

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

**ALUSÃO E CITAÇÃO COMO ESTRATÉGIAS NA CONSTRUÇÃO DE  
PARÓDIAS E PARÁFRASES EM TEXTOS VERBO-VISUAIS**

**Maria da Graça dos Santos Faria**

**Fortaleza**  
**2014**

MARIA DA GRAÇA DOS SANTOS FARIA

ALUSÃO E CITAÇÃO COMO ESTRATÉGIAS NA CONSTRUÇÃO DE PARÓDIAS  
E PARÁFRASES EM TEXTOS VERBO-VISUAIS

Tese apresentada como requisito parcial  
para obtenção do título de Doutor em  
Linguística pelo Programa de Pós-  
Graduação em Linguística do  
Departamento de Letras Vernáculas da  
Universidade Federal do Ceará

Linha de pesquisa: Práticas Discursivas e  
Estratégias de Textualização

Orientação: Profa. Dra. Mônica Magalhães  
Cavalcante

FORTALEZA

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

---

F235a Faria, Maria da Graça dos Santos.  
Alusão e citação como estratégias na construção de paródias e paráfrases em  
textos verbo-visuais /  
Maria da Graça dos Santos Faria. – 2014.

120 f. : il. color., enc. ; 30 cm.

Tese(doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento  
de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2014.

Área de Concentração: Linguística.

Orientação: Profa. Dra. Mônica Magalhães Cavalcante.

1.Intertextualidade. 2.Paráfrase. 3.Paródias. 4.Contexto(Linguística). I. Título.

CDD 401.4

---

MARIA DA GRAÇA DOS SANTOS FARIA

**ALUSÃO E CITAÇÃO COMO ESTRATÉGIAS NA CONSTRUÇÃO DE  
PARÓDIAS E PARÁFRASES EM TEXTOS VERBO-VISUAIS**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguística, da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do grau de Doutora em Linguística. Área de concentração: Práticas Discursivas e Estratégias de Textualização.

Apresentada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/ 2014.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Mônica Magalhães Cavalcante (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará – UFC

---

Prof. Dr. Valdinar Custódio Filho (1º Examinador)  
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – Unilab

---

Profa. Dra. Léia Cruz de Menezes (2ª Examinadora)  
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – Unilab

---

Profa. Dra. Maria Margarete Fernandes de Sousa (3ª Examinadora)  
Universidade Federal do Ceará – UFC

---

Profa. Dra. Ana Célia Clementino Moura (4ª Examinadora)  
Universidade Federal do Ceará – UFC

---

Profa. Dra. Sonia Maria Correa Pereira Mugschl (Suplente Externo)  
Universidade Federal do Maranhão- UFMA

---

Profa. Dra. Aurea Suely Zavam (Suplente Interno)  
Universidade Federal do Ceará – UFC

**A Felipe, meu filho amado: alegria maior da minha vida.**

## Agradecimentos

Assim como ninguém pode se autovalidar sozinho, podemos afirmar também que algumas atividades só podem ser feitas em parceria e com a ajuda de uma grande equipe. Assim, a feitura desta pesquisa deve-se a muitas pessoas que fazem parte também da minha história.

Agradeço,

Em primeiro lugar, a Deus, criador de todas as coisas e a razão de tudo.

Aos meus pais (*in memoriam*) Aurea e Manuel, primeira bênção divina e grandes mestres de inestimáveis e inesquecíveis lições de vida.

Aos meus irmãos (*in memoriam*) Aníbal e Fernando, responsáveis pelas minhas melhores e maiores lembranças de vida.

Aos meus irmãos, Carlos e Manuel, e às minhas irmãs, Helena e Tereza, testemunhas de vida, torcedores fiéis na realização de meus sonhos e sempre voltados para tudo que pode me proporcionar qualidade de vida.

A Felipe, filho amado e sempre o motivo maior para que eu não desista de continuar ousando e sonhando.

A todos os meus sobrinhos e sobrinhas, amores de minha vida, e também aos meus sobrinhos(as) netos(as) que me deixam vivenciar a incrível experiência de ser chamada de vovó.

A todas amigas de infância e a outras feitas em idade adulta, obrigada pelo incentivo e convicção de que esta tarefa seria possível.

A Mariza Brito, amiga e coorientadora (neste trabalho e em outros), que não só me recebeu de braços abertos como me fez sentir parte de uma família de gente amorosa e digna.

A Paloma, minha linda Palominha, sempre disposta e disponível para me ajudar.

A Fátima Sopas, por estar sempre pronta a me ajudar na leitura e na discussão de questões importantes para este trabalho.

À professora Dra Margarete Fernandes: ter a oportunidade de conhecê-la foi um dos ganhos do Dinter. Obrigada pelo incentivo e pelas inestimáveis contribuições.

A todos os colegas do Dinter, pela companhia, pelas risadas, pela solidariedade e pelo apoio.

À Universidade Federal do Maranhão e à Universidade Federal do Ceará pela promoção e apoio para a realização deste Dinter.

A todos os professores, que dividiram generosamente tempo e conhecimento com a nossa turma.

À Coordenação da pós-graduação da UFMA e da UFC, que lutaram incansavelmente para que o Dinter pudesse ser concluído com sucesso.

À CAPES, pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Ao PROTEXTO, literalmente a bússola que não só me forneceu o caminho a percorrer no mundo da pesquisa, mas também me proporcionou conhecer excepcionais pessoas e pesquisadores.

A todos os meus alunos, parceiros em grandes descobertas.

A Sonia Correa Pereira, amiga de infância, colega de faculdade, de trabalho e também testemunha de minha história, obrigada pela paciência, pela demonstração de sincero afeto, e pela qualidade que viu no que eu supunha ser um amontoado de ideias desordenadas.

À Mônica Magalhães Cavalcante, minha orientadora muito querida, obrigada por não deixar que eu desviasse o rumo e o foco, por sempre me fazer acreditar na contribuição desta pesquisa, por nunca deixar que eu desistisse mesmo diante das dificuldades. O meu respeito e admiração pela orientadora é tão grande quanto o respeito e a admiração pela pessoa digna que é.

A todos que, de forma direta ou indireta, contribuíram para esta pesquisa.



EU DETESTAVA ESCREVER  
ESSAS REDAÇÕES, MAS  
AGORA EU GOSTO.



PERCEBI QUE O OBJETIVO  
DE ESCREVER É INFLAR  
IDEIAS FRACAS, DISFARÇAR  
A ARGUMENTAÇÃO POBRE  
E INIBIR A CLAREZA.



COM UM POUQUINHO  
DE PRÁTICA, O TEXTO PODE  
SE TORNAR UMA NEBLINA  
INTIMIDANTE E  
IMPENETRÁVEL! QUER  
VER MEU RELATÓRIO  
SOBRE O LIVRO?



"A DINÂMICA DOS  
IMPERATIVOS INTERSERES E  
MONOLÓGICOS EM JIM E  
JANE: UM ESTUDO SOBRE OS  
MODOS PSICO-TRANSRELACI-  
ONAIS DE GÊNERO"

ACADEMIA,  
AÍ VOU EU!

## RESUMO

Os trabalhos sobre intertextualidade são em grande número, entretanto muito do que foi estudado diz respeito às tipologias intertextuais presentes em textos literários. Nesta pesquisa, apresentamos um caminho diferente, pois buscamos investigar aspectos ainda não presentes nas propostas classificatórias de Genette (2010), Piègay-Gros (1996) e Sant'Anna (2003) em textos literários e também em trabalhos mais recentes, como o de Koch, Bentes e Cavalcante (2007), particularmente sobre variados gêneros textuais, com o propósito de contribuir com as pesquisas intertextuais, destacando, dessa forma, a importância desse fenômeno na construção dos sentidos de um texto, em especial dos verbo-visuais. Uma contribuição deste trabalho encontra-se no fato de ir além de estabelecer critérios para a classificação das manifestações intertextuais em textos verbo-visuais, pois o propósito maior é investigar se a intertextualidade por derivação pode se redefinir a partir da inserção das relações de copresença nas derivacionais. Principalmente, verificamos a hipótese de que existem diferentes recursos linguísticos e/ou imagéticos responsáveis pelas alusões, que podem ser citações ou referências. Também investigamos a hipótese de que as citações e referências e alusões terminam sendo estratégias para um propósito maior do locutor de estabelecer paródias. Por fim, demonstramos que algumas charges e cartuns guardam entre si uma relação de parafraseamento. Trabalhamos com um exemplário formado por textos verbo-visuais publicados na internet como charges, tirinhas e cartuns em que buscamos investigar como as relações intertextuais se manifestam nesses textos que se inscrevem na circulação de textos informativos e que recuperam notícias veiculadas na mídia. A análise permitiu constatar até o momento que as intertextualidades de copresença explícitas e implícitas como citação e alusão mostram que são importantes estratégias - isoladas ou simultaneamente - para a construção de paródias e de parafraseamentos.

Palavras-chave: intertextualidade – textos verbo-visuais – paródias.

## ABSTRACT

Publications regarding intertextuality are available in great numbers, however, much of what has been studied is related to intertextual typologies found in literary texts. In this research a different approach is proposed, since we aim to investigate aspects not found in the classificatory propositions within literary texts by Genette (1982), Piègay\_Gros (1996) e Sant'Anna (2003) and also in more recent works by Koch, Bentes and Cavalcante (2007) about assorted textual genres - the purpose being to contribute with intertextual research, thus emphasizing the importance of this phenomenon in the construction of meaning of a text, specially in verbal-visual texts. One such contribution of this publication is to go beyond establishing criteria for the classifications of intertextual manifestations in verbal-visual texts since the greater goal of this publication is to investigate whether the derived intertextuality can be redefined beginning at the insertion of co-presence relations in derivatives. Mainly, we test the hypothesis that different linguistic and visual resources responsible for allusions can be citations or references. We also investigate the hypothesis that citations and references and allusions end up being strategies towards the author's bigger goal of establishing parodies. Lastly, we demonstrate that some comic strips and cartoons maintain a type of paraphrase relationship among themselves. The body of this research is comprised of verbal-visual texts published on the Internet such as comic strips and cartoons wherein it is investigated how intertextual relationships are manifested in these texts that belong in the circulation of informative text in the media. Up to this point the analysis has found that explicit and implicit co-presence intertextuality such as citation and allusion are important strategies, whether isolated or simultaneous, to the construction of parodies.

Key-words: Intertextuality - verbal-visual texts – parodies.

## LISTA DE QUADROS

|  |       |
|--|-------|
| <b>Quadro 1</b> – Transformação e imitação - Genette.....  | p.36  |
| <b>Quadro 2</b> – Rosácea – Genette.....   | p.37  |
| <b>Quadro 3</b> - Quadro geral das práticas hipertextuais - Genette.....                               | p.39  |
| <b>Quadro 4</b> – Transtextualidade – Genette(Adaptado por NOBRE,2014).....                            | p.40  |
| <b>Quadro 5</b> – Intertextualidade – Piègay-Gros(Adaptado por NOBRE, 2014).....                       | p.50  |
| <b>Quadro 6</b> – Paráfrase/Paródia – Sant´Anna (Adaptado por FARIA,2014).....                         | p.57  |
| <b>Quadro 7</b> – Intertextualidade – Koch (Adaptado por NOBRE,2014).....                              | p.67  |
| <b>Quadro 8</b> – Comparativo de parâmetros de intertextualidade - Genette (elaborado por NOBRE) ..... | p.69  |
| <b>Quadro 9</b> - Forma - Mozdzenski. Tese .....   | p.72  |
| <b>Quadro 10</b> – Função - Mozdzenski. Tese.....  | p.73  |
| <b>Quadro 11</b> - Geral - Mozdzenski. Tese .....  | p.74  |
| <b>Quadro 12</b> - Intertextualidade por transformação em textos verbo-visuais, Faria....              | p.107 |

## Sumário

|   |     |
|---|-----|
| 1 INTRODUÇÃO.....   | 12  |
| 2 METODOLOGIA.....  | 19  |
| 2.1 Caracterização da pesquisa.....   | 19  |
| 2.2 Delimitação do universo.....  | 20  |
| 2.3 Construção de dados e procedimentos de análise.....                           | 21  |
| 3 CONCEPÇÃO DE TEXTO E DIÁLOGO ENTRE TEXTOS.....                                  | 23  |
| 3.1 Dialogismo, polifonia, heterogeneidade e intertextualidade.....               | 24  |
| 3.2 Intertextualidade e transtextualidade.....                                    | 32  |
| 3.3 Intertextualidade de copresença e derivação.....                              | 42  |
| 3.4 Paródia e paráfrase.....  | 53  |
| 3.5 Intertextualidade <i>stricto sensu</i> e <i>lato sensu</i> .....              | 60  |
| 3.6 Cruzando teorias.....   | 68  |
| 4 INTERTEXTUALIDADE E TEXTOS VERBO-VISUAIS.....                                   | 71  |
| 4.1 O uso dos signos imagéticos e verbais das charges e cartuns.....              | 76  |
| 4.2 A multimodalidade da charge.....  | 83  |
| 5. POR UMA NOVA CARACTERIZAÇÃO DAS TRANSFORMAÇÕES POR MEIO<br>DE COPRESENÇAS..... | 88  |
| 5.1 As copresenças como constitutivas das paródias e travestimentos.....          | 92  |
| 5.2 Modos de aludir e parodiar.....   | 101 |
| 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....  | 109 |
| REFERÊNCIAS.....  | 112 |
| ANEXOS  |     |

## 1 INTRODUÇÃO

*O inventado é gratificante, mas  
reinventar o que parecia impossível de ser reinventado é muito  
gratificante! (Adaptado de Washington Olivetto)*

A intertextualidade sempre foi uma questão relevante para os estudos linguísticos e, de forma especial, para a literatura, lugar de onde provêm os estudos de Bakhtin ([1929]1997) sobre o dialogismo, que destaca o caráter polifônico dos romances de Dostoiévski, demonstrando que um texto dialoga com outros textos anteriormente produzidos.

O termo intertextualidade foi cunhado por Julia Kristeva (1974) em seus estudos de crítica literária. A autora defendia, baseada nos pressupostos bakhtinianos, a ideia de que todo texto é um “mosaico de citações” de outros textos, numa incessante rearticulação textual.

A intertextualidade também foi estudada por Koch (1986) nessa mesma abordagem de Bakhtin e de Kristeva de que todo texto deriva de outro anteriormente produzido, numa concepção ampla, isto é, constitutiva.

Nossa pesquisa, entretanto, abordará a intertextualidade *stricto sensu*, que considera apenas os casos em que um texto deriva de outro previamente produzido de forma explícita ou implícita, fazendo parte da memória social ou discursiva. Assumimos, com Cavalcante e Brito (2012) que a intertextualidade é sempre identificável por marcas e que se verifica nas seguintes situações:

a) quando se insere parte de um texto em outro:

- ou por menção explícita, incluindo as conversões de um trecho para outro modo de dizer;

- ou por referência implícita;

b) quando um texto deriva outro tomando por base o texto-fonte:

- ou porque o transforma, operando-lhe modificações que desvirtuam a forma e o conteúdo;

- ou porque o imita quanto ao estilo do autor, ou quanto ao gênero do discurso em que o texto-fonte se enquadra.

Koch, Bentes e Cavalcante (2004) consideram a intertextualidade explícita quando se identifica a fonte (autoria), caso típico da citação, e implícita quando não há menção expressa à fonte, como a alusão e o plágio. Embora essa distinção seja procedente, não a adotaremos aqui, pois, para nossos propósitos, é mais relevante utilizar a concepção de explicitude de Genette (2010<sup>1</sup>), para quem a intertextualidade é tanto mais explícita quanto mais marcas (tipográficas, de pontuação) apresentar. Essa visão foi encampada também por Piègay-Gros, tal como se lê na explicação de Cavalcante (2006, p.5-6):

Segundo Piègay-Gros (1996), as relações intertextuais podem ser entendidas como sendo explícitas e implícitas. Sendo explícitas, são assinaladas por um código tipográfico, ou são marcadas, no plano semântico, pela menção ao título da obra ou ao seu autor. Sendo implícitas, estabelecem-se mesmo com a ausência de qualquer sinal de heterogeneidade; competiria ao leitor percebê-las e colocar em evidência o intertexto. Entre as explícitas, a autora inclui, por exemplo, a citação e a referência (...). Como sentencia Piègay-Gros (1996, p.46): “Simples e evidente, a citação se impõe no texto, sem exigir do leitor uma perspicácia ou uma erudição particular”. Essa perspicácia, por outro lado, seria solicitada do coenunciador na intertextualidade implícita, que, segundo a autora, manifesta-se nos casos de alusão, plágio, paródia e pastiche.

Como vemos, as implicitudes intertextuais também estão presentes em processos de derivação (como paródia e pastiche, por exemplo). Refletimos, nesta tese, sobre a possibilidade de a forma de apresentação da implicitude nas copresenças ser diferente da forma como ela se manifesta nas derivações.

A definição de intertextualidade aqui adotada advém de duas relações de "transtextualidade" propostas por Genette. O autor define a transtextualidade como toda relação manifesta ou secreta entre textos. Dentre essas relações entre textos, o autor define a intertextualidade como “uma relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (Genette, 2010, p. 12.), como os casos de citação, plágio e alusão.

A outra relação entre textos é a hipertextualidade, que Genette define como “um texto derivado de outro texto preexistente” (Genette, 2010, p. 16). Em outras palavras, a hipertextualidade trata de toda relação que une um texto a um texto anterior, evocando-o "mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-

---

<sup>1</sup> O original data de 1982.

lo” (Genette, 2010, p.16). Não adotamos, neste trabalho, o termo *transtextualidade*; optamos por designá-lo, como o fez Piègay-Gros (1996), como *intertextualidade*.

Vale destacar que, para Genette (2010), os casos da *intertextualidade* derivacional são construídos a partir de uma transformação ou de uma imitação de um texto, como os casos de paródia, travestimento burlesco, transposição (resultantes de transformação) e pastiche, charge e forjação. (resultantes da imitação).

Não assumiremos, no entanto, a classificação inteira de Piègay-Gros (1996), por entendermos que ela supersimplifica a proposta de Genette. Piègay-Gros agrupa as *intertextualidades* em casos de copresença (citação, plágio, alusão e referência) e de derivação (paródia, paráfrase e travestimento burlesco). Mas esta redução da proposta de Genette deixa de considerar a distinção fundamental para o autor entre casos de transformação e de imitação, como veremos ao longo deste trabalho. Por isso o que chamaremos de derivação seguirá os pressupostos genettianos.

Esta pesquisa se fundamenta principalmente, pois, na proposta de Genette (2010) no tocante às categorias *transtextuais*, especialmente as de *intertextualidade* (copresença) e de *hipertextualidade* (derivação), em que investigaremos como a *intertextualidade* de copresenças pode constituir estratégias para a construção das *intertextualidades* derivacionais por meio das transformações.

Este trabalho ainda recorre à proposta de Sant’Anna (2003), na concepção do eixo parodístico e eixo parafrástico, para propor um redirecionamento na classificação *intertextual* que contemple textos verbo-visuais não literários. Por essa mesma razão, valemo-nos ainda de pressupostos de Koch (2004) e de Koch, Bentes e Cavalcante (2007).

As três primeiras propostas de tipologia *intertextual*, a saber, de Genette, de Piègay-Gros e de Sant’Anna, se aplicam, muito especialmente, aos gêneros do discurso literário. Pretendemos, aqui, não nos limitar a essa restrição, nem nos ater à análise de textos verbais.

Há muito para se investigar sobre os processos *intertextuais*, considerando, em especial, os critérios de classificação de cada um desses autores, e sobre a manifestação *intertextual* em diferentes gêneros textuais, que não apenas os do discurso literário, geralmente tratados pelos principais estudos da área.

Este trabalho busca investigar como essas classificações podem ser redimensionadas de modo a abranger ligações *intertextuais* que considerem outras formas de expressão em textos verbo-visuais, além de demonstrar como as formas

intertextuais de copresença - citação e alusão - concorrem para a construção de transformação e de imitação intertextual.

Ancoramo-nos no âmbito da Linguística Textual, que considera que o texto se constrói na interação autor-cotexto-leitor para a construção de sentidos. Em outras palavras, o objetivo maior da Linguística Textual é fornecer respostas para os procedimentos de produção e compreensão dos textos em uso. Acreditamos que a intertextualidade seja condição para a escrita de um texto, mas não necessariamente para a leitura, pois há graus diferentes de compreensão, sobretudo quando há recurso aos expedientes intertextuais. É verdade que o conhecimento compartilhado por parte dos interlocutores é necessário para o reconhecimento do fenômeno intertextual, porém, o desconhecimento não descaracteriza essa manifestação e, muitas vezes, nem compromete o entendimento básico do texto.

Estudos sobre intertextualidade, como os trabalhos de Genette (2010), de Grésillon e Maingueneau (1984), de Sant'Anna (2003) e de Piégay-Gros (1996), estabeleceram critérios para classificação de fenômenos intertextuais que caracterizam os textos literários. A partir desses estudos, abriram-se muitos caminhos para trabalhos acadêmicos de análise das manifestações intertextuais em vários gêneros textuais.

Nesse sentido, esses estudos também serviram de base para pesquisas sobre a intertextualidade em textos verbo-visuais, como a tese de Romualdo (2000) sobre charges jornalísticas, o livro de Ramos (2009) sobre a linguagem dos quadrinhos, o livro de Koch, Bentes e Cavalcante (2007) sobre tipos de intertextualidade em uma grande variedade de gêneros textuais, dentre outros. Mais recentemente, destacamos a pesquisa de doutorado de Mozdzenski (2012) sobre a linguagem multimodal em videocliques e a de Nobre (2014), cujas reflexões teóricas nos foram essenciais para o entendimento da proposta de Genette (2010).

Nobre (2014) sugere uma revisão de critérios classificatórios de processos intertextuais com o intuito de propor parâmetros que atendam a qualquer fenômeno intertextual, razão pela qual também abordaremos os critérios propostos por essa pesquisa.

Uma contribuição de nossa tese encontra-se no fato de repensarmos os critérios para a classificação do fenômeno intertextual em textos não literários, particularmente em textos verbo-visuais, para investigar como a relação intertextual se faz em diferentes manifestações de linguagem.

O propósito maior, no entanto, é advogar que a separação entre fenômenos de copresença (citação, alusão/referência, plágio) e de derivação (por transformação e por imitação) não só não deve ser tomada como parâmetros dicotômicos, como também deve ser entendida como uma relação de constituição, pois as derivações só se constituem por apelo a casos de copresença.

Sabemos, evidentemente, que a intertextualidade não só ocorre em textos literários e/ou em textos acadêmicos, mas também em manifestações artísticas, como a pintura, e mesmo em frases feitas consagradas pelo uso social de origem muitas vezes já esquecida. Vez ou outra, durante a discussão teórica, recorreremos a exemplos das manifestações artísticas de modo geral, para corroborar a ideia da amplitude desse diálogo entre textos.

A ideia é verificar se e como as relações intertextuais já caracterizadas ocorrem em textos verbo-visuais e como poderiam ser largamente trabalhadas, como já se fez com textos literários. Este trabalho deixa como sugestão uma abordagem simplificada - mas não menos complexa - dos tipos de intertextualidade, que pode ser útil às aulas de Língua Portuguesa.

Esperamos, assim, que esta pesquisa se some às outras contribuições no campo da investigação sobre o texto e que possa fomentar futuras propostas pedagógicas. Para atingir o objetivo principal, algumas considerações teórico-metodológicas se fazem necessárias. Iniciamos este estudo percorrendo as teorias intertextuais mais canônicas no que se refere ao estudo classificatório do fenômeno intertextual.

Dito de outro modo, embora esta pesquisa se fundamente no pressuposto de Genette (2010), revisamos os conceitos de Piègay-Gros (1996) sobre o assunto e também revisamos os conceitos de Sant'Anna (2003) no que concerne ao eixo parafrástico da intertextualidade. Todos estes trabalhos têm em comum o fato de terem seu foco voltado para textos verbais e literários.

Além da revisão das tipologias clássicas de intertextualidade, esta pesquisa revisou o trabalho de Koch, Bentes e Cavalcante (2007) sobre as manifestações intertextuais nos mais variados gêneros textuais.

Dessa forma, após as apresentações das teorias acima, discutimos, ao final do estudo, os pontos de aproximação e de distanciamento de cada um desses pressupostos.

Além dessa resenha, discutimos alguns trabalhos mais recentes, aqui já mencionados, sobre intertextualidade com o foco dirigido, desta vez, para textos verbo-visuais como charges, cartuns, H.Q e videoclipes.

O diferencial desta pesquisa é que também nos voltamos para textos verbo-visuais publicados na internet, especialmente, charges, tirinhas e cartuns, em que buscamos investigar como as relações intertextuais se manifestam nesses textos que hoje se inserem na esfera de circulação dos textos informativos e que recuperam mais do que notícias, veiculadas na mídia, pois recuperam um evento num modo intertextual de aludir e de parodiar.

De forma mais específica, proponho-me a investigar de que forma se dá a construção da intertextualidade em textos verbo-visuais a partir da hipótese de que citação e alusão são estratégias necessárias para a construção de paródias e parafraseamentos nesse tipo de texto.

Proponho-me, também, a investigar se as tipologias intertextuais, amplamente estudadas em textos verbais, encontram ressonância em textos verbo-visuais, especificamente em charges e cartuns divulgados na internet, já que, a nosso ver, não poderiam ser aplicadas do mesmo modo a esses gêneros.

Para tanto, foi necessário percorrer um caminho metodológico, inicialmente descrito neste capítulo de introdução, e mais amplamente discutido na metodologia, que se encontra no segundo capítulo desta pesquisa.

Devido ao inter-relacionamento de conceitos que atravessam a intertextualidade, mas não equivalem a ela, achamos importante diferenciá-la de dialogismo, polifonia e heterogeneidade, a fim de destacar os pontos afins e opostos entre esses fenômenos, para, então, discutir os principais estudos sobre a intertextualidade. Esta discussão se encontra no terceiro capítulo.

O quarto capítulo trata especificamente da intertextualidade em textos verbo-visuais a partir dos conceitos sobre o uso dos signos imagéticos e verbais das charges e cartuns, percorrendo e discutindo alguns estudos na área, destacando a multimodalidade das charges por meio da noção de intericonicidade, base para análise das imagens deste trabalho.

Optamos por nos restringir apenas a alguns aspectos da intericonicidade, cuja proposta nos basta, por acreditarmos que essa noção auxilia adequadamente na leitura das imagens por meio das relações de elementos internos como linhas, pontos e círculos e de outras massas que compõem o desenho (contexto intraicônico) a elementos

que se relacionam entre as imagens (intericônico) e de elementos externos à imagem (extraicônico). Essa distinção é meramente didática, na medida em que acreditamos que os elementos verbais e não verbais se integram em qualquer texto em que forem usados. A leitura imagética associada à linguagem verbal do texto é o ponto de partida para investigarmos como as copresenças constroem as derivações, o objetivo principal deste trabalho.

A nossa contribuição encontra-se na discussão sobre como as copresenças são estratégias para a criação das paródias em charges, tiras e cartuns, e sobre como ocorre o diálogo parafrástico entre os gêneros analisados, finalizando com um quadro proposto para os casos de transformação intertextual em textos verbo-visuais. Estas contribuições estão no quinto capítulo deste trabalho, após o qual chegamos às considerações finais, no sexto capítulo.

## 2 METODOLOGIA

### 2.1 Caracterização da pesquisa

Esta pesquisa parte dos pressupostos teóricos de que:

- a) a língua se constitui de atividades sociointerativas e históricas;
- b) o texto é entendido como resultado das ações e das interações entre locutor, cotexto e interlocutor e
- c) os textos são observados como construtos multimodais, dos quais a escrita é apenas um dos modos de representação.

Descrevemos fenômenos textuais, especificamente a intertextualidade de derivação e a de copresença, com o intuito de investigar de que forma a participação da segunda é estratégia importante para a construção da primeira.

A escolha recai sobre textos verbo-visuais em diversas manifestações culturais que se apresentam em charges, cartuns e tiras, para demonstrarmos que as classificações intertextuais já propostas não atendem (nem poderiam atender) a essas manifestações, de vez que foram elaboradas para descrever textos verbais literários.

À falta de uma tipologia apropriada para o tratamento de nossos dados, optamos por sugerir uma redefinição de alguns tipos de intertextualidade conceituados por Genette (2010), focalizando os fenômenos de transformação e de imitação. Partimos da hipótese básica de que a operação de se transformar ou imitar um texto já existente necessita da alusão ou da citação ou das duas formas ao mesmo tempo.

O método deste trabalho segue o modelo indutivo, portanto, do particular para o geral, porque analisamos as manifestações particulares das ocorrências intertextuais até chegarmos às relações gerais que essas ocorrências guardam entre si, atingindo, assim, “planos cada vez mais abrangentes, indo das constatações mais particulares às leis” (LAKATOS, 2009, p.110)

Os dados de nosso exemplário foram tratados de forma qualitativa, o que se concretizou por meio da identificação e caracterização das ocorrências de copresença em textos verbo-visuais derivados por transformações. Optamos por uma investigação qualitativa também por ser uma investigação de dados mais orientada para discussão e explicação de questões já previamente estabelecidas, não se restringindo a quantificar número de ocorrências de casos de tipologia intertextual.

