

A DEMANDA DO MEDIEVO DE REINALDO SANTOS NEVES: APONTAMENTOS SOBRE *A CRÔNICA DE MALEMORT*

Paulo Roberto Sodré
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Uma das marcas fundamentais do romance *A crônica de Malemort* é a densa intertextualidade de que se vale Reinaldo Santos Neves para elaborá-lo. Parece caber-lhe menos a “criação” de texto arcaizante do que o extenso aproveitamento de manuscritos editados provenientes da literatura portuguesa medieval. Essa estratégia discursiva e sua relação com a produção textual no Medievo é o aspecto que nos interessa comentar neste estudo.

Palavras-chave: Narrativa brasileira contemporânea (Reinaldo Santos Neves); Reinaldo Santos Neves (*A crônica de Malemort*); Intertexto medieval.

Não o novo, mas de novo.

Vincent de Lérins¹

para Lillian DePaula

Na contramão do que Silviano Santiago considera a marca da literatura brasileira produzida pós-64, o engajamento político¹, Reinaldo Santos Neves publica, em 1978, um romance cuja história e ambientação se afastam, ao menos no plano da literalidade, do que se passa no Brasil: *A crônica de Malemort*² apresenta um narrador-monge que nos relata o que conheceu de um “conto”: as desventuras da linhagem de Malemort, que se passam na França do século XIV, durante a Guerra dos 100 anos.

Trata-se, ao que tudo indica, de manuscrito de uma tradução portuguesa de “conto” francês, já que o texto está em português arcaizante, com fragmentos de francês arcaico³. Um romance histórico – daí o termo “crônica” e não novela –, sem pendor nacionalista, como costumavam ser os romances medievais produzidos no Romantismo, a crônica de Santos Neves remete o leitor à dolorosa situação brasileira e latino-americana apenas numa alusão muito ampla e vaga, ao discutir, ainda que pelo viés moralista de um clérigo, a natureza do homem sempre às voltas com a violência do desejo de poder a qualquer custo, seja da ética, seja da justiça.

Certamente, as relações que se estabelecem entre os personagens de Malemort e de Nelle, senhorios franceses, podem talvez referir situações políticas (como a discussão da abertura política) e culturais (como o desvelamento do corpo e do desejo, a contestação de valores católicos etc.) que permearam a década de 1970 brasileira. Mas não é esse o aspecto que, por ora, nos importa comentar. Estes apontamentos que ora apresentamos visam a objetivo mais textualista.

Declarada e detalhada por Santos Neves, a intertextualidade é um dos elementos mais evidentes e complexos na produção do romance. Conceito criado por Bakhtin a propósito do romance de Dostoievski; termo posto em voga por Julia Kristeva, na França, nove anos antes da publicação de *A crônica de Malemort*, intertextualidade – passe o clichê teórico – implica na idéia de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”⁴. De 1969, quando foi publicado o estudo de Kristeva, até hoje, uma variada fortuna crítica sobre essa propriedade do texto literário foi construída, como expõe Tânia Franco Carvalhal, em “Intertextualidade: a migração de um conceito”⁵. Aquele mosaico é a metáfora e o exercício de que se serve Santos Neves para produzir seu romance. Como nos paratextos – ou seja, elementos que figuram no limiar do texto”⁶, como título, prefácio, cartas etc. – se delineiam os recursos intertextuais, quer parafrástica quer parodicamente, cumpre-nos apontar preliminarmente outro aspecto desse mosaico erudito: sua relação com o *modus faciendi* dos autores medievais e dos autores contemporâneos.

A crônica de Malemort começa com um parêntese: “(As páginas anteriores se perderam)” e uma nota: “As 80 páginas iniciais deixaram de ser incluídas na versão definitiva, para que o romance tivesse início logo num dos pontos nevrálgicos da história, ao mesmo tempo em que conferiria um toque de autenticidade ao que seria um manuscrito medieval”⁷. Esses paratextos nos lançam de imediato no compósito complexo do romance de Santos Neves.

