

artigo

Paródia: gênero ou estilo?

por **Florita Dias da Silva**

105

RESUMO

A paródia constitui uma prática discursiva, geralmente associada à literatura, cuja origem, no Ocidente, remete à Grécia antiga. Apesar da diversidade de conceituações que ela recebeu ao longo do tempo, à paródia costumeiramente se associou a marca da irreverência, da subversão do canônico e do humorismo, explícito ou velado. O presente estudo submete a noção de paródia a uma investigação centrada numa perspectiva sócio-comunicativa e funcional com o fito de indagar se a paródia é um gênero textual ou apenas um estilo que atravessa miríades de gênero sem ser especificamente um destes. Para atingir este objetivo, busca-se elucidar, dentro de uma perspectiva panorâmica e didática, as noções de gênero textual e paródia. Em seguida, a partir da análise concreta de duas produções paródicas, argumenta-se que a paródia constitui um caso de intertextualidade inter-gênero, portanto, um gênero textual, ainda que marcadamente híbrido.

Palavras-chave: Paródia. Gênero Textual. Intertextualidade inter-gênero.

ABSTRACT

The parody is a discursive practice, usually associated to literature, whose origin, on West, remounts to ancient Greece. Although the diversity of concepts that it received along the ages, it is usually associated to parody the mark of irreverence, of the subversion of the canonical, and of humor, veiled or explicit. This study submits parody to an investigation centered in a socio-communicational and functional, aiming to enquire if parody is a textual genre or just a style that crosses many varieties of genres without being specifically one of them. In order to reach this goal, we aim to elucidate, inside a panoramic and didatic perspective the notions of textual genre and parody. In the following step, from two concrete analysis of two parodical productions, we argue that parody is a case of inter-genre intertextuality, therefore, a textual genre, although hybrid indeed

Keywords: Parody. Textual Genre. Inter-genre intertextuality

1 Introdução

A paródia é o que poderíamos chamar texto parasitário, pois sua existência depende de um texto anterior, o qual é subvertido (AGUIAR E SILVA, 1986). Embora sua ocorrência remonte à Hélade, é na modernidade, a partir da segunda década do século XX, sobretudo com as chamadas vanguardas européias, que ela se torna moeda corrente, primeiro nas manifestações artísticas, e em seguida em outras esferas da comunicação humana. Hoje, a paródia está tão ligada à vida cotidiana que diversos pesquisadores, como Linda Hutcheon (1989), consideram-na como um dos traços marcantes da sensibilidade do homem contemporâneo.

O presente estudo aborda a paródia não em sua configuração estética, como é mais comum, mas em sua função sócio-comunicativa. Procura-se, assim, avaliá-la não segundo sua eficácia artística, mas tomando como problema as seguintes

indagações: a paródia constitui um gênero textual, com características formais relativamente estáveis e função pragmático-comunicativa específica? Se não constitui um gênero, que seria a paródia? São estas perguntas de grande relevância, dado o lugar especial que a paródia ocupa na cultura contemporânea^[1]. Além disso, conforme assinala Bakhtin (2003), o comando de um repertório de gêneros relevantes ao nosso contexto social nos possibilita a participação nessa vida grupal de maneira mais crítica e verdadeira.

Se queremos saber se a paródia constitui um gênero textual será preciso, em primeiro lugar, caracterizar, mesmo que seja em linhas gerais, o que seja um gênero textual.

2 Os gêneros textuais: uma visão panorâmica

A noção “gênero” tem suas raízes firmadas na tradição literária e retórica, na Grécia. Platão (2000), em *A República*, dividia a literatura em três gêneros: o lírico, em que apenas o autor fala; o épico, em que o autor e personagem falam e o dramático, em que apenas a personagem enuncia. Aristóteles (s.d.) propõe, logo após Platão, outra tripartição dos gêneros literários: o épico, o trágico e o cômico. A epopéia e a tragédia teriam como mister imitar as ações superiores, mostrando os homens moral e fisicamente superiores ao que são na vida real; já a comédia seria a imitação das ações inferiores do homem, a ela caberia mostrar os homens com uma baixa de espírito maior do que se vê na vida real. Na tradição retórica, Aristóteles (s.d.) sugeriu igualmente a existência de três gêneros: o deliberativo, cuja função é aconselhar ou desaconselhar; o judiciário, que visa acusar ou defender alguém e o demonstrativo, cujo fim é a censura ou o elogio.

