

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
ESPECIALIZAÇÃO EM EDUCAÇÃO: MÉTODOS E TÉCNICAS DE ENSINO**

GLEICE RAZENTE

**A IMPORTÂNCIA DA INTERTEXTUALIDADE NA FORMAÇÃO DO
LEITOR**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

MEDIANEIRA

2012

GLEICE RAZENTE



A IMPORTÂNCIA DA INTERTEXTUALIDADE NA FORMAÇÃO DO EDUCADOR

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Especialista na Pós Graduação em Educação: Métodos e Técnicas de Ensino, Modalidade de Ensino a Distância, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR – Câmpus Medianeira.

EDUCAÇÃO À DISTÂNCIA Orientadora: Prof^a Camila Menoncin

MEDIANEIRA

2012



TERMO DE APROVAÇÃO

A IMPORTÂNCIA DA INTERTEXTUALIDADE NA FORMAÇÃO DO LEITOR

por

GLEICE RAZENTE

Esta monografia foi apresentada às 20:40 hs do dia 03 de abril de 2013 como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista no Curso de Especialização em Educação: Métodos e Técnicas de Ensino, Modalidade de Ensino a Distância, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Câmpus Medianeira. O candidato foi argüido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho **aprovado**.

Prof^a. Camila Menoncin
UTFPR – Câmpus Medianeira
(orientadora)

Prof^a Esp^a Joice Maria Maltauro Juliano
UTFPR – Câmpus Medianeira

Prof^a. Claudimara Cassoli Bortoloto
UTFPR – Câmpus Medianeira

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo dom da vida, pela fé e perseverança para vencer os obstáculos.

Aos meus pais, pela orientação e incentivo nessa fase do curso de pós-graduação e durante toda a trajetória acadêmica por mim percorrida.

A minha orientadora professora, Camila Menoncin, que me orientou, pela sua disponibilidade e receptividade com que me recebeu e pela prestabilidade com que me ajudou.

Agradeço aos pesquisadores e professores do curso de Especialização em Educação: Métodos e Técnicas de Ensino, professores da UTFPR, Câmpus Medianeira.

Agradeço aos tutores presenciais e a distância que nos auxiliaram no decorrer da pós-graduação.

Enfim, sou grata a todos que contribuíram para realização desta monografia.

“Livros não mudam o mundo, quem
muda o mundo são as pessoas.
Os livros mudam as pessoas”.

Mário Quintana

RESUMO

RAZENTE, Gleice. A Importância da Intertextualidade na Formação do Leitor. 2012. 91 folhas. Monografia (Especialização em Educação: Métodos e Técnicas de Ensino). Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Medianeira, 2012.

Este trabalho teve como temática a discussão da intertextualidade presente em alguns textos. Texto aqui exemplificado com uma música e uma história em quadrinhos. O texto, portanto, não deve ser encarado como algo inacabado, mas sim como elemento constitutivo da participação de seu interlocutor, que de maneira ativa assume uma atitude responsiva frente ao texto. Para tanto, a interpretação depende quase que exclusivamente da caminhada leitora que se tem, já que um texto dialoga com outro (intertextualidade). Assim, objetivou-se analisar a intertextualidade e seu uso. Contudo, pode-se perceber que todo texto depende de um interlocutor e que a intertextualidade está presente em vários textos que circulam na atualidade. Esse cruzamento de texto só será verificado se o leitor tiver leitura necessária que lhe dê suporte para que isso aconteça, caso contrário, passará despercebido. Assim, a intertextualidade apresenta-se aos casos onde ocorrem os cruzamentos de matérias textuais que dialogam entre si e se apresenta como um jogo ao leitor que precisa estar preparado para decifrá-lo.

Palavras-chave: Competência leitora. Leitura. Texto.

ABSTRACT

RAZENTE, Gleice. The Importance of the intertextuality on the reader's formation. 2012. Número de folhas. Monografia (Especialização em Educação: Métodos e Técnicas de Ensino). Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Medianeira, 2012.

This work had as topic of discussion the intertextuality in some texts. Text here is exemplified with a song and comics. The text, therefore, should not be seen as something unfinished, but as a constitutive element of the participation of his interlocutor, who actively assumes a responsive attitude against the text. Therefore, the interpretation depends almost exclusively Walk reader who has since converses with another text (intertextuality). The objective was to analyze the intertextuality and its use in different places and situations. However, one can see that the text depends on one party and that intertextuality is present in several texts that circulate today. This crossing text will only be checked if the reader has read that will give necessary support to make it happen, otherwise go unnoticed. Thus, intertextuality presents itself to cases where there is the intersection of textual materials that interact with each other and presents itself as a game that the reader must be prepared to decipher it.

Keywords: Competence reader. Reading. Text

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	78
Figura 2 -	79
Figura 3 –	81
Figura 4 -	82
Figura 5-.....	83
Figura 6-.....	85
Figura 7-.....	85

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	12
2.1 TEXTO E DISCURSO.....	12
2.2 GÊNEROS DISCURSIVOS: CONCEPÇÕES E QUESTÕES RELATIVAS AO TEMA.....	24
2.3. A INTERTEXTUALIDADE E A FORMAÇÃO DO LEITOR.....	32
3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA	44
3.1 TIPO DE PESQUISA E TÉCNICAS DA PESQUISA	44
3.2 COLETA DOS DADOS	44
3.3 ANÁLISE DOS DADOS	45
4 RESULTADOS E DISCUSSÃO.....	46
4.1 REFLETINDO SOBRE A MPB	46
4.2 A INTERTEXTUALIDADE NA MPB: CAETANO VELOSO.....	49
4.3 A PERSONAGEM DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: MAFALDA.....	70
4.3.1 Origem.....	70
4.3.2 As Personagens.....	75
4.3.2.1 Mafalda.....	76
4.3.2.2 Felipe.....	76
4.3.2.3 Manolito.....	76
4.3.2.4 Susanita.....	77
4.3.2.5 Miguelito.....	77
4.3.2.6 Guille.....	77
4.3.2.7 Os pais.....	78
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS E SUGESTÃO.....	87
6 REFERÊNCIAS	89

1. INTRODUÇÃO

A ideia de realizar um trabalho de pesquisa sobre a intertextualidade na formação de leitores críticos surgiu do interesse e da preocupação em direcionar o trabalho para a compreensão da essência do texto, para o estabelecimento da relação leitura e leitor e para a explicitação da necessidade maior das práticas de leitura, que é a compreensão das relações estabelecidas entre os diversos gêneros textuais.

Cada texto desconstrói outros textos, reescrevendo-os em outros momentos e situações históricas. Ao fazermos uso de textos alheios em um novo contexto, podemos dizer que há a produção de um novo sentido. Em nossas práticas comunicativas sempre produzimos textos a partir de algo já existente.

Consideramos de fundamental importância as relações estabelecidas entre os textos na atividade de leitura, sendo assim, esta pesquisa pretende refletir sobre a análise dessas relações dialógicas no processo de formação de leitores competentes. Todo discurso está sujeito ao dialogismo, em palavras mais simples, toda manifestação da linguagem pode ser permeada pelo discurso alheio.

Não sendo uma atividade exclusivamente do texto escrito, mas também verbal, gestual, entre outras. As obras literárias apresentam com frequência esse diálogo, podendo ser esse fenômeno intencional ou não. Podemos assim observar que seja a direção de qualquer discurso vivo.

Nessa perspectiva da língua como interação social pressupõe-se um universo histórico-social e cultural amplo, além de exigir do leitor a compreensão da alusão a outros textos, a identificação das referências, o conhecimento de mundo, que deve ser comum ao produtor e ao leitor do texto e o reconhecimento de remissões a obras e acontecimentos em geral.

A modernidade exige que para que um leitor seja eficiente o mesmo deva ultrapassar os limites visuais e que busque no interior do texto informações explícitas, acionando para isso mecanismos mentais de recuperação, de mensagens armazenadas na memória ao longo de sua trajetória e que, associadas ao seu conhecimento de mundo possa interagir com o que foi lido e desta forma ocorra uma comunicação eficaz e satisfatória.

Ter habilidade para a leitura, na atualidade, significa ir além da decodificação de um texto. Um leitor eficiente é capaz de desenvolver a competência de executar uma gama de tarefas utilizando-se de diferentes tipos de textos. Nem sempre o texto se mostra acessível ao leitor em função da pouca bagagem cultural que o mesmo apresenta em relação às outras culturas.

O trabalho apresentado busca mostrar a intertextualidade que se mostra presente nas letras das músicas de um dos ícones da Música Popular Brasileira (MPB): Caetano Veloso. O estudo da vida e da obra do compositor demonstrou que este foi atuante e sempre esteve engajado nos acontecimentos de seu tempo, protestando e criticando através de sua obra as ideias que julgava impróprias e assim, fazendo valer suas composições, criações e seu estilo musical. A análise de algumas de suas composições e de sua obra *Verdade Tropical*, percebemos que deixa transparecer que o autor utilizou-se de toda sua criação como uma forma de denúncia, como um grito de protesto e também viu nelas um lugar de exposição de ideias e informações culturais, valorizando admiravelmente a cultura nacional, e mesmo apresentando traços de uma cultura estrangeira que acaba por enriquecer suas composições não deixa que destrua o caráter nacionalista de suas projeções.

Todo o arsenal de canções do autor apresenta um forte traço de sua personalidade, como a inovação e a irreverência de uma geração que veio para mudar os rumos da música popular. Repletas, de informações que abordam temas como literatura, política, aspectos sociais e culturais, as criações de Caetano Veloso são exemplo de intertextualidade a partir do momento que abre espaço para que o leitor/ouvinte interaja no processo de construção das interpretações propostas. E assim, exija desse leitor/ouvinte o conhecimento de outros textos e contexto para que ocorra a adequada compreensão de sua mensagem.

O presente trabalho ainda tem a intenção de mostrar que as histórias em quadrinhos podem apresentar uma rica fonte de estudos linguísticos tendo a obra de *Mafalda* como material de análise. As tiras de Mafalda são compostas de narrativas carregadas de humor e intertextualidade. O intertexto está presente em várias de suas tiras assim como as informações implícitas e discursos que representam seu contexto de produção. Para tanto, se faz necessário que o leitor reconheça a presença do intertexto pela ativação de seu conhecimento prévio ou então a construção de sentido do texto ficará prejudicada.

Diante de tais questões sete tiras da personagem Mafalda foram apresentadas e analisadas com o intuito de desenvolver um processo gerativo de sentido na leitura dos elementos visuais apresentados nas tiras em questão. A partir desta análise vimos a personagem como a representação dos sentimentos, em especial das pessoas inconformadas com aspectos contraditórios da existência humana. A leitura das tiras de Mafalda traz o entendimento de que esta não se reduz apenas a uma leitura lúdica e de interpretação de imagens, mas do que isso a para a leitura das tiras é preciso construir o sentido e ainda seu leitor passará por um processo de construção de sentidos desses textos que exige a capacidade de reflexão e olhar atento a cada detalhe da combinação entre o visual e o verbal.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 O TEXTO E O DISCURSO

Considera-se o texto como uma unidade linguística concreta que é tomada pelos usuários da língua em uma situação de interação comunicativa específica, como uma unidade de sentido e como forma de preencher uma função comunicativa reconhecível e reconhecida, independentemente de sua extensão. Sendo assim, o texto será o produto concreto da atividade comunicativa que se faz seguindo regras e princípios discursivo-sócio-historicamente estabelecidos.

O texto pode ser apresentado a partir de dois pontos de vista complementares: pode-se, de um lado, analisar os mecanismos sintáticos e semânticos que resultam na produção do sentido; e de outro, pode ser compreendido como objetivo cultural, produzido a partir da relação dialógica com outros textos.

Barthes (apud PORTELA,1999), em uma ampliação do conceito de texto afirma:

O texto redistribui a língua. Uma das vias dessa redistribuição é a permuta de textos, seus fragmentos que existiram ou existem ao redor do texto considerado, e, por fim, dentro dele mesmo: todo texto é um intertexto: outros textos estão presentes nele, em vários níveis sob formas mais ou menos reconhecíveis. (PORTELA,1999. p.68)

Koch (apud PORTELA,1999) argumenta:

O texto pode ser considerado um conjunto de pistas, representadas por elementos lingüísticos de diversas ordens, selecionadas e dispostos de acordo com as virtualidades que cada língua põe a disposição dos falantes, no curso de uma atividade verbal, de modo a facultar aos interactantes não apenas a produção de sentidos, como a fundear a própria interação como prática sócio cultural. (PORTELA,1999.p.68)

De acordo com tais conceitos, o texto pode ser compreendido como o resultado da nossa atividade comunicativa. A palavra texto passa a ser definida como uma atividade verbal que se institui pela composição de elementos linguísticos que de certa forma selecionados e organizados por seus usuários se realiza através dessa interação por parte dos sujeitos, conforme suas práticas socioculturais.

Segundo Geraldi (1997):

Um texto é uma seqüência verbal escrita coerente formando um todo acabado, definitivo e publicado: onde publicado não quer dizer “lançado por uma editora”, mas, simplesmente dado a público, isto é, cumprindo sua finalidade de ser lido, o que demanda o *outro*; a destinação de um texto é sua leitura pelo outro, imaginário ou real; a publicação de um texto poderia ser considerada uma característica acessória, entendendo-se que um texto não publicado não deixa de ser um texto. No entanto, o sentido que se quer dar aqui a *publicado* é o sentido de *destinação a*, já que um autor isolado, para quem o *outro* inexistente, não produz textos. (GERALDI, 1997, p.100).

Um texto, portanto, não pode ser encarado como um amontoado de palavras desconexas mas, ele deve constituir-se pelo encadeamento que se estabelece entre as palavras, enunciados e desta forma, apresenta-se como algo dotado de sentido para o leitor e que por esse motivo venha a se tornar um pretexto para a produção de novos textos.

Ao se produzir um texto, é preciso seguir certas condições que venham, validá-los como tal. Essa produção obedece a uma organização, mediante elementos linguísticos e pragmáticos colocando em sintonia as relações lógicas e relações de redundância, permitindo assim, uma distinção de suas unidades constitutivas, o que desembocará o sentido global do texto que resultará na sua coerência como função de interdependência entre os demais fatores de textualidade.

Podemos constatar que o texto não se reduz a, apenas, um conjunto de palavras que não estabelece nenhuma relação entre si. Ele representa acima de tudo, uma atividade verbal que se concretiza de maneira interativa entre os sujeitos, levando em consideração o seu conhecimento prévio e suas práticas socioculturais.

Abordando uma concepção de texto em um conceito interacional, Koch (2011) afirma que o texto pode ser considerado como o lugar adequado de interação:

É o texto cujo sentido “não está lá”, mas é construído, considerando-se, para tanto, as “sinalizações” textuais dadas pelo autor e os conhecimentos do leitor, que, durante todo o processo de leitura, deve assumir uma atitude “responsiva ativa.” (KOCH, 2011, p.12)

Para Bakhtin (2010):

A palavra dirige-se a um interlocutor: ela é função da pessoa desse interlocutor: variará se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos. (BAKHTIN, 2010, p.116)

Bakhtin (2010) ainda acrescenta:

Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. (BAKHTIN, 2010, p.117)

O sentido do texto se constrói a partir da interação texto-sujeitos. O texto não preexiste sem essa interação. Seguindo este conceito podemos concluir que o texto está cada vez mais em constante diálogo com as demais ciências, sendo que, esta construção de sentido leva o leitor a construir o sentido do texto e desta forma desvendar as funções da linguagem. Utilizar a linguagem é interagir por meio do intercâmbio de textos.

Para Koch (2011, p.12), a concepção “sociocognitivo-interacional” de língua privilegia os “sujeitos e seus conhecimentos em processo de interação.”

Ao se considerar as condições de produção e recepção dos textos é encará-los não mais como uma estrutura acabada, mas como parte de atividades mais globais da comunicação. Nesse sentido, de acordo com as palavras de Koch (apud BENTES, 2001), trata-se de compreender o texto em seu próprio processo de planejamento, verbalização e construção.

Para Bentes (2001), a elaboração e definição de uma teoria do texto deve-se levar em consideração que:

a produção textual é uma atividade verbal, isto é, os falantes, ao produzirem um texto, estão praticando ações, atos de fala. Sempre que se interage por meio da língua, ocorre a produção de enunciados dotados de certa força, que irão produzir no interlocutor determinado(s) efeito(s), ainda que não sejam aqueles que o locutor tinha em mira. Dijk (1972) afirma que, em um texto, apesar de se realizarem diversos tipos de atos (em uma carta, por exemplo, podem realizar-se atos de saudação, pergunta, asserção, solicitação, convite, despedida, entre outros), há sempre um objetivo

principal a ser atingido, para o qual concorrem todos os demais. O autor propõe, então, a noção de “macroato” de fala, aquele que estaria ordenando os demais. Além disso, não se pode esquecer que essas ações ou esses “macroatos” estão inseridos em contextos situacionais, sociocognitivos e culturais, assim como a serviço de certos fins sociais; (BENTES, 2001, p.254)

Ainda conforme Bentes (2001) na continuação da idéia sobre as condições de produção e de recepção dos textos acrescenta:

a produção textual é uma atividade verbal consciente, isto é, trata-se de uma atividade intencional, por meio da qual o falante dará a entender seus propósitos, sempre levando em conta as condições em que tal atividade é produzida; considera-se, dentro desta concepção, que o sujeito falante possui um papel ativo na mobilização de certos tipos de conhecimentos, de elementos linguísticos, de fatores pragmáticos e interacionais, ao produzir um texto. Em outras palavras, o sujeito sabe o que faz, como faz e com que propósitos faz (se entendemos que dizer é fazer. (BENTES, 2001, p.254)

Apresenta o texto como o produto da interação entre seu locutor e o ouvinte. A palavra serve de expressão a um em relação ao outro.

a produção textual é uma atividade interacional, ou seja, os interlocutores estão obrigatoriamente, e de diversas maneiras, envolvidos nos processos de construção e compreensão de um texto. (BENTES, 2001, p.254)

Em suas obras Koch (apud BENTES, 2001) apresenta suas formulações da definição de texto que sempre teremos à nossa disposição e também uma definição daquilo que se postula ser o objeto da Linguística Textual:

Poder-se-ia, assim, conceituar o texto, como uma manifestação verbal constituída de elementos linguísticos selecionados e ordenados pelos falantes durante a atividade verbal, de modo a permitir aos parceiros, na interação, não apenas a apreensão de conteúdos semânticos, em decorrência da ativação de processos e estratégias de ordem cognitiva, como também a interação (ou atuação) de acordo com práticas socioculturais. Proponho que se veja a Linguística do Texto, mesmo que provisória e genericamente, como o estudo das operações linguísticas e cognitivas reguladoras e controladoras da produção, construção, funcionamento e recepção de textos escritos ou orais. Seu tema abrange a coesão superficial ao nível dos constituintes linguísticos, a coerência conceitual ao nível semântico e cognitivo e o sistema de pressuposições e implicações a nível pragmático da produção do sentido no plano das ações e intenções. Em suma, a Linguística Textual trata o texto como um ato de comunicação unificado num complexo universo de ações humanas. Por um lado, deve preservar a organização linear que é o tratamento estritamente linguístico, abordado no aspecto da coesão e, por outro lado, deve considerar a organização reticulada ou tentacular, não linear: portanto, dos

níveis do sentido e intenções que realizam a coerência no aspecto semântico e funções pragmáticas. (BENTES, 2001, p.255-256)

O texto oral ou escrito representa uma realidade imediata. Segundo Bakhtin, (1997, p.329) “onde não há texto, também não há objeto de estudo e de pensamento.” Este, é uma unidade concreta e atual sendo, portanto, uma ocorrência comunicativa.

Apoiados em Beaugrande e Dressler (cf.1981, p.34-37, apud MARCUSCHI, 2009, p.30) poderíamos considerar o texto como:

resultado atual das operações que controlam e regulam as unidades morfológicas, as sentenças e os sentidos durante o emprego do sistema lingüístico numa ocorrência comunicativa. Não é uma configuração comunicativa produzida pela simples união de morfemas, lexemas e sentenças, mas o resultado de operações comunicativas e processos lingüísticos em situações comunicativas. Um texto está submetido tanto a controles e estabilizadores internos como externos, de modo que a LT razoável não deve considerar a estrutura lingüística como fator único para a produção, estabilidade e funcionamento do texto.” Nem se pode tratar o texto simplesmente como uma unidade maior que a sentença, pois ele é uma entidade de outra ordem na medida em que é ocorrência na comunicação. (MARCUSCHI, 2009, p. 30)

Há de se ressaltar que o texto (oral e escrito) sempre será a unidade básica da comunicação humana. E assim sendo, não pode deixar de se levar em conta questões inerentes ao mundo, conforme as afirmações de Silveira (2005):

Mesmo considerando-se que o uso da língua nas diversas formas de interação humana se dá, em princípio, através de textos, há de se convir, portanto, que não se podem descolar do texto os componentes discursivos, a fim de que possa considerá-lo como uma unidade social e contextualmente completa. (SILVEIRA, 2005, p. 33)

O texto é formado de um agrupamento em várias dimensões e se dá em um processo de mapeamento cognitivo que são relevantes para sua produção e recepção. Segundo Marcuschi (2012)

O texto não é o resultado automático de uma série finita de passos em que usaram as relações na sequência, ao qual se aplicaria algum componente interpretativo. Em suma, o texto é algo essencialmente diverso de uma sentença muito longa. (MARCUSCHI, 2012, p.30).

