

JOSÉ DONIZETI SAMPAIO

**INTERTEXTUALIDADE
A INTERTEXTUALIDADE COMO FATOR DE
COERÊNCIA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

**FACULDADE DE EDUCAÇÃO SÃO LUIS
NÚCLEO DE APOIO DE CAMPINAS
JABOTICABAL – SP
2007**

JOSÉ DONIZETI SAMPAIO

**INTERTEXTUALIDADE
A INTERTEXTUALIDADE COMO FATOR DE
COERÊNCIA EM MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

**Trabalho de conclusão de Curso apresentado à
faculdade de Educação são Luís, como
exigência parcial par a conclusão do CURSO
de Pós-Graduação Lato Sensu em Língua
Portuguesa, Compreensão e Produção de
Textos**

Orientador: Prof. Vanessa de Bello

**FACULDADE DE EDUCAÇÃO SÃO LUIS
NÚCLEO DE APOIO DE CAMPINAS
JABOTICABAL – SP
2007**

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha família, amigos e à todos os meus professores, que apesar de, muitas vezes, enfrentarem dificuldades, lutam para passar da melhor forma os seus conhecimentos à nós.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, por tudo que me ensinaram até os dias de hoje.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para que eu chegasse até aqui. Aos que abriram meus olhos e engrandeceram meus dias e, mesmo à distância, diminuíram meu silêncio e iluminaram minha solidão.

Especialmente a Reinaldo Benassi pela passagem serena por minha vida, por aumentar meu gosto e, principalmente, meus conhecimentos gramaticais com sua sabedoria e delicadeza de alma.

À minha companheira Solange por tudo que representa para mim e por aceitar e compreender os intermináveis momentos de ausência .

A meu filho João Pedro pela luz que trouxe à minha vida com sua áurea índigo a me conduzir rumo ao equilíbrio adequado.

Muito obrigado.

Tecendo a manhã

*Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele deu
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
pare que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.*

(...)

(CABRAL DE MELO NETO, apud INFANTE, 1998)

RESUMO

A presente monografia aborda a intertextualidade como um dos fatores de coerência. A coerência pode ser conceituada como um elo conceitual entre os diversos segmentos de um texto, é a relação que se estabelece entre as partes criando uma unidade de sentido. Iremos então abordar a análise de um dos fatores de coerência: a intertextualidade. Assim, apresentaremos diversos textos e letras de música afim de discutirmos o assunto. O nosso objetivo é analisar a intertextualidade como fator de coerência em músicas populares brasileiras.

SUMÁRIO

RESUMO	5
INTRODUÇÃO	7
1. COERÊNCIA E TEXTO	9
2. FATORES DE COERÊNCIA	10
3. INTERTEXTUALIDADE COMO FATOR DE COERÊNCIA.....	16
4. A INTERTEXTUALIDADE EM MÚSICAS POPULARES BRASILEIRAS.....	18
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	43

INTRODUÇÃO

Tecendo a manhã

*Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele deu
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
pare que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.*

(...)

(CABRAL DE MELO NETO, apud INFANTE, 1998)

Produzir um texto se assemelha à arte de produzir um tecido, ou seja, você conduz um fio ora para cá, ora para lá, sempre com o cuidado de amarrá-lo para que o trabalho não se perca. Por isso mesmo, o ato de escrever toma de empréstimo uma série de palavras e expressões do ato de tecer: tessitura, fio, narrativo, enredo. Quando se tece, um ponto deve estar ligado a outro para formar a trama, o que significa que um ponto deve estar ligado a outro para formar a trama, o que significa que um ponto sozinho não forma um tecido. Da mesma forma que um galo sozinho não tece uma manhã: “ele precisará sempre de outros galos”.

Também não construímos um texto com apenas uma palavra: ela precisará sempre de outras palavras.

Um texto bem estruturado deve apresentar, perfeita articulação de idéias. É por causa dessa articulação que produzir bem um texto é trabalhar, principalmente, com a coerência textual.

Coerência é um elo conceitual entre os diversos segmentos de um texto, é a relação que se estabelece entre as partes criando uma unidade de sentido.

Como o assunto é extenso, este trabalho visa somente a análise de um dos fatores de coerência: a intertextualidade.

A Intertextualidade é a capacidade de inter-relacionar a temática e as teses de um texto com outros textos que tratam do mesmo assunto com abordagens semelhantes ou divergentes. Essas inter-relações entre os temas podem ser estabelecidas por meio de livros-científicos, didáticos, literários, enciclopédias, revistas, jornais – e também por outros textos(no sentido semiótico), tais como: filmes, peças teatrais, pintura, escultura, músicas, religião, mas também pelas vivências do autor.

Este estudo tem como objetivo analisar a Intertextualidade como fator de coerência em músicas populares brasileiras.

Em primeira instância, definiremos o elemento da textualidade (coerência) através de uma pesquisa bibliográfica. Em seguida, situaremos a intertextualidade dentre os fatores de coerência. Por fim, será feita a análise de músicas populares brasileiras apontando vários tipos de exemplos de Intertextualidade.

1. COERÊNCIA E TEXTO

É preciso observar que nenhum dos conceitos abordados é capaz de conter em si todos os aspectos para uma definição de coerência.

A coerência teria a ver com a 'boa formação do texto, mas num sentido que não tem nada a ver com qualquer idéia assemelhada à noção de gramaticalidade, sendo ligada, a uma boa formação em termos da interlocução comunicativa. Ela é o que faz com que o texto faça sentido para os usuários, devendo ser vista, como um princípio de interpretabilidade do texto. Assim, ela pode ser vista também como ligada à inteligibilidade do texto numa situação de comunicação e à capacidade que o receptor do texto (que o interpreta para compreendê-lo) tem para calcular o seu sentido.

Assim é a coerência que faz com que uma seqüência lingüística qualquer seja vista como um texto, porque é a coerência, através de vários fatores, que, permite estabelecer relações (sintático, gramaticais, semânticas e pragmáticas) entre os elementos da seqüência (morfemas, palavras, expressões, frases, parágrafos, capítulos, etc.) permitindo construí-la e percebê-la, na recepção, como constituindo uma unidade significativa global. Portanto, é a coerência que dá textura ou textualidade à seqüência lingüística. Podemos dizer, então, que a coerência dá origem à textualidade.