Fora do âmbito literário e retórico, é recente a especulação teórica sobre os gêneros textuais. Sua aparição data do século XX e é classicamente atribuída a Mikhail Bakhtin (1981a, 2003). Bakhtin (2003) fala de “gêneros do discurso”^[2] e os compreende como padrões comunicativos, que, socialmente utilizados, funcionam como paradigmas comunicativos globais, nos quais se observa o conhecimento social localizado em situação concreta. Dada a sua atrelagem ao conhecimento social, sua existência depende da “institucionalização de usos da linguagem, portanto emergem a partir da recorrência de usos da linguagem, com diversos graus de ritualização, por pessoas que compartilham uma organização social” (MOTTA-ROTH, p. 496, 2006).

Bakhtin (2003) enfeixa os gêneros do discurso em duas categorias:

- os gêneros primários – ligados às relações cotidianas (conversa face a face, linguagem familiar, cotidiana etc.); em um ângulo mais direto, esses gêneros são os mais comuns no dia-a-dia do falante.

- os gêneros secundários – mais complexos (discurso científico, teatro, romance etc.), referem-se a outras esferas de interação social, mais bem desenvolvidas.

Os gêneros são, nesta perspectiva, “fenômenos históricos, profundamente vinculados à vida cultural e social”, que “contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia-a-dia” (MARCUSCHI, 2005, p. 19). Se cada enunciado individual não se ligasse a campos de utilização da língua que elaboram “seus tipos relativamente estáveis de enunciados” (BAKHTIN, 2003, p. 262), isto é, não se ligasse a gêneros do discurso, a comunicação humana tornar-se-ia uma celeuma. Entende-se, portanto, os gêneros como categorias “prático-empíricas indispensáveis tanto à produção quanto à recepção-interpretação” (COSTA, 2000, p. 180).

Deve-se lembrar que, uma vez que os gêneros textuais têm como mister principal desempenhar uma função sócio-comunicativa, é errôneo tentar defini-los enfatizando suas constantes formais, isto é, seus traços estilísticos. Como acentua diversas vezes Marcuschi (2005), os gêneros textuais

caracterizam-se muito mais por suas funções comunicativas, cognitivas e institucionais do que por suas peculiaridades lingüísticas e estruturais. São de difícil definição formal, devendo ser contemplados em seus usos e condicionamentos sócio-pragmáticos caracterizados como práticas sócio-discursivas (MARCUSCHI, 2005, p. 20).

É pertinente, portanto, distinguir tipos textuais de gêneros textuais, já que a noção de tipo textual vincula-se a uma concepção imanentista de língua, enfatizando aspectos composicionais, como estruturações lexicais e sintáticas, em detrimento dos aspectos pragmático-discursivos. Para visualizar com clareza esta distinção, cabe citar o seguinte quadro sinóptico, elaborado por Marcuschi (2005, p. 23):

TIPOS TEXTUAIS

1. constructos teóricos definidos por propriedades lingüísticas intrínsecas;
2. constituem seqüências lingüísticas ou seqüências de enunciados e não são textos empíricos
3. sua nomeação abrange um conjunto limitado de categorias teóricas determinadas por aspectos lexicais, sintáticos, relações lógicas, tempo verbal;

4. designações teóricas dos tipos: narração, argumentação, descrição, injunção e exposição

GÊNEROS TEXTUAIS

1. realizações lingüísticas concretas definidas por propriedades sócio-comunicativas;
2. constituem textos empiricamente realizados cumprindo funções em situações comunicativas;
3. sua nomeação abrange um conjunto aberto e praticamente ilimitado de designações concretas determinadas pelo canal, estilo, conteúdo, composição e função;
4. exemplos de gêneros: telefonema, sermão, carta comercial, carta pessoal, romance, bilhete, aula expositiva, reunião de condomínio, horóscopo, receita culinária, bula de remédio, lista de compras, cardápio, instruções de uso, outdoor, inquérito policial, resenha, edital de concurso, piada, conversação espontânea, conferência, carta eletrônica, bate-papo virtual, aulas virtuais etc.