Os Parâmetros Curriculares Nacionais encaram o texto como “a concretização dos discursos proferidos nas mais variadas situações cotidianas” e ainda como um “um todo significativo e articulado, verbal ou não-verbal”.

O ensino e a aprendizagem de uma língua não podem abrir mão dos textos pois estes, ao revelarem usos da língua e levarem a reflexões, contribuem para a criação de competências e habilidades específicas.(BRASIL, 1998, p.58).

O texto a partir de sua função na aprendizagem, como uma unidade de ensino poderá assumir dois pontos de vista:

considerando os diversos aspectos implicados em sua estruturação, a partir das escolhas feitas pelo autor entre as possibilidades oferecidas pela língua; Na relação intertextual, levando em conta o diálogo com outros textos e a própria contextualização.(BRASIL, 1998, p. 60).

Em uma concepção mais ampla, o texto pode ser compreendido como a “materialização da interação entre sujeitos- um autor e um leitor, em uma relação dialógica, representando um pensamento, emoção, o sentido e o significado, por meio de enunciados”. (BAKTHIN, 2003, p. 326).

Para tanto, podemos tomar o texto como um objeto que aponta tanto para o fechamento quanto para a abertura de sentidos.

Por discurso, entendemos toda atividade comunicativa de um locutor, numa determinada situação comunicativa onde se engloba não só o conjunto de enunciados por ele produzido em tal situação ou seus interlocutores (sujeitos situados social e historicamente), mas também o evento da enunciação. Pressupõe uma concepção de língua enquanto trabalho, ou seja, uma atividade de construção de sentido entre os falantes. O discurso se materializa linguisticamente por meio dos textos. Isto é, o discurso se concretiza sob a forma de texto. É por meio do texto que se pode entender todo o funcionamento do discurso.

O discurso tem natureza tridimensional sendo que, sua produção acontece na história, por meio da linguagem, que é um dos suportes por onde a ideologia se manifesta. Como o discurso representa-se na exterioridade, no seio da vida social, o estudioso desta área deve romper as estruturas linguísticas para alcançá-lo. O termo discurso caracteriza-se pela ação do locutor ao agir sobre o outro e de modificação de determinada situação e não somente como uma forma de representação do

mundo. Este se define pela relação existente entre língua e história, ou seja, a língua é conjugada conjuntamente com a história na produção de sentidos, constituindo, desse modo a materialidade linguístico-histórica. O discurso possibilita ainda, aos seus sujeitos, estratégias para que desta forma atinjam seus objetivos. Este por sua vez precisa ser contextualizado, isto é, ter sentido, significado dentro do contexto por ele definido. O discurso de maneira geral são as combinações de elementos linguísticos usados pelos falantes para que, desta forma expressem seus pensamentos, exponham seu mundo exterior ou interior e ajam sobre esse mundo.

Segundo Orlandi (1999, p.15), “a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento”. Os discursos estão sempre em direção a outros e nunca só, mas, sim atravessados por vozes que os antecedem e que os mantêm em constante interação. Estes por sua vez, ainda estão se confrontando e se legitimando. É por isso que podemos dizer que o princípio constitutivo do discurso é o dialogismo. Para Orlandi (1999):

Na análise do discurso, procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e de sua história. Por esse tipo de estudo se pode conhecer melhor aquilo que faz do homem um ser especial com sua capacidade de significar e significar-se. A análise do discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que vive. O trabalho simbólico do discurso está na base da produção da existência humana. Assim, a primeira coisa a se observar é que a Análise de Discurso não trabalha com a língua enquanto um sistema abstrato, mas com a língua no mundo, com maneiras de significar, com homens falando, considerando a produção de sentidos enquanto parte de suas vidas, seja enquanto sujeitos, seja enquanto membros de uma determinada forma de sociedade. (ORLANDI, 1999, p.15-16)

As identidades do discurso são feitas pelo próprio discurso, sendo assim, são permeáveis e passíveis de modificações de sentido e é construído através da interação verbal, que é histórica e está diretamente relacionada com a ideologia. O sentido é socialmente constituído, sendo que este não existe em si mesmo. Ele é determinado pelas posições ideológicas dentro de um processo histórico em que as palavras são produzidas.

Para tanto, sua concretização deve ser contextualizada, pois, quando o utilizamos, agimos sobre o mundo, marcamos uma posição em alguns momentos selecionando sentidos e em outros excluindo-os no processo interlocutório.

Reconhecer essa historicidade inscrita na linguagem é compreender que não existe um sentido literal, e, ainda, seu sentido é regido por uma interpretação regulada por condições específicas.

Segundo Maingueneau (2004):

O discurso é “orientado” não somente porque é concebido em função de uma perspectiva assumida pelo locutor, mas também porque se desenvolve no tempo, de maneira linear. O discurso se constrói, com efeito, em função de uma finalidade, devendo, supostamente, dirigir-se para algum lugar. (MAINGUENEAU, 2004, p.52)

O discurso é o suporte abstrato que sustenta vários textos que circulam em uma sociedade. Através da Análise do discurso podemos realizar uma análise interna e externa. Ao analisarmos o discurso, estaremos frente a questão de como esse se relaciona com a situação que o criou. A análise será feita em função da relação existente entre o campo da língua (que se apresenta suscetível a ser estudada e analisada pela Linguística) e ainda, o campo da sociedade (apreendida pela história e pela ideologia).

É por meio da articulação entre discurso, enunciador e local de enunciação que podemos entender que um discurso está inevitavelmente ligado ao lugar de enunciação. Essa ligação mesmo que fragmentária com um determinado espaço físico e temporal faz com que se identifique a capacidade de revelar a natureza contextual da produção do discurso.

Partindo deste ponto de vista, concluímos que a linguagem passa a ser concebida como uma prática social em que todo seu exterior é constitutivo, e seu sujeito historicamente constituído.

Para Maingueneau (2004) “o discurso é uma organização situada para além da frase”, o que significa que este não se manifesta somente por enunciados superiores à frase, mas que mobiliza estruturas “de uma outra ordem que as da frase.”

Os discursos, enquanto unidades transfrásticas, estão submetidos a regras de organização vigentes em um grupo social determinado: regras que governam uma narrativa, um diálogo, uma argumentação, regras relativas a um plano de texto (um fait divers não pode ser dividido como uma dissertação ou como um manual de instrução); regras sobre extensão do enunciado etc. (MAINGUENEAU, 2004, P.52)

Segundo Maingueneau (2004) o “discurso é orientado”, não somente por ser concebido em função de uma perspectiva de seu locutor, mas também se desenvolve no tempo de forma linear:

O discurso se constrói, com efeito, em função de uma finalidade, devendo, supostamente, dirigir-se para algum lugar. Mas ele pode se desviar em seu curso (digressões...), retornar sua direção inicial, mudar de direção etc. Sua linearidade manifesta-se freqüentemente por um jogo de antecipações (“veremos que...”, “voltaremos ao assunto...”) ou de retomadas (“ou melhor...”, “eu deveria ter dito...”); tudo isso constitui um verdadeiro “monitoramento” da fala pelo locutor. Deve-se notar que os comentários do locutor sobre sua própria fala. (MAINGUENEAU,, 2004, p.53)

Seguindo os conceitos de Maingueneau (2004), o discurso é “uma forma de ação”, onde para o mesmo “falar é uma forma de ação sobre o outro e não apenas uma representação do mundo”. Toda enunciação constitui em si um ato e por meio deste tem-se o intuito de modificar uma situação.

O discurso ainda pode ser “interativo”, pois toda atividade verbal é uma “inter-atividade” entre dois sujeitos, que encontram-se no “binômio EU-TU da troca verbal”. O discurso é ainda, segundo Maingueneau (2004) “contextualizado”. Todo sentido atribuído a um discurso está diretamente ligado a um contexto. “O mesmo enunciado em dois lugares distintos corresponde a dois discursos distintos”.

Todo discurso é “assumido por um sujeito”, que se concretiza a partir de um “EU, que se coloca como fonte de referências pessoais, temporais, espaciais e, ao mesmo tempo, indica que atitude está tomando em relação àquilo que diz e em relação a seu co-enunciador”. Podemos constatar que o mesmo se torna o responsável pelo que está dizendo. E ainda, o discurso é “regido por normas”, ou seja, toda atividade verbal implica normas particulares.

Para Maingueneau, o discurso pode ser compreendido como “o modo de apreensão da linguagem”, no qual está envolvida “a atividade dos sujeitos inscritos em contextos determinados”. Essa definição coloca o discurso de modo subjacente às estruturas sociais, não podendo, portanto, ser analisado apenas no âmbito linguístico, ou seja, à revelia daquelas estruturas. Entretanto, o autor reconhece que a linguística tem muito a oferecer, pois uma das principais vantagens da utilização da Análise do Discurso é a possibilidade de interpretação não apenas do que é dito, explicitado, mas sobretudo da ideologia por trás dos discursos, entendendo-se o que não está necessariamente explícito.

Para Bakhtin, o discurso é “a língua em sua integridade concreta e viva” onde se apresenta uma “análise/teoria do discurso.” (BAKHTIN, 1997, apud BRAIT, 2010, p.10).

Intitulamos este capítulo “O discurso em Dostoiévski” porque temos em vista o *discurso*, ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da Lingüística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessário de alguns aspectos da vida concreta do discurso. Mas são justamente esses aspectos, abstraídos pela Lingüística, os que têm importância primordial para os nossos fins. Por este motivo as nossas análises subseqüentes não são lingüísticas no sentido rigoroso do termo. Podem ser situadas na Metalingüística, subentendendo-se como um estudo ainda não constituído em disciplinas particulares definidas daqueles aspectos da vida do discurso que ultrapassam de modo absolutamente legítimo os limites da Lingüística. As pesquisas metalingüísticas, evidentemente, não podem ignorar a Lingüística e devem aplicar os seus resultados. A Lingüística e a Metalingüística estudam um mesmo fenômeno concreto, muito complexo e multifacético- o discurso, mas estudam sob diferentes aspectos e diferentes ângulos de visão. Devem completar-se mutuamente e não fundir-se. Na prática, os limites entre elas são violados com muita freqüência. (BAKHTIN, 1997 apud BRAIT, 2010, p.10)

A partir desta definição, Bakhtin incorpora ao objeto a ser estudado pela Metalingüística uma dimensão extralingüística, a sua materialidade lingüística.

Assim, as relações dialógicas são extralingüísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do *discurso*, ou seja, da língua enquanto fenômeno integral concreto. A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da *vida* da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas. Mas a Linguística estuda a “linguagem” propriamente dita com sua lógica específica na sua *generalidade*, como algo que torna possível a comunicação lógica, pois ela abstrai conseqüentemente as relações propriamente dialógicas. Essas relações se situam no campo do discurso, pois este é por natureza dialógico e, por isto, tais relações devem ser estudadas pela Metalingüística, que ultrapassa os limites da Linguística e possui objeto autônomo e metas próprias. (BAKHTIN, apud BRAIT, 2010, p.12).

A abordagem do discurso não pode ser encarada somente de um ponto de vista interno, ou de uma perspectiva exclusivamente externa. “Excluir um dos pólos é destruir o ponto de vista dialógico, proposto e explicitado pela teoria e pela análise, e dado como constitutivo da linguagem”. É o que segundo podemos caracterizar como “a bivocalidade de “dialógico”, situado no objeto e na maneira de enfrentá-lo, que caracteriza a novidade da Metalingüística e de suas conseqüências para os estudos da linguagem (Brait, 2010, p.13).

Segundo os estudos bakhtinianos, a linguagem leva em conta, as particularidades discursivas que direcionam para contextos “mais amplos, para um extralingüístico aí incluído”. Segundo Brait (2010):

O trabalho metodológico, analítico e interpretativo com textos/discursos se dá – como se pode observar nessa proposta de criação de uma nova disciplina, ou conjunto de disciplinas –, herdando da Linguística a possibilidade de esmiuçar campos semânticos, descrever e analisar micro e macro-organizações sintáticas, reconhecer, recuperar e interpretar marcas e articulações enunciativas que caracterizam os discursos e indiciam sua heterogeneidade constitutiva, assim como a dos sujeitos aí instalados. (BRAIT, 2010, p.13)

Para a mesma, saber reconhecer o texto e o gênero ao qual pertence e os gêneros que nele se articulam, significa:

descobrir a tradição das atividades em que esses discursos se inserem e, a partir desse diálogo com o objeto de análise, chegar ao inusitado de sua forma de ser discursivamente, à sua maneira de participar ativamente de esferas de produção, circulação e recepção, encontrando sua identidade nas relações dialógicas estabelecidas com outros discursos, com outros sujeitos. (BRAIT, 2010, p. 13-14).

Podemos assim concluir, que os discursos estão associados à uma situação social de interação e, assim, como enunciados individuais, porém são constituídos de partes que não podem desligar-se, a sua dimensão linguístico-textual e a sua dimensão social. Desta forma, cada gênero está ligado a uma situação social de interação típica, dentro de uma esfera social, com uma finalidade discursiva e com a concepção de autor e destinatário.

Para tanto podemos dizer que para Bakhtin, os gêneros são formas de ação, ou seja, funcionam como referências na construção dos enunciados, pois marcam o autor no processo discursivo, como um grande horizonte de expectativas para o leitor, no processo de compreensão e interpretação do enunciado. Para que haja essa interação se torna necessário tanto para o domínio das formas da língua quanto o da formas do discurso, isto é, o domínio dos gêneros do discurso. O assunto aqui apresentado será abordado de maneira mais profunda na seção 2.2.

Para Maingueneau (2004):

A atividade verbal é uma inter-atividade entre dois parceiros, cuja marca nos enunciados encontra-se no binômio EU-VOCÊ da troca verbal. A manifestação mais evidente da interatividade é a interação oral, a conversação, em que dois locutores coordenam suas enunciações, enunciam em função da atitude do outro e percebem imediatamente o efeito de suas palavras sobre o outro. (MAINGUENEAU, 2004, p.53).

O discurso só pode existir na forma de enunciados concretos que pertencem aos sujeitos discursivos de uma outra esfera da atividade e comunicação humana. Sendo assim, cada enunciado constitui-se em um novo acontecimento, um evento único e sem repetição na comunicação discursiva.

O sujeito ao se posicionar está colocando em evidência um conjunto de princípios que se materializam e a partir de sua organização social e de seus modos de interação que os índices de valor são agregados às palavras. Tendo a palavra como base material do discurso, é que podemos entender o funcionamento dos sentidos na linguagem. Temos então, de um lado a materialidade que nos atestam as condições de produção dos sujeitos envolvidos; e de outro lado, a materialidade linguística, que adquire em condições de uso específicas manifestações que vem a acrescentar e caracterizar o real funcionamento da enunciação.

Podemos assim concluir com os termos utilizados por Fávero & Koch (2005):

É lícito concluir, portanto, que o termo *texto* pode ser tomado em duas acepções: texto, em sentido lato, designa toda e qualquer manifestação da capacidade textual do ser humano (quer se trate de um poema, quer de uma música, uma pintura, um filme, uma escultura etc.), isto é, qualquer tipo de comunicação realizada através de um sistema de signos. Em se tratando de linguagem verbal, temos o discurso, atividade comunicativa de um falante, numa situação de comunicação dada, englobando o conjunto de enunciados produzidos pelo locutor (ou por este e seu interlocutor, no caso do diálogo) e o evento de sua enunciação. O discurso é manifestado, lingüisticamente, por meio de textos (em sentido estrito). Nesse sentido, o texto consiste em qualquer passagem, falada ou escrita, que forma um todo significativo, independente de sua extensão. Trata-se, pois, de uma unidade de sentido, de um contínuo comunicativo contextual que se caracteriza por um conjunto de relações responsáveis pela tessitura do texto [...]. (FÁVERO & KOCH, 2005, p.26)

2.2 GÊNEROS DISCURSIVOS: CONCEPÇÕES E QUESTÕES RELATIVAS AO TEMA

O conceito de gênero tornou-se objeto de interesse e pesquisa em contextos escolares e acadêmicos, mas em especial pela Linguística Aplicada.

Em seus escritos, o lingüista russo Mikhail Bakhtin (1992) apresenta o caráter social dos fatos relacionados à linguagem, considerando desta forma, os enunciados como um produto de interação social, determinado por uma situação

considerada material e concreta assim como pelo contexto mais amplo que constitui o conjunto das condições de vida que cerca uma dada comunidade lingüística. Podemos constatar que o mesmo, insiste na diversidade das atividades sociais que são exercidas pelos diversos grupos e assim, conseqüentemente as diversas produções de linguagem a elas relacionadas. A língua utilizada no dia a dia, a língua usada na escola, no trabalho, as narrações literárias, os textos políticos, entre outros, constituem diferentes sistemas que comprovam a necessidade de se ter uma competência polilingüística fundamental a todo falante.

Segundo Bakhtin, (1997) os gêneros do discurso resultam em formas consideradas padrões “relativamente estáveis” de um enunciado, determinadas sócio-historicamente. O autor afirma que só nos comunicamos, falamos e escrevemos, através de gêneros do discurso. A respeito da constituição dos gêneros e de seu papel nas práticas interativas, Bakhtin (1997) afirma:

Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana, o que não contradiz a unidade nacional de uma língua. A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua, — recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais — mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção (composicional) fundem-se indissoluvelmente no *todo* do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*. A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. Cumpre salientar de um modo especial a *heterogeneidade* dos gêneros do discurso (orais e escritos), que incluem indiferentemente: a curta réplica do diálogo cotidiano (com a diversidade que este pode apresentar conforme os temas, as situações e a composição de seus protagonistas), o relato familiar, a carta (com suas variadas formas), a ordem militar padronizada, em sua forma lacônica e em sua forma de ordem circunstanciada, o repertório bastante diversificado dos documentos oficiais (em sua maioria padronizados), o universo das declarações públicas (num sentido amplo, as sociais, as políticas) (BAKHTIN, 1997,p.279)

Os estudos de Mikhail Bakhtin a respeito dos gêneros do discurso e sua relação com a produção humana e a comunicação nos trazem a concepção de que

o gênero já não está mais centrado na forma estática e rígida dos gêneros literários, mas na dinamicidade trazida das diversas possibilidades de atividade do homem.

Ao encarar todo enunciado como algo concreto e único, Bakhtin (1997, p.279) acentua a concepção de acontecimento, de evento, sendo assim, cada enunciado ocorre uma única vez, pois sempre há um novo enunciado emitido em uma situação diferenciada, com outros valores sociais, o que caracteriza a linguagem como social. O enunciado, então reflete as condições de agir do homem, colocando em evidência as especificidades de sua atividade humana e a elaboração relativamente estáveis. A essa atividade Bakhtin denomina de gêneros do discurso.

Os gêneros, desta forma, têm de estar abertos para as mudanças, remodelações, pois a forma passa a ser encarada, ao mesmo tempo, como estável e instável, como reiteração e abertura para o novo, ou seja, um novo gênero que surge traz recorrências de gêneros antigos, equilibrando-se entre o estático e o dinâmico.

Nesse contexto de sucessivas mudanças, é possível reconhecer a semelhança e a recorrência da forma, compreendendo que os enunciados são estáveis, mas auxiliam nas mais diversas atividades humanas, de modo que, orientam nosso agir, permitindo assim a adaptação à novas circunstâncias que porventura podemos viver. Há desse modo, um vínculo entre língua e vida, que segundo Bakhtin (1997):

A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua. (BAKHTIN, 1997, p.283)

A riqueza e a grande diversidade das produções da linguagem são também organizadas, onde as competências linguísticas dos sujeitos ultrapassam os limites da frase em direção do que Bakhtin (1997) denomina de “tipos relativamente estáveis de enunciados”, “o todo discursivo”, ou seja, os gêneros discursivos estão presentes desde o princípio de nossas atividades com a linguagem. Sendo assim, os gêneros são diferentes formas de uso da linguagem que se diferem de acordo com as esferas da atividade humana.

Para Maingueneau (2004, p.61), essa diversidade designa o que entendemos por gênero do discurso, ou seja, dispositivos de comunicação que só aparecem quando algumas condições sócio- históricas se fazem presentes. Para o

autor, “as tipologias dos gêneros de discurso se contrapõem, desse modo, às tipologias comunicacionais, por seu caráter historicamente variável”. É através dos gêneros do discurso que relacionamos as variadas formas de exibição científica e os modos literários.

As mais variadas esferas da atividade humana dão origem aos vários gêneros do discurso, que segundo Bakhtin (1997, p.282) resultam em formas padrão, “relativamente estáveis” de um enunciado, determinadas sócio-historicamente. Bakhtin, ainda vai além ao mencionar que só nos comunicamos, falamos e escrevemos por meio dos gêneros discursivos. Os gêneros estão presentes no cotidiano dos falantes, onde é apresentado um enorme repertório de gêneros, que muitas vezes são usados de forma inconsciente. Para Bakhtin, (1997):

Cada esfera conhece seus gêneros, apropriados à sua especificidade, aos quais correspondem determinados estilos. Uma dada função (científica, técnica, ideológica, oficial, cotidiana) e dadas condições, específicas para cada uma das esferas da comunicação verbal, geram um dado gênero, ou seja, um dado tipo de enunciado, relativamente estável do ponto de vista temático, composicional e estilístico. (BAKHTIN, 1997, P. 284)

Sabemos que os gêneros vêm sofrendo modificações em consequência do momento histórico em que estão inseridos. Desta forma, cada situação social dá origem a um gênero que carrega em si suas características específicas. Concluimos que devido às infinitudes de situações comunicativas, podemos perceber que infinitos também são os gêneros.

