

O GUARANI E O TROVADORISMO: UMA RELAÇÃO DE INTERTEXTUALIDADE

Laís Maykielen de Carvalho Luiz (IC), (UNESPAR/FECILCAM), lala_maykielen@hotmail.com

Mônica Luiza Socio Fernandes (OR), (UNESPAR/FECILCAM), msociofernandes@gmail.com

RESUMO: Este artigo visa trabalhar com a análise intertextual da obra *O Guarani*, de José de Alencar, buscando compreender os sentidos da utilização, na obra romântica, de elementos próprios de textos de outro período literário, o Trovadorismo. Para tanto, foram utilizados os pressupostos teóricos da Literatura Comparada que auxiliam na compreensão da literatura como um todo e das noções do dialogismo, de Bakhtin e da intertextualidade de Julia Kristeva. A metodologia é de cunho comparatista e busca perceber as retomadas e/ou influências na obra de Alencar advindas do período Trovadoresco. Foram feitos levantamentos das similaridades entre as obras, e constatou-se que, Alencar, ao escrever *O Guarani*, buscou reelaborar o herói trovadoresco, figura presente nas novelas de cavalaria, e resgatar a maneira trovadoresca do sofrimento amoroso e do sentimento idealizado.

PALAVRAS-CHAVE: *Intertextualidade; Trovadorismo; O Guarani.*

INTRODUÇÃO

Ao lermos um texto, podemos perceber que ele não é totalmente novo, sempre há pontos que nos fazem lembrar outros textos. Pretende-se neste artigo, analisar a intertextualidade alusiva presente entre a obra *O Guarani*, romance de José de Alencar e o período literário português Trovadorismo. Em um primeiro momento será retomada a história da Literatura Comparada, seu surgimento e aparecimento no Brasil, em seguida um aporte teórico do Dialogismo, de Mikhail Bakhtin e um breve resumo da teoria intertextual de Julia Kristeva. Após uma discussão das teorias que embasam nossa análise, apresentaremos as intertextualidades do período trovadoresco presentes na obra *O Guarani*.

REFERENCIAL TEÓRICO

O termo *Literatura Comparada (LC)* pressupõe tratar de simples comparação entre literaturas. Mas quando aprofundamos a leitura sobre o assunto, percebemos que os estudos comparados, desde o seu início, não possuem um método único de aplicação. Segundo Carvalhal (2001) há dificuldade de consenso sobre a natureza da Literatura Comparada, pois esta denominação rotula diferentes investigações, que por sua vez, adotam diferentes metodologias e objetos de análise, concedendo à LC um “vasto campo de atuação”. A comparação é utilizada por todos os seres humanos e não exclusivamente pelo comparatista. Segundo Carvalhal, a literatura comparada emprega este método como recurso analítico e interpretativo que possibilita a “exploração adequada de seus campos de

trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe” (CARVALHAL, 2001, p. 7). Para a LC, a comparação é um meio e não o fim.

A LC teve seu início na França com Abel-François Villemain que ministrava cursos sobre literatura no século XVIII e utilizou a expressão “estudo da Literatura Comparada”. Mas foi no século XIX que a expressão “Literatura Comparada” tomou força através do artigo de Sainte Beuve sobre o francês Jean-Jaques Ampère, publicado em 1869. Ampère ministrou cursos na França e a partir de 1980 denominou-os “história comparativista das artes e da literatura”.

Aos três primeiros comparatistas: Villemain, Ampère e Quinet, segundo Guyard (1956), faltavam-lhes o método, pois estes mais notificavam seus conhecimentos acerca das literaturas do que as comparava.

Com o crescimento das obras francesas acerca da Literatura Comparada, as normas de orientação francesa começaram a se espalhar por vários países. A obra clássica de Paul Van Tieghem (1931) define o objeto da LC como “o estudo das diversas literaturas em suas relações recíprocas” (CARVALHAL, 2001, p. 17), na mesma obra ele distingue literatura comparada de literatura geral, sendo “a primeira mais analítica e responsável por estudos binários. A literatura geral corresponderia a uma visão mais sintética, podendo abarcar o estudo de várias literaturas” (CARVALHAL, 2001, p. 17). A obra de Tieghem foi utilizada como um manual de LC, e não só pelos franceses, no Brasil, Tasso da Silveira em *Literatura Comparada* (1964) adere fielmente às propostas comparatistas de Tieghem.

