

Intertextualidade nos contos fantásticos de Mário de Carvalho

Nome completo: Tereza Mori

Nível de estudos: 4º ano do curso da Língua e literatura portuguesa

Instituição académica: Ústav románských jazyků a literatur, Masarykova Univerzita, Brno

Tutor académico: Mgr. Silvie Špánková, Ph.D.

Nota: Concordo com a difusão do trabalho pelas distintas universidades da república Checa e dos países ibero-americanos, bem como na página web

(<http://www.premioiberoamericano.cz>) e noutros meios que o júri considere pertinentes.

Em Brno, 30. 03. 2021

Tereza Mori

Anotação

O estudo trata de referências intertextuais em contos fantásticos selecionados da coletânea *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* de Mário de Carvalho. Em primeiro lugar, o estudo apresenta o desenvolvimento da percepção das conexões entre os textos. Mostra que a intertextualidade é também oferecida como uma estratégia apropriada para alcançar a ambiguidade que é característica para os textos fantásticos. É seguido por análise de referências intertextuais específicas em contos selecionados (*A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho, Dies irae, Pede poena claudo*). O objetivo principal é demonstrar, com base no conceito de intertextualidade, como o autor reaproveita nos contos temas clássicos que são ironicamente relacionados aos problemas do presente e trazem novo significado ao texto.

Introdução

Convido o leitor a vir comigo e a sair comigo pelo mesmo trilho e a construir o conto comigo. Às vezes os leitores têm potencialidade, quando são bons leitores, de ser eles próprios os autores daquilo que estão a ler. E é para isso que convido os leitores a serem comigo os autores daquilo que estão a ler. (CARVALHO, 2011)

Com este convite, decidimos seguir o mesmo trilho com o autor e descobrir as suas narrativas. O interesse nas relações entre os textos levou-nos a optar por uns contos fantásticos da coletânea *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* que é baseada numa relação dialógica com uma diversidade de obras.

Com este nosso estudo não só queremos prestar homenagem à escrita de Mário de Carvalho como, também, analisar, com base no conceito de intertextualidade, como o autor usa nos contos os temas clássicos que são ironicamente relacionados aos problemas do presente e trazem novo significado ao texto.

Começamos por apresentar o conceito da intertextualidade e o desenvolvimento da percepção das conexões entre os textos. Mostramos que a intertextualidade é também oferecida como uma estratégia apropriada para alcançar a ambiguidade que é característica para os textos fantásticos.

No parte principal, o nosso estudo concentra-se no diálogo através do qual os contos *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, *Dies irae* e *Pede poena clauda* estão vinculados aos diversos textos.

Intertextualidade

Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, a palavra “intertextualidade” significa:

1 superposição de um texto literário a outro; 2 influência de um texto sobre outro que o toma como modelo ou ponto de partida, e que gera a atualização do texto citado (Mensagem, de Fernando Pessoa, apresenta i. com a épica camoniana); 3 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; 4 em determinado texto de um autor, utilização de referências ou partes de obras anteriores deste mesmo autor. (SALLES VILLAR, HOUAISS, 2009, p. 1100)

A partir desta definição, podemos simplesmente concluir que se entende pelo termo intertextualidade a qualquer relação de um texto com outro. Em seu trabalho¹, Bohumil Fořt afirma que, no nível mais abstrato, todos os elementos compartilhados por textos individuais (enredo, forma do verso, fluxo específico da história, etc.) podem ser considerados como intertextuais. Através da personalidade do autor, elementos gerais entram no texto. Isto acontece em dois níveis - ou com a intenção consciente ou inconsciente do autor. Esta inconsciência está relacionada com a enciclopédia de ficção do autor. Assim como não se pode evitar usar os meios já utilizados nos contextos similares na comunicação, o autor não evita usar os meios que ele conhece. Torna-se difícil determinar a extensão da intertextualidade, como menciona Mojmir Otruba: *“Nunca é possível determinar exatamente onde começam as ligações entre textos ou onde as ligações entre textos já não existem.”*²

Embora não seja uma ideia nova (está presente nos termos clássicos como paródia, imitação ou género), a intertextualidade tornou-se como um dos termos-chave da ciência literária apenas no final dos anos 1960. Seu desenvolvimento procedeu rapidamente e está

¹ FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. (Brno: Host, 2005).

² OTRUBA, Mojmir. *Znaky a hodnoty*. (Praha: Český spisovatel, 1994), p. 10; minha tradução

associado às várias interpretações e variações terminológicas. Como o filósofo William Irwin escreveu, o termo “*has come to have almost as many meanings as users, from those faithful to Julia Kristeva's original vision to those who simply use it as a stylish way of talking about allusion and influence.*”³

Pela primeira vez, encontramos a base da ideia da intertextualidade no teórico russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin. Sua concepção da “dialogicidade” era essencial. Fala sobre permeabilidade da esfera ideológica com a consciência individual, sobre seu diálogo no texto, a partir do qual resulta a ambivalência do significado.

A pós-estruturalista Julia Kristeva abre o pensamento de Bakhtin no novo contexto, usando a palavra intertextualidade pela primeira vez. Diz que a intertextualidade é considerada como característica de todo texto: “*Qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e absorção e transformação de outro texto.*”⁴ Segundo Kristeva, o autor é completamente introduzido no texto e perde sua posição privilegiada, como menciona Manfred Pfister:

Kristeva usa a intertextualidade como meio linguístico e semiótico para perturbar todas as ideias burguesas sobre o sujeito autónomo (...) o autor do texto, anteriormente um génio e criador, perde importância e seu papel é reduzido a fornecer espaço para o jogo mútuo dos textos. (PFISTER, 1991. In: HOMOLÁČ, 1995, p. 11; minha tradução)

Da forma semelhante percebe texto Roland Barthes. Também diz que o intertexto é “*o espaço das formulações anónimas, que dificilmente podem ser localizadas, e citações inconscientes ou automáticas sem aspas.*”⁵ Tudo já foi dito antes e, por esse motivo, o autor

³ IRWIN, William. Against Intertextuality. *Philosophy and Literature* [online]. (Johns Hopkins University Press, 2004, 28 (Number 2), 227-242), p. 227-228; [cit. 2020-03-23]. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/175070/pdf>

⁴ KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog a román*. (Praha: Pastelka, 1999), p. 9; minha tradução

⁵ 31 BARTHES, Roland. *Theory of the Text* (1981), In: R. Young (ed.): *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader* (Boston/London and Henley), citado por HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. (Praha, Univerzita Karlova: Karolinum, 1995), p. 11; minha tradução

não é considerado parte essencial do texto. O escritor não cria um texto “novo“, mas apenas cria variações dos textos já escritos.