Para se chegar à compreensão do texto como um todo coerente, é necessário que sejam trabalhadas não só a coesão (a coesão é decorrência da coerência e a relação linear não é garantia de um texto coerente), mas, e principalmente, a conexão conceitualcognitiva. "É preciso que o leitor desenvolva habilidades que lhe

permitem detectar as marcas que levarão às intenções do texto”. (FAVERO, 1985, p. 163).

O estudo da coerência é, então, o estudo da própria competência textual; ou pode levar a uma teoria do sentido do texto.

2. FATORES DE COERÊNCIA

A coerência estabelece-se na dependência de uma multiplicidade de fatores: lingüísticos, conhecimento de mundo, conhecimento partilhado, Inferências, fatores de contextualização, situacionalidade, informatividade, intertextualidade, intencionalidade, aceitabilidade e argumentatividade.

Os elementos lingüísticos são de grande importância para o estabelecimento da coerência. Esses elementos lingüísticos servem como pistas para a ativação dos conhecimentos armazenados na memória, são o ponto de partida para a elaboração de inferências, ajudam a captar a orientação argumentativa dos enunciados que compõe o texto.

O conhecimento de mundo desempenha um papel decisivo no estabelecimento da coerência: se o texto falar de coisas que absolutamente não conhecemos, será difícil calcularmos o seu sentido e ele nos parecerá destituído de coerência.

Adquirimos esse conhecimento à medida que vivemos, tomando contato com o mundo que nos cerca e experienciando uma série de fatos. Mas ele não é arquivado na memória: vamos armazenando os conhecimentos em blocos, que se denominam modelos cognitivos.

Exemplo:

Circuito Fechado

“Chinelos, vaso, descarga. Pia, sabonete. Água. Escova, creme dental, água, espuma, creme de barbear, pincel, espuma, gilete, água, cortina, sabonete, água fria, água quente, toalha. Creme para cabelo, pente. Cueca, camisa, abotoaduras, calça, meias, sapatos, gravata, paletó. Carteira níqueis, documentos, caneta, chaves, lenço, relógio, maço de cigarros, caixa de fósforo. Jornal. Mesa, cadeiras, xícara e pires, prato, bule, talheres, guardanapo. Quadros. Pasta, carro. Cigarro, fósforo. Mesa e poltrona, cadeira, cinzeiro, papéis, telefone, agenda, copo com lápis, caneta, bloco de notas, espátula, pastas, caixas de entrada, de saída, vaso com plantas, quadros, papéis, cigarro, fósforo. Bandeja, xícara pequena. Cigarro e fósforo. Papéis, telefone, relatórios, certas, notas, vales, cheques”. (...) (RAMOS, 1973).

Esse texto nos mostra que, são palavras justapostas, quase sem nenhum elemento de ligação. Porém, é claro perceber que se trata da descrição de um dia normal na vida de um homem de negócios.

Como cada um de nós vai armazenando os conhecimentos na memória a partir de suas experiências pessoais, é impossível que duas pessoas partilhem exatamente o mesmo conhecimento de mundo.

É preciso, no entanto, que produtor e receptor de um texto, possuam ao menos, uma boa parcela de conhecimentos comuns. Quanto maior for essa parcela, menor será a necessidade de explicitude do texto, pois o receptor será capaz de suprir as lacunas, por exemplo, através de inferências.

Os elementos textuais que remetem ao conhecimento partilhado entre os interlocutores constituem a informação “velha” ou dada, ao passo que tudo aquilo que for introduzido a partir dela constituirá a informação nova trazida pelo texto.

Para que um texto seja coerente, é preciso haver um equilíbrio entre informação dada e informação nova.

Outro fator importante para a compreensão e o estabelecimento de um texto, ligado ao conhecimento de mundo, é a Inferência.

Inferência é a operação pela qual, utilizando seu conhecimento do mundo, o receptor (leitor/ouvinte) de um texto estabelece uma relação não explícita entre dois elementos (normalmente frases ou trechos) deste texto que ele busca compreender e interpretar.

Exemplo:

Paulo comprou um Gol novinho em folha.

Inferências:

- 1) Paulo tem um carro.
- 2) Paulo tinha recursos para comprar o carro.
- 3) Paulo é rico.
- 4) Paulo é melhor companhia que você.

Podemos observar que nem todas essas inferências são necessárias: 3 é menos necessária que 1 e 2; 4 é a menos necessária e só será feita dependendo do contexto que for pronunciada.

Os fatores de contextualização são aqueles que ancoram o texto em uma situação comunicativa determinada. Segundo Marchuschi (Koch, 1995), podem ser de dois tipos: os contextualizadores propriamente ditos e os perspectivos ou prospectivos. Entre os primeiros estão a data, o local, a assinatura, elementos gráficos, timbre, etc..., que ajudam a situar o texto e, portanto, a estabelecer-lhe a coerência. Os fatores perspectivos ou prospectivos são aqueles que avançam expectativas sobre o conteúdo – e também a forma – do texto: título, autor, início do texto.

A situacionalidade, outro fator responsável pela coerência, atua em duas direções:

- a) da situação para o texto;
- b) do texto para a situação.

Da situação para o texto, trata-se de determinar em que medida a situação comunicativa interfere na produção/recepção do texto e, portanto, no estabelecimento da coerência.

Do texto para a situação, também o texto tem reflexos importantes sobre a situação comunicativa: o mundo textual não é jamais idêntico ao mundo real. Ao construir um texto, o produtor recria o mundo de acordo com seus objetivos, propósitos, interesses, convicções, crenças, etc.

Assim, na construção da coerência, a situacionalidade exerce também um papel de relevância. Um texto que é coerente em cada situação pode não sê-lo em outra: daí a importância da adequação do texto à situação comunicativa.

Outro fator que interfere na construção da coerência é a informatividade, que diz respeito ao grau de previsibilidade (ou expectabilidade) da informação contida no

texto. Um texto será tanto menos informativo, quanto mais previsível ou esperada for a informação por ela traduzida.

Exemplo:

- a) O rio é de água doce.
- b) O rio de água doce possui muitos peixes.

No exemplo A, a frase é clara e lógica, no B há uma informação mais abrangente o que revaloriza o texto.