Ainda conforme estudos de Carvalho (2001), desde o seu início, a LC parecia ser exclusivamente dos estudiosos franceses, mas em 1958, René Wellek, comparatista norte-americano, publica o artigo *A crise da literatura comparada* durante o Segundo Congresso de Literatura Internacional de Literatura Comparada, em Chapel Hill. Wellek faz uma crítica aos manuais clássicos, afirmando ser desnecessária a distinção entre literatura comparada e literatura geral, pois esta resulta no conceito de LC como análise de fragmentos sem ter condições de integrá-los em algo significativo. Sua proposta seria “o abandono dos estudos de fontes e influências em favor de uma análise centrada no texto e não em dados exteriores” (CARVALHAL, 2001, p. 37). A Literatura Comparada não necessitaria excluir de todo o histórico literário, mas utilizá-lo a fim de obter uma base à crítica literária, à historiografia literária e à teoria literária.

Surge então uma aparente necessidade de renovação dos conceitos básicos da Literatura Comparada. As linhas clássicas de LC do século XIX baseavam-se, segundo Carvalho (2007), no historicismo e transferência de métodos de outras ciências para a literatura, e a partir do positivismo literário, do início do século XX, passa a se ter atenção voltada ao autor. E é nesse século que,

começa-se a pensar em tornar o estudo do funcionamento e natureza dos textos literários em algo científico, surgindo então a teoria literária.

Muitas foram as contribuições à renovação dos estudos literários comparados. Entretanto, destacamos o filósofo e pensador da linguagem, o russo Mikhail Bakhtin, que introduziu a estes, o conceito do dialogismo. Bakhtin *apud* Fiorin (2008, p. 18), considerava a língua no seu todo, concreta e viva, e em seu uso real, a propriedade de ser dialógica.

Em sua obra *A Estética da Criação Verbal* (2003), Bakhtin afirma que é possível uma relação entre dois textos ou mais, que apresentem discursos parecidos e/ou próximos, denominado dialogismo. Segundo a interpretação da linguista Beth Brait, quanto à teoria bakhtiniana, o dialogismo é:

...o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. Insiste no fato de que o discurso não é individual, nas duas acepções de dialogismo mencionadas, não é individual porque se constrói entre pelo menos dois interlocutores que por sua vez, são seres sociais e não é individual porque se constrói como “diálogo entre discursos”, ou seja, porque mantém relações com outros discursos. (BRAIT, 2005, p. 32).

Em outras palavras, o dialogismo seria a relação dialógica entre textos, um incorporando o outro; para Fiorin “um enunciado é sempre heterogêneo, pois ele revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual ele constrói” (2008, p. 24), ou seja, é constituído de outras vozes, mesmo sendo contrárias. Bakhtin acredita que “o texto escuta as ‘vozes’ da história e não mais as re-presenta como unidade, mas como jogo de confrontações” (CARVALHAL, 2007, p. 48), com isso resgata também a perspectiva diacrônica, que era negada pelos primeiros formalistas. Segundo Barros (2003, p. 2), Bakhtin desdobra o dialogismo discursivo em dois aspectos: a interação verbal entre dois interlocutores e a intertextualidade no interior do discurso, este que é nosso foco de pesquisa. A intertextualidade na obra de Bakhtin, conforme Barros (2003, p. 4), é interna, ou seja, “das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos” – nos textos escritos por Bakhtin não é mencionado o termo “intertextualidade”, cunhado por Julia Kristeva. Segundo Paz *apud* Fernandes (2007, p. 63-64) o texto não é desvincilhado de outras produções, “a obra passa a ser um espaço de apropriação cultural que ultrapassa as fronteiras geográficas e linguísticas”.

Lopes (2003, p. 70) acredita que na teoria bakhtiniana da literatura, Bakhtin considerava o *discurso* como um mecanismo dinâmico, e o vocábulo não poderia ser entendido por ele mesmo, pois os termos de um texto vêm inseridos em múltiplas situações, com contextos linguísticos, históricos e culturais; para Bakhtin, *um texto possui sempre um sentido plural*.

