

Intertextualidade e paródia

Resumo: O presente artigo faz algumas considerações sobre a intertextualidade em geral e enfatiza as diferentes definições da paródia em particular, desde Aristóteles até hoje.

Palavras-chave: intertextualidade; paródia; literatura.

Abstract: This paper presents some considerations on intertextuality in general and highlights the different definitions of parody in special, from Aristotle to the present.

Keywords: intertextuality; parody; literature.

Toda obra de arte é criada paralelamente e em oposição a um modelo. (V. Chklóvski)

Considerando a própria Cultura como um jogo intertextual de aquisição e troca de (in)formações imprevisíveis e fora de controle, é fácil entender a importância do estudo da intertextualidade no campo da literatura. Os textos literários surgem no interior dessa Cultura como objetos culturais, não totalmente prontos, que necessitam dos leitores para a sua (re)criação. Toda leitura é um processo de produção de sentido, necessariamente intertextual, uma vez que, ao ler, são estabelecidas associações do texto presente com outros já lidos. As associações ocorrem livremente e independem da vontade do leitor, e podem independem da intenção do autor. Cada texto traz consigo uma proposta de significação incompleta que se efetua na relação entre ele e seu destinatário, um interlocutor ativo do processo de leitura. Como assinalou Genette, “um livro é uma reserva de formas que espera seu sentido [...]. Lê melhor quem lê por último” (1972a, p. 129).

Apesar disso, a intertextualidade é assumida pelos escritores só a partir da segunda metade do século XIX. O Romantismo, ao valorizar na obra o singular, o individual e, portanto, a originalidade, relegou a segundo plano a relação entre textos, impedindo com isso a percepção da intertextualidade como processo constitutivo da literatura. No en-

tanto, “a criação ‘pessoal’, no sentido forte, não existe porque o exercício literário reduz-se a um vasto movimento ‘combinatório’ no interior de um sistema preexistente que é o da própria linguagem” (Genette, 1972a, p. 249).

Com as teorias da intertextualidade, a leitura das obras literárias sofre uma transformação, cuja principal característica consiste na multiplicidade de seus significados. As obras passam a possibilitar, ou melhor, a requerer múltiplas leituras.

A leitura que se faz de um texto depende da sensibilidade do leitor quanto à *repetição*, que por sua vez está relacionada tanto à cultura e à memória de cada época, quanto às preocupações formais dos seus escritores. Assim, enquanto o Renascimento busca a imitação, o Romantismo rejeita-a em nome da originalidade. O primeiro requer uma leitura dupla do texto e a descoberta da sua relação intertextual com o “modelo” antigo. O segundo, ao contrário, despreza essa relação, sobretudo quando ela está explicitamente presente nas modalidades de intertextualidade como a paródia, a citação, o plágio etc. Daí, conclui-se que o modo de leitura de cada época é determinado pelo seu modo de escrita que vem inscrito no próprio texto.

Vale lembrar que a intercomunicação dos textos-discursos, da mesma época ou não, é uma prática que caracteriza a própria atividade poética. A obra surge sempre relacionada a outras, contemporâneas ou antigas, enquanto modelo estrutural, fonte de inspiração ou de citação, etc. Só para ficar na literatura italiana, a *Divina Commedia*, escrita no início do século XIV por Dante Alighieri (1265-1321), constitui um ótimo exemplo, repleta como está de alusões, citações e referências a textos greco-latinos, à Bíblia e a tantos outros.

A novidade, entretanto, está no fato de que hoje os escritores tendem à utilização deliberada da intertextualidade, tornando-a presença marcante na literatura contemporânea que vê a criação literária também como uma atividade lúdica. Um exemplo atual, sempre da literatura italiana, é o romance de Umberto Eco (1932-), *Il nome della Rosa* (1980) que se aproveita intencionalmente de textos de Thomas Mann, James Joyce, Conan Doyle, de passagens bíblicas e outros, misturando textos antigos e contemporâneos para compor sua obra. Portanto, na atualidade, os escritores recorrem a textos alheios, sem precisar estabelecer a distância entre o original autêntico (se é que existe, de fato, algum) e a réplica, numa apropriação livre. Entende-se que os discursos decorrentes desses textos são dialógicos, polifônicos e, portanto, pertencem à literatura, esse imenso diálogo entre textos. Como observou Bakhtin (1981), os escritores nunca encontram palavras neutras,

puras, mas palavras habitadas, isto é, ocupadas por outras vozes. Estas decorrem de contextos diversos, de geração a geração, que a palavra enquanto unidade migratória carrega através dos tempos.