Façamos, entretanto, um parêntese. O *parêntese inicial* da crônica é uma de suas marcas mais instáveis e polêmicas, na medida em que, estando na primeira página do romance, insere-se, a princípio, nele e não *fora* dele, local do paratexto, como parece ter desejado Santos Neves ao relacioná-lo a uma nota em que se declara a “intenção do autor” (aqui usamos o termo autor no sentido de quem se declara o compositor do romance, como aparece na Nota 1: “Na composição deste romance, vali-me amplamente dos textos arcaicos que consultei.”⁸): conferir autenticidade ao que seria um manuscrito medieval. Essa ambivalência do texto parentético nos permitiria atribuí-lo a um personagem-autor, cujo propósito é apresentar e explicar o fragmentário conto em português arcaizante, narrado por Thomas Meschin, em primeira pessoa. Essa hipótese, se correta, romperia o limite entre o texto global do romance e o paratexto atribuído, em princípio, a Santos Neves, roteiro para o acompanhamento mais eficaz da narrativa medievalizante. Trata-se de leitura polêmica e complexa, o que nos exigiria não uma comunicação mas um ensaio. Assim sendo, registramos apenas a possibilidade, e acatamos por ora a natureza paratextual do parêntese romanescos e fechamos *nosso* parêntese hipotético.

Como dizíamos, então, o parêntese no início da crônica implica em estratégia a partir da qual o leitor não sabe se o autor suprimiu efetivamente aquelas “80 páginas iniciais” ou se apenas criou retoricamente um recurso capaz de conferir “um toque de autenticidade ao que seria um manuscrito medieval”⁹. A nota, por sua vez, além de estratégia metalingüística, implica na posição do autor diante de sua recepção: pressupõe que seus leitores ou desconhecem ou não estão familiarizados com o universo medieval, esclarecendo assim o uso da linguagem arcaica, as passagens das novelas de cavalaria e dos tratados morais portugueses, os fatos históricos que permearam a Guerra dos 100 anos, registrados por Jean Froissart ou estudados por Philippe Clinchamps¹⁰. Essa atitude explica o caráter didático que a crônica-romance revela nas notas que indicam as fontes das citações e esclarecem o significado de termos utilizados, como aponta o próprio autor:

Na composição deste romance, vali-me amplamente dos textos arcaicos que consultei. Às vezes retirei deles trechos inteiros, transcrevendo-os literalmente ou atualizando-lhes a grafia; às vezes retirei frases e períodos, às vezes apenas expressões. As notas indicam a proveniência de *todos os trechos extensos, e de muitas frases e expressões*. Incluem também esclarecimentos sobre diversos aspectos ligados ao trecho do romance.¹¹

Percebe-se o cuidado de Santos Neves, no que se refere à fonte de sua linguagem. Cabe-lhe menos a “criação” de texto arcaizante do que o aproveitamento de manuscritos editados provenientes da literatura portuguesa medieval. Essa tentativa de autenticidade, irônica, já que impossível, flagra o diálogo de Santos Neves com a cultura medieval que hoje conhecemos um pouco melhor, graças aos pacientes trabalhos da Filologia, da História das Mentalidades e da Crítica Literária dedicada ao Trovadorismo. Sabemos hoje da produção do manuscrito, de sua suscetibilidade e de sua conseqüente fragmentação, da composição de gêneros híbridos (daí Santos Neves ter criado um romance como um misto de crônica, tratado moral e novela), as marcas orais do narrador, a transmissão de um “conto”.

Além da marca fragmentária de alguns textos legados pela Idade Média, que o autor reivindica como elemento autenticador de sua narrativa, há ainda o que consideramos crucial na constituição do mosaico de Santos Neves, objeto de nossos apontamentos: o processo de seleção e colagem de textos, ou seja, a *compilação* (termo cujo primeiro registro se dá no séc. XV¹²). Compilação era como chamavam os medievos a mescla seletiva e criativa de escritos próprios e de outros autores numa mesma obra, o que transcenderia a mera cópia. Maria Manuela Ribeiro de Almeida Gomes, num estudo sobre o *Livro de montaria*, do rei D. João I, comenta que “a cópia e a compilação constituem elementos fundamentais da cultura medieval e que, em muitos casos, traduzem originalidade não apenas pela seleção de textos realizada mas também pelas alterações ou adições introduzidas pelos autores desses processos”¹³.