Esta pesquisa, tendo em vista os objetivos que se propõe, é explicativa, uma vez que, segundo Gil (2002), identifica, no nosso caso, modalidades intertextuais que

podem contribuir para uma nova redistribuição classificatória, que atende a variados gêneros verbo-visuais e que é mais aplicável ao ensino da intertextualidade nos cursos fundamental e médio.

Em outras palavras, uma pesquisa explicativa é, de uma certa forma, uma sequência da pesquisa descritiva, visto que, ao se explicar um fenômeno, é, também, necessário descrevê-lo.

## **2.2 Delimitação do universo**

O universo de nossa pesquisa é constituído por vários tipos de textos verbo-visuais retirados de livros, revistas, apostilas e também da internet. A escolha dos gêneros charges, tiras e cartuns deve-se à grande frequência de manifestações intertextuais presentes em sua constituição tanto na imagem como no componente verbal, além de serem textos bastante divulgados na internet, o que auxiliou consideravelmente na coleta de dados.

Não delimitamos uma quantidade precisa de textos verbo-visuais, de vez que essa quantidade não repercute sobre os resultados que possamos alcançar, mas trabalhamos com um exemplário de trinta textos entre charges, tiras e cartuns distribuídos ao longo deste trabalho nas discussões das teorias e nas análises dos dados contidos no capítulo 5.

Creemos que esta possa ser uma amostra significativa para analisar a relação entre as ocorrências intertextuais de copresença e de derivação, para explicar como aquelas colaboram para a constituição destas.

Logo que composto o exemplário de charges, tiras e cartuns, contendo intertextualidade derivacional por transformação e por imitação, prosseguimos com a geração de dados, de acordo com a perspectiva do método indutivo de Lakatos e Marconi (1991): a observação dos fenômenos, a descoberta da relação entre eles e a generalização da relação.

Levamos, também, em consideração, os quadros classificatórios de Genette (2010) e de Piègay-Gros (1996), que trabalham apenas com textos literários e sem incluírem a paráfrase em suas tipologias, além da classificação de Sant'Anna (2003), que aborda a paródia no texto literário e em outros gêneros. Contemplamos ainda o quadro relativo à classificação de Koch, Bentes e Cavalcante (2007), que distingue a intertextualidade em sentido amplo e restrito em variados gêneros textuais.

Após essas concepções sobre o fenômeno intertextual, iniciamos a caracterização dos textos verbo-visuais, destacando charges, cartuns, e tirinhas, para explicar como ocorre o dialogismo imagético com a noção de intericonicidade proposta por Cagnin (1975).

Vale destacar que o termo *intericonicidade* é usado em qualquer forma de manifestação artística, como, por exemplo, na literatura e na pintura. Segundo Arbex (2000), essa noção é definida “nos mesmos termos que o conceito de intertextualidade, ou seja, como processo de produtividade de uma imagem que se constrói como absorção ou transformação de outras imagens”.

As etapas para a construção de dados e para os procedimentos de análise estão descritas na seção a seguir.

### **2.3 Construção de dados e procedimentos de análise**

Nossa pesquisa, como é orientada pelo método indutivo, basicamente, seguiu os seguintes procedimentos para a construção de dados e da posterior análise: a observação dos fenômenos, neste caso, as modalidades intertextuais de copresença e de derivação, a investigação da relação entre os mesmos fenômenos intertextuais e a generalização dessa relação que, nesta pesquisa, resultou em verificar se e como as relações de copresença ajudam a construir relações de derivação por transformação, testando a aplicação das categorias transtextuais de Genette (2010) em relação a textos verbo-visuais.

O procedimento deste trabalho teve início com o levantamento bibliográfico das obras que estudam a intertextualidade: Genette (2010) sobre as categorias transtextuais, base fundamental deste trabalho; Piègay-Gros (1986) com o foco sobre alusão e citação; Sant’Anna (2002) com o eixo parafrástico e Koch, Bentes e Cavalcante com as manifestações intertextuais em textos variados, incluindo os verbo-visuais. Levantamos também concepções sobre outros fenômenos linguísticos com os quais a intertextualidade se relaciona, como: dialogismo, polifonia e heterogeneidade. .

Após a leitura desse material, partimos também para a leitura de teorias e de trabalhos outros que contemplam os gêneros verbo-visuais, para, então, construir uma forma de analisar os textos verbo-visuais em seus aspectos verbal e não verbal.

Em seguida, selecionamos conceitos que envolvem o texto e sua construção, tomando como ponto de relevância a intertextualidade de copresença e de derivação. Nessa etapa, foram levantadas questões que partem de reflexões acerca das hipóteses já levantadas e que foram também ilustradas com exemplos por meio de charges, cartuns e tirinhas, além de quadros explicativos baseados nos pressupostos dos autores já citados.

Selecionamos também noções sobre as caracterizações dos textos verbo-visuais tanto no seu aspecto imagético como no seu aspecto verbal em trabalhos voltados para esse foco: Mozdzenski (2012), Romualdo (2002) e Ramos (2009). Destacamos, ainda, as principais características das charges, cartuns e tirinhas, como gêneros propícios a manifestações intertextuais, e a natureza icônica desses textos tomando por base Cagnin (1975), para contemplar traços multimodais das imagens utilizadas nesta pesquisa (ver mais detalhes no capítulo 4).

Com essas reflexões, investigamos como as manifestações intertextuais de copresença (citação e alusão) auxiliam na caracterização das manifestações intertextuais derivacionais – paródia - incluindo o parafraseamento previsto pelas transformações sérias de Genette (1982). A tentativa de redefinição se justifica pelo fato de permitir contemplar a intertextualidade em textos não literários e verbo-visuais.

Essas etapas foram fundamentais para responder às perguntas que orientam esta pesquisa, conforme já dissemos:

1. Como as relações de copresença podem colaborar para a assinalação e para a redefinição das relações de derivação?

Este momento da análise exigiu um maior contato com os dados, examinando e classificando a ocorrência de fenômenos de copresença em processos de intertextualidade por derivação.

2. Como as derivações podem ser redefinidas de maneira a contemplar textos não apenas verbais, mas também verbo-visuais?

Para este momento da pesquisa, foi necessária uma reflexão sobre os critérios definidores dos processos intertextuais, a fim de verificar quais deles não se aplicam a textos verbo-visuais e o que poderia ser acrescentado de modo a que passassem a comportar a modalidade verbo-visual.

A pesquisa culminou com uma reflexão sobre uma proposta de redistribuição e de enxugamento das tipologias intertextuais (colocada também em um quadro ilustrativo) que possa ser levada às aulas de língua portuguesa do curso médio.

### 3. CONCEPÇÃO DE TEXTO E DIÁLOGO ENTRE TEXTOS

O pressuposto básico que orienta este trabalho é o de que a língua se manifesta no texto, e ambos se manifestam nas práticas sociais. Em conformidade com esse princípio, é necessário destacar que transformações também atingem a mudança nas noções de língua e de texto. As concepções de sujeito, língua e texto são, portanto, as bases para se compreender o sentido ou sentidos da leitura.

Num primeiro momento, língua era a representação do pensamento do sujeito individual, em que o texto era o produto desse pensamento e o sentido (leitura) fazia-se pelo reconhecimento das intenções do autor. Em outras palavras, o foco era o autor.

Posteriormente, a língua era concebida como instrumento de comunicação e o texto era o produto da codificação de um emissor a ser decodificado pelo leitor. A leitura exigia do leitor reconhecimento do sentido das palavras e da estrutura do texto. Agora, o foco estava voltado para o texto.

No terceiro momento, cria-se a concepção interacional dialógica da língua. Os sujeitos são atores sociais que dialogicamente se constroem e são construídos. O sentido do texto é elaborado na interação texto/sujeito. O foco incide sobre a interação autor-cotexto-leitor.

Esta pesquisa se fundamenta na concepção interacional e dialógica da língua que compreende os sujeitos como agentes sociais que mutuamente se constroem por meio do texto. A leitura, nesta ótica, é entendida como atividade interativa de construção de sentidos.

Nesse sentido, destaca-se o papel do leitor, que lança mão de estratégias como seleção, inferência, verificação, além de ativar seu conhecimento de mundo na construção de uma das leituras possíveis, visto que um mesmo texto pode admitir uma pluralidade de leituras e sentidos. Segundo Koch e Elias (2006, p. 22):

A pluralidade de leitura e de sentidos pode ser maior ou menor dependendo do texto, do modo como foi constituído, do que foi explicitamente revelado e do que foi implicitamente sugerido, por um lado; da ativação por parte do leitor, de conhecimentos da natureza diversa.

Assim a leitura implica a mobilização de três tipos de conhecimentos: o linguístico, o enciclopédico e o interacional, que permitirão ao leitor interagir com textos de gêneros variados de acordo com o contexto.

Vale destacar que o contexto engloba não só o contexto, como também a situação de interação imediata, a situação mediata e o contexto cognitivo dos interlocutores. Em outras palavras, em função do contexto é que uma mesma expressão linguística pode ter sentidos diferentes. A frase, por exemplo, “estou limpo” pode ser interpretada como "já tomei banho", "não uso drogas há algum tempo", "não tenho nada que desabone meu cadastro" ou, ainda, "estou totalmente sem dinheiro".

Há, também, de se considerar fatores "externos" para se entender o que é dito. Um fator "externo" (para efeito didático) é a intertextualidade, elemento constituinte e constitutivo no processo de produção e escrita de textos. O conhecimento intertextual permite ao leitor perceber como um texto se relaciona com outro, numa relação que pode ser explícita ou implícita no que se refere à forma e/ou ao conteúdo.

O tratamento das relações intertextuais em textos verbo-visuais conduz-nos a abordar os conceitos de polifonia e de dialogismo bakhtinianos, fonte primeira dos estudos intertextuais. Consideramos, também, importante diferenciar a intertextualidade do fenômeno da heterogeneidade enunciativa, postulada por Authier-Revuz (1990), visto que as noções intertextuais, dialógicas, polifônicas e de heterogeneidade são constitutivas da linguagem e supõem um atravessamento de vozes, o que lhes dá um ponto em comum, por isso nos compete mostrar em que se diferenciam.

### **3.1 Dialogismo, polifonia, intertextualidade e heterogeneidade**

O conceito de **dialogismo** foi elaborado pelo linguista russo Mikhail Bakhtin ([1929] 1997), que o explica como o mecanismo de interação no qual um texto revela a existência de outros textos, outras vozes em seu interior. O pressuposto bakhtiniano caracteriza-se, portanto, pela interação verbal, pelo caráter dialógico e polifônico da linguagem.

Segundo Bakhtin (1997, p. 123), “O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal.” É possível, portanto, compreender a palavra ‘diálogo’ num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas como toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja, e como toda atividade responsiva e ativa que acontece nas práticas linguísticas.

Em outras palavras, há um movimento dialógico em toda e qualquer enunciação, que é o território comum do locutor e do interlocutor. O dialogismo é uma

relação que ocorre entre interlocutores em uma ação social e historicamente compartilhada.

Os textos que serviram de base para os estudos de Bakhtin (1981), acerca do dialogismo, foram os romances do russo Dostoiévski, os quais foram definidos como romances polifônicos, porque cada personagem tem sua própria “voz” independente e controversa.

Para o autor, Dostoiévski foi o criador do romance polifônico, aquele em que o ponto de vista do autor não é equipolente ao ponto de vista do personagem. Assim, Bakhtin (1981) usa o conceito de polifonia para definir um tipo de romance que apresenta diferentes vozes sociais que se cruzam, manifestando diferentes pontos de vista (como consciências diferenciadas).

O dialogismo bakhtiniano é o princípio fundador da linguagem, porque toda linguagem é dialógica. Isso significa também que o enunciado é sempre o enunciado de um locutor para seu interlocutor, e, conseqüentemente, toda linguagem é resultado de um acontecimento social.

Constata-se, portanto, que o dialogismo não é uma categoria de análise, já que não se pode investigar um enunciado com base no que lhe é constitutivo. A análise só pode ser realizada com a materialidade linguística, o que Bakhtin chamou de “fios dialógicos vivos do discurso”, conforme a seguinte afirmação:

Um enunciado vivo, significativamente surgido em um momento histórico e em um meio social determinados, não pode deixar de se relacionar com *os milhares de fios dialógicos vivos*, tecidos pela consciência socioideológica em torno de objeto de tal modo enunciado e de participar ativamente do diálogo social. De resto, é dele que o enunciado se origina: ele é como a sua continuação, sua réplica, ele não aborda o objeto chegando de não se sabe de onde (BAKHTIN, 2003, p. 86).

A análise do discurso inspira-se nas ideias defendidas por Bakhtin no que se refere ao entendimento de que a enunciação é um processo inserido numa prática socioideológica. Em outras palavras, a enunciação não está apenas no indivíduo, nem apenas nas palavras ou nos interlocutores, mas na interação entre locutor e receptor.

A noção bakhtiniana constata, assim, o movimento dialógico da enunciação, que é o território comum do locutor e do interlocutor. O texto é entendido como o ponto de encontro de muitos diálogos, do cruzamento de vozes originadas das práticas de linguagem. Nesse sentido, o dialogismo pode ser subjacente ao pressuposto amplo de

que todo texto é absorção de outro texto, pois também essa noção de intertextualidade ampla é constitutiva da linguagem.

De acordo com Bakhtin (2003, p. 203):

Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes de outros. Absolutamente. A palavra, ele a recebe da voz de outro e repleta de voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada.

O dialogismo, embora seja constitutivo da linguagem e se origine do embate de vozes, pode, no entanto, não se revelar sempre em efeitos de polifonia, visto que, para o autor, há textos monofônicos em que somente uma voz se faz ouvir, pois as demais são abafadas. Nesse sentido, a polifonia é vista como um efeito, como uma expressão do dialogismo, assinalável por marcas. E esta é a perspectiva de dialogismo e de polifonia que adotaremos em nossa pesquisa. Todo efeito polifônico é, evidentemente, dialógico, mas não se pode dizer que o dialogismo, presente em todas as atividades de linguagem, se evidencie sempre por marcas polifônicas.

Na polifonia, o dialogismo deixa-se, pois, marcar por meio de muitas vozes. Como dissemos, para Bakhtin, haveria romances monofônicos em que o diálogo seria oculto e somente uma voz se sobressairia. Isto é, ainda que houvesse muitos personagens, somente uma única voz concordante ressoaria. Como observa Fiorin (2006, p.58):

O mundo interior é a dialogização da heterogeneidade de vozes sociais. Os enunciados, construídos pelo sujeito, são constitutivamente ideológicos, pois são uma resposta ativa às vozes interiorizadas. Por isso, eles nunca são expressão de uma consciência individual, deslocada da realidade social, uma vez que ela é formada pela incorporação das vozes sociais em circulação na sociedade. Mas, ao mesmo tempo, o sujeito não é completamente assujeitado, pois ele participa do diálogo de vozes de uma forma particular, porque a história da constituição de sua consciência é singular. O sujeito é integralmente social e integralmente singular. Ele é um evento único, porque responde às condições objetivas do diálogo social de uma maneira específica, interage concretamente com as vozes sociais de um modo único.

Reafirmamos, assim, que, embora pareça haver sobreposição entre o conceito de dialogismo e o conceito de polifonia, todo texto polifônico é dialógico, mas

a recíproca não é verdadeira, visto que há textos monofônicos. Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais – isso é constitutivo da linguagem.

Todavia qualquer texto (dialógico por natureza) pode revelar efeitos polifônicos, quando essas vozes ou algumas delas deixam evidências no contexto. Também podem deixar evidências de monofonia, quando o dialogismo é mascarado para fazer sobressair somente uma voz.

Faraco (2001, p. 124) assim resume a essência do dialogismo:

Observe-se que diálogo não é entendido apenas no sentido formal mais tradicional. É importante fazer essa ressalva, porque muitas vezes alguns leitores se confundem nesse ponto ou pelo fato de tomarem diálogo em seu sentido formal; ou por entenderem diálogo apenas no sentido axiologicamente orientado de estratégia de resolução de conflitos. (...) Deve-se entendê-lo, portanto, como o encontro, em todas as instâncias da linguagem — inclusive na bivocalidade do enunciado individual ou na dinâmica do discurso interior — de vozes, isto é, de manifestações discursivas sempre relacionadas a um tipo de atividade humana e sempre axiologicamente orientadas, que se entrecruzam, se complementam, discordam umas das outras, se questionam, duelam entre si e assim por diante.

Qual a relação dessas duas noções com a intertextualidade em sentido estrito? A intertextualidade *stricto sensu* se configura como uma interseção entre textos (reconhecíveis como tais) ou entre padrões genéricos de textos. Assim como a polifonia, toda intertextualidade é dialógica, mas o contrário não se verifica, porque nem toda atitude responsiva ativa dos sujeitos é, necessariamente, uma remissão a outra unidade comunicativa reconhecida como texto.

Também os estudos sobre intertextualidade se desenvolveram a partir dos princípios defendidos por Bakhtin. Assim como a palavra pertence simultaneamente ao sujeito e ao destinatário e está orientada para enunciados passados e presentes, o texto está sempre no cruzamento de outros textos. Mas, em Bakhtin, o conceito de intertextualidade era por demais estendido, de modo a ser, como o dialogismo, um traço constitutivo da linguagem. Esta não é a posição que defendemos neste trabalho. Para nós, só é intertextual o fenômeno que permita a identificação da relação entre unidades convencionadas como texto, ou entre padrões de gênero manifestáveis por textos.

Observamos como o dialogismo, constituinte de todo e qualquer texto, serve de ponte para a noção de intertextualidade, mas não equivale a ela. A condição da palavra – tal como a emprega Bakhtin – é o elo comum para o conceito de polifonia e também da intertextualidade.

Esses conceitos, portanto, são indispensáveis para o nosso estudo, pois observaremos que na construção de intertextualidade em textos verbo-visuais é fundamental o resgate da palavra que vai ser ressignificada, como se observa a seguir:

Ex. (1)



Neste caso, a palavra **marginal** refere-se a uma via expressa, mas pode ser lida também como uma caracterização de um personagem político sobre o qual recaem suspeitas de improbidade, com um sentido inegavelmente depreciativo, crítico, ainda mais reforçado por "Reconhecimento não tem preço"). Esse "reconhecimento" não destaca, de forma proposital, o sentido positivo que se dá quando se pretende homenagear alguém colocando seu nome em via pública.

A intertextualidade, nesse sentido, é um fenômeno que se manifesta de forma implícita ou explícita entre dois textos. E, por mais que dialogismo e intertextualidade sejam conceitos próximos, não há como sobrepô-los, visto que a intertextualidade requer uma ligação mais ou menos perceptível em relação à origem do texto que se está retomando.

O dialogismo e a polifonia não podem, portanto, ser confundidos com a intertextualidade, mesmo se a pensarmos em sentido amplo, como o fez Kristeva, com base em Bakhtin. "(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto." (KRISTEVA, 1974, p. 64).

O conceito de polifonia pressupõe que todo texto traz em sua constituição uma pluralidade de vozes que podem ser atribuídas ou a diferentes locutores, caso dos discursos relatados, ou a diferentes enunciadores, quando se atesta que o locutor pode se

inscrever no texto a partir de diferentes perspectivas ideológicas. Dentro dessa perspectiva é que se define o dito e o não dito (a voz implícita).

A palavra **polifonia**, originalmente, referia-se a uma classe de composição musical, caracterizada pela sobreposição de muitas vozes ou muitos instrumentos, exprimindo cada qual suas ideias, quase sempre em ritmos diferentes.

Ducrot utiliza essa palavra numa extensão (que ele diz ser bastante livre) à linguística do uso que dela faz Bakhtin na literatura, com o diferencial de que Bakhtin abordava a polifonia dentro do universo enunciativo de um texto, enquanto Ducrot opera o conceito num nível linguístico, indicando, através dele, a possibilidade de um desdobramento enunciativo dentro do próprio enunciado, à maneira de uma encenação teatral em que atuam diferentes personagens.

No capítulo 1 de *Les mots du discours*, Ducrot (1987) faz a primeira alusão ao conceito de polifonia, que ele formula junto à tese de que o enunciado veicula uma imagem de sua enunciação. A ideia central desenvolvida pelo autor é que, nessa descrição da enunciação que constitui o sentido do enunciado, se deve distinguir o autor das palavras (locutor) e os agentes dos atos ilocutórios (enunciadores).

Ao par locutor/enunciador, Ducrot (1987) associa o par alocutário/destinatário. O alocutário é aquele a quem a enunciação do locutor se dirige e o destinatário é aquele a quem os atos ilocutórios produzidos pelo enunciador efetivamente se destinam.

A partir dessa perspectiva, analisar e descrever a organização polifônica de um texto significa identificar os discursos de vozes diversas que se fazem ouvir em diferentes níveis de interação e analisar suas formas e funções.

Ducrot (1987) retoma o pressuposto bakhtiniano sobre a presença de várias vozes que falam simultaneamente no discurso (conceito de polifonia) e focaliza seus estudos sobre os efeitos da enunciação. O autor propõe três níveis de polifonia subjacentes a cada ato de enunciação. O primeiro nível refere-se ao sujeito falante, que enuncia o enunciado dirigido a um ouvinte. O segundo nível refere-se ao locutor, que é o responsável pelo enunciado que produz. O terceiro diz respeito ao enunciador, que é responsável pelo ato de fala. Nesse sentido, observa-se que nem sempre uma pessoa que produz um ato de enunciação se assume como responsável por ele.

O conceito de polifonia de Ducrot está diretamente ligado ao de heterogeneidade, já que ambos diferenciam entre o 'eu' e o 'outro'. Assim é que todo

discurso proferido tem caráter heterogêneo, ou seja, ele nunca será único, pois há outros discursos fundamentando, reforçando, recebendo este discurso primeiro.

Essas vozes imprimem ao texto o caráter de heterogeneidade, definido por Authier-Revuz (1990) como heterogeneidade enunciativa. A Análise do Discurso tem como meta pontuar essas heterogeneidades, mas não para descrevê-las, como o fez Authier-Revuz (2004), e sim, para usá-las como um meio de evidenciar a interdiscursividade - meta maior dos analistas do discurso.

Authier-Revuz (1990) considera que a heterogeneidade pode se apresentar de duas formas: a heterogeneidade constitutiva e a heterogeneidade marcada. A heterogeneidade constitutiva refere-se ao princípio da interação entre sujeitos falantes, ou seja, parte do princípio de que toda palavra proferida já foi utilizada anteriormente. Esta parte da definição de heterogeneidade enunciativa retoma o conceito do dialogismo bakhtiniano, mas a autora acrescenta a essa noção as vozes do inconsciente, dentro da perspectiva freudo-lacanianana.

Por sua vez, a heterogeneidade mostrada pode ser marcada e não marcada. A heterogeneidade marcada vem assinalada por marcas visíveis, como o uso de aspas, negrito e itálico; e as não marcadas manifestam-se pelo uso da ironia, do discurso indireto livre e das alusões.

Baseada no dialogismo e na polifonia do círculo de Bakhtin e na Psicanálise freudo-lacanianana, Authier-Revuz (1990) defende a noção de heterogeneidade como um conceito à parte, fundado no dialogismo e na polifonia, mas não coincidindo com eles. A autora estabelece, apoiada no dialogismo, que a linguagem é o campo do heterogêneo, do múltiplo, do *não-Um*. Isto é, se a linguagem é o campo do diálogo, e esse diálogo é constante e interminável com inúmeras vozes que se cruzam e se entrecruzam, às vezes concordantes, outras vezes discordantes, então a linguagem é um campo multifacetado.

E, por ser esse campo multifacetado, a linguagem exige do sujeito-enunciador certas escolhas que vão se impondo ao longo da enunciação. Essas escolhas quer conscientes quer inconscientes, vão revelando ou ocultando um tipo de sujeito-enunciador e de sentidos que ele veicula por meio de suas enunciações.

Se o dialogismo é o princípio fundador, constitutivo da linguagem, e a heterogeneidade é caracterizada pelo princípio dialógico, logo se poderia supor que a heterogeneidade seria também um princípio constitutivo da linguagem. Mas diremos que não o é, já que as heterogeneidades enunciativas de Authier-Revuz são formalizadas

e descritas como marcas linguísticas de não coincidências do dizer, o que inclui as marcas polifônicas das vozes do inconsciente.

Assim, se o dialogismo é um princípio abstrato e não há modo de investigá-lo como fenômeno linguístico, a polifonia e a heterogeneidade são apreensíveis por marcas, mas a noção de heterogeneidade não se limita ao embate de vozes dentro da interação social entre os agentes, pois inclui o jogo de vozes expressas pelos desejos do inconsciente.

Bakhtin concebe que o dialogismo tem uma forma de materialização – a polifonia – que está presente nos enunciados concretos, sendo uma evidência do dialogismo. Authier-Revuz, por sua vez, reconhece que a heterogeneidade constitutiva encontra igualmente um modo de representação – a heterogeneidade mostrada, tornada evidente na enunciação por meio de vários mecanismos linguísticos e/ou discursivos que anunciam (e denunciam) sua presença.

Não se deve, entretanto, pensar que a autora apenas fez uma substituição terminológica, mudando somente o termo dialogismo por heterogeneidade. Em termos bem gerais, pode-se dizer que dialogismo é o reconhecimento de que uma enunciação responde a outros enunciados passados, suscitando novas respostas a partir de si. A polifonia é a presença de várias vozes (marcadas ideologicamente) que materializam o dialogismo e provam sua existência. O diálogo de que nos fala Bakhtin pode ser tomado como um diálogo de vozes que se encontram ou de vozes que entram em conflito (sempre ideológico), já que Bakhtin parte das concepções sociais. Desse modo, a linguagem é um campo de batalha em que conflitos ideológicos são, por assim dizer, resolvidos, ou não. Já as heterogeneidades enunciativas ultrapassam o embate de vozes ideológicas.

Authier-Revuz (1990), ao tratar da heterogeneidade, mostra que a linguagem é (também) o campo de várias presenças, ou seja, é sempre *não-Um*: há vozes (como em Bakhtin), mas há que se considerar igualmente os campos específicos de usos linguísticos, contextos distintos, teorias distintas, idiomas, dialetos, socioletos distintos; há sempre um outro em jogo.

A heterogeneidade constitutiva se nos apresenta como a possibilidade de múltiplos, sejam esses múltiplos de que modo forem (não apenas ideológicos, mas também constitutivos do inconsciente de cada sujeito) e, estruturalmente falando,

podem ser mostrados, marcados (formalmente) ou não, sendo, então, a heterogeneidade mostrada um sintoma da outra.

Assim, conceitos como dialogismo, polifonia, heterogeneidade e intertextualidade referem-se a fenômenos que se aproximam, especialmente no tocante à natureza constitutiva da linguagem, mas que se distinguem quanto ao fato de a intertextualidade em sentido estrito constituir a manifestação de outros textos em um dado texto, ou a transformação e a imitação de um texto que deriva outro. No próximo item, discutimos as complexas relações intertextuais, destacando como os principais estudiosos investigam este fenômeno.

### 3.2 Intertextualidade e transtextualidade

A expressão **intertextualidade** se originou da ideia de influência de um texto sobre outro, isto é, da percepção de que, em diferentes graus, todo texto era um intertexto, pois, ao escrever, estabelecemos um diálogo (do qual temos consciência ou não) com tudo o que já foi escrito. Assim, cada texto seria como um elo na corrente de produções verbais. Em outras palavras, um texto retoma outro, contestando-o ou reafirmando-o.

Embora Bakhtin não tenha usado o termo *intertextualidade* para referir-se ao diálogo entre textos, esse termo está diretamente vinculado à noção de dialogismo postulada por ele. Coube à Julia Kristeva (1974) a utilização do termo *intertextualidade* ao definir o texto como “um mosaico de citações resultante de textos anteriores”. Como argumentamos no item anterior, essa concepção é por demais ampla para permitir uma descrição de regularidades. Vamos operar com uma noção estrita de intertextualidade, reconhecível por marcas.

Dentre os vários estudos sobre tipologias de intertextualidade, destacamos a obra *Palimpsestos*, de Gérard Genette (2010), que aborda categorias de **transtextualidade** (todo processo que contemplar a relação de um texto com outro), porque nos parece mais completo, abrangendo uma maior variedade de tipos intertextuais. Como afirmam Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p.119):

Genette tratava, de modo geral, os diálogos entre textos como *relações de transtextualidade*, a transcendência textual, tudo o que põe em relação, ainda que “secreta”, um texto com outros e que inclui qualquer relação que vá além da unidade textual de análise. O autor subclassificou as transtextualidades em

cinco tipos, dentre eles aquilo que chamou de *intertextualidade* “num sentido reduzido”.