Outro importante fator de coerência é a intertextualidade, quando, para o processamento cognitivo (produção/recepção) de um texto, recorre-se ao conhecimento prévio de outros textos. A intertextualidade pode ser de forma ou de conteúdo.

A intertextualidade de forma ocorre quando o produtor de um texto repete expressões, enunciados ou trechos de outros textos. Como por exemplo, “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias e trechos do Hino Nacional Brasileiro e da Canção do Expedicionário.

A:

Do que a terra mais garrida

Teus risonhos lindos campos têm mais flores

Nossos bosques têm mais vida,

Nossa vida em teu seio mais amores.

(Hino Nacional Brasileiro – Letra Osório Duque

Estrada)

B:

Por mais terras que eu percorra

Não permita Deus que eu morra

Sem que volte para lá...

(Canção do Expedicionário)

Quanto ao conteúdo, pode-se dizer que a intertextualidade é uma constante nos textos de uma mesma época, de uma mesma área de conhecimento, de uma mesma cultura, etc., dialogam, necessariamente, uns com os outros. Temos como exemplo a indicação da fonte do texto; as citações e referências no texto científico, paródia, certas paráfrases.

A intencionalidade, outro fator de coerência refere-se ao modo como os emissores usam textos para perseguir e realizar suas Intenções, produzindo, para tanto, textos adequados à obtenção dos efeitos desejados.

O fator de coerência aceitabilidade constitui a contraparte da intencionalidade. Já se disse que, segundo o Princípio Cooperativo de Grice, o postulado básico que rege a comunicação humana é o da cooperação, isto é, quando duas pessoas interagem por meio da linguagem, elas se esforçam por fazer-se compreender e procurar calcular o sentido do texto(s) interlocutor(es), partindo das pistas que ele contém e ativando seu conhecimento de mundo, da situação etc.

E por fim, a argumentatividade que tem relação estreita com a intencionalidade, manifesta-se nos textos por meio de uma série de marcas ou pistas que vão orientar os seus enunciados no sentido de determinadas conclusões, isto é, que vão determinar-lhes a orientação argumentativa.

Apesar de ter examinado os fatores de coerência isoladamente, no texto eles funcionam em conjunto e, ao mesmo tempo, de maneira que não é possível isolá-los.

3. INTERTEXTUALIDADE COMO FATOR DE COERÊNCIA

Como fator de coerência, a intertextualidade aparece em quase todos os textos. Todo texto possui intertexto.

A intertextualidade foi estudada primeiramente pelo pensador russo Mikhail Bakhtin e, seguindo o caminho de Bakhtin, Julia Kristeva, na França, desenvolve o conceito de intertextualidade. Diz a autora que todo texto é um mosaico de citações, todo texto é uma retomada de outros textos.

A Intertextualidade aponta as diversas maneiras pelas quais a produção e recepção de dado texto dependem do conhecimento de outros textos por parte dos interlocutores. Diz respeito aos fatores que tornam a utilização de um texto dependente de um ou mais textos previamente existentes. Fatores relativos a conteúdo e fatores formais.

Os fatores ligados a conteúdo são bastante evidentes e se ligam a questões de conhecimento de mundo: os textos de uma mesma época, de uma mesma área de conhecimento, de uma mesma cultura, etc., dialogam, necessariamente uns com os outros. Essa intertextualidade pode ocorrer de maneira explícita ou implícita.

Na intertextualidade explícita, o texto contém a indicação da fonte, como acontece com as citações e referências num texto científico; resumos e resenhas; tradução, etc. Já no caso da intertextualidade implícita não se tem indicação da fonte, de modo que o receptor tem de obter conhecimentos necessários para recuperá-la; do contrário, não será capaz de captar a significação implícita que o

produtor pretende passar. É o caso de alguns tipos de ironia, de certas paródias, de algumas paráfrases etc.

Um exemplo bem claro dá-se quando Caetano Veloso retoma o texto “Língua Portuguesa” de Olavo Bilac na sua letra “Língua”. (ver capítulo 4).

Já com Gilberto Gil, na música “Eu preciso aprender a só ser” há um diálogo, há referências à música do Irmãos Vale “Eu preciso aprender a ser só”. (ver capítulo 4). Logo, pode-se afirmar que esse é um exemplo de intertextualidade explícita.

Também matérias jornalísticas de um mesmo dia ou de uma mesma semana – quer do jornal, quer de jornais diferentes – , noticiários de rádio e TV – normalmente “dialogam” entre si, ao tratarem de um fato em destaque.

A intertextualidade de carácter formal pode estar ou não vinculada à tipologia textual. A intertextualidade de carácter formal ocorre quando o produtor de um texto repete expressões, enunciados ou trechos de outros textos. Exemplo de intertextualidade de forma pode ser detectada em trechos da letra da música “Monte Castelo” de Renato Russo, quando o autor retoma um trecho da “Carta aos Coríntios“:

*Ainda que eu falasse a língua dos homens e dos anjos,
se não tiver amor, serei como bronze que soa ou como o
címbalo que retine.*

(Carta aos Coríntios - Cap. 13, versículo 1)

Ainda que eu falasse e língua dos homens

E falasse a língua dos anjos

Sem amor, eu nada seria.

(Renato Russo - Monte Castelo, 1989. Álbum As Quatro Estações)

Renato Russo apropria-se de um trecho da carta e insere no contexto de sua letra como uma forma de endossar a temática do texto.

Neste trabalho, o enfoque será dado à intertextualidade presente em algumas letras da música popular brasileira. Observa-se logo a primeira vista o diálogo que os compositores constroem em suas letras, quando retomam os trechos de outras canções: próprias ou alheias; quando se apropriam de provérbios, ditos populares de conversas cotidianas de textos escritos, endossando-os ou revertendo a forma e/ou o sentido deles.

Há uma diversidade de formas, mas serão destacadas, no capítulo seguinte, a paródia, a carnavalização, a citação, a referência e a apropriação nas análises das letras das músicas em destaque.

4. A INTERTEXTUALIDADE EM MÚSICAS POPULARES BRASILEIRAS

É comum um texto fazer referência a outro já escrito, às vezes direta e literalmente, ou, às vezes, de modo indireto. É a intertextualidade que se faz presente nesse diálogo de textos, ou seja, um texto retoma outro.