Os tópicos primeiro, segundo e terceiro enfatizam a distinção entre uma concepção estrutural (tipo textual) e outra pragmática (gênero textual) de uso da língua. Demonstram o quanto a noção de gênero, conforme já fora enfatizado, está vinculada à vida social, exercendo um papel sócio-comunicativo de produzir padrões comunicativos. O quarto tópico, ao dar exemplos concretos, aponta como a noção de gênero refere-se a textos materializados, com funções específicas, enquanto as categorias apontadas como tipos textuais são abstrações que dificilmente se realizam em estado puro em um dado gênero textual. Basta citarmos como exemplo este poema de Manuel Bandeira:

NAMORADOS

O rapaz chegou-se para junto da moça e disse:

- Antônia, ainda não me acostumei com o seu corpo, com a sua cara.

A moça olhou de lado e esperou.

- Você não sabe quando a gente é criança e de repente vê uma lagartixa listada?

A moça se lembrava: - A gente fica olhando...

A meninice brincou de novo nos olhos dela.

O rapaz prosseguiu com muita doçura:

- Antônia, você parece uma lagartixa listada.

A moça arregalou os olhos, fez exclamações.

O rapaz concluiu:

- Antônia, você é engraçada! Você parece louca.

(BANDEIRA, 1993, p. 142).

O texto aqui se define como pertencente ao gênero textual poema ou, para a teoria literária, como um poema do gênero lírico (AGUIAR E SILVA, 1986). Vê-se, porém, atrelado a ele vários tipos textuais: narração, descrição, injunção e exposição.

Se, como exemplifica o poema de Manuel Bandeira, num mesmo gênero vários tipos comparecem, deve-se ressaltar que os gêneros podem se inter cruzar entre si. A respeito desta heterogeneidade presente na constituição dos gêneros, Marcuschi (2005, p. 31) propõe uma classificação bastante elucidativa. Segundo ele, esta heterogeneidade pode se manifestar como “heterogeneidade tipológica” ou “intertextualidade inter-gêneros”.

“Namorados”, de Manuel Bandeira, serve como exemplo de heterogeneidade tipológica, já que apresenta vários tipos textuais em um mesmo gênero. Este fenômeno é bastante comum, pois raros são os gêneros que apelam a um único tipo. Menos freqüente é o caso da intertextualidade inter-gêneros, caso de “hibridização ou mescla de gêneros em que um gênero assume a função de outro” (MARCUSCHI, 2005, p 31). Um outro poema de Bandeira pode servir de exemplo:

POEMA TIRADO DE UMA NOTÍCIA DE JORNAL

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia num barracão sem número.

Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro

Bebeu

Cantou

Dançou

Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.

(BANDEIRA, 1993, p. 136).

Neste poema, Manuel Bandeira busca, como explicita o título, uma aproximação com o gênero notícia jornalística. Temos aí elementos típicos desse gênero – como o nome do envolvido, o que lhe ocorreu, quando e como ocorreu, numa organização composicional que lembra a distribuição destes elementos na notícia. No entanto, toda esta absorção de elementos não impede que o texto continue sendo um poema. O que temos aí, segundo a descrição fornecida por Marcuschi (2005), é uma produção com a função de poema que assumiu, sob alguns aspectos, o formato de uma notícia^[3]. Além da distribuição espacial dos signos, outro elemento que nos permite encetar esta produção de Bandeira como um poema é o suporte. O texto de Bandeira encontra-se em um livro, junto a outros textos poéticos, portanto sua finalidade sócio-comunicativa está ligada ao domínio discursivo literário^[4]. Sobre o papel do suporte na constituição do gênero, Marcuschi (2005, p. 21) dá um exemplo bastante elucidativo:

Suponhamos o caso de um determinado texto que aparece numa revista científica e constitui um gênero denominado “*artigo científico*”; imaginemos agora o mesmo texto publicado num jornal diário e então ele seria um “*artigo de divulgação científica*”. É claro que há distinções bastante claras quanto aos dois gêneros, mas para a comunidade científica, sob o ponto de vista de suas classificações, um

trabalho publicado numa revista científica ou num jornal diário não tem a mesma classificação na hierarquia de valores da produção científica, embora seja o *mesmo texto* [grifo do autor].

A asserção de Marcuschi corrobora a idéia já aqui exposta de que um gênero é definido mais por a ação que ele pretende realizar do que pelas marcas de estilo. Mais adiante, procurar-se-á defender que a paródia aponta para o hibridismo de gêneros, sendo um caso flagrante de intertextualidade inter-gênero. Antes disso, porém, é preciso delimitar as fronteiras do que se entende por paródia.

3 Paródia: histórico e concepções

O termo paródia deriva do grego “paroidia”, que significa “canto ao lado de outro”. Como canto paralelo, a paródia, no domínio literário, “designa toda composição (...) que imita, cômica ou satiricamente, o tema e/ou a forma de uma obra séria” (MOISÉS, 1995, p. 388). Aristóteles (s.d.) cita em sua *Arte Poética* as obras, hoje desaparecidas, *Magites* e *Bratachimiomachia* (Batalha das rãs contra os ratos), que seriam paródias respectivamente da *Ilíada* e da *Odisséia*. Hoje, o termo paródia cobre um amplo lastro de obras que extrapolam a literatura, estando evidente na publicidade e em diversos campos da arte moderna, como na pintura (as monalisas de Duchamp e de Botero) e no cinema (as paródias de Briam de Palma sobre filmes de Hitchcock ou as de Bud Spencer e Terence Hill sobre o gênero *western*).

Na perspectiva de Bakhtin (1981b), a paródia seria um exemplo de dialogismo, pois nela há uma bivocalidade evidente: a voz do parodiador em embate, estilístico e ideológico, com o parodiado.

Em *Problemas da poética de Dostoievski*, Bakhtin (1981b) afirma que, através das relações dialógicas presentes nas narrativas dostoievskianas, pode-se constatar dois fenômenos discursivos: a estilização e a paródia. A estilização compreende as situações em que autor retoma o discurso de outro sem negar ou satirizar os princípios que o regem. Centrada na continuidade, a estilização leva em conta os procedimentos discursivos do outro, tornando a enunciação monovocal (a voz do outro sobrepõe o discurso do “eu”).

De natureza crítica e subversiva, a paródia, em oposição à estilização, produz uma enunciação de orientação semântica oposta à orientação do outro. Nela, segundo Bakhtin (1981b, p. 194),

A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes. Por isso, é impossível a

fusão de vozes na paródia, como é possível na estilização ou na narração do narrador.

A paródia é um discurso de segunda ordem que depende de outro, que provoca deslocamentos semânticos na enunciação do outro, trazendo implicações de ordem estética e política.

A perspectiva de Bakhtin a respeito da paródia é endossada e acrescida de detalhes por Sant'Anna (1998), que considera a paródia o próprio avatar da arte moderna. Segundo seu entendimento, a arte moderna constitui uma dobra da linguagem sobre si mesmo, sendo, por isso, paródica. Embora não seja uma criação recente – já havia paródia na Grécia, como apontava Aristóteles – ocorreu uma intensificação do seu uso e um maior interesse da crítica. A paródia está, assim, ligada ao processo, bem típico do século XX, de especialização de arte. Foi devido a esta especialização que os artistas recrudesceram seu diálogo com a realidade aparente das coisas, refugiando-se numa postura freqüentemente intelectualizada de sondagem da própria linguagem.

