquagésimo texto, também de nossa autoria, é intitulado “A não-pertença na recepção crítica de Dulce Maria Cardoso” (2021), artigo que apresenta a fortuna crítica levantada no período do mestrado (2017-2019), tendo por fulcro como os textos então encontrados sobre a produção literária de Cardoso abordam o tema da não-pertença:

Primeiramente, antes de traçar o panorama do que foi dito até então sobre a não pertença na produção literária de Dulce Maria Cardoso, cabe salientar as diferentes nomeações desse sentimento na fortuna crítica. O que chamamos de não pertença é chamado de desajuste (BARROS, 2016, p. 194), sentimento de sem-lugar (KELM, 2011, p. 180), sentimento de inadequação (MACHADO, 2013, p. 1), não pertencimento e sentimento na fronteira (MALTA, 2014, p. 11; 75). Esse sentimento é definido por Machado (2014, p. 179) como autoexílio identitário.

Assim, o artigo, que é uma seção reelaborada da dissertação, apresenta a fortuna crítica de Cardoso, dividindo seus aspectos em intertextualidade, História, estilo e, por fim, a não-pertença, elemento para o qual o foco do texto se direciona.

---

<sup>102</sup> Cf. apresentação do estudo prévio: quadragésimo texto da fortuna crítica apresentada nesta seção de nosso estudo.

O quinquagésimo primeiro texto, também de nossa autoria, é “A linguagem cinematográfica em *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso” (2021). A premissa, aqui, é discutir elementos do romance que figuram o *corpus* que aparentam ter origem na linguagem fílmica. A investigação foi possível devido ao alto teor imagético do romance, como a gota que não desliga no para-brisa de Violeta após o acidente, e na qual ela enxerga, refletidos, os eventos do que pode ser seu último dia de vida e cuja narração é entremeada pela história de vida de Violeta. Desse modo, dentre outros pontos de encontro entre as linguagens literária e fílmica, destacam-se as analepses do romance, as quais são comparadas aos *flashbacks* cinematográficos.

O quinquagésimo segundo texto é “Metamorfoses: deslocamento e pertencimento em ‘Tudo são histórias de amor’, de Dulce Maria Cardoso” (2021), de Larissa Fonseca e Silva. O embasamento teórico é dos estudos culturais e pós-coloniais, sendo, nesses últimos, a questão do retornado o foco. Já o *corpus* é constituído pelo conto homônimo à antologia em que foi publicado (“Tudo são histórias de amor”). Como no artigo supracitado de Silva (a autora do texto em pauta) e Tolentino, temos certo resgate do conceito de “autora-narradora-personagem” (Silva; Tolentino, 2020, p. 376), pois, no conto que figura o *corpus* da publicação de Silva que agora discutimos, temos uma narradora nomeada Dulce, que tem sua consciência invadida pela recém-falecida cachorra chamada Jinja.

O quinquagésimo terceiro texto é de produção e publicação portuguesas, intitulado “O outro lado do espelho em dois contos de Dulce Maria Cardoso” (2021), de Maria Graciete Gomes da Silva. Os contos que constituem o *corpus* são “Iguais” e “Os anjos por dentro”. Segundo Silva (2021, p. 231), os contos são constituídos, cada um à sua forma, por um trio: dois irmãos e a mãe. Ademais, as narrativas, segundo Silva (2021, p. 231), subvertem a noção pressuposta de simetria entre irmãos. Para investigar o erro de procurar o eu no espelho do outro como tema dos contos, os conceitos de memória e identidade são a chave (Silva, 2021, p. 223).

O quinquagésimo quarto texto é de produção portuguesa e brasileira, sendo a última nacionalidade a de sua publicação. É intitulado “*O cortiço* de Aluísio Azevedo e *O retorno* de Dulce Maria Cardoso: os espaços dos migrantes” (2021), de Sílvia Moreno de Jesus Quinteiro e Maria Jaqueline Elicher. Os conceitos-chave de investigação dos romances que compõem o *corpus* são espaço, lugar, centro e periferia (Quinteiro; Elicher, 2021, p. 2). O aparato teórico é constituído por textos que tratam da memória, do espaço geográfico e simbólico e da identidade, tendo, nessa baliza teórica diversa, uma forte presença dos Estudos Culturais.

O quinquagésimo quinto texto é uma tese de doutoramento, intitulada *Vozes e memórias de um tempo em ruínas. Os regressos possíveis em O retorno de Dulce Maria Cardoso e O*

*esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes (2021), de Suzana Costa da Silva. Os conceitos-chave de averiguação do *corpus* são fragmentação, fluidez, desencanto, periferia, silenciamento, memória, desenraizamento, pós-modernidade, não pertencimento, sem-lugar, pós-colonialidade e modernidade líquida. Nesse sentido, a autora do estudo se aprofunda no sujeito em constante deslocamento, que vivencia a por nós averiguada não-pertença. Contudo, enquanto nos pautamos na filosofia, sociologia, psicologia humanista e, por fim e majoritariamente, na psicologia social, Silva apresenta uma baliza teórica também filosófica e sociológica.

O quinquagésimo sexto texto é de nossa autoria, intitulado "As raparigas de Eça de Queirós e Dulce Maria Cardoso" (2022). Partindo do tema da intertextualidade, averiguamos como a personagem inominada, cuja alcunha é rapariga bonita, de *Campo de sangue*, se relaciona com Luísa, de "Singularidades de uma rapariga loura", de Eça. Além da intertextualidade entre essas personagens, trabalhamos com outros pontos de encontro entre as narrativas: os protagonistas, a idealização por eles criada sobre as raparigas e o desfecho dos discursos narrativos.

O quinquagésimo sétimo texto é de nossa autoria, intitulado "Os meus sentimentos, de Dulce Maria Cardoso, na literatura portuguesa contemporânea" (2022). A publicação, que visa situar o romance de Cardoso em pauta na produção literária portuguesa hodierna, é fruto da dissertação de mestrado supracitada.

O quinquagésimo oitavo texto, de nossa autoria, é nomeado "O mistério da luz: a não-pertença contemporânea em *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso. Também fruto da dissertação de mestrado, procuramos, nesse artigo, relacionar a não-pertença, por nós definida, ao conceito de contemporâneo proposto por Agamben (2009, p. 62-63).

O quinquagésimo nono texto, de nossa autoria, é "A intertextualidade entre os romances de Dulce Maria Cardoso e suas ilustrações de capa de Vera Tavares" (2002). Como o sugere o título, averiguamos o intertexto entre as capas das edições da Tinta-da-China dos cinco romances até então publicados pela escritora com as histórias de seus respectivos romances. Nesse sentido, para chamar tal relação de intertextual, utilizamos o conceito mais amplo de texto, proposto por Barthes, retomado por Gentil de Faria e por nós abordado no primeiro capítulo do presente estudo.

O sexagésimo texto é de produção alemã e publicação portuguesa, intitulado "Alteridade a partir das margens: o olhar 'alheio' da criança em Isabela Figueiredo, *Caderno de memórias coloniais* e Dulce Maria Cardoso, *O retorno*" (2022), de Martin Neumann. Como o sugere o título, o artigo trata da perspectiva da criança sobre as situações relativas ao processo de retorno

dos portugueses e seus filhos para Portugal devido à descolonização dos países africanos, até então parte do império português, Ultramar.