LÍNGUA PORTUGUESA

Última flor do Lácio, inculta e bela,

És, a um tempo, esplendor e sepultura:

Ouro nativo, que na ganga impura

A bruta mine entre os cascalhos vela...

*Amo-te assim, desconhecida e obscura,
Tuba de alto clangor, lira singela,
Que tens o trom e o silvo da procela
E o arrollo da saudade e da ternura!*

*Amo o teu viço agreste e o teu aroma
De virgens selvas e de oceano largo!
Amo-te, ó rude e doloroso idioma,*

*Em que de voz materna ouvi: “meu filho!”
E em que Camões chorou, no exílio amargo,
O gênio sem ventura e o amor sem brilho!
(BILAC, apud FIORIN, 1997, p. 162)*

LÍNGUA

*Gosto de sentir a minha língua roçar
A língua de Luis de Camões
Gosto de ser e de estar
E quero me dedicar
A criar confusões de prosódia
E uma profusão de paródias
Que encurtem dores
E furtem cores como camaleões
Gosto do Pessoa na pessoa
Da rosa no Rosa
E sei que a poesia está para a prosa
Assim como o amor está para a amizade
E quem há de negar que esta lhe é superior*

E deixa os portugueses morrerem à mingua

“Minha pátria é minha língua”

Fala Mangueira!

Fala!

Vamos atentar para a sintaxe dos paulistas

E o falso inglês relax dos surfistas

Sejamos imperialistas

Vemos na velô da dicção choo choo de Carmem Miranda

E que o Chico Buarque de Holanda nos resgate

E - xeque-mate – explique-nos Luanda

Ouçamos com atenção os deles e os delas da TV Globo

Sejamos o lobo do lobo do homem

Adoro nomes

Nomes em Ã

De coisas como Rã e Imã

De nomes com Maria da Fé, Scarlet Moon, Chevalier

Glauco Maltoso e Arrigo Barnabé

Arrigo Barnabé, Arrigo Barnabé, Arrigo Barnabé

Flor do Lácio Sambódromo

Lusamérica latim em pó

O que quer

O que pode

Esta língua?

Se você tem uma idéia incrível

É melhor fazer uma canção

Está provado que só é possível

Filosofar em alemão

Blitz quer dizer corisco

Hollywood quer dizer Azevêdo

E o Recôncavo, e o Recôncavo, e o Recôncavo

Meu medo!
A língua é minha pátria
E eu não tenho pátria: tenho mátria
Eu quero fráttria
Poesia concreta e prosa caótica
Ótica futura
Tã craude brô você e tu lhe amo
Que queu te faço, nego?
Bote ligeiro
Samba-rap, chic-left com banana
Será que ele está no Pão de Açúcar
Nós canto-falamos como quem inveja negros
Que sofrem horrores no Gueto do Harlem
Livro, discos, vídeos à mancheia
E deixa que digam, que pensem, que falem.
(VELOSO apud FIORIN, 1997, p.163)

Os dois textos acima tratam da língua portuguesa.

O poema de Bilac é basicamente metafórico: a língua portuguesa é chamada “Última flor do Lácio”, porque é uma língua que brotou nos confins do Império Romano, veio do latim, na região do Lácio.

O poema mostra que essa língua possui, ao mesmo tempo, qualidades contrárias entre si; é ainda grosseira, primitiva, inculta, mas é também bela; é vida plena; mas é também morte de autores, porque é desconhecida.

Já em “Língua” de Caetano Veloso observa-se uma carga de sensualidade. Sua beleza reside no fato de que o termo língua é usado em dois sentidos diferentes. Significa no primeiro verso, “órgão da cavidade bucal, que auxilia na produção dos sons” e, no segundo verso, quer dizer idioma.

Caetano Veloso retoma o texto “Língua” de forma invertida (profusão de Idéias). Paródia é a subversão de um texto ou do estilo de outrem.

A paródia é uma forma de intertextualidade que, em lugar de endossar o modelo retomado, rompe com ele sutil ou abertamente.

O verso “Fala Mangueira!” refere-se à Estação Primeira de Mangueira e ao grito com que ela inicia o carnaval, mostrando que o português de que fala Caetano é a variante brasileira, aquele que é falado no Brasil. É esse que ele ama, ele é sua pátria. Ele é lusitano, mas modificado pelo contato com os falares indígenas e africanos. Pulveriza (latim em pó), é português e americano (Lusamérica). É flor da Lácio, como dizia Olavo Bilac, em seu poema solene e respeitoso, e Sambódromo, carnaval e samba.

O compositor Caetano Veloso faz diversas citações de “Língua Portuguesa” de Olavo Bilac.

A canção “Língua” tem um refrão bastante expressivo (“Flor do Lácio Sambódromo / Lusamérica / latim em pó / O que quer / O que pode / Esta língua?”). A expressividade do 1º verso decorre do contraste entre “Flor do Lácio” (o antigo, o clássico) e “Sambódromo” (o novo, o moderno). Flor do Lácio é citação de Olavo Bilac, que, no seu famoso soneto de homenagem à língua portuguesa, registrou: “Última flor do Lácio, inculta e bela / És a um tempo, esplendor e sepultura”.

O poema de Olavo Bilac mostra a admiração do poeta pelas riquezas e potencialidades do Idioma. O texto de Caetano Veloso é também um hino de amor à língua. Os dois poetas, entretanto, têm uma concepção muito distinta da língua e do amor a ela. O poema de Olavo Bilac apresenta o tema da latinidade da América, e o poema de Caetano Veloso revela o tema de sincretização cultural que se instalou e que se reflete na língua.

BOM CONSELHO

Ouçã um bom conselho

Que lhe dou de graça

Inútil dormir que a dor não passa

Espera sentado

Ou você se cansa

Estã provado, quem espera nunca alcança

Venha, meu amigo

Deixe esse regaçõ

Brinque com meu fogo

Venha se queimar

Façã como eu digo

Façã como eu faço

Aja duas vezes antes de pensar

Corro atrás do tempo

Vim de não sei onde

Devagar é que não se vai longe

Eu semeio o vento

Na minha cidade

Vou pra rua e bebo a tempestade.