O termo *intertextualidade* foi utilizado pela primeira vez no ano de 1969 pela semiótica Julia Kristeva, que publica na revista *Critique*, uma longa discussão a partir dos estudos dialógicos de Bakhtin e desenvolve sua teoria intertextual (dialogismo aplicado à relação de textos diferentes). Roland Barthes difunde o pensamento de Kristeva e o termo “intertextualidade” passa a substituir o termo “dialogismo” e Kristeva denomina “texto” ao que Bakhtin chamava de “enunciado”. Segundo Fiorin (p. 52), há um equívoco neste uso, pois texto e enunciado são distintos. Enunciado, segundo ele, é “uma posição assumida por um enunciador, é um sentido” e o texto é “a manifestação do enunciado, é uma realidade imediata”. Ainda segundo Fiorin, intertextualidade deveria ser a denominação de um tipo composicional de dialogismo: aquele em que há no interior do texto o encontro de duas materialidades linguísticas. E para que isso ocorra, é necessário que um texto tenha existência independente do texto com que dialoga. Kristeva *apud* Fávero (2003, p. 50), afirmou que a noção de dialogismo como “escrita em que se lê o outro, o discurso do outro” remete a outra noção. Ela sugere que Bakhtin, ao falar de duas vozes coexistindo em um texto, teria apresentado a ideia de intertextualidade. Para Kristeva *apud* Rebello (2010), “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” Segundo José Luiz Fiorin (2003, p.30), “a intertextualidade é o processo de incorporação de um texto ao outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”, levando ao viés de que a intertextualidade é histórica, pois um texto se relaciona com outro anterior, seja para concordar ou refutar.

A intertextualidade apresenta uma imprecisão teórica, pois há uma divisão de seu sentido. Segundo Nitrini (2008, p. 13), alguns teóricos da literatura tornam-na um instrumento estilístico, próprio da linguística, explicitada através do mosaico de sentidos e de discursos anteriores; outros a tomam com uma noção poética, análise focada na retomada de enunciados literários (por meio de citação, alusão, etc).

Um texto não precisa citar o outro claramente para haver intertextualidade, e como explicitou Bakhtin *apud* NITRINI (2008, p. 43), a união dos discursos e a autonomia das vozes são funções da própria natureza do romance, que recorrem a textos anteriores.

Sandra Nitrini (2008, p. 29) destaca o conceito de intertextualidade para Gerárd Genette, crítico literário francês, que a define em sua obra *Palimpsestes* (1982) como “a presença efetiva de um texto em outro”. Ele descartou os textos que derivam de outros anteriores, e os denominou *hipertextualidade*. Genette divide a intertextualidade em tipologias: a citação, a alusão, a referência e o plágio.

A *citação* seria o fragmento literal de um texto anterior marcado através do uso de marcas tipográficas (aspas, itálico, separação do texto), e a sua heterogeneidade é explícita, pois visivelmente apresenta o texto citado no texto que cita.

O *plágio* caracteriza-se também pela presença de um fragmento literal de outro texto, mas não apresenta marcas tipográficas e relação direta com o autor original.

A *referência* não expõe o texto citado em si, mas retoma-o por meio de uma situação específica, um título ou o nome de um autor.

E a *alusão*, que é a tipologia presente em *O Guarani* para retomar o Trovadorismo, segundo Samoyault *apud* Nitrini (2008), remete a um texto anterior sem marcar a sua heterogeneidade, como na citação. É, em sua grande maioria, de natureza semântica. Este recurso é de cunho subjetivo, dependendo mais do efeito de leitura e sua percepção, não interferindo na compreensão do texto.

A linguista Ingedore G. Villaça Koch, em *Intertextualidade: diálogos possíveis* (2007, p. 17) define que a intertextualidade *stricto sensu* ocorre quando um texto está inserido em outro anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade. E, para ser intertextualidade *stricto sensu*, é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos produzidos, e estabeleça com eles algum tipo de relação. Koch (2007) nomeia tipos de intertextualidade: intertextualidade temática, intertextualidade estilística, intertextualidade explícita, intertextualidade implícita, autotextualidade, intertextualidade com outros enunciadores, inclusive enunciador genérico, intertextualidade das semelhanças e das diferenças, intertextualidade intergenérica e intertextualidade tipológica. Definiremos, portanto, apenas a intertextualidade temática, que é nosso foco de pesquisa. Segundo Koch (2007, p. 18):

A intertextualidade temática é encontrada, por exemplo, em textos científicos pertencentes a uma mesma área do saber ou a uma mesma corrente de pensamento, que partilham temas e se servem de conceitos e terminologia próprios, já definidos no interior dessa área ou corrente teórica; entre matérias de jornais e da mídia em geral, em um mesmo dia, ou durante um certo período em que dado assunto é considerado focal; entre as diversas matérias de um mesmo jornal que tratam desse assunto; entre as revistas semanais e as matérias jornalísticas da semana; entre textos literários de uma mesma escola ou de um mesmo gênero, como acontece, por exemplo, nas epopéias, ou mesmo entre textos literários de gêneros e estilos diferentes...; entre diversos contos de fada tradicionais e lenda que fazem parte do folclore de várias culturas...; histórias em quadrinhos de um mesmo autor; diversas canções de um mesmo compositor ou de compositores diferentes; um livro e o filme ou novela que o encenam; várias encenações de uma mesma peça de teatro, as novas versões de um filme, e assim por diante.