A relativa estabilidade dos gêneros coloca a mostra a dificuldade de delimitar formalmente os gêneros do discurso. Em contrapartida, é a mesma relativa estabilidade que torna possível nossa participação nos mais diferentes campos de atividades humanas, pois podemos nos comunicar e assim tornar viável o nosso fazer. Assim, ao dominarmos um determinado gênero – por exemplo, um documento oficial –, conseguimos participar de certos grupos sociais, em atividades como solicitação, deferimento, indeferimento, comunicados, entre outras. É preciso o domínio dessas formas do gênero, para que ocorra participação, comunicação e acima de tudo o fazer humano. Portanto, não há como desvincular a práxis humana do ato comunicativo, não há como existir e se inter-relacionar com o outro sem o conhecimento dos gêneros e dos enunciados concretos que o constituem.

Segundo Bakhtin (1997):

Essa alternância dos sujeitos falantes que traça fronteiras estritas entre os enunciados nas diversas esferas da atividade e da existência humana, conforme as diferentes atribuições da língua e as condições e situações variadas da comunicação, é diversamente caracterizada e adota formas variadas. É no diálogo real que esta alternância dos sujeitos falantes é observada de modo mais direto e evidente; os enunciados dos interlocutores (parceiros do diálogo), a que chamamos de réplicas, alternam-se regularmente nele. O diálogo, por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal. Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um acabamento específico que expressa a *posição do locutor*, sendo possível responder, sendo possível tomar, com relação a essa réplica, uma *posição responsiva*. (BAKHTIN, 1997, p.295)

A comunicação passa, então, a se constituir como um processo vivo, dinâmico, em constantes mudanças e transformações de acordo com a sociedade em que está inserida. Do mesmo modo, os gêneros também são modificáveis, flexíveis, em contraposição às formas abstratas da língua em estado gramatical ou dicionarizado.

Bakhtin (1997, p. 282-283) devido a heterogeneidade dos gêneros discursivos sugere a divisão entre gêneros primários e secundários, onde os primeiros são simples, do dia a dia, e os segundos são considerados mais complexos, próprios das atividades escritas mais elaboradas, assim como os gêneros artístico-literários, científicos e políticos. A distinção entre gênero primário e secundário é de grande importância teórica, pois mostra a razão pela qual “a natureza do enunciado deve ser elucidada e definida por uma análise de ambos os gêneros”. É por meio desta condição que a análise se torna conveniente a natureza “complexa e sutil do enunciado e abrangeria seus aspectos essenciais.”

Não há razão para minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso e a conseqüente dificuldade quando se trata de definir o caráter genérico do enunciado. Importa, nesse ponto, levar em consideração a diferença essencial existente entre o gênero de discurso *primário* (simples) e o gênero de discurso *secundário* (complexo). Os gêneros secundários do discurso — o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. - aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea. Os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios - por exemplo, inseridas no romance, a réplica do diálogo cotidiano ou a carta, conservando sua forma e seu significado cotidiano apenas no plano do conteúdo do romance, só se integram à realidade existente através do

romance considerado como um todo, ou seja, do romance concebido como fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana. (BAKHTIN, 1997, p.282)

Segundo Bakhtin, a compreensão ativa está ligada a três fatores: o tratamento exaustivo do tema, o intuito do enunciador e as formas típicas de estruturação do acabamento do gênero.

O tratamento exaustivo do tema vai ser caracterizado de acordo com as esferas da comunicação verbal, onde o mesmo pode ser quase total em algumas esferas, melhor dizendo, sua maleabilidade vai depender do contexto espaço temporal, da criatividade do enunciador e das possibilidades e impossibilidades de alterações do enunciado devido às coerções de ordem social.

O primeiro fator—o tratamento exaustivo do tema do enunciado—varia profundamente conforme as esferas da comunicação verbal. O tratamento exaustivo pode ser quase total em certas esferas: na vida cotidiana (as perguntas de ordem puramente factual e as respostas igualmente factuais que elas suscitam), na vida prática, na vida militar (os comandos e as ordens), na vida profissional, em suma, nas esferas em que os gêneros do discurso são padronizados ao máximo e a criatividade é quase inexistente. Nas esferas criativas (em particular, claro, nas ciências), em compensação, o tratamento exaustivo será muito relativo—exatamente um mínimo de acabamento capaz de suscitar uma atitude responsiva. Teoricamente, o objeto é inesgotável, porém, quando se torna tema de um enunciado (de uma obra científica, por exemplo), recebe um acabamento relativo, em condições determinadas, em função de uma dada abordagem do problema, do material, dos objetivos por atingir, ou seja, desde o início ele estará dentro dos limites de um intuito definido pelo autor. (BAKHTIN, 1997, p.300)

O intuito discursivo está veiculado à forma do gênero escolhido, ou seja, ao enunciado, a sua estruturação. Temos então, a necessidade de conhecermos a forma padrão para que desta forma possamos nos orientar quanto à nossa participação social.

Em qualquer enunciado, desde a réplica cotidiana monolexêmica até as grandes obras complexas científicas ou literárias, captamos, compreendemos, sentimos o *intuito discursivo* ou o *querer-dizer* do locutor que determina o todo do enunciado: sua amplitude, suas fronteiras. Percebemos o que o locutor *quer* dizer e é em comparação a esse intuito discursivo, a esse querer-dizer (como o tivermos captado) que mediremos o acabamento do enunciado. Esse intuito determina a escolha, enquanto tal, do objeto, com suas fronteiras (nas circunstâncias precisas da comunicação verbal e necessariamente em relação aos enunciados anteriores) e o tratamento exaustivo do objeto do sentido que lhe é próprio. Tal intuito vai determinar também, claro, a escolha da forma do gênero em que o enunciado será estruturado (mas este é o terceiro fator de que trataremos mais adiante). O intuito, o elemento *subjetivo* do enunciado, entra em combinação com o objeto do sentido — *objetivo* — para formar uma unidade indissolúvel, que ele limita, vincula à situação concreta (única) da comunicação verbal, marcada pelas circunstâncias individuais, pelos

parceiros individualizados e suas intervenções anteriores: seus enunciados. É por isso que os parceiros diretamente implicados numa comunicação, conhecedores da situação e dos enunciados anteriores, captam com facilidade e prontidão o *intuito discursivo*, o querer-dizer do locutor, e, às primeiras palavras do discurso, percebem o *todo* de um enunciado em processo de desenvolvimento. (BAKHTIN, 1997, p.301)

As formas típicas de estruturação do acabamento do gênero evidenciam-se no “querer dizer” do locutor que se realiza na escolha de um gênero do discurso. Essa escolha é determinada pela especificidade da esfera da comunicação verbal, das necessidades temáticas e do conjunto constituído dos parceiros:

(...) o intuito discursivo do locutor, sem que este renuncie à sua individualidade e à sua subjetividade, adapta-se e ajusta-se ao gênero escolhido, compõe-se e desenvolve-se na forma do gênero determinado. Esse tipo de gênero existe sobretudo nas esferas muito diversificadas da comunicação verbal oral da vida cotidiana (inclusive em suas áreas familiares e íntimas). Para falar, utilizamos sempre dos gêneros do discurso, em outras palavras, todos os nossos enunciados dispõem de uma *forma padrão* e relativamente estável *de estruturação de um todo*. Possuímos um rico repertório dos gêneros do discurso orais (e escritos). Na *prática*, usamo-los com segurança e destreza, mas podemos ignorar totalmente a sua existência *teórica*. Como Jourdain de Molière, que falava em prosa sem suspeitar disso, falamos em vários gêneros sem suspeitar de sua existência. Na conversa mais desenvolvida, moldamos nossa fala às formas precisas de gêneros, às vezes padronizados e estereotipados, às vezes mais maleáveis, mais plásticos e mais criativos. (BAKHTIN, 1997, p.302)

A grande diversidade das produções de linguagem podem ser consideradas infinitas, mas também como algo organizado. Segundo Bakhtin (1997), os limites dessas competências lingüísticas que vão além das frases na direção de um todo discursivo, ou seja, os gêneros discursivos nos tornam sensíveis desde o início de nossa atividade com a linguagem. Podemos dizer que os gêneros discursivos são diferentes formas de usar a linguagem de modo que são variáveis de acordo com as diferentes esferas de atividade humana.

A comunicação verbal na vida cotidiana não deixa de dispor de gêneros criativos. Esses gêneros do discurso nos são dados quase como nos é dada a língua materna, que dominamos com facilidade antes mesmo que lhe estudemos a gramática. A língua materna — a composição de seu léxico e sua estrutura gramatical —, não a aprendemos nos dicionários e nas gramáticas, nós a adquirimos mediante enunciados concretos que ouvimos e reproduzimos durante a comunicação verbal viva que se efetua com os indivíduos que nos rodeiam. Assimilamos as formas da língua somente nas formas assumidas pelo enunciado e juntamente com essas formas. As formas da língua e as formas típicas de enunciados, isto é, os gêneros do discurso, introduzem-se em nossa experiência e em nossa consciência conjuntamente e sem que sua estreita

correlação seja rompida. Aprender a falar é aprender a estruturar enunciados (porque falamos por enunciados e não por orações isoladas e, menos ainda, é óbvio, por palavras isoladas). Os gêneros do discurso organizam nossa fala da mesma maneira que a organizam as formas gramaticais (sintáticas). Aprendemos a moldar nossa fala às formas do gênero e, ao ouvir a fala do outro, sabemos de imediato, bem nas primeiras palavras, pressentir-lhe o gênero, adivinhar-lhe o volume (a extensão aproximada do todo discursivo), a dada estrutura composicional, prever-lhe o fim, ou seja, desde o início, somos sensíveis ao todo discursivo que, em seguida, no processo da fala, evidenciará suas diferenciações. Se não existissem os gêneros do discurso e se não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo da fala, se tivéssemos de construir cada um de nossos enunciados, a comunicação verbal seria quase impossível. (BAKHTIN, 1997, p.302-303)

Ainda em relação ao intuito discursivo, levamos em consideração que o estilo e a composição estarão ligados ao valor atribuído pelo enunciatador a um determinado enunciado, isto é, à expressividade, ao caráter emotivo, valorativo e expressivo do enunciatador preocupa-se ao se dirigir ao destinatário e a sua reação resposta, acabam por empregar ou não determinados recursos lingüísticos. De acordo com Bakhtin (1997):

Enquanto elaboro meu enunciado, tendo a determinar essa resposta de modo ativo; por outro lado, tendo a presumi-la, e essa resposta presumida, por sua vez, influi no meu enunciado (precavendo-me das objeções que estou prevendo, assinalo restrições, etc.) Enquanto falo, sempre levo em conta o fundo aperceptivo sobre o qual minha fala será recebida pelo destinatário: o grau de informação que ele tem da situação, seus conhecimentos especializados na área de determinada comunicação cultural, suas opiniões e suas convicções, seus preconceitos (de meu ponto de vista), suas simpatias e antipatias, etc.; pois é isso que condicionará sua compreensão responsiva de meu enunciado. Esses fatores determinarão a escolha do gênero do enunciado, a escolha dos procedimentos composicionais e, por fim, a escolha dos recursos lingüísticos, ou seja, o estilo do meu enunciado. (BAKHTIN, 1997, p. 321)

Desse modo, compreender os gêneros significa colocarmo-nos no lugar do outro, é podermos identificar-nos com o outro a partir de seus valores sociais, seu tempo, sua cultura, sua posição espacial e assim, voltarmos para o nosso lugar com o intuito de completar seu horizonte de acordo com o excedente de nossa visão, de nosso conhecimento, de nossos anseios e desejos. Por meio dessa visão, surge um espaço dialógico entre os sujeitos da comunicação e, como que por uma corrente, ocorrem atitudes responsivas ativas.

O interlocutor, ao compreender determinado enunciado, pode discordar, complementar, confrontar, desejar certo objeto, orientar sua vida, saindo de sua condição de ouvinte e passando para a condição de falante. Assim, na comunicação

verbal, um enunciado é uma unidade real que se inter relaciona com outros enunciados, em outros momentos e outros lugares.

Os gêneros discursivos são constituídos por enunciados relativamente estáveis, cujo objetivo é atender às necessidades da interação verbal. Em vista disso, os elementos componentes do enunciado–conteúdo temático, estilo e construção composicional – estão intrinsecamente ligados aos valores e funções sociais do processo de comunicação.

Podemos conceber, então, que os gêneros discursivos não se compõem apenas de perspectivas ou conceitos, mas de uma prática social, que de acordo com as DCEs (Paraná, 2008, p. 19) é “como toda atividade humana exercida com e na linguagem”. A competência lingüística se aprimorará com os gêneros discursivos, desde que o usuário perceba que a linguagem não se restringe às práticas escolares, mas tem a ver com a sociedade da qual ele faz parte. Dessa forma, será capaz de pensar e produzir seu discurso próprio, de modo que seja um sujeito que aja na sua sociedade. Pois é na escola que “o estudante brasileiro tem a oportunidade de aprimoramento de sua competência linguística, de forma a garantir uma inserção ativa e crítica na sociedade” (PARANÁ, 2008, p. 4).

2.3 A INTERTEXTUALIDADE E A FORMAÇÃO DO LEITOR

O conceito de intertextualidade foi um dos primeiros estudos a serem considerado bakhtiniano, graças à obra de Júlia Kristeva. Segundo Fiorin, (apud BRAIT, 2010) ao citar Kristeva, (1967, pp 438-65) mostra que o discurso literário “não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de várias escrituras”.(Idem, p.440).

Para o mesmo, todo texto revela-se como um “mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto.” Afirma ainda que “no lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade”.

Baseada nessas ideias, Júlia Kristeva (1996, apud Portela, 1999) criou uma nova visão desse diálogo entre textos, dando-lhe o nome de “intertextualidade” que conforme a escritora, “é o encontro de duas vozes, ou ainda a coexistência de estruturas profundas do discurso”.

Segundo Portela (1999), de acordo com os conceitos de Kristeva (1974, p.60), podemos entender:

O termo intertextualidade designa essa transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos noutra(...) “num sistema significativo, o qual exige uma nova articulação do tético- da personalidade enunciativa e denotativa”. Quando ocorre um diálogo entre os muitos textos de uma (ou várias) cultura(s) que se instala no interior de cada texto e o define, tem-se o *fenômeno da intertextualidade*, um ponto de intersecção de muitos diálogos, cruzamento de vozes oriundas de práticas da linguagem socialmente diversificada, que têm no texto sua realização. (PORTELA, 1999, p. 69).

Bakhtin trabalha com a noção de intertextualidade por considerar que: o “diálogo é a única esfera possível de vida da linguagem” (apud BRAIT, 2010). Para tanto podemos entender “a escritura como leitura do corpus literário anterior e o texto como absorção e réplica a um outro texto” (apud BRAIT, 2010).

Para Koch (2011):

Todos nós já conhecemos o princípio segundo o qual todo texto remete sempre a outro ou a outros, constituindo-se como uma “resposta” ao qual foi dito ou, em termos de potencialidades, ao que ainda será dito, considerando que a intertextualidade encontra-se na base da constituição de todo e qualquer dizer.

Em sentido restrito, todo texto faz remissão a outro(s) efetivamente já produzido(s) e que faz (em) parte da memória social dos leitores.(...) (KOCH, 2011, p.101)

Um aspecto essencial à compreensão diz respeito à ativação do conhecimento prévio, pois é o conhecimento que o leitor tem sobre determinado assunto que lhe permitirá fazer as inferências necessárias para que possa relacionar diferentes partes do texto em um todo coerente.

Kristeva (apud BRAIT, 2010) ainda defende o conceito de que a palavra é espacializada, pois, funciona em três dimensões, ou seja, depende de um sujeito, de um destinatário e de um contexto. Portanto, busca-se desta forma, considerar o caráter social do sujeito do conhecimento, pois é direcionado para esta convivência social que este sujeito se manifesta com o objetivo de transformar esta sociedade.

Nessa concepção, Bakhtin enfoca o dialogismo como condição de sentido do discurso, em que o sujeito perde o papel central, onde é trocado por diferentes vozes sociais, que o transformam em um sujeito histórico e ideológico. Conforme Bakhtin, o dialogismo é a origem constitutiva da linguagem que se desdobra em dois aspectos: o da interação verbal dos enunciados e enunciatário e o da intertextualidade que ocorre no interior do discurso.

Para Jenny (1979, apud SILVA, 2006) intertextualidade caracteriza-se por um novo modo de leitura que traz a linearidade ao texto:

Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abram aos poucos, o espaço semântico. Sejam quais forem os textos assimilados, o estatuto do discurso intertextual é assim comparável ao duma super-palavra, na medida em que os constituintes deste discurso já não são palavras, mas sim coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais. A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Opera-se, portanto, uma espécie de separação ao nível da palavra, uma promoção a discurso com um *poder* infinitamente superior ao do discurso monológico corrente. (SILVA, 2006, p.51)

Atribui-se a Kristeva, a elaboração dos conceitos teóricos que norteiam essa concepção de texto como as “práticas significativas, produtividade, significância, fenotexto, genotexto e intertextualidade”. Ao dizer que o texto é uma prática significante que busca sua significação por meio de um trabalho em que se “investem, ao mesmo tempo e num só movimento, o debate do sujeito e do Outro e o contexto social.” (FIORIN apud BRAIT, 2010, p.164).

O texto é uma produtividade, porque é “o teatro do trabalho com a língua, que ele desconstrói e reconstrói”. E ainda, é significância, pois é um espaço polissêmico, que “entrecruzam vários sentidos possíveis”. O fenotexto é o “fenômeno verbal tal como ele se apresenta na estrutura do enunciado concreto”. O genotexto é parte da significância, “domínio verbal e pulsional, onde se estrutura o fenotexto, lugar da constituição do sujeito da enunciação”. (FIORIN apud BRAIT, 2010, p.164)

De acordo com os conceitos podemos perceber que todo texto é um intertexto, ou seja, outros textos estão presentes neles de formas variadas, pouco ou mais reconhecíveis. Sendo assim, a intertextualidade, “é a maneira real de construção do texto”. (FIORIN apud BRAIT, 2010, p.164)

A partir de Bakhtin, muitas concepções teóricas passaram a encarar o texto como objeto de análise, dentre as quais a Análise do Discurso, a Semiótica e a Linguística Textual.

Dentro da análise do Discurso, destaca-se Maingueneau (1989) que ao estudar o discurso jansinista, coloca o texto como uma encruzilhada de trocas enunciativas situando-o na história e propõe, para seu exame, a determinação de um espaço de interação semântica que explique, ao mesmo tempo, os fundamentos dos discursos que dialogam e sua relação polêmica.

Ducrot (1987), em sua teoria da polifonia, afirma que um texto pode apresentar mais de um locutor ou ainda, vários enunciadores. O discurso direto visto como polifonia “fraca,” apresenta diversos locutores. Ao se referir ao discurso indireto livre, a negação polêmica ou a ironia onde variam os enunciadores, ocorre a plenitude polifônica, pois uma vez que, as vozes que dialogam e polemizam “ olham de posições sociais e ideológicas diferentes, e o discurso se constrói no cruzamento dos pontos de vista.

Bakhtin (1929), ao utilizar o termo “dialogismo” explica que esse é discursivo e se desdobra em dois aspectos: da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário do texto e do intertexto, que se está no interior do discurso; característica essa, essencial a linguagem e princípio de um discurso. O dialogismo é, então, condição de todo discurso. Este é visto como uma propriedade da linguagem (seja como língua, seja como discurso), princípio que se estende à sua concepção de mundo e de sujeito. Este diálogo ocorre de forma interna na linguagem, uma vez que um discurso se inscreve no outro. O dialogismo pode, então, ser compreendido de duas maneiras: como diálogo entre discursos, e como diálogo entre sujeitos.

Baseando-se na proposta de Bakhtin, Kristeva (1974) designa intertextualidade como a transposição de um sistema de signos no outro.

O diálogo entre muitos textos de uma cultura que se instala no interior de cada texto se define como fenômeno de intertextualidade, ou seja, o cruzamento de vozes oriundas de uma prática de linguagem socialmente diversificadas, que encontra no texto sua realização.

Compreendido como tecido polifônico que entrecruza fios dialógicos de vozes, que se completam e respondem umas as outras, o texto na concepção bakhtiniana, tem na função intertextual uma posição de primazia em detrimento do texto, sendo que através dele as vozes falam e polemizam, reproduzindo, a partir do texto, o diálogo com outros textos.

Conforme Koch (1997):

Na intertextualidade, a alteridade é necessariamente atestada pela presença de um intertexto: ou a fonte é explicitamente mencionada no texto que o incorpora ou se o produtor está presente, em situações de comunicação oral: ou ainda, trata-se de provérbios, frases feitas, expressões estereotipadas ou formulaicas, de autoria anônima, mas que fazem parte de um repertório partilhado por uma comunidade de fala. Em se tratando de polifonia, basta que a alteridade seja encenada, isto é, incorporam-se ao texto vozes de enunciadores reais ou virtuais, que representam perspectivas, pontos de vista diversos, ou põem em jogo "tipos" diferentes, com os quais o locutor se identifica ou não. Deste modo, o conceito de polifonia recebe o da intertextualidade, isto é, todo caso de intertextualidade é um caso de polifonia, não sendo, porém, verdadeira e recíproca: há casos que não podem ser vistos como manifestação de intertextualidade. (KOCH, 1997, p.57)

Para a Linguística textual, a intertextualidade sempre foi vista como um dos critérios de textualidade de considerável relevância.