Como dissemos, a classificação de Genette sobre intertextualidade faz parte de suas reflexões em torno de um conceito mais amplo de “transtextualidade”, ou transcendência do texto literário. Baseado nesse princípio de que as categorias da transtextualidade são dinâmicas e se relacionam de diversas formas, Genette (2010) afirma ainda que “as diversas formas de transtextualidade são ao mesmo tempo aspectos de toda textualidade e, potencialmente, em graus diversos, das categorias de textos” (p. 21).

Genette (2010) identifica cinco tipos de relação transtextual: **“intertextualidade”, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade**, classificação que atende ao critério de “ordem crescente de abstração, implicação e globalidade” (p.12). Acreditamos que essa gradação, ainda que muito bem pontuada pelo autor, dificulta as distinções classificatórias, na medida em que salienta os traços comuns entre os fenômenos.

**A “intertextualidade”** – aqui aspeada pela definição específica que lhe dá o autor dentro dessa tipologia - é uma relação de copresença efetiva entre dois ou vários textos. Essa relação se manifesta de forma explícita por meio de citação, plágio e alusão.

A citação, a forma mais conhecida, tem em comum com o plágio o fato de utilizar textos de outros autores, mas, ao passo que na citação há um reconhecimento da autoria legítima, no plágio a transcrição literal não inclui a declaração de que se trata de um empréstimo nem menciona a autoria, exatamente porque o objetivo do plagiador é se passar por autor do texto-fonte. Enquanto a citação apresenta geralmente marcas tipográficas, o plágio e a alusão, não apresentam, por razões diferentes, pois, na alusão, a referência ao texto-fonte é mais sutil, pode ser apenas uma palavra, ou uma ideia, ou um nome de personagem que remete a outro texto.

O título e o prefácio do livro *Crítica da razão impura ou o primado da ignorância*, de Millôr Fernandes (2002), por exemplo, fazem alusão à obra *A crítica da razão pura*, de Kant. Outra forma de alusão são os títulos de capítulos em *Ulysses*, de James Joyce: (*Telemachia*: Telêmaco; Nestor; Proteus; *Odisseia*: Calipso; Os lotófagos; Hades; Éolo; Lestrigões; Cila e Caribdis; Os rochedos falantes; As sereias; Ciclope; Nausícaa; O gado do sol; Circe; *Nostos*: Eumeu; Ítaca; Penélope), posteriormente retirados pelo autor, que retomam da *Odisseia* personagens da Casa de Odisseu, como

Penélope e Telémaco; da Casa dos Feácios, como Nausícaa; Deuses, como Circe, Éolo e Calipso ou ainda monstros e criaturas, como Cila, Ciclopes, Caríbdis, Lotófagos e Lestrigões.

**A paratextualidade** é constituída por uma relação textual menos explícita, que contém informações importantes do texto para fins de análise literária. Essas informações podem surgir em partes do texto que remeterem a outros textos, como: “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc; notas marginais, de rodapé, de fim de texto: epígrafes, ilustrações, *release*, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais...” (p. 13).

Em outras palavras, o paratexto é um texto paralelo, como no caso de finais diferentes nas novelas, as versões de *O Crime do Padre Amaro de Eça de Queirós*, ou os rascunhos dos poemas de *O Guardador de rebanhos*, de Fernando Pessoa. Para que constituam o que estamos chamando, aqui, de intertextualidade *stricto sensu*, é necessário que cite, refiram-se ou aludem a outro texto.

O conhecimento desses textos paralelos altera, portanto, a percepção e a compreensão da leitura. Assim, discordamos de Koch, Bentes e Cavalcante (2007) quando afirmam que o paratexto não constitui um caso de intertextualidade, pois, nessas situações, ela pode acontecer.

No caso de Fernando Pessoa, por exemplo, a existência de rascunhos altera a percepção sobre os poemas, tidos como resultado de uma inspiração súbita e definitiva, quando, efetivamente, foram o produto de um trabalho árduo de elaboração e reflexão. Confirma-se, assim, o que afirma Genette, sobre a decisão de Joyce de retirada dos subtítulos (já referidos) em *Ulysses*:

Quando ele é publicado em livro, Joyce retira esses intertítulos, que são, entretanto, de uma significação “fundamental”. Esses subtítulos suprimidos, porém não esquecidos pelos críticos, fazem ou não parte do texto de *Ulysses*? Essa questão embaraçosa, que eu dedico a todos os defensores do fechamento do texto, é tipicamente de ordem paratextual. Desse ponto de vista, o “pré-texto” dos rascunhos, esboços e projetos diversos, pode também funcionar como um paratexto [...] (2001, p. 14).

**A metatextualidade** é a relação chamada de “comentário que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (p. 15). O autor ilustra com *A fenomenologia do espírito*, de Hegel, que alude, de forma não explícita, à obra *O Sobrinho de Rameau*, de Diderot,

um diálogo filosófico imaginado pelo autor, entre personagens que se identificam como Ele e Eu.

Como se vê pela definição, a metatextualidade é um fenômeno que evidencia bem nossa tese de que as copresenças são muito importantes para a configuração das derivações. Na verdade, a metatextualidade se constitui por citações ou alusões a outro texto, não necessariamente identificadas pelo título, mas que presumem um conhecimento prévio do que se fala. Conforme Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p.133):

*A metatextualidade, para Genette, corresponde a uma relação de “comentário” que une um texto-fonte ao outro que dele trata. Como declara o autor, “é, por excelência, a relação crítica” (cf. p. 10). Muitas vezes, a crítica, ou a convocação do texto-fonte, aparece sob a forma de uma alusão. Em vista dessa definição, é bastante provável que ela se constitua, por sua vez, de processos intertextuais de copresença.*

**A hipertextualidade** é a relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto), de forma tal que não nasce de um comentário. Isto é, quando um texto B sem mencionar o texto A, mas impossível de existir sem este, dele se origina, e não de um comentário.

Em outras palavras, pode-se dizer que um texto deriva de outro texto preexistente, daí a terminologia “intertextualidade por derivação”, em oposição a “intertextualidade por copresença”, como, posteriormente, adota Piègay-Gros (1996) e também adotamos nesta tese.

A derivação ocorre por transformação simples (transformação propriamente dita), que são os casos da paródia, do travestimento burlesco e da transposição, ou por transformação indireta (imitação), que são os casos de pastiche, charge e forjação.

Para ilustrar os critérios que distinguem a transformação da imitação, optamos por demonstrar essas diferenças no quadro a seguir:

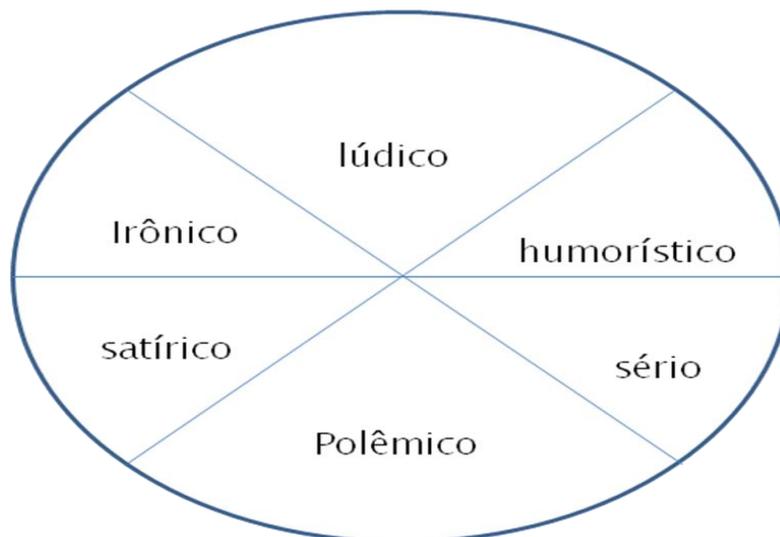
| Transformação                          | Imitação                                       |
|--|--|
| Um esquema de ação em estilo diferente | Um certo estilo que se aplica a uma outra ação |
| Dizer a mesma coisa de outro modo      | Dizer outra coisa de modo semelhante           |
| Menos complexa                         | Mais complexa                                  |
| Transformação direta (simples)         | Transformação indireta                         |
| Ex: Ulisses                            | Ex: Eneida                                     |

Quadro 1(Genette): Quadro da transformação e imitação

Além de estabelecer os subtipos de transformação e de imitação para a distinção das práticas hipertextuais (paródia, travestimento, transposição, pastiche, charge e forjação), Genette (2010) estabelece outro critério: o da função, preferencialmente chamado por ele de *regime*.

Esse regime, embora repouse sobre o aspecto funcional, marca a distinção entre o **satírico**, o **lúdico** e o **sério**. O regime satírico busca uma intenção crítica, por vezes agressiva ou irônica; o regime lúdico visa a um tipo de entretenimento, de um jogo de palavras; e o regime sério se situam num campo “neutro”.

Entretanto, o autor ressalta que não se deve considerar radicalmente a tripartição do regime como algo fixo e nitidamente delimitado, tendo em vista a grande possibilidade de nuances de sentido, pois entre o regime lúdico e o sério, temos o humorístico; entre o sério e o satírico, o polêmico; e entre o satírico e o lúdico, o irônico, como pode ser observado no quadro a seguir.



Quadro 2. Rosácea - Genette (2010)

A **paródia**, segundo Genette (2010), é uma transformação semântica, com conteúdo menos satírico do que o **travestimento burlesco**, que traz uma transformação estilística e tem um teor satírico mais agressivo. Note-se que a separação entre os dois reside apenas numa questão de grau, o que dificulta sobremaneira a distinção, a nosso ver. Já a **transposição** seria a transformação com função séria. Esta última, o autor ilustra com a obra *Doutor Fausto* (1947), de Thomas Mann.

Conta o mito que Fausto teria feito um pacto com o diabo: a sua alma em troca de conhecimento. Muitas versões foram publicadas, mas dois autores germânicos se destacam Johann Wolfgang Von Goethe (publica sua obra em 1735) e Thomas Mann (em 1947). Thomas Mann retoma o tema já explorado por Goethe e escreve uma narrativa biográfica com reflexões do próprio narrador sobre a magnífica e trágica epopeia de um amigo, cujo amor pela música e a constatação de seu caráter divino e profano o levam a estabelecer um pacto com o diabo. As obras-primas criadas e o preço doloroso a pagar são relatados e servem de pretexto para descrever com desgosto a queda da Alemanha na Segunda Guerra Mundial e a consequente derrocada dos ideais da Alemanha de antes da era do nazismo.

A transposição é, para Genette, a mais importante de todas as práticas hipertextuais, não só por se aplicar a obras de vasta dimensão, mas por mascarar ou quase apagar todas as marcas hipertextuais, graças à diversidade dos procedimentos de transformação que essa prática apresenta.

Genette destaca em ordem crescente o caráter manifesto e assumido da transposição como uma intervenção sobre o sentido do texto do hipotexto transformado, distinguindo duas categorias fundamentais:

As transposições em princípio (e em intenção) puramente formais, que só atingem o sentido por acidente ou por uma consequência perversa e não buscada, como ocorre na tradução (que é uma transposição linguística), e as transposições abertas e deliberadamente temáticas, nas quais a transformação do sentido, manifestada e até oficialmente, faz parte do propósito. (2010, p.62)

Essa citação corrobora nossa hipótese de que o parafraseamento (o qual não chamaremos de *paráfrase*, a despeito do título deste trabalho) corresponde à transposição formal e temática.

O **pastiche** faz-se por imitação e tem uma função (regime) lúdica. A **charge** é a imitação de um hipotexto com função satírica. Decidir entre as funções exclusivamente lúdicas e exclusivamente satíricas não nos parece, contudo, muito simples. Já a **forjação** é a imitação com função séria, e Genette a exemplifica com a obra *La suite d'Homère*, de Quinto de Esmirna, em que o autor tenta suprir uma lacuna de Homero e a perda das epopeias do ciclo troiano, apresentando a continuação da *Ilíada*. Não se trata, pois, de um texto-fonte transformado, mas da imitação de um estilo, neste caso, narrativo, épico.

Pelos exemplos citados acima e, em especial, o de transposição e forjação, parece-nos que a diferença entre o primeiro e o segundo reside na complexidade que um escritor encontra ao reescrever uma história com um personagem clássico, e que um outro escritor encontra quando elabora uma história em que o personagem clássico se envolve numa nova aventura, em outro lugar, em outro tempo. No primeiro caso, há transformação; no segundo, imitação.

Apresentamos a seguir o quadro resumitivo com exemplos de Genette sobre práticas hipertextuais.

Quadro geral das práticas hipertextuais

| Regime<br>Relação | Lúdico                                   | Satírico                                     | Sério                                      |
|-------------------|--|--|--|
| Transformação     | Paródia<br>( <i>Chapelain décoiffé</i> ) | Travestimento<br>( <i>Virgile Travesti</i> ) | Transposição<br>( <i>o Doutor Fausto</i> ) |
| Imitação          | Pastiche<br>( <i>L'affaire Lemoine</i> ) | Charge<br>( <i>À la manière de ...</i> )     | Forjação<br>( <i>La Suite d'Homère</i> )   |

Quadro 3: Quadro geral das práticas hipertextuais, Genette (1982, p. 21)

A **arquitextualidade** é a relação mais abstrata e implícita dentre as transtextualidades, visto que diz respeito mais a uma classificação taxonômica, manifesta ou não. O exemplo dado por Genette (1982, p. 20): “este livro é um romance” é revelador. O autor anuncia previamente a que gênero pertence a obra, supondo que se conhece o que caracteriza um romance, sem mencionar a que romance se refere, sem citá-lo, convocá-lo ou nomeá-lo. Com a simples afirmação de que se trata de um romance, estabelece-se uma relação crítica do texto pelo texto.

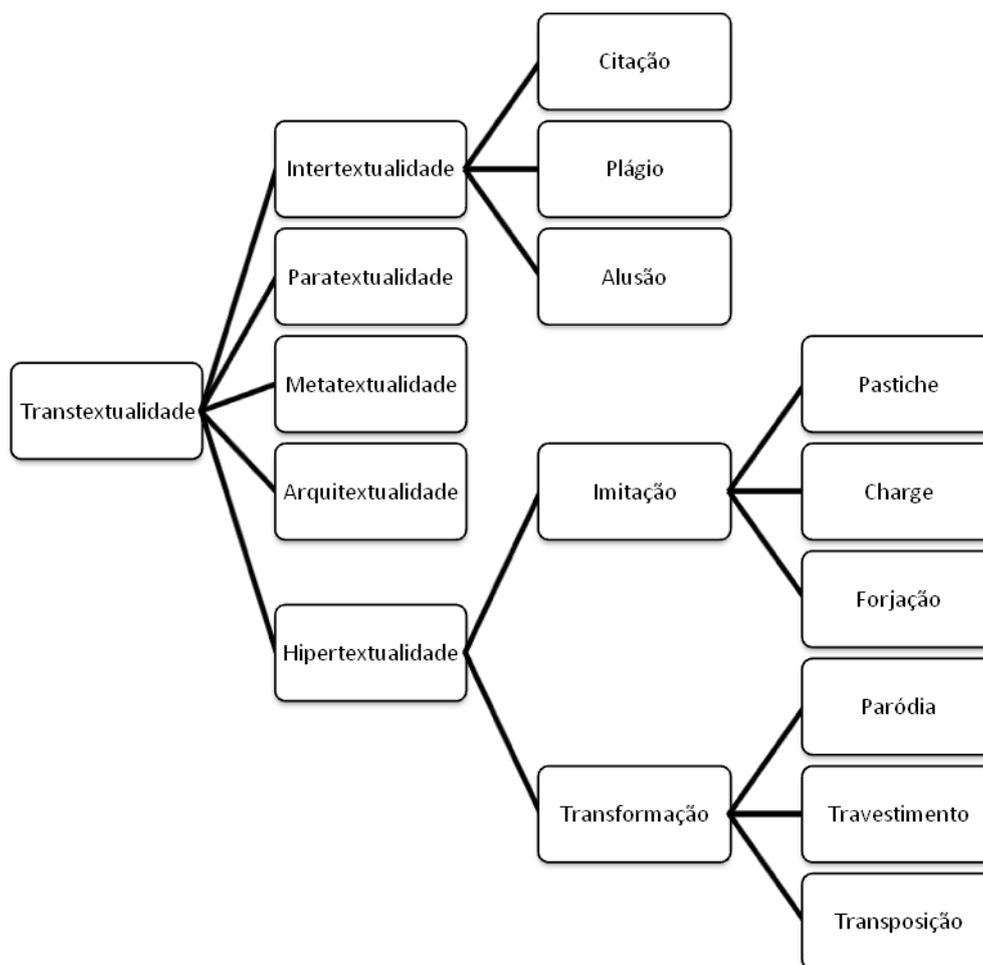
O gênero é um aspecto do arquiteyto, assim como um tipo de paratexto (título, por exemplo). Uma simples alusão configura uma relação entre textos, como nos exemplos citados pelo autor – Corneille e sua obra *O Cid*, que não é uma tragédia pelos cânones da época, uma vez que não seguia rigorosamente a lei das três unidades ou as regras de “bienséance” ou bom comportamento, embora tenha sido publicada como tragédia e assim indicada no subtítulo, desde o século XVII, ou *o Roman de la Rose*, que, apesar do título, não é um romance, mas um sonho alegórico sobre o amor, uma espécie de manual da arte de amar, seguido de considerações filosóficas e científicas.

Assim, a arquitetura pode vir por meio de marcas da paratextualidade, como, por exemplo, o prefácio, e também por meio de alusão ou de citação. É importante constatar que, por transformação direta ou indireta, podem se constituir em índices da hipertextualidade, como em um pastiche ou em uma paródia.

Quer-nos parecer que a arquitetura só poderia configurar uma intertextualidade se fosse um caso de alusão a um texto dado. E, se assim o for, não há, de fato, necessidade de mais esta categoria. Interessa-nos frisar, no entanto, que esta é mais uma comprovação de nossa tese de que as copresenças, sobretudo as alusões, são essenciais para a elaboração das derivações.

Na verdade, as categorias de metatextualidade e de paratextualidade parecem, também, configurar casos de alusão a um texto anterior, o que também corrobora nossa hipótese básica.

Tendo em vista as concepções de Genette (1982) sobre transtextualidade, optamos por reproduzir, aqui, o esquema resumitivo elaborado por Kennedy Cabral Nobre (2014), para visualizar essa classificação.



Quadro 4: Quadro da transtextualidade. Nobre (2014)

Estas cinco categorias de transtextualidade não podem ser consideradas, como o próprio Genette (1982) afirma, como categorias estanques ou sem comunicação uma com a outra. Muito pelo contrário, as relações entre essas categorias são inúmeras e variadas.

Em outras palavras, as categorias de paratextualidade, metatextualidade e arquitextualidade configuram casos de alusão e algumas vezes de citação, ou de ambas

ao mesmo tempo, reforçando a nossa tese de que essas manifestações intertextuais de copresença são estratégias para a construção de manifestações intertextuais de derivação, o que dispensa considerar essa divisão transtextual em cinco categorias.

Concordamos com Genette (2010) ao considerar que as obras literárias são hipertextos em que a derivação é maciça e declarada (especialmente as obras que lhe serviram de exemplos para a sua tipologia). Concordamos, também, que a derivação é um trabalho de transformação e de imitação de outros textos.

Mas temos uma discordância em relação à transtextualidade concebida por Genette (2010): embora ele defenda que as cinco categorias que a constituem não são estanques e que se relacionam, parece-nos que separar radicalmente a categoria intertextualidade (as manifestações de copresença) da categoria hipertextualidade - as derivações propriamente ditas – não é exatamente o mais adequado, visto que as derivações se manifestam por meio das copresenças. Além disso, considerar que as outras categorias: metatextualidade, paratextualidade e arquitextualidade são formas autônomas de transtextualidade, quando se configuram como índices ou marcadores de alusão, e/ ou de citação, redundam em uma confusão classificatória.

É certo, também, que é próprio da Literatura contar e recontar histórias, mas também é possível contar e recontar histórias em textos verbo-visuais e constatar que a intertextualidade se faz presente de forma significativa em charges e cartuns, como no exemplo a seguir.

Ex. (2)



FONTE: <http://iconlineinteratividade.ne10.uol.com.br/charge/2014.01.10.index.html#ch>

Podemos ver que a charge acima contém algumas alusões bastante explícitas, como o nome do poeta Carlos Drummond de Andrade, autor do poema “No meio do caminho,” e, também o nome da Governadora do Estado do Maranhão: Roseana Sarney.

A charge alude especialmente à relação da palavra pedra no poema do poeta com o diminutivo “Pedrinhas” (com inicial maiúscula) no sapato da governadora, que significa muito mais do que algo que incomoda, pois a charge refere-se ao presídio do Maranhão chamado Pedrinhas, que foi (e ainda é) lugar de muitas rebeliões e mortes, fato bastante divulgado na mídia brasileira.

Da classificação de Genette (2010), este trabalho se deterá, principalmente, nas categorias de intertextualidade (diremos *copresença*) e de "hipertextualidade" (diremos *derivação*), para evidenciar que não somente o texto literário gera fenômenos de intertextualidade por derivação. Também para comprovar que os índices de alusão e de citação colaboram para o próprio reconhecimento das manifestações das práticas de derivação.

Nesse sentido, é necessário também percorrer os caminhos de outros teóricos do fenômeno da intertextualidade, para que possamos aprofundar a discussão no capítulo das análises dos textos verbo-visuais.

### 3.3 Intertextualidade de copresença e derivação

Vale ressaltar que, nesta pesquisa, adotamos a concepção de Genette (2010) como orientação classificatória da intertextualidade, mas enfocamos algumas considerações de outras classificações, como a de Pièguy-Gros (1996). Baseada nos pressupostos de Genette (2010), Pièguy-Gros (1996) formula uma classificação para o estudo da intertextualidade apoiada em dois tipos de relação: a de copresença - ou *intertextualidade*, propriamente dita - entre dois ou mais textos; e a de derivação - ou “hipertextualidade”, a partir de um texto matriz.

As relações de copresença se distribuem em quatro tipos: **a citação**, em que o texto é inserido expressamente em outro, ou seja, marcado por aspas, negrito ou itálico; **a referência**, que é similar à citação, porém sem transcrição literal do texto-fonte; **a alusão**, que retoma o texto matriz por indicações sutis; e o **plágio**, em que as citações não vêm indicadas para serem percebidas.

Piègay-Gros (1996) exemplifica a citação com passagens de obras literárias, como um trecho que Chateaubriand utiliza em sua obra “*Mémoires d’outre tombe*”, extraída do livro *Mémoires de François Miot*, para demonstrar que tal fenômeno vai além “das funções tradicionais que lhe são atribuídas: a autoridade e a ornamentação, pois no romance ela pode ser inserida tanto na temática como na escrita da narração” (p.222).

Outro exemplo que serve bem para lembrar o uso de citação empregada não apenas para autorizar ou ornamentar é a letra da música de Renato Russo - *Monte Castelo* - que traz várias citações do poema de Camões e de passagens da Bíblia como fontes para “cantar o amor”:

### **Ex. (3) Monte Castelo**

#### **Renato Russo**

Ainda que eu falasse a língua dos homens  
E falasse a língua dos anjos  
Sem amor eu nada seria

É só o amor, é só o amor  
Que conhece o que é verdade  
O amor é bom, não quer o mal  
Não sente inveja ou se envaidece

O amor é o fogo que arde sem se ver  
É ferida que dói e não se sente  
É um contentamento descontente  
É dor que desatina sem doer

Ainda que eu falasse a língua dos homens  
E falasse a língua dos anjos  
Sem amor eu nada seria

É um não querer mais que bem querer  
É solitário andar por entre a gente  
É um não contentar-se de contente  
É cuidar que se ganha em se perder

É um estar-se preso por vontade  
É servir a quem vence, o vencedor  
É um ter com quem nos mata a lealdade  
Tão contrário a si é o mesmo amor

Estou acordado e todos dormem  
Todos dormem, todos dormem  
Agora vejo em parte  
Mas então veremos face a face

É só o amor, é só o amor  
Que conhece o que é verdade

Ainda que eu falasse a língua dos homens  
E falasse a língua do anjos  
Sem amor eu nada seria

Disponível em <http://letras.mus.br/renato-russo/176305/> - acesso em março de 2014.

Piègay-Gros (1996, p.223) ressalta que a *referência* – que não consta da proposta original de Genette – em que se baseia - é uma forma explícita da intertextualidade, como a citação, embora não exponha o outro texto ao qual nos remete. Em outras *palavras*, é uma relação *in absentia* que ela estabelece. Um dos exemplos escolhidos por Piègay-Gros é o que faz Balzac com os romances da obra *A comédia humana*.

Piègay-Gros (1996) inclui em sua pesquisa a referência na intertextualidade de copresença como manifestação intertextual bem diferente da alusão, embora ambas, referência e alusão, sejam formas de fazer um texto remeter a outro, não importando a sutileza da forma retomada.

A referência, segundo a autora, é uma forma explícita de intertextualidade, assim como a citação, e, portanto, é diferente da alusão. Não concordamos inteiramente com esse posicionamento porque, ao buscar referências intertextuais, estamos também aludindo a outro texto, pois a citação de nomes de personagens, de autores, de obras e títulos é uma forma de criar intertextos explícitos.

A caracterização da *referência* como uma relação intertextual “em ausência” leva, a nosso ver, a confundir esse processo com o da alusão – esta, sim, efetivada por relações inferenciais, mais implícitas do que explícitas. Para nós, só faz sentido falar em *referência intertextual* se se associar tal processo ao da alusão. Assim, por exemplo, fazer referência intertextual a um personagem de uma dada obra é, simultaneamente, aludir à obra inteira. Os dois fenômenos de copresença só aconteceriam em conjunto.

Na verdade, a alusão é um tipo de citação mais discreta, já que não é explícita, e exige mais da memória do leitor, para perceber a relação de um texto com outro nas entrelinhas. Mas, ainda que se considere a alusão mais discreta do que a referência, defendemos que ambas necessitam da busca à memória para recuperar a intertextualidade.

Pelas considerações acima, achamos mais apropriado, em nossa análise, tratar os fenômenos em conjunto, assim como o fez Forte (2013). Em termos de explicitude/implicitude, parece-nos que aludir ou referir-se a outro texto não se torna diferente, ainda que haja formas mais diretas ou indiretas para se fazer a relação de um texto com outro, isto é, alusão e referência não precisam utilizar literalmente partes do texto, como podemos observar na charge a seguir.

Ex.(4)



<http://sulinhacidad3.blogspot.com.br/2013/10/tempo-charge.html>

Na charge, (exemplo número 4), observamos o nome próprio que faz uma referência direta ao famoso cantor brasileiro que é vegetariano e que agora faz propaganda da carne de gado como excelente sugestão gastronômica. Podemos observar também o elemento visual das linhas que cercam o trio bovino demonstrando que estão tremendo de medo pelo risco de serem abatidas. Os olhos parados marcam uma fisionomia assustada por serem alvos de alguém que há anos é vegetariano e que, "repentinamente", decidiu voltar a comer carne. A referência a Roberto Carlos e outros indícios contextuais levam à alusão ao texto do anúncio da Friboi, protagonizado pelo cantor.

O plágio, segundo Piègay-Gros (1996), é uma citação não marcada, porque são citados trechos de obra sem informar a autoria, em outras palavras, é uma apropriação indébita. A autora ilustra o caso com a atitude de Lautréamont em Chants

de Maldoror, que, no início do canto V, descreve o voo dos pardais igualmente à descrição de L'Encyclopédie do Doutor Chenu (p.225).

Vale ressaltar que essa afirmação provoca duas questões. O plágio, diferentemente da citação e da alusão, pode variar de extensão de tal forma que possibilitaria originar um outro texto, o que constituiria um caso de derivação. Mas, se essa cópia criminosa ocorrer em uma pequena parte, isto é, em trechos menores, teremos então um caso de plágio por copresença.

A segunda questão é que não se deve falar de não marcação, nem na alusão, nem no plágio, mas em marcações diferentes, assinaladas por outros recursos, que não exatamente os de natureza tipográfica, como argumenta Cavalcante (2006, p.6), ao propor os processos referenciais como marcas, embora não desenvolva suficientemente o tópico:

O critério que orienta a diferença entre intertextualidade explícita e implícita não parece, portanto, suficientemente preciso. Cremos que, ao propor essa distinção, Piègay-Gros, incorre no mesmo equívoco que Authier-Revuz comete ao dividir a heterogeneidade mostrada em marcada e não marcada. Ora, se não houvesse algum tipo de marca, o coenunciador não alcançaria o intertexto (e o enunciador tem ciência disso). Por isso, penso ser mais apropriado falar em diferentes espécies de marca, em vez de não marcação. De modo análogo, seria mais adequado considerar variados graus de explicitude, evitando, assim, atribuir a marcação de explicitude apenas àquelas classicamente reconhecidas, como as que contêm verbo *dicendi*, dois-pontos e aspas, itálico, recuo de margem, redução da fonte etc. O emprego de expressões referenciais nos parece essencial para a elaboração de citações, referências e alusões, embora a literatura sobre o assunto mal faça menção a isso como possível assinalação de heterogeneidade mostrada marcada.