Vale notar que para os medievos, a noção de plágio ou *defflorationes* era irrelevante, na medida em que, afirma Joaquim de Carvalho, “a verdade era independente de quem a formulava”¹⁴; por conseguinte, os textos eram considerados patrimônio de que se podia lançar mão de acordo com a conveniência do compilador. Como exemplo disso podemos citar *O livro da virtuosa benefeytoria*, tratado do Infante Dom Pedro e Frei João Verba, do séc. XV, em que se mesclam as reflexões do livro *De beneficiis*, de Sêneca, a vários outros textos e discursos dos próprios autores e de outros.

Ao compararmos esse processo de composição medieval ao teor das notas de Santos Neves, a dedução é inevitável: *A crônica de Malemort* é uma compilação de textos extraídos de vários gêneros em prosa¹⁵, predominando os de teor doutrinário-religioso, como *A demanda do santo Graal*, tradução portuguesa de novela anônima francesa do século XIII¹⁶, em que se narram as aventuras de Galaaz, sargento de Cristo, a provar a vanidade do mundo; o *Virgeu de consolação*, tradução anônima de texto

castelhano do séc. XV¹⁷, em que se comentam os pecados e as virtudes segundo os filósofos, ou o *Boosco deleitoso*, versão portuguesa provavelmente do séc. XIV ou XV de *De vita solitaria*, de Francesco Petrarca¹⁸, em que se aconselha aos homens a prática de uma vida solitária e espiritual longe do mundo.

Devido à compilação, a linguagem de Santos Neves se baseia na sintaxe, no léxico arcaico do português e no pensamento moralista que vaza naquelas obras. Lillian DePaula, num estudo de muita argúcia sobre tradução, pseudotradução e auto-tradução na obra de Santos Neves, afirma a respeito de *A crônica de Malemort*: “não existe – e é o próprio autor que nos garante – uma só palavra em todo romance que não pertença ao período nem tampouco que não seja compreendida pelo leitor contemporâneo”¹⁹. As citações mais fiéis à ortografia oscilante do português arcaico, no entanto, são negritadas, como no trecho “**o hom? nõ ten cousa mais vil que sy meesmo**” (p. 9/ Boosco), ou em trechos mais longos, como o de Santo Agostinho: “**Oo muy doce creatura, que fezeste tu por que assy fosses enclavado, qual foy a occasyon da tua door? Que fezeste por que assy fosses mal trauctado, qual foy a tua maldade ou o teu enpêcimento?**” (p. 39/Virgeu).

Coerentemente, Santos Neves aproveita em especial trechos das obras de caráter mais doutrinário, uma vez que escolheu como narrador um clérigo, Thomas Meschin (alusão a *Thomas Mann*, autor de *O eleito*, de que Santos Neves se apropria para diversificar os intertextos de sua compilação, como a paixão entre dois irmãos soberbamente belos). Assim sendo, a confecção de Meschin ressoa, por exemplo, a estruturação do narrador de *A demanda do santo Graal*, embora aquela seja muito mais desenvolvida. Citemos algumas passagens. N’*A demanda do santo Graal*, o narrador nos expõe, como um jogral, o que leu ou sabe de memória de um conto: “E saibam todos que este conto ouvirem...”²⁰. Quase imperceptível, a figura do narrador só se desvela em raras passagens com opiniões: ao tratar das *puridades* ou segredos da *Santa Egreja*, ele se posiciona, insinuando sua pertença a uma ordem religiosa: “Ca nós devemos louvar as puridades da Santa Egreja. Nem eu nom direi mais, segundo meu poder, ca o que aa estória convem, ca nom convem ao homem descobrir as puridades do alto Meestre”²¹. Sisudo e discreto, o narrador se esconde por trás do conto francês que ele expõe. Ao contrário, o “mesquinho” Thomas, também relatando o que aprendera de um conto (“Agora conta o livro que...”; “Agora torna o conto a falar de...”²²), marca todo o romance com suas opiniões e reflexões e interjeições, apoiadas nas santas autoridades: “Onde vos pergunta o pobre Thomas: Pode esperar perdão aquele que

matou seu senhor de morte esquiva e dolorosa?"; "Ai, Rogiers Amidieu! Dele podemos dizer as palavras que santo Agostinho disse de Jesu Cristo..."²³. A confecção da figura do narrador, apenas como um dos muitos exemplos, revela o trabalho de "selecção de textos realizada mas também as alterações ou adições introduzidas", configurando a maestria da *compilação* medieval e, inspirando-se nela, a mestria de Santos Neves.