Para esta fase inicial “progressiva” dos autores, na qual as teorias da intertextualidade estão associadas principalmente às ideias de Julia Kristeva, Roland Barthes, Harold Bloom (mas também Jacques Derrida ou Charles Grivel), o caráter atemporal das relações intertextuais é outro atributo importante. Afirmam que os textos formam um continuum simultâneo e as relações entre eles podem ser vistas de perspectiva síncrona. Isto significa que a sequência temporal, na qual os textos individuais foram criados, não tem de ser respeitada. O leitor pode, então, revelar livremente alusões novas, estas que não puderam ser feitas pelo autor.

Acima de tudo, os teóricos progressistas tentaram apresentar sua nova e provocativa perspectiva ao texto, no sentido mais amplo da palavra. Não tentaram analisar textos concretos e descrever referências intertextuais individuais. Assim, seus estudos nunca evoluíram para um método prático da análise de texto.⁶

Outro grupo dos teóricos, intitulado de “tradicionalista”, representa um conceito menos radical. Tenta fazer da intertextualidade não apenas um construto teórico, mas também o meio de interpretação. Também costuma respeitar a cronologia dos textos analisados.⁷

Um dos autores tradicionalistas, Gérard Genette, entendeu a intertextualidade como um dos tipos de relações intertextuais. Em sua obra (*Palimpsestes*, 1982), designou todas as relações entre textos como transtextualidade, a qual divide em cinco tipos. O primeiro é a intertextualidade, que ocorre quando um texto está realmente presente no outro texto (isto inclui alusões, citações e plágio). O segundo é o paratexto, que é a relação entre texto e paratexto (ou seja todos os textos secundários, como o título da obra, prefácio, posfácio, lema, aparato de anotações, mas também

⁶ H. F. Plett, em seu trabalho, menciona as desvantagens da abordagem dos teóricos progressistas. Critica a terminologia deles como abstrata demais, difícil de entender e distante da realidade. (PLETT, Heinrich F. *Intertextuality*. (Berlin/New York: De Gruyter, 1991), p. 4.

⁷ OKÁČOVÁ, Marie. *Centones Vergiliani: intertextuální analýza pozdně antických centonárních epyllíí s mytologickou tematikou* [online]. (Brno, 2011), p. 80 [cit. 2020-03-22]. Disponível em: https://is.muni.cz/th/bvddn/Centones_Vergiliani.pdf. Dissertação. Masarykova univerzita.

ilustração). Outro é o metatexto, quando outro texto não é diretamente citado, mas apenas mencionado ou comentado. O hipertexto é a ligação entre o hipertexto (texto recém-criado) e o hipotexto (texto anterior). Estes estão ligados entre si, mas não é um comentário. O último tipo é a arquitextualidade, a pertinência ao gênero literário ou à temática que determinam o caráter do texto.⁸ Esta classificação de Genette influenciou fundamentalmente o pensamento sobre a intertextualidade e muitos outros autores estão baseados nela.

Com a intertextualidade ocuparam-se dezenas de outros teóricos, que diferem na sua abordagem do conceito ou na percepção da importância do autor. O que é importante, no entanto, é que todos concordam com sua caracterização geral, que a intertextualidade representa inter-relações entre textos que afetam seus significados e percepção destes textos. Esta ideia central é considerada a essência da intertextualidade.

Movimento no texto

Do texto e da posição do próprio autor ocupa-se também a teórica literária Daniela Hodrová na sua obra *Text mezi texty*.⁹ Escreve que, originalmente, o texto era percebido pelos linguistas apenas como uma forma gráfica da obra, cuja principal característica eram suas fronteiras fechadas. Considerar a presença de outros textos leva ao movimento das suas fronteiras interiores, o que é feito na leitura. Hodrová refere-se à importância do criador do texto e dos seus leitores. Autor no sentido da dimensão interna, ponto de vista do texto, e leitor como intérprete. O texto aparece como o ponto de interseção entre o criador e a visão dos leitores.¹⁰

⁸ HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. (Praha, Univerzita Karlova: Karolinum, 1995), p. 19-20.

⁹ HODROVÁ, Daniela. *Text mezi texty*. *Česká literatura* [online]. (2003, 51(5), 537–545), [cit. 2020-03-22]. Disponível em: <https://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/kolokvia/1/5.pdf>

¹⁰ “O texto nasce no permanente diálogo do trabalho com o público como uma unidade inacabada, concretizada e completada pelo leitor.” (ISER, Wolfgang. *Apelová struktura textů*, In: *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky* (Brno: Host, 2001), citado por HODROVÁ, Daniela. *Text mezi texty*. *Česká literatura* [online]. (2003, 51(5), 537–545), p. 542; minha tradução [cit. 2020-03-22]. Disponível em: <https://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/kolokvia/1/5.pdf>)

O movimento no texto é também discutido pelo neoestruturalista Mojmir Otruba.¹¹ Enfatiza sua instabilidade e incapacidade de resistência aos fatores aos quais está exposto. Designa possibilidade de movimento permanente no texto como uma das condições gerais da intertextualidade. Como outro aspecto, menciona sua abertura. Ao longo da sua existência, a obra se desenvolve através do leitor e adquire outros significados, que é devido à intersubjetividade cultural historicamente variável. O texto é como “*o resultado em constante mudança do processo da percepção.*”¹²

Intertextualidade na literatura fantástica

Rosemary Jackson compara as fantasias literárias com os sonhos. Ambos consistem em muitos elementos que se novamente combinam e são inevitavelmente determinados pela gama destes elementos constitutivos disponível ao autor. As possibilidades de cada texto são assim determinadas pelos textos que a precederam e cujas características repete ou rejeita.¹³ Sigmund Freud escreveu: “*The “creative“ imagination, indeed, is quite incapable of inventing anything; it can only combine components that are strange to one another.*”¹⁴ A literatura fantástica não é transcendental, mas combina as experiências já adquiridas em novos relacionamentos. Tenta criar algo completamente diferente e desconhecido. Assim, as convenções do fantástico são de facto repetitivas e as obras fantásticas têm, portanto, uma tendência maior para a intertextualidade do que outras.