(HOLLANDA, apud PAULINO, 1997, p.126)

A música “Bom Conselho” de Chico Buarque de Holanda dialoga com provérbios populares. O compositor monta sua letra parodiando os provérbios. Observa-se uma ruptura nas idéias já estabelecidas por eles.

“Se conselho fosse bom ninguém dava, vendia “; Chico Buarque diz: “Ouçam um bom conselho / Que lhe dou de graça”.

“Quem espera sempre alcança“; Chico Buarque apresenta “inútil dormir que a dor não passa / Espere sentado / Ou você se cansa / Está provado, quem espera nunca alcança”.

“Devagar se vai ao longe”; Chico Buarque diz: “Corro atrás do tempo / Vim de não sei de onde / Devagar é que não se vai ao longe”.

LOBO BOBO

É ver um Chapeuzinho de maiô

Mas Chapeuzinho percebeu

Que o lobo mau se derreteu

Pra ver você que lobo

Também faz papel de bobo

Só posso lhe dizer, Chapeuzinho agora traz

O lobo na coleira que não janta

Nunca mais, lobo bobo, uh!

(LYRA e BÔSCOLI, apud Paulino, 1997, p.111)

A música Lobo Bobo de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli faz uma paródia da história infantil “Chapeuzinho Vermelho”. Há ruptura total do modelo.

Enquanto na história Chapeuzinho Vermelho usa uma capa, o compositor apresenta um chapeuzinho de maiô. Na história, Chapeuzinho Vermelho pára para conversar com Lobo Mau, mas na letra da música, Chapeuzinho ouve os conselhos

da vovô. Percebe-se na música que o Lobo Mau faz cara de triste, inofensivo, entretanto na história ele não tem aparência de triste e sim de mau.

A música apresenta certa ironia quando diz “Lobo bobo pede promete / tudo até amor”; “Chapeuzinho, agora traz o lobo na coleira”. “Chapeuzinho Vermelho que é esperta. Ela percebe que o lobo se derrete, que o lobo é bobo”.

Nã música fica evidente que Chapeuzinho cresceu, virou mulher e, à medida que perdeu a ingenuidade, adquiriu consciência de sua importância no cotexto social, conquistou espaço, cargos, respeito. Deixou a condição de mera coadjuvante para ser partícipe da História da humanidade, ombro a ombro com o homem, inclusive, tema da música, nas questões amorosas, nos relacionamentos, deixando de lado a subserviência.

Enfim, o texto Lobo bobo é totalmente inverso à história, porque quem acaba prisioneiro é o lobo e não Chapeuzinho Vermelho.

TROPICALIA

Sobre a cabeça os aviões

sob os meus pés os caminhos

aponta contra os chapadões meu nariz

eu organizo o movimento

eu oriento o carnaval

eu inauguro o monumento

no planalto central

do país

vive a bossa-sa-sa

viva a palhoça-ça-ça-ça-ça

O monumento é de papel crepom e prata

os olhos verdes da mulata

a cabeleira esconde atrás da verde mata

o luar do sertão

O monumento não tem porta

a entrada é uma rua antiga estreita e torta

e no joelho uma criança sorridente, feia e morta

estende a mão

viva a mata-ta-ta

viva a mulata-ta-ta-ta-ta

(VELOSO, apud PAULINO, 1997, p.35-36)

Houve uma época (ditadura) em que era comum escritores, compositores cantarem a pátria com ufanismo.

Nessa época, que acabou por ficar conhecida como ditadura militar, em que o país vivia um regime de exceção, era comum os militares incentivarem compositores a produzirem músicas ufanistas com o fito de encobrir as mazelas da nação. Considerada “hino” desse período, a música “Eu te amo meu Brasil, interpretada pelos Incríveis, decantava a belezas de nossas praias ensolaradas exaltando a imponência do país tropical.

O ufanismo de País Tropical, tem seu avesso parodístico em “Tropicália” de Caetano Veloso.

Em apenas uma parte da letra, já se pode notar o rompimento com o clima de euforia nacionalista, através do desmascaramento de certas facetas da realidade brasileira.

A presença da criança morta, no coração político do Brasil, desconstrói o mito do país do futuro, onde a criança que representava a esperança, aparece morta. A idéia de morte é reiterada no refrão, em que o substantivo mata associa-se ao verbo matar e a repetição da sílaba final -ta reproduz o som da metralhadora.

Essa atitude crítica do Tropicalismo não se confunde com posições da chamada “literatura engajada“, antes, assume as ambigüidades, as misturas do sério com o prazeroso com a brincadeira, no processo que pode ser denominado Carnavalização.

A retomada do Descobrimento do Brasil na letra de Luiz Gonzaga Júnior e Ivan Lins, não é apenas crítica, mas tem também um propósito de reaproveitamento. Aparecem, também, as nossas antigas canções populares tradicionais.

Desenredo (G. R. E.S. Unidos do Pau Brasil)

No dia em que o jovem Cabral chegou por aqui ô ô

Conforme diversos anúncios na televisão

Havia um coro afinado da tribo tupi

Formado na beira do caís cantando em inglês

Caminha saltou do navio assoprando um apito em free bemol

Atrás vinha o rosto empolgado da tripulação

Usando as tamancas no acerto da marcação

Tomando garrafas inteiras de vinho escocês.

Partiram num porre infernal por dentro das matas ô ô

Ao som de pandeiros, chocalhos e acordeão

Tamoios, tupis, tupiniquins, acarajés ou carijós

(sei lá quem mais)

Chegarem e foram formando aquele imenso cordão

Meu Deus quibão

*E então de repente invadiram a avenida central
Mas que legal
E meu povo vestido de tanga adentrou ao coral
Um velho cacique dos pampas sacou do piston
E deu como aberto em decreto mais um carnaval
E assim a 22 daquele mês de abril
Fundaram a escola de samba
Unidos do Pau Brasil.
(GONZAGA e LINS, apud PAULINO, 1997, p. 98)*

A música “Desenredo” de Luiz Gonzaga Júnior e Ivan Lins é a carnavalização do Descobrimento do Brasil. Aproveita-se do cenário da descoberta, os índios e os portugueses.

