

## A PARÓDIA: UMA ESTRATÉGIA DE PROVOCAÇÃO?

### LA PARODIE: UNE STRATEGIE DE PROVOCATION?

*Ida Lucia MACHADO\**

**Resumo:** Neste artigo, abordaremos o fenômeno linguageiro da paródia, em uma tentativa de localizar alguns dos elementos que acompanham (ou parecem acompanhar) seus procedimentos de construção. A Análise do Discurso e mais especialmente a Semiolinguística, de Patrick Charaudeau, constituirá a base teórica do presente trabalho. Alguns excertos de textos paródicos ilustrarão o artigo e também serão usados como instrumental de análise. O artigo busca responder a questão: A paródia, claramente exposta seria uma estratégia de provocação para criticar alguém ou alguma coisa ou ela ambiciona apenas fazer rir aqueles que saberão reconhecê-la?

**Palavras-chave:** Paródia; Análise do Discurso; Ironia; Visada ou estratégia de provocação.

**Résumé:** Dans cet article, on approche le phénomène langagier de la parodie en essayant de cerner quelques éléments qui semblent accompagner ses procédés de construction. L'analyse du discours, plus spécialement la Sémiolinguistique, de Patrick Charaudeau est à la base de ce travail. Quelques extraits de textes contenant de la parodie illustrent cet article et se prêtent également à des analyses discursives dont le but est de montrer pourquoi la parodie est si utilisée depuis toujours. Serait-elle une stratégie de provocation, qui vise mieux faire passer une critique à quelqu'un ou à quelque chose ou veut-elle tout simplement provoquer le rire de celui qui saura la reconnaître?

**Mots-clés:** Parodie; Analyse du Discours; Ironie; Visée ou stratégie de provocation.

A partir do momento em que começamos a abrir as cortinas para tentar desvendar a *mise en scène* ou a encenação que faz parte desse curioso gênero discursivo que é a paródia, podemos imediatamente perceber o caráter carnavalesco que a envolve.

Propomos um jogo aos leitores, um jogo de “faz de conta”. Vamos tentar “alegorizar” a paródia como o faziam certos poetas da Idade Média francesa para falar de entidades abstratas como o *Amor*, a

---

\* Pós-doutora em Análise do Discurso pela Paris XIII e Paris III. Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE-UFG). Bolsista Produtividade em Pesquisa 2 pelo CNPq. Contato: [idaluz@hotmail.fr](mailto:idaluz@hotmail.fr).

*Paciência, a Inteligência*, entre outras. Assim, visualizemos a paródia com um corpo, digamos como o da porta-estandarte da bateria de uma Escola de Samba do Carnaval brasileiro, já vestida e maquiada com sua fantasia de seda brilhante e colorida, pronta para desfilar, com seus adornos de plumas no alto de sua cabeça coberta por uma peruca com cachos brancos, sua saia rodada e armada e seu estandarte na mão. Ela é ali condessa de um tempo ou de um reinado francês que passou e ao mesmo tempo a dançarina que carrega o nome da Escola. Ela está fantasiada como uma nobre do século XVII ou XVIII. Ela mostra um certo *panache*, uma certa insolência no alto de suas sandálias de salto altíssimo, ela mostra a alegre inconsequência daqueles que zombam do sério, do real, uma insolência que oscila entre a cabotinagem e a inocência. Nem Maria Antonieta, nem madrinha da bateria, a porta-estandarte leva em si a dignidade de sua posição duplamente “real”: aquela que sua fantasia sugere e a de representar a sua Escola da Samba. A paródia vista sob essa forma de “alegoria medieval” poderia ser esta bela e competente sambista, oscilando entre efeitos de real e efeitos de ficção...

Expliquemos nosso apelo a tal alegoria. De fato, a paródia, enquanto fenômeno linguageiro ousa misturar discursos, estilos, autores, épocas e culturas, conseguindo realizar a difícil façanha de “homenagear agredindo” ou de “agredir lisonjeando” algo ou alguém. No caso da alegoria que propusemos é preciso lembrar que para nós brasileiros, ela nos pareceria habitual, não veríamos nela nada de ofensivo; porém sabe-se lá o que um estrangeiro assistindo pela primeira vez o carnaval brasileiro poderia pensar... Ainda mais se a Escola de Samba da porta-estandarte em questão propusesse como tema (como é feito tantas vezes) algo que para ele parecesse realmente mais agressão que homenagem.