No processo de intertextualidade há uma assimilação de textos que passam a ser elaborados ilimitadamente quanto à forma e ao sentido, criando novas significações (não definitivas). A obra literária não é mais vista como produto de história(s) anterior(es) mas sim como um processo dialético (diálogo, dialogismo) de produção e recepção sempre em movimento. A literatura pós-moderna utiliza-se deliberadamente da intertextualidade porque os escritores veem o referente como signo, isto é, como realidade textual, discursiva, questionando o próprio conceito de referencialidade. O texto literário volta-se sobre si mesmo num exercício de metalinguagem e a intertextualidade passa, então, a ser tema da literatura.

As teorias da intertextualidade abriram perspectivas novas para o estudo da literatura e ajudaram a compreender declarações como as de Voltaire (1694-1778) que, em sua XXVII carta filosófica, afirmava: “Tudo é imitação [...] Os espíritos mais originais pisoteiam uns nos outros” (*apud* Teles, 1979, p. 33).

Laurent Jenny, em seu artigo “A estratégia da forma”, é categórico ao afirmar que:

Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. De facto, só se apreende o sentido e a estrutura numa obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos - por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. Esses arquétipos, provenientes de outros tantos “gestos literários”, codificam as formas de uso dessa “linguagem secundária” (Lotman) que é a literatura. Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define [...]. Fora de um sistema, a obra é pois impensável (Jenny, 1979, p. 05).

A idéia de intertextualidade está presente nos conceitos de dialogismo e polifonia de Bakhtin, cujos estudos sempre estiveram preocupados em compreender como se constrói o sentido de um texto. O sentido se cria a partir do modo de inserção da obra entre vários sistemas, cada um com seu discurso, num diálogo constante que caracteriza a linguagem.

A teoria bakhtiniana da literatura radica-se no conceito de discurso entendido como um mecanismo dinâmico, do qual vocábulo algum pode ser compre-

dido em si mesmo, pois que todos os termos de um texto vêm inseridos em múltiplas situações, em diferentes contextos linguísticos, históricos e culturais; assim para Bakhtin, *um texto possui sempre um sentido plural* (Lopes, 1993, p. 91, grifo do autor).

Julia Kristeva, que retomou as propostas de Bakhtin e nomeou a teoria da *intertextualidade*, diz que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos; ele é uma escritura - réplica (função e negação) de outro (dos outros) texto(s)” (*apud* Jenny, 1979, p. 13). Mais adiante, ela amplia a noção de texto (sistema de signos) ao explicar que:

A “intertextualidade” designa essa transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos noutra, mas como este termo foi frequentemente tomado na acepção banal de “crítica das fontes” dum texto, nós preferimos-lhe um outro: *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético - da posicionalidade enunciativa e denotativa (*idem*).

A intertextualidade pode manifestar-se através da paródia, da citação, do plágio, da imitação, da epígrafe etc. Interessa-nos, no momento, a paródia, um tipo de intertextualidade auto-reflexiva, muito explorada hoje como um dos modos da construção formal e temática dos textos.

A paródia já foi considerada um gênero menor, parasitária e derivativa (apenas uma imitação ridicularizadora), sobretudo pela estética romântica que, como assinalamos, crê no gênio criativo e na originalidade. Rediscutindo as definições mais comuns de paródia, Haroldo de Campos assinala que: “ela não deve ser necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca, mas inclusive na sua acepção etimológica de *canto paralelo*” (Campos, 1967, p. 15-6, grifo do autor).

Popularmente associada à imitação burlesca, a paródia tem aparecido com uma significação restrita e pejorativa. Frequentemente confundida com a sátira ou o pastiche, ela é considerada, como dissemos anteriormente, um discurso parasita que não merece ser levado a sério. Daí a idéia de que a paródia é fruto de espíritos incapazes de criar por si próprios e, portanto, condenados a “imitar” as obras dos outros.

Em *Palimpsestes*, Genette já alerta para as variadas conotações que a palavra paródia assume ao longo do tempo, dizendo que ela pertence a [...] *ces mots si familiers, si faussement transparents, qu'on les emploie,*

pour théoriser à longueur de volumes ou de colloques, sans même songer à se demander de quoi l'on parle (1982, p. 11).