Os compositores fazem um jogo do sério com o profano. A letra da música mostra as ironias, as situações ridículas; como por exemplo: o anúncio do descobrimento através da televisão; os índios cantando em inglês; a tripulação bebendo vinho escocês; Caminha assoprando um apito em “free bemol “; e no dia 22 de abril, ao invés do descobrimento, fundaram a escola de samba Unidos do Pau Brasil, a dizer, com a paródia aos livros que narram a descoberta do Brasil, que esse país não é tão sério assim, como disse De Gaulle.

Percebe-se a presença de símbolos que fazem parte do carnaval (marcação, pandeiros, chocalhos, acordeom, avenida central...).

Enfim, o tom parodístico, chegando à carnavalização, reflete uma nova intenção em relação ao texto anterior retomado.

Quadrilha

*João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.*

*João para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
que não tinha entrando na história.*

(DRUMMOND DE ANDRADE, apud VALENTE, 1997, p.144)

Flor da Idade

A gente faz hora, faz fila

Na vila do Meio-Dia

– pra ver Maria

A gente almoça e só se coça

E se roça e só se vicia

A porta dele não tem tramela

A janela é sem gelosia

– nem desconfia

Ai, a primeira festa

A primeira fresta

O primeiro amor

Na hora certa, a casa aberta

O pijama aberto, a braguilha

– a armadilha

A mesa posta de peixe

Deixe um cheirinho de sua filha

Ela vive parada no sucesso

Do rádio de pilha

– que maravilha

Ai, o primeiro copo
O primeiro corpo
O primeiro amor
Ver passar ela, como dança
Balança, avança e recua
– agente sua
A roupa suja da cuja
Se lava no meio de rua
Despudorada, dada
À danada agrada andar seminua
– e continue
Ai, a primeira dama
O primeiro drama
O primeiro amor
Carlos amava Dora que amava Lea que amava Lia que
amava
Paulo que amava Juca que amava Dora que amava Carlos
amava Dora que amava Rita que amava Dito que amava Rita
que amava Dito que amava Rita que amava Carlos amava
Dora
que amava tanto que amava Pedro que amava a filha que
amava
Carlos que amava Dora que
amava toda a quadrilha...
amava toda a quadrilha...
amava toda a quadrilha...
(HOLLANDA, apud VALENTE, 1997, p.144-145)

A música “Flor da Idade” de Chico Buarque cita o poema “Quadrilha” de Carlos Drummond de Andrade.

Chico Buarque de Holanda dialoga com Drummond. Aproveita a situação irônica criada pelo poeta para mostrar uma situação de vida, o envolvimento amoroso entre pessoas.

Para Carlos Drummond de Andrade nada acaba bem. A vida continua. Os pares mudam como na “Quadrilha”.

A letra da música apresenta:

*Carlos amava Dora que
amava Lea que amava
Lia que amava Paulo
que amava Juca que
amava Dora que amava
Carlos amava Dora que
amava Rita que amava
Dito que amava Rita que
Amava Carlos amava Dora
Que amava tanto que
Amava Pedro que amava
A filha que amava Carlos
Que amava Dora que
Amava toda a quadrilha.*

(Chico Buarque & Paulo Pontes – Flor da Idade, 1973, Gota D’água, peça e filme)

A música focaliza o amor na adolescência, o primeiro amor, a primeira vez que se bebe, a primeira vez que se envolve em dramas e amor não correspondido.

Chico Buarque além de aproveitar a estrutura da “Quadrilha” de Carlos Drummond de Andrade, faz referência ao próprio título.

Pode-se dizer que a música “Flor da idade” de Chico Buarque faz uma citação, pois é a retomada explícita de um fragmento de texto no corpo de outro texto. A citação trata, tradicionalmente, de um modo convencional de marcar com aspas ou com outros recursos gráficos a presença do texto do outro para o leitor. Tal prática é muito comum no meio acadêmico, onde as fontes de pesquisa devem ficar evidentes.

O uso da citação, no momento oportuno, para um conceito que se quer esclarecer, é de grande utilidade para os escritores, advogados, jornalistas, etc.

As citações podem ser:

1. Textuais - Aquelas que fazem transcrição exata das palavras do autor, respeitando a redação ortográfica e a pontuação. Nesse caso, usam-se as aspas no início e no fim das transcrições e a indicação da fonte, o autor, ano da publicação e página de onde foi retirada o texto.
2. Contextuais ou livres - consistem numa paráfrase ou num resumo de um trecho do autor.

A citação é um auxílio ao desenvolvimento argumentativo, não um recurso para fazer o texto “crescer”; logo, não deve haver abuso quanto ao uso das fontes disponíveis.

EU PRECISO APRENDER A SER SÓ

Ah, se eu te pudesse fazer entender

Sem teu amor eu não posso viver

E sem nós dois o que resta sou eu

Eu assim tão só

*E eu preciso aprender a ser só
Poder dormir sem sentir teu calor
E ver que foi só um sonho e passou*

Ah, o amor

*Quando é demais ao findar leva a paz
Me entreguei sem pensar
Que saudade existe
E se vem é tão triste, vem*

*Meus olhos chorem a falta dos teus
Estes teus olhos que foram tão meus
Por Deus entenda que assim eu não vivo
Eu morro pensando no nosso amor.
(VALE, apud AGUIAR, 1998, p.58)*

EU PRECISO APRENDER A SÓ SER

*Sebe, gente
É tanta coisa pra gente saber:
O que conter, como andar, aonde ir,
O que dizer, o que calar, a quem querer.*

*Sabe, gente
É tanta coisa que eu fico sem jeito...
Só eu sozinho e esse nó no peito
Já desfeito em lágrimas
Que eu luto pra esconder.*

Sebe, gente

Eu sei que no fundo o problema só de gente

É só do coração dizer não quando a mente

Tenta nos levar pra casa do sofrer...

E quando escutar um samba-canção

Assim como eu preciso aprender a ser só

Reagir e ouvir o coração responder

Eu preciso aprender a só ser.

(GIL, apud AGUIAR, p.58-59)

Gilberto Gil na música “Eu preciso aprender a só ser” faz referência à música dos irmãos Vale “Eu preciso aprender a ser só”.

O texto “Eu preciso aprender a ser só” apresenta uma letra que é uma súplica amorosa, que mostra o sentimento como experiência totalizante: o amor ao findar leva a paz. O sentimento é encarado sem pudor, levando o poeta a confessar-se num clima de fracasso e de renúncia, que pode ser visto no verso - título da canção: “Eu preciso aprender a ser só”. Nota-se também que o amor é tratado como força puramente emocional “me entreguei sem pensar”.