Vemos assim a paródia como um elemento que subverte uma ordem já estabelecida, no “mundo normal”. Mas, ela opera uma “subversão legalizada”. A junção de vozes que é própria à paródia esconde e desvela uma visada provocadora, insolente, e às vezes, segundo o lugar onde ela se insere (conto, romance, filme, escola de samba, etc.) – uma visada impertinente e até de gosto duvidoso.

A paródia é um caldeirão, no qual diferentes ingredientes são reunidos e ficam fervendo, prontos para fazer explodir em uma batalha

feroz ou em uma batalha de brincadeirainha, como vemos nas histórias dos aluns de Astérix, criados pelos autores Goscinny e Uderzo.

Não negamos um certo lado “mau”, “destruidor” vindo por parte da paródia, mas, desde que começamos a estudar o fenômeno – e isso já remonta a algum tempo – tentamos mostrar que a paródia merece um pouco mais de simpatia, que ela pode ser vista através de um outro ângulo que ressalte seu caráter de produção linguageira com fins lúdicos e que carrega sempre consigo a ironia: ao nosso ver, a ironia ou o desejo de ironizar, constituem os ingredientes de base da paródia, aquele “algo a mais” que podem lhe conferir o necessário sabor picante.

Neste artigo, abordaremos o tema da paródia, visto à luz da Análise do Discurso (doravante AD). Partimos do princípio de que a paródia é o resultado de uma “*mise en écart* desejada” entre um texto e outro e que isso implica em um trabalho de re-escritura, trabalho no qual o *parodista* faz entrar, através da ironia, doses ínfimas, pequenas ou grandes de *vis comica*.

Como todos os fenômenos linguageiros, a paródia implica em um contrato a ser estabelecido entre seu *sujeito comunicante* e seu *sujeito interpretante*<sup>1</sup>. Mas, o que é um contrato, no universo teórico da AD? Talvez uma metáfora para explicar o “porquê” dos atos comunicativos da vida em sociedade: o contrato é algo que precede e comanda a execução desses atos. E ele existe em função das diferentes situações nas quais os sujeitos da linguagem se veem inseridos.

Assim, quando o *sujeito comunicante* tem em mente uma visada de provocação ou de transgressão ele pode (se quiser), através de seu *sujeito enunciador*, dar ao seu ato de linguagem a forma e as cores da paródia. O que leva a supor que esta se enquadra em um projeto de fala, fruto de uma intenção pré-concebida.

Gostaríamos de demonstrar, neste artigo, que a paródia é naturalmente transgressiva porque contém requintes irônicos: vem daí seu (relativo) poder cômico. O humor paródico depende das diferentes

---

<sup>1</sup> Estes termos fazem parte da análise do discurso concebida por P. Charaudeau, em 1983 e servem para indicar que um simples ato de linguagem é constituído por quatro sujeitos (no mínimo): além dos dois citados, que se situam em um espaço externo – o da vida – existem mais dois, os *sujeitos-enunciador* e *destinatário*, que se situam em um espaço interno – o do mundo construído pelas palavras ou pelos diferentes discursos.

colocações irônicas e dos diferentes graus que o *sujeito-comunicante-parodista*<sup>2</sup> a ela conferir. E de sua recepção, é claro<sup>3</sup>. Paródias que nos faziam rir aos vinte anos de idade hoje podem simplesmente nos comover ou nos deixar indiferentes. O receptor de hoje, em suma, pode não ser o mesmo receptor de amanhã face às emoções que o uso de um determinado fenômeno linguageiro é passível de provocar. Nossas reações emocionais face à paródia, em geral, estão ligadas à nossa idade, cultura e também às nossas condições e experiências de vida. Ou são as situações *psicossocio-linguageiras* (CHARAUDEAU, 1983) que darão este ou aquele sentido aos atos de linguagem que nos rodeiam. Entre eles, coloquemos os atos paródicos.

## 1 A paródia respeita o gênero de base... ou não?

Para tentar responder a esta pergunta, faremos uma breve digressão, passando por algumas ideias vindas de Antoine Compagnon. O teórico, ao apresentar uma série de seminários na Universidade de Paris IV, na Sorbonne, em 2001, aproximou certos pontos que me parecem proveitosos para um estudo sobre a paródia, já que alguns deles se aproximam da visão que um analista do discurso pode ter sobre a questão. Assim, o teórico lembrou que, desde a Grécia Antiga, já existiam convenções e restrições ligadas à criação de uma dada forma de discurso; resumindo bem suas palavras, ainda hoje, a obediência a certas codificações é o que torna possível a distinção entre um dado gênero e outro.