O sexagésimo primeiro sexto é *Eliete: a vida normal, de Dulce Maria Cardoso: haverá uma herança portuguesa? (breve itinerário pela novíssima ficção portuguesa)* (2023), de Bianca Rosina Mattia, e figura um trabalho de conclusão de curso (graduação em Letras). O estudo em pauta averigua o cosmopolitismo no último romance publicado pela escritora portuguesa sob o viés da modernidade tardia, do hibridismo cultural, almejando expandir os estudos acerca do que se tem chamado de novíssima ficção portuguesa.

O sexagésimo segundo estudo é *O “não lugar” pós-colonial: a questão identitária em O retorno, de Dulce Maria Cardoso* (2023), de Caroline Nunes Albertino Chaillou, e trata-se de uma dissertação de mestrado. A partir da perspectiva pós-colonial, o trabalho em pauta buscou compreender a questão do “não-lugar”, tendo como *corpus* o romance de Cardoso mencionado no título do estudo supracitado. Ainda, discute-se a questão identitária associada à noção de não pertencimento – numa visão geográfica, oriunda do processo vivenciado pelo narrador-protagonista, retornado de Angola.

O sexagésimo terceiro texto é *A ficcionalização na escrita intimista de Dulce Maria Cardoso em Tudo são histórias de amor e Autobiografia não autorizada* (2023), dissertação de mestrado portuguesa, de Sofia Sá Leão Alves Martins. Como sugere o título, o trabalho verifica traços autobiográficos nas obras – elencadas já no título do estudo – como *corpus*, isto é, a coletânea de contos e a de crônicas. Nesse sentido, o estudo almeja uma compreensão da autorrepresentação nos textos que constituem as obras em voga, partindo, também, de entrevistas concedidas pela escritora Dulce Maria Cardoso.

O sexagésimo quarto texto é o artigo “Entre a metrópole e colônia – a branquitude de segunda classe em *O retorno*, de Dulce Cardoso” (2023), de Diego Bonatti e Ana Lúcia Liberato Tettamanzy. O artigo trata do fato de os retornados em Portugal, após a independência de Angola, serem tratados como cidadãos de segunda classe, como esses brancos tratavam, outrora, os negros em Angola. O tema é elaborado sob o viés da nacionalidade, identidade, branquitude e colonialismo.

O sexagésimo quinto texto é *Escrita de memórias em Eliete, a vida normal, de Dulce Maria Cardoso: análise da construção da identidade feminina na sociedade patriarcal* (2023), de Ana Cristina Ribeiro Bonchristiano. Trata-se de uma dissertação de mestrado que almeja abordar, dentre outros temas, a incomunicabilidade e a solidão vivenciadas pela protagonista que dá título ao último romance publicado por Cardoso. O viés analítico engloba a história e

memória políticas de Portugal, a questão da identidade, a psicanálise e a fragmentação das relações sociais e familiares.

O sexagésimo sexto texto é “O tédio contemporâneo nos romances de Dulce Maria Cardoso” (2024), artigo de Larissa Fonseca e Silva. O texto almeja compreender a apatia e a ausência de perspectiva nas personagens romanescas de Cardoso – excetuando-se as de *O retorno* – segundo o conceito do fim da tradição ocidental da esperança, além da ausência de ilusões renunciada pelo semi-heterônimo pessoano Bernardo Soares.

O sexagésimo sétimo texto é “A normalidade como sofrimento permanente em *Eliete*, de Dulce Maria Cardoso” (2024), artigo de Roberta Guimarães Franco e Júlia Fonseca Gomes. A partir do viés da literatura comparada, dos estudos de gênero e do romance que nomeia o artigo, as autoras buscaram conceituar a memória no contexto da literatura produzida já no século XXI, mas que possui, como marco histórico referencial, a Revolução dos Cravos. Ainda, almejou-se verificar questões relativas ao gênero e a linguagem no pós-25 de Abril.

O sexagésimo oitavo texto é “Só chegamos aonde não somos esperados. Uma leitura de *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso” (2024), de José Vieira, é um artigo de produção portuguesa e publicação espanhola. O trabalho busca a compreensão da identidade das personagens Rui e Mário, de *O retorno*, segundo as perspectivas de Eduardo Lourenço, filósofo português, e Zygmunt Bauman, sociólogo polonês.

O sexagésimo nono texto é “O viés feminino da lenda de Olisipo na escrita de Natália Correia e Dulce Maria Cardoso” (2024), ensaio de Larissa Fonseca e Silva. O trabalho busca a compreensão de contos das autoras portuguesas e as relações por eles estabelecidas com a mitologia greco-romana, bem como com a noção contemporânea de irresponsabilidade afetiva.

O septuagésimo texto é “*O Retorno* de Dulce Maria Cardoso: a memória alterizada ou as sobras do Império” (2024), publicação de Teresa Cristina Cerdeira. A autora elabora uma leitura do romance em pauta como uma das “narrativas de retornados”, estabelecendo um paralelo entre a vivência do narrador-protagonista Rui e da escritora Dulce Maria Cardoso.

O septuagésimo primeiro texto é “Entre o vigiar e o gozar, heranças e rupturas em Dulce Maria Cardoso” (2024), artigo de Maria Araújo da Silva. O texto busca compreender a desconstrução de papéis de gênero na tradição a partir das protagonistas Violeta e Eliete. Para tanto, o viés utilizado é o da domesticação e predação dos corpos femininos. Segundo a autora, a insubordinação observada nas obras permite a abertura de espaço à insubordinação às ordens e heranças que reprimem a liberdade da mulher, num movimento de reapropriação de si e de seu corpo.

## ANEXO II

Em nossa investigação sobre textos que tenham como *corpus* a obra de Dulce María Loynaz encontramos, no Google Acadêmico e de livre acesso, quarenta e nove textos, dos quais seis são em português e quarenta e três em espanhol. Além desses textos, encontramos três e-books na plataforma *Kindle*, da *Amazon*, que são coletâneas de ensaios que tratam da produção literária da escritora cubana em questão. Os quarenta e oito textos, em nossa investigação, serão somados aos três e-books, os quais terão seus ensaios discutidos em numeração paralela. Dessa forma, vamos do primeiro ao quinquagésimo segundo texto. Cotejaremos esses escritos, em ordem cronológica de publicação, a fim de elaborar um panorama acerca da fortuna crítica de Loynaz de 1995 a 2025.

O primeiro texto é “*A propósito de Dulce María Loynaz: de la poesía y del agua. Islas hacia las islas.*”<sup>103</sup> (1995), de César López. Logo no início do artigo, López se refere ao poema “Rosas”, cujo trecho constitui a epígrafe de *O retorno*. Após a referência ao poema citado, López questiona como (não) situar a poética de Loynaz nos movimentos literários diversos que circundam a sua fase ativa enquanto escritora. López ressalta que, apesar de não pertencer a uma vanguarda específica, Loynaz partilha, em sua poética, das preocupações de sua época (século XX, no qual esteve ativa como escritora de 1920 a 1992).