Segundo Koch (2011) nem "sempre a intertextualidade se constitui de forma desvelada". Dessa forma, seguindo os conceitos da autora para que se identifique a presença de outro(s) texto(s) numa produção escrita depende do conhecimento de seu leitor, do seu repertório de leitura. Conforme Bakhtin (1992 apud KOCH, 2011, p.78) "cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados".

Koch (1986, apud PORTELA, 1999), propõe para o conceito de intertextualidade uma ampliação, desenvolvendo-o em dois sentidos: o amplo e o restrito.

Em sentido amplo, "a intertextualidade constitui a condição de existência do próprio discurso", o qual se compara à noção de interdiscursividade.

Já de sentido restrito, ocorre quando um texto se relaciona em outro previamente existente. Para Koch (op. cit.), a intertextualidade pode ser de *forma e conteúdo*.

Na intertextualidade de conteúdo os textos estão relacionados entre si, sendo que estes tratam de um mesmo assunto ou pertencerem à mesma área de conhecimento. Já a intertextualidade de forma está ligada a tipologia textual ou de estilo.

Para a autora a intertextualidade ainda se apresenta de forma explícita e implícita.

A intertextualidade explícita ocorre quando "há citação da fonte do intertexto" (KOCH, 2011) utiliza trechos, frases de outros textos ou autores, mastreando-lhe as

fontes do intertexto, o que ocorre por meio de aspas, notas, citações do nome do autor e data do trabalho.

Já a intertextualidade implícita, ocorre quando, um texto está inserido a um outro texto produzido anteriormente, que faz parte do domínio de referências dos interlocutores, havendo assim a necessidade da ativação da memória enciclopédica para reconhecer o texto fonte. Pressupõe-se que as informações contidas nesse tipo de texto já façam parte do conhecimento textual do leitor.

A intertextualidade implícita ocorre sem citação expressa da fonte, cabendo ao interlocutor recuperá-la na memória para construir o sentido do texto, como nas alusões, na paródia, em certos tipos de paráfrase e ironias. (KOCH, 2011, P.92)

Koch ainda apresenta a intertextualidade das semelhanças e das diferenças propostas por Sant'Anna (1985).

Enquanto a intertextualidade das semelhanças, de sentido convergente, apresenta a incorporação de outros textos como forma de “seguir-lhes a orientação argumentativa”, tendo como fonte de apoio, o que é o caso da paráfrase. Já a intertextualidade das diferenças toma o “texto para argumentar em sentido contrário àquele que foi retomado”, que é o caso da paródia, a negação polêmica e a ironia. Recursos esses que tem o intuito de ridicularizar, colocar em questão o intertexto incorporado, ganhando um sentido “divergente” do texto retomado (PORTELA, 1999)

Para Maingueneau (1987), um texto incorpora outro para seguir-lhe a orientação adotando uma linha argumentativa (processo de captação) ou ainda, ridicularizar e colocá-la em questão (processo de subversão).

Conforme Lopes (1978, apud PORTELA, 1999):

O mecanismo de intertextualidade se dá quando parte-se de um texto, desqualificando-o, inicialmente, na sua qualidade de algo já interpretado, para requalificá-lo em seguida, como algo passível de nova interpretação, fazendo com que o texto se converta em outro discurso a ser interpretado. (PORTELA, 1999, p.75)

O texto, sendo um objeto predominantemente cultural, possui uma existência que se delimita ao olhar e pela recriação de seu leitor. Nessa perspectiva, podemos concluir que o texto nunca estará pronto, pois cada leitor que participa desse

processo dialógico com o autor, onde realizam cortes, recortes, construções e reconstruções com a finalidade de atentar aos interesses e suas necessidades.

Todos os seres humanos aprendem sistemática ou assistemáticamente, o que evidentemente servirá de modelos para a construção de sentido em suas atividades cotidianas. Na atividade da leitura, os conhecimentos prévios se tornam indispensáveis para que haja o entendimento dos textos. Para que se possa compreender, é necessário que o leitor interaja com seu interlocutor. Dessa forma, recorre às próprias ideias, e, utilizando-se de seu repertório, é capaz de, através de inferências, conferir o que conhece sobre o assunto e assim passa a criticar, concordar ou discordar de seu interlocutor. Portanto, a leitura só desperta interesse quando interage com o leitor, quando faz sentido e traz conceitos que se articulam com as informações semânticas que já se tem.

A compreensão de um texto indica a interação de diversos níveis de conhecimento, sendo eles o linguístico, o textual e o conhecimento de mundo. Através dele o leitor adquire o sentido exposto pelo texto. Esses conhecimentos são ativados no momento da leitura e assim, chega-se à compreensão onde os vários elementos se juntam formando assim, um todo significativo. Dessa forma podemos dizer que resulta em um momento de procura e descobertas.

A preocupação com a formação de usuários da língua em leitores competentes tem despertado cada vez mais os estudiosos da linguagem, principalmente no que tange o ensino da Língua Portuguesa nos ensinos fundamental e médio, objetivando-se o desenvolvimento da competência comunicativa. Produzir bons leitores é um desafio para as escolas, já que o objetivo central da leitura é a compreensão. A esse respeito esclarece Marcos Bagno (2002)

O objetivo da escola, no que diz respeito à língua, é formar cidadãos capazes de se exprimir de modo adequado e competente, oralmente e por escrito, para que possam se inserir de pleno direito na sociedade e ajudar na construção e na transformação dessa sociedade – é oferecer a eles uma verdadeira educação linguística. (BAGNO, 2002, p.80)

Segundo Kleiman (1989):

O processo de ler é complexo. Como em outras tarefas cognitivas, como resolver problemas, trazer à mente uma informação necessária, aplicar algum conhecimento a uma situação nova, o engajamento de muitos fatores (percepção, atenção, memória) é essencial se queremos fazer sentido do texto. (KLEIMAN, 1989, p.5)

A relevância de se trabalhar sob esse ponto de vista é crer que o hábito da leitura exerce grande influência no contexto social, político, econômico e cultural. O leitor apresenta um papel ativo na atividade de leitura e não apenas como mero receptor. Para que ocorra essa interação, é necessário que seu leitor revele conhecimentos que nem sempre são obtidas pelas situações escolares.

Segundo Irandé Antunes (2003):

A atividade da leitura completa a atividade da produção escrita. É, por isso, uma atividade de interação entre sujeitos e supõe muito mais que a simples decodificação dos sinais gráficos. O leitor, como um dos sujeitos da interação, atua participativamente, buscando recuperar, buscando interpretar e compreender o conteúdo e as intenções pretendidas pelo autor. (ANTUNES, 2003, p.67)

Para Koch e Travaglia (1993) “o estabelecimento do sentido de um texto depende em grande parte do conhecimento de mundo dos seus usuários” (p.60). Para Antunes (2003, p.69) “todo texto tem um percentual maior ou menor dessa dependência de conhecimento que são anteriores ao texto”.

Segundo Bakhtin (1997), o ouvinte assume uma “atitude responsiva” frente a significação de um discurso:

De fato, o ouvinte que recebe e compreende a significação (lingüística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude *responsiva ativa*: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc., e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor. A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude *responsiva ativa* (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prehe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor. A compreensão passiva das significações do discurso ouvido é apenas o elemento abstrato de um fato real que é o todo constituído pela *compreensão responsiva ativa* e que se materializa no ato real da resposta fônica subsequente. Uma resposta fônica, claro, não sucede infalivelmente ao enunciado fônico que a suscita: a compreensão responsiva ativa do que foi ouvido (por exemplo, no caso de uma ordem dada) pode realizar-se diretamente como um ato (a execução da ordem compreendida e acatada), pode permanecer, por certo lapso de tempo, compreensão responsiva muda (certos gêneros do discurso fundamentam-se apenas nesse tipo de compreensão, como, por exemplo, os gêneros líricos), mas neste caso trata-se, poderíamos dizer, de uma compreensão responsiva de ação retardada: cedo ou tarde, o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte. (BAKHTIN, 1997, p. 291).

O ato de ler pode ser visto como uma interação entre o leitor e o autor. O texto deixa pistas da intenção e dos significados do autor e é um mediador desta parceria interacional onde objetivava captar intenções e sentidos, conhecimentos sobre práticas e regras sociais requeridos. Para Roxane Rojo (2000) de acordo com os PCNs referentes à Língua Portuguesa podemos entender como prática de formação de leitores:

Os documentos dos PCNs referentes à Língua Portuguesa insistem sobre a necessidade de a escola formar leitores e escritores alertando para que esta procure ultrapassar os limites estreitos de suas práticas exclusivamente escolares conhecendo e compartilhando da diversidade textual vivenciada por seus alunos. (ROJO, 2000, p.65)

Quando se pensa na necessidade de se formar leitores críticos, tomamos como exemplo Geraldi (1997) que argumenta o agir do ensino da língua materna:

Do ponto de vista pedagógico, não se trata de ter no horizonte a leitura do professor ou a leitura historicamente privilegiada como parâmetro de ação: importa, diante de uma leitura do aluno, recuperar sua caminhada interpretativa, ou seja, que pistas do texto o fizeram acionar outros conhecimentos para que ele produzisse o sentido que produziu; é na recuperação desta caminhada que cabe ao professor mostrar que alguns dos mecanismos acionados pelo aluno podem ser irrelevantes para o texto que se lê, e, portanto, sua “inadequada leitura” é consequência deste processo e não porque se coaduna com a leitura desejada pelo professor. (GERALDI, 1997, p. 188)

O texto é encarado como “produtividade”, pois o mesmo, não está pronto e sim é construído junto ao seu destinatário, que interpreta e assume uma atitude responsiva ativa.

Segundo Bakhtin (1953, apud ROJO, 2000):

A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa (...) toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor. (ROJO, 200, p.44).

Conforme Kleiman (1989) a compreensão é algo que merece ter caráter significativo e não visto como um objeto acabado e pronto:

A compreensão é um processo altamente subjetivo, pois cada leitor traz à tarefa sua carga experimental que determinará uma leitura para cada leitor

num mesmo momento e uma leitura diferente para o mesmo leitor, em momentos diversos. Como podemos unificar e homogeneizar aquilo que é

por natureza heterogêneo, ideossincrático? Não podemos, é claro. Mas ensinar a ler com compreensão não implica em impor uma leitura única, a do professor ou especialista, como a leitura do texto. Ensinar a ler, é criar uma atitude de expectativa prévia com relação ao conteúdo referencial do texto, isto é, mostrar à criança que quanto mais ela previr o conteúdo, maior será sua compreensão: é ensinar a criança a se auto-avaliar constantemente durante o processo para detectar quando perdeu o fio; é ensinar a utilização de múltiplas fontes de conhecimento- lingüísticas, discursivas, enciclopédicas- para resolver falhas momentâneas no processo; é ensinar, antes de tudo, que o texto é significativo, e que as seqüências discretas nele contidas só têm valor na medida em que elas dão suporte ao significado global. Isso implica em ensinar não apenas um conjunto de estratégias, mas criar uma atitude que faz da leitura a procura da coerência: as proposições estão em função de um significado, devem ser interpretadas em relação a esse significado; as escolhas lingüísticas do autor não são aleatórias mas são aquelas que, na sua visão, melhor garantem a coerência de seu discurso. (KLEIMAN, 1989, p.151-152)

Segundo Koch (2011, p.35) “no processo de leitura, o leitor aplica ao texto um modelo cognitivo, ou esquema, baseado em conhecimentos armazenados na memória”. Podemos perceber que temos aí um processo onde o leitor realiza um trabalho ativo de compreensão e interpretação do texto, a partir de seus objetivos, de seus conhecimentos sobre o assunto, sobre o autor, e de tudo que sabe sobre a linguagem. Trata-se de uma atividade que implica estratégias de seleção, antecipação, inferência e verificação, sem as quais não é possível proficiência. É o uso desses procedimentos que possibilita controlar o que vai sendo lido, permitindo tomar decisões diante de dificuldades de compreensão, avançar na busca de esclarecimentos, validar no texto suposições feitas.

Para Koch (2011):

A leitura é uma atividade de construção de sentido que pressupõe a interação autor-texto-leitor, é preciso considerar que, nessa atividade, além das pistas e sinalizações que o texto oferece, entram em jogo os conhecimentos do leitor. (KOCH, 2011, p.37)

Cada indivíduo possui uma experiência própria, cotidiana e pessoal, tornando assim a leitura única, incapaz de se repetir, o que podemos dizer ser este o seu grande encanto. É através dela que conseguimos o total domínio da palavra,

traçando ideias e conhecimentos, sendo possível entender o mundo que nos cerca, e desta forma nos transformamos e, ao nos transformarmos, abrimo-nos para o desconhecido, passando assim a construir um mundo melhor. Essa atividade através da leitura faz parte de nossa cultura e é por meio dessa cultura que objetivamos a formação de cidadãos críticos e conscientes, porém essa cultura se dissolve e se perde constantemente, e é este saber, esta cultura que precisa ser recuperada.

O que podemos ressaltar a partir das ideias expostas é que a leitura não se constitui como algo solitário, nem somente em atividades individuais, mas sim que todo leitor é parte de um grupo social e que o mesmo, levará para seu grupo elementos de sua leitura, da mesma forma que a leitura trará vivências vindas do social de sua experiência prévia e individual do mundo.

Partindo desses pressupostos, a formação do leitor depende do despertar de uma atitude crítica frente a realidade em que se encontra inserido, disponibilizando assim meios para que se faça uma “leitura do mundo”. Sendo assim, torna-se importante a conscientização da existência dos diversos níveis de significação presentes em cada texto. Para isso, é preciso enxergar que além da significação explícita, há uma gama de significações implícitas, que estão diretamente ligadas à intencionalidade de seu produtor.

Todo texto mostra a perspectiva de uma multiplicidade de interpretações e leituras, ou seja, as intenções de seu produtor podem ser as mais variadas. A interpretação de um texto consiste na apreensão de significações possíveis representadas por meio de marcas linguísticas. Marcas essas que funcionam como pistas para que o leitor compreenda adequadamente. E ainda essas pistas tornam-se possíveis de recriação através de sua vivência, de seu conhecimento e sua visão de mundo. A cada nova leitura de um texto será permitido descobrir novas significações, sendo este um fator de motivação, despertando-lhe o prazer pela leitura e assim percebendo que pela sua reconstrução ele mesmo faz parte do texto, acaba por recriá-lo, tornando assim seu co autor.

Todo o foco sobre um texto é estruturado, informado, sem o qual a obra seria imperceptível e irreconhecível. Esses existem em relação a outros textos que foram anteriormente produzidos. Isso se torna legível a partir do que já foi lido, aquilo

que pode inscrever-se numa estrutura de entendimento, elaborada a partir de uma prática e de um reconhecimento de funcionamentos textuais adquiridos pelo contato com longas séries de textos.

O texto revela uma radical relação em seu interior onde fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, que dialogam entre si, que o retomam ou contradizem.

A legitimidade de um texto funciona segundo leis, esquemas, que estão à disposição do leitor. Cada signo desencadeia lembranças que entram no quadro de uma grande experiência e por outro lado, porque se dá como reescritura de outros textos, levando em conta a experiência anterior do leitor. Conforme Bakhtin (2010)

[...] afinal compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos. (BAKHTIN, 2010, p.34)

Aprender a ler consiste em saber estabilizar e estruturar as categorias interpretativas. É claro que quanto mais o leitor ler mais elementos de referência terá a sua disposição e maior ficará sua experiência intertextual, pois existem esquemas textuais suscetíveis de serem transferidos para outros domínios de leitura. Os novos textos sendo sistematicamente ligados a textos anteriormente lidos ou em sistemas semióticos não verbais dão ao leitor a experiência da leitura de textos

A partir desses pressupostos, podemos concluir que o leitor crítico é aquele que de alguma forma busca cada vez mais o conhecimento e sua compreensão em detrimento do processo superficial da informação, e dessa forma contribui para seu crescimento.

3 . PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA

3.1 TIPO DE PESQUISA

A pesquisa realizada foi elaborada a partir de uma bibliografia já publicada em relação ao tema de estudo.

Segundo Gil (2002):

A pesquisa bibliográfica é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos. Embora em quase todos os estudos seja exigido algum tipo de trabalho dessa natureza, há pesquisas desenvolvidas exclusivamente a partir de fontes bibliográficas. Boa parte dos estudos exploratórios pode ser definida como pesquisas bibliográficas. (GIL, 2002, p. 44)

Para tanto, a pesquisa buscou através do desenvolvimento deste trabalho o objetivo de mostrar a visão de autores sobre os conceitos de intertextualidade e a partir daí sua ocorrência em textos, sendo em composições musicais e em histórias em quadrinhos.

Para Gil (2002) as fontes bibliográficas, devido sua utilização podem apresentar duas formas de leitura: “leitura corrente ou de referência”.

Os livros de leitura corrente abrangem as obras referentes aos diversos gêneros literários (romance, poesia, teatro etc.) e também as obras de divulgação, isto é, as que objetivam proporcionar conhecimentos científicos ou técnicos.

Os livros de referência, também denominados livros de consulta, são aqueles que têm por objetivo possibilitar a rápida obtenção das informações requeridas, ou, então, a localização das obras que as contêm. Dessa forma, pode-se falar em dois tipos de livros de referência: livros de referência informativa, que contém a informação que se busca, e livros de referência remissiva, que remetem a outras fontes. (GIL, 2002, p.45).

3.2 COLETA DOS DADOS

Os dados apresentados na pesquisa foram coletados com a utilização da internet, livros de literatura, obras dos escritores selecionados que tratam do assunto em questão, jornais, livros didáticos.

3.3 ANÁLISE DOS DADOS

Para a apuração dos conceitos e da análise de dados nos centramos nas ideias de Bakhtin onde as reflexões e ideias foram baseados em suas obras: ***Estética da Criação Verbal e Marxismo e Filosofia da linguagem***, bem como nas considerações feitas por Beth Brait (org.) em seu livro: ***Bakhtin outros conceitos-chave***.

Uma breve análise da Música Popular Brasileira e algumas canções do compositor Caetano Veloso foram feitas a partir da obra do mesmo compositor ***Verdade Tropical***. As fontes que forneceram as letras apresentadas foram retiradas do próprio livro e do site: <http://www.caetanoveloso.com.br/discografia.php>

Foram analisadas as histórias em quadrinhos tendo como fonte ***Mafalda***, do cartunista argentino Quino que para tanto tomamos como fonte principal de pesquisa o site: <http://www.mafalda.net>, onde as tiras foram escolhidas por figurar a presença de intertextualidade.

4 RESULTADOS E DISCUSSÃO

4.1 REFLETINDO SOBRE A MPB

A multiplicidade musical é o reflexo de diferentes culturas. Cada região, cada país, tem sua forma particular de encarar o mundo. E a música é uma das mais ricas manifestações do mundo. A música de maneira geral contribui para o aprendizado da língua, sendo que, possibilita o desenvolvimento do gosto pela literatura e pelas diferentes vozes contidas em uma letra bem detalhada.

Para Gilberto Gil (1982): “Muitos são os caminhos da Música Popular Brasileira, prefiro todos.”

Enfim, dentre as formas de expressão humana, a música é uma das mais importantes e com maior poder de sensibilização. A seguir pode-se verificar o quanto a música atuou como forma de denúncia num dos períodos mais conturbados do país, e como os artistas driblaram a censura para continuar produzindo músicas ao mesmo tempo acalentavam os ouvidos e revelavam de diversos ângulos as dificuldades de um país em crise.

A sua rica história teve início no fim do século XVIII, no momento em que as cidades começaram a ganhar densidade demográfica e, com elas surgiam um povo capaz de produzi-la e também cantá-la. Um dos primeiros registros existente leva ao grande poeta satírico Gregório de Matos, que cantava versos obscenos acompanhado de uma viola de arame com o intuito de seduzir as escravas do Recôncavo Baiano. Pesquisadores também citam o poeta carioca Domingos Caldas Barbosa que, igualmente no século XVIII, ao ir para Portugal mostra à corte cantigas de estrutura ibérica, no entanto, dotadas de uma ternura que pressupõe um sistema de forma musical brasileira. Somente com a assimilação do negro na sociedade, miscigenando-a que ganha forma essa música multifacetada, para a qual confluem culturas de vários lugares e as mais remotas épocas históricas, juntamente com melodias de ritmos africanos e os instrumentos de sopro indígenas. A música no Brasil, torna-se assim, um veículo de disseminação de cultura geral de modo que, a música é uma das poucas manifestações culturais que atinge de forma igualitária todas as camadas sociais por ser uma manifestação de livre acesso e também considerada de baixo custo.

Em sentido restrito, MPB é a música que deriva da Bossa Nova, rompendo com o regionalismo, a partir da década de 50. Marcada por grande variedade de estilos, incorpora elementos do *jazz*, presente na bossa nova, do *rock* da Jovem Guarda. A MPB tem suas origens no século XVIII, como forma de expressão do povo das colônias. Neste período houve a condensação dos ritmos e sons indígenas, negros, como lundu, depois o maxixe e o samba; portugueses, como a modinha e alguns elementos da música erudita.

A influência da Bossa Nova é marcante nas gerações de músicos que se seguiram, formados basicamente nos festivais da canção promovidos pelas grandes empresas de televisão da década de 1960. Não é à toa, portanto, que a vencedora do primeiro festival, realizado em 1965, tem sido “*Arrastão*” parceria de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, interpretado por Elis Regina.