A paródia, em seus exemplos mais bem acabados, constitui, segundo Sant'Anna (1998), um desvio total do texto-padrão. A paráfrase, por sua vez, constitui um desvio mínimo do texto-modelo; na estilização, ocorre um desvio tolerável. Assim, pode-se dizer que a paródia deforma, a paráfrase conforma e a estilização reforma. Já a apropriação, termo recente na crítica, identifica-se com a colagem e com a vanguarda dadaísta, já que pressupõe a reunião e recontextualização de materiais (textos) diversos. Caso ocorra uma transcrição na íntegra, sem qualquer alusão, a apropriação passa a ser um plágio.

Linda Hutcheon (1989) interpreta a paródia numa outra pauta, concordando apenas parcialmente com Bakhtin e Sant'Anna. Para Hutcheon (1989), a paródia pode ser desestabilizadora, transgressora, mas pode também ser conservadora pois é, por natureza, uma transgressão autorizada. Não se trata apenas de um recurso estilístico que impõe um “desvio total” em relação ao texto-fonte. Para esta pesquisadora (1989, p. 54), a paródia liga-se à própria necessidade de o homem moderno afirmar seu lugar dentro da tradição, incorporando o velho ao novo em um processo de desconstrução e reconstrução por meio da ironia e da inversão:

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de ethos pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial (HUTCHEON, 1989, p. 54).

A paródia não possui, nesta pauta, apenas o lado crítico-negativo que compreende a subversão e derrisão. Na modernidade, ela é a própria sensibilidade artística e um modo de interagir com o mundo. Embora a inversão irônica constitua seu mister mais costumeiro, sua essência está na “auto-reflexividade” (HUTCHEON, 1989, p. 13), que gera um distanciamento crítico, permeando a obra de arte de uma atitude intelectual e metalinguística.

4 Intertextualidade inter-gênero e paródia

Uma vez definido o que é a paródia, esta seção busca analisar três delas perquirindo se, de fato, a paródia constitui um gênero textual ou se ela é um modo de enunciação, um estilo, que permeia vários gêneros. Como já fora dito, a hipótese que se aventura é de que a paródia constitua um caso de intertextualidade inter-gênero. Buscou-se analisar quatro paródias, duas no campo literário, uma no humorismo e uma no campo publicitário. Dentro da literatura, escolheu-se poemas de Oswald de Andrade, célebre por sua verve satírica e experimental; no humor escolheu-se um texto de Jô Soares; quanto ao discurso publicitário, a escolha recaiu sobre um grupo de *out-doors* lançados pela agência publicitária Ilumine. A análise não pretende ser exaustiva, mas ilustrativa do modo de funcionamento da paródia.

CANTO DE REGRESSO à PÁTRIA

Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá

Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo

(ANDRADE, 1974, p. 144).

A paródia de Oswald que aqui se apresenta pauta-se numa postura transgressora. Tal postura é característica do modo de intervenção social da paródia, que, além disso, também se marca pela derrisão, seja de uma pessoa específica, seja de uma instituição. Conforme Bakhtin (2003), não existe comunicação que não seja através de gênero, desta forma há uma relação comunicativa entre o autor e

quem lê a paródia. A “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, é aqui submetida a uma revisão crítica, a partir da qual a história nacional e a relação do eu lírico com a pátria são redimensionadas, adquirindo um tom crítico e irônico em vez de ufanista e nostálgico. É interessante observar o contexto sociocultural e histórico em que o texto foi escrito, assim nos chama a atenção logo no primeiro verso, a substituição de “palmeiras” por “palmares”, que constrói uma referência a Zumbi dos Palmares, o líder negro, preso e degolado sob o poder de Domingos Jorge Velho, em 1695. Lembremos que esta paródia foi escrita aos 36 anos da abolição da escravatura, o que fazia da menção ao tema um objeto de polêmica. Outra mudança significativa foi trocar “aves pelo diminutivo “passarinhos”, que remete à adesão de Oswald a um discurso mais coloquial e deixa implícita a opção por uma poética do cotidiano, típica dos primeiros modernistas.