Esse rápido cotejo de apenas um elemento de uma das obras aproveitadas por Santos Neves ilustra o denso mosaico de aproximações (absorções) e distanciamentos (transformações). Entre o que Santos Neves aproveita da linguagem portuguesa arcaica e as citações *ipsis litteris* dos manuscritos, manifesta-se, portanto, a compilação, processo textual típico dos autores medievais e processo precursor (poderíamos dizer?) das *pilhagens* contemporâneas, entre-lugar em que o autor da crônica se situa instigantemente, catalogando cada "apropriação" com os dados de sua proveniência.

Observemos mais detidamente esse processo em Santos Neves.

Leyla Perrone-Moisés, em "A intertextualidade crítica", discute as diferenças entre o que ela chama de *intertextualidade poética* e *intertextualidade crítica*. Nos textos críticos ocorre a explicitação intertextual, denunciando-se tanto a obra estudada como o repertório teórico que os fundamenta; nos textos poéticos – aqui, cremos, no sentido de literários – dá-se o caráter tácito da intertextualidade. Se o crítico confessa que sua escritura absorve outras, por sua vez "o escritor passeia pelos territórios da literatura com uma desenvoltura que não é permitida ao crítico: nada declara, pode dialogar com outros escritores sem os chamar pelo nome, utiliza os bens alheios como se fossem seus. Quando muito, pisca o olho ao leitor, que não exige dele o que requer do crítico: que defina muito claramente de quem e do que fala [pelo menos até Roland Barthes ou Maurice Blanchot, segundo a autora]"²⁴.

A descrição de Leyla Perrone-Moisés das marcas do processo intertextual para o poeta parece ilustrar justamente a noção de *compilação* de que os autores medievais se serviram para elaborar seus textos. Segundo Lillian DePaula,

a intensidade com que os escritores medievais entrelaçavam mais de uma fonte e combinavam diferentes modos de produção de escritura ao copiar, compilar e traduzir textos alheios e inseri-los no novo texto faz com que o processo de criação nesse período seja marcado pela forte preocupação de fazer reviver, em cada novo texto, trechos e cantos de uma biblioteca do passado²⁵.

Se alguns ainda citavam o nome dos autores, faziam-no de modo genérico, sem citar-lhe o nome a cada referência, a cada passo.

Em *A crônica de Malemort*, esperaríamos o mesmo procedimento: Santos Neves nos informaria, no prefácio ou em algum outro paratexto, de que consultou a anônima *A demanda*, a *Crônica de Dom Fernando*, de Fernão Lopes, *A fonte da donzela*, filme de Ingmar Bergman, *O declínio da Idade Média*, de Huizinga, *La légende dorée*, de Jacques de Voragine, as miniaturas do *Livro de horas* do Duque de Berry, de modo que o leitor adentraria seu vergel de intertextos e lucubraría sobre semelhanças e dessemelhanças, sentidos próximos e descontinuados nele constantes. Contudo, Santos Neves abdica da natureza tácita da intertextualidade poética e mescla atitude de escritor (nenhuma referência explícita é feita ao filme de Ingmar Bergman, por exemplo) e crítico, afeito de certa maneira a um “dialogismo declarado e submisso”²⁶, tentando defender e manter as impossíveis fronteiras entre o texto próprio e o alheio.

Esses cuidados inserem a produção de seu romance numa categoria curiosa. O autor parece “criar” um “manuscrito” e, em simultâneo, editá-lo criticamente, haja vista as cento e nove notas, além das quarenta e seis referências bibliográficas incluídas no livro. Um romance crítico, por assim dizer ou, como prefere Lillian DePaula, “um trabalho de ficção com o rigor de um trabalho acadêmico”²⁷.