A paródia passou por várias definições desde a Antiguidade. Vejamos algumas delas:

O termo paródia aparece pela primeira vez no capítulo II da *Poética* de Aristóteles na passagem em que o filósofo trata das “Espécies de poesia imitativa, classificadas segundo o objeto da imitação”: “[...] Homero imitou homens superiores; Cleófon, semelhantes; Hegêmon de Taso, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, autor da *Delíada*, imitaram homens inferiores” (Aristóteles, 1966, II, p. 70).

Aristóteles estabeleceu uma classificação dos gêneros em função de seu objeto (homens e ações nobres ou baixas, melhores ou piores do que nós) e de seu modo de enunciação (discurso dramático ou narrativo). Assim, na tragédia temos personagens e ações nobres representados de modo dramático; na epopeia, personagens e ações nobres em modo narrativo e na comédia, personagens e ações baixas em modo dramático. A quarta possibilidade, ou seja, personagens e ações baixas representados por narrativa fica sem gênero determinado na *Poética*. É plausível pensar que essa última condição tenha constituído a paródia. Assim temos o seguinte quadro:

	<i>Personagens e ações nobres</i>	<i>Personagens e ações baixas</i>
<i>Modo dramático</i>	Tragédia	Comédia
<i>Modo narrativo</i>	Epopeia	Paródia (?)

Na Idade Clássica, a paródia mantém o efeito cômico e é considerada um tipo de operação limitada aos textos, estando mais ligada à retórica do que à poética, vista, portanto, mais como uma técnica do que um gênero. Ao que sabemos, a visão aristotélica da paródia predominou nos estudos literários até o final do século XVIII.

No século XIX observamos duas atitudes em relação à paródia: uma que a vê como prática de intervenção pontual sobre os textos, pouco suscetível de ser levada a sério, interessando como gênero ou técnica menores aos colecionadores de curiosidades literárias (segundo a visão de Aristóteles), outra mais abrangente, que chega com o

romantismo e valoriza as noções de burlesco e de grotesco. Tudo o que nas obras aparece de ridículo, de caricatural, destinado por contraste a criar o belo, é chamado de “paródia”. Paródia como imitação ou reprodução burlesca de um objeto qualquer.

Na segunda metade do século XIX, a paródia é totalmente identificada com a caricatura e a sátira. Estas, enquanto meios de resistência política, gozam de certo prestígio extensivo àquela.

A partir de 1850, final do Romantismo, valores como inspiração e genialidade desaparecem dando lugar a concepções mais “artesaniais” de literatura, como a reescritura, em que há imitação de modelos reconhecidos que passam a ser considerados etapas necessárias da criação. Após refletir sobre o “eu” (com o romantismo, por exemplo) e sobre a realidade (realismo), a literatura contemporânea tende a se auto-refletir (modernismo e pós-modernismo). Dentro do espírito *fin de siècle*, em que se multiplicam as práticas de desvio, a literatura em *segundo grau* (Genette) surge como uma palavra de ordem e uma fatalidade.

Octave Delepierre escreve em 1868-69 um *Essai sur la parodie*, cujo objetivo inicial é apresentar um trabalho bibliográfico, um repertório histórico e geográfico da paródia, mas, como ele acaba fazendo algumas reflexões importantes sobre o tema, o livro deixa de ser um simples catálogo. Assim, ele começa por assinalar a identificação, na prática, de palavras como *burlesco*, *caricatura*, *grotesco* e *paródia*, apesar da grande diferença de significado entre elas. Segundo Delepierre, cada vocábulo constitui um procedimento a serviço da sátira. Sua concepção de paródia aponta para a degradação de grandes obras; a paródia como uma prática social e política inevitável, ligada à decadência própria do fim de século.

Nos anos vinte do século passado, um grupo de estudiosos da linguagem se reúne para propor um estudo científico dos fatos literários em reação às interpretações psicológicas e biográficas que, segundo eles, dominam a literatura. Chamados de formalistas por seus adversários, esses estudiosos têm uma concepção intertextual da literatura. Definindo a *literariedade* e especificando as características da linguagem poética em relação à cotidiana, os formalistas russos passaram a se interessar pela noção de *evolução literária*. Uma evolução não mais explicada de maneira histórica e genética, isto é, uma nova forma surgindo para exprimir novo conteúdo. Para eles as mudanças não têm uma origem exterior, mas são provenientes do interior do campo artístico, da interação das próprias obras. A concepção de obra de arte para os formalistas, nas palavras de Chklóvski, citadas por Eikhenbaum, diz que:

A obra de arte é percebida em relação com as outras obras de arte e com ajuda de associações que se fazem com elas... Não somente o pastiche, mas toda obra de arte é criada paralelamente e em oposição a um modelo qualquer. A nova forma não aparece para exprimir um novo conteúdo, mas para substituir a velha forma que já perdeu o seu caráter estético (*apud* Eichenbaum, 1973, p. 18-9).