O linguista brasileiro José Luis Fiorin (2003, p. 30), dividiu a presença de duas vozes em um mesmo texto em *intertextualidade* e *interdiscursividade*. Segundo ele, a intertextualidade é “o

processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”. Este processo abrange três formas de retomada: a alusão, a citação e a estilização. Sendo a primeira de cunho sintático, quando um texto equipara-se a outro baseado em sua estrutura, em sua forma.

Quanto à interdiscursividade, Fiorin (2003, p. 32) conceituou como o “processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro”, que possui dois processos: a alusão e a citação. Neste caso, a alusão é voltada ao aspecto semântico do texto, e ocorre na incorporação de temas e/ou figuras de um texto anterior, que ajudará e pautará a construção do novo texto. José de Alencar ao escrever *O Guarani*, inspirou-se no tema das novelas de cavalaria do período trovadoresco e o protagonista de seu livro, Peri, foi criado nos moldes dos heróis daquele tempo, assim, aspectos da época medieval também são resgatados na obra de Alencar. É sobre tais retomadas que as análises firmarão seu caráter comparativo que serão demonstrados nas análises.

DESENVOLVIMENTO

O Trovadorismo iniciou-se em Portugal por volta de 1198 (ou 1189) quando o trovador Paio Soares de Taveirós compôs a cantiga *A Ribeirinha* dedicada a Maria Pais Ribeiro, esta canção marca o começo da atividade literária portuguesa pelo fato de ser o primeiro documento literário que se possui em vernáculo.

Em Provença, região do sul da França que influenciou a lírica portuguesa, o poeta era chamado *troubadour*, que em português seria *trovador*, ao qual derivam as palavras *trovadorismo*, *trovadoresco*. A poesia trovadoresca era composta por dois vieses: poesia lírico-amorosa e a poesia satírica. A primeira divide-se em cantiga de amor e cantiga de amigo; e a segunda, em cantiga de escárnio e cantiga de maldizer. O idioma utilizado nestas produções era o galego-português.

A cantiga de amigo era de origem popular, com marcas da linguagem oral. O eu - lírico é feminino e ela canta o seu amor a seu amigo (namorado), muitas vezes falando com a natureza, com a sua mãe ou amigas, geralmente mulheres pertencentes às camadas populares (pastoras, camponesas, etc). Elas confessam o seu amor que sempre é formado de uma paixão incompreendida, e se entregam de corpo e alma. Em *O Guarani* podemos perceber essa influência, no excerto a seguir, Isabel interroga aos passarinhos o porquê de sua tristeza:

...como sua prima, ela também viera contemplar o raiar do dia; mas fora para interrogar a natureza, e perguntar ao sol, à luz, ao céu, se as lúgubres

imagens que tinham passado e repassado na sua longa vigília, eram uma realidade ou uma visão. (ALENCAR, 2002, p. 278).

Em *O Guarani* esta característica é retomada no momento em que Isabel, que ama Álvaro, o beija:

Isabel não tinha mais forças para resistir e realizar o seu heróico sacrifício; deixou cair a cabeça desfalecida, e seus lábios se uniram outra vez num longo beijo, em que essas duas almas irmãs, confundindo-se numa só, voaram ao céu, e foram abrigar-se no seio do Criador. (ALENCAR, 2002, p. 288).

A cantiga de amor era de origem provençal. O trovador empreende uma confissão e se dirige à mulher amada - uma dama inacessível aos seus apelos; uma figura idealizada, distante. O eu - lírico é masculino. As cantigas de amor reproduzem o sistema hierárquico na época do feudalismo, pois o trovador passa a ser o vassalo da amada (suserana).

Em *O Guarani*, o amor de Peri era “impossível”, pois Ceci era de classe superior à dele. Ceci era branca, rica, filha de fidalgo, e Peri era índio e pobre.