[...] nenhum texto escapa de uma norma genérica/.../ Um texto fora de um gênero não é concebível; no entanto um texto afirma ou exhibe sua singularidade em relação a um horizonte genérico, do qual ele se afasta, ao modulá-lo, ao subvertê-lo (COMPAGNON, 2005, p. 21).<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Sujeito este que é uma criação nossa. Evidentemente ela se baseou na de *sujeito-comunicante* de Charaudeau.

<sup>3</sup> Quando falamos de “recepção” aqui estamos nos referindo, é claro, à recepção nos moldes dos conceitos lançados por Charaudeau (1983), ou seja: uma recepção ligada às intenções do *sujeito comunicante* produtor do ato de linguagem, que já inclui, neste ato o suposto receptor, após avaliar as condições de produção do ato.

<sup>4</sup> Tradução nossa de: “ [...] aucun texte n’est hors de toute norme générique [...] Un texte hors genres n’est pas concevable ; mais un texte affirme ou affiche sa singularité par rapport à un horizon générique, dont il s’écarte, qu’il module, qu’il *subvertit*”.

Este raciocínio pode ser aplicado à construção da paródia, *mutadis mutandis*, se nós a considerarmos como um discurso oriundo de um gênero dotado de uma visada provocadora ou transgressiva. A paródia só se torna um gênero por causa da distância que toma do texto parodiado, pela arte que emprega para modular tal texto, para “subvertê-lo”.

Mas a paródia só obtém o título de “subversiva” porque ela emprega a ironia, seja de forma evidente, seja de forma sutil. É esse desejo de modificar o que já foi feito e aceito por uma determinada comunidade linguageira, de ousar adotar uma atitude “marginal” em um mundo cada vez mais submisso a regras e normas que nos fascina e nos leva ao estudo desse fenômeno linguageiro.

Enquanto estilo de escrita, sabe-se que a paródia está ligada à destruição e à reconstrução de um texto; este *a priori* seria um texto “sério”. No entanto, sabe-se também que a paródia pode aparecer de um modo mais ligeiro e menos previsível: isso depende de seus utilizadores. Alguns deles, ao adotar a paródia – ou suas estratégias ou efeitos – não destroem completamente o texto-alvo: preferem abrir seus escritos para a intrusão lúdica de um elemento inesperado. Vê-se aí a presença de uma estratégia de escritura que visa à captação do auditório: o discurso paródico se manifesta através de um jogo que brinca de “esconde-esconde”. Jogo inesperado e sedutor, por vezes malicioso, que vem perturbar o registro do discurso primeiro, abrindo-o para um discurso segundo.

É preciso insistir em um fato: a paródia faz parte do que se conviu chamar “discurso carnavalizado”. Foi Bakhtin, em seu livro *La poétique de Dostoïevski* (1970), o primeiro teórico, ao menos ao nosso conhecimento, a conceituar e trabalhar esse tipo de discurso.

Se vista de um lado prático, a carnavalização, ou melhor, a aplicação de seus procedimentos permitiria a instalação de gêneros suscetíveis de assumir um contrato pré-determinado – como o fazem, aliás, todos os gêneros – salvo que o contrato em questão traria em si o *enjeu* de operar uma certa transgressão, seja sobre a forma, seja sobre as restrições discursivas, seja sobre os dados situacionais de um dado discurso.

Temos, no entanto, que examinar com um certo cuidado a relação entre a paródia e o gênero dos textos que ela toma como alvo. Dois casos são possíveis.

No primeiro, a paródia opera uma transgressão no conteúdo, mas, respeita o gênero de base; nesse caso, sua ação pode se dar de duas formas: (i) ou ela passa a “comandar o espetáculo” e o texto-alvo transforma-se em uma nova obra, considerada “obra paródica” ou (ii) ela age ou aparece por meio de fragmentos e o texto-alvo, ainda que por ela percorrido, não pode ser conceituado como “obra paródica”; irônica talvez, mas, não paródica. Citemos alguns exemplos para melhor ilustrar essas ideias:

(i) A paródia passa a “comandar o espetáculo” e o texto em que ela “atua” torna-se um texto paródico *in totum*: é o caso da obra *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, que descobrimos, parodiado em uma revista Disney, da Editora Abril, mais precisamente, no volume 30 “Clássicos de Natal” (em quadrinhos e com personagens tais como Tio Patinhas, Donald, Margarida, “re-vivendo” a história de Wilde).