Assim, ele sai da pauta de um discurso coletivista, agregador, para um discurso de dissidência, de confronto, enraizado em convicções pessoais, ainda não inteiramente, à época, absorvidos pelos brasileiros. O “quase” do segundo verso da segunda estrofe revela outro ponto de dissidência com o texto parodiado, já que denota uma desconfiança em relação ao caráter moral do brasileiro, rompendo com a idealização presente no texto de Gonçalves Dias. A alusão à rua 15 remete à urbanização vertiginosa de São Paulo, graças ao café; aqui o escritor paulista rompe com o louvor das instâncias naturais, em detrimento das urbanas, que atreva os versos da “Canção do Exílio”.

Outra famosa paródia de Oswald apresenta-se numa concisão surpreendente:

AMOR

Humor

(OSWALD, 1974, P. 157).

O micro-poema “Amor”, formado apenas pelo título e um só verso, é um típico exemplo de texto que só se presta a uma atividade hermenêutica se se tiver em mente que se trata de uma paródia. Não uma paródia a um texto específico, mas a todo um domínio discursivo: a tradição lírico-amorosa luso-brasileira, como o interpretou Campos (1974). A paródia transforma o lirismo amoroso melancólico e retórico desta tradição numa expressão de concisão e alegria (“humor”). Subverte, assim, tanto em nível formal (expressão contida em lugar de derramamento retórico) quanto em nível de tratamento temático (a mor como expressão da alegria no lugar do lirismo do amor ausente).

Em ambos os textos de Oswald aqui mostrados, a paródia apresenta-se como um gênero intertextual por excelência, que exige do leitor um repertório cultural específico do domínio discursivo a que se refere. Quanto à ação social que as move, vê-se que envereda pela subversão e pelo humorismo.

Segue-se uma paródia de natureza crítica política e humorística:

CANCÃO DO EXÍLIO às AVESSAS

Minha Dinda tem cascatas
Onde canta o curió
Não permita Deus que eu tenha
De voltar pra Maceió.
Minha Dinda tem coqueiros
Da ilha de Marajó
As aves, aqui, gorjeiam
não fazem cocoricó.

O meu céu tem mais estrelas
Minha várzea tem mais cores.
Este bosque reduzido
Deve ter custado horrores.
E depois de tanta planta,
Orquídea, fruta e cipó
Não permita Deus que eu tenha
De voltar pra Maceió.

Minha Dinda tem piscina,
Heliporto e tem jardim
Feito pelas Brasil's Garden
Não foram pagos por mim.
Em cismar sozinho à noite
Sem gravata e paletó
Olho aquelas cachoeiras
Onde canta o curió.

No meio daquelas plantas
Eu jamais me sinto só.
Não permita Deus que eu tenha
de voltar pra Maceió.
Pois no meu jardim tem lago
Onde canta o curió
E as aves que lá gorjeiam
São tão pobres que dão dó.
Minha Dinda tem primores
de floresta tropical
Tudo ali foi transplantado
Nem parece natural
Olho a jabuticabeira
Dos tempos da minha avó.
não permita Deus que eu tenha
de voltar pra Maceió.