O segundo texto é “*Testimonio de em destrucción: Últimos días de una casa de Dulce María Loynaz*”<sup>104</sup> (1995), de Jesús J. Barquet. Como está claro no título, o autor selecionou como *corpus* o longo poema *Últimos días de una casa*. Barquet tece considerações acerca da casa personificada. Posteriormente, o autor do artigo dedica-se a expor e explicar as referências bíblicas no poema de Loynaz que tomou como *corpus* e, por fim, relaciona o simulacro casa como é apresentado pela poetisa cubana no poema selecionado com o simulacro casa na poética de outros escritores.

O terceiro texto é “*El alfiler y la mariposa, la sombra y la luz: convención y transgresión en la poética de Dulce María Loynaz*”<sup>105</sup> (1995), de Nara Araújo. A autora do artigo inicia a discussão apresentando os paradigmas do masculino e do feminino determinados socialmente, ou seja, expondo, em outras palavras, a função social do gênero. Apesar de Loynaz, segundo Araújo (1995, p. 142), não querer se ater ao reducionismo da autoria feminina, para a autora do artigo, a lírica da poetisa cubana confirma tais paradigmas.

<sup>103</sup> Sobre Dulce María Loynaz: poesia e água. Ilhas para ilhas. (tradução nossa).

<sup>104</sup> Testemunho de uma destruição: *Últimos días de una casa* de Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

<sup>105</sup> O alfinete e a borboleta, a sombra e a luz: convenção e transgressão na poética de Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

O quarto texto é “*Dulce María Loynaz, poetisa del amor y la soledad... Análisis de ‘Carta de amor al rey Tut-Ank-Amen’*”<sup>106</sup> (1999), de Khaled Salem, que inicia seu artigo descrevendo a classe social a que pertencia Loynaz, mencionando as viagens que ela realizou em 1929 (Turquia, Líbia, Síria, Egito e Palestina), quando ela escreveu a carta que figura o *corpus* de Salem. A carta referida foi escrita em 1929, enquanto viajava pelos países supracitados, mas publicada somente em 1953.

O quinto texto é “*De algunas figuras femeninas bíblicas en la poesía de Dulce María Loynaz*”<sup>107</sup> (1999), de Modesta Suarez. Como sugere o título, Suarez dedica-se à investigação das referências bíblicas na produção literária de Loynaz, mais especificamente, em cinco poemas selecionados por Suarez. A saber: “*Poema CXX*”, “*Canto a la mujer estéril*”, “*El primer milagro*”, “*Poema CXVI*” e “*La novia de Lázaro*”.

O sexto texto é “*Poesía y amor peden paciencia (A propósito de los Poemas sin nombre de Dulce María Loynaz)*”<sup>108</sup> (2000), de Victoria María Sueiro Rodríguez. A autora do artigo afirma que as primeiras publicações de Loynaz se deram na Espanha e não em Cuba, país que tem sua primeira edição de *Poemas sin nombre* em 1953. Esta publicação apresenta vinte e quatro poemas em prosa, todos com títulos de números romanos. Sobre esta obra de Loynaz, Rodríguez (2000, p. 92), destaca alguns temas principais: sangue, luz, raiz, árvore, águia, lírio e estrela. Ainda, Rodríguez (2000, p. 95) afirma que o tema mais comum no livro em pauta é o rio, mas, para a autora, o motivo temático de *Poemas sin nombre* é o símbolo alado, ou seja, elementos que possuem asas, seguido pelo símbolo da terra.

O sétimo texto é “*Dulce María Loynaz. Memórias de sí (Fe de vida y Em verano en Tenerife)*”<sup>109</sup> (2000), de Zaida Capote. A priori, Capote (2000, p. 27) se propõe a tratar de aspectos de escrita autobiográfica que, segundo ela, atravessa as publicações de Loynaz que constituem seu *corpus*, indicado no título de seu trabalho. Após elencar aspectos da escrita autobiográfica, trata da escrita autobiográfica de mulheres (Capote, 2000, p. 28) e, por fim, averigua tais postulados nos livros que compõem seus objetos de estudo.

O oitavo texto é “*Tres variaciones sobre el tema de la casa: Leopoldo Panero, Luis Rosales y Dulce María Loynaz*”<sup>110</sup> (2002), de Joaquín Juan Penalva. Como sugere o título, o *corpus* de Penalva é constituído pela produção poética de dois poetas homens além da de

---

<sup>106</sup> Dulce María Loynaz, poetisa do amor e da solidão... Análise da 'Carta de Amor ao Rei Tut-Ank-Amen'. (tradução nossa).

<sup>107</sup> Sobre algumas figuras femininas bíblicas na poesia de Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

<sup>108</sup> Poesia e amor pedem paciência (Sobre os *Poemas sin nombre* de Dulce María Loynaz). (tradução nossa).

<sup>109</sup> Dulce María Loynaz. Memórias de si (*Fe de vida* e *Un verano en Tenerife*). (tradução nossa).

<sup>110</sup> Três variações sobre o tema da casa: Leopoldo Panero, Luis Rosales e Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

Loynaz. Já o tema que se propõe a averiguar na obra dos autores mencionados no título é o tema da casa, tão caro à escrita de Loynaz – sobretudo, em nosso *corpus*, na narrativa *Jardín*. A proposta de Penalva (2002, p. 49) é relacionar os poetas entre si no que tange às suas biografias e, também, às influências literárias que um exerce no outro (pensando nos três escritores que figuram seu objeto de estudo).

O nono texto é “*Casa, cuerpo, pasión. Em lectura de ‘Ultimos días de una casa’ de Dulce María Loynaz*”<sup>111</sup> (2002), de Margara Russotto. O artigo em pauta traz uma visão de como Loynaz se posiciona frente aos papéis de gênero que está mais próxima de nossa concepção de sua poética quando o assunto é feminismo. Para Russotto (2002, p. 3), a devastação do corpo feminino é o grande tema de *Ultimos días de una casa*, além de relacionar o tema da casa ao do corpo feminino. Esses são os objetivos do artigo em pauta.

O décimo texto é “*Dulce María Loynaz: dama de las letras hispánicas*”<sup>112</sup> (2002), de Vivian M. Gonzáles González. A autora do artigo propõe que Loynaz foi largamente influenciada pelo Simbolismo (González, 2002, p. 605). A proposta do trabalho em voga é apresentar uma biografia de Loynaz, relacionando, eventualmente, aspectos de sua vida pessoal à sua produção poética.

O décimo primeiro texto é “*Espacio y memoria em Fe de vida (1994), de Dulce María Loynaz*”<sup>113</sup> (2003), de María Lucía Puppo. Após uma apresentação biográfica e da produção narrativa de Loynaz, Puppo (2003, p. 2-3) afirma que seu *corpus*, ou seja, a publicação *Fe de vida* é seu texto menos conhecido. Ainda, Puppo (2003, p. 4) dedica-se ao tempo e à memória em seu objeto de estudo.

O décimo segundo texto é “*La relación del sujeto lírico y/o creador con la marginalidad existencial/intencional en la obra de Dulce María Loynaz*”<sup>114</sup> (2005), de Liuvan Herrero Carpio. Em seu artigo, Carpio traz a discussão da definição de marginalidade: “*El que traspasa unos límites está fuera*”<sup>115</sup> (Mayer *apud* Carpio, 2005, p. 53). Partindo dessa definição de Mayer, Carpio (2005, p. 54) afirma que há a marginalização intencional e a existencial. Ainda, o autor comenta a simpatia da poetisa pelos humildes, além de a cubana ser, em sua própria órbita, uma marginalizada existencial (Carpio, 2005, p. 55).