A intertextualidade é também oferecida como uma estratégia apropriada para alcançar a ambiguidade que é característica para os textos fantásticos. Utiliza os procedimentos pelos quais é esta ambiguidade determinada no texto (por exemplo o uso do paratexto).

¹¹ OTRUBA, Mojmir. *Znaky a hodnoty*. (Praha: Český spisovatel, 1994), p. 181-191.

¹² Ibidem, p. 188; minha tradução

¹³ JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The literature of subversion*. (London: Routledge, 2003), p. 8.

¹⁴ FREUD, Sigmund. *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. (London: Penguin Books, 1973), p. 206-207.

Análise

O nosso estudo concentra-se no diálogo através do qual os contos selecionados da coletânea *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* estão vinculados aos diversos textos. Mário de Carvalho recria situações que nos transportam para o mundo antigo - mítico, histórico e literário. Como menciona Virgínia Pereira Soares:

Um dos sinais da vitalidade dos textos clássicos consiste no facto de continuarem a exercer um grande fascínio junto dos autores contemporâneos, que se tornam, por sua vez, seus leitores e deles nos dão novas visões e interessantes instuições. (PEREIRA SOARES, 2012, p. 203)

As referências intertextuais nos contos de Mário de Carvalho não têm como objectivo uma mera pompa, como ele mesmo condena pela voz de uma personagem do romance *Fantasia Para dois Coronéis e Uma Piscina*:

Há gajos que se fartam de fazer citações encapotadas para ver se a malta dá por isso.
(CARVALHO, 2003, p. 207)

Ao incorporar códigos do passado artístico (literário) em sua obra, o autor razoa os fenômenos inexplicáveis, cria efeitos criativos e lúdicos e, acima de tudo, multiplica os significados e os contextos dos seus textos. Graças à possibilidade de descobrir e interpretar as alusões, aumenta o prazer estético da leitura.

A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho

O primeiro conto analisado, *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, dá nome à coletânea. Esta guerra ocorre no espaço específico - Avenida Gago Coutinho, cuja denominação se refere à figura histórica de Carlos Viegas Gago Coutinho. Este nome já sugere algumas reflexões sobre o texto, porque se trata do piloto conhecido que entrou para a história pelo seu heroísmo extraordinário. Empreendeu um feito inaudito quando pela primeira vez, junto com Sacadura Cabral, sobrevoou o Oceano Atlântico Sul de Lisboa para o Rio de Janeiro em 1922. O título conecta, assim, o inaudito juntamente com o extraordinário e mostra-nos a trama de uma guerra extraordinária, da qual ninguém nunca ouviu falar. A intertextualidade pode ser vista já na primeira frase da narrativa:

O grande Homero às vezes dormitava, garante Horácio. (CARVALHO, 1992, p. 27)

Trata-se de uma tradução do verso latino 359 da epístola da *Arte Poética* de Horácio: “*quandoque bonus dormitat Homerus*”. Isto significa que qualquer um pode às vezes cometer um erro. As epopeias (como *Iliada* ou *Odisseia*) podem ter seus erros sem diminuir significativamente suas qualidades. A afirmação, em que os dois nomes da literatura clássica são mencionados, representa autoridade e dá-nos a certeza absoluta. Este diálogo lúdico do texto com os clássicos mostra-nos também o paralelo entre o nosso mundo e o mundo mitológico - que não apenas os seres humanos, mas também os deuses têm suas fraquezas:

Outros poetas dão-se a uma sesta, de vez em quando, com prejuízo da toada e da eloquência do discurso. Mas, infelizmente não são apenas os poetas que se deixam dormir. Os deuses também. (CARVALHO, 1992, p. 27)

Encontramos a deusa Clio, filha do deus supremo do Olimpo Zeus e da deusa da memória Mnemósine, musa da História:

Assim aconteceu uma vez a Clio, musa da História que, enfadada da imensa tapeçaria milenária a seu cargo, repleta de cores cinzentas e coberta de desenhos redundantes e monótonos, deixou descair a cabeça loura e adormeceu por instantes, enquanto os dedos, por inércia, continuavam a trama. Logo se enlearam dois fios e no desenho se empolou um nó, destoante da lisura do tecido. Amalgamaram-se então as datas de 4 de Junho de 1148 e de 29 de Setembro de 1984. (CARVALHO, 1992, p. 27)

Através de Musa, o conto parece-se com os poemas antigos. No conceito da criação da Antiguidade, o poeta é apenas um intérprete capaz de comunicar com as divindades. A verdadeira autoria cabe assim às Musas. É por isso que as duas epopeias de Homero começam com a sua invocação.

A tapeçaria milenária é descrita como cheia de cores cinzentas e desenhos monótonos e redundantes. Isto pode representar as guerras perturbadoras e repetidas que acompanharam a humanidade ao longo da história e têm consequências trágicas. Há também uma referência à *Iliada* de Homero, em que Helena, esposa do rei espartano Menelau, também tecia os acontecimentos em Tróia. (Il. 3. 125-128)

Clio adormeceu, ao criar a tapeçaria milenária, e trocou dois fios, dando-lhes um nó. Graças a este descuido de Clio ocorre o anacronismo de datas que se sobrepõem. Na manhã de 29 de Setembro de 1984 os motoristas na Avenida de Gago Coutinho encontram-se com o exército árabe de Ibn-el-Muftar que regressa a Lixbuna¹⁵ para conquistá-la, pois um ano antes havia sido tomada por Afonso Henriques¹⁶. Todos estão confusos o que é bem ilustrado nos pensamentos de Ibn-el-Muftar sobre as situações possíveis:

¹⁵ A cidade de Lisboa foi chamada pelos árabes al-Lixbûnâ.