Até os lagos das carpas
São de água mineral.
Da janela do meu quarto
Redescubro o Pantanal

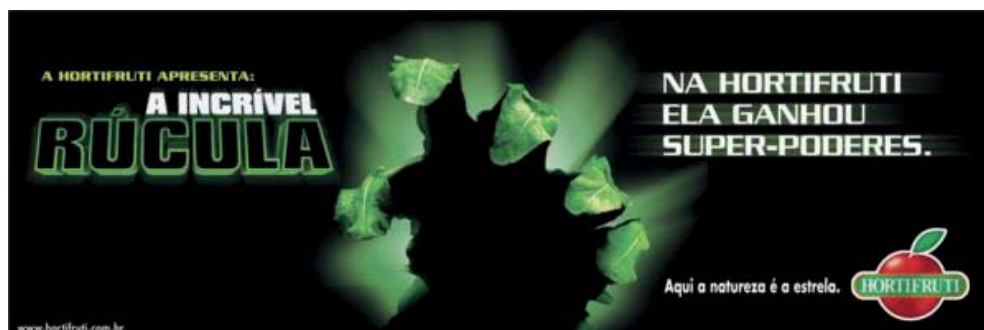
Também adoro as palmeiras
Onde canta o curió
Não permita Deus que eu tenha
De voltar pra Maceió.

Finalmente, aqui na Dinda,
Sou tratado a pão-de-ló
Só faltava envolver tudo
Numa nuvem de ouro em pó.
E depois de ser cuidado
Pelo PC com xodó,
não permita Deus que eu tenha
de voltar pra Maceió.

(SOARES, 2008)

Esta paródia do humorista e escritor Jô Soares, como a de Oswald de Andrade sobre o mesmo texto, desloca a exaltação gonçalviana da natureza e da pátria para a crítica política. O alvo do humorista, neste texto, é o ex-presidente Fernando Collor de Melo. Refere-se ao luxo, patrocinado por mafiosos, existente na então chamada Casa da Dinda, onde residira Collor. Sua ação social se pauta na instauração de asserções de polêmica e confronto, cuja meta é desmitificadora e subversiva. Collor é ridicularizado por sua desonestidade e inclinação à vida luxuosa ilícita. A paródia aqui, enquanto intertextualidade intergênero, emerge de uma hibridez em que comparecem traços da poesia e do artigo de opinião, sem que o texto resultante possa ser chamado unilateralmente de poesia ou artigo de opinião.

A paródia, porém, como defende Hutcheon (1989) pode estabelecer uma relação contratual, tácita, com o texto parodiado sem se tornar uma estilização (BAKHTIN, 1981) ou uma paráfrase (SANT'ANNA, 1989), uma vez que rompe com a seriedade do texto parodiado sem, no entanto, impor-lhe uma discordância ideológica. Os exemplos a seguir, de uma publicidade em *out-door*, servirão de ilustração:





Fonte: ILÚMINA, 2007.

As três paródias estabelecem relações intertextuais que exigem do receptor conhecimentos (não dos mais especializados, já que a alusão é à cultura de massa, amplamente divulgada) do domínio discursivo cinematográfico. Importa frisar dois pontos. Primeiramente, que a paródia aqui envolve não apenas o discurso verbal, mas também os códigos não-verbais (cores, desenhos etc.): parodia-se o nome do filme, seu slogan e o aspecto visual do cartaz que lhe acompanha. Segundo, fica evidente aqui um humorismo brando; a agência que produziu os *out-doors* não teve intenção de denegrir ou subverter a mensagem contida em “O Incrível Hulk”, “Kill Bill” ou “O Diabo Veste Prada”. Pelo contrário, a intenção foi a de fazer com que a boa impressão produzida por estes filmes, campeões de bilheteria, fosse estendida aos produtos da Hortifruti. Não houve tensão ideológica, mas nem por isso o discurso deixou de ser parodístico, já que é indisfarçável o tom levemente satírico, que não se coaduna com a monovocalidade da estilização nem com a seriedade da paráfrase. O único ponto em que se esboça uma tensão encontra-se no slogan da Hortifruti: “Aqui a natureza é a estrela”. Implicitamente este slogan sugere que “lá”, nos filmes, há outras estrelas, gerando uma dicotomia em que aponta palidamente uma nesga de conflito.