Na cantiga de amor, o trovador canta a dor de amar e está sempre acometido da *coita* (sofrimento). A relação entre a *senhora* e o *trovador* era chamada de *vassalagem amorosa*. Ceci era objeto de adoração de Peri; ele fazia qualquer coisa para vê-la feliz. No trecho a seguir, percebemos a dedicação do índio em realizar os desejos da menina:

Em Peri o sentimento era um culto, espécie de idolatria fanática, na qual não entrava um só pensamento de egoísmo; amava Cecília não para sentir um prazer ou ter uma satisfação, mas para dedicar-se inteiramente a ela, para cumprir o menor dos seus desejos, para evitar que a moça tivesse um pensamento que não fosse imediatamente uma realidade. (ALENCAR, 2002, p. 48).

Peri reafirma sua devoção à Cecília, deixando de lado suas vontades para satisfazer as de sua senhora:

— Peri só ama o que a senhora ama; porque só ama a senhora neste mundo: por ela deixou sua mãe, seus irmãos e a terra onde nasceu. (ALENCAR, 2002, p. 123).

— Não chora, senhora, disse o índio suplicante; Peri vai te dar o que desejas... (ALENCAR, 2002, p. 130).

Apesar de não ser uma vassalagem amorosa, a relação de D. Antônio com os aventureiros que o servem é a de vassalagem feudal, com juramento de eterna lealdade.

Na cantiga de amor, a mulher inacessível é exaltada e sacralizada, refletindo um erotismo disfarçado, sublimado pela opressão religiosa e pela sociedade machista, segundo Massaud Moises:

[...] tudo se passa como se o trovador “fingisse”, disfarçando com o véu do espiritualismo, obediente às regras de conveniência social [...] o verdadeiro e oculto sentido das solicitações dirigidas à dama (MOISES, 1991, p. 20).

Há uma contemplação platônica e a aparência física da mulher amada é tratada como extensão de suas qualidades morais.

Em *O Guarani*, Peri exalta Ceci caracterizando-a como uma santa, virgem, digna de ser adorada: “O índio ajoelhou aos pés de Cecília; sem animar-se a levantar os olhos para ela...” (ALENCAR, 2002, p. 107).

Peri a todo o momento trata Ceci de “senhora”, deixando clara a sua condição de servo incondicional: “— Peri não te quer aborrecer; só espera a ordem da senhora. Tu mandas que Peri vá, senhora?” (ALENCAR, 2002, p. 142).

Na prosa trovadoresca, as chamadas “novelas de cavalaria”, de origem medieval, são narrativas literárias em capítulos que contam os grandes feitos de um herói, juntamente com seus cavaleiros, e geralmente envoltos em histórias de amor. Os heróis medievais eram jovens, bonitos e elegantes e não possuíam a força física dos heróis da antiguidade clássica, que era mais exagerada. As mulheres amadas eram as mais belas.

José de Alencar buscou criar uma literatura retratando a realidade brasileira exaltando o índio, contrapondo-se aos heróis estrangeiros. A publicação de *O Guarani* era feita, a princípio, através de folhetins. Peri era um índio distante do real brasileiro, caracterizava-se como alto, de beleza selvagem e herói, dotado de força e muita valentia. No excerto a seguir, vemos a admiração do fidalgo ao presenciar um ato heróico do Índio: “O fidalgo não sabia o que mais admirar, se a força e heroísmo com que ele salvara sua filha, se o milagre de agilidade com que se livrara a si próprio da morte” (ALENCAR, 2002, p. 96).

Peri, apesar de ser selvagem, deixa a sua cultura e seus costumes para seguir os brancos, em situação de devoção. No trecho seguinte, o fidalgo iguala o índio a um cavalheiro português:

É para mim uma das coisas mais admiráveis que tenho visto nesta terra, o caráter desse índio. Desde o primeiro dia que aqui entrou, salvando minha filha, a sua vida tem sido um só ato de abnegação e heroísmo. Crede-me, Álvaro, é um cavalheiro português no corpo de um selvagem! (ALENCAR, 2002, p. 41).

No período trovadoresco a única instituição existente era a Igreja Católica que detinha o domínio sobre diversas propriedades de terra e determinava o sistema político da época, o Teocentrismo (Deus como centro do universo). O teocentrismo é um dos traços essenciais da cultura medieval.

Em *O Guarani*, podemos perceber a devoção que tinha a família de D. Antônio por Deus como acontece nas passagens destacadas:

D. Lauriana e Isabel de joelhos oravam a Deus, rendendo-lhe graças. (ALENCAR, 2002, p. 96).

— Tu sabes que nós os brancos temos um Deus, que mora lá em cima, a quem amamos, respeitamos e obedecemos. (Cecília) (ALENCAR, 2002, p. 142).