¹⁶ Os muçulmanos chamaram-lhe ibne Arrique (“filho de Henrique”).

Teriam tombado todos no inferno corânico?¹⁷ Teriam feito algum agravo a Alá? Seriam antes vítimas de um passe de feitiçaria cristã? Ou tratar-se-ia de uma partida de jinns¹⁸ encabriolados? (CARVALHO, 1992, p. 29)

Enquanto os motoristas, quando olham para o exército de árabes, pensam que se trata de filmagens para um reclame, Ibn-Muftar os percebe como “*os objectos metálicos com rodas (...) com as caras que o fitavam por detrás de um estranho material transparente.*”¹⁹

Inicialmente, os árabes querem evitar o combate. Ibn-Muftar segreda para Ali-Ben-Yussuf (seu lugar-tenente): “*Se era uma encantação, melhor era deixar que passasse.*”²⁰ Ben-Yessuf reage com exclamação “*Inch Allah!*”²¹

Inch Allah é uma frase que no árabe significa “se Deus quiser”. A frase vem de uma ordem do Corão (Corão 18:24) que ordena muçulmanos a usá-la quando falam sobre o futuro. Expressa a crença de que nada acontece, a menos que Deus queira e que sua vontade substitui toda a vontade humana.

No final o confronto entre as duas partes ocorre quando Manuel da Silva Lopes, um camionista, atira uma pequena pedra e que, casualmente, bate o broquel do árabe Mamud Beshewer.²² Surgem caos e desespero dos homens da Polícia, que não sabem nem têm meios para agir naquela situação. Escondem-se atrás do balcão da Cervejaria Munique como é costume dos homens vulgares, para quem salvar suas próprias vidas é mais importante do que mostrar coragem - enquanto o objetivo dos heróis épicos é honra militar.

¹⁷ O lugar póstumo para criminosos, no Islão chamado como *Jahannam*, é onde o pecador é punido de acordo com o grau do mal que ele fez durante a sua vida. Os muçulmanos acreditam que este lugar coexiste com o mundo temporário.

¹⁸ Com o termo *jinns* o autor refere à mitologia islâmica. Trata-se de criaturas sobrenaturais que são frequentemente retratados em conjunto com o diabo ou com os demônios e, de acordo com a tradição popular, são responsáveis por infortúnios, obsessões e doenças. São frequentemente mencionadas em obras mágicas em todo o mundo islâmico.

¹⁹ CARVALHO, Mário de. *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*. (Lisboa: Caminho, 1992), p. 30.

²⁰ *Ibidem*, p. 30.

²¹ Sobre não guerrear é também cantado na canção de paz *Inch'Allah*, composta pelo cantor francês Salvatore Adamo em 1967, no contexto da Guerra dos Seis Dias árabe-israelense. Ele gravou-a com a cantora de fado portuguesa Amália Rodrigues. A canção foi proibida em praticamente todos os países árabes por menção de Jerusalém como uma cidade judaica.

²² Similarmente o confronto começa também na *Iliada*, quando o herói troiano Pândaro dispara uma flecha contra Menelau. (Il. 4. 105-130)

Mas o conflito não demora muito tempo, porque a deusa Clio acorda e assim tudo volta ao que era:

Num credo, desfez a troca de fios e reconduziu cada personagem a seu tempo próprio.
(CARVALHO, 1992, p. 34)

Ibn-el-Muftar considera todas aquelas aparições de mau agouro e decide-se a desistir do ataque a Lixbuna, onde pensa que Ibn-Arrik espera por ele com a guarda avançada coberta de um encantamento mágico.

A musa Clio não teve poderes para que os acontecimentos já verificados voltassem ao ponto zero. Mas pelo menos decidiu obnubilar a memória dos homens com borrifos de água do rio Letes²³. É por isso que ninguém nunca ouviu falar desta guerra, à exceção do narrador que é onisciente.

Enquanto a polícia tem que explicar por que inicia esse processo de guerra, Ibn-Muftar aproveita-se da situação:

Ao Ibn-Muftar não foi muito gravoso o acontecimento, pois aproveitou o caminho de regresso para talar os campos de Chantarim²⁴, nas margens do Tejo, com grande vantagem de troféus e espólios. (CARVALHO, 1992, p. 35)

A deusa Clio foi por sua distração privada de ambrósia²⁵ por quatrocentos anos.

A intertextualidade neste conto ocorre em vários níveis. Desde o início, vemos uma similaridade avisada com uma epopeia - especificamente com a *Iliada* de Homero, que é evidente ao longo do conto. Os recursos de matéria clássica penetram na narrativa. Através de um apelo à

²³ O rio Letes é um rio do esquecimento que flui no império subterrâneo do Hades, de acordo com a mitologia grega. As almas dos mortos que bebem água do rio esqueceriam sua vida mundana.

²⁴ Como Chantarim ou Chantirein os árabes chamavam o Castelo de Santarém que ocupavam no início do século VIII. Durante reconquista cristã da Península Ibérica, Santarém foi o alvo dos ataques dos reis asturo-leoneses, o que levou à alternância da posse da praça entre muçulmanos e cristãos do fim do século XI até o início do século XII. Na época da independência portuguesa em 15 de Março de 1147, o Castelo de Santarém foi conquistado pelo exército sob o comando do rei D. Afonso Henriques.

²⁵ Na mitologia grega, ambrósia é comida e bebida dos deuses, preservando-lhes a imortalidade e a juventude eterna.

musa, Carvalho explica a fusão de dois tempos históricos - algo que é racionalmente inexplicável. Também mostra que nem tudo no mundo pode ser explicado pela razão e pela ciência. Destaca os mistérios do mundo, símbolos e fé do homem. A narrativa termina com a intervenção de um deus ex machina. Além da mitologia, o conto está relacionado com as obras historiográficas. Encontram-se também uns elementos da cultura árabe e alguns rituais da religião islâmica. Este encontro com a nação árabe não é acidental. Embora pareça diferente, contribuiu à criação da cultura portuguesa. Mário de Carvalho menciona que:

(...) nós somos uma nação muito antiga. E antes de sermos nação, isto tinha sido um caldeamento muito grande de povos e civilizações. Por detrás de nós, há toda uma estrutura histórica. Quando eu escrevo *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, quando os mouros aparecem aí num engarrafamento em Lisboa, é isso que eu quero dizer: atenção, nós somos uns e somos outros. Ou seja, temos cá uma civilização árabe também. (CARVALHO, 1996, p. 44)

Dies irae

O nome latino do conto *Dies irae* (“Dia da Ira”) refere-se ao famoso hino latino do século XIII, escrito por Tomás de Celano. O hino é provavelmente inspirado no texto da *Vulgata* do livro de Sofonias (Sf 1: 15,16). Este poema descreve o Dia do Juízo Final e a trombeta que convoca as almas diante do trono de Deus.