Sobre a observação relativa à marcação das intertextualidades, que pode incluir outros recursos, que não somente os tipográficos, mencionamos alguns exemplos retirados da dissertação de mestrado de Julianne Larens Lopes Fernandes (2010), intitulada Heterogeneidade marcada e referenciação.

Ex. (5) O jogador é um poeta. E como um poeta um fingidor. E joga tão perfeitamente que nos faz pensar que é poesia o que é jogo simplesmente. (O jogador e sua bola. In: SANT'ANNA, A.R de. **Coleção melhores Crônicas**, p.78).

Ex. (6) **Autopsicografia**

O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda  
Gira, a entreter a razão,  
Esse comboio de corda  
Que se chama coração.  
(Fernando Pessoa)

Podemos perceber algumas marcas que ligam o primeiro texto ao texto-fonte, o poema do de Fernando Pessoa, como as palavras fingidor, poeta, completamente. Há também a mudança de função gramatical de sujeito em “o poeta é um fingidor” para a função de predicativo: “o jogador é um poeta”. Assim, constatamos a possibilidade de marcações diferentes das classicamente reconhecidas.

A intertextualidade derivacional ou de derivação constitui-se, de acordo com Piègay-Gros (1996), de **paródia**, que se apoia numa *transformação*; e de **pastiche**, que se apoia numa *imitação* do hipotexto. Desde já, salientamos que são estes os dois parâmetros em que se baseia Genette (2010) para tratar de todos os casos de “hipertextualidade”, que ele aborda na obra *Palimpsestos*. Piègay-Gros não utiliza esse parâmetro para subdividir diferentes casos de transformação e de imitação, como o faz Genette.

Vale lembrar que Genette (2010) descreve os tipos de intertextualidade baseado na transformação - casos da paródia, travestimento burlesco e transposição - e na imitação, casos de patiche, charge e forjação. O autor ainda alia a essa relação o regime (ou função) lúdico, satírico e sério, aspecto também negligenciado na proposta da autora.

Piègay-Gros reconhece que o **travestimento burlesco** é “uma simples variante da paródia” (p.230), embora ressalte que as duas formas sejam diferentes. O travestimento burlesco baseia-se numa reescritura de estilo cujo conteúdo é mantido, enquanto a paródia consiste numa transformação de um texto cujo conteúdo é

modificado, ainda que mantenha o mesmo estilo. O pastiche, por sua vez, direciona-se para a imitação de um estilo.

Essa releitura da classificação de Genette (2010), feita pela autora, nos parece particularmente confusa, sobretudo porque suprime da classificação do autor parâmetros fundamentais, como o de transformação e o de imitação, além de subvalorizar as funções ou regimes lúdico, satírico e sério que Genette utiliza. Além disso, diremos que Piégay-Gros (1996) opõe os dois processos - derivação e copresença - como se fossem mutuamente excludentes, o que nos parece um equívoco, o que buscamos demonstrar ao longo desta pesquisa, através de análise de exemplos como este:

#### Ex. (7) ORAÇÃO PARA ANTES DA NIGHT

Whisky e Vodka que estão no bar  
 Alcoolatrado seja o nosso fígado  
 Venha a nós o copo cheio  
 Seja feita a nossa cachaçada  
 Assim no boteco como na calçada  
 O "mé" nosso de cada dia nos dai hoje  
 Perdoai as nossas bebedeiras  
 Assim como nós perdoamos  
 A quem não tenha bebido  
 E não nos deixeis cair na Coca Diet  
 Mas livrai-nos da bílis  
 Barman...

(Disponível em <http://www.piadasnet.com/piada174bebados.htm> - acesso em 25/09/2012 - retificações nossas)

O exemplo número 7 mostra a imitação de uma oração “o Pai nosso”, que, dentro da tipologia de Genette, seria um pastiche, por estar contemplado na relação de imitação, e se enquadraria no regime lúdico. Muitas são as alusões utilizadas para a construção desse pastiche: “venha a nós, perdoai, seja feita, assim como...”, pois são essas alusões que constroem o novo texto imitado diretamente do original, utilizando as expressões que o identificam de imediato. Isso ratifica que os dois processos de copresença e de derivação não são excludentes.

Dentre os exemplos de paródia escolhidos por Piégay-Gros, destaca-se a Passagem do Tartuffe, personagem de Molière, que modifica um verso de Sertorius, personagem de Corneille (p.231).

A noção de travestimento burlesco, para a autora, se diferencia da noção de paródia, por desviar-se bastante da forma, ainda que retomando o mesmo tema do texto-fonte. O texto é, de fato, travestido, torna-se exagerado propositadamente; o cômico e o satírico nascem dessa discordância, como, por exemplo, Scarron, que, em sua obra *Le Virgile Travesti*, retoma os episódios da Eneida de Virgílio em tom trivial, distanciando o épico do vulgar. Conforme a autora, um dos grandes propósitos o travestimento era justamente a popularização do conteúdo de um dado texto de difícil acesso ao povo em geral.

Por isso Piégay-Gros ressalta que não se deve limitar o travestimento burlesco tão-somente à dessacralização, pois essa reescritura oportuniza a acessibilidade do texto matriz a um público do qual a “distância histórica e a grandeza épica poderiam ter afastado”. (p.237). Em outras palavras, essa reescritura tem uma finalidade de popularizar um estilo clássico, tornando-o mais aceito. Teria, pois, uma finalidade de simplificação.

A autora salienta também que não se deve separar radicalmente os estilos lúdicos e satíricos, como se a paródia tratasse apenas do primeiro e o travestimento, do segundo estilo. Ambos os estudiosos, Genette e Piégay-Gros, afirmam que as categorias funcionais (lúdica e satírica) não são estanques, e “que cabe, em última instância, ao leitor determinar que eficácia particular reconhece nesses diferentes textos” (p.238). Atente-se para o fato de que os limites entre tais tipos se tornam, dessa maneira, muito tênues – esta é a problemática que temos focalizado nesta pesquisa, afinal pode se satirizar por meio de brincadeiras, como neste exemplo de imitação do estilo professoral; o cartum simula o par pergunta-resposta numa interação de aula.

Ex. (8)



<http://sulinhacidad3.blogspot.com.br/2013/10/tempo-charge-de-cleverton-gomes.html>

Ao mesmo tempo em que o cartum faz uma brincadeira com a resposta do aluno, que não responde exatamente ao que a professora solicita sobre uma questão gramatical, a resposta contém o senso comum do que a população brasileira pensa sobre seus políticos: nenhum leva seu trabalho a sério. Ou seja, o humor também critica costumes.

Para a autora, o pastiche busca imitar um estilo; consiste, portanto, em uma prática bastante formal. Não é o texto o interesse do pastiche, mas o estilo do autor, como demonstra Piégay-Gros com o exemplo de Proust, quando imita o estilo de Flaubert.

Um exemplo mais recente é o texto “Chapeuzinho Vermelho na Mídia<sup>2</sup>,” disponível na internet, em que a história infantil é recontada ao estilo variado de inúmeros órgãos da imprensa brasileira, como revistas, jornais e programas de televisão:

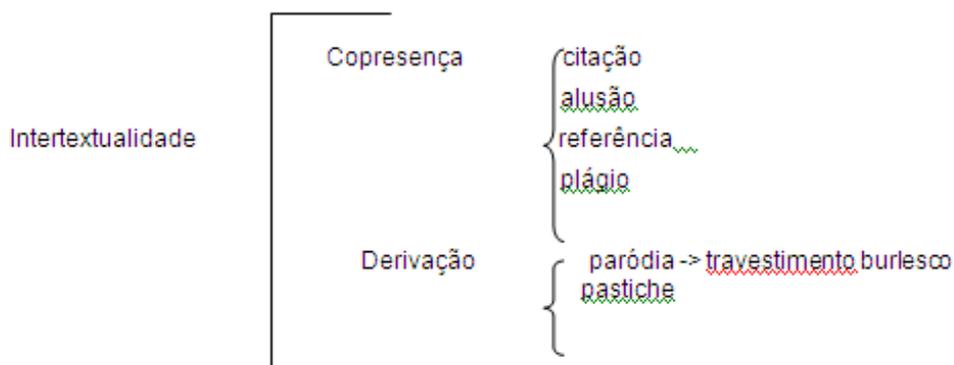
Ex. (9)

Programa da Hebe – “Que gracinha, gente! Vocês não vão acreditar, mas essa menina linda aqui foi retirada viva da barriga de um lobo, não é mesmo?”;

...Revista Veja – “Lula sabia das intenções do Lobo.”;

...Folha de São Paulo – “Lobo que devorou menina era do MST”...

Para efeito de ilustração, observe-se a figura resumitiva da classificação de intertextualidade de Piégay- Gros (1996):



Quadro 5: Esquema intertextualidade para Piégay-Gros

<sup>2</sup> O texto “Chapeuzinho vermelho na mídia” encontra-se na íntegra no anexo 1 desta pesquisa.

Embora Piègay-Gros (1996) tenha contemplado o conceito de intertextualidade em uma única categoria, diferentemente de Genette (2010), que considerava o intertexto como mais uma categoria textual, ambos fundamentam suas pesquisas tão-somente em textos literários.

Vale ressaltar, ainda, que a intertextualidade não se manifesta apenas em textos escritos e extensos, mas varia em extensão e, muitas vezes, pode ser construída apenas com palavras, expressões ou imagens que remetem ao texto matriz.

Esses aspectos não foram tratados por esses autores, na época, pois isso fugia ao interesse de pesquisa de ambos. Por isso, buscaremos, nesta pesquisa, analisar como diversos textos, literários ou não, e verbo-visuais, se enquadram nas tipologias intertextuais propostas, e em que medida as caracterizações precisariam ser repensadas.

Duas questões, porém, surgem ao se observar uma concordância de ponto de vista dos estudos de Genette e de Piègay-Gros, relativas à afirmação de que as categorias intertextuais não são incomunicáveis. Por que ambos os autores não contemplam em sua classificação o modo como as relações de copresença podem marcar a distinção de intertextualidade? A paródia, por exemplo, não poderia ser constituída a partir de uma alusão ou de uma citação? Partimos da hipótese de que sim e temos mostrado evidências disso. Essa ideia já havia sido aventada, mas não explorada, por Cavalcante (2006, p.10):

Devemos salientar que os tipos de intertextualidade por copresença podem perfeitamente estar a serviço dos casos de derivação, o que comprova que as tipologias de intertextualidade nem sempre se excluem mutuamente. Podemos afirmar, por exemplo, que a paródia retoma, por um mecanismo de dêixis (num apelo à memória do interlocutor), inúmeros referentes presentes no discurso do texto-fonte. Assim também acontece nas situações de paráfrase, como, em especial, em textos representativos do discurso acadêmico. Além disso, constatamos que os próprios tipos de intertextualidade por copresença podem coabitar pacificamente: podemos identificar, por exemplo, recursos anafóricos coexistindo com as citações, e a alusão, no final das contas, não passa de uma referência indireta.

Outra questão que surge é também relativa a outro ponto em comum nos estudos de Genette e de Piègay-Gros: o de que cabe ao leitor reconhecer as manifestações intertextuais em um texto. Aceitamos a ideia de que a intertextualidade não deixa de existir, mesmo que ela não seja reconhecida por um coenunciador X ou Y,

pois, certamente, poderia ser reconhecida por outros. Como lemos em Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p.128):

Por vezes, um coenunciador não domina inteiramente as informações requeridas para se reconhecerem os sinais intertextuais da *referência* e da *alusão*. Essa condição contingencial não descaracteriza, no entanto, o fenômeno. Embora admitamos, com Sant’Anna (1988), que os casos de intertextualidade exijam uma memória cultural e que só um leitor mais informado os percebe, diremos que a compreensão depende, obviamente, do coenunciador, mas não o processo intertextual em si, que não aborta por isso, pois ganha autonomia ao vir ao mundo.

Não concordamos inteiramente com essa última afirmação de Cavalcante, pois, conforme observamos anteriormente, um leitor, para reconstruir sentidos de um determinado intertexto, não precisa conhecer necessariamente a origem de certos trechos, ou a história de como certos pedaços de texto se originaram. Essa constatação, ainda que pareça óbvia ou esperada, tem repercussões importantes para o ensino, além de romper com o pressuposto de que a compreensão só se efetiva, em todos os casos, com a identificação dos recursos intertextuais. Nem sempre: há graus distintos de compreensão.

Por exemplo: a expressão “Inês é morta”, que é recorrentemente usada em casos específicos de que já é tarde para se fazer algo ou para se tomar alguma atitude diante de um fato, é geralmente entendida, ainda que não se conheça a origem da expressão ou mesmo a pessoa mencionada, no caso, Inês, amante do D. Pedro herdeiro do reino de Portugal do século XIV.

Com isso, queremos argumentar que há níveis diferentes de compreensão, ou de reconstrução da coerência, quando se usam algumas intertextualidades por citação, sobretudo de enunciadores “genéricos” (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2007) e – completaríamos – quando se usam algumas alusões também.

Finalmente, vale destacar a omissão da paráfrase nos estudos de Genette (2010) e de Piégay-Gros (1996), a qual é contemplada nos pressupostos de Sant’Anna (2003<sup>3</sup>). Por essa razão, tentamos incluir neste trabalho o parafraseamento como manifestação intertextual. Parece-nos possível afirmar que o parafraseamento já estava contemplado nos tipos classificados por Genette (2010) como transposição, conforme mostraremos. Antes, porém, reconsideraremos o conceito de eixo parafrástico defendido por Sant’Anna.

---

<sup>3</sup> A primeira edição data de 1998.

### 3.4 Paródia e paráfrase

Affonso Romano Sant'Anna, em seu ensaio **Paródia, Paráfrase & Cia**, redefine conceitos como **paródia e paráfrase** e introduz outros dois contrastantes conceitos: **estilização e apropriação**.

Sant'Anna (2003) destaca, ainda, que esses conceitos não são de interesse só para o estudo da Literatura, mas também para os estudos semiológicos em geral, como jazz, pintura, moda, etc, ressaltando, portanto, que certas categorias linguísticas, como a intertextualidade, se manifestam em outras áreas artísticas. No entanto, poucas são as observações do autor com relação ao fenômeno intertextual em outras artes, que não apenas a literária, e nenhuma exemplificação privilegia textos verbo-visuais. Como constata Cavalcante e Brito (2012):

Isso aponta para a constatação de que as espécies de intertextualidade, descritas na literatura para textos verbais – e em geral do discurso literário –, não são exemplificáveis, em todos os casos, por textos visuais, ou mesmo verbo-visuais, como alguns dos que estamos examinando neste trabalho. A paráfrase é uma delas. (CAVALCANTE; BRITO, 2012)

Para as autoras, os processos intertextuais precisariam ser todos revistos em função das múltiplas possibilidades de ligações intertextuais em textos multissemióticos. Esta tese tenta elaborar algumas dessas redefinições quando observa os textos não literários verbo-visuais do ponto de vista da intertextualidade.

Embora corrobore a importância da contribuição dos formalistas russos Bakhtin e Tynianov (1969) para os estudos da paródia e estilização, Sant'Anna propõe introduzir dois elementos que complementam o quadro de relações intertextuais: a paráfrase e a apropriação.

A contribuição desses elementos amplia os estudos sobre intertextualidade, visto que trabalhos anteriores, como os de Genette (2010) e os de Piègay-Gros (1996), não incluem o termo *paráfrase* nas tipologias propostas. Apesar de o termo não aparecer na classificação, parece-nos que a noção de parafraseamento pode estar contemplado na categoria da transposição no quadro geral da transtextualidade, de Genette (2010), que abordaremos mais adiante no momento de destacarmos os pontos conceituais próximos e distantes entre os pressupostos teóricos aqui levantados.

Sant'Anna (2003) inicia sua descrição da paródia traçando um breve histórico sobre a origem grega do termo, que é musical, pois paródia significa uma paráfrase (uma canção que modifica o sentido de outra), para afirmar que “a paródia modernamente se define através de um jogo intertextual” (p.12) .

O conceito de paródia se amplia com os estudos de Tynianov (1969) e Bakhtin (1981). Ambos os autores colocavam a paródia lado a lado com a estilização. O primeiro formalista russo afirmava que a paródia era sempre contrastante, ou seja, a paródia de uma tragédia era a comédia e vice-versa, enquanto a estilização era a concordância, mas, se houvesse motivação cômica, seria paródia.

Para Bakhtin (1981), tanto a estilização quanto a paródia empregam a fala de um outro, mas na paródia há na fala do outro uma intenção que se opõe à original e que é claramente marcada; já a estilização permite a fusão de vozes. Observe-se que a conceituação de Sant'Anna (2003) para esses fenômenos intertextuais pende muito para o aspecto funcional, argumentativo, ao passo que a descrição de Genette e de Piégay-Gros tomava como ponto de partida uma distinção formal e temática.

Sant'Anna (2003) já observara que os estudos de Tynianov e Bakhtin focavam particularmente textos literários e que a mudança de foco permite a entrada num universo semiológico maior, ampliando a complexidade dos conceitos desses termos.

Após introduzir a noção histórica de paródia, Sant'Anna trata da origem do termo *paráfrase*, que no grego significa continuidade ou repetição de uma sentença. E reforça essa concepção ao citar uma definição oficial de paráfrase: “é a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita” (p.17).

Na literatura, a proximidade das palavras *paráfrase* e *tradução* torna-se explícita, segundo Sant'Anna, na definição do poeta inglês John Dryden, para quem o tradutor constrói uma paráfrase quando traduz não seguindo todas as palavras, mas o sentido.

Sant'Anna não se limita, no entanto, a essa semelhança contedutística das paráfrases: defende a ideia de que há paráfrase quando há uma voz, ou ponto de vista, concordante. Assim, para o autor, é necessário que a paráfrase adote a mesma voz do texto-fonte para configurar-se como tal.

O autor retoma a distinção entre o discurso científico, que pode ser parafraseado, e o discurso poético, que não permite a paráfrase. Discordamos, porém, desta afirmação, pois, poderíamos falar de parafraseamento, por exemplo, em poemas

de exaltação à Pátria, como a Canção do Exílio, de Gonçalves Dias, que encontra eco em outros poemas, como a Canção de Exílio, de Casimiro de Abreu e a de Carlos Drummond de Andrade; ou em obras como Fausto, de Goethe, que não se confunde com o Doutor Fausto, de Thomas Mann, embora tenham sido inspiradas na mesma fonte.

Mesmo com esses “equivocos” cometidos contra a paráfrase, Sant’Anna reconhece que ela permite que um texto, muitas vezes prolixo, torne-se claro, como também serve de um eficiente instrumento de divulgação para a ciência, a arte e a religião.

A paráfrase, para o autor, seria, então, mais do que um efeito estilístico e retórico: seria “um efeito ideológico de um pensamento, fé ou procedimento estético” (p.22). E ainda acrescenta:

Pode-se assim considerar que onde a ciência usa a paráfrase como um passo formal para clarificar afirmações e fórmulas, a religião e a arte a usam como modo de transmitir valores ou manter a vigência ideológica de uma linguagem (p.22).

Não tomaremos a noção de paráfrase nos mesmos termos do autor, por entendermos que defini-la desse modo permitiria uma flutuação determinada pela orientação ideológica mantida em relação ao texto-fonte. O critério de Sant’Anna é de base ideológica e argumentativa, diferentemente da proposta de Genette, fundada principalmente na estrutura.

Após expor as noções de paródia, estilização e paráfrase, Sant’Anna apresenta exemplos para ilustrar esses casos, usando o Poema Canção do Exílio, de Gonçalves Dias, que é um dos textos poéticos mais parodiados, parafraseados e estilizados da nossa literatura.

Para ilustrar a paródia da Canção de Exílio, de Gonçalves Dias, Sant’Anna (2003) escolheu o poema “Canto de regresso à pátria”, de Oswald de Andrade; para exemplificar a paráfrase, o poema “Europa, França e Bahia”, de Carlos Drummond de Andrade, para ilustrar a paródia; e, para ilustrar a estilização, o poema “Um dia depois do outro”, de Cassiano Ricardo.

Ex. (10) Texto original: Gonçalves Dias:

Minha terra tem palmeiras  
Onde canta o sabiá,  
As aves que aqui gorjeiam  
Não gorjeiam como lá.

Ex. (11) Exemplo de paródia: Oswald de Andrade em “Canto de regresso à pátria”:

Minha terra tem palmares  
onde gorjeia o mar  
os passarinhos daqui  
não cantam como os de lá.

Ex. (12) Exemplo de paráfrase: Carlos Drummond de Andrade no poema “Europa, França e Bahia”:

Meus olhos brasileiros se fecham saudosos  
Minha boca procura a ‘Canção do Exílio’.  
Como era mesmo a ‘Canção do Exílio’?  
Eu tão esquecido de minha terra.  
Ai terra que tem palmeiras  
onde canta o sabiá!

Ex. (13) Exemplo de estilização: Cassiano Ricardo em “Um dia depois do outro”:

Esta saudade que fere  
mais do que as outras quiçá,  
Sem exílio nem palmeira  
onde cante um sabiá...

Pode-se constatar que o deslocamento é o elo comum entre os três processos, embora se construa diferentemente. Na paródia, o deslocamento é total, há uma inversão proposital de sentido; é o inesperado, o insólito; tem um efeito crítico, contestante e contrastante.

O deslocamento na paráfrase é mínimo; o desvio busca a semelhança, a concordância, preserva o sentido do texto-fonte. A estilização, por sua vez, aumenta o deslocamento em relação à paráfrase, mas não se afasta do sentido original. Note-se que a escala de desvios construída pelo autor assenta no fato de o texto se aproximar ou se distanciar, em diferentes medidas, da condução do ponto de vista defendido no texto-fonte. Não é o mesmo critério que subjaz à proposta de Genette (2010).

Por isso, Sant'Anna polariza os conceitos de paródia e paráfrase, estabelecendo, conseqüentemente, o que ele nomeia de eixo parodístico e eixo parafrástico, que têm a estilização como ponto de contato. A paródia seria, por esse viés, a intertextualidade das diferenças e a paráfrase seria a intertextualidade das semelhanças. Para melhor compreensão, colocamos, no quadro abaixo, as características que constituem essas formas de intertextualidade.

| Intertextualidade                 |                                  |
|-----------------------------------|----------------------------------|
| Paráfrase                         | Paródia                          |
| Intertextualidade das Semelhanças | Intertextualidade das Diferenças |
| Continuidade                      | Descontinuidade                  |
| Efeito de Condensação             | Efeito de Deslocamento           |
| Reforço                           | Deformação                       |
| Caráter Ocioso                    | Caráter Contestador              |
| Estilização Positiva              | Estilização Negativa             |

Quadro 6(Adaptado por FARIA, 2014): Oposição entre Paráfrase e Paródia

Sant'Anna (2003) amplia o conceito dualista acima, ao correlacionar a estilização à paródia e à paráfrase, trabalhando com a noção de **desvio**. O autor considera que “a paráfrase surge como um desvio mínimo, a estilização como um desvio tolerável e a paródia como um desvio total” (p. 38), propondo, desta vez, um modelo triádico.



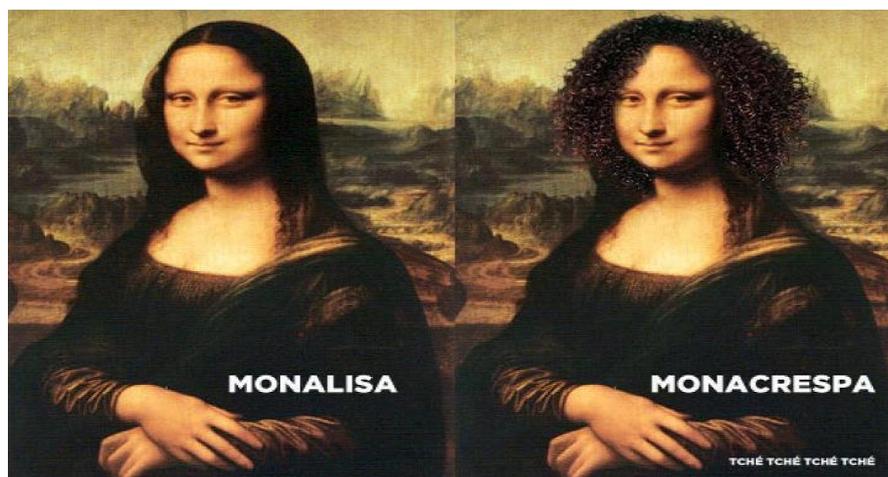
O autor, porém, expande ainda mais os conceitos de paródia, paráfrase e estilização ao introduzir nessa escala o conceito de **apropriação**, termo que se aproxima de deslocamento, de estranhamento. Partindo dessa ideia, o que caracteriza a apropriação é “a dessacralização, o desrespeito à obra do outro” (p.47). Em outras palavras, apropriar-se de um signo cultural não significa desrespeitá-lo, mas romper com a relação de idolatria, mítica de uma obra de arte, como por exemplo:

Ex. (14)



Disponíveis em <https://www.google.com/search?q=mona+lisa+e+mona+rica&hl=pt-PT&client=gmail&rls=gm&prmd=imvnso&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=QPCFUPbyC4f40gH80ICABQ&ved=0CCUQsAQ&biw=1366&bih=598>

Ex. (15)



Disponíveis em <https://www.google.com/search?q=mona+lisa+e+mona+rica&hl=pt-PT&client=gmail&rls=gm&prmd=imvnso&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=QPCFUPbyC4f40gH80ICABQ&ved=0CCUQsAQ&biw=1366&bih=598>

Ao se apropriar de uma das pinturas mais conhecidas do mundo – a *Monalisa*, de Leonardo da Vinci –, dá-se um novo sentido à palavra *lisa*, que passa a significar "pobre" (exemplo 14), em oposição à criação de uma *Mona Rica* dentro do contexto atual, visto que ela tem um *Ipad* nas mãos, além de ser loura, o que ajuda compor o estereótipo da mulher chique, bem produzida, condizente com os padrões de beleza convencionados hoje.

No exemplo (15), há um outro sentido para a palavra *lisa* que, desta vez, opõe-se a "crespa", ou seja, refere-se ao tipo de cabelo encaracolado que, nos últimos anos, vinha sendo evitado pelas mulheres, as quais vinham recorrendo bastante aos produtos capilares de alisamento. Os cabelos alisados configuravam, então, um padrão de beleza, de requinte.

Assim, Sant'Anna chega ao terceiro modelo, encadeando os quatro conceitos: paráfrase, paródia, estilização e apropriação, assim dispostos.

- **Conjunto das similaridades**  
Paráfrase -----→ Estilização
- **Conjunto das diferenças**  
Paródia -----→ Apropriação

Nos conjuntos acima, há uma gradação, de forma que a paráfrase é o grau mínimo de desvio; a estilização, o desvio tolerável, e a paródia é o desvio total, que tem na apropriação o seu grau máximo. A apropriação não reproduz, mas produz uma obra pelo processo de desconstrução.

Sant'Anna ilustra a apropriação na pintura, na música, na moda e na literatura. Nesta última, traz exemplos de poemas de Oswald de Andrade, que recorta textos de viajantes e historiadores do Brasil-Colônia, fazendo uma releitura do passado e do presente. Há outros exemplos retirados de poetas brasileiros, como Manuel Bandeira, que usa da mesma técnica, inclusive com trechos de sua própria obra (mas, neste caso, não haveria dessacralização).

Embora Sant'Anna afirme que as questões em torno dos conceitos de paráfrase, paródia, estilização e apropriação podem ser observadas por meio da gradação do desvio, resta uma pergunta: como medir um desvio mínimo, diferenciando-o do tolerável e do total? Que parâmetros deveriam ser levados em conta? Esta questão permanece em aberto, a nosso ver, pois o autor não apresenta uma diferenciação criteriosa para isso.

Nesta pesquisa, buscaremos estabelecer patamares de distinção entre esses fenômenos. Esta é a principal razão pela qual optamos pela tipologia de Genette (2010), que nos parece mais criteriosa.

Vale destacar ainda que, para Sant'Anna (2003), os conceitos de paródia, paráfrase e estilização (e, depois, de apropriação) são relativos ao leitor, isto é, são recursos que só podem ser observados por um leitor que tenha um conhecimento prévio

do assunto. Esta consideração é semelhante à de Genette (2010) e de Piégay-Gros (1996), porém, defendemos que o reconhecimento das manifestações intertextuais se faz por graus de compreensão de leitura, que não prejudicam um entendimento mais geral ou superficial do texto. Com isso, estamos afirmando que a compreensão de um texto, não sendo igual para todos os leitores, se dá em níveis diferentes de apreensão dos sentidos. O fato de um dado leitor não alcançar a intertextualidade pretendida pelo locutor não significa que ele não tenha compreendido nada do texto. Também não significa que o fenômeno intertextual tenha deixado de acontecer porque um ou outro interlocutor não teve êxito em interpretá-lo, pois outros o fariam.