(ii) a paródia percorre um determinado texto, aparecendo aqui e ali, em fragmentos de enunciados, sustentados pelo narrador ou por uma de suas personagens. O texto-base, ainda que “visitado” pela paródia, continua a manter seu gênero primeiro, o que está na origem do contrato por ele estabelecido com seus leitores.

Observamos alguns casos, começando por (i). Notemos antes disso, que nesses casos a paródia parece ser duplamente transgressora já que ela vai subverter não apenas o conteúdo, mas também, o alvo de suas flechas. Nesse âmbito, o conto infantil *Le petit chaperon rouge* (*Chapeuzinho vermelho*) (PERRAULT, 1697) parece ser uma “vítima privilegiada” da paródia e dos *sujeitos-comunicantes-parodistas*, que não hesitam em “atacá-lo” e, na maior parte das vezes, levá-lo a abandonar seu gênero de base. A paródia então, como foi dito, passa a “comandar o espetáculo” e direciona o conteúdo do texto de origem para outros gêneros que o “gênero primeiro” ou o original.

Para começar, citemos o caso de alguns dos precursores da “Bossa-Nova” no Brasil: Ronaldo Bôscoli, Carlos Lyra e João Gilberto. Bôscoli escreveu a letra da canção que transcrevemos a seguir:

*LoboBobo*

Era uma vez um Lobo Mau // Que resolveu jantar alguém // Estava sem vintém // Mas arriscou // E logo se estrepou...// Um chapeuzinho de maiô // Ouviu buzina e não parou // Mas Lobo Mau insiste // E faz

cara de triste // Mas chapeuzinho ouviu // Os conselhos da vovó //  
Dizer que não prá lobo // Que com lobo não sai só...// Lobo canta,  
pede // Promete tudo, até amor // E diz que fraco de lobo // É ver um  
chapeuzinho de maiô...// Mas chapeuzinho percebeu // Que o Lobo  
Mau se derreteu // Prá 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...Huuuumm!

Como é fácil de verificar, trata-se de uma gentil paródia da história dos Irmãos Grimm. De conto ela se tornou canção e mais ainda: canção do gênero musical brasileiro “Bossa Nova”. Mas a paródia aqui aplicada não mereceria este título se não respeitasse dados da narrativa primeira: assim, vemos logo no início da letra da música “Lobo bobo” o famoso “Era um vez...”. Quem emprega esta expressão dirige ou quer dirigir sua narrativa para um “efeito de conto maravilhoso”, como o diz Charaudeau (1992, p. 698). Por outro lado, na letra supracitada vemos também uma espécie de resumo prévio, ou antecipação da história nos primeiros cinco versos, pois o poeta anuncia que o lobo estava sem dinheiro, quis bancar o sabido, mas isso não lhe trouxe o resultado esperado. Note-se também que o poeta usa algumas estratégias de captação do leitor: ele o interpela, como se estivesse solicitando sua participação ou acordo: “Pra ver você ...”

Vejamos, em seguida, o caso de um filme dirigido por Todd Edwards, Cory Edwards e Tony Leech, feito em 2006 e que recebeu no Brasil o título de *A verdadeira história do Chapeuzinho vermelho*. No filme o conto infantil é também alegremente transgredido, mostrando uma Chapeuzinho entregadora de *cookies*, dotada de grande personalidade, cansada de sua vida, querendo mudá-la; uma vovô moderna; um lobo jornalista que quer averiguar a verdade dos fatos e um coelhinho, aparentemente inocente, mas, que é o verdadeiro vilão da história e assim por diante... A transgressão paródica se revela do princípio ao fim do filme. Assim o conto original, graças à paródia, transmigra para o gênero “filme de animação”.

Outro exemplo: o escritor francês Yan Queffélec (2002, p.63-71) escreveu um “conto erótico” baseado no “conto infantil” em pauta. Entre “infantil” e “erótico” há que se convir que o tom da narrativa difere... No conto de Queffélec, uma jovem um pouco entediada por seu cotidiano, passeando na floresta, perto da casa de sua bela e ainda

jovem avó é primeiramente atraída por um belo carro italiano vermelho (Ferrari) que ela encontra em um dos caminhos desertos. Somente depois de “sentir o perfume de couro do belo automóvel” ela percebe o seu proprietário: trata-se de um belo italiano.... A atração entre os dois se opera... No final da história, a jovem diz muito contente, para sua mãe que ela havia encontrado um “lobo” na floresta. E completa com um ar malicioso: “nós dois nos devoramos”.