O conto descreve os eventos de um dia, contados pelo narrador-personagem Sr. Teles. A narrativa começa de manhã quando o protagonista encontra um animal estranho no banheiro:

De manhã, quando entrei na casa de banho, empoleirava-se no rebordo da banheira um animalejo grande, sapudo, grotesco, que guinchava estridentemente. Tinha a pele verde, rugosa, mosqueada de manchas pretas e uma cabeça disforme em que rolavam os olhos descomunais semelhantes aos dos camaleões, em meio de uma amálgama indiscernível de pêlos, empolas e espinhos. Considerei a rija córnea das garras e receei que me riscassem o esmalte da banheira. (CARVALHO, 1992, p. 39)

Teles não questiona a presença deste animalejo. Assim que acaba de fazer a barba, fecha a porta do banheiro para impedir que o animal fuja.

Os acontecimentos estranhos continuam enquanto Teles se veste. No seu quarto pousa um falcão que é rapidamente posto fora com um guarda-chuva aberto.

Quando vai ao trabalho, encontra uns homens armados que disparam sobre um avião. Mas ele retira-se do local porque o seu autocarro se aproximava.

No escritório, os seus colegas Nunes e Marques conversam sobre os factos insólitos no mundo do futebol. Especificamente sobre o novo jogador, o Ferreira, que é o melhor marcador de golos do campeonato, apesar de ter só uma perna. Tem um bom jogo de ombros e a maioria dos golos que tem marcado são de cabeça.

Mais tarde chega o patrão zangado, porque o seu casaco fica coberto de lagartixas que se encontram lá fora nas árvores. Chama Teles para o seu escritório, onde diz que se preocupa por ele, porque sempre o vê sombrio e cabisbaixo. E posto que isso não é bom para o negócio, o patrão entra em recomendações:

E não deixou me referir a rainha de Inglaterra, que sorri mesmo quando tem desgostos, e o palhaço que no dia da morte do pai irrompe como sempre na arena considerando que *de chou maste gau óne*. (CARVALHO, 1992, p. 44)

Quando todos no escritório preparam-se para o almoço, Nunes assusta Teles e diz:

- Eu estive uma vez numa empresa – disse – em que o relógio de ponto tocava o *Aleluia*²⁶ à entrada e o *For auld lang syne*²⁷ à saída. Bem vê! (CARVALHO, 1992, p. 44)

Mais tarde, Teles com os seus colegas vão almoçar no restaurante:

Naquele restaurante, a luz vinha e ia intermitentemente, e todo o espaço ora se clareava ora ensombrecia com regularidade, o que alterava curiosamente o ritmo das refeições dos circunstantes: quando se fazia claridade, os comensais aplicavam-se apressados, com um ruído rápido de talhares e mastigações; quando a sala escurecia, os ruídos espaçavam-se e a maior parte dos presentes suspendia o gesto. (CARVALHO, 1992, p. 45)

À noite, depois do trabalho, Nunes convida Teles para jantar em sua casa. Quando ficam de frente para a porta, algo inesperado acontece - a porta dá para o céu. Nunes deve cancelar o seu convite e, em vez disto, vão à cervejaria para jantar. Aqui, sentados em cima de uma máquina de *flippers*, estão dois anjos, cuja descrição não corresponde à ideia geral da natureza dos anjos:

Um deles tinha grandes bigodes encerrados, retorcidos, e era razoavelmente anafado. Mostrava-se muito magoado e dizia para outro, um anjo baixinho, de cara chupada e túnica coberta de nódoas. (CARVALHO, 1992, p. 48)

²⁶ Aleluia é uma palavra de hebreu e significa “Louvado seja Deus”. Ocorre principalmente nos salmos do Antigo Testamento. No cristianismo é uma das expressões características especialmente na Páscoa, quando a Igreja louva Deus pela ressurreição de Jesus. Em 1984, Leonard Cohen gravou a canção chamada *Hallelujah*.

²⁷ *Auld lang syne* é a canção escrita pelo poeta escocês Robert Burns, baseada em canções folclóricas antigas. Trata-se de uma das canções inglesas mais famosas que é tradicionalmente cantada exatamente à meia-noite do Ano Novo. É também cantada durante a despedida.

Os anjos conversam sobre o desprezo de um homem em relação a Deus:

- E sabes o que ele disse, quando o conduziram junto ao Senhor? Pois bem, disse: Lá por ter a cara resplandecente não pense que me impressiona (...). (CARVALHO, 1992, p. 48)

Como Nunes não tem para onde ir, Teles o convida para ir a sua casa. Cede o seu quarto a ele e vai dormir para a sala, cuja configuração, antes quadrada, agora, é triangular e com vista para o rio Tejo. Pode ver da janela que *“um relâmpago despedido das nuvens, eternizava-se, fixo, e criando uma vasta zona de luminosidade que encadeava.”*²⁸

Ao protagonista como se fosse oferecida luz que pode salvá-lo da sua letargia de vida.

Mas Teles está indiferente. A narrativa termina com um mero suspiro do protagonista:

Folhei um livro qualquer e adormeci, pensando que aquele tinha sido um dia bem frustrante. (CARVALHO, 1992, p. 49)

Aqui podemos ver a ironia e a reescrita lúdica dos textos. No texto bíblico é como *Dies Irae* chamado de o Dia da Destruição, o Dia do Juízo Final de Deus - enquanto para Teles o “dia da ira” é cada dia comum da sua vida que passa no ritmo rotineiro e monótono e causa frustração.