<sup>111</sup> Casa, corpo, paixão. Uma leitura de ‘*Ultimos días de una casa*’ de Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

<sup>112</sup> Dulce María Loynaz: dama das letras hispânicas. (tradução nossa).

<sup>113</sup> Espaço e memória em *Fe de vida* (1994), de Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

<sup>114</sup> A relação do sujeito lírico e/ou criador com a marginalidade existencial/intencional na obra de Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

<sup>115</sup> Quem passa dos limites está fora. (tradução nossa).

O décimo terceiro texto é “*El silencio como referente indirecto em Poemas náufragos de Dulce María Loynaz*”<sup>116</sup> (2006), de Humberto López Cruz. Como sugere o título do artigo, seu autor investiga o silêncio como elo entre os poemas que compõem o *corpus* selecionado.

O décimo quarto texto é “*Em poema de Dulce María Loynaz: ‘Últimos días de em casa’*”<sup>117</sup> (2006), de Xiomara Núñez García. Neste artigo, García (2006, p. 172-173) ao símbolo da casa discutidos por outros autores, trazendo, ainda, a sua perspectiva do simulacro casa, tão caro à poética de Loynaz, como será averiguado adiante acerca da narrativa *Jardín*, de autoria da escritora cubana referida.

O décimo quinto texto é um livro, editado por Carmen Alemany Bay e Remedios Mataix Azuar, que se chama *Sobre Dulce María Loynaz: ensayos acerca de su poesía, sus prosas y sus opiniones literarias*<sup>118</sup> (2007). Esta publicação é fruto de um seminário de pesquisa, realizado em 2002, sobre a obra de Loynaz. Logo, os ensaios que compõem a publicação em pauta são frutos das comunicações realizadas no referido evento, organizado pela Universidad de Alicante como celebração ao centenário do nascimento da escritora cubana. Vamos apresentar cada ensaio em um parágrafo, como temos feito, mas referindo-nos a cada um como “ensaio de número um” e assim sucessivamente, para distingui-los dos textos que estamos abordando e associá-los à publicação em pauta. São, no total, dez ensaios sobre a obra de Dulce María Loynaz.

O ensaio de número um é “*Dulce María Loynaz y su época: sobre el contexto literario de Dulce María Loynaz*”<sup>119</sup>, de Teodosio Fernández. O autor do ensaio traça o pano de fundo político, artístico e literário em que nasceu e viveu Loynaz ao longo do século XX. Ele nos revela que a primeira publicação de Loynaz foi uma antologia poética em 1938, que reunia poemas da escritora cubana criados de 1920 a 1938.

O ensaio de número dois é “*Presentación de Dulce María Loynaz: El agua fina y alta*”<sup>120</sup>, de Pablo Armando Fernández, poeta cubano. O texto se inicia com a narração de seu autor do episódio em que Loynaz conquistou o Prêmio Miguel de Cervantes, em 1992. Depois disso, o poeta dedica-se a falar sobre o destaque de Loynaz na lírica cubana, bem como seu encontro inicial com a produção poética da escritora. Ao mencionar *Jardín*, o autor refere-se a ele como difícil, raro e misterioso.

<sup>116</sup> O silêncio como referente indireto em *Poemas náufragos* de Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

<sup>117</sup> Um poema de Dulce María Loynaz: “Últimos días de una casa”. (tradução nossa).

<sup>118</sup> Sobre Dulce María Loynaz: ensaios sobre sua poesia, sua prosa e suas opiniões literárias (tradução nossa).

<sup>119</sup> Dulce María Loynaz e seu tempo: sobre o contexto literário de Dulce María Loynaz. (tradução nossa)

<sup>120</sup> Apresentação de Dulce María Loynaz: água fina e alta. (tradução nossa).

O ensaio de número três é “*La poesía: Dulce María Loynaz, isla y universo*”<sup>121</sup>, de Selena Millares. Millares aponta que apesar de ter sido uma escritora marginalizada em Cuba, essa condição não impediu a projeção universal de sua poética, o que pode ser exemplificado pelo Prêmio Miguel de Cervantes de 2002 conquistado por Loynaz.

O ensaio de número quatro é “*Residencia em La Habana: la poesía de Dulce María Loynaz*”<sup>122</sup>, de Joaquín Juan Penalva. O artigo trata, paralelamente, da biografia de Loynaz e sua produção literária, associando locais em que a cubana morou à escrita de determinadas obras de sua autoria. Trata, ainda, do percurso geográfico da escritora ao longo de sua vida, associando-o sempre às suas publicações, além de comentar sobre a participação ativa de Loynaz em eventos literários de sua época, geralmente em Cuba ou Espanha. Ainda, Penalva discorre sobre a atuação literária e a vida pessoal da poetisa ao longo do século XX. Por fim, o autor do ensaio afirma que se denomina, usualmente, a produção poética de Loynaz como intimismo pós-moderno, ao qual Penalva acrescenta a ideia de transcendentalidade.

O ensaio de número cinco é “*El conjuro de las náyades em Juegos de agua de Dulce María Loynaz*”<sup>123</sup>, de Paola Madrid Moctezuma. Relacionando e contextualizando a poética da escritora cubana a seus contemporâneos, a autora do ensaio fala sobre aspectos simbolistas e vanguardistas, uma combinação interessante para se averiguar a poética de Loynaz.

O ensaio de número seis é “*Polvillo de purpurina: la poesía colada de Dulce María Loynaz*”<sup>124</sup>, de Gema Areta Marigó. A autora do ensaio se refere a *Jardín* como “poesía colada em prosa narrativa”<sup>125</sup>, baseando-se em discursos de Loynaz. Assim, apesar de anunciar-se, inicialmente, uma busca pelo entendimento acerca do gênero literário de *Jardín*, trata-se de um ensaio que faz, como outros, paralelos entre as produções poéticas da escritora cubana e sua biografia.

O ensaio de número sete é “*La hora brillante (Fe de vida de Dulce María Loynaz)*”<sup>126</sup>, de Juan Ramón de la Portilla. Referindo-se ao seu *corpus* como memória da escritora, Portilla segue a perspectiva biográfica da leitura da poética de Loynaz, a quem chama de maior escritora do século XX. Partindo da perspectiva biográfica, Portilla tece suas considerações acerca não só de *Fe de vida*, seu *corpus*, como o anuncia no título de seu ensaio, mas de outras publicações da escritora, também embasando-se em considerações dela para provar seus argumentos.

---

<sup>121</sup> Poesia: Dulce María Loynaz, ilha e universo. (tradução nossa).

<sup>122</sup> Residência em Havana: a poesia de Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

<sup>123</sup> O feitiço das náíades nos *Juegos de agua* de Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

<sup>124</sup> Pó de purpurina: a poesia derramada de Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

<sup>125</sup> Poesia lançada em prosa narrativa (tradução nossa).

<sup>126</sup> A hora brilhante (*Fe de vida* de Dulce María Loynaz) (tradução nossa).