Tanto o parêntese como a nota, que cria uma pedagogia romanesca, ilustram as estratégias intertextuais, apoiadas na cultura da Idade Média aproveitada por Santos Neves na elaboração de sua reconstituição brasileira do texto medieval. Pierre Menard diante, não do Quixote, mas da novela medieval, como aponta Lillian DePaula, Santos Neves procura talvez “criar um simulacro mais forte que o ‘real’, criando[-se] um texto que se quer fazer passar por uma tradução de um original que não existe”²⁸. Essa aproximação entre Santos Neves e Borges/Pierre Menard é tema para outro estudo, longe de nosso alcance no momento. Frisemos, não obstante isso, a seriedade irônica que parece sustentar a empresa reconstituente do autor de *A crônica de Malemort*.

Diante desse romance, de temática inexplorada até então – a obsessão medievalista só ocorrerá efetivamente com a publicação de *O nome da rosa*, romance de Umberto Eco, de 1980 –, vêm inevitavelmente as perguntas sobre a motivação e a gênese de um tal produto, as estratégias de concepção e de realização, a inserção de uma “reescritura” medieval, dentro dos moldes da compilação, em pleno Brasil fascista, autoritário, censor. Não nos esqueçamos de que, na década de 1970, embora o teatro encene *O balcão*, de Jean Genet, em que um reino é ameaçado por uma

revolução, predominam produções voltadas para o cotidiano brasileiro contemporâneo, como *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, ainda que inspirado na tragédia grega *Medéia*, ou ainda *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho. A literatura, também nesse período, sofre o “boom” editorial e vários títulos tratam das memórias sobretudo dos perseguidos políticos. Paralelamente à mercantilização editorial da literatura, surge a literatura marginal nos livros mimeografados, preocupada com linguagem, posição ideológica e comportamento libertários. Articular as relações entre as tramas de Malemort e os recônditos dos anos 70 brasileiros é um trabalho já sondado por Artur Bogéa, e que requer desenvolvimentos, também inoportunos para o escopo destes apontamentos.

Dentre essas e várias outras questões sobre a crônica de Santos Neves, sobressai-se a nosso ver o sofisticado processo de produção intertextualista, via montagem e/ou compilação, cerne estrutural do romance, em que se operam, como vimos, recolha e reelaboração dos textos de anônimos doutrinários medievais e de Thomas Mann, além de Fernão Lopes, Jean Froissart, Boccaccio, Grégoire de Tours, Rui de Pina ou Gottfried von Strassburg.

Essa estratégia, que aqui designamos ligeiramente de “didática” ou “pedagogia romanesca”, na verdade já prenuncia, nesse segundo romance de Santos Neves, sua propensão à metalinguagem, marca que se explicitará com fulgor, por exemplo, em *Sueli: romance confesso*, todo ele um jogo de construção da história e do romance que a conta. Em *A crônica de Malemort*, Santos Neves elabora paratextos, notas, bibliografia e explicações que complementam a narrativa medieval na voz de Thomas Meschin, deixando-os ainda, no entanto, *fora* do “conto”. Seja como for, didascália, paratexto, boa ou irônica intenção pedagógica, as explicações do autor funcionam como uma espécie de desmascaramento ou, passe a palavra, desconstrução do processo intertextual: em vez do pressuposto medieval de que os textos são considerados patrimônio de que se podia lançar mão de acordo com a conveniência do compilador, sem a acusação rigorosa das fontes, ou em vez do pressuposto contemporâneo da silenciosa e capciosa intertextualidade poética, Santos Neves indica cautelosamente e negrita eruditamente o traço e o conteúdo de seu mosaico.

A despeito de seu desejo solene de limite e fronteira entre o que se pensa criar, o que se quer compilar e o que se recria, entre o que se pensa ilusoriamente ser próprio e alheio, tal atitude de Santos Neves estabelece uma diferença que ressalta de sua demanda contemporânea, *ipsis litteris*, do texto medieval: *compila* como quem cataloga; *intertextualiza* como quem declara o ato do leitor, como quem demarca o ato do autor. Será assim?

Notas

¹ Apud COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão et al. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 19.

² SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64. Reflexões: p. 11-23.

³ NEVES, Reinaldo Santos. *A crônica de Malemort*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

⁴ FILGUEIRAS, Lillian DePaula. *A invenção do original via tradução, pseudotradução e auto-tradução*. 2002. Tese (Doutorado em Língua e Literatura em Língua Inglesa) – Universidade de São Paulo. p. 57.

⁵ KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. A palavra, o diálogo e o romance: p. 61-90. p. 64. Em português, o termo é publicado a partir de 1974, portanto, quatro anos antes da edição de *A crônica de Malemort*.

⁶ CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003. Intertextualidade: a migração de um conceito: p. 69-87.

⁷ FILGUEIRAS, op. cit., p. 82.

⁸ NEVES, Reinaldo Santos. *A crônica de Malemort*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978. p. 9 e 165, respectivamente.

⁹ Utilizaremos, neste estudo, o termo *autor* para designar a voz que declara ter composto o romance, e *Santos Neves* para o autor do livro, em que se justapõem *autor* (nos paratextos) e *narrador* (no manuscrito).

¹⁰ Aliás, as obras de que Reinaldo Santos Neves se serviu para montar seu romance não apresentam essa marca fragmentária, senão a do anonimato, que ele não aproveita, dando a seu narrador o nome de Thomas Meschin.

¹¹ Essas e outras obras estão indicadas na “Bibliografia consultada”. NEVES, *Crônica*, op. cit., p. 181 ss.

¹² *Ibid.*, p. 165. Grifo acrescentado. Umberto Eco, anos mais tarde, ao publicar *Pós-escrito ao Nome da Rosa*, expõe aos leitores suas estratégias e fontes para a composição do romance.

¹³ CUNHA, Antônio Geraldo da. *Índice do vocabulário do português medieval*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988. v. 2: B-C. p. 79.

¹⁴ “A cópia e a compilação constituem elementos fundamentais da cultura medieval e que, em muitos casos, traduzem originalidade não apenas pela selecção de textos realizada mas também pelas alterações ou adições introduzidas pelos autores desses processos”. GOMES, Maria Manuela Ribeiro de Almeida. *O Livro da montaria de D. João de Portugal no contexto dos tratados medievais de caça*. In: RIBEIRO, Cristina Almeida, MADUREIRA, Margarida (Coord.). *O género do texto medieval*. Lisboa: Cosmos, 1997. p. 189-191. p. 189, nota 2.

¹⁵ Cf. CARVALHO, Joaquim de. *Obra completa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983. v. II. Sobre a erudição de Gomes Eanes de Zurara (Notas em torno de alguns plágios deste cronista): p. 185-340. p. 226.

¹⁶ Cf. FILGUEIRAS, op. cit., p. 46.

¹⁷ A novela, manuscrito em pergaminho do séc. XV, é tradução portuguesa, provavelmente do séc. XIII, de texto francês. Cf. NUNES, Irene Freire (Ed.). *A demanda do Santo Graal*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1995. Introdução: p. 12.

¹⁸ VEIGA, Albino de Bem (Ed.). *Virgeu de consolaçom*. Porto Alegre: Globo, 1959. Introdução: p. xi.

¹⁹ PINTO-CORREIA, João David. Bosco deleitoso. In: TAVANI, Giuseppe, LANCIANI, Giulia (Coord./Org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Trad. de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Caminho, 1993. p. 107.

²⁰ FILGUEIRAS, op. cit.,

²¹ NUNES, Irene Freire (Ed.). *A demanda do Santo Graal*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1995. p. 28.

²² *Ibid.*, p. 62.

²³ NEVES, op. cit., p. 58 e p. 59, respectivamente.

²⁴ *Ibid.*, p. 34 e p. 39, respectivamente.

²⁵ PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. In: INTERTEXTUALIDADES. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p. 209-230. p. 211.

²⁶ FILGUEIRAS, op. cit., p. 40.

²⁷ PERRONE-MOISÉS, op. cit., p. 213.

²⁸ FILGUEIRAS, op. cit., p. 85.

²⁹ FILGUEIRAS, op. cit., p. 75.