No ano seguinte, foi a vez de Chico Buarque, outro considerável discípulo da Bossa Nova, onde projetou-se nacionalmente a partir do festival da Record com a composição “*A Banda*”, dividindo o prêmio com contundente “*Disparada*.”

Esses festivais levaram o país a empolgação, onde reproduziram nos palcos e nas platéias as grandes paixões da vida real, marcada pelo golpe militar de 1964 e pelo AI-5 de 1968. Foi neles que começaram a se formar a Tropicália de Caetano Veloso e Gilberto Gil que introduziram no país as guitarras elétricas e popularizaram uma nova concepção de liberdade artística e literal pelo pop.

Outro nome revelado pelos festivais foi Milton Nascimento, que no II festival, encantou os jurados com sua três canções escritas: “*Travessia*,” “*Morro Velho*”, e “*Maria minha fé*.”

Depois de ter provocado militares com o hino revolucionário “*Pra não dizer que não falei das flores*,” Geraldo Vandré partiu para o exílio. Os baianos não deixaram seu vigor criativo, mas tiveram que deixar o país. Chico Buarque de Holanda, tendo passado pelo exílio, ficou anos cantando o amor à liberdade perdida, em nome da qual se tornou um dos principais símbolos da resistência aos militares.

Esse momento de turbulência foi ignorado pelo jovem público não-universitário que se identifica com iê-iê-iê de Roberto Carlos, que juntamente com Erasmo Carlos e Wanderléia, criaram a Jovem Guarda, de grande popularidade, especialmente graças à televisão. O grande sucesso de Roberto Carlos e seus amigos que, junto com sua música conseguiram vender uma moda totalmente nova, com suas calças apertadas entre outros acessórios.

Em 13 de dezembro de 1968, o presidente Costa e Silva baixou o Alto institucional AI-5. A partir daí, o país mergulhou na repressão, prisões, torturas e mortes. Todas as manifestações culturais- teatro, cinema, literatura, música- ficaram sob rigorosa censura. O rádio, a televisão, os jornais divulgavam somente aquilo que o censor aprovava.

A censura atingiu a grande imprensa, provocando conflitos. Em sinal de protesto, alguns jornais e revistas utilizavam estratégias para denunciar as tesouradas. A criação artística e intelectual também ficou na mira da censura e dezenas de peças de teatro, filmes, música, livros foram proibidos e mutilados total ou parcialmente. No início dos chamados anos “rebeldes”, numa ditadura da direita, a produção ideológica (engajamento de jornalistas, sociólogos, artistas, estudantes e alguns setores do clero) estava barrada pela censura e muitas pessoas tiveram que partir para o exílio, forçados ou voluntariamente. Eram compositores como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque de Holanda, Geraldo Vandré, escritores, autores de teatros como José Celso e Augusto Boall, poetas como Ferreira Gullar, professores e cientistas como Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso, Mario Schemberg, entre outros. Quando Gilberto Gil exilou-se, em Londres, gravou “*Aquele Abraço*”, um dos maiores sucessos de venda na história fonográfica do Brasil. A música é premiada com o “Golfinho de ouro”, do Museu da Imagem do Som (MIS), Gil, que estava no exílio, recusa o prêmio. Escreve o artigo “Recuso+ Aceito= Receita” publicado no Pasquim, em 19.03.1969, explicando as razões da recusa:

Se ele (MIS) pensa que “*Aquele Abraço*” eu estava querendo pedir perdão pelo que fiz antes, se enganou. E que fique claro para os que cortaram a minha onda e minha barba que “*Aquele Abraço*” não significa que tenho me regenerado, que eu tenha me tornado “bom crioulo tocador de samba,” como eles querem que sejam todos os negros que realmente “sabem qual é o seu lugar.” Eu não sei qual é o meu e não estou em lugar nenhum [...]. mesmo longe eu posso compreender tudo. Mesmo na Inglaterra a embaixada brasileira me declara persona non grata para as agências de notícias. Nenhum prêmio vai fazer desaparecer essa situação.” (GÓES, 1982, p.6)

A ordem era levar o povo a pensar em futebol e carnaval, enquanto os grupos estrangeiros aumentavam o controle sobre a nossa economia e a dívida engordava espetacularmente. Esses tempos difíceis em que se tentou silenciar o povo o que fica bem refletida na canção “*Apesar de você,*” de Chico Buarque.

Através da chamada “linguagem de fresta” os artistas encontraram uma brilhante saída para driblar a censura. Essa linguagem era utilizada principalmente nas canções populares. Porém estendeu-se aos filmes, livros e peças teatrais. Tratava-se de uma linguagem alegórica, em que certas palavras, se vistas por outro ângulo, revelam-se rebeldes e críticas. Tem-se como exemplo a música “*Cálice*”, que na verdade, queria dizer “Cale-se,” que refletia e denunciava a angústia do artista em não poder expressar sua vivência e seu mal-estar num país todo calado, sufocado e conformado obrigatoriamente com a situação política.

4.2 A INTERTEXTUALIDADE NA MPB: CAETANO VELOSO.

A paráfrase realiza uma restauração de um texto-fonte, implicando o encaminhamento do leitor/ouvinte para uma possível interpretação deste texto.

Na década de 60, a Música Popular Brasileira (MPB) acompanhou o surgimento de um dos seus maiores ícones e um forte representante de uma nova era para a música do país: Caetano Veloso.

Ao estudar especificamente o compositor Caetano Veloso, as rearticulações parafrásticas são frequentes em suas obras e refletem um diálogo do artista ora consigo mesmo ora com outros nomes do cenário artístico-cultural. Permitindo assim, o estabelecimento de outras relações semântico-pragmático dando uma nova dimensão a textos já produzidos. Considerando suas composições musicais experimentamos uma linguagem de significativa riqueza na utilização do processo intertextual, dialogando com diversas áreas do conhecimento humano, científico, literário, histórico, cultural e social.

Em várias composições suas encontraremos casos de paráfrases e um direcionamento comum para as argumentações. Em “*Jeito de corpo*” e “*Nu com minha música*” há uma união duplamente pela referência de estado de loucura pela posição de dispensa de seguidores:

não me digam que estou louco
é só um jeito de corpo
não precisa me acompanhar.

(“*Jeito de corpo*”)

vejo uma trilha clara pro meu Brasil apesar da dor
vertigem visionário que não carece de seguidor.

(“Nu com minha música”)

Em outras passagens o compositor parece se amparar em narrativas bíblicas. A canção “*Tem que ser você*”, depreende-se o princípio norteador da determinação divina ao anunciar em tom profético o livro de Eclesiastes: “Tudo tem o seu tempo determinado.”

Esse mesmo princípio ecoa na retomada do verbo (Ter) na forma do indicativo, mostrando determinação e certeza; esta forma somada a aproximação semântica com par sinonímico tempo facilita o reconhecimento da atividade intertextual de caráter parafrástico: “*Tudo tem seu tempo*”; “*Tem que ser você*”.

Além da conexão com a passagem bíblica, Caetano reelabora os dados fornecidos por ela, revisando o texto de certa ambigüidade. Ao acrescentar um desejo incontido resulta em um misto de precisão e indefinição temporal, segundo a vontade própria ou a divina: “*Tem que ser agora; Quando Deus quiser.*” (*Tem que ser você*).

As obras do compositor Caetano Veloso de acordo com Vasconcelos (1977) apresentam diferentes vozes sociais e culturais, uma variedade de discursos, funções e formas de linguagem que vão da poesia a sátira. Sempre estruturado dentro de normas e padrões lingüísticos, muitas de suas canções refletem a voz dos oprimidos e o momento histórico em que foram produzidos. Dessa forma, tais letras constituem-se em excelentes exercícios de reflexão e de aprendizado da história do Brasil.

Segundo o compositor em seu livro “*Verdade Tropical*” (1997) afirma:

No entanto, não apenas a pobreza vista sempre tão de perto me levava a querer pôr o mundo em questão: os valores e hábitos consagrados estavam longe de me parecer aceitáveis. (VELOSO, 1997, p.25)

A obra de Caetano Veloso caracteriza-se pela mistura, cópias e paródias, paráfrases de forma dialógica, revelando a intertextualidade em toda sua dimensão e provando que um texto pode conter outros tantos e que sempre estará aberto para infinitas releituras e cópias.

Marcada pela liberdade de criação e pela inventividade poética, por meio de resquícios do Tropicalismo e pela repressão da ditadura, as músicas do compositor revelam os anos de 60 e 70. Sua vasta utilização de recursos literários e a significação extramusical estavam presentes em suas letras que fizeram a

intertextualidade e a independência em suas criações. Suas canções marcam um entrelaçamento de diferentes textos, numa mesma composição, buscando novos rumos para o sentido do texto musical.

É importante observar que a época de Caetano foi marcada por um país que passa por um período de conflitos sociais e políticos, seguido de um período de ufanismo e esperança de desenvolvimento. É um período de transição. Todo esse momento está refletido em suas letras, que muitas vezes casam poesias concretas e canções, nas narrativas que refletem a mágoa pelo regime militar. São composições críticas e saudosistas, onde Caetano que foi exilado apresenta obras em dois idiomas: inglês e português.

A partir da década de 70 a canção tornou-se uma mistura de todas as conquistas dos anos e movimentos anteriores e que aos poucos adquirindo uma feição moderna do ponto de vista tecno-eletrônico, mas controvertida do ponto de vista ético e mesmo artístico. Nesses anos os cantores são alvos das canções e a música de Caetano Veloso apresenta uma multiplicidade de contextos que são convocados a participarem de suas criações.

O início dessa nova era da música e marco de um momento especial na vida do compositor permitiu a realização de um show em Salvador onde Caetano e um companheiro de estrada, Chico Buarque, marcam de forma muito especial a música de sua época. Desse encontro nasceu uma bela obra musical, ou seja, o primeiro disco: Chico & Caetano, juntos e ao vivo. Apresentando ao público, canções que refletem o conflito entre realidades concretas e abstratas, conjunções e disjunções amorosas, canções que narram acontecimentos fictícios e reais e criando através de suas letras um mosaico de citações de poetas e prosadores brasileiros, de compositores nacionais e internacionais, além de mencionar fatos históricos de formas diversas e os conflitos sentimentais e sociais do homem.

Nas canções de Caetano a intertextualidade ganha outro aliado sob o efeito de retomadas contextuais, só que essa incorporação ocorre por meio da retomada à outras canções, tanto nos arranjos, como nas melodias, na morfologia e na forma como a iconização acontece em algumas canções. O deslocamento temporal assim como o contextual ou melódico favorece as diferentes leituras, fornecendo bases para um exercício comparativo e abrindo o leque de ambigüidade.

Os textos de Caetano Veloso apresentam-se heterogêneos e se constroem a partir de algo que já foi dito, seja sobre o mundo real, seja sobre o mundo da

fantasia e da ficção. Tais autores valem-se de muitos outros textos para produzirem seus textos, revelando uma relação estreita entre seu interior e exterior.

Dessa forma, são textos musicados que podem ser interpretados de várias formas e por isso, extremamente úteis como instrumento pedagógico.

É possível perceber algumas letras de Caetano, a forma como o mesmo busca respaldo em diferentes contextos. Ele faz um casamento perfeito entre a poesia concreta e a canção, como em “*London London*”, “*Queixa*”, “*Odara*” e “*Lua de São Jorge*”, por exemplo, onde o mesmo explorou o lamento, são canções de cunho lírico, teor protestante e crítico, assim como as antigas cantigas de amor, de escárnio e maldizer que marcam a Idade Média.

De acordo com Vasconcelos (1997) Caetano Veloso elaborou logo após o exílio um LP que foi um fracasso de público: *Araça Azul* (1972), que conforme o compositor “bateu recordes de devolução”(Veloso,1997). O LP era recheado de experimentações e intertextualidade, letras e arranjos melódicos. Neste LP destaca-se a canção *Épico*, apresenta críticas implícitas e citações diversas.

ê, saudade

Todo mundo protestando contra a poluição
Até as revistas de Walt Disney
Contra a poluição

ê, Hermeto

Smetak, Smetak & Musak & Smetak
& Musak & Smetak & Musak
& Razão

ê, cidade

Sinto calor, sinto frio
Nor-destino no Brasil?
Vivo entre São Paulo e Rio
Porque não posso chorar

ê, começo

Destino eu faço não peço
Tenho direito ao avesso
Botei todos os fracassos
Nas paradas de sucessos

ê, João
(*Épico*)¹

¹ Disponível em: <http://www.caetanoveloso.com.br/discografia.php>

A canção “*Épico*” incorpora o material não musical que deve a cada instante surpreender o ouvinte, tal ocorre não apenas na letra onde cabem até mesmo trechos da canção do filme “Uma Odisséia no Espaço”, mas também por meio de ruídos, do uso discursivo de arranjos incidentais, sons da industrialização, o barulho da vida moderna que se faz presente no som experimental. É uma música ligeira, com uma disposição de versos diferentes daquela com que se estava acostumado até então.

Na mesma linha foram produzidos os LPS: “*Transa*” (1973), “*Jóias*” (1974) e “*Qualquer Coisa*”(1976). Do LP *Transa*, que marca a volta do músico de seu exílio em Londres, de repente seja esse o fato de ser marcado por várias letras escritas em língua inglesa, que pode ser também entendido como uma forma de agradecimento do mesmo pela acolhida recebida dos britânicos e pelas experiências vividas durante sua passagem pelo lugar. Destaca-se a canção *You don't know*, um exemplo de música pop, sons pré-existentes, além de canções do folclore baiano, textos literários e diferentes ritmos:

You don't know me
(Caetano Veloso)

You don't know me
Bet you'll never get to know me
You don't know me at all
Feel so lonely
The world is spinning round slowly
There's nothing you can show me
From behind the wall

"Nasci lá na Bahia
De mucama com feitor
O meu pai dormia em cama
Minha mãe no pisador"

"Laia ladaia sabadana Ave Maria
Laia ladaia sabadana Ave Maria"

"Eu agradeço ao povo brasileiro
Norte, Centro, Sul inteiro
Onde reinou o baião²

² Disponível em: <http://www.caetanoveloso.com.br/discografia.php>

Do LP *Jóia* destaca-se a canção “*Jóia*”, que assim como boa parte das canções desse LP aludem ao tema do poeta Oswald de Andrade, também parceiro em algumas canções e apontam o contraste irônico primitiva/nativo, moderno urbano:

Beira de mar
 Beira de mar
 Beira de mar na América do Sul
 Um selvagem levanta o braço
 Abre a mão e tira um caju
 Um momento de grande amor
 De grande amor

Copacabana
 Copacabana
 Louca total e completamente louca
 A menina muito contente
 Toca a coca-cola na boca
 Um momento de puro amor
 De puro amor³

Outro poeta bastante lembrado por Caetano em suas canções é Carlos Drummond de Andrade, como na canção “*Noite de Hotel*”. Podemos constatar através de um verso:

Noite de hotel
 E a presença satânica é a de um diabo morto
 Em que não reconheço o anjo torto de Carlos
 Nem o outro
 Só fúria e alegria
 Pra quem titia Jagger pedia simpatia⁴

Nesse texto é clara a citação do poema “*Anjo Torto*” de Carlos Drummond de Andrade:

Quando nasci, um anjo torto

Desses que vivem na sombra

disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.

³ Disponível em: <http://www.caetanoveloso.com.br/discografia.php>

⁴ Disponível em: <http://www.caetanoveloso.com.br/discografia.php>

O LP “*Qualquer Coisa*”, composto por canções longas e frases curtas, o que remetem a relação a dois e aos períodos de adaptação das relações: no início fases de longos papos, após algum tempo de união as frases vão ficando cada vez mais monossilábicas e raras, onde surgem as conversas de tom conflituoso. Nota-se a busca de nivelamento das diferenças temáticas e a retomada de antigos temas e dos mesmos temas.

As voltas em torno de um mesmo tema ou núcleo temático são freqüentes nas obras de Caetano Veloso. Do ponto de vista do intertexto temático e da autotextualidade, a canção “*Qualquer coisa*”, por exemplo, retorna a uma canção do próprio autor datada de 1975, “*Da maior importância*”.

Esse papo já tá qualquer coisa
Você já tá pra lá de Marraqueche

Mexe
Qualquer coisa dentro, doida
Já qualquer coisa doida
Dentro mexe
Não se avexe não
Baião de dois
Deixe de manha, \xe de manha, pois
Sem essa aranha! Sem essa aranha!
Sem essa, aranha!
Nem a sanha arranha o carro
Nem o sarro aranha a Espanha
Meça: Tamanha!
Meça: Tamanha!

Esse papo seu já tá de manhã.
Berro pelo aterro
Pelo desterro
Berro por seu berro
Pelo seu erro
Quero que você ganhe
Que você me apanhe.
Sou o seu bezerro
Gritando mamãe.
Esse papo meu tá qualquer
coisa
E você tá pra lá de Teerã⁵

Foi um pequeno momento, um jeito
Uma coisa assim
Era um movimento que aí você não pôde mais
Gostar de mim direito
Teria sido na praia, medo
Vai ser um erro, uma palavra

⁵ Disponível em: <http://www.caetanoveloso.com.br/discografia.php>

A palavra errada
 Nada, nada
 Basta quase nada
 E eu já quase não gosto
 E já nem gosto do modo que de repente
 Você foi olhada por nós

Porque eu sou tímido e teve um negócio
 De você perguntar o meu signo quando não havia
 Signo nenhum
 Escorpião, sagitário, não sei que lá
 Ficou um papo de otário, um papo
 Ia sendo bom
 É tão difícil, tão simples
 Difícil, tão fácil
 De repente ser uma coisa tão grande
 Da maior importância
 Deve haver uma transa qualquer
 Pra você e pra mim
 Entre nós

E você jogando fora, agora
 Vá embora, vá!
 Há de haver um jeito qualquer, uma hora!
 Há sempre um homem
 Para uma mulher
 Há dez mulheres para cada um
 Uma mulher é sempre uma mulher etc. e tal
 E assim como existe disco voador
 E o escuro do futuro
 Pode haver o que está dependendo
 De um pequeno momento puro de amor

Mas você não teve pique e agora
 Não sou eu quem vai
 Lhe dizer que fique
 Você não teve pique
 E agora não sou eu quem vai
 Lhe dizer que fique
 Mas você
 Não teve pique
 E agora
 Não sou eu quem vai
 Lhe dizer que fique⁶

O tema papo, por exemplo, é explorado pelo autor, em outros LPS, como em “*O último romântico*” (1978) e na verdade esse tema é a exploração de um dos assuntos amplamente explorado durante a Jovem Guarda por outros autores, assim como as exaltações do lírico e a atmosfera intimista na relação eu/tu.

Após a fase inicial da experimentação e da elaboração, ainda na década de 70 foram lançados LPS que segundo o próprio Caetano, refletiam “a luz e a vida, assim um coração repleto de amor”.

⁶ Disponível em: <http://www.caetanoveloso.com.br/discografia.php>

O disco “O Bicho” (1977) é marcado por homenagens a toda as pessoas e tribos e a atmosfera musical da época, com a exploração da discoteca, numa metalinguagem da canção. Algumas canções desse LP:

Deixa eu dançar
 Pro meu corpo ficar odara
 Minha cara
 Minha cuca ficar odara
 Deixe eu cantar
 Que é pro mundo ficar odara
 Pra ficar tudo jóia rara
 Qualquer coisa que
 se sonhara
 Canto e danço que dará⁷

(Odara)

E eu corri pra o violão num lamento
 E a manhã nasceu azul.
 Como é bom poder tocar um instrumento.
(Tigresa)

No meu coração da mata gritou. Pelé, Pelé
 Faz força com o pé na África
 O certo é ser gente linda e cantar, cantar, cantar
 O certo é fazendo música
 A força vem dessa pedra que canta Ita- poã
 Fala tupi, fala iorubá
 É lindo vê-lo bailando ele é tão pierrô, pierrô,
 Ali no meio da rua, lá
(Two Naira fifty kobo)

No coração da mata gente quer prosseguir
 Quer durar, quer crescer, gente quer luzir

...gente viva, brilhando estrelas na noite
 ...gente espelho da vida, doce mistério
(Gente)

⁷ Disponível em: <http://www.caetanoveloso.com.br/discografia.php>

Na década de 70, Caetano cantou com requinte canções líricas, críticas e infinitas versões de um mesmo Caetano que o solidificaram como pensador, poeta e exímio compositor.

Através de análises de trechos da imensa obra desse autor, pode-se afirmar que Caetano Veloso estabelece um diálogo com a produção cultural e artística de variadas épocas. Utilizou-se da paródia e da paráfrase, de linguagens antigas e modernas, recopiou modelos românticos e parnasianos, expressando através da arte, a vida e seus conteúdos ideológicos, implícitos e explícitos.

A canção “*Odara*”, caracteriza-se por ser uma canção de poucas palavras, ou seja, uma canção direta. “*Deixa eu cantar. Deixa eu dançar*”. E acrescenta: “Que é pra tudo ficar odara”, e assim concluímos que a intenção da música é mostrar o desejo de que tudo fique “odara”, ou seja, bem, legal. Numa ditadura às avessas observamos que a liberdade é destruída pela censura do discurso breve.

De acordo com Sant’anna (1986, apud SCHIMITI, 1991) a paródia foi um dos mecanismos mais utilizados pelo autor, é através da paródia que Caetano localiza a Bahia e uma série de valores ideológicos explorados pela propaganda no exterior. Ele retoma através da paródia o repertório musical e literário, trata-o com intimidade, produzindo uma nova relação textual sonora e uma nova significação. Como poeta, Caetano musicaliza a vida cotidiana com uma linguagem às vezes exótica, numa reedição de elementos regionais, de forma integradora e convergente.