Outras pesquisas foram levadas em consideração neste trabalho, porque, além de se reportarem, de algum modo, a conceitos de Genette, trouxeram importantes contribuições para a noção de intertextualidade. Dentre esses estudos, destacamos a pesquisa de Koch, Bentes e Cavalcante (2007), importante para esta pesquisa por focar o estudo intertextual em variados tipos de gêneros intertextuais, além de acrescentar um outro tipo de intertextualidade: o *détournement*.

### 3.5 Intertextualidade *stricto sensu* e *lato sensu*

Os trabalhos de Koch, Bentes e Cavalcante (2007) classificam a intertextualidade em *lato sensu* e em *stricto sensu*. A intertextualidade ampla encontra-se em todo e qualquer texto e é, portanto, constitutiva; e a intertextualidade restrita, que será analisada nesta pesquisa, constitui-se sempre na presença de um intertexto.

Vale ressaltar que, ao se tratar de intertextualidade *stricto sensu*, é condição fundamental que o “texto remeta a outros textos previamente produzidos e com os quais estabelece alguma relação” (p. 17).

Devido a essa relação, de acordo com as autoras, a intertextualidade manifesta-se em diversos modos: **intertextualidade temática, estilística, explícita, implícita, intergenérica e tipológica**.

A intertextualidade temática refere-se a textos ou parte de textos que pertencem à mesma área de conhecimento, de pensamento, que compartilham de conceitos ou valores similares. Para essa manifestação, as autoras citam variados exemplos e entre eles o tema de Medeia, de Eurípedes, de Sêneca e de Chico Buarque /Paulo Pontes.

A intertextualidade estilística manifesta-se quando se imitam variedades linguísticas restritas a uma linguagem, a um estilo de um gênero, ou de um autor. As autoras ilustram essa modalidade com textos que imitam orações da religião cristã, como o exemplo (7) deste trabalho. As autoras ainda comentam:

Descartamos a possibilidade de existência de uma intertextualidade apenas de forma, como por vezes se costuma postular, já que defendemos a posição de que toda forma necessariamente emoldura, *enforma* determinado conteúdo, de determinada maneira. A intertextualidade estilística ocorre, por exemplo, quando o produtor do texto, com objetivos variados, repete, imita, parodia [*sic*] certos estilos ou variedades linguísticas: são comuns os textos que reproduzem a linguagem bíblica, um jargão profissional, um dialeto, o estilo de um determinado gênero, autor ou segmento da sociedade. (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007, P. 19 )

A intertextualidade explícita ocorre quando a referência ao intertexto vem marcada no próprio texto, por meio de citação, referência. Essa modalidade é muito comum em textos científicos e acadêmicos como recurso para conferir autoria, como em:

Ex. (16)

“É também por meio da linguagem que o homem constrói as suas representações coletivas (os *mundos formais de conhecimento*) e transmite aos seus descendentes os “modelos” de comportamento social e, por que não dizer, textual? Por isso, assumo com Bronckart que: ‘a linguagem não é (apenas) um meio de expressão de processos que seriam, eles, estritamente psicológicos (percepção, cognição, sentimentos, emoções), mas que é, na realidade, um instrumento fundador e organizador desses mesmos processos, em todo o caso nas suas dimensões especificamente humanas.’ (BRONCKART, 2005, p.39)”. (dissertação - Camile Tanto, 2010, p.13-14).

A intertextualidade implícita, por sua vez, ocorre quando não há no texto qualquer menção ao autor do intertexto. .

Koch, Bentes e Cavalcante (2007) estabelecem uma aproximação entre os conceitos de captação e subversão, de um lado, e os de paráfrase e paródia, de outro. Destacam que, no primeiro caso, isto é, se há concordância com o ponto de vista, tem-se o caso de **paráfrase**, que Sant’Anna (1985) chama de **intertextualidade das semelhanças** e que Grésillon e Maingueneau (2004) chamam de **captação**. No segundo caso, se há refutação do ponto de vista, ocorre **paródia**, o que é também denominado de

**intertextualidade das diferenças**, para Sant'Anna, e de **subversão**, para Grésillon e Maingueneau.

Não nos parece apropriado, no entanto, fazer esse tipo de equiparação, tendo em conta que a distinção entre captação e subversão reside num aspecto discursivo-argumentativo, como vemos abaixo:

A captação consiste em transferir para o discurso reinvestidor a autoridade relacionada ao texto ou ao gênero fonte: o pregador cristão que imita uma parábola evangélica ou o gênero da parábola, o slogan que imita um provérbio ou o gênero proverbial. Contrariamente, na subversão, a imitação permite desqualificar a autoridade do texto ou do gênero fonte. Reconhecem-se aqui os fenômenos da paródia depreciadora. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p.94)

As noções de paráfrase e de paródia nem sempre são concebidas a partir de um critério polifônico, como em Charaudeau e Maingueneau e como em Koch, Bentes e Cavalcante. Em Genette (2010), essa distinção é, antes de tudo, estrutural. Por isso, vemos com ressalva a equivalência entre esses conceitos. Neste trabalho, estamos propondo, em substituição ao termo paráfrase, o termo *parafraseamento*, que, a nosso ver, corresponderia às transformações sérias postuladas por Genette (1982).

Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p.30) ressaltam que “o produtor do texto espera que o leitor/ouvinte seja capaz de reconhecer a presença do intertexto, pela ativação do texto-fonte em sua memória discursiva, visto que, se tal não ocorrer, estará prejudicada a construção do sentido, mais particularmente, é claro, no caso da subversão”.

Embora as autoras considerem que, também no caso de captação, o conhecimento do intertexto seja relevante para a construção de sentido, esta exigência é menor do que no caso da subversão. Acreditamos que a compreensão das paródias e/ ou parafraseamentos seja importante na leitura de um texto literário, por exemplo, que se pressupõe não fazer parte do conhecimento do leitor comum. Mas, em textos que fazem parte da memória social, como nos gêneros da publicidade, da música, os provérbios, ditos populares, bordões de programas humorísticos e outros mais nessa linha talvez possam, em grande medida, ser compreendidos, mesmo que não se entendam bem os sentidos do intertexto.

Expressões como “quem pariu Mateus que o balance”, ou “Freud explica”, ou “sair do armário” são entendidos, respectivamente, como "esse problema não é meu", "há sempre uma razão complexa(e inconsciente) para nossas ações", e "alguém

assume sua orientação sexual". Dificilmente esse entendimento, que já faz parte da memória discursiva dos falantes de nossa cultura, dependerá do fato de se saber ou não quem foi Mateus, quem foi Freud, ou ainda de que armário se está falando: trata-se de alguém que estava literalmente fechado em um armário? A falta de conhecimento desses dados não impossibilita a construção de sentidos do locutor.

Koch, Bentes e Cavalcante (2007) caracterizam o **plágio** como um tipo de intertextualidade implícita e como um fenômeno de captação em que o autor do texto espera que o leitor não conheça o intertexto. Como já esclarecemos, não lidaremos, aqui, com o conceito de plágio, nem o incluiremos nos casos de intertextualidade de copresença.

Koch, Bentes e Cavalcante (2007) fazem uma descrição bem fundamentada de um tipo de "paródia" chamado de "*détournement*", conceito formulado por Grésillon e Maingueneau (2004). As autoras sugerem "a extensão desse conceito às diversas formas de intertextualidade nas quais ocorre algum tipo de alteração - ou adulteração - de um texto fonte que deve ser reconhecido" (p. 46). Esse tipo de paródia aconteceria sobretudo a partir de provérbios, ditos populares e frases feitas, assim como em títulos, trechos curtos e pensamentos. Por exemplo: "penso, logo existo" e "penso, logo hesito" (p. 48). As autoras apresentam uma interessante subespecificação dos casos de *détournement*, que reproduzimos abaixo:

- **substituição:**

- a) de fonemas:

E1 : "Prepare-se para levar um susto"

E2: "Prepare-se para levar um surto" (matéria relativa ao tema "Não jogue lixo nas ruas", com o qual a MPM Propaganda participou de concurso promovido pelo jornal "Folha de São Paulo" sobre "Os maiores pecados do brasileiro", tendo obtido o primeiro lugar).

E1: "Penso, logo existo"

E2: "Penso, logo hesito" (Luís Fernando Veríssimo, "Mínimas")

- b) de palavras:

E1: "Quem vê cara, não vê coração"

E2: "Quem vê cara não vê AIDS" (VEJA, 17/2/1988, propaganda do Ministério da Saúde).

E2': "Quem vê cara não vê falsificação" (VEJA, 16/03/1988, publicidade dos relógios Citizen)

E1 "Até que a morte os separe"

E2 " Até que a bebida os separe" (VEJA, 18/07/1988, mensagem da AAA).

E1: “Quem espera sempre alcança”  
 E2: “Quem espera nunca alcança” (Chico Buarque, “Bom Conselho”)

• **acrécimo:**

a) de formulação adversativa:

E1: “Devagar se vai ao longe”  
 E2: “Devagar se vai ao longe, mas leva muito tempo”.  
 E1: O amor é cego.  
 E2: O amor é cego. Mas tem o olfato superdesenvolvido.  
 (Publicidade da Aqua de Fiori)  
 E1: “É pau. É pedra. É o fim do caminho”  
 E2: “É pau. É pedra. Mas não é o fim do caminho” (VEJA, 25/05/1988, anúncio da Coca-Cola).

b) outros tipos de acréscimo:

E1: A preguiça é a mãe de todos os males.  
 E2: A preguiça é a mão de todos os males que não requerem muito esforço. (Luiz Fernando Veríssimo, *Todo o Mal*, Veja, 22/07/1987)

c) por inversão da polaridade afirmação/negação:

E1: “Devagar se vai ao longe”  
 E2: “Devagar é que não se vai ao longe”(Chico Buarque, Bom Conselho)  
 E1: “Quem vê cara, não vê coração”.  
 E2: “O Instituto de Cardiologia não vê cara, só vê coração”.(Zero Hora, 07/10/1990, propaganda do Instituto de Cardiologia do Rio Grande do Sul).

• **supressão:**

E1: “Para bom entendedor, meia palavra basta”  
 E2: “Para bom entendedor, meia palavra bas.(Luís Fernando Veríssimo, *Mínimas*)  
 E1: “O que os olhos não vêem, o coração não sente”.  
 E2: “O que os olhos vêem o coração sente” (VEJA, Suplemento Publicitário, publicidade de Brinquedos Estrela”  
 E2’: “O que os olhos vêem o coração sente” (A RAZÃO, 5/06/1991, publicidade do Clube dos Lojistas, sugerindo a compra de presentes para o Dia dos Namorados).

• **transposição:**

E1: “Pense duas vezes antes de agir”  
 E2: “Aja duas vezes antes de pensar” (Chico Buarque, Bom Conselho)  
 E1: “Mais vale um pássaro na mão do que dois voando”  
 E2: “Mais vale um pássaro voando do que dois na mão” (Campanha ecológica “Respeite a Natureza”, veiculada pela “Zero Hora”, em 13/06/1989)  
 E2’: “Mais vale um passarinho na mão do que dois tucanos” (VEJA, 02/10/1991, Jô Soares, “Provérbios do Planalto”).

Consideramos o *détournement* não como um tipo à parte da classificação de Genette (2010), mas demonstraremos que essa tipologia intertextual pode ser inserida em um caso de transformação, como a paródia ou como travestimento, dependendo apenas da função (lúdica ou satírica).

A intertextualidade intergenérica é caracterizada por Koch, Bentes e Cavalcante (2007), por sua vez, como uma relação intertextual que se dá entre gêneros discursivos diferentes no que diz respeito a conteúdo, tema e estilo. Ocorre quando se imita o estilo de um gênero com a função de outro. Isso resulta numa mistura muito comum, por exemplo, em charges, anedotas, em textos jornalísticos que abordam ao mesmo tempo, de forma diferente, o discurso político, o discurso humorístico etc.

Essa modalidade intertextual pode ser observada nos exemplos abaixo:

Ex. (17)



Coleção Pitágoras- língua portuguesa e literatura brasileira (2000)

Ex.(18)

Bem no alto de uma distante colina, vivia uma princesa de feia linhagem, como sói acontecer<sup>1</sup> com as princesas. Ocupava seus solitários dias, deliciando-se em beijar sapos (e com que zelo), na esperança – quem sabe! – de que um deles se transformasse (como nas estórias<sup>2</sup>) num galante príncipe.

Eis que um dia (e qual não foi sua surpresa!), um modesto<sup>3</sup> sapo desencantou-se num inesperado<sup>4</sup> e enorme príncipe. Príncipe desencantado e princesa prontamente apaixonaram-se, e, com a aprovação do rei<sup>5</sup>, procedeu-se de imediato<sup>6</sup> à cerimônia do casamento.

O momento era solene, sinos glangadangavam, galoonavam e gandongavam: estava assegurada a continuidade de uma linhagem<sup>7</sup>.

O padre, responsável por tão importante função, arriscou-se àquela perguntinha perigosa<sup>8</sup>: “Haverá, no recinto, alguém que de algum impedimento saiba...”<sup>9</sup>

Foi perguntar e aparecer uma indignada rã, exigindo o versátil marido de volta.

<sup>1</sup> Afinal, estamos no tempo em que “costuma acontecer” era “sói acontecer”

<sup>2</sup> Puro eufemismo: na verdade, suas primas só conseguiram desencalhar-se desse modo.

<sup>3</sup> Como as aparências enganam!

<sup>4</sup> As solteiras que não percam a esperança

<sup>5</sup> Ou alívio?

<sup>6</sup> As teorias relativas aos processos de transformações ainda são precárias.

<sup>7</sup> Eufemismo de novo: a alegria era devida ao desencalhe da princesa

<sup>8</sup> Puxa! Que burrada!

<sup>9</sup> Por precaução, só estavam no recinto os pais da noiva.

Marli Fantini

Coleção Pitágoras- língua portuguesa e literatura brasileira (2000)

A tirinha da feia princesa beijando o sapo no Ex. (17) é agora contada no gênero narrativo no Ex. (18). Os dois textos estabelecem entre si uma espécie de parafraseamento, mas ambos constituem uma paródia da historinha infantil da princesa que beija o sapo, fazendo com que este se transforme em um belo príncipe. O final da tirinha e da narrativa subverte o “felizes para sempre” do conto infantil dos irmãos Grimm, que será retomado no capítulo 5 desta pesquisa.

Interessante observar que o passado de sapo não pode ser apagado no presente do príncipe e, muitas vezes, o sapo de uma é o príncipe de outra, e vice-versa.

A intertextualidade tipológica ocorre entre sequências ou tipos textuais, como: narração, descrição, argumentação e explicação. Dessa forma, a relação intertextual manifesta-se, comumente, em contos, novelas, documentos oficiais, etc. Um

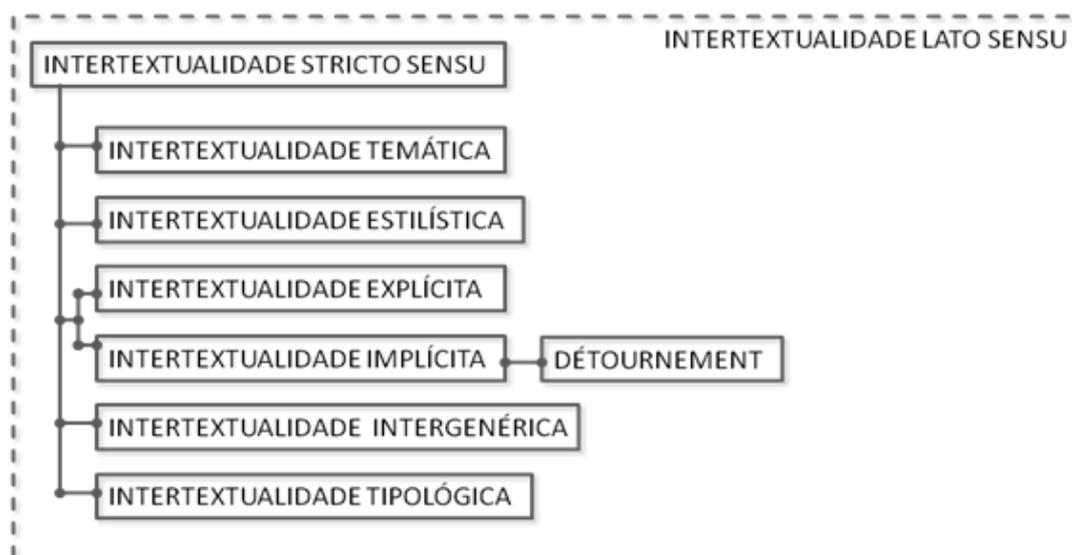
conto, por exemplo, embora tenha sequência narrativa dominante, apresenta também trechos de sequência descritiva. Essa visão confirma o que Adam (1991) postula ao afirmar que todo texto é heterogêneo, o que por si só garante que a intertextualidade tipológica não deve estar tipificada isoladamente:

Por isso, desde meu artigo da *Langue Française*, n. 74 (1987b), tenho insistido no fato de que me parece presunçoso falar de “tipologia de textos”. É, a meu ver, a tomada de consciência desta impossibilidade que desanima geralmente os céticos. Cada texto é, com efeito, uma realidade heterogênea demais para que seja possível circunscrevê-la aos limites de uma definição estrita. As formas narrativas são no mínimo tão variadas quanto as formas argumentativas, e eu compreendo o que J.-B. Grize escreve: “Se consideramos, quanto aos textos, que o sentido comum é inteiramente preparado para serem reconhecidos como argumentativos, constatamos formas muito diferentes umas das outras e mesmo [...] uma argumentação não oferece nenhuma homogeneidade” (1974, p.186). Quanto à descrição, ela raramente existe em seu estado puro e autônomo; ela só constitui geralmente um momento de um texto narrativo ou explicativo. Uma narrativa pode ser, do mesmo modo, apenas um momento de uma argumentação, de uma explicação ou de uma conversação, e não existe narrativa sem descrição mínima. (ADAM, 1991, p. 7)

Por entendermos que a intertextualidade tipológica constitui amplamente qualquer texto, não a incluiremos entre os casos de intertextualidade em sentido estrito.

De modo geral, pode-se dizer que as autoras formulam as bases para o entendimento da intertextualidade em sentido estrito, ressaltando, especialmente, que ela contempla a intertextualidade temática, estilística, explícita e implícita, e que esta última abrange paródia, paráfrase, plágio e *détournement*. A seguir, apresentamos um quadro que sintetiza os tipos intertextuais propostos por Koch, Bentes e Cavalcante (2007).

Quadro 7: Quadro intertextualidade adaptado por NOBRE(2014)



### 3.6 Cruzando teorias

Após discutirmos os estudos de Genette (2010), Piègay-Gros (1996), Sant'Anna (2002) e Koch, Bentes e Cavalcante (2007), consideramos importante destacar o trabalho de Nobre (2014), que discute e mostra que os autores mencionados usam palavras aparentemente iguais para marcar conceitos diferentes, e, às vezes, até ausentes em algumas dessas classificações. O autor destaca que, além da questão terminológica, há sobreposição de critérios.

Nesse sentido, Nobre (2014) alega que os critérios adotados por esses teóricos, ainda que diferentes, guardam um elo comum, pois partem de parâmetros formais, discursivo-funcionais e de conteúdo para a organização de seus pressupostos. O autor propõe que as manifestações intertextuais se configurem de três formas;

- 1) por reprodução - que se constitui por retirada literal de trechos do texto original, destacando-se a citação como recurso;
- 2) por adaptação - que se constrói ou a partir do texto original como um todo (derivação) ou a partir de um trecho (paráfrase e alusão) e
- 3) por menção – que se forma a partir de elementos-chave do texto original (alusão e referências)

Com esses aspectos em vista, Nobre (2014) revela que mesmo assim há a impossibilidade de se resumir, em um único quadro teórico, as classificações intertextuais uma vez que não se pode escolher um só parâmetro formal que contemple as quatro já mencionadas teorias sobre manifestações intertextuais.

A despeito dessa constatação, o autor reúne numa perspectiva dicotômica e, também, na medida do possível, num *continuum*, os casos mais pontuais da intertextualidade desses autores da seguinte forma:

- 1- intertextualidade ou c-presença x hipertextualidade/metatextualidade ou derivação.
- 2- imitação ou transformação
- 3- captação ou eixo parafrástico ou regime sério x subversão ou eixo parodístico ou regimes lúdico ou satírico (podendo esses regimes não ser equivalentes)
- 4- explicitude x implicitude

Nobre (2014) ressalta que esses quatro parâmetros, que subjazem às classificações intertextuais somadas aos casos puramente formais (reprodução, adaptação e menção), resultam no quadro a seguir, que poderia, em princípio, prestar-se à análise de qualquer evento textual em que houver manifestação intertextual.

| PARÂMETROS     | AUTORES  |                                 |   |                                 |
|----------------|--|---------------------------------|---|---------------------------------|
|                | GENETTE  | PIÈGAY-GROS                     | SANT'ANNA   | KOCH                            |
| Constitucional | Imitação<br>X<br>Transformação                                   | ∅                               | ∅   | ∅                               |
| Composicional  | Intertextualidade<br>X<br>Hipertextualidade/<br>Metatextualidade | Copresença<br>X<br>Derivação    | ∅   | ∅                               |
| Funcional      | Regime sério<br>X<br>Regimes lúdico/<br>Satírico                 | ∅                               | Eixo<br>parafrástico<br>(semelhanças)<br>X<br>Eixo<br>parodístico<br>(diferenças) | Captação<br>X<br>Subversão      |
| Referencial    | ∅  | Explicitude<br>X<br>Implicitude | ∅   | Explicitude<br>X<br>Implicitude |

Quadro 8: Comparativo de parâmetros de intertextualidade (NOBRE, 2014)

Após a visualização do quadro comparativo sobre parâmetros intertextuais, conseguimos evidenciar que há muitas reflexões sobre esse fenômeno que se originam de categorias mais abstratas a mais pontuais.

Entretanto, há, é claro, muitas lacunas a serem preenchidas a respeito da intertextualidade, especialmente a que ocorre em textos verbo-visuais, que muitas vezes se originam não só a partir de um hipotexto, mas, também, de um evento específico, como notícias amplamente divulgadas por meio de charges, como os exemplos demonstrados no capítulo que se segue sobre textos verbo-visuais.

#### 4 INTERTEXTUALIDADE E TEXTOS VERBO-VISUAIS

Muitos trabalhos acadêmicos que abordam a intertextualidade em textos verbo-visuais encontram na análise do discurso um campo profícuo. Dentre esses trabalhos, destaca-se a tese de doutorado de Mozdzenski (2012), que aborda, no capítulo 2, o gênero videoclipe e a intertextualidade. Nesse capítulo, Mozdzenski (2012) revisa e discute conceitos intertextuais e propõe um modelo de análise para investigar as manifestações intertextuais em videoclipes.

Para explicar como os videoclipes dialogam com outros textos multissemióticos para produzir sentidos e construir identidades, o autor parte da noção de interdiscurso (MAINGUENEAU, 2005) e de intericonicidade (COURTINE, 2006), buscando contemplar as relações intertextuais instauradas entre os cliques e os diversos gêneros dos campos artísticos e/ou audiovisuais.

Para isso, o autor apresenta uma revisão bibliográfica sobre a intertextualidade dos principais estudiosos desse assunto, como Bakhtin (2004 [1979]), Genette (2010) Kristeva (1974), passando pelos trabalhos mais recentes de Bazerman (2007) e de Koch, Bentes e Cavalcante (2007).

Mozdzenski (2012) propõe um modelo de compreensão do fenômeno intertextual baseado em Bakhtin (2002) e Marcuschi (2002), por meio de um gráfico em que dois contínuos se entrecruzam: a representação da intertextualidade através da **forma** (implicitude X explicitude) e da **função** (aproximação X distanciamento da voz citada) assumidas em situações comunicativas.

O autor afirma que, embora reconheça a importância da intertextualidade para a produção de sentidos nos cliques, constata a ausência de um procedimento metodológico mais consistente para o estudo sistemático desse fenômeno nos videoclipes e, por isso, apresenta a sua proposta de análise.

Em seguida, o autor ressalta que uma leitura eficiente não pode ser realizada isoladamente, é importante perceber que um texto dialoga com vários outros textos. Ele ressalta que é nesse sentido que Maingueneau (2004) defende **o primado do interdiscurso sobre o discurso** quando argumenta que “a unidade de análise pertinente não é o discurso, mas um espaço de trocas entre vários discursos convenientemente escolhidos”.

Mozdzenski ressalta que a ideia de que todo enunciado é constitutivamente dialógico já estava presente em Bakhtin/Voloshinov. Conforme já comentamos neste

trabalho, a orientação dialógica consiste em uma marca característica de qualquer discurso, o qual sempre se encontra atravessado pelo discurso de outrem.

O autor retoma também a noção de Bazerman (2006) sobre a intertextualidade, para quem a análise intertextual possibilita ponderar sobre a relação que cada texto estabelece com os textos que o cercam, compreendendo, assim, como os produtores de textos concebem as personagens em suas histórias e como eles próprios se posicionam nesse universo de múltiplos textos. Segundo Bazerman (2006, p.103), “a intertextualidade não é apenas uma questão ligada a outros textos a que você se refere, e sim a como você os usa e, por fim, a como você se posiciona enquanto escritor diante deles para elaborar seus próprios argumentos”. Note-se que a preocupação de Bazerman não é com as marcas que evidenciam o intertexto, mas com as relações discursivas e interdiscursivas que subjazem à intertextualidade e que a motivam. Esta é a razão pela qual não nos detivemos muito nas reflexões deste autor. O pressuposto de que as intertextualidades se integram às interdiscursividades já é plenamente assumido nesta pesquisa e em toda a Linguística Textual.

Mozdzinski aborda as formas de classificação da intertextualidade nos estudos de Genette (2010), Piègay-Gros (1996) no âmbito da Literatura e nos estudos mais recentes de Koch (2004) e de Koch, Bentes e Cavalcante (2007), que saem do campo literário. O autor, entretanto, destaca que essas propostas têm em comum dois fatos: 1) o de agrupar a intertextualidade em categorias estanques e delimitadas, de tal forma que parece que pode se considerar a intertextualidade apenas como citação, referência, alusão ou plágio. Isto é, como se não fosse possível ocorrer uma continuidade entre as categorias, ou que esse fenômeno devesse ser observado como partes estanques.

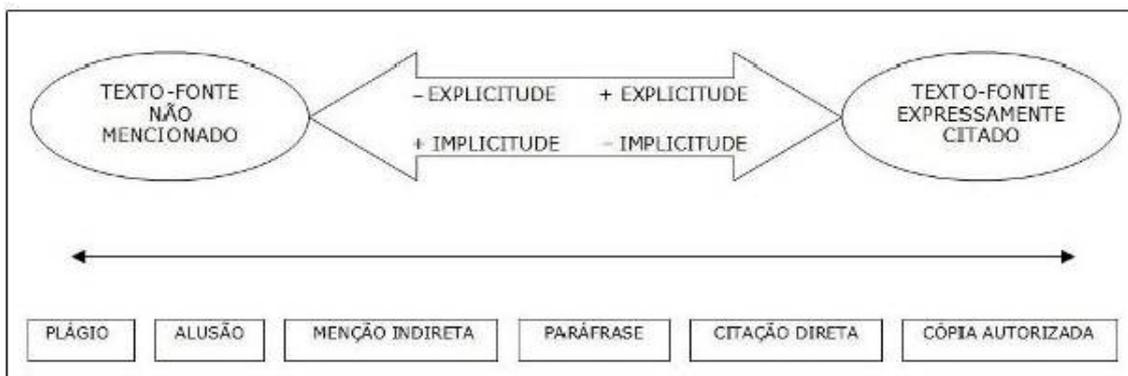
O segundo ponto em comum entre os estudos citados, segundo Mozdzinski, é o de considerar a intertextualidade sob uma visão dicotômica: a intertextualidade das semelhanças X intertextualidade das diferenças, a intertextualidade implícita X intertextualidade explícita, a intertextualidade manifesta X a constitutiva, a intertextualidade da captação X a subversão, a heterogeneidade marcada X a não marcada. Em outras palavras, considera-se a intertextualidade agrupada em tipos antagônicos e, mais uma vez, deixa-se de observar o contínuo passível de ocorrência concomitante. A crítica nos parece severa demais, pois o fato de se admitir um contínuo entre as categorias, ainda que seja possível, não invalida nem diminui a relevância delas.

Além disso, admitindo-se o contínuo entre as categorias, será preciso explicar como se dá a gradação entre os níveis desse contínuo e o que colabora para que isso aconteça.

Outro fato que se pode constatar, segundo Mozdzesnki, é a ausência de critérios mais consistentes que expliquem fenômenos como citação e paráfrase (ligados à forma da intertextualidade) são equiparados à paródia e ao pastiche. Para o autor, paródia e pastiche não são tipos de intertextualidade, mas efeitos de sentidos produzidos a partir da intertextualidade.