No conto encontramos uma narrativa surrealista na qual como se penetrássemos em uma das narrativas do prosaísta francês Boris Vian. Ao mesmo tempo, podemos ver um paralelo com a *Divina Comédia* de Dante. Assim como Dante passa pelo inferno, purgatório e paraíso, nosso conto descreve uma “viagem” do protagonista Teles durante o seu dia.

Primeiro encontra um animalejo espantoso que é descrito quase diabolicamente (a pele rugosa, mosqueda de manchas pretas; com olhos descomunais; empoas e espinhos; cauda

²⁸ CARVALHO, Mário de. *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*. (Lisboa: Caminho, 1992), p. 49.

comprida, coberta de escamas). Mais tarde expulsa o falcão, o animal divino que no Renascimento simboliza a esperança de a luz dispersar a escuridão,²⁹ do quarto.³⁰ O ataque ao avião pode indicar a guerra e a culpa da humanidade.

O purgatório, para o qual, segundo Dante, é característica a alternância de dias e noites (em oposição ao inferno no qual está a escuridão eterna), é representado pela dualidade de luz e escuridão no restaurante. A luz como um símbolo de imaterialidade, ânimo, vida e felicidade é definido contra a escuridão que simboliza ignorância, eclipse espiritual, morte e desgraça.³¹

O paraíso é aqui representado pela porta da casa de Nunes que dá para o céu, pelos anjos na cervejaria e pelo relâmpago que é considerado como uma manifestação do poder divino. Também aparece frequentemente na *Bíblia* em conexão com o julgamento e a ira de Deus.³²

O conto contém também a crítica da sociedade. A personagem principal, Teles, é descrito como um homem rotineiro que tem uma profissão aborrecida e se ocupa do preenchimento inútil de folhas de papel, pois para o patrão “*a quantidade, muito repetida, gera a qualidade.*”³³ O universo como se quisesse, através de acontecimentos insólitos, introduzir uma mudança do cotidiano do protagonista, enxotar o monótono e salvá-lo da letargia. Quando confrontado, o protagonista aceita passivamente tudo. Não questiona a existência dos acontecimentos insólitos - embora inquieto, não esboça nenhuma estranheza. Nem é capaz de mostrar alguma reação ao que o incomoda.

Teles pode, assim, representar a vida da nossa sociedade, que é muitas vezes egocêntrica demais. O autor dá-nos o espelho metafórico para os quotidianos que vivemos. Mostra-nos que muitas vezes vivemos nas nossas rotinas que nos lentamente sufocam e matam e esquecemos as maravilhas em nosso redor.

²⁹ BECKER, Udo. *Slovník symbolů*. (Praha: Portál, 2002), p. 272.

³⁰ Da mesma forma, na *Divina Comédia*, há uma inscrição da porta do inferno: “*Deixai toda a esperança, você que entrais!*” (Inferno, Canto III., 9)

³¹ *Ibidem*, p. 285.

³² *Ibidem*, p. 30.

³³ CARVALHO, Mário de. *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*. (Lisboa: Caminho, 1992), p. 47.

Segundo o padrão de Teles, devemos agir como a rainha da Inglaterra, que sorri mesmo quando tem desgostos ou como o palhaço que no dia da morte do pai continua como sempre na arena considerando que *de chou maste gau óne*.³⁴ Diz que devíamos ser indiferentes em todas as situações, fingindo que nada está acontecendo ao nosso redor e continuar em nossa rotina. Assim, deseja-se perguntar o seguinte: por que estamos aqui e para que realmente vivemos? A mesma pergunta que também aparece na canção *The Show Must Go On* da banda Queen:

Empty spaces - what are we living for?

Abandoned places - I guess we know the score

On and on does anybody know what we are looking for?

Another hero another mindless crime

Behind the curtain in the pantomime

Hold the line, does anybody want to take it anymore?

The show must go on

The show must go on

Inside my heart is breaking

My make-up may be flaking

But my smile still stays on

Whatever happens I'll leave it all to chance

(...)

(QUEEN: Innuendo, 1991)

³⁴ CARVALHO, Mário de. *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*. (Lisboa: Caminho, 1992), p. 44.

Pede poena claudo

O título do conto *Pede poena claudo* é retirado do verso de Horácio. (Horácio, Odes, III, 2, 32) A tradução mais próxima da locução latina é “o castigo claudica”. Trata-se de pensamento que exprime a ideia de que, muitas vezes, o crime não é imediatamente castigado. Tal pressuposto aplica-se de seguida.

No conto, as duas narrativas cruzam-se. Na primeira, contada por um narrador em primeira pessoa, o texto irá remeter-nos às praias de Pollsberry e para um acontecimento insólito ocorrido vários anos atrás. O velho Patrik O'Malley, o último tratador de gaivotas, faz companhia a ele:

O velho era de poucas falas, o que convinha. Já tinha corrido os mares todos, a bordo de todos os navios, o que o tornava um pouco filósofo e muito céptico. (...) Dedicava-se na ocasião o velho ao grande trabalho da sua vida que era a confecção de um cabo que pudesse dar a volta ao mundo, correndo sobre o Equador. (CARVALHO, 1992, p. 74)

O narrador e O'Malley observam a mudança do ambiente à passagem do padre da aldeia:

(...) os ares ficaram álgidos e caiu uma súbita névoa, espessa, cinzenta, em volta. De imediato, todas as gaivotas levantaram voo, e chegaram a nós muito nítidos os seus lamentos roucos. (CARVALHO, 1992, p. 75)

Posteriormente, o gaivoteiro começa contar a narrativa. Conta sobre o pastor e a aldeia e o primeiro narrador torna-se assim o intermediário entre O'Malley e o leitor. O'Malley descreve a vida de aldeia quando era jovem. O padre da igreja era um grande músico e passava a maior parte do tempo tocando violino. A vida espiritual era principalmente cuidada

pelo profeta, “*que sobre ser profeta fazia vezes de curandeiro, cirurgião, adivinho de coisas miúdas, dador de bons conselhos, grande contador de histórias.*”³⁵

Quando “*o padre gordo docemente se resolveu a morrer,*”³⁶ um substituto tomou o seu lugar. Ele não era popular na aldeia, principalmente por causa dos seus sermões cheios de castigos para os infratores da lei divina, e os aldeões continuavam a consultar o profeta.