Tynianov antecipa o conceito de intertextualidade ao se referir à articulação de vários sistemas entre si:

A existência de um fato como *fato literário* depende de sua qualidade diferencial (isto é, de sua correlação seja com a série literária, seja, com uma série extraliterária) em outros termos, depende de sua função. [...]

O estudo isolado de uma obra não nos dá a certeza de falarmos corretamente de sua construção, de falarmos da própria construção da obra (*apud* Eichenbaum, 1973, p. 109).

Suas palavras sugerem que a obra literária é construída como uma rede de relações diferenciais com textos literários e com sistemas de significação não-literários. Dentro dessa concepção intertextual da literatura, encontramos a paródia exercendo um papel importantíssimo. A paródia, para Tynianov, constitui um fator essencial da evolução literária considerada por ele não como uma relação linear, mas sim como uma relação de combate que compreende os processos de destruição e de construção.

Se para a maioria dos formalistas todas as obras se definem em relação a outras obras, Bakhtin vai além e declara que todo enunciado é concebido em relação a outros enunciados:

A enunciação é o produto de dois indivíduos socialmente organizados [...]. A palavra dirige-se a um interlocutor [...] toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige *para* alguém. Ela se constitui no “produto da interação do locutor e do ouvinte” (Bakhtin, 1990, p. 112-3, grifo do autor).

É o princípio do dialogismo, ou seja, de um lado, todo discurso supõe e coloca em situação de diálogo pelo menos dois sujeitos: o homem que fala e seu grupo social; de outro, o discurso comporta sempre um “já dito”: “Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa” (Bakhtin, 1988, p. 88).

Embora o dialogismo seja inerente ao próprio discurso, segundo Bakhtin, a função dialógica predomina em certos gêneros. Assim, o romance é o gênero dialógico por excelência e Dostoiévski (em oposição a Tolstói e sua obra monológica) constitui o exemplo máximo disso. Bakhtin considera Dostoiévski o criador do romance polifônico, aquele que põe em cena uma multiplicidade de vozes e de consciências independentes e inconfundíveis.

Podemos dizer que a paródia tem, segundo o teórico, um uso mais geral que corresponde a uma prática de imitação ou transformação caricatural de discursos, de linguagens, de temas ou de gêneros literários: paródico como adjetivo equivalente a cômico, irônico, humorístico; um uso mais restrito que une paródia e estilização como na “estilização paródica”, isto é, a recriação polêmica de uma linguagem representada e denunciada no interior de um discurso. E a “paródia retórica”, que corresponderia a uma destruição, puramente formal e negativa, do discurso do outro, à qual estaria ligada a paródia moderna.

Bakhtin considera a paródia como elemento inseparável da sátira menipeia e de todos os gêneros carnavaalizados:

Na Antiguidade, a paródia estava indissolúvelmente ligada à cosmovisão carnavalesca. O parodiar é a criação do “duplo destronante”, o mesmo “mundo às avessas”. Por isso a paródia é ambivalente. [...] Os duplos parodiadores tornaram-se um elemento bastante frequente da literatura carnavaalizada (Bakhtin, 1981, p. 109-10).

O crítico mostra seu interesse pela paródia de registro essencialmente cômico, aquela que inverte o texto parodiado e traz o farsesco, a gargalhada das praças, o carnavalesco. Sobre a paródia moderna, Bakhtin declara que

[...] nos tempos modernos, as funções da paródia são estreitas e improdutivas. A paródia tornou-se doentia, o seu lugar na literatura moderna é insignificante. Vivemos, escrevemos e falamos, hoje em dia, num mundo de linguagem livre e democratizada; a hierarquia complexa e multinivelada de discursos, formas, imagens e estilos que costumam permear todo o sistema de linguagem oficial e da consciência linguística foi varrida pela revolução linguística da Renascença (*apud* Hutcheon, 1985, p. 91)

Apesar das palavras disfóricas de Bakhtin a respeito da paródia moderna, esta, na verdade, pode ser identificada por seu conceito positivo de carnavaalização. Embora o carnaval não seja um fenômeno lite-

rário, mas um tipo de espetáculo sincrético de caráter ritual, a literatura se apodera dele: “é a essa transposição do carnavalesco para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura” (Bakhtin, 1981, p. 105).