Dessa forma, o autor sugere um modelo de análise para as relações intertextuais, fundamentado em dois critérios: **a forma** como se manifesta a intertextualidade produzida pela ocorrência de citação, alusão, paráfrase, plágio, e **a função** da intertextualidade, isto é, os efeitos de sentidos que são produzidos pela paródia e pelo pastiche. Mas é preciso atentar para o fato de que esses "efeitos de sentido" se diferenciam também por critérios estruturais e são marcados e evidenciados por formas, dentre elas a citação e a alusão. De todo modo, essa constatação de Mozdzenki vai ao encontro de nossa tese de que citação e alusão são imprescindíveis para a geração de intertextualidades por derivação.

Com essa noção, o autor propõe um contínuo tipológico que se origina da forma menos explícita à mais explícita, conforme o gráfico 9 abaixo:



Quadro 9: Mozdzenki. (2012, p. 84).

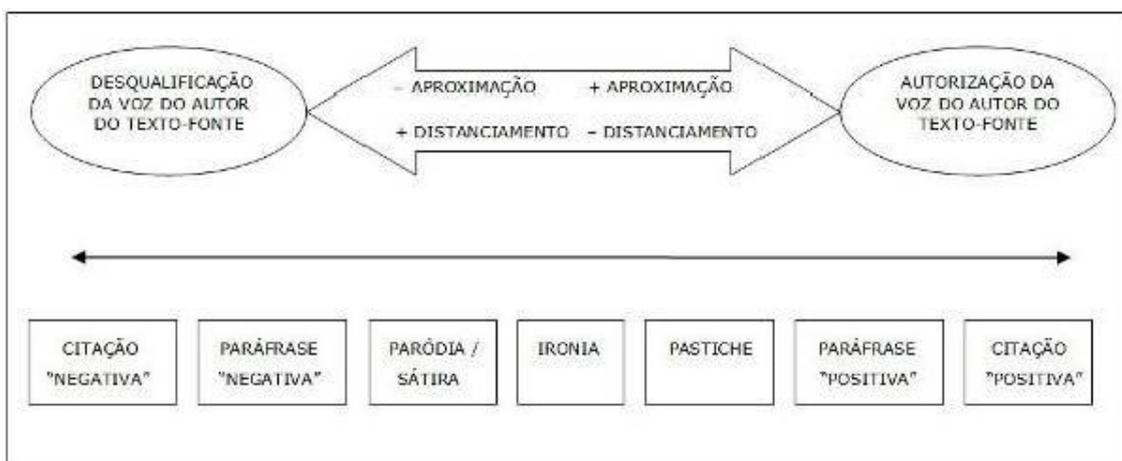
Pode-se observar que, em termos de **explicitude**, o texto pode variar desde o plágio até a cópia autorizada, mas enfatiza que essas categorias listadas são “meramente ilustrativas e não discretizadas” (pag. 85). Em outras palavras, em um mesmo texto pode ocorrer um ou mais de um tipo de intertextualidade simultaneamente ou uma combinação entre os tipos intertextuais. O autor não aprofunda essas ideias, no entanto, para testar se todas as formas podem coocorrer, ou se, por definição, algumas

não se contrapõem a outras. Pode-se afirmar, por exemplo, que a citação direta acontece ao mesmo tempo que a alusão?

O segundo critério de análise de Mozdenski, para observação das relações textuais, refere-se à **função** das ocorrências intertextuais, o que estaria relacionado ao posicionamento da voz do autor citante frente à voz do autor citado na construção do seu próprio discurso.

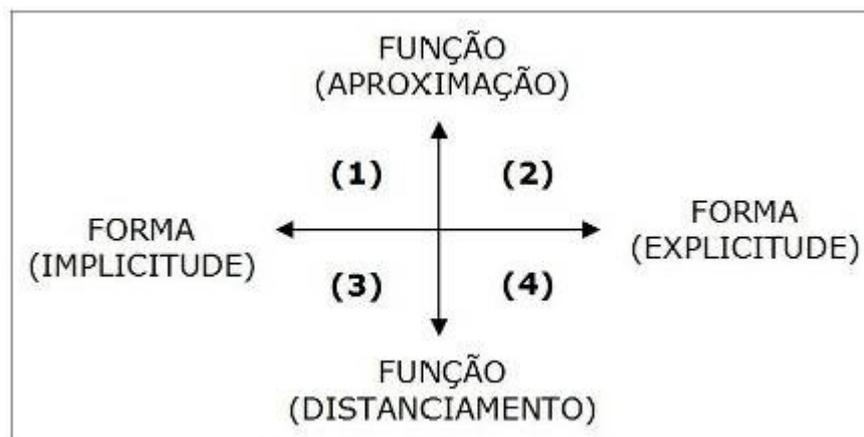
Essa noção de diferentes vozes é emprestada da noção de polifonia em Bakhtin (2002), como reconhece o próprio autor. Cremos, todavia, que não devam ser confundidos os dois conceitos, conforme já argumentamos anteriormente, pois intertextualidade e polifonia não são noções equivalentes. Como vimos, ainda que se sustente a ideia de que toda intertextualidade é polifônica, a recíproca não é verdadeira.

O autor elabora, no gráfico 10 abaixo, um *continuum* sobre o modo como os enunciadores utilizam as vozes de outrem para produzir efeitos de sentidos pretendidos.



Quadro 10: Mozdenski (2012, p. 86)

O autor destaca, mais uma vez, que as tradicionais categorias intertextuais elencadas no gráfico 10 não devem ser tomadas como classes estanques. Após indicar os critérios de forma e função registrados nos gráficos 9 e 10, o autor propõe um modelo de análise do fenômeno "intertextual" (gráfico 3) que, na perspectiva discursivo-cognitiva, "sintetiza as noções de forma (Implicitude X Explicitude) e da função (Aproximação e Distanciamento)" (p. 87).



Quadro 11: Mozdzensk (2012, p.' 87)

Assim, a partir dessa proposta de análise contida no quadro 11 , o autor analisa as marcas linguísticas inscritas no discurso videoclípticos femininos para a construção de identidades e de encenação de emoções e sentimentos, a partir dos vários modos semióticos desse gênero textual: a imagem (figurinos, cenários, dança), além da música e das palavras, investigando como eles travam um diálogo entre outros textos, discursos e gêneros, para marcar as relações intertextuais num estudo comparativo entre textos verbo-visuais.

O que se destaca do modelo de análise de Mozdzenski é que, de forma semelhante aos modelos propostos pelos teóricos que lhe serviram de base, os critérios de sua análise atendem aos critérios tradicionais e dicotômicos: forma e função. Os pontos de divergência do autor incidem, na verdade, sobre o jogo polifônico posto em evidência pelos fenômenos intertextuais, discretizados ou não.

O critério forma, que se traduz nos sentidos de explicitude e implicitude, já utilizado por Genette para descrever os tipo das intertextualidade de copresença, é ampliado por Mozdzenski para contemplar os casos de citação, alusão a paráfrase (entendidas como copresenças).

O critério função, que diz respeito à aproximação e ao distanciamento “da voz do autor citante frente ao autor citado”, refere-se ao efeito polifônico produzido pelas paródias: a sátira, a ironia etc.

Feitas essas ressalvas, cumpre-nos reiterar que esse modelo contribui para o objetivo principal deste trabalho: o de defender que a citação e a alusão são estratégias fundamentais na construção de paródias e de parafraseamentos. Em outras palavras, o que diferencia uma ocorrência simplesmente dialógica de uma ocorrência intertextual é

o uso de uma intertextualidade de copresença e o efeito polifônico pretendido que origina a paródia e todas as suas nuances.

Não afirmaremos, no entanto, que os casos de derivação por transformação e imitação só se configurem como funções. Continuamos a sustentar a perspectiva de Genette de que são outras formas intertextuais que, assim como as copresenças, podem desempenhar funções diversas e evidenciar o jogo polifônico de vozes que se embatem em todo e qualquer texto.

#### **4.1 O uso dos signos imagéticos e verbais das charges e cartuns**

Já ressaltamos que há trabalhos acadêmicos que abordam a intertextualidade fora do campo literário, em especial em textos verbo-visuais. Esses trabalhos vêm demonstrando que a paródia e outras manifestações intertextuais estão presentes em textos de diversos campos do conhecimento, como jornalísticos, publicitários e artísticos,

Dentre esses trabalhos, destacam-se a pesquisa de Romualdo (2000), sobre charge jornalística, intertextualidade e polifonia; e, mais recentemente, os trabalhos de Ramos (2007- 2012) sobre a leitura dos quadrinhos e a tese de doutorado de Mozdzenski sobre videocliques (2012), já apresentada neste capítulo.

O livro de Ramos (2012) é importante para esta tese pela caracterização da linguagem dos quadrinhos e, particularmente, para a diferenciação dos gêneros que compõem nosso exemplário de textos: a charge, o cartum e a tirinha. Ramos (2012, p. 16) considera que charges e tirinhas cômicas, embora sejam textos que têm o humor em comum, guardam uma distinção: “a charge aborda temas do noticiário e trabalha em geral com figuras reais representadas de forma caricata, como os políticos; a tira mostra personagens fictícios, em situações igualmente fictícias” e supõe uma narrativa.

A escolha de textos sob a forma de charges, cartuns e tirinhas para esta pesquisa deve-se ao fato de que são gêneros que compartilham uma mesma linguagem, isto é, estão publicadas na *web*, o que condiciona a um tipo de modalidade de linguagem: a hipertextual.

A charge é um texto humorístico que trata de algum fato veiculado pelo noticiário, estabelecendo, assim, uma relação intertextual com a notícia. Romualdo (2000) defende, em seu trabalho, que a intertextualidade é um “elemento constituinte da

charge”. Esta é uma razão importante para a escolha deste gênero, que pode ser ilustrado com o seguinte exemplo:

Ex. (18)



[http://ocorneteirofreelance.blogspot.com.br/2012/08/uma-pizza-como-nunca-antes-na-historia\\_29.html](http://ocorneteirofreelance.blogspot.com.br/2012/08/uma-pizza-como-nunca-antes-na-historia_29.html)

A charge acima ilustra como a intertextualidade se manifesta por meio dos “leitores do jornal”, os personagens – famosos ladrões Irmãos Metralhas - criação do Walt Disney, se surpreendem com a notícia de que os suspeitos de desvio de dinheiro público foram inocentados pelo crime de formação de quadrilha.

Ramos (2012) esclarece que a diferença entre charge e cartum é que a charge aborda humoristicamente um fato do noticiário (geralmente sobre política e políticos), enquanto o cartum aborda humoristicamente uma situação “corriqueira”, como, por exemplo, uma tentativa de trocar uma lâmpada, de temática mais universal, sem estar presa a conteúdos político-econômicos do momento, como no exemplo a seguir:

Ex. (19)



Eu estou grávida de quatro meses e nosso bebê já tem mais amigos no Facebook do que a gente.

[http://duvida-metodica.blogspot.com.br/2012\\_11\\_01\\_archive.html](http://duvida-metodica.blogspot.com.br/2012_11_01_archive.html)

Podemos constatar que o cartum acima critica o fato de tudo ser alvo de comentário no *Facebook*: o comentário sobre uma gravidez pode gerar inúmeras postagens dos amigos e dos familiares, bem como dos amigos dos amigos. Também aponta para o fato de as pessoas estarem tão acostumadas às redes sociais que até um bebê que ainda não nasceu já tem mais amigos no *Facebook* que os próprios pais, numa crítica irônica a esse comportamento tão recorrente.

A tirinha ou tira cômica também trabalha com o humor e pode ser construída com um ou mais de um quadrinho, com personagens fixos ou não, e traz sempre um desfecho inesperado. Ramos (2012) considera a tira cômica muito semelhante a uma piada, como podemos constatar pelo exemplo a seguir:

Ex.(20)



<http://pensarenlouquece.com/as-mais-belas-tiras-de-calvin-e-haroldo/>

Tanto Romualdo (2000) quanto Ramos (2012) concebem a **charge** como um gênero de discurso cuja linguagem do humor se constrói pela intertextualidade, utilizando a frase feita, a imagem e expressões estereotipadas.

O objetivo principal da pesquisa de Romualdo (2000) não é descrever processos intertextuais, mas apontar a natureza polifônica e dialógica da charge, especialmente da charge política, construindo um "discurso intertextual" compreendido pela sociedade. Vale destacar que a charge se caracteriza por referir-se a fatos cotidianos, isto é, acontecimentos sociais atuais e por referir-se a outros elementos do cinema, da história em quadrinhos, entre outros, contribuindo, dessa forma, para a construção do humor. Os propósitos não são, portanto, voltados para as marcas da intertextualidade, mas para os efeitos polifônicos que os intertextos podem provocar, o que se distancia dos nossos objetivos aqui.

Mas as constatações de Romualdo (2000) são valiosas para ponderarmos que a palavra humor não deve ser entendida como tendo apenas sentido de lúdico, mas também sentido ou função satírica, como Genette (2010) nos deixa supor. Nossa análise revelou como é sutil a alegada distinção entre o regime lúdico e o regime satírico, por isso questionamos a viabilidade da separação dos fenômenos intertextuais por meio apenas desse parâmetro.

Por ora, admitimos que o humor das charges envolve um contexto de intertextualidade, visto que, por definição, a charge se caracteriza pela relação intertextual que deve manter com fatos noticiados no momento de sua enunciação. Também admitimos a contraparte interdiscursiva que uma análise dessa natureza faria aflorar, pois, assim como o texto não existe sem as relações interdiscursivas que o

atravessam, também o intertexto revela e manifesta o diálogo constitutivo entre os discursos.

Um discurso nunca é totalmente original, isto é, está sempre ligado a outros discursos que o antecederam. Como assevera Maingueneau (2002, p.39)”: "Um discurso não vem ao mundo numa inocente solitude, mas constrói-se através de um já dito em relação ao qual toma uma posição.”

Com esse reconhecimento da incompletude da linguagem e do vínculo entre discursos, percebemos que a charge é um gênero no qual a intertextualidade é um componente de base; também percebemos que nesse gênero se exigem mais inferências apoiadas no conhecimento compartilhado entre os interlocutores para a construção de sentidos apenas sugeridos, conforme evidencia o exemplo a seguir:

Ex. (21)



<http://blogs.d24am.com/jrlima/2013/08/01/charge-sarney/>

A charge acima ilustra como a inferência e o conhecimento compartilhado são solicitados para o entendimento do texto verbo-visual. O visual, neste caso, a imagem da morte (caveira, roupa negra e a foice que ceifa vidas) traz no peito o *bottom* (broche) em que se lê: “eu sou fiscal do Sarney”, fazendo alusão à época de José Sarney, quando Presidente da República na década de 80.

É necessário o leitor recuperar, na memória, a informação de que, na época, Sarney apostou em uma medida drástica para conter a inflação descontrolada que

castigava a população brasileira: o Plano Cruzado, que, entre outras medidas, congelou o preço das mercadorias. Dessa forma, surgiram os “fiscais do Sarney” – muitos usando um broche verde-amarelo com os dizeres “Eu sou fiscal do Sarney”. O cidadão podia, assim, evitar a remarcação dos preços e até pedir a interdição do estabelecimento comercial.

Esse conhecimento prévio permite-nos inferir que o controle da inflação não foi alcançado, visto que o fiscal de Sarney é agora falecido.

Destacamos ainda o caráter opinativo da charge, que apresenta uma fusão de ideias e de avaliações compartilhadas entre os interlocutores (atores sociais) envolvidos no processo. Em outras palavras, o chargista lança um olhar especial sobre o cotidiano ou sobre o evento noticioso - amplamente divulgado na mídia – e, de forma quase sempre caricatural, constrói outra realidade na qual os dados referenciais passam a ser abordados de forma satírica, crítica, humorística, resultando, conseqüentemente, um novo texto, como em:

Ex. (22)



<http://jconlineinteratividade.ne10.uol.com.br/charge>

Esta charge revela, de forma satírica, humorística e séria, o olhar do chargista sobre um fato real noticiado na mídia sobre as péssimas condições do sistema carcerário no Brasil, e, em especial sobre o presídio Pedrinhas, que se situa no Estado do Maranhão, o que é também sabido pela alusão aos Lençóis Maranhenses, um parque ecológico, localizado a norte do Estado.

A caricatura da governadora do Estado (que se encontra de perfil e de olhos fechados) sugere a forma indiferente da governadora em relação às atrocidades cometidas pelos bandidos amotinados, visto que ela calmamente come lagosta, alusão ao alimento caro e preferido da governadora. Noticiou-se, na ocasião, que lagosta fazia parte da lista de compras do governo efetuada durante a crise do presídio de Pedrinhas, para o qual não havia verbas para reforma.

A imagem reforça ainda mais o pouco caso da governadora, que limpa a boca não em um guardanapo, mas em um lençol - alusão aos Lençóis Maranhenses e, ao mesmo tempo, ao lençol que cobre o corpo jogado no chão.

Nesta análise, a intertextualidade é explorada como recurso fundamental para a construção de sentido, pois a imagem nos faz ligar o acontecimento que se refere a outros textos, a outros ambientes e a outras situações diferentes com as quais guarda um ponto em comum.

Ressaltamos, assim, que a charge recupera a notícia, oferecendo uma segunda leitura ao fato anunciado. Consideramos, por isso, que as charges são exemplos mais típicos de paródia no jornal impresso e, atualmente, na internet.

Destacamos, assim, a importância do ciberespaço, que proporciona um amplo repertório que possibilita diversas articulações de referências a fatos cotidianos resgatados de outros textos, como as paródias elaboradas pelas charges ou por outros gêneros, como cartuns.

Em outras palavras, a charge, que sempre teve espaço garantido em jornais e revistas, atualmente ocupa lugar privilegiado na internet e de forma mais independente, visto que não está submetida às posições editoriais das publicações. Dessa forma, o espaço virtual caracteriza-se como espaço global e local em movimentos independentes, abrindo espaço para manifestações artísticas e populares.

Destacamos, ainda, a função social da charge por fazer uma crítica ao contexto sociopolítico no qual nos encontramos. Por essa razão, a construção de sentidos desse gênero exige o conhecimento do contexto político, social e econômico no meio em que a charge foi criada.

Nesse sentido, a charge caracteriza-se por pertencer à atualidade e ao consumo imediatista. Para se entender uma charge após anos de sua produção, é necessário que o leitor recupere o contexto histórico de onde ela emergiu. Assim, pode-se afirmar que a charge tem uma natureza perecível. Diferentemente do cartum, a charge é temporal, pois sua temática atende a um interesse provisório evidenciado em

determinada circunstância. Mas há algumas charges que são republicadas quando um fato ou um acontecimento se repete, mantendo-se, assim, atual, como pode ser visto nos exemplos em casos de corrupção, de inflação e de falta de segurança pública (exemplos 18 a 23) e até de denúncias sobre agressões ao meio ambiente (exemplos dos passarinho do capítulo 5).

#### 4.2 A multimodalidade da charge

A maior característica da charge é a presença do texto verbal e do imagético (ou não verbal) de uma forma tão singular que não se pode indicar qual é o mais importante na construção do sentido. O certo é que todos os elementos que aparecem na charge são importantes, como a postura, gestos, cores, perspectiva, enquadre, tamanho de letras, e enunciado.

A natureza icônica da charge vai de elementos gráficos mínimos como ponto, linhas (verticais, horizontais, sinuosas, quebradas, mistas) a massas (superfícies escuras ou hachuras), variando de intensidade e forma. Esses elementos isoladamente não têm significado, mas associados a outros elementos icônicos formam o que pode se denominar de sintagma icônico (ícone - signo que apresenta semelhança com o objeto que representa, como fotografia, desenho, etc.).

De acordo com Cagnin (1975), o receptor do texto icônico necessita perceber a representação imagética e relacioná-la a 3 contextos: **o intraicônico, o intericônico e o extraicônico.**

O contexto **intraicônico** refere-se aos elementos que compõem uma figura: círculos, pontos e linhas. O contexto **intericônico** refere-se ao resultado das relações entre imagens. Há charges compostas em um único quadro, mas há outras que vêm em sequência de imagens. E o contexto **extraicônico** é a associação de imagens a elementos de natureza diversa, pode ser **situacional** (elementos comuns ao emissor e receptor) e **global** (implicações culturais e espaço-temporais). Enfim, espera-se que o leitor faça relações entre o que vê e com suas experiências adquiridas.

Além do contexto icônico, a charge também costuma trazer a caricatura como um recurso que exageradamente recupera o que há mais de significativo no ser retratado, embora, nem sempre os chargistas utilizem a caricatura como elemento visual. O certo é que a análise das charges desta pesquisa é baseada nessa perspectiva icônica e visual da caricatura, quando houver.

Consideramos essa classificação icônica como adequada para a análise das imagens dos textos verbo-visuais, porque a intericonicidade está ligada ao contexto social a partir do qual as charges, tirinhas e cartuns são criados. Afinal, a força da imagem se dá a partir da reativação da “memória” de outras imagens que fazem parte das nossas lembranças. Vejamos o seguinte exemplo:

Ex. (23)



<http://jconlineinteratividade.ne10.uol.com.br/charge>

O **contexto intraicônico** da imagem acima (linhas, pontos e círculos) pode ser observado nos olhos da estátua do Cristo Redentor que se encontram abertos, parados, além de linhas que sugerem gotas de suor e das linhas que marcam as várias direções das balas que passam rente à estátua. Vale notar que os braços abertos do Cristo Redentor, para todos acolherem, agora recebe a violência de balas perdidas, sugerindo que mesmo Cristo se encontra vulnerável diante da situação da falta de segurança pública brasileira.

O **contexto intericônico** (que se relaciona com elementos entre imagens), ainda que esta só tenha uma, pode ser observado por outros ícones, como neste caso, com o fato de o Cristo Redentor vestir um colete à prova de balas e de as próprias balas virem de todas as direções. Nem mesmo a altura do pedestal garante a sua segurança.

O **contexto extraicônico** situacional ajuda a perceber, pela estátua do Cristo Redentor, que o fato ocorre na cidade do Rio de Janeiro. Por esse contexto, pode-se

deduzir que, nos dias de hoje, a violência está presente em qualquer lugar do mundo, mas alude, também, ao fato noticiado na época sobre a crise no Egito. Esta leitura icônica é a que depende mais das experiências acumuladas e de imagens contidas nas lembranças de cada leitor.

Quanto ao aspecto verbal, Mathias (2010) aponta que há duas formas de usar o signo linguístico em charges: em forma de **texto** (para representar a fala do personagem) e em forma **de paratexto** (para representar a fala do enunciador), com valor orientativo, intitulado, contextualizando, explicando.

No mesmo exemplo do Cristo Redentor, encontramos o paratexto que representa a fala do enunciador: “O Cristo Redentor é eleito uma das maravilhas do mundo” e temos o texto [leia-se: o conteúdo verbal] propriamente dito que se encontra dentro dos balões, representando a fala do Cristo Redentor"que diz para si mesmo que o difícil não é ser tombado como patimônio da humanidade, mas escapar ileso das balas perdidas no Rio de Janeiro. Vale destacar que, na sua fala, como vimos, o Cristo alude ao Egito, ao se referir às pirâmides, que é também uma das maravilhas do mundo antigo e que ainda estão de pé, diferentemente do monumento brasileiro que está muito mais exposto à ruína e destruição, não por conta dos anos, mas pela violência sem controle que atinge as cidades brasileiras.

Percebemos que os signos linguísticos seguem as mesmas formas das histórias em quadrinhos. Os signos que representam a fala dos personagens ou barulhos aparecem em legendas ou dentro das figuras. Quando alguma palavra vem destacada (em negrito, maior ou menor, de outra cor, apagada ou tremida) indica alguma crítica, ironia ou um sentimento.

Segundo Romualdo (2000), muitas são as formas dos balões, mas há duas formas mais usuais:

**O balão-fala**, que possui contorno nítido e contínuo, com um apêndice que sai da boca do personagem em forma de seta; e o **balão-pensamento**, que possui contorno irregular, quebrado, ondulado e tem o apêndice constituído por pequenas bolhas ou nuvenzinhas que saem do alto da cabeça do personagem.

Há outros tipos de balões como: *o balão-cochicho*: linha de contorno pontilhada que é usada para representar a fala do personagem que não deve ser ouvida; *o balão-berro*: formada por arcos com as extremidades voltadas para fora; *o balão trêmulo*: formado por linhas tortuosas, indicando medo do personagem e *o balão de*

*linhas quebradas*: formado por sons e falas emitidos por aparelhos elétricos ou eletrônicos.

Os balões ainda podem trazer no seu interior ou dentro da própria imagem sinais linguísticos, como ponto de interrogação ou de exclamação para expressar um posicionamento ou entendimento do personagem diante de uma situação. Também há balões construídos por desenhos diversos (cobras, raios, cruces, etc) utilizados para representar palavrões ou insultos.

Usar provérbios simples ou alterados, relacionar imagens a personagens de histórias em quadrinhos ou de contos infantis, de filmes, utilizar trechos de poemas ou de músicas, frases históricas são estratégias textuais e paratextuais que, associadas à imagem, dão ao texto uma sentido satírico, lúdico, burlesco. Alguns destes recursos estão presentes na análise dos dados, e também nos exemplos utilizados como ilustrações sobre noções dos conceitos aqui levantados (capítulos 3 e 4) e na análise de dados (capítulo 5).

Nesse sentido, a charge, como um todo, faz referência a uma situação ou fato anterior para que o leitor realize uma relação dialógica com outro acontecimento, associando, dessa forma, características adversas ou comuns entre eles.

Dionísio (2006) postula que construir significados de diferentes formas tem se tornado uma prática comum em muitos gêneros textuais que se manifestam por textos multimodais. Assim, a relação entre palavra e imagem e a função retórica dos variados recursos usados na construção de textos verbo-visuais estão cada vez mais integradas.

Entende-se, assim, que cada modo de linguagem tem uma lógica singular: a fala usa a lógica temporal, e a imagem usa a lógica espacial e simultânea. Cada modo, associado a outros modos, faz do texto um todo multimodal. Em textos como charge, H.Q, cartum, a multimodalidade é fundamentada na palavra, no desenho que já é multimodal por natureza por expor representações através de cores, dos gestos e expressões dos personagens, dos tamanhos, dos símbolos, etc.

Para Jewitt e Kress (2003), a prática da escrita é também multimodal, pois expressões que representam sensações e entonação já são modos para representar o sentido dessa mensagem. A multimodalidade é uma característica fundamental que contribui para a compreensão do texto verbo-visual, assim como para a expressão da intertextualidade. A charge, por exemplo, através da ironia, do humor diverte, critica e instiga o leitor a participar da interação, num jogo de imagens e palavras que revelam uma realidade social.

Este capítulo teve o objetivo de advogar em torno da ideia de que existe uma interinfluência entre a intertextualidade e certos gêneros midiáticos, como a charge, o cartum e a tira cômica. A função satírica e irônica de alguns exemplares desses gêneros, sobretudo das charges, tem se apresentado na *web* de maneira mais livre, favorecendo a proliferação de textos extremamente criativos, que circulam nos ambientes dos blogs. Esses ambientes virtuais em que se praticam charges, cartuns e tiras cômicas são muito propícios ao uso de formas de intertextualidade.

No próximo capítulo, demonstramos, por meio de textos verbo-visuais, como o fenômeno intertextual se evidencia não apenas como uma divisão dicotômica entre copresenças (alusão e citação) e derivação (paródia e parafraseamento), mas como constituição em que as primeiras são recursos para a construção de derivações por transformações e por imitações.

## **5 POR UMA NOVA CARACTERIZAÇÃO DAS TRANSFORMAÇÕES POR MEIO DE COPRESENÇA**

Esta pesquisa busca investigar a intertextualidade em textos verbo-visuais publicados em redes sociais da internet, especialmente no Facebook, para observar de que forma a intertextualidade de copresença - alusão e citação - constrói as transformações e imitações.

Pensamos que, nas derivações, a implicitude é algo constitutivo, ao passo que, nas relações de copresença, o fato de o intertexto conter marcas tipográficas pode ser crucial para diferenciar um processo intertextual de outro, conforme acontece com a separação entre citação e alusão.

Este enfoque pretende reforçar linguisticamente o conceito de que, obrigatoriamente, a intertextualidade derivacional (o hipertexto) nasce de um outro texto anterior (o hipotexto). Reiteramos que o hipotexto dos textos verbo-visuais pode se relacionar ao fato noticiado, ao evento. Para esse fim, utilizaremos os gêneros textuais charges veiculados para demonstrar que esses textos verbo-visuais constroem a intertextualidade a partir da leitura de um fato noticioso.

Desejamos ressaltar que Bakhtin (1995) define a enunciação como um produto da relação social e que qualquer enunciado faz parte de um gênero. Assim, em todas as esferas da atividade humana, a utilização da língua realiza-se em formas de enunciado (orais e escritos).

Bakhtin (1995) divide os gêneros em dois grupos: os primários – ligados às relações cotidianas, como uma conversa familiar, uma conversa face a face, enfim, os gêneros mais comuns do dia a dia; e os gêneros secundários – mais complexos, como o artigo científico, o romance, isto é, os gêneros mais elaborados originados de outras esferas de interação social.

Os gêneros textuais são, portanto, fenômenos históricos vinculados à vida cultural e social. Nesse sentido, os gêneros são concebidos como atividade social mediada pelo discurso, que permite o acesso do indivíduo ao mundo do conhecimento. E, portanto, são relativamente estáveis.