Na Festa da Degola, a festa anual da terra, as pessoas reuniram-se na praia contra a vontade do padre. Antes do banho tradicional no mar, era costume que o profeta fizesse as previsões do ano seguinte. Como todos estiveram tão tomados da fala do profeta, ninguém fez reparo num fenómeno fantástico no céu:

Naquele dia, mal a voz do profeta entrou a avantajar-se, uma língua de fogo, coruscante e silenciosa, levantou-se algures do mar para permanecer até tarde, presa aos céus. (CARVALHO, 1992, p. 80)

Este fenómeno sobrenatural como se avisasse que algo mal acontece. Entretanto, o padre começa a anunciar um naufrágio perto da costa:

Houvera naufrágio e todo o povo da aldeia se empenhou avidamente na recolha dos salvados. (...) o padre havia apenas recolhido uma bandeira amarela, em farrapos, que escondeu num velho sacrário, e dois cadernos muito desfiados e passados de água, (...). (CARVALHO, 1992, p. 81)

Enquanto o profeta não participou em nada e fechou-se em sua casa, o padre, pelo contrário, “*desenvolveu uma actividade frenética, rara, promoveu vigílias, visitou as famílias*

³⁵ CARVALHO, Mário de. *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*. (Lisboa: Caminho, 1992), p. 77.

³⁶ *Ibidem*, p. 77.

da aldeia, cada qual beneficiada com o espólio do navio, colhendo os méritos daquele parco enriquecimento.”³⁷

Depois de algum tempo, começou na aldeia uma série de mortes e os moradores concluíram que esta epidemia é de responsabilidade do profeta. O padre sustentou esta suspeita. Clamou que a peste era a punição pois tinham-se deixado seduzir pelo mal. Descreveu o profeta como “*maçã podre que inquina todas as maçãs do cabaz.*”³⁸ Toda a atenção é direcionada ao profeta, e ninguém notou o comportamento estranho do padre durante a procissão:

O padre manquejava à frente, paramentado a rigor, e ia entoando uma ladainha com voz sonora, que ressoava por toda a aldeia em contraste com o misere surdo e espalhado do responso. O ritmo da litania parecia marcado pelas passadas claudicantes do padre de que a sombra adunca ia e vinha, perto e longe nas paredes. (CARVALHO, 1992, p. 87)

Em um ataque de raiva, o povo matou o profeta e o padre incendiou a sua casa. As pessoas seguiram-no, e, na crença de que o fogo tudo sana e purifica, incendiaram quase toda a aldeia. O padre fugiu para a igreja, que também começou a arder. O'Malley observou o seu comportamento e aparência diabólica por uma fresta da porta:

A figura do padre movia-se com uma agilidade tosca, quebrando freneticamente objectos de culto, atijando mais fogos em todas as direcções, derrubando armários, bancos, candeeiros, imagens. Do sítio em que eu estava distinguia-lhe o resfolegar tenso, quase gritado, e quando passou perto da porta notei que trazia a sotaina rasgada, aberta de um dos lados. Então vi a sua perna doente, hirta, grossa, terminada por uma excrescência amarelenta, rugosa, achatada, disforme, assentando pesada e

³⁷ CARVALHO, Mário de. *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*. (Lisboa: Caminho, 1992), p. 81.

³⁸ *Ibidem*, p. 87.

ruidosamente no tabuado. (...) O padre tinha uma pata de pato. (CARVALHO, 1992, p. 89)

O comportamento do padre tem características que são na tradição popular consideradas como diabólicas. À passagem do padre pela aldeia os ares ficam álgidos, há uma névoa cinzenta e podem ser ouvidos os lamentos roucos de gaivotas. Esta descrição do ambiente parece-se com o inferno em que são ouvidos os gritos dos pecadores. Durante os seus sermões, assume o papel de castigador e moralizador. Quem vê nos outros o demónio é muitas vezes quem em si o possui. Quando uma língua de fogo aparece acima do mar, o padre começa a gritar do alto da falésia sobre o naufrágio - como se fosse a voz deste sinal diabólico. Durante a procissão manca e lança as sombras estranhas na parede. Desperta raiva nos aldeões e incita-os contra o profeta. Incendeia uma casa e depois também os objetos sagrados da igreja. Finalmente, chegamos a saber da sua deformação física - tem uma pata de pato.³⁹

O padre é então o diabo reencarnado. Isto leva o leitor à reflexão sobre como o conhecimento pode ser encoberto pela ilusão. O'Malley é o único na aldeia quem chegou a saber do carácter diabólico do padre. Ele é o filósofo da alegoria da caverna de Platão (Platão, *A República*, Livro VII, 514a-517c), que se libertou da caverna e compreendeu que as sombras na parede não são reais. O trabalho da sua vida que era a confecção de um cabo que pudesse dar a volta ao mundo simboliza uma ânsia de conhecer e de viver. Percebe a verdadeira natureza da realidade e não apenas as suas sombras, como outros prisioneiros (habitantes da aldeia). Como o único avista a língua de fogo acima do mar e como o único vê a natureza diabólica do padre.

Não sabemos exatamente porque houve as mortes na aldeia. Como uma hipótese possível, o narrador propõe a conexão com o naufrágio:

³⁹ O conto tem as mesmas características dos seres diabólicos como a lenda tradicional portuguesa da *Dama do Pé de Cabra*. Assim como a dama, que representa as forças demoníacas, o padre tem uma deformação física semelhante.

Ao invés, nem uma única vez foi lembrado o naufrágio do navio deserto, nem a corrida aos salvados que se seguiu, apesar de alguns vestirem roupas encontradas a bordo, e de as crianças brincarem com as esferas de rolamento do cabrestante. (CARVALHO, 1992, p. 86)

Esta hipótese é posteriormente confirmada numa nota de rodapé no fim do conto. Através deste texto paratextual, de índole metaficcional, o autor apela para o leitor e introdu-lo no mundo ficcional do livro. Utiliza isto também para aumentar a credibilidade da narrativa.