Gilberto Gil lançou a música “Eu preciso aprender a só ser”, atualizando a música “Eu preciso aprender a ser só”.

Observando a letra, nota-se um procedimento diferente daquele utilizado na canção anterior: ao invés de súplica amorosa, vê-se uma espécie de conversa do eu consigo mesmo e com um Interlocutor mais amplo, que aparece representado na palavra “gente”.

Na primeira estrofe, a questão é saber (o que, como, onde, a quem); na segunda questão é sentir, daí a presença explícita e recorrente do eu lírico (eu fico, eu sozinho, eu luto).

Na segunda estrofe, convém notar as expressões nó no peito (em lugar da mais tradicional “dor do peito” que indica sofrimento), “desfeito” em lágrimas (expressão típica do samba-canção); o finalmente “luto pra esconder’ (mostrando que o poeta não vai seguir propriamente a praxe do gênero, que é o sentimento derramado).

Na terceira estrofe “saber” e sentir aparecem de uma só vez: o coração (sentimento) deve dizer não quando a razão ou a mente tenta nos levar pra casa do sofrer. Aqui há uma inversão do senso comum que diz: “o coração conduz o sentimento e a mente a razão”.

Enfim, Gilberto Gil tenta explicar uma lição de combate à dor amorosa. invertendo a ordem das duas palavrinhas finais do verso – título da composição anterior, temos o “eu preciso aprender a só ser” encerrando a música e apontando para uma valorização do eu freqüentemente desvalorizado pelo samba-canção de tipo tradicional, como aquele “Eu preciso aprender a ser só”.

Carta aos coríntios

Acima de tudo o amor

Ainda que eu falasse línguas,

as dos homens e dos anjos

se eu não tivesse o amor,

seria como sino ruidoso

ou como címbalo estridente.

Ainda que eu tivesse o dom da profecia,

*O conhecimento de todos os mistérios
e de toda a ciência;
ainda que eu tivesse toda a fé,
a ponto de transportar montanhas,
se não tivesse o amor,
eu não seria nada.*

*Ainda que eu distribuísse
todos os meus bens aos famintos,
ainda que entregasse
o meu corpo às chamas,
se eu não tivesse o amor,
nada disso me adiantaria.*

*O amor é paciente,
o amor é prestativo;
não é invejoso, não se ostenta,
não se incha de orgulho,
nada faz de inconveniente,
não procura seu próprio interesse,
não se irrita, não guarda rancor.
Não se alegra com a injustiça
mas se regozija com a verdade,
tudo desculpa, tudo crê,
tudo espera, tudo suporta.*

*O amor jamais passará.
As profecias desaparecerão,
as línguas cessarão.
A ciência também desaparecerá.*

Pois o nosso conhecimento é limitado;

limitada é também a nossa profecia.

Mas, quando vier a perfeição, desaparecerá o que é limitado.

(PAULO, apud CASTRO, 1998, p. 261-262)

Soneto

Amor é fogo que arde sem se ver;

É ferida que dói e não se sente;

É um contentamento descontente;

É dor que desatina sem doer;

É um não querer mais que bem querer:

É solitário andar por entre a gente;

É nunca contentar-se de contente;

É cuidar que se ganhe em se perder;

É querer estar preso por vontade;

É servir a quem vence, o vencedor;

É ter com quem nos mete lealdade.

Mas como causar pode seu favor

Nos corações humanos amizade,

Se tão contrário a si é o mesmo Amor?

(CAMÕES, apud CASTRO, 1998, p.262)

Monte Castelo

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

Amor é bom

Não quer o mal

Não sente inveja ou se envaidece.

Amor é fogo que arde sem se ver

É ferida que dói e não se sente

É um contentamento descontente

É dor que desatina sem doer.

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.

(...)

Ainda que eu falasse a língua dos homens

E falasse a língua dos anjos

Sem amor, eu nada seria.

(RUSSO, apud CASTRO, 1998, p.263)

A música Monte Castelo de Renato Russo apresenta intertextualidade com o texto bíblico de Paulo aos Coríntios (“Carta aos Coríntios”) e com o “Soneto” de Luís de Camões.

Pode-se dizer que há intertextualidade porque Renato Russo recupera, retoma idéias, reproduz frases, na tentativa de trazer uma nova leitura para o que já foi dito.

Percebe-se que no texto “Carta aos Coríntios” o amor é visto como um sentimento divino. E no texto “Soneto” embora o amor traga muitas dores ao homem, ainda assim é por ele desejado.

Os textos Carta aos Coríntios e “Monte Castelo” não fazem referência somente ao amor de um homem por uma mulher, mas o texto Soneto de Camões somente faz referência ao homem e a mulher.

A letra da música de Renato Russo explora idéias presentes na Carta de São Paulo e no Soneto de Camões. Portanto, há Idéias do soneto que Renato não aproveitou, ou seja, são versos que indicam as dúvidas de Camões.

“Mas como causar pode seu favor / Nos Corações humanos amizade / Se tão contrário a si mesmo é o Amor? “ (Camões, 1998, p.262).

A dúvida diz respeito como pode o homem desejar o amor se esse sentimento causa tanto sofrimento, tanta dor.

Pode-se dizer que a música Monte castelo faz uma apropriação, ou seja, enquanto prática intertextual, transita do estatuto de um ato legítimo e, às vezes, inevitável, até quase à ilegabilidade do plágio. Contemporaneamente, o estabelecimento dos limites entre a apropriação e o plágio torna-se difícil, já que a prática de apropriação é um traço assumido pelas produções, que se querem devoradoras de outros textos.

Enfim, há Idéias que são continuamente retomadas, discutidas e transformadas. A nossa cultura, por exemplo, é completamente enraizada na cultura

dos antigos gregos e romanos daí sua importância para o que pensamos e somos hoje, daí dizermos que o passado cultural influencia o presente.