Após o festival da TV Record em 1967, os compositores decidiram que era preciso deflagrar a revolução. Caetano Veloso buscava uma canção que fosse fácil de aprender por parte dos espectadores e que ao mesmo tempo, pudesse caracterizar uma nova atitude que queriam inaugurar. À medida que a canção avançava, o mesmo compositor percebia a intenção de uma distância necessária para a crítica, como uma condição de liberdade, mas também a alegria imediata da fruição das coisas. Essa consciência de liberdade levou-o ao título “*Alegria Alegria!*”. Foi uma maneira de deixar o ouvinte perto e longe da visão de mundo do personagem que na canção diz: “*eu vou*”. Entre as imagens eleitas a menção à Coca-Cola como forma de definir as feições de sua composição e como que não intencionalmente, a Coca- Cola, fez com que se recebesse “*Alegria, Alegria*” como um marco histórico instantaneamente.

“*Alegria, Alegria*”, foi a canção que representou o Tropicalismo. O movimento que tinha como ícone grandes compositores buscava a destruição de estruturas de

comportamento vigentes até então, assim como uma música que seguia tendências internacionais. Desenvolvido a partir dos moldes do movimento modernista de 1922, o Tropicalismo, foi responsável por dirigir e recriar todas as possibilidades oferecidas pela música brasileira. Movimento este, que tentava expressar o inconformismo dos compositores frente à posição política do país. Por meio do deboche, da irreverência, da improvisação, o movimento Tropicalista, revolucionou a MPB, baseado na contracultura.

É nesse contexto que surge “*Alegria, Alegria*”, a canção se mostra recheada de ideologias e idéias que vão ao encontro da cultura e ao regime vigente. Nesse sentido, o compositor propõe uma caminhada “contra o vento”, o que podemos deduzir que o mesmo faz uma chamada para ir contra a ordem imposta.

Em seu livro “*Verdade Tropical*”, (1997), Caetano cita:

Alegria, Alegria’, seu bordão da temporada se tornou o título dessa minha canção projetada para ser um mero abre-alas, mas que se tornou o sucesso mais amplo e perene entre todas as minhas composições. Isso dentro do território nacional, uma vez que os estrangeiros- mais próximos de mim neste caso- não lhe percebem tanta graça. Sendo que os brasileiros que nunca a esqueceram, jamais se acostumaram com o título, referindo-se a ela na maioria das vezes, não pelo último, nem mesmo pelo quase refrão “eu vou”, mas pelo pregnante “sem lenço, sem documento”, que surge duas vezes, em posição assimétrica, na longa letra. (VELOSO, 1997, p. 167)

A ironia que separa a canção de seu título dissocia drasticamente uma do outro na mente do ouvinte. De tal modo, “*sem lenço, sem documento*” corresponde à “ideia do jovem desgarrado que, mais do que a canção queria criticar, homenagear ou simplesmente apresentar a platéia o que almejava encontrar na canção.” (Veloso, 1997, p. 167). No primeiro verso “*Caminhando contra o vento/ sem lenço e sem documento...*” podemos notar um “eu- lírico” crítico e sem muitas referências, ou seja, o ser humano sem documento não existe como cidadão e ainda, o mesmo confessa andar “contra o vento”, o que de uma forma contextualizada e metafóricamente descrito podemos encarar como uma expressão de estar contra a Ditadura Militar e contra a sociedade da época que censurava e impunha severas e duras leis.

Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou...

O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou...

Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot...

O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou...

Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou
Por que não, por que não...

Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço e sem documento,
Eu vou...

Eu tomo uma coca-cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou...

Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil...

Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou...

Sem lenço, sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo, amor
Eu vou...

Por que não, por que não...
Por que não, por que não...
Por que não, por que não...
Por que não, por que não...

(Alegria, Alegria)⁸

⁸ Disponível em: <http://www.caetanoveloso.com.br/discografia.php>

Segundo as palavras do compositor podemos notar claramente o fenômeno da intertextualidade:

O verso que se segue à segunda aparição desse quase título- “Nada no bolso ou nas mãos”- foi tirado diretamente da última página de *As palavras de Sarte*: numa brincadeira comigo mesmo, eu tinha enfiado uma linha do que para mim era o mais profundo dos livros numa canção de circunstância. A ambição que tinha me levado a compor tal canção, no entanto, era grandiosa e profunda. (VELOSO, 1997, p. 167)

Podemos notar a partir dos fragmentos que o “eu- poético” se refere aos acontecimentos da década de 60, até meados de 70 no Brasil e no mundo. Sendo a letra escrita em 1968, podemos desta forma, contextualizar o verso”...o sol se reparte em crimes” isto é, o mundo se divide em crimes, prisões, isolamentos, mortes, entre outros acontecimentos.

Alegria, Alegria causou e levantou polêmicas ao ser executada no Festival de Música Popular Brasileira, sendo assim, considerada um marco na história da música. A letra trazia em si traços inovadores como a irreverência, deboche inovação e a pretensão de dar vozes ao novo estilo musical que marcaria eternamente o Tropicalismo, que seria liderado por Caetano Veloso e seu amigo Gilberto Gil.

Vale ressaltar que o movimento Tropicalismo exerceu grande influência nas produções atuais e principalmente nas da década de 60. Tomando como referência outra manifestação cultural fundada por Oswald de Andrade que se intitulava o Manifesto do Pau- Brasil, que também utilizava de argumentos e temas como a miséria, liberdade de expressão, comunicação e o questionamento da própria arte.

“Por entre fotos e nomes/ Sem livros e sem fuzil/ Sem fome e sem telefone/ No coração do Brasil...”

...Bomba/Brigitte Bardot....” marca uma época em que se vivia a efervescência em todos os campos e assim como, no cinema surgiam estrelas e atrizes de renome como Brigitte Bardot, americana que representava “as mulheres” da época, a classe feminina que a tinha como referência para que as mulheres começassem a se mostrar a se manifestarem. Já a alusão feita a “Bomba”, podemos inferir que este era o objeto usada no intuito de conter as então manifestações que surgiam com frequência neste contexto.

Por entre fotos e nomes/os olhos cheios de cores...” De forma contextualizada podemos concluir que em meio a tantos elementos como fotos, nomes e relatórios que a Ditadura Militar usava para prender e torturar as pessoas, ou seja, aqueles que falavam demasiadamente eram literalmente caçados e levados ao exílio, onde o próprio Caetano ficou exilado, em Londres.

Nos versos subseqüentes podemos constatar que o “eu-lírico”, apresenta um indivíduo que está desapropriado de seus direitos, “*livros/fuzis/fome/telefone*”... de certa forma, podemos notar a representação do povo brasileiro daquela época. Nota-se que apesar de tudo, a música aparece para exercer o seu papel que é de criticar, liberar emoções e ao mesmo tempo acalentar um povo sofrido com tantas injustiças.

Com todo sofrimento o “eu-lírico” mostra-se firme em suas atitudes, não deixando-se esmorecer frente aos obstáculos. “*...nada nos bolso ou nas mãos/ quero seguir vivendo, amor/ eu vou...por que não, por que não...*” isso, nos faz concluir que há sempre um caminho a seguir, seja ele contra ou a favor do vento.

No ano anterior ao lançamento de “*Alegria, Alegria*”, Chico Buarque, um grande sintetizador das conquistas modernizadoras da Bossa Nova com anseios de volta ao samba tradicional dos anos 30 e de avanços no sentido da crítica social, tinha vencido o festival com uma marchinha singela chamada “*A Banda*”, uma crônica nostálgica da passagem de uma bandinha de música por ruas tristes, trazendo alento às vidas sem graça de personagens que a habitavam. Funciona também metaforicamente com a capacidade que a música tem de gerar alegria para um povo que com conta com ela para isso:

A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

O homem sério que contava dinheiro parou
O faroleiro que contava vantagem parou
A namorada que contava as estrelas parou
Para ver, ouvir e dar passagem⁹

⁹ Disponível em: <http://letras.mus.br/chico-buarque/45099/>

Enquanto *“Alegria, Alegria”* exibia a aceitação da vida do século XX, mencionando a Coca-Cola pela primeira vez na letra de uma música brasileira e o acompanhamento de um grupo de rock, o que apresentava de forma gritante a contradição com a música de Chico Buarque. O compositor declara que *“Alegria, Alegria”* teria sido em parte decalcada exatamente de *“A Banda”*.

O fato de ser uma marchinha fazia de *“Alegria, Alegria”*, no contexto do festival uma espécie de anti-*“Banda”*. Ambas as canções se dirigiam a expectativas bem fomentadas do gosto público onde se ressalta a semelhança entre o personagem que diz *“Estava à toa na vida”*.(*A Banda*) e o que se vê *“caminhando contra o vento, sem lenço, sem documento”*.(*Alegria, Alegria*)

Essas coincidências de forma e de fundo entre as duas canções não eram de total desconhecimento do autor. O compositor de *“Alegria, Alegria”* afirma:

Eu não estava plenamente consciente de todos os seus aspectos e implicações, mas sabia vagamente que *“Alegria, Alegria”* era, entre outras coisas, uma espécie de paródia de *“A Banda”*, um aproveitamento mais descarado da oportunidade do festival, trazendo a um tempo mais crítico e mais aceitação do fenômeno TV. Hoje considero muito revelador (mais da minha ingenuidade do que de minha lucidez) o fato de Chico ter se livrado de sua canção- cartão –de- visita como eu não pude livrar-me da minha. Estou certo de que ele não se sentiria especialmente se as pessoas ainda lhe repetissem que a *“A Banda”* é sua melhor música, ou que ligassem seu nome exclusivamente a ela, como frequentemente fazem comigo em relação a *“Alegria, Alegria”*.(VELOSO, 1997, p.176)

Em seu livro *“Verdade Tropical”* (1997) Caetano Veloso explica a pertinência de observações, pois é preciso ter em mente a atmosfera em que se davam os embates de canções no Brasil dos anos 60:

O golpe militar, levado a cabo em nome da guerra ao comunismo internacional, tinha posto um oficial da chamada linha *“americana”* no poder: o marechal Castelo Branco. Isso quer dizer que ele, diferentemente dos chamados *“prussianos”* (que seriam nacionalistas estatizantes) queria limpar o Brasil do esquerdismo e da corrupção para poder entregá-lo às modernidades do livre mercado. Quase todos desconhecíamos esses nuances então- e ainda que tivéssemos ouvido falar delas, em nada isso nos teria mudado, pois apenas víamos no golpe a decisão de sustar o processo de superação das horríveis desigualdades sociais brasileiras e ao mesmo tempo, de manter a dominação norte-americana no hemisfério. As pretensões de uma arte política, esboçadas em 63 pelos Centros Populares da Cultura da UNE, difundiram-se por toda a produção artística convencional e, apesar da repressão nas universidades e da censura na imprensa, o mundo dos espetáculos viu-se sob a hegemonia da esquerda. (VELOSO, 1997, p.177)

Diante de um ambiente estudantil altamente politizado, a música popular era encarada como um palco de decisões importantes para a cultura brasileira e para a própria soberania nacional. Os festivais seriam as intervenções existentes entre o mundo estudantil e a massa de telespectadores e que certamente caracterizam os compradores de discos. Tinha-se a ilusão, de que ali se decidiam os problemas de afirmação nacional, de justiça social e de avanço na modernidade.

Com todas essas características, vivia-se um período excelente e estimulante para os compositores, cantores e músicos. O reconhecimento da música popular entre a maioria dos ouvintes e a repulsa à ditadura militar era o que unia em totalidade a classe artística em torno de objetivo comum de lhe fazer oposição.

Como o que viria a se chamar de Tropicalismo, pretendia situar-se além da esquerda e mostrar-se despididamente festivo. O compositor partiu para a aventura de “*Alegria, Alegria*” como uma conquista de liberdade. Depois de consumado Caetano afirma em “*Verdade Tropical*” (1997):

...Eu sentia a euforia de quem quebrou corajosamente amarras inaceitáveis. Gil, ao contrário, considerando que, se se dava tamanho peso ao que se passava em música popular, e se nós estávamos tomando atitudes drásticas em relação a ela, algo pesado deveria nos acontecer em consequência- um cálculo que eu, em minha excitação, evitei. (VELOSO, 1997, p.179)

Em seu disco “*Tropicália*”, impunha-se naturalmente mais do que a bossa nova, mas um confronto com uma população que caracterizava-se por ser quase que rural. O carnaval, o movimento tropicalista, a miséria e a opressão, a jovem Guarda de Roberto Carlos ocupariam seus lugares nesse projeto. Era necessário que a canção impusesse um modo de manter o nível de tensão entre as várias abordagens que se sucederiam numa lista monstruosa.

O compositor afirma em “*Verdade Tropical*” (1997):

A idéia de Brasília fez meu coração disparar por provar-se imediatamente eficaz nesse sentido. Brasília, a capital monumento, o sonho mágico transformado em experimento moderno-e, quase desde o princípio, o centro do poder abominável dos ditadores militares. Decidi-me: Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo. Bem pelo menos era assim que eu sentia as coisas no paroxismo da inspiração. A canção real que consegui fazer me entusiasma muito menos que a imagem difusa que eu fazia dela quando ela era apenas uma possibilidade. Mas ela exerceu forte impacto no ambiente de música popular e em muitas cabeças interessantes do Brasil, e rendeu estudos acadêmicos

em que foi chamada repetidas vezes de “alegórica”. E conheceu considerável sucesso popular. (VELOSO, 1997, p.185)

A gravação da música que era considerada pelo seu compositor muito representativa, apresenta uma sobreposição de cantos de pássaros e intervenção do naipe de metais, que apresentou ainda a lembrança da carta de Pero Vaz de Caminha descrevendo a paisagem brasileira no momento do descobrimento. Conforme Dirceu, o baterista, afirma que: “Quando Pero Vaz de Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao rei: tudo o que nela planta, tudo cresce e floresce” (VELOSO, 1997, p.186). Os primeiros versos instauradores do panorama que se desenrolará a construção de visão cubista:

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhões
Aponta contra os chapadões
Meu nariz
Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento no planalto central
Do país

Viva a bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça
Viva a bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça

O monumento é de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde atrás da verde mata
O luar do sertão
O monumento não tem porta
A entrada de uma rua antiga, estreita e torta
E no Joelho uma criança sorridente, feia e morta
Estende a mão

Viva a mata-ta-ta
Viva a mulata-ta-ta-ta-ta
Viva a mata-ta-ta
Viva a mulata-ta-ta-ta-ta

No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis
Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira
Entre os girassóis

Viva Maria-ia-ia

Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia
 Viva Maria-ia-ia
 Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia

No pulso esquerdo bang-bang
 Em suas veias corre muito pouco sangue
 Mas seu coração balança a um samba de tamborim
 Emite acordes dissonantes
 Pelos cinco mil alto-falantes
 Senhora e senhores ele põe os olhos grandes
 Sobre mim

Viva Iracema-ma-ma
 Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma
 Viva Iracema-ma-ma
 Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma

Domingo é o Fino da Bossa
 Segunda-feira está na fossa
 Terça-feira vai à roça
 Porém
 O monumento é bem moderno
 Não disse nada do modelo do meu terno
 Que tudo mais vá pro inferno, meu bem

Viva a banda-da-da
 Carmem Miranda-da-da-da-da
 Viva a banda-da-da
 Carmem Miranda-da-da-da-da¹⁰

Utilizando-se da paródia como recurso intertextual, Veloso deixa evidente em sua composição uma crítica ao ufanismo defendido pelos militares brasileiros na época da ditadura militar no Brasil. Com o intuito de desmascarar a realidade brasileira, a canção demonstra a imagem de uma “criança sorridente, feia e morta” que “estende a mão” sobre os joelhos do “monumento”, por uma “piscina com água azul de Amaralina” e “pelos cinco mil alto-falantes” que emitem “acordes dissonantes”, rompendo com o mito de que o Brasil é um país do futuro, pois o símbolo de esperança para um país, ou seja, a criança aparece como “feia e morta”. Essa descrença em um país melhor pode também ser representada pelo verbo *matar* onde o som da metralhadora é reproduzido pela repetição da sílaba- “ta.”

No trecho “e nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira entre os girassóis”, Caetano nos traz a ideia de que as pessoas na época eram vigiadas o tempo todo, pois havia espiões do governo para eliminar todos aqueles que se

¹⁰ Disponível em: <http://letras.mus.br/chico-buarque/45099/>

mostravam contra o regime militar e em defesa do socialismo. Como os girassóis que buscam a luz do sol e se voltavam para ele, os socialistas voltam-se para o socialismo em busca da constituição de uma sociedade mais justa e igualitária.

Letra essa, sempre entrecortada por um refrão musicalmente fixo, mas de letra variável, dando viva aos pares de rimas primárias e continuidade desconcertante como:

Viva a Bossa, sa, sa
 Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça
 Viva a Bossa, sa, sa
 Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça

Viva a mata, ta, ta
 Viva a mulata, ta, ta, ta, ta
 Viva a mata, ta, ta
 Viva a mulata, ta, ta, ta, ta

Viva Maria, ia, ia
 Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia
 Viva Maria, ia, ia
 Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia

Viva Iracema, ma, ma
 Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma
 Viva Iracema, ma, ma
 Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma

Viva a banda, da, da
 Carmem Miranda, da, da, da, da
 Viva a banda, da, da
 Carmem Miranda, da, da, da, da

Arremata com o grito de Roberto Carlos “que tudo mais vá pro inferno”, com um “Viva a Banda-da-da/ Carmem Miranda da-da-da-da”. Em “*Verdade Tropical*” (1997), o compositor declara:

Claro que a frase mais famosa do rei Roberto, seguida da “Banda” de Chico e de nome de Carmem Miranda (cuja última sílábica repetida evocava o movimento dadá, e para mim, misturava o seu nome ao de Dadá, a famosa companheira do cangaceiro Corisco, estes dois últimos personagens reais e figuras centrais de “Deus e o Diabo na terra do Sol), dava, de forma elíptica mas imediatamente perceptível por qualquer brasileiro que ouvisse canções(nunca foram poucos), uma reestudada geral na tradição e no significado da música popular brasileira.(VELOSO, 1997, p.186)

Cada refrão apresenta uma variedade de sugestões e referências, e através de um belo trabalho com as metáforas, o leitor precisa de uma profunda compreensão para perceber seus sentidos.

Além da “bossa” neolina e nova eslisreginianamente televisiva colada à “palhoça”, temos o nome do filme “*Viva Maria*”, de Louis Malle (Brigitte Bardot era uma presença feminina muito mais constante em minha mente do que a de Marilyn, como já disse), um filme sobre mulheres e revolucionários, na América Latina, seguido de “ia-ia”, que é o modo como os negros da Bahia(que é a palavra que se segue no refrão) sempre chamaram suas patroas ou donas, assim como toda mulher que lhes fosse superior, uma vez que “ia” é “mãe”em ioruba; depois o par “*Iracema*”, (um anagrama de América, nome da índia que é a personagem central e título do belo romance oitocentista de José de Alencar) e “*Ipanema*” (palavra tupi que quer dizer “água ruim”, nome tornado mundialmente famoso por causa da “*Garota de Ipanema*”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes) aproxima as duas praias, sendo uma do Rio e outra do Ceará, e duas figuras femininas, uma do século XIX e outra do século XX, uma índia, outra branca, uma dando o nome a uma praia (a praia de Iracema, em Fortaleza, foi assim batizada em homenagem a personagem de José de Alencar), outra tomando de uma praia seu nome (a garota de Jobim e Vinícius de Moraes é uma homenagem a praia de Ipanema). (VELOSO, 1997, p.187).

“Viva a mata ta-ta/ Viva a mulata ta-ta”, pode ser considerado como o que apresenta menos polissemia em seus refrões, mas a existência nos demais refrões não justifica sua existência e o posicionamento do corpo da canção. E assim seu compositor explica:

Observá-la é apenas um ato de curioso detalhismo a que me dou o direito, por entender que pode ser agradável para quem me leia descobrir algumas das causas das emoções ou sensações que a canção porventura tenha desencadeado.

A “mata” e a “mulata”, de qualquer modo, são duas entidades múltiplas e, posto que óbvias, misteriosas.

Seria necessária muita paciência(sobretudo do leitor) para estender esse tipo de mirada às estrofes, mais longas e não menos cheia de sugestões. Basta que se diga por agora que essa canção sem nome justificou para mim a existência do disco, do movimento e de minha considerável dedicação à profissão que ainda me parecia provisória: era o mais perto que eu pudera chegar do que me foi sugerido por *Terra em Transe*. (VELOSO, 1997, p.187)

Segundo Caetano Veloso (1997) o nome “*Tropicália*” foi sugerido pelo fotógrafo jornalístico Luís Carlos Barreto devido as afinidades com o trabalho de mesmo nome apresentado por um artista plástico carioca, “uma instalação que consistia num labirinto ou mero caracol de paredes de madeira, com areia no chão para se pisado sem sapato, um caminho enroscado, ladeado de plantas tropicais”. O nome do então artista plástico era Hélio Diticica. A respeito do nome da canção Caetano argumenta:

Eu naturalmente disse que não, que não poria o nome da obra de outra pessoa na minha música, que essa pessoa poderia não gostar. O que eu não disse, é que esse nome “*Tropicália*” não me agradara muito, embora a descrição que ele dera da instalação me atraísse. “*Tropicália*” parecia reduzir o que eu entendia da minha canção a uma rele localização geográfica. A palavra era prenante, contudo, e nós não a esquecemos. Guilherme Araújo gostou. Manuel Barenbein, a quem eu caí na asneira de contar a sugestão feita por Barreto, agarrou-se a esse nome e, para todos os efeitos, enquanto eu não encontrasse um nome melhor, a canção se chamava “*Tropicália*”. Nas caixas de fitas, nas fichas de gravação, nas conversas, o nome “*Tropicália*” se impôs. O único outro título que me tinha ocorrido- “*Mistura Fina*”- era evidentemente insatisfatório. Tratava-se de uma conhecida marca de cigarro, o que estava de acordo com o método de referências publicitárias- e ainda não era uma expressão tão gasta como hoje-, mas a palavra *mistura* enfraquecia a canção. Como eu não achasse nunca um outro melhor e o disco já estivesse pronto, *Tropicália* ficou e oficializou-se. (VELOSO, 1997, p.188)

Conforme o movimento Tropicalismo consolidava-se a imprensa necessitaria de um rótulo. A forte impressão de “*Tropicália*” adentrou-se nas conversas e manchetes. A imprensa da época caracterizou o movimento do “tropicalismo” como um “repertório de atitudes e um guarda-roupa folclórico” inaugurando desta maneira o que viria a ser uma longa série de interpretações das características do movimento.