O ensaio de número oito é “*Las Cartas que no se extraviaron de Dulce María Loynaz: testimonio de vida y de poesía*”<sup>127</sup>, de Carmen Alemany Bay. O ensaio já se inicia com a recorrência às palavras de Loynaz para definir a si própria, devido a uma dificuldade, segundo Bay, da crítica literária em definir, em um denominador comum, Loynaz em suas diferentes esferas. A autodefinição em pauta é: “*No soy sino la página que escribo.*”<sup>128</sup> Tratando-se de um ensaio cujo *corpus* são cartas de Loynaz e cujo título também se refere ao testemunho, notamos novamente o que é constante, nesse livro de ensaios: a atitude de recorrer às palavras da escritora para criar uma crítica literária acerca daquilo que a escritora cubana produziu literariamente em vida.

O ensaio de número nove é “*Viaje, memoria y autobiografía espiritual em Em verano em Tenerife de Dulce María Loynaz*”<sup>129</sup>, de Carmen Ruiz Barrionuevo. Atentando-se ao título do ensaio, podemos esperar, novamente, uma abordagem biográfica. Vejamos o título: abordam-se os temas viagem, memória e autobiografia espiritual – ou seja, ainda mais intimista do que a autobiografia comum. Além disso, o *corpus* – *Em verano em Tenerife* – trata de um diário de viagem, algo muito simbólico, subjetivo e pessoal da escritora cubana.

O ensaio de número dez, que encerra a discussão do volume *Sobre Dulce María Loynaz: ensayos acerca de su poesía, sus prosas y sus opiniones literarias*, é “*La crítica literaria: algunos ensayos de Dulce María Loynaz: digamos que se habla de creencias y gustos*”<sup>130</sup>, de Paco Tovar. A observar pelo título, não se trata apenas de um ensaio crítico sobre a produção poética de Loynaz que se embasa nas afirmações da escritora para sustentar um ponto de vista. Neste caso, fala-se de ensaios escritos pela cubana, e os temas elencados por Tovar foram crenças e gostos. Assim, a subjetividade e o aspecto biográfico se sobressaem novamente.

O décimo sexto texto é “*Dulce María Loynaz y el peso de la ingravidez*”<sup>131</sup> (2007), de Gustavo Pérez Firmat. Conforme nota de rodapé, o autor trata do peso da leveza na poética de Loynaz. Assim, discutindo o termo presente no título de seu trabalho – ingravidez, em espanhol; leveza, em português – Firmat apresenta-nos não apenas a origem da atribuição do termo à escritora cubana, como também o desenrolar desse aspecto na crítica sobre a autora.

<sup>127</sup> As *Cartas que no se extraviaron* de Dulce María Loynaz: testemunho de vida e poesia. (tradução nossa).

<sup>128</sup> Eu não sou nada além da página que escrevo. (tradução nossa).

<sup>129</sup> Viagem, memória e autobiografia espiritual em *Un verano en Tenerife* de Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

<sup>130</sup> Crítica literária: alguns ensaios de Dulce María Loynaz: digamos que falamos de crenças e gostos. (tradução nossa).

<sup>131</sup> Dulce María Loynaz e o peso da leveza. (tradução nossa).

O décimo sétimo texto é “*Dulce María Loynaz: em imagen inasible*”<sup>132</sup> (2007), de Leonardo Sancho Dobles. Já no resumo, nota-se que o objetivo do autor do artigo é aproximar a poética de Loynaz às teorias feministas. A priori, Dobles (2007, p. 1) trata da marginalidade conferida às escritoras no cânone da literatura de língua espanhola, devido ao fato de o cânone servir ao patriarcado. Sabemos que tal condição não se aplica apenas à literatura hispânica, mas sim, se alastra a toda literatura ocidental. Assim, Dobles destaca a conquista do prêmio Miguel de Cervantes em 1992 por Loynaz, nesse cenário que não favorece mulheres, como indicativo da força da poética da escritora. Nesse sentido, o autor dá continuidade ao seu argumento de averiguar a obra de Loynaz sob o espectro feminista.

O decimo oitavo texto é “*Los polos temáticos em la poesía de Dulce María Loynaz*”<sup>133</sup> (2007), de Teolinda Álvarez Echevarría. Os temas apontados pela autora do artigo como fundamentalmente presentes na poética de Loynaz são sangue e espírito, os quais, segundo ela, são elencados pela própria poetisa cubana. Echevarría (2007, p. 1) adiciona a razão como um tema relevante nesta poética, a qual, segundo ele, tem a capacidade rara de transformar o individual e fenomenal em essencial e universal. Assim, a autora do artigo dá continuidade ao seu breve trabalho, que é dividido em direções temáticas para investigar a poética de Loynaz.

O décimo nono texto é “*La isla como elemento identitario en la obra de Dulce María Loynaz*”<sup>134</sup> (2007), de Xiomara Nuñez García. De início, a autora do artigo em pauta já afirma que pretende refletir sobre a identidade cultural cubana refletida na poética de Loynaz por meio do tema da ilha (García, 2007, p. 28).

O vigésimo texto é “*Uma isla llamada Dulce María*”<sup>135</sup> (2008), de Aimée G. Bolaños. Trata-se de um ensaio do volume *Poesía insular del signo infinito: em lectura de poetas cubanos de la diáspora*, coletânea de estudos acerca de poetas cubanos de autoria de Bolaños. Há outros ensaios que mencionam Loynaz, mas esse trata de uma produção sua (*Carta de amor al Rey Tut-Ank*) como *corpus*.

O vigésimo primeiro texto é “*‘La bella durmiente del bosque’, em historia revisitada. Intertextualidad em Jardín de Dulce María Loynaz*”<sup>136</sup> (2008), de Blanca Aurora Mondragón Espinoza. A autora inicia seu texto apresentando o autor Charles Perrault, francês escritor de contos de fadas. Dentre eles, destaca o “*La bella durmiente del bosque*”, cuja moral é “*El mal y*

<sup>132</sup> “Dulce María Loynaz: uma imagem indescritível” (tradução nossa).

<sup>133</sup> “Polos temáticos na poesia de Dulce María Loynaz” (tradução nossa).

<sup>134</sup> “A ilha como elemento identitário na obra de Dulce María Loynaz” (tradução nossa).

<sup>135</sup> “Uma ilha chamada Dulce María” (tradução nossa).

<sup>136</sup> “A Bela Adormecida da Floresta”, uma história revisitada. Intertextualidade em *Jardín* de Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

*el terror pueden estar donde menos se espera. Se debe estar siempre alerta.*”<sup>137</sup> A autora atenta ao fato de as mulheres, na história, terem a necessidade de se cuidar contra o mal e, além disso, que só serão felizes se encontrarem a virtude. Frente a tais proposições, ela questiona o que resta as mulheres hodiernas, citando Bárbara, protagonista de *Jardín* como exemplo.

O vigésimo segundo texto é “*Claves femeninas para el relato de viaje hispanoamericano: poesía y utopía en Un verano en Tenerife de Dulce María Loynaz*”<sup>138</sup> (2008), de María Lucía Puppo. Como sugere o título, o artigo trata da relação entre o relato de viagem e a obra de Loynaz elencada como *corpus* de seu texto: *Em verano em Tenerife*. Para tanto, Puppo explora as diversas viagens realizadas por Loynaz como fonte de inspiração para a escrita da sua produção que norteia o artigo.