Portanto, há uma estreita ligação entre a paródia carnavalesca e a *transgressão autorizada* própria dos textos paródicos atuais. Assim como no carnaval se dá licença para transgredir temporariamente o sério (as proibições são revogadas durante esse período), a paródia autoriza uma transgressão a partir dos limites do texto parodiado.

O essencial em Bakhtin não é o emprego ou o sentido exato da paródia, mas a visão de mundo, as implicações culturais e ideológicas a que ela remete. Seu mérito está no fato de ter mostrado que a paródia não é apenas uma técnica de renovação da literatura ou um componente fundamental da evolução literária, mas que ela implica em posturas culturais, sociais e políticas abordadas por ele através de uma pesquisa verdadeiramente antropológica.

A partir dos anos oitenta do século XX, a reflexão sobre a paródia se desenvolve na Grã-Bretanha e na América do Norte sob o impulso da leitura dos formalistas russos e de Bakhtin, e ainda, em continuidade a obras como *The Anxiety of Influence*, de Harold Bloom (1ª ed. 1973, trad. 1991) e *Rhetoric of Irony*, de Wayne Booth (University of Chicago Press, 1974).

As reflexões mais conhecidas são as de Margaret Rose com *Parody/Meta-fiction* (1979); as de Linda Hutcheon com *Uma teoria da paródia* (1985) e as de Michele Hannoosh com *Parody and Decadence* (1989).

Margaret Rose propõe dois níveis de definição para a paródia: um específico, surgido após a análise de definições antigas, outro geral que identifica a paródia com a metaficção. O primeiro vê a paródia como técnica de citação cômica, correspondendo a “*the critical refunctionings of preformed literary material with comic effect*” (Rose, 1979, p.35). Rose distingue bem o efeito cômico (que age sobre o leitor) e a estrutura cômica da obra. Segundo ela, os modernos tendem a pensar na obra que produz tal efeito como sendo por si só cômica (confusão que não ocorria com os antigos), o que explica a condenação moral do parodista. A estudiosa concebe a paródia como uma prática fundamentalmente ambivalente, que comporta um desejo de imitação e uma vontade de mudança, uma relação de dependência e de independência em comparação ao objeto parodiado.

De acordo com o segundo nível de definição, a paródia coloca em questão a capacidade da obra literária de representar a realidade e de imitar modelos (questões identificadas com a modernidade), à medida

que ela é metaficcional, isto é, a paródia toma a si mesma por objeto, analisando no seu interior, sua natureza de ficção, sua produção e sua recepção; toda paródia é reflexiva.

Em *Uma teoria da paródia*, Linda Hutcheon considera a paródia como “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (Hutcheon, 1985, p. 17). Segundo a autora, a paródia não é simplesmente uma técnica literária, mas um gênero, uma vez que ela possui “identidade estrutural e função hermenêutica próprias” (Hutcheon, 1985, p. 30). A paródia é vista como uma repetição com distância crítica que marca mais a diferença que a semelhança. Hutcheon esvazia a noção de efeito cômico da paródia, afirmando que não há nada na etimologia da palavra que autorize tal noção:

O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de “contra” ou “oposição” [...]. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato. [...] (Hutcheon, 1985, p. 47-8, grifo do autor).

No entanto, *para* em grego também pode significar “ao longo de” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste.

Assim, rejeitando toda tentativa de limitação da paródia (pode-se parodiar um gênero, um estilo, um movimento, um artista, uma obra individual ou partes de obras), Hutcheon assinala um largo campo de intenções e de efeitos possíveis por meio do *ethos* pragmático da paródia. *Ethos* definido como:

a principal resposta intencionada conseguida por um texto literário. A intenção é inferida pelo decodificador, a partir do texto em si.[...]Um *ethos* é, pois, uma reação intencionada inferida, motivada pelo texto (Hutcheon, 1985, p. 76).