Ainda, segundo Bakhtin (1995), os gêneros, como "tipos relativamente estáveis de enunciados", se organizam sob três perspectivas: a estrutura composicional, o conteúdo temático e o estilo. Esses três elementos só podem ser compreendidos em relação à situação de produção. De acordo com Fiorin (2006), o tema não diz respeito

apenas ao assunto específico do texto. Como afirma Brait (2006, p. 21), “o tema não pode ser confundido com ‘conteúdo’, na medida em que resulta das especificidades da enunciação, ligando-se às coerções constitutivas do discurso”. O tema depende, portanto, da situação sócio-histórica dos interlocutores e do modo como optam pelos conteúdos abordados. Quanto ao estilo e à composição, vejamos o comentário de Vieira (2013, p.43):

Quanto ao estilo, Fiorin (2006), levando em conta a teoria bakhtiniana, diz-nos que ele pode ser caracterizado como a seleção de meios linguísticos, ou seja, de meios lexicais, fraseológicos e gramaticais, o uso do verbo *dicendi*, em função da imagem do interlocutor e de como se presume sua compreensão responsiva ativa do enunciado. Se o enunciado requer uma resposta, entendemos que o estilo é constituído a partir das relações dialógicas, visto que é influenciado pelo discurso do outro, seja com o intuito de reproduzi-lo ou de negá-lo. O estilo, então, está relacionado à seleção e opção de vocabulário, preferências gramaticais, estruturas frasais, não só relacionados ao gênero, mas também ao autor. Fiorin (2006, p. 62-63) exemplifica essa seleção das formas de se comunicar com o outro com o estilo oficial, no qual é utilizado um vocabulário mais polido em situações formais; o estilo objetivo neutro, no qual há uma identificação entre os interlocutores que participam das mesmas esferas de atividade e, por isso, partilham determinados jargões; o estilo familiar, em que a informalidade com relação à linguagem se faz presente, deixando as convenções sociais em último plano; e o estilo íntimo, em que há uma proximidade maior entre os interlocutores. (...) Finalmente, a forma composicional é o modo de organização da fala, ou seja, o modo como as esferas sociais organizam os enunciados. A forma composicional responde pela organização, como também pela estruturação do gênero, funcionando como uma espécie de “fôrma” que deve levar em conta os modelos da esfera e também as possibilidades de comunicação. Assim, a forma composicional permite não só o reconhecimento do gênero, mas também, de acordo com Bakhtin (2003, p. 261), a assimilação das condições e da finalidade de cada campo da atividade humana.

A língua se realiza por meio de enunciados orais, escritos ou hipertextuais; os textos que circulam no espaço virtual mesclam várias modalidades ao mesmo tempo. Conforme Marcuschi (2002, p. 22):

Os textos materializados que encontramos em nossa vida diária e que apresentam características sócio-comunicativas definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica. Se os tipos textuais são apenas meia dúzia, os gêneros são inúmeros. Alguns exemplos de gênero textuais seriam: *telefonema, sermão, carta comercial, carta pessoal, romance, bilhete, reportagem jornalística, aula expositiva, reunião de condomínio, notícia jornalística, horóscopo, receita*

*culinária, bula de remédio, lista de compras, cardápio de restaurante, instrução de uso, outdoor, inquérito policial, resenha, edital de concurso, piada, conversaçoão espontânea, conferência, carta eletrônica, bate-papo por computador, aulas virtuais e assim por diante.*

Nas últimas décadas, o desenvolvimento tecnológico proporcionou uma disseminação de tecnologias várias, como computadores, aparelhos de telefone móvel e aparelhos de televisão com acesso à internet, surgindo, conseqüentemente, novas maneiras de comunicação e, também, novos gêneros e ambientes de interação.

Os gêneros da mídia digital, geralmente inscritos na modalidade hipertextual da linguagem, diferentemente dos gêneros da escrita impressa, são passíveis de rápidas e de repentinas mudanças.

Os gêneros produzidos na rede (*web*) são resultados da necessidade dos usuários e da criatividade de projetistas, como o engenheiro turco Orkut Buyukkokten e o estudante da Universidade de Harvard Mark Zuckerberg. O primeiro criou o Orkut em 2004, e o segundo, o Facebook, também, em 2004.

As redes sociais como Orkut e Facebook são exemplos de como o espaço cibernético vem confirmando o conceito de “gênero emergente”, que se constitui pelas mesclas de gêneros característicos do ambiente multimodal da *web*.

A multimodalidade, embora não seja exclusiva do ambiente virtual, é uma característica importante para esse espaço, pois, som, imagem e linguagem verbal permitem uma maior interação entre os usuários.

Nesse sentido, novas maneiras de participação social vão surgindo, assim como novos gêneros e novos ambientes. Basta lembrar as redes sociais como WhatsApp, criada em 2009 por Jan Koum, e o Instagram, criada em 2010 pelo brasileiro Mike Krieger, que, desde o ano passado, passaram a ser propriedade do Facebook.

Assim como o Orkut já cedeu espaço para o Facebook, o Instagram e o WhatsApp, segundo dados da *wikipedia*, estão tomando conta do mercado virtual, visto que mais de 10 milhões de americanos passaram a usar esses programas.

Vale ressaltar que os textos verbo-visuais são característicos do ambiente virtual e que as charges, cartuns, tiras, histórias em quadrinhos, fotos, vídeos, etc, fazem parte desse universo. A charge e as tirinhas são recursos bastante usados no espaço virtual, especialmente quando se produzem textos que abordam fatos sobre variados

temas: políticos, religiosos, esportivos, tornando-se, portanto, uma fonte prodigiosa para a construção de manifestações intertextuais.

A classificação existente nos pressupostos teóricos basilares sobre o fenômeno da intertextualidade concentram-se especialmente nas investigações em textos literários e na dicotomia de classificação das manifestações intertextuais de copresença (citação, alusão e plágio) e de derivação (paródia e seus desdobramentos), além da exclusão da paráfrase.

Isso já denuncia que a classificação das intertextualidades atende única e exclusivamente aos gêneros de um mesmo domínio: o literário. Também sugere que apenas a citação, a alusão e o plágio são formas intertextuais e que a paródia e suas nuances são consideradas apenas como funções discursivas que sustentam uma argumentação com a finalidade satírica, humorística, séria ou irônica, sinalizando para a proximidade ou para a distância da(s) voz (es) do(s) enunciador(es).

Outra conclusão também fica evidenciada nos estudos sobre a intertextualidade: a dicotomia entre os conceitos de intertextualidade constitutiva e intertextualidade marcada, ou entre a intertextualidade no sentido amplo ou intertextualidade no sentido estrito. Estamos propondo, entretanto, que a separação entre as duas não seja assim tão claramente delineada. Ou pelo menos que ocorra uma relação intertextual que se situe entre as duas, como se pode observar nas construções de charges, como vimos nos exemplos, 18, 21, 22 e 23, em que as paródias são construídas não a partir de uma obra ficcional, mas de fatos noticiados amplamente na mídia, sem que se possa especificar de que texto específico elas se originam.

A paródia, nesses exemplos, é construída pelas alusões que se referem a personagens e a ações advindas de fatos tirados da realidade e que atingem os valores culturais e até tradicionais. Tudo isso construído por uma linguagem imagética e verbal de forma lúdica, bem humorada, e sem perder de vista a criatividade. Criatividade que tanto pode construir uma imagem que deprecia o objeto, ou que, em outras vezes, o aprecia. A paródia é também uma leitura em cima de um fato.

Acreditamos que é possível defender a tese de que a citação e a alusão constituem estratégias para a construção de imitações e de transformações lúdicas (paródias) ou sérias (parafrazeamentos). Por razões óbvias, não incluímos o plágio, uma atividade criminosa, como uma legítima e adequada estratégia.

Afinal só podemos observar a intertextualidade por meio de citações ou de alusões (aqui consideradas também como referências). Além disso, pensamos que não

há a obrigatoriedade de que a paródia seja uma derivação resultante da identificação de um único texto anterior ou texto-fonte.

Não adotamos aqui a intertextualidade temática, pois a relação intertextual está presente muito mais no evento, no fato noticiado do que simplesmente na coincidência do tema abordado, que será demonstrado nas análises dos textos verbo-visuais no próximo item. Na verdade, a relação intertextual se manifesta pela ativação do conhecimento compartilhado presente na memória coletiva.

Considerando que a multiplicidade e variedade de gêneros é a marca do século XXI, graças à contribuição da tecnologia, e, em especial, do campo cibernético, a intertextualidade permanece presente nos gêneros multimodais da *web*. As charges e as tirinhas veiculadas nas redes sociais relacionadas a notícias são provas contundentes do fenômeno intertextual em tais gêneros.

Examinamos, na próxima seção deste capítulo, alguns exemplos para demonstrarmos a possibilidade de uma nova caracterização das transformações por meio de copresenças e também para destacarmos os modos de parodiar e de estabelecer um diálogo parafrástico entre textos verbo-visuais.

### **5.1 As copresenças como constitutivas das paródias**

Como já dissemos no capítulo anterior, esta pesquisa se apoia principalmente na classificação das categorias transtextuais definidas por Genette (2010), especialmente as de intertextualidade e hipertextualidade, nas noções de eixo parodístico, de Sant'Anna e de *détournement*, de Kock, Bentes e Cavalcante (2007) para trabalhar com a tese de que os processos de citação e de alusão colaboram para a manifestação da intertextualidade derivacional.

Nesse sentido, abordaremos neste item de que forma esses processos auxiliam no reconhecimento das práticas hipertextuais em textos verbo-visuais, com o intuito de discutir alguns pontos defendidos pelos teóricos acima mencionados e dar início à defesa do objetivo aqui pretendido.

Os dados que serão analisados neste item são charges derivadas do seguinte hipotexto:

**Ex. (24) Canção do exílio**

"Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá;  
As aves que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,  
Nossas várzeas têm mais flores,  
Nossos bosques têm mais vida,  
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,  
Mais prazer encontro eu lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,  
Que tais não encontro eu cá;  
Em cismar - sozinho, à noite -  
Mais prazer encontro eu lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,  
Sem que eu volte para lá;  
Sem que desfrute os primores  
Que não encontro por cá;  
Sem que ainda aviste as palmeiras,  
Onde canta o Sabiá."

(Gonçalves Dias).

A partir do hipotexto, faremos análise de uma sequência de <sup>4</sup>três hipertextos. Optamos por assim fazer porque consideramos que a sequência facilita a argumentação sobre o processo de intertextualidade derivacional.

Percebemos que cada um, mesmo partindo do mesmo hipotexto, avança sempre na argumentação para outro ângulo, ora enfatizando a devastação, ora situando a devastação da natureza em outro contexto, ora se aproximando, ora se afastando do texto-fonte.

---

<sup>4</sup> Os três textos sobre passarinhos estão no livro Brasil em Cantos e Versos: Natureza.

Vejamos o exemplo a seguir:

Ex. (25)



Jornal do Brasil, 1978.

O texto verbo-visual de Caulos intitula-se “Vida de passarinho” e se constitui da estratégia de transformação do hipotexto – a Canção do Exílio. Alude ao nome do poeta – Gonçalves Dias” e cita trechos do seu poema: “nosso céu tem mais estrelas, nossas várzeas tem mais flores, nossas vidas mais amores, minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá”.

Na continuidade da criação da charge, o autor se desvia do texto-fonte numa transformação aplicada a um objeto que se deprecia “a palmeira”. Dá-se o texto derivado em limites e delimitações que oscilam entre o lúdico e o satírico e que são atravessados pela seriedade do tema: a devastação da natureza.

Inferimos que aquilo que Genette (2010) segmenta como regime (lúdico, satírico e sério) origina matizes de efeitos que se articulam numa ênfase final que será determinada pelo ângulo priorizado pelo leitor. Com isso, queremos dizer que o autor não tem total domínio sobre a função (ou regime) e que esta também não tipifica,

portanto, o tipo de derivação, porque uma paródia pode sugerir efeitos ora lúdico, ora satírico, ora sério, ou os três ao mesmo tempo.

Chama-nos atenção em “Vida de passarinho” a relação entre o poeta e o sabiá. Em A Canção do Exílio, o poeta voa para a terra natal em pensamento para onde deseja voltar em busca da palmeira, que permanecerá como objeto memorialístico da história do poeta. E o sabiá, em contrapartida, voa em busca da palmeira que não há, em detrimento da palmeira do poeta, que sempre haverá.

Em "Vida de passarinho", o texto derivado, o chargista encontra na Canção do Exílio a fonte de estratégias de transformação para a criação da charge: **a citação e a alusão**. O chargista retira da Canção do Exílio os elementos essenciais para a construção da derivação parodística: o sabiá e a palmeira. No texto de Gonçalves Dias, o sabiá e a palmeira são metonímias da terra natal do poeta. Na charge, a metonímia se materializa na ausência da natureza, ou seja, na devastação.

Lendo a charge no contexto intraicônico, podemos observar, na imagem do primeiro quadro, as linhas que indicam as notas musicais que apontam que o sabiá canta, e depois, por meio do contexto intericônico, ao longo dos quadros seguintes, as linhas curvas e pontos dão os movimento das asas do sabiá que ora voa, ora para, declamando o poema, até à quebra do ritmo nos dois últimos quadros, que retira o lirismo do eu, substituindo o poeta pelo passarinho e coloca a palmeira em duas dimensões: a abstrata (terra natal) e a concreta (a natureza).

Lendo os elementos verbais da charge, observamos, por meio dos balões, que o sabiá declama os poemas, entretanto, essa quebra também se repete nos últimos quadros, em que agora o sabiá já não declama mais, apenas pensa no que vê.

Constata-se que o texto derivado é matizado por vários regimes, dependendo do que mais chama a atenção do leitor: o lúdico do discurso do sabiá, o satírico que estabelece uma crítica séria sobre a devastação da natureza.

Reforçando a nossa argumentação, apresentamos o texto verbo-visual a seguir em que se pode observar também um processo de transformação utilizado por Lan.

Ex. (26)



Jornal do Brasil 1979.

Tendo feito a análise de uma charge criada por Caulus, que também tem como texto-fonte a Canção do Exílio, selecionamos o texto verbo-visual acima como mais um dado para a análise de transformação do mesmo hipotexto. Este texto de autoria de Lan apresenta as seguintes estratégias de criação:

1. A citação (com adaptação) de dois versos da Canção do Exílio - “Minha terra tinha palmeiras/ onde cantava o sabiá” - constitui o lado verbal do texto. Atente-se para o *détournement* que compõe o verso, ao se colocar os verbos do texto-fonte no passado.
2. A alusão ao mesmo poema – Canção do Exílio – a presença da imagem do sabiá e das palmeiras, mesmo que cortadas, reforça a ideia de ausência, tal como está na “Canção do Exílio”. Nesta, o poeta está exilado da terra; na charge, o exílio se dá pelo afastamento da natureza.
3. A reafirmação da imagem da palmeira cortada contida no texto derivado anterior.

Este hipertexto se assemelha ao anterior pela presença do sabiá, da palmeira, da Canção do Exílio e da evocação de uma natureza ausente de forma memorialística no poema de Gonçalves Dias e de forma concreta como metonímia da natureza.

Há um ponto de semelhança nesta charge especificamente com o eu-lírico do poema: tanto o poeta quanto o sabiá choram. Na Canção do Exílio, o poeta chora por meio do canto poético e, nesta charge, o sabiá chora pela imagem da lágrima lhe escorrendo dos olhos.

No contexto intraicônico, podemos observar a linha que representa a lágrima que cai dos olhos do sabiá, que estão fixos, arregalados, olhando de forma consternada o horizonte desolado. No fim desse horizonte, linhas e círculos se misturam para indicar a total ausência de vida.

No contexto intericônico, observamos a relação que há entre a imagem das palmeiras cortadas que estão perto do sabiá e o horizonte (mais longe) que mostra que a destruição está por todo o lugar.

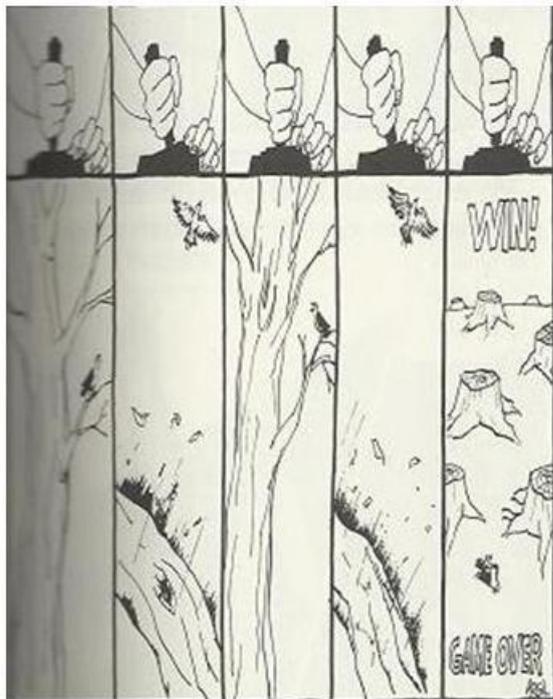
Esta charge avança em relação ao hipertexto produzido por Caulus: ali o sabiá é lúdico na quebra do ritmo poético, e o sabiá não é o poeta. Ou não se apropriou do sentimento do mundo. Mas é também é satírico por constatar sua condição de sabiá sem palmeira.

Nesta análise do texto de Lan, o sabiá se apropria da voz do poeta de tal forma que faz a adaptação do tempo verbal e toma para si, por meio da citação, a voz do poeta: “Minha terra tinha palmeira, onde cantava o sabiá.”

A segunda charge parafraseia a primeira, e ambos os textos partem da devastação da natureza: o primeiro num tom de denúncia; o segundo, de constatação. Na imagem desta charge, o horizonte é sombrio, nebuloso, tal e qual a voz poética do sabiá, ao constatar a total devastação da natureza.

Continuando a análise da sequência das charges, vejamos o terceiro texto verbo-visual a seguir:

Ex. (27)



Jornal Verve, 1989.

Nesse processo de transformação, destaca-se a estratégia de alusão: a princípio, o autor faz alusão à Canção do Exílio no uso do sabiá e da palmeira; em seguida, faz alusão ao texto de Caulos por meio da imagem da palmeira cortada. Percebe-se que há também na imagem uma construção de linhas que partem da esquerda para a direita dos quadros inferiores da imagem, apontando que a natureza, neste exemplo, não é memorialística, idealizada como a da Canção do Exílio e, sim, concreta, como a de Caulos.

A ênfase neste texto verbo-visual é também a devastação da natureza, porque é a partir desse foco que Argil cria o jogo de videogame, fato que também é aludido pelo modo como os quadros estão dispostos na imagem, tanto na margem superior como na inferior. A devastação da natureza é contextualizada pela metonímia do videogame - a tecnologia – marcada pela imagem do joystick (controle do jogo) realizada pelo homem, tal como aparece nos quadros superiores sob a metonímia da mão que joga.

Vale destacar o contexto intraicônico das linhas que imitam o movimento da mão no controle. O contexto intericônico ocorre nas relações das imagens nos quadros superiores e inferiores que confirmam que o movimento das mãos se intensificam para

acompanhar a passagem do jogo que termina no último quadro, onde todas as árvores foram cortadas, e o pássaro morto.

Ocorre que, quando o homem ‘joga’ usando a natureza, a devastação é o seu lucro, e o resultado final de seu egoísmo é a morte do seu voo, tal como está no último quadro inferior, visto da esquerda para a direita, sob a forma da metáfora do pássaro morto. Só ganha o jogo (*win*) aquele que chega à última etapa, cuja finalidade é destruir a natureza, e aí termina o jogo (*game over*).

Vale mencionar que as palavras em inglês: *win* e *game over*, próprias desse contexto (contexto extraicônico), são alusões verbais que se aliam à imagem do paradoxo construído neste caso: ganhar é perder. Jogo encerrado, natureza morta.

Retomando a ênfase de Argil – a devastação da natureza - é preciso observar que, na construção de sentido, já é notado um distanciamento da Canção do Exílio, pela ausência da citação que está nos dois anteriores. Isso nos permite considerar que a alusão é uma copresença que depende do conhecimento prévio do leitor para ser observada. Talvez pudesse ocorrer, numa leitura posterior da Canção do Exílio, um efeito de associação.

O fato de o leitor não identificar os elementos da alusão, no caso, sabiá e palmeira, não o impede de construir os sentidos do texto, e o mesmo fato também não nega o processo de transformação que nele existe.

Queremos reforçar que a intertextualidade não acontece como consequência de uma citação ou de uma alusão: estas só podem ser recursos estratégicos de uma intertextualidade quando são suficientes e necessárias para a produção de uma transformação no hipertexto – paródia e parafraseamento, especificamente no texto verbo-visual.

É importante dizer que as charges de Caulos, de Lan e de Argil dão conta da ênfase à devastação da natureza. O texto verbo-visual de Caulos, sustentado por uma citação do poema de Gonçalves Dias, está muito próximo de uma história em quadrinhos, ou seja, de uma tirinha, pois o elemento verbal do texto é tão presente quanto a imagem, além disso, contém balões. O segundo, de Lan, também se apoia na citação do poema, só que de uma forma mais próxima, quando o sabiá cita, como sua, a voz do poeta.

O texto de Argil não faz o mesmo, pois a ênfase é na linguagem não verbal e o que há de verbal é uma sinalização para esclarecer a imagem de um jogo: as

palavras *win* e *game over*. No texto de Caulos, há ênfase na natureza, num tom de alerta, e o texto de Argil dá ênfase à destruição dela, num tom de constatação.

Entretanto, os três hipertextos da Canção do Exílio têm um ponto em comum: afirmar a importância da natureza sob a metonímia do pássaro e da árvore. Isso não seria suficiente se eles tivessem se limitado a esse aspecto. No primeiro caso, o texto de Caulos vai além dos sentidos da Canção do Exílio para mostrar que a natureza que faz falta ao homem não é apenas aquela que mantém com ele uma relação de espaço idealizado, mas a que é metonímia concreta do planeta Terra.

No segundo texto, o sabiá se apropria da voz do poema e chora, pelos versos do poeta, o horizonte devastado.

O terceiro texto, produzido por Argil, reafirma o que há da Canção do Exílio em “Vida de Passarinho” (a natureza); afirma também o que só tem em Vida de Passarinho (a devastação da natureza) e avança para os dias de hoje, quando o homem usa a natureza em seu próprio favor, ganhando individualmente em um resultado que é perda para todos.

Não está expresso o mundo tecnológico em Caulos, assim como Gonçalves Dias não é citado no texto de Argil, mas os três autores dão ao tema, a partir de suas leituras particulares, um novo olhar. Os três textos verbo-visuais dialogam entre si, construindo um possível parafraseamento (ainda não intencional), porque eles não se opõem, não se desviam e nem depreciam a devastação da natureza, mas o texto de Argil avança em relação à reflexão do primeiro, encontrando, num contexto tecnológico, recursos que atualizam a discussão e possibilitam acrescentar as consequências da devastação da natureza. Não é apenas uma palmeira, são muitas. Todas?

Reafirmamos aqui os limites que consideramos matizes entre textos derivados: a paródia e o parafraseamento em textos verbo-visuais. Esses matizes dizem respeito ao que Genette (2010) chamou ‘graus de desvio’ do hipotexto. Como vimos, o mesmo texto é paródia em relação a um e parafraseamento em relação a outro, numa relação que se dispersa entre os textos derivados e entre estes e o texto-fonte.

Genette (1982,p.36) diferencia paródia e travestimento burlesco por meio da intensidade do desvio do texto fonte. Assim, ele considera a paródia como um desvio do texto-fonte por uma transformação mínima, aplicada a um objeto que se deprecia. O travestimento é um desvio relativo ao seu objeto, degradado por transformações estilísticas e temáticas.

Percebe-se, então, que a diferença entre paródia e travestimento repousa no grau de desvio (deformação) aplicado ao hipotexto. E, embora Genette (2010) marque diferenciações entre função e estrutura em sua taxionomia, o critério de transformação dos dois tipos é, também, insuficiente para, objetivamente, poder diferenciar os tipos de hipertextualidade.

A dificuldade de se ‘medir’ o grau de desvio que diferencia paródia de travestimento pode ser constatada nas imagens que foram analisadas. Durante a análise e explicações, inferimos que podemos colocar paródia e travestimento burlesco em uma só categoria, do mesmo modo que defendemos a não separação de regimes lúdico, satírico e sério.

## **5.2 Modos de aludir e parodiar**

Genette (2010) faz a distinção entre lúdico, satírico e sério. O lúdico buscaria a diversão, a leveza, o riso, o humor; o satírico traria uma crítica social ou individual e o sério trataria de assuntos quase que “sagrados” como: pátria, heróis, questões sociais.

Devemos ressaltar, entretanto, que Genette (2010) também destaca que a tripartição dos regimes é muito grosseira" e que é possível introduzir outras nuances : entre o lúdico e o satírico, o irônico, entre o satírico e o sério, o polêmico, e entre o lúdico e o sério, o humorístico, como já foi ilustrado na rosácea proposta pelo autor.

Essas possibilidades nos levam a defender a tese de que o que é lúdico pode ser também satírico simultaneamente, e o que é sério em termos de propósito argumentativo pode ser manifesto de forma irônica ou engraçada. Afinal, o lúdico e o satírico não eliminam a seriedade do tema, pelo contrário, é essa seriedade e o aprofundamento dela que alimentam o regime, independentemente de o ludismo ou a sátira serem utilizados como estratégia para a obtenção de um efeito de sentido sério, como já observamos nos exemplos dos sabiás e palmeiras.

Estamos propondo ainda a existência de um regime sério que não se desvia do texto-fonte em termos de conteúdo e de propósito, mas que acrescenta reflexão a ele e que atualiza, sob outro foco, essa reflexão. Colocaremos neste caso o parafraseamento (não chamaremos exatamente de paráfrase, a qual passamos a conceber, neste trabalho, como um fenômeno de copresença). O parafraseamento poderia ser perfeitamente descrito como uma ocorrência de transposição (GENETTE, 2010) - exemplo disso seria

a relação entre os três textos verbo-visuais de Caulos, de Lan e de Argil. Essas relações de parafraseamento podem ser reforçadas com o exemplo abaixo, que é um hipertexto baseado no hipotexto da história infantil *Príncipe Sapo*.

Príncipe <sup>5</sup>Sapo é uma história infantil mais conhecida na versão dos Irmãos Grimm. Nesse conto, uma princesa cheia de mimos conhece um sapo ao deixar cair uma bola de ouro em sua lagoa. A princesa é obrigada a hospedá-lo em seu castelo, onde magicamente o sapo se transforma em um belo príncipe. Vale ressaltar que, na versão dos Irmãos Grimm, o encanto se quebra quando o sapo é atirado contra a parede. Nas versões mais modernas, a transformação ocorre quase sempre com um beijo.

A história do príncipe sapo é agora transposta para o anúncio publicitário do filtro Melita:

Ex. (28)



Coleção Pitágoras - língua portuguesa e literatura brasileira (2000).

---

<sup>5</sup> A história completa do Príncipe Sapo encontra-se nos Anexos desta pesquisa.

Destacamos do hipotexto os elementos alusivos a sapo e príncipe. Chamamos atenção para o fato de que há também a transformação de sapo em príncipe. A cor dos sapos é diferente e as roupas dos príncipes também. Podemos notar no contexto intraicônico as linhas curvas nas pernas dos sapos quando passam pelo filtro de cabeça para baixo e depois as linhas curvas das pernas que fazem o movimento de saída dos príncipes que caem em pé. É o que marca o antes e o depois da transformação. Isso nos faz inferir que a alusão maior é a transformação do sapo em príncipe (contexto extraicônico).

Outra alusão da imagem do hipertexto é a tradição. Aludir a um conto de fadas que se origina da cultura popular acontece no hipertexto pela presença do que justifica a necessidade de um filtro – o café - produto bastante apreciado pelos brasileiros. Essa última afirmação é reforçada no hipertexto pelas frases "filtro Melita, especialista em fazer sua vida mais gostosa" e "filtro Melita, especialista em café" – que atualiza o interesse do fabricante em o produto da tradição, o café.

Um impasse se dá, então, com um exemplo dessa natureza: como ele reproduz, com outra linguagem, numa outra codificação o conteúdo do conto infantil, podemos afirmar que ocorre um parafraseamento, uma transposição da história infantil para o anúncio publicitário do filtro Melita. Por outro lado, há um desvio claro da forma, o que nos autoriza a afirmar que se trata de uma paródia, pelo recurso lúdico de que se vale o anúncio. O propósito argumentativo que se pretende atingir, no entanto, é sério, visto que tanto o conto como o anúncio mantêm o mesmo tom: a transformação de algo inferior em superior.

Esse raciocínio nos leva à constatação de que paródia (transformação lúdica) e o parafraseamento das transposições (transformação séria) podem conviver pacificamente num mesmo texto derivado de outro. Pode-se desviar, ou produzir um afastamento, da forma com finalidade lúdica, para que se consiga alcançar um propósito argumentativo maior, de efeito sério. É o que nos parece acontecer com o exemplo do filtro Melita.