A subversão genérica do conto atingiu também à publicidade. Na primeira década de 2000, assistimos, pela televisão a um belo filme feito pelo famoso cineasta francês Luc Besson para o perfume *Chanel n° 5*. A personagem principal, mais uma vez, Chapeuzinho é encarnada aqui por uma modelo loura, elegantemente vestida de vermelho (vestido e capa) que com um simples gesto para pedir silêncio (colocar o dedo indicador sobre sua bem maquiada boca) impõe docilidade a um lobo real, um magnífico animal que a segue. Ela abre as portas de uma estranha mansão e parte para Paris (representada pela Torre Eiffel), deixando sozinho o triste lobo, que começa a uivar. A Fera se rende à Bela, como em um outro conto infantil. No caso, se pensarmos na “transmigração” de gêneros, o gênero “conto” pula para o gênero “spot publicitário”, que diz tudo em apenas alguns minutos.

Finalmente, podemos citar ainda outro filme, um longa metragem recentemente lançado nos cinemas. Trata-se do filme *Red Riding Hood* da diretora Catherine Hardwicke, no qual o lobo é substituído por um lobisomem. A história é até certo ponto fiel ao conto original, mas, como em todas as paródias (sendo que esta adota um tom mais “sério” que as outras por nós citadas) troca de lugar os papéis dos seus participantes...Assim, em uma cidadezinha medieval assombrada por um lobisomem, uma jovem se apaixona por um pobre lenhador órfão, o que não agrada muito à sua família. O conto de Perrault deixa o gênero “conto infantil” para assumir o gênero “cinema fantástico”.

Todas essas mudanças, construídas em torno de uma personagem de ficção, merecem uma abordagem mais aprofundada que as simples considerações que aqui apresentamos. Em nossos estudos sobre paródia, verificamos que existem textos que a ela mais se prestam que outros, bem como autores que chamam mais a atenção que outros para que sejam construídas novas versões (paródicas) de suas obras: ultimamente temos visto uma grande voga de transgressão

dirigida aos contos infantis de modo geral, além de *Chapeuzinho vermelho*. Mas muitos escritores célebres já foram também objeto de paródia<sup>5</sup>.

Ainda o conto “Chapeuzinho vermelho”: segundo teóricos que se dedicam ao estudo da personagem, ela é carregada de simbolismos, a começar pelo vermelho de sua capa, a cor vermelha sempre identificada com sangue ou sensualidade ou os dois reunidos. Mas, é também preciso lembrar que este conto foi construído como um projeto “educativo”, ou seja, o de alertar as meninas da época contra o perigo das sexualidades alheias e, sobretudo de suas próprias sexualidades. Vejamos o que diz Zipes (2007, p. 91):

Chapeuzinho Vermelho não representa apenas uma menina de uma cidadezinha qualquer, mas ela é o protótipo da inocência. Mas, o fato de ser inocente parece não ser suficiente. A menina deve aprender a temer sua própria curiosidade e sua própria sensualidade. Então, o propósito narrativo se encontra com os objetivos de socialização aplicados às meninas da época: se você não seguir o caminho certo, quaisquer que sejam as tentações da floresta escura, se você não for moralmente correta [...], então, você vai ser devorada pelo lobo, ou seja, pelo diabo, ou então por homens pervertidos, que só pensam em sexo.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Citemos aqui um caso entre tantos: os escritos de Victor Hugo sempre provocaram (mesmo entre seus contemporâneos do século XIX, na França) um certo desejo de paródia. Na verdade, o fato é até compreensível: Hugo foi o responsável pelo lançamento, em sua juventude, de um novo gênero, o drama romântico (por exemplo “Hernani”) onde tragédia e comédia se fazem presentes. Hugo, de certa forma, sempre se opôs à rigidez de uma literatura ou de um teatro por demais clássico, à cega obediência a regras que vinham dos “Antigos”. Assim agindo, com sua linguagem rica, talvez rica demais, Hugo deixou uma porta aberta (ou uma fresta) para as numerosas interpretações e transgressões paródicas que parte de sua obra recebeu ou recebe ainda. Acreditamos que a paródia ataca ali, naquele ponto que ultrapassa ou brilha mais que os outros.

<sup>6</sup> Tradução nossa de : “Le Petit Chaperon Rouge n’est plus une simple petite fille de village mais le prototype de l’innocence. Qu’elle soit innocente ne semble d’ailleurs pas suffisant. La petite fille doit apprendre à craindre sa propre curiosité et sa propre sensualité. Alors le propos narratif rejoint les objectifs de socialisation des petites filles à cette époque : si tu ne restes pas dans le droit chemin, quelles que soient les tentations sensuelles de la forêt sombre, si tu n’es pas ordonnée et morale [...], alors tu seras dévorée par le loup, c’est-à-dire, le diable, ou des mâles affamés de sexualité”.