Conforme Caetano Veloso, em seu livro “*Verdade Tropical*”:

Eu, que me resignara a “*Tropicália*” por falta de opções que surgissem a tempo- e que julgara que a canção afinal não seria tão afetada pelo título-,

engolia mal esse xarope tropicalista. As imagens passadista e folclorizante me desgostavam- o “astronauta” do título de Marcos Vasconcellos estaria mais próximo da minha idéia de roupa ligada à nossa onda do que os ternos brancos, embora esses fossem bonitos e pudessem, mais tarde, ser incluídos-, mas sobretudo eu achava que, ao contrário de tropicália, uma palavra nova, tropicalismo me soava conhecida e gasta, já a tinha ouvido significando algo diferente, talvez ligado ao sociólogo pernambucano Gilberto Freyre (o que mais tarde se comprovou), de todo modo algo que parecia excluir alguns dos elementos que mais me interessava ressaltar, sobretudo aqueles internacionalizantes, de identificação necessária com toda a cultura do urbana do Ocidente. Era um consolo que os populares- e os jornais mais vagabundos –nos chamassem de “hippies”, ou de “pop”, ou de novos “roqueiros”; e que alguns intelectuais mais refinados nos identificassem com a vanguarda, de John Cage e Godard. Mas quem fez o comentário definitivo sobre o rótulo de tropicalistas que acabávamos de ganhar foi dr. José Gil Moreira, pai de Gil: “ Tropicalista sou eu!”, dizia ele rindo, “que exerço a profissão de especialista em doenças tropicais há décadas”. De fato, o verbete Tropicalista do Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa registra: “1. Tradadista de assuntos referentes às regiões tropicais; 2. Médico especialista em doenças dessas regiões. (VELOSO,1997, p.1192-193)

Toda a obra de Caetano Veloso se caracteriza pela dificuldade de entendimento, pois suas construções literárias passam por vários acontecimentos históricos que marcaram épocas, sendo assim, para que se tenha uma compreensão de seus textos, o leitor/ouvinte necessita trazer uma gama de conhecimentos prévios.

Sua produção é composta de uma plenitude profissional e literária que resulta em canções de cunho crítico e amorosas que as faz reconhecidas, respeitadas e lembradas pela maioria dos intelectuais do mundo afora, pois seus textos mudam e influenciam toda uma época, na qual podemos dar destaque maior o Movimento Tropicalista, liderado pelo próprio autor ao lado de Gilberto Gil.

Dessa forma, podemos concluir que o autor reflete em suas obras um permanente diálogo consigo e com o cenário artístico cultural. O que de forma brilhante a obra caetaniana nos remete momentos históricos e raízes regionais e nacionais.

4.3 A PERSONAGEM DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: MAFALDA.

4.3.1 Origem

Para a grande maioria dos estudiosos das histórias em quadrinhos, uma de suas principais características de produção é a capacidade de manifestação da

cultura popular, independentemente de questões como estilo, personagens e estrutura. Desde o início essas servem de veículo de comunicação capaz de atingir as massas, de informar e entreter as pessoas. Nenhum outro gênero narrativo exige tanto a participação de seu leitor, tornando-o a um só tempo receptor e construtor da mensagem.

As Histórias em quadrinhos se apresentam como um gênero literário bem peculiar e, mesmo tendo sido, de alguma forma, ignoradas pelo âmbito acadêmico, não se pode negar sua importância como meio de grande expressividade, bem como parte indispensável da cultura de massa. Mas, seguindo sua trajetória podemos constatar que essas histórias foram durante algum tempo encaradas como uma ameaça para o desenvolvimento intelectual das crianças e assim, as mesmas encontraram enormes dificuldades para entrar nas escolas e bibliotecas.

As histórias em quadrinhos contextualizando-se com a realidade podem ser vistas como uma apropriação imaginativa de conceitos, valores e elementos que podem ser aceitos como reais. São mensagens carregadas de ideologias e histórias de um determinado momento, e é por isso que suas análises revelam valores, conceitos e conflitos que se desenvolvem entre imagens e texto o mundo apresentado.

As tiras da personagem Mafalda, que aqui foram analisadas, tem como criador Quino no período de 1964 a 1973 e são narrativas humorísticas permeadas de ironia compostas pela relação entre dois códigos: a linguagem verbal que é representada pelo texto escrito e a linguagem não-verbal representada pelas imagens, ambas importantes para o entendimento das histórias em quadrinhos.

Personagem com características contestadora e crítica, Mafalda é capaz de refletir os costumes da sociedade latina urbana. A mesma pode ser considerada dona de uma inteligência incomum, questionadora de valores, ela emite juízos de maneira incisiva e de certa forma apresentando a imagem inocente de uma criança. A menina que enfrentou a ditadura surge para anunciar ideias sobre a censura, as crises econômicas, a liberação da mulher e a política internacional virando assim, um dos símbolos que marcaram os anos 70.

Podemos perceber com frequência a presença do intertexto nas tiras de Mafalda seja por meio de alusões a personagens e textos bíblicos, pessoas famosas, paródias de histórias infantis, nome de instituições mundialmente conhecidas, como por ironia a acontecimentos da ditadura da época em que a obra

foi escrita. Acontecimentos esses que fazem parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores. De acordo com Nogueira (in Revista Língua Portuguesa, 2011) podemos perceber:

Entre esses a questão da liberação da mulher de um novo contexto histórico, cultural e econômico, fazendo um paralelo com as raízes machistas, também marcadas no seu círculo familiar. (NOGUEIRA, 2011, p. 24)

A história de Mafalda, considerada a personagem mais famosa de Joaquín Salvador Lavado, o Quino, cartunista argentino, está recheada de fatos e momentos importantes da Argentina das décadas de 1960 e 1970, bem como do seu próprio autor.

Segundo Cristiane V. Nogueira in Revista Língua Portuguesa (2011):

Joaquín Salvador Lavado, o nome real do cartunista Quino, nasceu em 1932 e vive hoje na Argentina, país onde nasceu. A paixão pelo desenho foi despertada logo cedo, por um tio de mesmo nome, Joaquín, ilustrador. Aos 17 anos, após a morte do pai, Quino abandonou os estudos com o sonho de ser escritor de histórias em quadrinhos (lãs historietas cômicas); seu sucesso não foi imediato, pois nenhuma editora o aceitou, ainda que tivesse já vendido uma de suas histórias. Mais tarde, com a publicação de Mafalda, Quino se destacaria pelo humor ácido e cínico, implacável na crítica da condição humana. Suas personagens infantis, mesmo que tenham preocupações adultas - Mafalda, com o mundo a seu redor; Manolito, com o dinheiro; Susanita, com o casamento -, não deixam de ser nem parecer crianças: desse modo, através das observações quase inocentes, leitores de todas as idades podem compreender a ótica do autor e a opinião que tem sobre a condição da Argentina nas últimas décadas. (Revista Língua Portuguesa, 2011, número 33):

A personagem que teve o nome como fonte de inspiração em *Dar La cara*, de David Viñas, teve sua criação em 1962 para um cartoon de propaganda que deveria ser publicado no diário *Clarín*. Mas, a mesma empresa que fazia a propaganda rompe seu contrato e conseqüentemente sua campanha sendo cancelada. Mesmo com a campanha não avançando, Quino resolve dar continuidade as tiras de Mafalda, pois três de suas tiras são publicadas em uma revista chamada *Leoplán*, o que de certa forma atrai o público e chama a atenção de alguns jornais da época.

O autor esboça então uma família-tipo, na qual já é possível reconhecer a Mafalda e os seus pais, mas respeitando uma das regras fundamentais da agência: que o nome de todos os personagens comece com "M". Quino lembra que no filme "Dar las caras", baseado no livro de David Viñas, se

falava de um bebê chamado Mafalda, o nome parece alegre e ele o adota para a sua protagonista. Só depois é que ele vai ficar sabendo da trágica história da Princesa Mafalda de Savóia, filha do rei da Itália, Vittorio Emanuele III, que passou os seus últimos dias no campo de concentração de Buchenwald. Agens decide passar a tira ao “Clarín” em troca do espaço grátis. Mas o jornal percebe que por trás dos quadrinhos tem uma publicidade e rompe o acordo. A campanha não é levada a cabo e os produtos Mansfield, por outros motivos, nunca chegam a entrar no mercado.¹¹

Mafalda se torna verdadeiramente um cartoon sob a sugestão de Julián Delgado, amigo e editor-chefe do jornal semanal *Primeira Plana*, publicado em 29 de setembro de 1964, onde seriam apresentados somente Mafalda e seus pais.

A partir de 1965, novos personagens vão aparecendo em suas histórias e assim enriquecendo a temática apresentada pelo escritor argentino. Segundo Nogueira (2011):

A personagem uma família típica da classe média: o pai, trabalhador de uma empresa de seguros, a mãe, uma dona de casa muito dedicada ao lar, submissa ao papel social. Mafalda critica a postura de seus pais diante da sociedade, pois não aceita ser submetida às ordens de uma sociedade machista. (NOGUEIRA, 2011, p.24)

Quino apresenta uma reflexão sobre uma realidade temporal colocando suas ideias, apresentando soluções que nem sempre são consideradas fáceis para tudo aquilo que o angustia frente à contemporaneidade.

Segundo informações do site Mafalda.net podemos constatar:

Quino passa de “Primera Plana”, que é uma revista semanal, a publicar tiras diárias em um jornal e isso lhe permite mexer com assuntos do último momento. Os problemas, seja domésticos ou políticos, passam a ser refletidos nos jogos e nas relações familiares. A polêmica em relação à perniciosidade ou não da televisão para as crianças estava no auge. Quino, que sempre se recusou a ter uma televisão, não pôde ignorar a questão. Duas semanas depois de ter começado a publicar em “El Mundo”, percebe que precisa de mais personagens para enriquecer as tiras e no dia 29 de março de 1965 aparece Manolito (Manuel Goreiro), inspirado no pai de Julián Delgado, proprietário, em Buenos Aires, de uma padaria que ficava na esquina entre a rua Cochabamba e a rua Defensa, no histórico bairro de San Telmo. No dia 6 de junho estréia Susanita (Susana Beatriz Chirusi) que não é inspirada a nenhuma pessoa conhecida pelo autor. O irmãozinho da Mafalda, um simpático e descarado sobrinho de Quino, não chegou a aparecer porque o repentino encerramento das atividades de “El Mundo” deixou a mãe grávida do Guille¹².

¹¹ Disponível em: <http://www.mafalda.net/index.php/pt/a-historia-2>

¹² Disponível em: <http://www.mafalda.net/index.php/pt/a-historia-2>

Suas obras foram publicadas primeiramente em jornais e somente mais tarde transformaram-se em livros. Em 1966, é publicado o primeiro livro, *Mafalda*, uma coletânea que reunia as tiras produzidas até então. Vários livros foram publicados e vários países tiveram publicações de *Mafalda*. Tal fato marca claramente a importância e a popularidade de uma das histórias em quadrinhos mais lida no mundo.

Formalmente o fim da década de 60 é marcado por lutas e discussões enfrentadas pelas minorias. Antecedente a esses anos Quino já mostrava a personagem Mafalda, consciente desses conflitos sociais, políticos, culturais, sendo que a mesma demonstra grande desejo de discutir essas situações, com intuito de que, de alguma forma, possa participar das discussões e de certa forma contribuir para o entendimento das pessoas. O autor de maneira grandiosa ilustra essas manifestações sociais e apresenta uma personagem preocupada com a humanidade e a paz mundial que se revolta com a situação atual do mundo.

Segundo Umberto Eco (apud Revista Língua Portuguesa, 2011):

Mafalda vive em um contínuo diálogo com o mundo adulto, mundo que não estima, não respeita, mas humilha e rejeita reivindicando o seu direito de continuar sendo menina que não quer se responsabilizar por um universo adulterado pelos pais. (Revista Língua Portuguesa, 2011, número 33)

Traduzidas para diversas línguas e assim, ficando mundialmente conhecidas por apresentarem uma linguagem crítica e muitas vezes de difícil compreensão. As histórias em quadrinhos de Mafalda são narrativas humorísticas rodeadas de ironia onde a relação entre os dois códigos: a linguagem verbal representada pelo texto escrito e a linguagem visual representada pelas imagens, são ferramentas essenciais para que o leitor compreenda e chegue ao entendimento de suas histórias. Verifica-se que o intertexto está presente em várias tiras da Mafalda, assim como informações implícitas e discursos de seu contexto de produção.

Para que se alcance o humor a partir da leitura do quadrinho, o leitor precisa ser capaz de reconhecer a presença do intertexto através da ativação do texto-fonte em sua memória discursiva ou então se tornará impossível a construção do sentido do texto.

Quino foi o primeiro cartunista argentino a ter sua obra publicada no país vizinho. Esse fator fez com que Mafalda se tornasse a personagem argentina mais conhecida entre os leitores, tendo entre eles os leitores brasileiros. Possivelmente

esse primeiro contato se deve a revista *Patota*, editada pela Artenova, do Rio de Janeiro, na primeira metade da década de 1970. A criação do cartunista integrava o rol de tiras da publicação, que priorizava histórias vindas dos Estados Unidos. A menina contestadora, como intitulou o pesquisador italiano Umberco Eco, apareceu em várias capas. Logo no primeiro número, ela dividia o destaque com Charlie Brown, criado pelo estadunidense Charles M. Schulz.

A popularização da personagem no Brasil se dá através dos livros, que reúnem inúmeras charges da mesma.

A chegada às livrarias se deu por meio de coletâneas, lançadas nos primeiros anos da década de 1980. Inicialmente, em edições de bolso publicadas pela Global, depois pela Martins Fontes, de São Paulo. Foi esta editora que lançou o restante das obras com a personagem, em diferentes formatos e títulos, inclusive a antologia *Toda Mafalda*, cuja primeira edição começou a ser vendida em junho de 1991 – ganhou anos depois uma segunda versão, com outra capa, e vem sendo sistematicamente reeditada desde então. Em 2010, a editora paulista publicou o livro *10 Anos com Mafalda*, até então inédito no país. (RAMOS, 2010, p.12)

4.3.2 As Personagens



Ao decorrer das tiras percebemos de forma clara e contextualizada o perfil, as características, o comportamento e o posicionamento de cada personagem diante da representatividade social e humana presentes e marcantes na obra. Para tanto, apresentaremos cada um dos personagens e seus posicionamentos dentro das histórias.

¹³ Imagem obtida através do site O mundo de Mafalda. Disponível em: www.mafalda.net. Acesso em janeiro de 2013

4.3.2.1 Mafalda:

De acordo com o site www.mafalda.net, a personagem teve sua primeira aparição em 29 de setembro de 1964. Seu sobrenome nunca fora mencionado por seu criador, mas em uma determinada situação representada por uma tira, na qual a professora corrige um desenho seu, aparece depois de seu nome a letra M. Sua idade é de 6 anos em 1964; Suas características marcantes são seus comentários e ideias que refletem certa preocupação social e política referente aos anos 60.

Filha de uma típica família da classe média argentina, “a Mafalda representa o anticonformismo da humanidade, mas com fé na própria geração”. Tem aversão as injustiças, guerras, armas nucleares, racismo, as convenções dos adultos e, acima de tudo odeia sopa, adora os Beatles e o desenho do pica-pau. Tem uma visão humanista em relação aos demais personagens.

Sobre Mafalda, Umberto Eco comenta o seguinte:

A Mafalda não é somente um personagem de quadrinhos; talvez seja o personagem dos anos setenta na sociedade argentina. Se, ao defini-la, usou-se o adjetivo “contestatária”, não foi por uma questão de uniformização em relação à moda do anticonformismo a qualquer preço: a Mafalda é realmente uma heroína iracunda que rejeita o mundo assim como ele é.¹⁴
(Depoimento publicado no site www.mafalda.net)

4.3.2.2 Felipe:

O dentuço e o mais velho de todos, caracteriza-se por ser um sonhador, tímido, preguiçoso e desligado. Sua primeira aparição foi em 19 de janeiro de 1965. Também de sobrenome desconhecido. Felipe tinha 7 anos em 1964 e sempre teve um ano a mais que Mafalda. Sendo esse o oposto de Mafalda ele odeia a escola e as tarefas de casa. Frequentemente trava intensas batalhas com sua consciência e seu senso de responsabilidade.

4.3.2.3 Manolito:

Manolito Goreiro foi criado em 29 de março de 1965. Apresenta características de brutalidade, ambição e materialismo, mas que no fundo, tem um

¹⁴ Disponível em: <http://www.mafalda.net/index.php/pt/a-historia-2/umberto-eco-pt>

grande coração. Com uma forte convicção do que quer na vida (uma rede de supermercados) suas paixões “são tão fortes como o seu ódio, como o que tem dos hippies – entre os quais inclui os Beatles – e da Susanita”.

Filho de um comerciante, mais preocupado com os negócios e dinheiro do que qualquer outra coisa. “A mãe é uma incógnita”: aparecendo somente sua mão segurando um chinelo do qual constantemente ameaça o garoto.

Umberto Eco o define como: “Manolito, coroinha integrado do capitalismo de bairro, que sabe com total certeza que o valor primário neste mundo é o dinheiro”.

15

4.3.2.4 Susanita:

Susana Clotilde Chirusi foi criada em e de junho de 1965. Representa a figura da mulher burguesa que almeja a tranquilidade de uma família bem constituída, filhos e marido para cuidar e amigas para ter momentos de descontração. Presa às aparências Susanita odeia várias coisas como: “os pobres dão-lhe nojo, quase tanto quanto o Manolito, e detesta as reflexões da Mafalda. Obviamente, não está nem aí com o destino do mundo”. Ela é a cópia de sua mãe.

Para Umberto Eco: “Susanita, beatamente doente de espírito materno, narcotizada por sonhos pequeno-burgueses”.¹⁶

4.3.2.5 Miguelito:

Miguelito tem o sobrenome de Pitti e teve sua primeira aparição no verão de 1966. Dotado de certa inocência, vive refletindo sobre questões sem muita importância. Totalmente egoísta Miguelito detesta ter a idade que tem (5 anos) e não ser notado, pois seu intuito é ser o centro das atenções.

4.3.2.6 Guille

¹⁵ Disponível em: <http://www.mafalda.net/index.php/pt/a-historia-2/umberto-eco-pt>

¹⁶ Disponível em: <http://www.mafalda.net/index.php/pt/a-historia-2/umberto-eco-pt>

O típico representante da inocência teve sua primeira aparição em 2 de junho de 1968. É o único personagem da história que cresce de uma tira para a outra. "A sua paixão são os rabiscos nas paredes, a chupeta *on the rocks* e a Brigitte Bardot".

4.3.2.7 Os Pais

A primeira aparição dos pais de Mafalda foi datada em setembro de 1964. De sobrenome desconhecido, assim como o nome do pai de Mafalda, somente sabemos que tinha 35 anos em 1967 e 39 anos no último livro. A mãe chama-se Raquel e apresenta ter entre 36 e 37 anos.

Um casal de classe média, considerados "passivos limitados e, até mesmo, levemente falidos".

Como forma de ilustração a tira abaixo mostra a discussão sobre as considerações da leitura de uma tirinha e a produção de sentido feita pelo leitor, sendo que esta não está condicionada somente à sua materialidade lingüística, ao que está escrito, ao que está textualizado, e às suas imagens. Mais do que esses aspectos, para que haja uma boa leitura da tirinha em análise se faz necessário, o uso do conhecimento prévio, de caráter enciclopédico. São esses conhecimentos que o leitor deverá apresentar para que ocorra a compreensão e a intenção do texto.

A tira é iniciada pela conversa de Mafalda com seu amigo Manolito. O mesmo aparece brincando com um ioiô e ao ser questionado por Mafalda revela que o mesmo trata-se da "bolsa", ou seja, referindo-se a "bolsa de valores" e finaliza a conversa argumentando estar "brincando de Rockefeller".

Figura 1:



¹⁷Disponível em: <http://clubedamafalda.blogspot.com.br/>

Dessa forma, podemos analisar que a presença de um conhecimento prévio se faz necessário para o bom entendimento da tirinha em questão. Para tanto o leitor necessita de conhecimento sobre o que é “bolsa de valores”, a qual se trata de um mercado que negocia ações de capital aberto, sendo elas públicas ou privadas. Além dessas informações é necessário que o interlocutor saiba sobre o funcionamento do mercado das bolsas de investimentos – este que está metaforicamente ilustrado pelo ioiô – detalhes esses que produzem sentido para a tirinha, pois podemos perceber que não basta a leitura da palavra ou simplesmente o conhecimento do código linguístico e das imagens, mas acima de tudo a compreensão do nome que aí aparece como um nome próprio.