O vigésimo terceiro texto é “*Postales de La Habana: de Dulce María Loynaz a Nancy Morejón*”<sup>139</sup> (2008), também de María Lucía Puppo. O artigo trata da construção ficcional dos espaços urbanos de Havana, capital do país de Loynaz (Cuba) na sua obra e na obra de Nancy Morejón. Logo, Puppo propõe a investigação da relação entre essas construções ficcionais, segundo ela muito diferentes, mas que se unem pelo elo da autoria feminina.

O vigésimo quarto texto é uma dissertação de mestrado em Artes intitulada *Dulce María Loynaz: fe religiosa y obra poetica* (2008), de Sara Marta González. O primeiro capítulo é a introdução; segundo, por sua vez, é “*Aspectos biográficos y producción literaria*”; já o terceiro é “*Misticismo y teología femenina de la experiencia religiosa como fuentes teóricas*”; por fim, o quarto é “*Religiosidad y obra poética: análisis textual*”, seguido do quinto, que é o de considerações finais.

O vigésimo quinto texto é “*El cuerpo de Ofelia: mito y erotismo del agua em la poesía de Dulce María Loynaz*”<sup>140</sup> (2009), de Oswaldo Cleger. Em seu texto, Cleger refere-se, além de à Ofélia de Shakespeare, à Ofélia de Arthur Rimbaud em seu poema “*Ophélie*”. Além das Ofélias literárias, Cleger coteja representações dessa personagem-arquétipo na pintura. Após essa apresentação, ele se dedica à investigação do corpo ofélico em *Juegos de agua*, livro de poemas de Loynaz, como supracitado.

<sup>137</sup> O mal e o terror podem estar onde menos se espera. Deve-se estar sempre alerta. (tradução nossa).

<sup>138</sup> Chaves femininas para a narrativa de viagem hispano-americana: poesia e utopia em *Un verano en Tenerife*, de Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

<sup>139</sup> Cartões postais de Havana: de Dulce María Loynaz a Nancy Morejón. (tradução nossa).

<sup>140</sup> O corpo de Ofélia: mito e erotismo da água na poesia de Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

O vigésimo sexto texto é *Imaginación y literatura em la enseñanza del español, a través de dos textos de Dulce María Loynaz*<sup>141</sup> (2010), de Coralina Ramírez-Brothers. O texto é uma dissertação de mestrado em Artes no ensino de espanhol. Dividida em três capítulos, o primeiro trata do uso de literatura no ensino de língua espanhola; o segundo discute a vida de Loynaz e sua produção literária e, por fim, o terceiro trata de exercícios lúdicos para o ensino de língua espanhola, os quais utilizam a literatura de Loynaz como auxílio no processo de ensino-aprendizagem de espanhol.

O vigésimo sétimo texto é *El fulgor de las palabras. Estudios sobre la obra de Dulce María Loynaz*<sup>142</sup> (2010), de María Eugenia Mesa Olazábal. Neste e-book, temos dois ensaios acerca da obra de Loynaz, que serão abordados abaixo.

O ensaio de número um é “*Del vespéral al claro de luna. Versos relegados.*”<sup>143</sup> Nele, Olazábal trata da averiguação da produção poética de Loynaz, tendo como baliza inicial sua vida e obra. Para Olazábal, os movimentos artístico-literários que mais influenciam a produção de Loynaz são o Neorromantismo e o Modernismo – o que difere da maioria da crítica sobre a obra de Loynaz, que elenca Modernismo e Pós-Modernismo como maiores influências. Posteriormente, cita os críticos da produção literária de Loynaz em que embasa sua discussão, cujo fulcro é o aspecto cultural predominante. Além disso, Olazábal dedica-se à comparação entre as produções poéticas de outros escritores e a escritura de Loynaz, mencionando a intertextualidade como inerente a essa perspectiva comparativa. E retoma o movimento de balizar suas interpretações poéticas na biografia da escritora cubana em pauta.

O ensaio de número dois é “*José María Chacón y Calvo, amigo y crítico.*”<sup>144</sup> No ensaio, Olazábal trata do papel do amigo de Loynaz, cujo nome está no título do texto, na publicação da produção poética de Loynaz.

O vigésimo oitavo texto é “*De la modernidad de algunas concepciones lingüísticas de Dulce María Loynaz en un viaje de estrellas y guijarros*”<sup>145</sup> (2010), de María del Carmen Ruisánchez Regalado. O texto aborda, como o título o propõe, concepções linguísticas na obra de Loynaz, tendo estrelas e pedras como símbolos de sua poética.

O vigésimo nono texto é “Ficções da memória ou memória da ficção: Dulce María Loynaz e Cecília Meireles” (2012), de Aimeé G. Bolaños. Assim, a autora apresenta as

---

<sup>141</sup> Imaginação e literatura no ensino de espanhol através de dois textos de Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

<sup>142</sup> O brilho das palavras. Estudos sobre a obra de Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

<sup>143</sup> Das vésperas ao luar. Versos rebaixados. (tradução nossa).

<sup>144</sup> José María Chacón y Calvo, amigo e crítico. (tradução nossa).

<sup>145</sup> Sobre a modernidade de algumas concepções linguísticas de Dulce María Loynaz em uma viagem de estrelas e pedras. (tradução nossa).

produções de Loynaz e Meireles que constituem seu *corpus*, além de sua perspectiva sobre a temática dos nomeados poemas-livros por ela selecionados para seu estudo.

O trigésimo texto é “*Él poema ‘Eternidad’ de Dulce María Loynaz desde em análisis fonoestilístico*”<sup>146</sup> (2012), de Gloriamarys Chávez Cámara e Mercedes Garcés Pérez. Com uma proposta assumida de intersecção entre os estudos literários e os linguísticos, o artigo se norteia por aspectos mais linguísticos na sua investigação, tendo um texto literário – o poema de Loynaz – como *corpus*.

O trigésimo primeiro texto é “*La 219ociedade219e de lo ecológico em la obra de Dulce María Loynaz*”<sup>147</sup> (2013), de Aldo Parfeniuk. O *corpus* selecionado por Parfeniuk é a publicação poética *Juegos de agua* da escritora cubana. Desse modo, para ele, a natureza não funciona meramente como um elemento contextual nessa obra de Loynaz: ela se constitui como princípio metafísico nos poemas em pauta. O autor propõe que a poesia seja um modelo de manifestação da ecologia linguística.

O trigésimo segundo texto é “*Narrativas de viajes: descubriendo el Atlántico em Yo fui (feliz) em Cuba... Los días cubanos de la Infanta Eulalia, de Dulce María Loynaz*”<sup>148</sup> (2013), de Humberto López Cruz. O foco do artigo são questões já elencadas em seu título: narrativa de viagem e o elemento geográfico.

O trigésimo terceiro texto é “O aspecto tendencial da negatividade como linha de força da poesia moderna em Dulce María Loynaz”, de Yoanky Cordero Gómez. Como o sugere o título, o autor se propõe a averiguar o tema da negatividade na lírica de Loynaz. Contudo, após sua exposição sobre a autora, conclui que a poética do silêncio é o que está mais presente na poesia da escritora cubana.

O trigésimo quarto texto é “*Arca de alianza: Imagen de la 219ocieda em la poesía de Dulce María Loynaz*”<sup>149</sup> (2014), de Ileana Álvarez. Após considerável exposição biográfica de Loynaz, Álvarez trata da questão familiar associando-a, posteriormente, à casa que abriga esse conjunto familiar, mas também à casa enquanto símbolo.