Desse modo, o conto já carrega em si o peso deste dever de preparar as meninas para os perigos do sexo. Isso explica as técnicas persuasivas que correm pelo texto original, e que funcionam como um elemento de captação para a “verdade” ou para a “lição” do conto. Desse modo, as paródias que a ele se seguiram ou que dele se originaram, carregam também em si essas marcas de socialização e politização. Ou, em outras palavras: o tema da menina que é sedutora porque usa uma capa vermelha se transforma conforme a época.

De modo geral, o que vimos nos exemplos citados é que a personagem Chapeuzinho do conto de origem, tão inocente e passiva face ao lobo feroz foi paulatinamente sendo transformada em uma personagem mais velha (uma adolescente ou uma jovem mulher) e mais ativa, que não mais sofre a agressão, mas, que enfrenta o agressor e o domina. Seja como for, não é somente Chapeuzinho que muda, mas também o lobo: em todas as versões paródicas por nós rapidamente mostradas vemos um outro lobo que o “primeiro”. O lobo mau foi “destruído” e “reconstruído”, bem nos moldes dos processos de fabricação paródica... Destruir para fazer que do velho texto ressurgisse o novo: eis a meta ambiciosa de todos os parodistas, de todos os tempos, em suma.

Para finalizar o segmento apresentemos um exemplo para ilustrar o que nomeamos, páginas atrás, por um (ii), ou seja, um caso em que a paródia se faz presente, desliza no texto, mas não impõe a ele um novo gênero. Trata-se de um trecho do conto “O espelho – Esboço de uma nova teoria da alma humana” (MACHADO DE ASSIS, 1882). Nele o narrador dá a palavra a sua personagem Jacobina, que, na sua juventude, vítima de sua própria cabotinagem, se deixou levar por elogios e construiu uma “alma exterior” que a fez deixar de lado sua “alma interior”, isso por causa da satisfação que lhe causava sua própria visão no espelho e nos olhos dos outros, quando vestia sua bela farda de alferes. Mas quando, por uma série de acontecimentos, Jacobina é deixado sozinho em uma casa de campo isolada, ele não consegue mais se ver sem sua farda de alferes, suas “duas almas” se confundem ou se opõem: sua imagem no espelho, sem o belo uniforme, se torna difusa. Transcrevemos aqui parte do trecho que

mostra as angústias dessa personagem<sup>7</sup>:

Mas quando acordava, dia claro, esvaía-se com o sono a consciência do meu ser novo e único, - porque a alma interior perdia a ação exclusiva, e ficava dependente da outra, que teimava em não tornar... Não tornava. Eu saía fora, a um lado e outro, a ver se descobria algum sinal de regresso. *Soeur Anne, soeur Anne, ne vois-tu rien venir?* Nada, coisa nenhuma; tal qual como na lenda francesa.” (MACHADO DE ASSIS, “O espelho”, p. 268).

O que um enunciado vindo do conto *Barbe Bleue* (*Barba azul*), (PERRAULT, 1697) está fazendo aqui? No âmbito da situação narrada, há uma espera, bastante aflitiva e que toca a loucura, vinda por parte da personagem machadiana, vítima do que poderíamos chamar de “armadilha do espelho” ou da “confusão mental entre o *ser* e o *parecer*”. A inclusão do apelo da esposa de Barba Azul a sua irmã é logo no mínimo curiosa, em tal contexto.

O procedimento paródico rompe o tom geral dado ao conto *Barba Azul* e o conto do próprio Machado: as palavras de apelo da heroína de Perrault somadas às inquietações de Jacobina. Este confuso ser, com suas elucubrações existenciais e filosóficas, ao adotar o discurso da esposa aterrorizada de *Barba Azul* é desmoralizado, ou se autodesmoraliza e deixa aparecer o seu verdadeiro “eu”, até então escondido pela bela farda: e este “eu” é o de um ser que em sua cabeça, confundiu o “ser” e o “parecer” de um modo um tanto quanto alucinado. O narrador parece rir sorrateiramente da angústia dessa personagem, por meio dessa alusão paródica (ou lembrança da fala da esposa de Barba Azul) que talvez possa surpreender o leitor do conto ou no mínimo, causar-lhe uma sensação de estranheza...O apelo de socorro da personagem feminina do estranho conto *Barba Azul*, deslocadas de seu contexto primeiro e introduzidas na fala de Jacobina, personagem machadiana, se abrem para outras interpretações, são palavras “bivocais” (BAKHTIN, 1970, p. 62).