De todos os *ethos*, a ironia constitui o elemento privilegiado, o componente estrutural da paródia. Enquanto discurso ambivalente que traz a repetição e diferença, admiração e distância, a paródia funciona como a ironia que marca uma diferença por meio da superposição. Como Hutcheon explica num artigo da revista *Poétique*:

L'ironie et la parodie [...] opèrent toutes deux sur deux niveaux, un niveau de surface primaire en premier plan, un niveau secondaire et implicite en second

plan. Ce dernier niveau, dans les deux cas, tire sa signification du contexte dans lequel il se trouve. La signification ultime du texte ironique ou parodique réside dans la superposition des deux niveaux, dans une sorte de double exposition (au sens photographique du terme) textuelle (Hutcheon, 1978, p. 472-3).

A paródia toma distância irônica de seu modelo por meio dos processos de *inversão* e *transcontextualização*.

Voltando à etimologia da palavra, Hutcheon lembra que a raiz *odos* impede a confusão da paródia com a sátira, enquanto “canto” limita a sua prática ao domínio estético. Além do mais, o “alvo” da sátira é sempre “extramural”, isto é, social, moral, uma vez que seu objetivo é ridicularizar os vícios e as loucuras da sociedade (da Humanidade) para corrigi-los, enquanto a paródia é uma forma “intramural” com normas estéticas. A confusão decorre do fato de os dois gêneros (paródia e sátira) serem usados frequentemente em conjunto e, principalmente, porque ambos utilizam a ironia. A ironia, enquanto processo discursivo, tem duas funções distintas: uma semântica e outra pragmática. A função semântica da ironia é contrastante (contraste semântico entre o que é afirmado e o que é significado), ocorre no nível literário e, portanto, está presente na paródia. A função pragmática da ironia é avaliadora, ela julga e se dá no nível social, aparecendo na sátira. Podemos ter paródias satíricas, assim como sátiras paródicas, mas a paródia moderna não se confunde com a sátira no seu objetivo.

Hutcheon assinala também o paradoxo da paródia, que consiste numa “transgressão autorizada” de normas e, conforme já mostramos, corresponde ao conceito de “carnavalização” de Bakhtin. Essa transgressão só ocorre após o reconhecimento e a incorporação do modelo, à medida que só as grandes e reconhecidas obras são alvos da paródia. Até porque, só as obras de sucesso podem ser reconhecidas pelo leitor. Há ainda o estatuto da paródia, que parece conservador ao repetir o modelo, mas é revolucionário ao introduzir uma diferença dentro da continuidade. O modelo de Hutcheon é a arquitetura pós-moderna. Arquitetura entendida como um diálogo com o passado.

Michele Hannoosh em *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires* (1989) é a primeira a aplicar sua teoria a uma obra completa de Jules Laforgue. Com exceção do trabalho de Bakhtin sobre Rabelais (1987), todos os teóricos se contentam em explicar suas ideias por meio de trechos escolhidos. Sua concepção de paródia, como a de Hutcheon e dos formalistas, está baseada numa ideologia evolucionista. Hannoosh considera que a modernidade, longe de recusar as obras do passado, tende, ao contrário, a se apropriar delas, remodelando-as em função

de preocupações do presente (o espírito decadente para Laforgue). Isto porque, segundo ela, as formas modernas não seriam possíveis sem as precedentes e, sobretudo, a originalidade não consiste apenas na novidade, mas igualmente na transformação do passado. Assim a paródia é definida como “the comical reworking and transformation of another text by distortion of its characteristic features” (Hannoosh, 1989, p. 10). Essa transformação, ela completa, passa por distorções de traços estilísticos, pela inversão de valores, pela transposição em outros contextos com efeito cômico e intenções críticas. Tal definição, como se vê, retoma a dimensão cômica recusada por Hutcheon, que considera a ironia neutra. Para Hannoosh, a distorção entre a obra modelo e a nova consiste num jogo de essência cômica marcada exatamente pela ironia, entendida como uma modalidade do cômico. Diferentemente de M. Rose, ela não confunde o cômico com a zombaria. Portanto, a paródia não precisa ridicularizar seu modelo só porque tem um componente cômico. (Laforgue, por exemplo, não manifesta agressividade contra a obra parodiada e o espírito decadente, mas só exerce sobre ela humor e ironia).