Consideramos que o hipertexto constitui uma paródia porque se desvia da forma do conto de fadas, mas também contém um parafraseamento, pois, assim como no conto de fadas, o texto publicitário reafirma que o sapo vira príncipe. Essa afirmação nos possibilita dizer que o texto publicitário faz um parafraseamento do conto de fadas referido. O filtro Melita também faz o que a tradição ensinou: transformar algo inferior em superior.

Esclarecemos melhor o que já dissemos nesta pesquisa. Esse parafraseamento apelando para uma codificação muito mais visual do que verbal utiliza uma imagem em benefício da intenção de quem quer reforçá-la em outro contexto. A imagem do sapo virando príncipe, consagrada pela tradição, favorece a possibilidade criada no hipertexto de o filtro Melita deixar o café mais gostoso, independente da marca. Porque, assim como o sapo vira príncipe, qualquer café coado com filtro Melita fica melhor.

Destacamos, por outro lado, que o lúdico presente na imagem expressa na alusão cria um efeito que é usado como um recurso de persuasão. Mas a finalidade maior que se almeja é um efeito sério, não lúdico, pois busca ressaltar a qualidade do filtro Melita, para que assim o fabricante possa convencer o consumidor a comprar seu produto.

O exemplo a seguir reforça como é possível a convivência entre transformações lúdicas e sérias em uma única situação.

Ex. (29)



O outdoor, na Avenida dos Holandeses em São Luís-Ma, faz a propaganda de um motel da cidade que dispõe de suítes temáticas. A publicidade do motel Le Baron faz uma alusão a outro anúncio do energético Red Bull (não obrigatoriamente lembrado, nem reconhecido) que também “dá asas pra voar”. Da mesma forma que o produto Red Bull dá energias, proporcionando disposição e bem-estar, o motel oferece suítes temáticas, promovendo também bem-estar aos clientes ao oferecer lugares para a realização de fantasias sexuais.

Mas a alusão ou a citação também são estratégias para manifestações intertextuais construídas por imitação de gênero e/ou de estilo, como, por exemplo:

Ex. (30)



Coleção Pitágoras- língua portuguesa e literatura brasileira (2000)

O exemplo (30) imita o estilo de uma receita que contém “ingredientes” não para fazer um prato delicioso, mas para trazer orientações de como “fazer” alguém se tornar um escritor de sucesso, sugerindo que é possível fazer um artista ser um sucesso de venda, mesmo sem talento.

A alusão a "hippie velho" refere-se ao movimento da década de 1960, no qual os jovens da época protestavam contra a sociedade de consumo com o famoso lema: *Paz e Amor*. Paulo Coelho fez parte desse movimento, por isso, e por outras pistas, o texto alude a esse escritor. "Oportunismo" alude à forma como é vista, de maneira negativa, uma pessoa que sabe se aproveitar do momento e de pessoas para se tornar uma celebridade. O texto depõe conta os pendores artísticos de Paulo Coelho. A filosofia de Dalai Lama refere-se à crença de que somos responsáveis pelo nosso crescimento espiritual e pessoal. Essa crença do buscar a si mesmo se torna muito apropriada para livros de autoajuda, que tem produzido muitos escritores - alguns críticos literários incluem Paulo Coelho entre eles.

O contexto intraicônica realiza-se por traçados de linhas (de forma lúdica) como desenhos de criança que vão ilustrando os elementos alusivos a ingredientes, massa e o resultado da massa. O contexto intericônica manifesta-se pela relação entre as imagens que vão sucessivamente ocorrendo como etapas de uma receita: os ingredientes, os modos de preparar e de como servir o prato.

Genette (2010) defende que a derivação resulta de uma operação de transformação de um hipotexto, embora faça a diferença entre uma transformação simples e direta para outra mais complexa e indireta. E, para ilustrar essa distinção, o

autor cita as obras *Ulisses* (de James Joyce) e a *Eneida* (de Virgílio), que são hipertextos da obra *Odisseia*, de Homero.

Em outras palavras, Genette explica que, embora ambas derivem do mesmo hipotexto, elas se distinguem porque não têm o mesmo tipo de transformação: Joyce conta a história de *Ulisses* de maneira diferente de Homero (transformação), e Virgílio conta a história de *Eneias* à maneira de Homero (imitação).

Uma questão se impõe, visto que essa diferenciação de mudança pode ser mais facilmente percebida em textos literários e em obras de grande complexidade, considerando os exemplos trabalhados por Genette, em textos verbo-visuais essa distinção não parece tão bem demarcada, como pode ser constatado pelos trabalhados neste capítulo.

Em textos verbo-visuais, não há uma ação, nem uma longa e complexa narrativa, próprias do texto literário. Entre o texto imitado e o imitativo, há uma transformação construída por citação ou alusão, que indica de forma explícita ou implícita o hipotexto. Por essa razão, a aplicação da proposta de Genette (2010) a textos verbo-visuais em quadrinhos não se ajusta inteiramente.

Creemos que os fenômenos intertextuais de derivação poderiam ser agrupados, de maneira mais simples, em um grande processo de transformação, simples e direta ou complexa e indireta (imitação). Quanto mais essas transformações se distanciassem do texto-fonte, mais se assemelhariam a paródias; quanto mais se aproximassem, mais se assemelhariam a parafraseamentos. Propusemos que esses dois processos se excluam mutuamente.

Nesse sentido, os exemplos trabalhados e mesmo os exemplos ilustrativos ao longo desta pesquisa foram repensados em termos de transformação, concebida por Genette (2010) como uma gradação de desvios do texto-fonte: paródia, travestimento burlesco e transposição. Defendemos, nesta tese, no entanto, que os regimes lúdico, satírico e sério, que estão associados também à distinção entre paródia, travestimento e transposição, não apresentam uma separação muito nítida e podem, por vezes, se sobrepor. Por isso, propomos que as paródias e travestimentos sejam designadas pelo rótulo único de *paródias* e que se admita a possibilidade de elas se prestarem a diversas funções, às vezes, simultâneas, e não restritas às três postuladas por Genette (2010). O que nos faz fundi-las é o fato de ambas promoverem um distanciamento do posicionamento do texto-fonte.

Por outro lado, estamos propondo que as transformações cujo ponto de vista se aproxima do que é sustentado no texto-fonte sejam chamadas de parafraseamentos, mas o fato de haver uma leitura parafrástica pode não impedir, em todos os casos, a ocorrência de um desvio parodístico da forma.

Assim, mesmo constatando que as paráfrases parecem, geralmente, voltadas para um regime sério, ou não lúdico e não satírico, diremos que, às vezes, um recurso formal lúdico pode conduzir o propósito argumentativo para um regime sério. Por esse motivo, sugerimos que elas sejam consideradas como casos de transposição, tal como definidas por Genette (2010).

Como fundimos paródia e travestimento sob o nome de parodia, e consideramos a parafrase como manifestação de uma transposição, concebemos o seguinte quadro que ilustra como ocorrem as manifestações intertextuais em textos verbo-visuais.

| Intertextualidade por transformação em textos verbo-visuais |                                     |                                      |
|---|-------------------------------------|--------------------------------------|
| Estratégia de Copresença                                    | Hipertexto                          | Efeito de Sentido                    |
| Alusão  | Paródia                             | Lúdico... Satírico... Sério e outros |
| Citação   |                                     |                                      |
| Alusão e Citação  | Transposição (por parafraseamentos) | Sério                                |

Quadro 12: Intertextualidade por transformação em textos verbo-visuais, Faria (2014)

Elaboramos esse quadro porque observamos, durante a análise do exemplário, que a paródia sempre se desvia do hipotexto, depreciando o objeto e trazendo como efeito de sentido uma crítica muitas vezes com bastante humor, embora seja sustentado por uma visão séria. Enquanto isso, o parafraseamento reforça e atualiza o objeto em contextos diversos, mas o efeito de sentido não é irônico nem crítico, ainda que use estratégias lúdicas, o que nos parece uma consequência da alusão. Isso pode ser confirmado pelos exemplos (28) e (29).

Percebemos também que as estratégias de copresença alusão e citação aproximam o hipertexto do hipotexto. Mas a tendência é que, no parafraseamento, a aproximação seja maior.

Demonstramos, na prática, por meio dos exemplos aqui analisados, como as estratégias de alusão e citação concorrem tanto para a criação da paródia ou do parafraseamento, dependendo dos efeitos de sentido e de como a construção argumentativa se desenvolve em torno de um objeto, que pode ser depreciado ou valorizado.

## 6. Considerações Finais

Há muito que se analisa sobre as manifestações intertextuais, considerando os critérios priorizados na tipologia de cada autor aqui citado. Propusemo-nos simplificar esses critérios, respeitando os parâmetros de ordem estrutural e os de efeitos de sentido do fenômeno intertextual em textos verbo-visuais, numa tentativa de simplificação terminológica que fosse aplicável ao ensino.

As charges, de um modo especial, apelam para o conhecimento compartilhado e para os intertextos (relacionados a fatos da realidade) que estão na memória coletiva. Daí defendermos que nos textos verbo-visuais, especialmente as charges, o hipotexto não é uma única obra, mas é o evento, ou o fato noticiado que faz com que as associações construídas por alusões e citações construam um texto parodístico ou parafrástico. É por meio dessa percepção que podemos observar os efeitos satíricos e sérios produzidos pelas charges, sem perder também o caráter lúdico, utilizados para denunciar e criticar atitudes ou para enaltecer valores culturais.

O fato é que os gêneros charge e cartum revelam um locutor criativo e crítico que faz uma leitura a respeito de um fato no momento em que ocorre. Além disso, as charges oferecem-nos uma larga visão sobre a amplitude intertextual porque frequentemente estão em sintonia com o comportamento coletivo e atreladas aos acontecimentos diários.

Este trabalho buscou lançar um olhar mais específico acerca da intertextualidade ao destacar as copresenças – alusão e citação – como estratégias fundamentais na construção de paródias e transposições (por parafraseamentos) em textos verbovisuais - especialmente charges, tiras cômicas e cartuns, para investigar de que forma as copresenças participavam das derivações.

Para esta investigação, em primeiro lugar, procuramos resenhar conceitos que se aproximam da noção de intertextualidade, como dialogismo, polifonia e heterogeneidade. Em seguida, apresentamos as ideias e propostas classificatórias das manifestações intertextuais de quatro autores: Genette ([1982] 2010), Piégay-Gros (1996), Sant'Anna (2002) e Koch, Bentes e Cavalcante (2007), destacando, na medida do possível, as oposições e as aproximações entre essas teorias, e, muitas vezes, ilustrando com exemplos.

Foi necessário, também, resenhar os conceitos de textos verbo-visuais em trabalhos recentes e de sua circulação na internet, para então analisar exemplos de charges, cartuns e tirinhas, retomando, sempre que necessário, a teoria de base para justificar a proposta de uma nova classificação que abordasse, de forma mais simplificada, criteriosa e coerente, as ocorrências intertextuais em textos verbo-visuais.

Para análise das charges, utilizamos a leitura da imagem apoiada na concepção de intericonicidade associada à leitura verbal, destacando as alusões e citações que serviram para a construção da paródia e/ou da transposição.

Constatamos que as alusões exigem mais do conhecimento compartilhado, para que sejam entendidas, do que as citações. Por sua vez, as citações aproximam mais o texto transformado do texto fonte. Os sentidos lúdico e satírico em charges, tiras e cartuns não determinam a distinção entre paródia e travestimento. Mas concluímos que o sentido sério que se atualiza, reproduzindo conteúdos, é a estratégia pela qual a transposição é construída.

O sentido sério tem uma função criativa que faz com que um chargista se apoie em um ou vários fatos para elaborar a imagem e o elemento verbal em que expressará sua leitura ou sensibilidade artística sobre um objeto numa perspectiva de ordem sociocultural e estética, quer seja para depreciar o objeto ou para valorizá-lo.

Quanto à oposição marcada entre intertextualidade e hipertextualidade, chamamos a atenção para o fato de que as copresenças alusão e citação nem sempre resultam na transformação de um texto (derivação). Mas, quando as derivações acontecem, com base numa obra ficcional ou num evento real, só podem ser construídas com as copresenças. As derivações (ou hipertextos) têm a grande contribuição de relançar sobre o objeto um novo sentido tanto para a crítica humorada e ou irônica, quanto para a sua valorização.

Observamos também que a transformação direta (transformação propriamente dita) e a transformação indireta, ou imitação, são fenômenos muito recorrentes em charges, tiras e cartuns.

Por fim, observamos que as transformações lúdicas (paródias) e as transformações sérias (por parafraseamentos) não são mutuamente exclusivas, como fazem crer alguns estudos da área, como o de Sant'Anna (2003). Um mesmo texto derivado de outro pode apresentar uma elaboração formal fundada em um desvio parodístico, mas também reproduzir o conteúdo do texto-fonte para atingir novos propósitos enunciativos.

Esta classificação não deve ser entendida como definitiva, porque nem mesmo a ciência o é. Este trabalho é apenas mais uma leitura que busca contribuir para os estudos sobre manifestações intertextuais em textos verbo-visuais que são amplamente divulgados pela *web*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, Jean-Michel. Cadre théorique d'une typologie séquentielle. **Études de Linguistique Appliquée** – textes, discours types et genres. n.83, 1991. p. 6-18. /Tradução de Mônica Magalhães Cavalcante/.
- ARBEX, M. **Intertextualidade e intericonicidade**. In: OLIVEIRA, L.C.V. de; ARBEX, M.(orgs) I colóquio de Semiótica da UFMG, Belo Horizonte, 2003.
- AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). **Cadernos de Estudos Linguísticos**, nº 19, pp. 25-42. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas-SP: Unicamp, 1990.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Mikhail Bakhtin [tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzeller]. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.— (Coleção Ensino Superior)
- \_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAZERMAN, C. **gênero, agência e escrita**. HOFFNAGEL, J.C.; DIONISIO, A.P.(orgs) São Paulo, Cortez, 2006
- BRAIT, B. **Análise e teoria do discurso**. In: BRAIT, B (orgs) Bakhtin: outros conceitos-chaves. São Paulo. Contexto. 2006.
- CAVALCANTE, M. M.; BRITO, M. A. P. **Intertextualidade e psicanálise. Calidoscópio**. v. 10, n. 3, 2012, p. 310-320.
- CAGNIN, Antônio Luiz. **Os quadrinhos**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CAVALCANTE, Mônica M. **Referenciação e intertextualidade** /Comunicação apresentada por ocasião da XXI JORNADA NACIONAL DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS – GELNE. João Pessoa: UFPB, 2006/.
- \_\_\_\_\_. **Os sentidos do texto**. São Paulo: Contexto, 2012.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.
- Coleção Pitágoras, 2000. **Língua portuguesa e literatura brasileira**. Editora Universidade, Belo Horizonte.
- DIONISIO, A.P. **gêneros multimodais e multiletramento**. In: KARWOSKI, A.M.; GAYDEZKA, B.; BRITTO, K.S.(orgs). **gêneros textuais: reflexes e ensino**. Paraná, 2006.
- DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Campinas: Pontes, 1987.
- FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Editora da UFPR, 2001.
- FERNANDES, Julianne Larens Lopes. **Heterogeneidade marcada e referenciação**. Dissertação. UFC
- FERNANDES, Millôr. **Crítica da razão impura ou o primado da ignorância**. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.
- FORTE, J. S. M. **Funções textual-discursivas de processos intertextuais**. 2013. 127 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestes** – la littérature au second degré. Paris: Seuil, [1982]. Tradução para o português. Edições Viva Voz: Belo Horizonte, 2010.

- GIL, A.C. **como elaborar projeto de pesquisa científica**. São Paulo. Atlas, 1999.
- GRÉSILLON, Almuth e MAINGUENEAU, Dominique. Poliphonie, proverbeetdétournement. **Langages**, 73, 1984.
- JEWITT, C.; KRESS, G. **multimodal literacy: new literacies and digital epistemologies**. Oxford. 2003.
- KOCH, Ingedore Villaça. A Intertextualidade como fator de Textualidade. **Linguística textual/Cadernos da PUC**, São Paulo, n 22, p.39-46, 1986.
- KOCH, Ingedore G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. **Intertextualidade – diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.
- KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.
- KOCH, Ingedore G. V.; ELIAS, Vanda Ma. **Ler e compreender os sentidos do texto**. São Paulo: Contexto, 2006.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAKATOS, E.M.; MARCONI, M. de A. **Metodologia científica**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1991.
- LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia do trabalho científico: procedimentos básicos, pesquisa bibliográfica, projeto e relatório, publicações e trabalhos científicos**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2009.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Campinas: Pontes, 1997.
- MANN, Thomas. **Doutor Fausto**. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1974.
- MARCUSCHI, L.A. **gêneros textuais: definição e funcionalidade**. In: DIONISIO, A.P.; MACHADO, A.R.; BEZERRA, M.A.(orgs) **gêneros textuais e ensino**. 2 ed. Rio de Janeiro. Lucerna. 2002
- MATHIAS, Avanúzia Ferreira. **Intertextualidade e ironia na interpretação de charges**. Dissertação UFC 2010.
- MOZDZENSKI, Leonardo Pinheiro. Tese. Recife. Título: **O ethos e o pathos em vídeos femininos: construindo identidades, encenando emoções**, 2012.
- NOBRE, Kennedy Cabral. Tese. **Critérios classificatórios de processos intertextuais** Fortaleza, 2014.
- PIÈGAY-GROS, Nathalie. Introduction à l'intertextualité. Paris: Dunod, 1996. /tradução de Mônica Magalhães Cavalcante; Mônica Maria Feitosa Braga Gentil; Vicência Maria Freitas Jaguaribe/. **Intersecções**, Ano 3, N. 1, Jundiaí/SP, p. 220-230, 2010.
- PONDÉ, Glória Maria Fialho; RICHE, Rosa Maria Cuba; SOBRAL, Vera Maria Mendes. **Brasil em cantos e versos: Natureza**, São Paulo: Melhoramentos, 1992.
- RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- ROMUALDO, Edson Carlos. **Charge jornalística. Intertextualidade e polifonia. Um estudo de charges da Folha de São Paulo**. Maringá: Eduem, 2000.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase e CIA**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- TYNIA NOV, Iuri. Destruction, parodie. **Change**, n. 2 ([1919]1969).
- VIEIRA, Rafaelle de Oliveira. **O discurso citado em reportagens sobre a greve dos professores estaduais no Ceará em 2011: uma análise bakhtiniana**. 140p. Dissertação /Mestrado em Linguística Aplicada/ - Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 2013.

## Anexos

### (1) Chapeuzinho Vermelho na Mídia

**Se a história da Chapeuzinho Vermelho fosse verdadeira, veja como ela seria veiculada pela imprensa brasileira:**

**\*Jornal Nacional\***

(William Bonner): „Boa noite. Uma menina chegou a ser devorada por um lobo na noite de ontem.“ (Fátima Bernardes): ...mas a atuação de um caçador evitou a tragédia.“

**\*Programa da Hebe\*\***

“Que gracinha, gente! Vocês não vão acreditar, mas essa menina linda aqui foi retirada viva da barriga de um lobo, não é mesmo?”

**\*Brasil Urgente (Datena)\***

“Onde é que a gente vai parar, cadê as autoridades? Cadê as autoridades? A menina ia pra casa da vovozinha a pé! Não tem transporte público! Não tem transporte público! E foi devorada viva. Um lobo, um lobo safado. Põe na tela esse safado! Porque eu falo mesmo, não tenho medo de lobo, não tenho medo de lobo, não!”

**\*Superpop\***

“Geeente! Eu tô aqui com a ex-mulher do lenhador e ela diz que ele é alcoólatra, agressivo e que não paga pensão aos filhos há mais de um ano. Abafa o caso!”

**\*Globo Repórter\***

“Tara? Fetiche? Violência? O que leva alguém a comer, na mesma noite, uma idosa e uma adolescente? O Globo Repórter conversou com psicólogos, antropólogos e com amigos e parentes do Lobo, em busca da resposta. E uma revelação: casos semelhantes acontecem dentro dos próprios lares das vítimas, que silenciam por medo. Hoje, no Globo Repórter...”

**\*Discovery Channel\***

“Vamos determinar se é possível uma pessoa ser engolida viva e sobreviver...”

**\*Revista Veja\***

“Lula sabia das intenções do Lobo.”

**\*Revista Cláudia\***

“Como chegar à casa da vovozinha sem se deixar enganar pelos lobos no caminho.”

**\*Revista Nova\***

“Dez maneiras de levar um lobo à loucura, na cama!”

**\*Revista Isto É\***

Gravações revelam que lobo foi assessor de político influente.

**\*Revista Playboy\***

(Ensaio fotográfico com Chapeuzinho): “Veja o que só o lobo viu.”

**\*Revista Vip\***

“As 100 mais sexies – Desvendamos a adolescente mais gostosa do Brasil!”

**\*Revista G Magazine\***

(Ensaio fotográfico com o lenhador:) ”O lenhador mostra o machado.”

**\*Revista Caras\***

Na banheira de hidromassagem, Chapeuzinho fala a CARAS: “Até ser devorada, eu não dava valor pra muitas coisas na vida. Hoje, sou outra pessoa.”

**\*Revista Superinteressante\***

“Lobo Mau: mito ou verdade?”

**\*Revista Tititi\***

“Lenhador e Chapeuzinho flagrados em clima romântico em jantar no Rio.”

**\*Folha de São Paulo\***

“Lobo que devorou menina era do MST”

**\*O Estado de São Paulo\***

“Lobo que devorou menina seria filiado ao PT.”

**\*O Globo\***

“Petrobrás apóia ONG do lenhador ligado ao PT, que matou um lobo para salvar menor de idade carente.”

**\*O Povo\***

“Sangue e tragédia na casa da vovó.”

**\*O Dia\***

“Lenhador desempregado tem dia de herói.”

**\*Extra\***

“Promoção do mês: junte 20 selos, mais 19,90 e troque por uma capa vermelha igual a da Chapeuzinho!”

**\*Meia hora\***

“Lenhador passou o rodo e mandou lobo pedófilo pro saco!”

## (2) O príncipe sapo – Contos de fadas dos Irmãos Grimm

Há muito tempo, quando os desejos funcionavam, vivia um rei que tinha filhas muito belas. A mais jovem era tão linda que o sol, que já viu muito, ficava atônito sempre que iluminava seu rosto. Perto do castelo do rei havia um bosque grande e escuro no qual havia um lagoa sob uma velha árvore. Quando o dia era quente, a princesinha ia ao bosque e se sentava junto à fonte. Quando se aborrecia, pegava sua bola de ouro, a jogava alto e recolhia. Essa bola era seu brinquedo favorito. Porém aconteceu que uma das vezes que a princesa jogou a bola, esta não caiu em sua mão, mas sim no solo, rodando e caindo direto na água. A princesa viu como ia desaparecendo na lagoa, que era profunda, tanto que não se via o fundo. Então começou a chorar, mais e mais forte, e não se consolava e tanto se lamenta, que alguém lhe diz: - Que te aflige princesa? Choras tanto que até as pedras sentiriam pena. Olhou o lugar de onde vinha a voz e viu um sapo colocando sua enorme e feia cabeça fora d'água. - Ah, és tu, sapo - disse - Estou chorando por minha bola de ouro que caiu na lagoa. - Calma, não chores -, disse o sapo - Posso ajudar-te, porém, que me darás se te devolver a bola? - O que quiseres, querido sapo - disse ela, - Minhas roupas, minhas pérolas, minhas jóias, a coroa de ouro que levo. O sapo disse: - Não me interessam tuas roupas, tuas pérolas nem tuas joias, nem a coroa. Porém me prometes deixar-me ser teu companheiro e brincar contigo, sentar a teu lado na mesa, comer em teu pratinho de ouro, beber de teu copinho e dormir em tua cama; se me prometes isto eu descerei e trarei tua bola de ouro? - Oh, sim- disse ela - Te prometo tudo o que quiseres, porém devolve minha bola - mas pensou- Fala como um tolo. Tudo o que faz é sentar-se na água com outros sapos e coachar. Não pode ser companheiro de um ser humano. O sapo, uma vez recebida a promessa, meteu a cabeça na água e mergulhou. Pouco depois voltou nadando com a bola na boca, e a lançou na grama. A princesinha estava encantada de ver seu precioso brinquedo outra vez, colheu-a e saiu correndo com ela. - Espera, espera - disse o sapo - Leva-me. Não posso correr tanto como tu - Mas de nada serviu coachar atrás dela tão forte quanto pôde. Ela não o escutou e correu para casa, esquecendo o pobre sapo, que se viu obrigado a voltar à lagoa outra vez. No dia seguinte, quando ela sentou à mesa com o rei e toda a corte, estava comendo em seu pratinho de ouro e algo veio arrastando-se, splash, splish splash pela escada de mármore. Quando chegou ao alto, chamou à porta e gritou: - Princesa, jovem princesa, abre a porta. Ela correu para ver quem estava lá fora. Quando abriu a porta, o sapo sentou-se diante dela e a princesa bateu a porta. Com pressa, tornou a sentar, mas estava muito assustada. O rei se deu conta de que seu coração batia violentamente e disse: - Minha filha, por que estás assustada? Há um gigante aí fora que te quer levar? - Ah não, respondeu ela - não é um gigante, senão um sapo. - O que quer o sapo de ti? - Ah querido pai, estava jogando no bosque, junto à lagoa, quando minha bola de ouro caiu na água. Como gritei muito, o sapo a devolveu, e porque insistiu muito, prometi-lhe que seria meu companheiro, porém nunca pensei que seria capaz de sair da água. Entretanto o sapo chamou à porta outra vez e gritou: - Princesa, jovem princesa, abre a porta. Não lembras que me disseste na lagoa? Princesa, jovem princesa, abre a porta. Então o rei disse: - Aquilo que prometeste, deves cumprir. Deixa-o entrar. Ela abriu a porta, o sapo saltou e a seguiu até sua cadeira. Sentou-se e gritou: - Sobe-me contigo. Ela o ignorou até que o rei lhe ordenou. Uma vez que o sapo estava na cadeira, quis sentar na mesa. Quando subiu, disse: - Aproxima teu pratinho de ouro porque devemos comer juntos. Ela o fez, porém se via que não de boa vontade. O sapo

aproveitou para comer, porém ela enjoava a cada bocado. Em seguida disse o sapo:- Comi e estou satisfeito, mas estou cansado. Leva-me ao quarto, prepara tua caminha de seda e nós dois vamos dormir. A princesa começou a chorar porque não gostava da ideia de que o sapo ia dormir na sua preciosa e limpa caminha. Porém o rei se aborreceu e disse: - Não devias desprezar àquele que te ajudou quando tinhas problemas. Assim, ela pegou o sapo com dois dedos, e a levou para cima e a deixou num canto. Porém, quando estava na cama o sapo se arrastou até ela e disse: - Estou cansado, eu também quero dormir, sobe-me senão conto a teu pai. A princesa ficou então muito aborrecida. Pegou o sapo e o jogou contra a parede: - Cale-se, bicho odioso – disse ela. Porém, quando caiu ao chão não era um sapo, e sim um príncipe com preciosos olhos. Por desejo de seu pai ele era seu companheiro e marido. Ele contou como havia sido encantado por uma bruxa malvada e que ninguém poderia livrá-lo do feitiço exceto ela. Também disse que no dia seguinte iriam todos juntos ao seu reino. Se foram dormir e na manhã seguinte, quando o sol os despertou, chegou uma carruagem puxada por 8 cavalos brancos com plumas de avestruz na cabeça. Estavam enfeitados com correntes de ouro. Atrás estava o jovem escudeiro do rei, Enrique. Enrique havia sido tão desgraçado quando seu senhor foi convertido em sapo que colocou três faixas de ferro rodeando seu coração, para se acaso estalasse de pesar e tristeza. A carruagem ia levar ao jovem rei a seu reino. Enrique os ajudou a entrar e subiu atrás de novo, cheio de alegria pela libertação, e quando já chegavam a fazer uma parte do caminho, o filho do rei escutou um ruído atrás de si como se algo tivesse quebrado. Assim, deu a volta e gritou: - Enrique, o carro está se rompendo.- Não amo, não é o carro. É uma faixa de meu coração, a coloquei por causa da minha grande dor quando eras sapo e prisioneiro do feitiço. Duas vezes mais, enquanto estavam no caminho, algo fez ruído e cada vez o filho do rei pensou que o carro estava rompendo, porém eram apenas as faixas que estavam se desprendendo do coração de Enrique porque seu senhor estava livre e era feliz.

[http://br.hellokids.com/c\\_26884/leia/contos-para-criancas/contos-classicos/contos-de-fadas-dos-i-grimm/o-principe-sapo?pos=2#5hWoMTH84Yw9EKSf.99](http://br.hellokids.com/c_26884/leia/contos-para-criancas/contos-classicos/contos-de-fadas-dos-i-grimm/o-principe-sapo?pos=2#5hWoMTH84Yw9EKSf.99)