Mas o conto machadiano citado continua a manter sua forma genérica primeira, apesar da inclusão da paródia realizada sobre sua personagem principal: no âmbito de uma classificação genérica,

---

<sup>7</sup> E que, no âmbito do conto foram por ela narradas, a um grupo de amigos, muitos anos depois dos acontecimentos.

veremos que se trata de mais um conto filosófico e irônico, mas não de um “conto paródico”. O gênero e o contrato de base foram assim respeitados.

No próximo segmento examinaremos ou tentaremos nos aproximar da paródia vista como uma estratégia de provocação ou de subversão.

## 2 A visada provocativa da paródia

Que a paródia mude o gênero parodiado ou não, algo em comum permanece em ambos os casos: trata-se da visada provocativa do fenômeno linguageiro. Observemos um exemplo, que pode melhor ilustrar o que foi dito:

### **Lars Von Trier diz entender Ed Motta e é expulso de Cannes**

19/05/2011 16:02 | Categoria: Celebidades

CANNES - Lars Von Trier causou mal estar ontem à noite numa entrevista coletiva, quando elogiou o programa *Lara com Z*: "Susana Vieira é uma das atrizes mais libertárias do nosso tempo", disse o diretor dinamarquês. "Casou com quem quis, tomou o microfone de quem quis e deu um selinho na Hebe Camargo. Cogito convidá-la para o papel de Virgem Maria no meu próximo longa metragem, *Pecado*, que será rodado em Duque de Caxias", revelou. — Leia o post completo. (The i-piauí Herald, O blog do diário mais elegante do Brasil. Diretor Redação: Olegário Ribamar, 21/05/2011, <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/herald>).

A revista *Piauí*, lançada no Brasil em outubro 2006<sup>8</sup> logo mostrou sua linha de conduta: mensalmente, além de comentar as notícias mais em evidência no Brasil e no mundo, o faz com um toque de humor e ironia, algo que estava ausente do Brasil desde o jornal *O Pasquim* (que existiu de 1969 a 1991). *Piauí* mantém posições ideológicas politicamente corretas e não esconde o prazer indescritível que tem em fazer cair certos mitos, em zombar dos estereótipos, em discorrer com elegância e com toques literários sobre assuntos

---

<sup>8</sup> *Piauí* foi idealizada por João Moreira Salles, é editada pela Editora Alvinegra, impressa pela Editora Abril.

variados. Nesta revista vemos também a presença da paródia, aqui e ali.

Mas, além de *Piauí*, localizamos também o curioso *site* que publicou a chamada que transcrevemos acima. Esse *site* faz paródias...de uma revista que já usa muito este fenômeno linguageiro! Assim, a “chamada” por nós escolhida tem como personagem principal o controverso diretor de cinema Lars Von Trier: em 19 de maio de 2011, ele lançou em pleno Festival de Cannes, enunciados bizarros defendendo as ações de Hitler, na Segunda Guerra mundial: tal fato causou sua expulsão do Festival. No *The i-piaui Herald* os enunciados de Von Trier são deslocados no espaço, viajam de um mundo para outro, de Cannes para o Brasil (ainda que estes dois mundos sejam “o das celebridades”). Assim, lemos na “chamada” do jornal supracitado, duas razões (ambas tendo recebido a “cor local brasileira”) que ocasionaram a expulsão do cineasta: 1ª.) Seu apoio a Ed Motta; 2ª.) sua simpatia pela atriz de telenovelas Suzana Vieira: ele a aprecia tanto que vai convidá-la para atuar em um de seus filmes. Este filme será sobre a Virgem Maria e terá como título *Pecado*. Além do mais, será rodado em Duque de Caxias... Nesse caso, a paródia desliza para o absurdo e para cômico. Ela destrói completamente o caráter trágico e desrespeitoso do ditos reais do cineasta. Na paródia, tanto Ed Motta quanto Suzana Vieira são apresentados como “calamidades” públicas (no lugar de...Hitler!); Von Trier é comparado ou nivelado aos dois artistas brasileiros que elogia: todos são no mínimo, meio loucos, ao menos para o redator da chamada ou da pseudo chamada. Ela oferece várias possibilidades de leitura ou vários contratos (dentro do gênero paródico), é claro, conforme seus diferentes leitores; tanto pode ser lida como uma “piada”, para os que conhecem o *site*, como também como a paródia de um acontecimento que, pela inconveniência de seus propósitos se transformou em uma espécie de *fait divers*.