Hannoosh ressalta o componente autocrítico da paródia que, ao retomar comicamente outras obras, expõe os mecanismos de funcionamento do texto-alvo e convida o leitor a seguir o mesmo procedimento em relação a ela. Segunda a autora, não é necessário que o leitor (re) conheça o modelo parodiado. O (re)conhecimento pode ajudar a esclarecer certos aspectos da paródia e aumentar a compreensão das distorções, mas ele não é essencial a sua inteligibilidade. A paródia não só preserva o original, mantendo dele o que é pertinente à sua compreensão, como cria o original no espírito do leitor, construindo-o ao mesmo tempo em que o transforma. O título *Parody and Decadence* faz pensar na relação de causalidade entre decadência e paródia. Uma vez que a decadência ocupa um lugar privilegiado na obra, a paródia passa a ser um efeito ou um sintoma de decadência.

No que diz respeito à intertextualidade, *Palimpsestes* (1982), de Gérard Genette, constitui um dos estudos mais importantes sobre as relações (manifestas ou não) entre textos. Genette prefere chamar a paródia de “hipertextualidade”, definindo-a como a transformação mínima de um texto. O crítico explora um campo geral que ele nomeia como *transtextualidade*, isto é, “tout ce qui met [um texto] en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes” (Genette, 1982, p. 7). Essa transtextualidade corresponde ao que Julia Kristeva chama de *intertextualidade*.

A transtextualidade, para Genette, é o termo mais abrangente que engloba: 1º - a “intertextualidade” - restrita à presença efetiva de um ou mais textos dentro de um outro texto como acontece, por exemplo, na

citação, que é a forma mais literal e mais explícita de intertextualidade; no plágio, literal, mas não admitido, ou na alusão, menos literal e menos explícita; 2º - a “paratextualidade” - designa relações do texto com o extratexto do próprio livro: títulos, subtítulos, prefácios, posfácios, epígrafes, advertências, ilustrações, notas, capa, sobrecapa, entrevistas do autor, etc.; 3º - a “metatextualidade” - as relações de comentário que unem um texto a outro que fale dele. Essa relação pode vir inserida num romance, tornando-se próximo da intertextualidade. A metatextualidade pode ser retomada no paratexto como publicidade. Por exemplo, as citações da crítica sobre o livro em sua contracapa. Existe, ainda, a metatextualidade ficcional, bastante comum no romance contemporâneo: por meio de uma *mise en abyme*, o narrador comenta ou faz comentar por outrem o romance que está sendo escrito; 4º - a “arquitextualidade” - as relações mais abstratas e mais implícitas, assinaladas às vezes por uma simples indicação paratextual (conto, romance, ensaio). Essa relação remete ao “gênero”, sendo fundamental para a construção do texto e para as expectativas do leitor e seu modo de leitura; e finalmente, 5º - a “hipertextualidade”, entendida como toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto A (hipotexto), em que este último transparece. Exemplos: a *paródia*, o *pastiche*, a *sátira*. A imagem do palimpsesto empregada por Genette constitui um apropriado exemplo do funcionamento da hipertextualidade. Palimpsesto era um antigo pergaminho usado mais de uma vez, de modo que mesmo após a raspagem do texto anterior este sempre deixava marcas na nova escrita.

Restringindo o campo da hipertextualidade, Genette declara que o caráter hipertextual de uma obra não é uma questão de interpretação, mas sim de uma inscrição explícita e declarada na obra por meio do título e de outros elementos paratextuais, um contrato com o leitor, etc. O hipertexto é completamente derivado do hipotexto, sendo que a derivação se constitui de dois modos: por transformação ou por imitação. A transformação se refere a um texto (*paródia*) e a imitação à reprodução de um estilo (*pastiche*).

A hipertextualidade não é definida somente por meio das relações de transformação ou imitação, mas depende também das funções dessas relações. Ou seja, depende da intenção e do efeito, ou o que Hutcheon chamou de *ethos*. As funções podem ser lúdicas, satíricas ou sérias. Entrecruzando as duas relações (transformação e imitação) com as três funções citadas, temos o conceito de *paródia*: transformação textual com função (*ethos*) lúdica. Ou nas palavras de Genette: *paródia* como a *transformation ludique d'un texte singulier* (Genette, 1982, p. 164).

A maioria dos historiadores da paródia concorda que ela prospera em épocas de maior sofisticação cultural, uma vez que os parodistas contam com a competência dos leitores. Tal competência tem sido usada para acusar a paródia também de elitista. De fato, a paródia só se realiza quando o leitor (o ouvinte, o espectador) decodifica o texto presente e reconhece o(s) anterior(es). Para tanto, é necessário um requisito pragmático e formal, ou seja, um código comum entre o codificador e o decodificador.