5 Considerações finais

Se a correta compreensão de gênero textual, dentro da perspectiva que adotamos, estabelece sua essência não pela forma verbal ou estilo que ela assume, mas pela ação social que realiza, é possível argumentar que a paródia, ao menos em algumas circunstâncias, pode se constituir um gênero de caráter híbrido. A paródia não possui uma forma exterior própria, isto é, uma estrutura, mais ou menos rigorosa, pré-estabelecida. Discurso parasitário, sua forma ou estilo depende do texto parodiado. Apesar disso, é possível delinear-lhe ações sociais específicas, associadas à produção do humor, à subversão de padrões, ao embate ideológico, à crítica e à sátira. A paródia é desconstrutora de verdades e modelos estabelecidos e,

uma vez que se associa à ironia e aciona intertextualidades em sua materialidade discursiva, supõe que o receptor ponha em ação um repertório de conhecimentos específicos.

Se a heterogeneidade é uma marca evidente nos gêneros textuais, no caso da paródia esse traço se radicaliza. Só se pode pensar a paródia enquanto gênero textual aceitando sua constituição híbrida. Neste sentido foi que se recorreu à noção de intertextualidade inter-gênero para se enquadrar o caso da paródia. A paródia sempre se apresenta no formato de outro gênero; só sua função, ligada ao humor e à subversão, apresenta alguma estabilidade.

Mas mesmo esta estabilidade não deixa de ser frágil, como se viu no caso dos out-doors analisados, em que se notou a ausência da subversão e do embate ideológico. Uma possível hipótese é que a paródia funcione diferente conforme absorva as formas do domínio literário ou do domínio publicitário. Esta hipótese, porém, exigiria um outro texto. Marca distintiva do comportamento contemporâneo, especialmente no campo artístico-cultural, a paródia continua sendo um desafio aos pesquisadores, dado sua forma plástica e maleável.

Referências

- AGUIAR E SILVA, V. M. Teoria Literária. Lisboa: Almedina, 1986.
- ANDRADE, O. de. Poesia reunida: obras completas 7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- ARISTÓTELES. Arte Poética e Arte Retórica. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.
- BANDEIRA, M. Estrela da vida inteira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BAKHTIN, M. Estética da Criação Verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. Marxismo e Filosofia da Linguagem. São Paulo: Hucitec, 1981a.
- _____. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981b.
- CAMPOS, H. de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, O. de. Poesia reunida: obras completas 7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 09-64.
- COSTA, I. B. Gêneros textuais e tradição escolar. In: Revista Letras, Curitiba, UFPR, n.º 66, p. 177-189, maio/ago. 2005.
- DIAS, G. Canção do exílio. In: Poemas de Gonçalves Dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- HUTCHEON, Linda. Uma teoria da paródia. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JAMESON, F. Pós-modernismo ou a lógica do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2005.
- MARCUSCHI, L. A. Gêneros Textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. Gêneros textuais & ensino. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 19 - 36.
- MOISÉS, M. Dicionário de Termos Literários. São Paulo: Cultrix, 1992.
- MOTTA-ROTH, D. O ensino de produção textual com base em atividades sociais e gêneros textuais. In: Linguagem em (Dis)curso - LemD, Tubarão, v. 6, n. 3, p. 495-517, set./dez. 2006.
- ILÚMINA publicidade. Disponível em: < agenciaillumina.spaceblog.com.br/ >. Acesso em nov. 2007.
- PLATÃO. A República. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- ROJO, R. Gêneros do discurso e gêneros textuais: questões teóricas e aplicadas. In: MEURER, J. L.; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. Gêneros: teorias, métodos, debates. São Paulo: Parábola, 2005, p. 184-2007.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Paródia, paráfrase e Cia. São Paulo, Ed. Ática, 1998.

[1] A respeito da penetração da paródia na cultura contemporânea, ver Sant'Anna (1998), Hutcheon (1989) e Jameson (2005).

[2] Dado que o objetivo deste artigo é aplicativo, não adentraremos no debate epistemológico sobre a distinção entre gêneros do discurso e gêneros textuais. Sobre essa diferença, ver Rojo (2005).