Peri sentia-se diferente e indigno de conviver com os “brancos”, pois não era da mesma religião que eles. O índio considerava-se um selvagem, acreditando serem suas crenças inferiores a dos “brancos”:

— Peri é um selvagem, disse o índio tristemente; não pode viver na taba dos brancos.

— Por quê? perguntou a menina com ansiedade. Não és tu cristão como Ceci?

— Sim; porque era preciso ser cristão para te salvar; mas Peri morrerá selvagem como Ararê.

— Oh! não, disse a menina, eu te ensinarei a conhecer Deus, Nossa Senhora, as suas virgens e os seus anjinhos. Tu viverás comigo e não me deixarás nunca! (ALENCAR, 2002, p. 312).

Peri pede ao D. Antônio para que o deixe salvar Ceci, mas este não lhe concede o pedido até que Peri se torne cristão. Para salvar sua senhora, Peri aceita esta condição, conforme é explicitado:

— Peri quer ser cristão! exclamou ele.

...

— A nossa religião permite, disse o fidalgo, que na hora extrema todo o homem possa dar o batismo. Nós estamos com o pé sobre o túmulo. Ajoelha, Peri! O índio caiu aos pés do velho cavalheiro, que impôs-lhe as mãos sobre a cabeça.

— Sê cristão! Dou-te o meu nome. (ALENCAR, 2002, p. 295)

Cecília amava; a gentil e inocente menina tentava se iludir, chamando Peri de irmão, mas em seu íntimo, possuía outro sentimento que não ousava confirmar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Perceber o processo intertextual é mais do que comparar textos. Concluimos que ao fazer retomadas, o autor, além de resgatar outras características literárias, acrescenta suas particularidades, ampliando assim o campo literário e tornando-o mais rico. Nas análises realizadas, percebemos a grande influência do trovadorismo na obra de Alencar, que busca reelaborar no período do Romantismo, características do período português.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **O Guarani**. São Paulo: Paulus, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. – 4ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2003. – (Coleção biblioteca universal)

BRAIT, B. **Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido**. Campinas: Unicamp, 2005.

CADEMARTORI, Lígia. **Períodos Literários**. – 8ª ed. - São Paulo: Ática, p. 10-16, 1997.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.

Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin/ Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (orgs) – 2. ed. 1. reimpr. – São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2003.

FARACO, C. A. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba, PR: Editora da UFPR, 2001.

FERNANDES, Mônica Luiza Socio. **Labirintos poéticos e os enigmas do tempo na poesia de Quintana**: confluências com poemas de Camões e de Antônio Nobre e com pinturas de Van Gogh. 2007. 220 p. Tese (Doutorado em Letras) – USP, São Paulo, 2007.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, p. 9 – 59, 2008.

_____. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: outros conceitos-chave**/ Beth Brait, (org.). 1. ed., 1ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, p. 161- 193, 2008.

GUYARD, Marius François. **Literatura Comparada**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1956.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: ROCHA, Clara Crabbé. **Intertextualidades**. Coimbra, Livraria Almedina, p. 5 – 49, 1979.

KAISER, Gerhard R. **Introdução à Literatura Comparada**. Tradução de Teresa Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.

MACHADO, Ana Maria. **Os cavaleiros da Távola Redonda**. Disponível em < http://www.slideshare.net/mara_virginia/os-cavaleiros-da-tavola-redonda-thomas-malory > Acesso em 04 de maio de 2012, às 10h18min.

MOISES, Massaud. **A literatura portuguesa**. 26. ed - São Paulo: Cultrix, 1991.

REBELLO, Ivone da Silva. **O discurso poético: metáfora e intertextualidade**. PCRJ, 2010. Disponível em < <http://www.filologia.org.br/ixcnlf/11/12.htm>>. Acesso em: 19 de outubro de 2011, às 18h38min.

SAMOYAUULT, Tiphaine, 1968 – **A intertextualidade**/ Tiphaine Samoyault; tradução Sandra Nitri
– São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SILVA, Raimundo Nonato. **Dom Casmurro e São Bernardo - uma proposta de análise de intertextualidade temática.** UFMA, 2011. Disponível em <
<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/453>. Acesso em: 02 de abril de 2012, às 10h45min.

SILVEIRA, Tasso da. **Literatura Comparada.** Rio de Janeiro: GRD, 1964.

SPINA, Segismundo. **A Lírica Trovadoresca: estudo, antologia crítica, glossário.** 2. ed., refundida e aumentada. Rio de Janeiro, Grifo: São Paulo, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1972.