Recapitulando, vimos que Margaret Rose identifica a paródia literária com a auto-referência. No entanto, sabe-se que a paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade, mas, certamente, não a única. Rose insiste no efeito cômico da paródia e, ao considerá-la parte de um relacionamento da arte com a realidade (e não da arte com a arte), ela acaba não distinguindo a paródia da sátira. Quanto a Genette, sua definição não faz nenhuma referência ao efeito cômico ou ridicularizador da paródia, como aparece na de Rose, porque a categorização do crítico é basicamente estrutural. Ele apresenta uma análise formal das inter-relações textuais e, portanto, nega qualquer definição de transtextualidade que precise de um leitor e implicitamente de um autor. A visão de Hannoosh, por sua vez, é limitada quando sustenta a não-necessidade de identificação do hipotexto da paródia para apreciar seu sentido. A autossuficiência evocada por ela é impossível porque um texto paródico cujo hipotexto permanece desconhecido muda de estatuto. Tynianov já alertava para o fato ao declarar que: “lorsqu’elle est arrachée à son second plan – qui peut être simplement oublié - [a paródia] perd naturellement sa nature parodique” (1969, p. 75).

A definição de paródia moderna de Hutcheon (paródia como crítica séria) nos parece mais adequada, por ser mais abrangente e falar de um jogo irônico com convenções múltiplas, que pressupõe, além da intenção do autor, mostrada no texto, um leitor cooperativo com competência enciclopédica para codificar e decodificar a paródia. Esta se constitui num dos “passeios inferenciais” que o leitor tem que dar para que ela se realize, isto é, seja reconhecida como tal. “Passeios inferenciais não são meras iniciativas da parte do leitor, mas são antes suscitadas pelas estruturas discursivas e previstas por toda a estratégia textual como componentes indispensáveis da construção da obra” (Eco, 1986, p. 32).

E, para concluir, vemos que Bakhtin chama a atenção para os limites da memória da nossa cultura que condena uma parte da literatura mundial à perda da sua dimensão hipertextual:

A paródia, se não é grosseira [...], é geralmente muito difícil que revele o seu segundo contexto sem conhecer o seu fundo verbal alheio. Provavelmente, na literatura mundial não são poucas as obras de cujo caráter paródico nós hoje nem suspeitamos. Na literatura mundial, os discursos pronunciados de forma totalmente incondicional e puramente monovocal são, sem dúvida, muito poucos (Bakhtin, 1988, p. 170).

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. e com. de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BAKHTIN, Mikhail Mikháilovitch. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra, Rio: Ed. Forense-Universitária, 1981.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, 1988.
- _____. (Voloshinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1993.
- CAMPOS, Haroldo. "Introdução". In: _____. *Oswald de Andrade: trechos escolhidos*. Rio: Agir, 1967.
- DELEPIERRE, Octave. "Essai sur la parodie". In: _____. *Miscellanies of the Philobiblion Society*. Vol. XII. Londres: Wittingham and Wilkins 1868-1869.
- ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.
- EICHENBAUM, Boris et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- GENETTE, Gérard. "O reverso dos signos". In: _____. *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantovelli. São Paulo: Perspectiva, 1972a.
- _____. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- HANNOOSH, Michele. *Parody and Decadence: Laforgue's Moralités légendaires*. Columbus: Ohio State University Press, 1989.
- HUTCHEON, Linda. "Ironie et parodie: stratégie et structure". In: _____. *Poétique 36*, 1978, p. 467-471.
- _____. *Uma teoria da paródia*. Lisboa - Rio: Edições 70, 1985.
- JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". In: _____. *Intertextualidades (Poétique 27)*. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- LOPES, Edward. *A palavra e os dias*. São Paulo: Ed. Unesp-Ed. Unicamp, 1993.
- ROSE, Margaret. *Parody / Meta-fiction: an analysis of parody as a critical mirror of the writing and the reception of fiction*. Londres: Croom Helm, 1979.
- TELES, Gilberto Mendonça. *A Retórica do Silêncio: teoria e prática do texto literário*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- TYNIANOV, Iúri. "Destruction, parodie". *Change 2*. 1969, p. 67-76.