O autor do paratexto é o primeiro narrador do conto. Corrige aqui o gaivoteiro e apresenta a sua versão da explicação da narrativa, pois tinha acesso a um documento fiável que explicou alguns factos. Seu amigo, o capitão-tenente Laurey Malone, encontrou em sua casa dois cadernos. Um deles falava sobre e epidemia que se tinha espalhado em um navio e que tinha matado todos os marinheiros. Trata-se do mesmo navio que naufragou na costa de Pollsberry.

A peste então veio do naufrágio. As coisas materiais que as pessoas levaram do navio para a aldeia tinham o mesmo papel que o cavalo de Troia - trouxeram a destruição. A peste é aqui a arma do padre diabólico que, graças a isto, assume a liderança das pessoas desamparadas e assustadas.

A localidade de Pollsberry é fictícia. A narrativa não tenta descrever a história de alguma aldeia específica mas quer retratar as características gerais da população humana. As consequências destrutivas de uma sociedade fanática que é apaixonadamente preconceituosa e incapaz de uma distância crítica.

Conclusão

Neste estudo dedicamos-nos a analisar os significados das conexões intertextuais nos contos fantásticos de Mário de Carvalho. Especificamente, nos contos *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, *Dies irae* e *Pede poena claudo*.

Neles podemos ver um jogo intertextual com vários textos, por exemplo, com obras histográficas, textos clássicos ou com mitologia. As recuperações do tempo préterito nos contos de Mário de Carvalho não têm como objectivo uma mera pompa ou uma reprodução romântica dos tempos idos. Utiliza a intertextualidade (juntamente com a ironia) para explicar o que é racionalmente inexplicável, para criar os efeitos criativos e lúdicos, proporcionar prazer estético de ler, mediar sua visão crítica das instituições, do homem e do mundo atual e para multiplicar os significados e os contextos dos seus textos.

Os diálogos intertextuais ocorrem através do autor, que os insere no texto, mas também através do leitor, que os interpreta. É ele quem determina a importância das semelhanças e o que deve ser considerado ou não. Devido à intersubjetividade cultural historicamente variável, o leitor pode revelar livremente as alusões novas que, talvez, nem foram pretendidas pelo autor. Tudo isto está relacionado com as experiências e a enciclopédia de ficção de cada um de nós. É por isto que o autor apela ao leitor para que tome uma atitude activa na leitura e coopere com ele na criação do texto.

Bibliografia

- BARTHES, Roland. Theory of the Text. 1981. In: R. Young (ed.): *Untying the Text: A PostStructuralist Reader*. Boston/London and Henley. In: HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha, Univerzita Karlova: Karolinum, 1995. ISBN 807184201X.
- BECKER, Udo. *Slovník symbolů*. Praha: Portál, 2002. ISBN 8071786128.
- CARVALHO, Mário de. *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*. Lisboa: Caminho, 1992. ISBN 9722107755.
- CARVALHO, Mário de. *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. Lisboa: Caminho, 2003. ISBN 9722115928.
- FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host, 2005. ISBN 8020204644.
- FREUD, Sigmund. *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. London: Penguin Books, 1973. ISBN 9780140217353.
- HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha, Univerzita Karlova: Karolinum, 1995. ISBN 807184201X.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The literature of subversion*. London: Routledge, 2003. ISBN 0415025621.
- KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog a román*. Praha: Pastelka, 1999. ISBN 8090243932.
- OTRUBA, Mojmír. *Znaky a hodnoty*. Praha: Český spisovatel, 1994. ISBN 8020204644.
- PEREIRA SOARES, Virgínia. "Como dizia o outro": a presença dos Clássicos em Mário de Carvalho. *Ensaio sobre Mário de Carvalho*. Coimbra: Imprensa da Universidade da Coimbra, 2012, s. 201-214. ISBN 978-989-26-0542-5.
- PFISTER, Manfred. *How Postmodern is Intertextuality?*. 1991. In: HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha, Univerzita Karlova: Karolinum, 1995. ISBN 807184201X.
- PLETT, Heinrich F. *Intertextuality*. Berlin/New York: De Gruyter, 1991. ISBN 3110116375.
- SALLES VILLAR, Mauro de a Antonio HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. ISBN 9788573029635.

Entrevistas

CARVALHO, Mário de. Alguma coisa me perturba. [entrevista de João Paulo Cotrim]. *Ler Livros & Leitores*, Lisboa, 1996, n. 34, p. 38-49. In: In: SANTOS, Rosana Baptista dos. *Aspectos da Herança Clássica em Mário de Carvalho* [online]. Minas Gerais, 2009 [cit. 2020-04-12]. Dostupné z: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-7QUJ7S/1/tese.rosana_baptista_dos_santos.2009.pdf. Tese de Pós-Graduação. Universidade Federal de Minas Gerais.

CARVALHO, Mário de. Não me levo a sério como escritor. *Correio da Manhã* [online]. Lisboa, 2011 [cit. 2020-04-25]. Disponível em: <https://www.cmjornal.pt/cultura/detalhe/nao-me-levo-a-serio-como-escritor>

Fontes eletrónicas

HODROVÁ, Daniela. Text mezi texty. *Česká literatura* [online]. 2003, 51(5), 537–545 [cit. 2020-03-22]. Disponível em: <https://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/kolokvia/1/5.pdf>

IRWIN, William. Against Intertextuality. *Philosophy and Literature* [online]. Johns Hopkins University Press, 2004, 28(Number 2), 227-242 [cit. 2020-03-23]. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/175070/pdf>

ISER, Wolfgang. Apelová struktura textů. In: *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, 2001. In: HODROVÁ, Daniela. Text mezi texty. *Česká literatura* [online]. 2003, 51(5), 537–545 [cit. 2020-03-22]. Disponível em: <https://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/kolokvia/1/5.pdf>

OKÁČOVÁ, Marie. *Centones Vergiliani: intertextuální analýza pozdně antických centonárních epyllíí s mytologickou tematikou* [online]. Brno, 2011 [cit. 2020-03-22]. Disponível em: https://is.muni.cz/th/bvddn/Centones_Vergiliani.pdf. Dissertação. Masarykova univerzita.