E ainda, para uma leitura ainda mais eficaz podemos destacar a figura de Rockefeller, apresentada no último quadrinho. Manolito ao citar essa personagem traz para o contexto da tirinha o banqueiro norte-americano, um homem de negócios e filântropo estadunidense. O mesmo foi o fundador da Standard Oil Company, que por muito tempo dominou a indústria do petróleo, sendo que este foi o primeiro grande negócio de confiança dos Estados Unidos. Podemos dizer que Rockefeller revolucionou a indústria do petróleo e definiu a estrutura moderna da filantropia. Brincar de Rockefeller significa para Manolito a representação de poder, de conseguir manipular as coisas como ele bem entende ou como quer.

Numa mesma linha de raciocínio tomamos como exemplo a tira a seguir:

Figura 2:



A história em quadrinhos apresentada inicia-se com a mãe de Mafalda dando-lhe uma ordem para que a mesma “pegue o pulover” que teria deixado jogado. A mesma, manifesta a desobediência ao intitular-se “presidente”, mas de forma autoritária, a mãe, responde referindo-se a instituições que aparentemente

¹⁸ Disponível em: <<http://clubedamafalda.blogspot.com/>> Acesso em: janeiro de 2013.

são mais poderosas que o título de presidente. No último quadrinho observamos que Mafalda reconhece a autoridade da mãe.

Após a reflexão feita por Mafalda no terceiro quadrinho podemos deduzir que a falta de conhecimento por parte de seu interlocutor do que venha a ser “Clube de Paris”, “Banco Mundial” e “Fundo Monetário Internacional” prejudicará as várias possibilidades do efeito de sentido desejadas por seu autor que entre elas podemos destacar o humor. As menções a essas instituições possuem talvez maior poder do que determinados presidentes.

A personagem, Mafalda, de certa forma busca a intimidação de sua mãe ao se empossar do cargo de “presidente”, acreditando essa ser este o cargo de autoridade máxima. Mas, como uma excelente representação de poder, nos é apresentada a ideia de que quem detém o poder é aquele que tem mais dinheiro. Na tirinha acima podemos perceber claramente que as citações fazem referências às instituições que exibem maiores poderes que determinados presidentes. Pode-se observar nesta tira mensagens de cunho político e crítica social.

A título de conhecimento gostaríamos de exemplificar para o melhor entendimento da mensagem exposta pela história em quadrinhos que: o “Banco Mundial”, constitui uma instituição financeira internacional que fornece empréstimos para países em desenvolvimento em programas de capital”; O Fundo Monetário Internacional, (FMI) representa uma organização internacional que busca assegurar o bom funcionamento do sistema financeiro mundial pelo monitoramento das taxas de câmbio e da balança de pagamentos, através de assistência técnica e financeira; e por fim, O Clube de Paris, caracteriza-se por ser uma instituição informal constituída pelos 19 países desenvolvidos que tem como missão ajudar financeiramente países com dificuldades econômicas.

De acordo com as características marcantes da personagem podemos inferir que a mãe tem mais poder que a filha e que a mesma, de alguma forma tenta quebrar essa relação de poder. Ou seja, a ideia de ser presidente faz com que Mafalda considere o direito de desobedecê-la. Após a resposta dada pela mãe, a mesma compreende que um presidente deve obedecer a eles, e assim, Mafalda deve obedecer à mãe. A resposta da mãe a deixa “impressionada”, mostrando que sua mãe é tão autoritária quanto ela.

O conhecimento enciclopédico sobre as instituições que financiam países emergentes, e de certa forma controladoras de suas políticas que foram citadas permite-nos a construção de sentido esperado para a instância comunicativa.

Considerando que o conhecimento prévio do leitor possibilite a compreensão de que estas instituições são organismos internacionais que financiam países em dificuldade financeira podemos dessa forma, perceber que os presidentes desses países acabam subordinados a esses mesmos organismos. Ativando tal conhecimento de natureza enciclopédica, essa leitura poderia construir o motivo de Mafalda julgar sua mãe como observamos no último quadrinho da tira como uma mulher esperta e viva.

As histórias em quadrinhos de Mafalda apresentam uma crítica à opressão que grupos econômicos fazem aos países, principalmente aos mais pobres, ditando condutas, e dessa forma violando seu direito de autonomia.

Como conclusão gostaríamos de destacar ainda que há uma relação de hierarquia entre mães e filhos, da mesma forma que existe com as relações de poder.

Figura3:



Para Umberto Eco, “Mafalda pertence a um país denso de contrastes sociais que, apesar de tudo, gostaria de integrá-la e de torná-la feliz, mas ela se recusa e rejeita todas as ofertas”.¹⁹

Pode-se dizer que seu autor mostra aos leitores uma análise do contexto social-histórico- político de um momento histórico, levando esses a enxergarem a realidade de um país, bem como de outros países que vivenciam esses conflitos.

A personagem de Mafalda se mostra ciente desses conflitos e deseja discutir as situações com o intuito de que de alguma forma possa participar efetivamente e

¹⁹ Disponível em: <<http://clubedamafalda.blogspot.com/>> Acesso em: janeiro de 2013.

assim contribuir para o entendimento das pessoas, bem como modificar os problemas que a preocupam. Ela aparece para criticar comportamentos e situações e dessa forma, colocar a sociedade em questionamentos conforme podemos observar na tira acima.

Ainda conforme as considerações de Umberto Eco, podemos acrescentar:

Ninguém nega hoje que os quadrinhos (quando alcança níveis de qualidade) é um testemunho do momento social: e na Mafalda vemos refletidas as tendências de uma juventude irrequieta, que assumem o aspecto paradoxal de uma desaprovação infantil, de um eczema psicológico da reação aos meios de comunicação de massa, de uma urticária moral causada pela lógica dos blocos, de uma asma intelectual originada por fungos atômicos. Como os nossos filhos se preparam para tornar-se – por uma escolha nossa – tantas Mafaldas, não nos parece imprudente tratar a Mafalda com o respeito que se deve a um personagem real.²⁰

Mafalda aparece para desconstruir as visões conservadoras que ditam a política, a economia, a moral e a cultura. Observamos que suas paixões aparecem como cenário para a vasta obra de seu criador como ilustração do espírito da época: os direitos humanos, a democracia e os Beatles.

Figura4:



21

Num momento em as mulheres eram vistas como coadjuvantes, a personagem de Mafalda surge para mudar essa realidade e se torna a protagonista, mostrando assim o inverso do que era até então conhecido.

Para efeito de análise gostaríamos de destacar também um dos temas que aparece com muita frequência nas obras de Quino, a questão da imagem feminina, na qual a personagem de Mafalda representa de forma brilhante e contextualizada. Ela vem para questionar a condição da mulher na sociedade.

²⁰ Disponível em: <http://www.mafalda.net/index.php/pt/a-historia-2/umberto-eco-pt>

²¹ QUINO. Toda Mafalda. São Paulo: Martins Fontes. 1993.

Segundo Nogueira (2011):

Mafalda, com sua ingenuidade típica de criança, acaba deixando seus pais em situações constrangedoras, pois são muito conservadores e submissos à sociedade em que vivem. Questionamentos sutis sobre política e religião dão um toque de sarcasmo às tiras da personagem que, um leitor despercebido pode não associar à crítica à sociedade.

Em muitas tiras de Mafalda, Quino ilustra manifestações sociais, enfatizando o papel da mulher diante dos conflitos reais, como por exemplo, a aceitação do serviço caseiro. Mafalda está sempre discutindo o papel social da mulher, e não admite sua submissão. Foram criadas também por Quino duas personagens muito submissas à sociedade machista; de um lado a mãe de Mafalda e, de outro, Susanita, amiga e colega de escola de Mafalda. A mãe é sempre criticada pela filha pelo fato de não ter estudado, o que obriga a permanecer na função de dona de casa e de mãe. E Susanita é a menina fútil, que anseia somente casar, ter filhos e ter muitos vestidos. (NOGUEIRA, 2011, p. 33)

A reflexão feita por Mafalda sobre o papel da mulher na história traz retomadas ao trabalho doméstico o que para a mesma é motivo de questionamentos. Para tanto o que se coloca em questão são as tarefas desenvolvidas pelas mulheres que limitam suas capacidades e potencialidades e que suas funções estariam aquém das contribuições sociais que as mesmas poderiam ter.

Tomamos para exemplo a tira abaixo para a análise do assunto em questão:

Figura 5:



Mafalda: — Mãe, que futuro você vê no movimento pela liberação da mulher? Não, nada, esquece.

Podemos observar que a personagem começa perguntando para sua mãe sobre o futuro do movimento da liberação da mulher. Devido à visualização da situação que pode ser analisada pelas imagens podemos perceber que a mesma desiste ou pelo menos demonstra desistir de continuar seu questionamento. Essa

²² Revista Língua Portuguesa, 2011, p.27.

desistência pode ser observada pela diminuição do tom da voz, chegando praticamente a calar-se notado explicitamente pela redução das letras a partir do terceiro quadrinho. Podemos dizer que a situação teve forte influência na continuidade do diálogo.

Mafalda apresenta um questionamento a respeito do papel da mulher. Através da segunda figura a preocupação dela com a liberação das mulheres sobre papéis predeterminados pela sociedade, e pelos homens faz com que a própria mãe siga os padrões definidos. Por meio desta tira podemos perceber que a filha tem consciência desses padrões e não os aceita de forma passiva e, assim elabora opiniões e questionamentos. A posição da mãe no último quadrinho indica a submissão em relação a esses padrões impostos pela sociedade que Mafalda tanto critica e questiona.

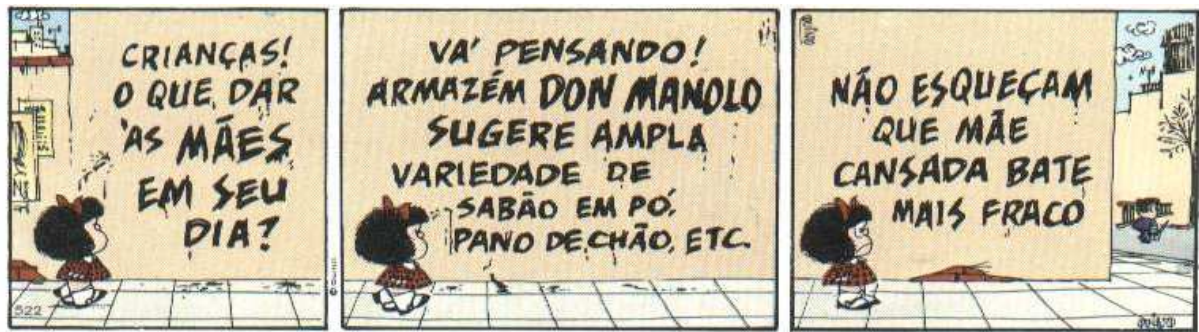
Através da análise linguística e visual o leitor deve levar em conta que a figura feminina ao longo da história, sempre foi submissa ao homem e que a ela se destinava a função de dona de casa e seu lugar se limitava aos domínios domésticos. A ela não cabia o direito do “querer”. Por meio da tira podemos concluir que essa ideia de submissão feminina está representada pelo autor em posicioná-la de joelhos e também a imagem da roupa passada e a casa arrumada no segundo e terceiro quadrinho. É comum encontrarmos nas tiras de Mafalda a mãe em situações domésticas, onde a mesma aparece limpando, lavando, passando roupa. Podemos ainda constatar que a mesma se mostra em atitude de conformismo diante de sua realidade.

Segundo Nogueira (2011):

Para Mafalda, sua mãe, Raquel, tornou-se uma mulher “mediocre”, pois largou a faculdade e carreira para se casar, assumindo uma posição de boa esposa e mãe perante a sociedade burguesa. Raquel parece estar conformada com essa situação. Essa atitude confirma a ideia da diferença entre homens e mulheres. (NOGUEIRA, 2011, p.28)

Como ilustração a tirinha demonstra a postura representada por um pensamento machista, do qual podemos observar ser um fenômeno construído historicamente. É a disseminação da ideia de que a mulher deveria servir apenas como esposa e dona de casa. Essa postura machista, ainda influencia as atuais sociedades, que de certa forma, impõe regras e padrões de conduta e comportamento feminino.

Figura 6:



23

Mafalda se caracteriza como uma personagem que possui o perfil de questionamento da posição exercida pela mulher. Ela representa um processo de busca de espaço na sociedade, das mulheres que buscam se firmar socialmente como pessoas independentes que almejam a igualdade, mesmo com muitas que ainda se submetem aos domínios masculinos e se aceitam passivamente sem questionar e lutar.

Figura 7:



24

O papel da mulher durante longos anos foi o de genitora e de exemplar dona-de-casa, ou seja, a mulher ficou esquecida por muito tempo não passando de uma máquina doméstica e que não podia almejar mudanças. Diante de toda essa situação, Mafalda, com sua ingenuidade, característica típica das crianças, enfatiza o papel dessa mulher diante dos fatos reais, da aceitação dos serviços caseiros.

Segundo Nogueira (2011):

²³ LAVADO, Joaquín Salvador(Quino). Toda Mafalda. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Figura 121

²⁴ QUINO. Toda Mafalda. São Paulo: Martins Fontes. 1993

A submissão feminina é um fenômeno construído historicamente, marcado principalmente pelo patriarcalismo, e pelo exercício do poder do homem sobre as funções e o corpo da mulher. (NOGUEIRA, 2011, p. 33)

O cartunista ao utilizar o humor de maneira camuflada para evidenciar a crítica e os conceitos socialmente preestabelecidos demonstra o repúdio da garota pela futilidade feminina. Para ela, uma mulher que não desempenha uma função fora de casa, tomando sua mãe como exemplo é uma pessoa que não sabe conversar sobre assuntos que realmente interessam. Podemos notar no exemplo acima que a personagem muda sua fisionomia ao longo dos quadrinhos. O que demonstra seu descontentamento e tristeza frente à realidade vivenciada por sua mãe, que provavelmente sempre almejou ser apenas uma dona-de-casa. Mafalda, esperava que sua mãe tivesse outras ambições como um diploma universitário e assim, trabalhar fora de casa.

Ao apresentar Mafalda como uma revolucionária, uma pequena questionadora, seu criador demonstra uma luta de parte da população que busca seus direitos, contra uma hierarquia de poder e acima de tudo de um mundo machista, que mistura aos movimentos sociais dos anos de 1960-70, pois apesar de ser a representação de uma criança, suas idéias e questionamentos são direcionados ao público adulto. A garota das histórias em quadrinhos atrai o público que analisam suas posições frente aos mais variados assuntos. Cada uma de suas tiras oferecem uma leitura politizada e ideológica, e dessa forma exige de seus leitores uma postura ativa e um conhecimento prévio da realidade que são exibidas através de seus personagens. Após a análise das tiras é possível perceber o papel que desempenha as inferências na compreensão integral de um texto.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS E SUGESTÃO

Com a realização deste trabalho, acreditamos ter acrescentado e contribuído para a compreensão de que o fenômeno da intertextualidade é um recurso que dispomos no momento de composição dos significados e compreensão de texto. Fator esse, que nos permite afirmar que nenhum texto surge do nada e se produz de forma vazia, mas inversamente todo texto nasce explícita ou implicitamente de textos já existentes.

A condição para que um texto seja produzido, sendo eles escritos, orais ou qualquer outra manifestação é a intertextualidade. Um texto sempre se posiciona em relação a outro, seja repetindo-o, renovando-o as ideias presentes no texto original.

Com esta pesquisa, concluímos que a intertextualidade apresenta um vasto campo de atuação e que é possível afirmar que a mesma engloba todos os produtores de texto até nas situações mais corriqueiras do dia a dia. A produção e a interpretação da intertextualidade exigem o conhecimento e a apropriação consciente de diversos gêneros e tipos textuais que se manifestam na sociedade.

Para tanto, o que pretendemos é dizer que o estudo dos gêneros textuais e os conceitos de intertextualidade se mostram um eficaz instrumento no trabalho de produção e compreensão de textos de maneira competente. A leitura atenciosa revela a apropriação dos sentidos.

Cabe ainda nesta análise frisar que o trabalho voltado para a intertextualidade em sala de aula deve ir além da identificação do intertexto com foco nos conteúdos, mas torna-se necessário atentar para os recursos linguísticos utilizados por seu criador na elaboração da intertextualidade. Cada texto apresenta uma multiplicidade de interpretações que consiste na apreensão significativa do sentido textual representadas pelas marcas linguísticas. São essas marcas que darão pistas para que o leitor faça adequadamente sua compreensão. É preciso que o aluno/leitor perceba que essas pistas lhe darão oportunidades de recriá-lo a partir de suas experiências, de seu conhecimento e de sua visão de mundo.

Almejamos que este estudo aponte o uso da Música Popular Brasileira, sirva como material de exploração e divulgação para as aulas de Língua Portuguesa e Literatura como referência o conceito de intertextualidade que além de ser motivo de valorização histórico e social pela sua relação com outros textos também é instrumento de uma multiplicidade de leituras.

A popularidade do gênero como as histórias em quadrinhos ganham espaço cada vez mais significativo no universo do leitor e assim alguns de seus personagens conquistam o público e despertam o interesse e a curiosidade de análises. É o caso da questionadora e contestadora Mafalda, uma personagem que se mostra interessante e com um vasto teor argumentativo, que não se limita apenas na narrativa dos acontecimentos, sendo que esta pode representar um rico campo a ser explorado.

Pode-se dizer que a leitura e a análise das tiras nos proporcionam além do prazer de sua leitura, a possibilidade de aprimoramento de seu leitor e promover o desenvolvimento de suas habilidades de compreensão e reflexão no que tange o mundo que o cerca.

As análises nos permitem concluir que o leitor precisa desenvolver habilidades de leitura e interpretação do gênero discursivo tira e adquirir conceitos como: a presença da intertextualidade, de informações implícitas, linguagem verbal e não-verbal. Sendo assim, o leitor será capaz de realizar a leitura do que é explícito dentro do texto e aprender a fazer inferências sobre o mecanismo enunciativo do seu autor para a construção do sentido.

Espera-se que com esta pesquisa nós, professores, possamos melhorar e expandir as práticas de leitura de tiras em sala de aula e assim contribuir para a formação de leitores mais competentes.

Concluimos que toda escrita é incompleta, pois as informações contidas em um texto direcionam-se para outro e que a interpretação é algo individual que aponta para a concepção de mundo, pensamentos e crenças apresentadas pelo leitor que se torna fator de sua importância para a construção de sentidos. Comprovamos que o processo de intertextualidade é um recurso que enriquece, pois o mesmo abre um leque de possibilidades e abertura de sentidos em sua interpretação.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, I. **Aula de português: encontro & interação**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

BAGNO, Marcos. **Língua materna**. São Paulo: Parábola, 2002.

BAKHTIN, M. (Voloshinov). (1929) **Marxismo e Filosofia da linguagem**. São Paulo, Editora Hucitec, 2010.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo Martins Fontes, 1997.

BENTES, A.C. **Introdução à língua: domínios e fronteiras**. Campinas: Cortez, 2001.

BRAIT, B. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010.

BRASIL. Parâmetros curriculares nacionais: introdução aos parâmetros curriculares nacionais / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília : MEC/SEF, 1997.

FÁVERO, L.L; KOCH.I.G.V. **Linguística textual: uma introdução**, 7. Ed.São Paulo: Cortez, 2005

GERALDI, J.W. **Porto de passagem**. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KOCH, Ingedore G. Villaça; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **A coerência textual**. São Paulo: Contexto, 1990

GÒES, FRED DE (org) Gilberto Gil. **Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

KOCH, I. V; ELIAS, V.M. **Ler e compreender os sentidos do texto**.3.ed. São Paulo: Contexto, 2011.

KOCH, I.V; ELIAS, V.M. **Ler e escrever: estratégias de produção de texto**. 2. ed.São Paulo: Contexto,2011.

MAINGUENEAU, D. **Análise de texto de Comunicação**. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2004.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas, S.P: Pontes; Editora Universidade Estadual de Campinas, 3. Ed, 1997

MARCUSCHI, L. A. **Linguística de texto: o que é e como se faz?** Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009[1983].

MARCUSCHI, L. A. **Linguística de texto**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

NOGUEIRA, C.V. **Gênero feminino X Histórias em Quadrinhos**. In: Revista Língua Portuguesa. Edição nº 33. Escala Editorial. Dez./ 2011

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 1999.

PORTELA, Girlene Lima. **Da tropicália à marginalia: o intertexto na produção de Caetano Veloso**. Feira de Santana(BA): Editora da Universidade Estadual de Feira de Santana, 1999.

QUINO. **Toda Mafalda**. São Paulo: Martins Fontes. 1993.

RAMOS,P. **Uma Mafalda entre Brasil e Argentina, não muito mais que isso**. In: 1º Congresso Internacional Viñetas Sueltas, 24 de setembro.2010. Disponível em: <http://viñetas-sueltas.com.ar/congreso/pdf/Mafalda/ramos.pdf>. Acesso em: 3 jan.2013.

ROJO, R. **A prática da linguagem em sala de aula: praticando os PCN's**. Campinas, S.P: Mercado das letras, 2000.

VELOSO, C. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.