Talvez o melhor exemplo de intertextualidade que temos na música popular brasileira é o poema de Chico Buarque “Mulheres de Atenas”

O diálogo que “Mulheres de Atenas” estabelece com o poema *Odisséia*, com a história e a mitologia da Grécia Clássica é permeado de intertextualidade. O poema faz referências camufladas à obra mitológica grega de Homero, mais notadamente à história de Penélope, à despersonalização das mulheres de Atenas e à passagem pela ilha das sereias, vivida por Ulisses.

É importante notar a forma subentendida que o autor se refere à Penélope no poema. Segundo a história de Penélope, em *Odisséia*, a virtuosa esposa de Ulisses convence seus pretendentes de que deveria fazer uma túnica, que serviria de mortalha para cobrir o corpo de Laertes, o venerável pai de Ulisses, que com a notícia do casamento de sua nora, morreria de depressão, dado ao avançado da idade. E como era costume das mulheres tecerem uma mortalha para os entes queridos que se encontravam prestas a deixar esse mundo, Penélope usa desse artifício para ganhar tempo com seus pretendentes, que aquiesceram de pronto, por ser uma proposta justa. Entretanto, ela nunca a terminaria, pois na tentativa de fazer com que seus pretendentes desistissem da idéia de disputar o lugar de Ulisses, ela desmanchava a noite o que fazia durante o dia. Então a esposa do aventureiro Ulisses é conhecida na mitologia grega como o símbolo da mulher que tece longos bordados, enquanto seus maridos se ausentam por períodos delongados. No poema de Chico Buarque essa referência à Penélope é feita na segunda estrofe: “Quando eles embarcam, soldados / Elas tecem longos bordados / Mil quarentenas”. Os versos que salientam uma absoluta despersonalização das mulheres de Atenas

estão na quarta estrofe: “Elas não têm gosto ou vontade / Nem defeitos nem
qualidade /Têm medo apenas”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se encontram as palavras-chave de um texto, encontra-se seu alicerce semântico. Pode-se, então, ir além, descobrindo como se dá a expansão dessas palavras. É um caminho que se abre para a leitura do texto. Por meio desse procedimento depreende-se as relações existentes entre os segmentos que se organizam em torno das palavras – chave. Assim, fica-se diante da coerência, um importante fator da textualidade.

A coerência pode ser vista como uma teoria do sentido do texto, dentro de um ponto de vista de que o usuário da língua só funciona na comunicação, na interlocução. É a coerência que faz de um conjunto de frases co-relações entre si.

Constata-se, então, que a coerência não é apenas uma característica do texto, mas depende da interação entre o texto, aquele que o produz e aquele que busca compreendê-lo.

Por meio da análise de algumas músicas populares brasileiras conclui-se que as relações intertextuais, são fatores de coerência.

Sem conhecer o intertexto o escritor corre o risco de tratar o texto superficialmente, de fazer conclusões triviais, apressadas, ou superadas em relação ao assunto. É importante que o leitor tenha uma constância de leitura, de pesquisa atualizada e do arquivamento de idéias e reflexões sobre diferentes assuntos.

O reconhecimento do texto-fonte e dos motivos de sua reapresentação é de grande importância para a construção do sentido de um texto.

Toda leitura é necessariamente intertextual, pois, ao ler, estabelecemos associações desse texto do momento com outros já lidos. Os textos, por isso, são

lidos de diversas maneiras, num processo de produção de sentido que depende do repertório textual de cada leitor, em seu momento de leitura.

Toda crítica, por sua vez, já tem um caráter intertextual, na medida em que escreve um texto sobre outro, valendo-se, de muitos outros textos como referência.

Concluí-se, assim, que as fontes de intertextualidade podem estar contidas em todas as áreas do conhecimento humano, indo da cultura popular às avançadas teorias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Joaquim. **A poesia da Canção**. 2.ed. São Paulo : Scipione, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas de poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra.
Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BILAC, Olavo. **Língua Portuguesa**. in: FIORIN, José Luíz, SAVIOLI, Francisco
Platio. Lições do Texto: leitura e redação. 2 ed. São Paulo: Ática, 1997.

CAMÓES, Luís de. **Soneto**. In: CASTRO, Maria da Conceição. Língua e Literatura.
5.ed. São Paulo: Saraiva, 1998.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Quadrilha**. In: VALENTE, André. A linguagem
nossa de cada dia. Petrópolis: Vozes, 1997.

FAVERO, Leonor Lopes. **Coesão e Coerência Textuais**. 3.ed. São Paulo :
Ática, 1995.

FIORIN, José Luiz, SAVIOLI, Francisco Platão. **Lições de texto: leitura e redação**.
2.ed. São Paulo : Ática, 1997.

GIL, Gilberto Passos. **Eu preciso aprofundar a ser só**. In: AGUIAR, Joaquim. A
poesia da Canção. 2.ed. São Paulo: Scipione, 1998.

GONZAGA, Luiz Júnior, LINS, Ivan. **Desenredo**. In: PAULINO, Graça et al. Intertextualidade: teoria e prática. 2 ed. Belo Horizonte: Lê, 1997.

HOLLANDA, Chico Buarque de. **Bom Conselho**. In: PAULINO, Graça et al. Intertextualidades: teoria e prática. 2 ed. Belo Horizonte: Lê, 1997.

INFANTE, Ulisses. **Do texto ao texto: um curso prático de leitura e redação**. 5.ed. São Paulo : Scipione, 1998.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça, TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **A Coerência Textual**. 8.ed. São Paulo : Contexto, 1998.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. Trad. Lúcia Helena Ferraz. São Paulo : Perspectiva, 1974.

LYRA, Carlos e BÔSCOLÍ, Ronaldo. Lobo Bobo. In: PAULINO, Graça et ai. **Intertextualidade: prática e teoria**. 2 ed. Belo Horizonte: Lê, 1997.

PAULINO, Graça et al. **Intertextualidade: teoria e prática**. 2.ed. Belo Horizonte : Lê, 1997.

RUSSO, Renato. **Monte Castelo**. In: CASTRO, Maria da Conceição. Língua e Literatura. 5 ed. São Paulo: Saraiva, 1998,

VALE, Marcos e Paulo Sérgio. **Eu preciso aprender a ser só**. In: AGUIAR, Joaquim. A poesia da canção. 2 ed. São Paulo: Scipione, 1998.

VALENTE, André. **A Linguagem nossa de cada dia**. Petrópolis: Vozes, 1997.