---

<sup>146</sup> O poema 'Eternidad' de Dulce María Loynaz: uma análise fonoestilística. (tradução nossa).

<sup>147</sup> A importância do ecológico na obra de Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

<sup>148</sup> Narrativas de viagem: descobrindo o Atlântico em *Yo fui (feliz) en Cuba... Los días cubanos de la Infanta Eulalia*, de Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

<sup>149</sup> Arca da Aliança: a imagem da família na poesia de Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

O trigésimo quinto texto é “*Mujeres ‘marcadas’ em la escritura de Dulce María Loynaz; o como occidente mira al resto*”<sup>150</sup> (2014), de Roxana Juárez. O artigo constitui um capítulo do e-book intitulado *Stuart Hall desde el sur: legados y apropiaciones*. Tanto o título do artigo quanto o do livro digital nos dão pistas de que a abordagem adotada por Juárez é constituída pelos Estudos Culturais.

O trigésimo sexto texto é “Literatura e cinema: uma adaptação cinematográfica do romance *Jardín*, de Dulce María Loynaz”<sup>151</sup> (2014), de Yoanky Cordero Gómez. O autor menciona a intertextualidade possível entre o curta-metragem *La luna em el jardín* e a narrativa *Jardín*, de Loynaz.

O trigésimo sétimo texto é “*Dulce María Loynaz, Fina Garcia Marruz y la poesía de lo pequeno*”<sup>152</sup> (2015), de Fabiola Cecere. Em seu artigo, Cecere afirma que para as poetisas que compõem seu *corpus*, os temas ambiciosos não são interessantes. Assim, elas partem das coisas mínimas, pois seus poemas devem crescer de forma natural. Ainda, para a autora do artigo, a água é o símbolo e o princípio da vida na obra de Loynaz. Por fim, para Cecere, Loynaz traça um caminho diferente e singular enquanto escritora, por meio de símbolos e imagens.

O trigésimo oitavo texto é “Os três lados da moeda: Loynaz, Moro, Neruda” (2015), de José Javier Villarreal, traduzido por Tiekō Yamaguchi Miyazaki e Ricardo Marques Macedo. Em rodapé, os tradutores afirmam: “Tradução dos capítulos “El poeta y su lengua”, “El poeta y sus motivos” e “El poeta y sus lectores”, de VILLARREAL, José Javier. *El oro de los siglos*. Puebla: Benemérita Univ. Autónoma de Puebla, 2011. P.39-67”.

O trigésimo nono texto é “*Confluencias cervantinas em Dulce María Loynaz*”<sup>153</sup> (2015), de Yolanda Ricardo. Trata-se de um estudo comparado entre *Em verano em Tenerife* e o clássico cervantino *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*.

O quadragésimo texto é ***La dama de América: textos y documentos sobre Dulce Maria Loynaz*** (2016), de Alejandro González Acosta. Trata-se de um e-book da plataforma *Kindle* da *Amazon*, constituída por três ensaios acerca da obra de Loynaz, dos quais trataremos abaixo.

O ensaio de número um é “*Dulce María Loynaz: ¿Ave Fénix?*”<sup>154</sup> e trata, a priori, da cronologia de publicação literária da escritora cubana, tendo como pano de fundo as situações políticas vivenciadas em Cuba no século XX. A posteriori, o ensaio dedica-se ao

<sup>150</sup> Mulheres 'marcadas' na escrita de Dulce María Loynaz; ou como o ocidente olha para o resto. (tradução nossa).

<sup>151</sup> Literatura e cinema: uma adaptação cinematográfica do romance *Jardín*, de Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

<sup>152</sup> Dulce María Loynaz, Fina Garcia Marruz e a poesia do pequeno. (tradução nossa).

<sup>153</sup> Confluências de Cervantes em Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

<sup>154</sup> Dulce María Loynaz: ave fênix? (tradução nossa).

reconhecimento da obra de Loynaz, materializado pelo Prêmio Miguel de Cervantes, que a homenageou em 1992, fato que alavancou tanto o reconhecimento da poesia da escritora cubana quanto impulsionou maior difusão de sua obra, com publicações inéditas e reedições. Por fim, o prêmio supracitado instigou interesse não só pela obra de Loynaz, como também por sua vida.

O ensaio de número dois é “*La casa donde enterraron 221ocieda*”<sup>155</sup> e, mesmo antes da leitura do texto, o leitor de *Jardín* já reconhece a referência no título, uma vez que, como dito, há uma seção prévia ao discurso da narrativa em pauta nomeado “Jardín”, em que Bárbara enterra os pedaços da lua no jardim que circunda a casa da qual nunca sai. Sobre a relação espacial casa-jardim de Bárbara, Acosta (2016) afirma: “*Da la impresión que lo primero que construyeron, sabiamente, fue el jardín y 221ocieda acomodaron dentro —em lo que 221ocie— la casa.*”<sup>156</sup> Assim, de fato, acreditamos ter ocorrido: a casa é quase que um anexo desse jardim, que é, também, personificado na narrativa e, desse modo, no discurso, ele invade o espaço da casa de Bárbara, que, nele, descobre um pavilhão antigo repleto de objetos de seus ancestrais. No mais, o ensaio dedica-se aos pormenores acerca desse jardim e de sua relação com a casa, bem como a relação dos dois com Bárbara, a protagonista. Para finalizar a discussão do ensaio, elencaremos um fato já citado previamente: segundo a própria Loynaz, em seu Prefácio, *Jardín* é uma narrativa extemporânea, ou seja, fora do tempo do qual temos conhecimento.

O ensaio de número três é “*Dulce María Loynaz o De la Soledad*”<sup>157</sup> e trata do tema da solidão na obra de Loynaz. Sobre isso, Acosta (2016) afirma: “*Cuando es más auténtica y efectiva la poesía de Dulce María es, no hay duda alguna de ello, cuando habla, siente, canta a la soledad.*”<sup>158</sup> Assim, como já vimos outros autores discutirem a solidão na poética de Loynaz, Acosta reafirma esse canto à solidão por parte da escritora cubana. O autor também fala do reconhecimento tardio de Loynaz, a quem se refere como matriarca da literatura cubana. O fato tardio pode ser percebido, segundo ele, pelo longo silêncio editorial no que tange à publicação de suas obras. Podemos relacionar esse fato com o Prêmio Miguel de Cervantes por ela recebido, fato abordado no ensaio de número um desse livro digital neste momento abordado por nós. Assim, o reconhecimento da escritora como matriarca literária cubana é tardio porque ocorre após a sua conquista do Prêmio citado.

---

<sup>155</sup> A casa onde enterraram a lua. (tradução nossa).

<sup>156</sup> Dá a impressão que a primeira coisa que construíram, sabiamente, foi o jardim e depois se acomodaram dentro —no que restou— a casa. (tradução nossa).

<sup>157</sup> Dulce María Loynaz ou da solidão. (tradução nossa).

<sup>158</sup> Quando a poesia de Dulce María é mais autêntica e eficaz, não há dúvida, é quando fala, sente, canta à solidão. (tradução nossa).

O quadragésimo primeiro texto é “*Dulce María Loynaz: em libro, em viaje y em gran amor. Notas y enigmas para em estudo de Jardín*”<sup>159</sup> (2016), de Iledys González Gutiérrez. Apesar da distância temporal – comentada por Gutiérrez – trata-se de um estudo comparado entre Loynaz e Matilde Serao (1856-1924), escritora grega traduzida pela poetisa cubana em pauta. No epílogo do artigo, Gutiérrez propõe, ainda, um estudo entre a cubana e uma italiana: Alba de Céspedes (1911-1997), sendo esta contemporânea de Loynaz. A premissa do artigo, por fim, é a influência do romance italiano em relação a *Jardín*, que é apresentado em âmbitos inspiracionais e comparatistas, apesar de o título do texto indicar que este é seu *corpus*. Inferimos, contudo, que o *corpus* é a comparação entre Loynaz e a escritora grega e, posteriormente, a italiana.

O quadragésimo segundo texto é “*Fe de vida de Dulce María Loynaz: huidizo retrato de em unívoco yo*”<sup>160</sup> (2016), de María A. Salgado. Segundo a autora do artigo, no *corpus* selecionado de autoria da escritora cubana, trata-se primeiro de um retrato de seu segundo marido e, depois, um retrato de si.

O quadragésimo terceiro texto é *A construção do silêncio no discurso poético de Dulce María Loynaz e Orides Fontela: um estudo comparativo* (2016), de Yoanky Cordero Gómez. Trata-se de uma tese de doutorado em Letras. O texto é majoritariamente comparatista entre as escritoras elencadas no título, tendo o tema do silêncio como fulcro da discussão. O *corpus* referente a Loynaz é *Versos, Juegos de agua e Poemas sin nombre*.

O quadragésimo quarto texto é “*Dulce María Loynaz e Orides Fontela: um discurso poético entre a violência e o autoritarismo*” (2017), de Yoanky Cordero Gómez. O aspecto que reúne as escritoras para o estudo comparativo, dessa vez, é a censura, a violência e o autoritarismo.

O quadragésimo quinto texto é “*Del Adaja al Almendares. Santa Teresa de Jesús y Dulce María Loynaz: versos compartidos. Del misticismo renacentista al pietismo barroco y al panteísmo tropicale*”<sup>161</sup> (2018), de Alejandro González Acosta. O estudo propõe uma comparação entre Santa Teresa de Jesús (Espanha, século XVI) e Loynaz (Cuba, século XX), escritoras distantes geográfica e temporalmente.

---

<sup>159</sup> Dulce María Loynaz: um livro, uma viagem e um grande amor. Notas e enigmas para um estudo de *Jardín*. (tradução nossa).

<sup>160</sup> *Fe de vida* de Dulce María Loynaz: retrato indescritível de um eu inequívoco. (tradução nossa).

<sup>161</sup> De Adajá a Almendares. Santa Teresa de Jesús e Dulce María Loynaz: versos compartilhados. Do misticismo renascentista ao pietismo barroco e ao panteísmo tropical. (tradução nossa).

O quadragésimo sexto texto é “*La poesía de Dulce María Loynaz; en cruzada ecológica*”<sup>162</sup> (2018), de Liuvan Herrera Carpio e Mayreen Dita Gómez. As autoras do texto almejam averiguar o tema da ecologia na produção literária de Loynaz.

O quadragésimo sétimo texto é “*Jardín, de Dulce María Loynaz: de la obra a la crítica social*” (2020), de Laura Carolina Castañeda-Sua. O fulcro deste artigo é a perspectiva crítico-social da narrativa *Jardín*, por nós brevemente investigada como uma manifestação do movimento artístico-literário Realismo mágico.

O quadragésimo oitavo texto é “*Poesía y misterio – “Em salto a lo invisible” em Dulce María Loynaz*”<sup>163</sup> (2020), de María Lucía Puppo. A priori, o artigo se dedica à investigação de aspectos religiosos e/ou espirituais, tendo o catolicismo como centro, nas produções literárias da escritora cubana. Depois, propõe que Loynaz resgata imagens universais em sua poética, como ilha, caminho, água e rosa. Ainda, há uma comparação da escrita da morte e ressurreição de Lázaro entre Loynaz, Dostoiévski e Sylvia Plath. Sobre o aspecto religioso, Puppo afirma: “*No resulta difícil rastrear similitudes entre la concepción loynaciana de la poesía y la vía mística cristiana. Ambas instancias ofrecen en camino que conduce a las alturas del cielo y las profundidades del alma, (...).*”<sup>164</sup> Partindo do trecho, é possível inferir a importância da temática do cristianismo, mais precisamente catolicismo, na poética de Loynaz.

O quadragésimo nono texto é “*Dimensión política y cultural em las cartas de Enrique Loynaz del Castillo y Dulce María Loynaz a José Manuel Carbonell y Rivero*”<sup>165</sup> (2022), de Alejandro Castro Rodríguez. O *corpus* do texto em pauta são cartas trocadas entre os três indivíduos elencados no título, cuja clareza nos permite compreender o *corpus* do artigo, bem como os seus autores.

O quinquagésimo texto é “*Despliegues de intimidad em Bestiarium, de Dulce María Loynaz: descubrimientos zoomorfos em su poética*”<sup>166</sup> (2022), de Humberto López Cruz. O *corpus* de Cruz é a produção *Bestiarium*, de Loynaz, e a temática do artigo é a zoomorfia nesta poética.

---

<sup>162</sup> A poesia de Dulce María Loynaz; uma cruzada ecológica. (tradução nossa).

<sup>163</sup> Poesia e mistério – “Um salto ao invisível” em Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

<sup>164</sup> Não é difícil traçar semelhanças entre a concepção loynaciana de poesia e o caminho místico cristão. Ambas as instâncias oferecem um caminho que conduz às alturas do céu e às profundezas da alma, (...). (tradução nossa)

<sup>165</sup> Dimensão política e cultural nas cartas de Enrique Loynaz del Castillo e Dulce María Loynaz a José Manuel Carbonell y Rivero. (tradução nossa).

<sup>166</sup> Demonstrações de intimidade em *Bestiarium*, de Dulce María Loynaz: descobertas zoomórficas em sua poética. (tradução nossa).

O quinquagésimo primeiro texto é “*La experiencia estética del silencio em la poesía de Dulce María Loynaz*”<sup>167</sup> (2022), de Ana Iris Díaz Martínez. Tendo como tema principal o silêncio, o artigo investiga tal tema na poética de Loynaz, promovendo um diálogo entre o tema citado e outros, como o inefável, a nostalgia, a desolação e a morte.

O quinquagésimo segundo texto é “*Reescribiendo su esencia, recordando su historia: El protagonismo narrativo de Dulce María Loynaz en su Fe de vida*”<sup>168</sup> (2023), artigo de Humberto López Cruz. O estudo busca a compreensão da obra elencada em seu título segundo aspectos autobiográficos sem, contudo, descartar outras possibilidades para a leitura de seu *corpus*.

---

<sup>167</sup> A experiência estética do silêncio na poesia de Dulce María Loynaz. (tradução nossa).

<sup>168</sup> Reescrevendo sua essência, lembrando sua história: o protagonismo narrativo de Dulce María Loynaz em seu *Fe de vida* (Tradução nossa).