Ora, todo *fait divers* carrega em si algo de trágico, de insólito. Convenhamos que é triste ver uma personalidade do cinema aproveitar-se de um Festival, de uma reunião que será divulgada em todos as televisões do mundo, para tecer elogios a um malfeitor.

Consideraremos que a produção do “Piauí-Herald” é paródica e que ela tem uma forte dose de ironia a sustentá-la. Esta ironia anuncia uma ambiguidade argumentativa, pois, vai desvelar uma enunciação paradoxal, na qual o *sujeito-enunciador* não valida sua

própria enunciação, no momento em que a enuncia (BERRENDONNER, 1981, p. 182). Pode-se assim dizer que a história contada por essa paródia (de notícia? De *fait divers*?) se for vista como uma espécie de *macro ato de linguagem*, comandado pelo enunciado “Lars Von Trier diz entender Ed Motta e é expulso de Cannes” segue um movimento autodestruitor, pois ela se autoanula no ato que a liga à notícia verdadeira. A chamada do “Piauí-Herald” “brinca” em torno de certos enunciados tabu, em torno de ditos “impróprios”: mas, os transfere para outros personagens, conhecidos de todos aqueles que se deliciam com tudo o que a televisão brasileira transmite.

Existe uma espécie de “desafio” na chamada e ele anuncia um acontecimento trágico já que existem pessoas que ousam no mundo atual, proferir tais infâmias. Mas, ao mesmo tempo, a paródia realiza uma espécie de exorcismo, uma conjuração para evitar que este mal aconteça, ou seja, por demais dramatizado. Ela o enfatiza justamente para o desmerecer. A ironia – que dá consistência a esta paródia – e a todas as paródias do mundo – aparece aqui na fusão de dois conjuntos que se opõem no curto espaço da chamada: o primeiro se encontra no explícito da chamada do “Piauí-Herald”; o segundo, no seu implícito, ou seja: na verdadeira afirmação do cineasta, que foi alvo da paródia. Os dois conjuntos, assim reunidos têm ao menos o mérito de serem insólitos, pois, o humor (humor negro, diga-se de passagem) percorre a “alegre” e um pouco “maluquinha” notícia parodiada. Observamos assim que a paródia comanda uma visada de provocação, enquanto fenômeno linguageiro. E isso a transforma, ao nosso ver, em uma estratégia comunicativa.

## **Para concluir**

Podemos realmente afirmar a existência de um certo “humor” na paródia? De um “humor” que não seja extremamente sombrio? Talvez fosse melhor falar de “presença do lúdico” que de “presença do humor”, se bem que uma coisa possa levar a outra. Mas, o lúdico supõe “jogo” e “jogos” podem ser extremamente sérios. E paródias podem ser também “sérias”.

“Se quisermos que tudo fique como está, é necessário que tudo mude!”<sup>9</sup> (TOMMASI DI LAMPEDUSA, 1958/1995, p. 66). Nesse sentido, o *sujeito-comunicante-parodista*, muda uma produção linguageira; mas, ao fazê-lo, ela a mantém viva... Procedimento paradoxal que visa ao mesmo tempo, tanto à demolição quanto à manutenção do texto-base ou texto-alvo da paródia. Os antigos textos que ficam sob os novos continuam, de uma forma ou de outra, a dialogar entre si.

Tentamos mostrar ao longo desse texto – talvez, de modo mais implícito que explícito – que a paródia é um ato profundamente dialógico: o *sujeito-comunicante-parodista* deve apelar para outras vozes para compor a paródia. Seu texto depende de vozes que já se manifestaram em um dado momento. A paródia é um texto centrado no *déjà vu/déjà entendu/déjà lu* ou no “já visto/ já escutado/já lido”. É um texto refeito sobre um outro, graças a um outro.

Mas ao mesmo tempo, lembremo-nos que “[...] Toda representação da vida é um jogo, algo que o duplo sentido da palavra “jogo” deixa bem evidente”<sup>10</sup> (JEAN SAREIL, 1984, p. 103).

Estas palavras podem ser assimiladas às de Charaudeau (1983, p.13) quando o linguista ao discorrer sobre a formação de signos afirma que estes são criados “[...] em um jogo de agressão e de cumplicidade, jogo este interpretado pelos atores da linguagem, nesta afirmação de uma especificidade e de um consenso que se interpelam de modo dialético no mesmo ato linguageiro”. No caso deste artigo, podemos *mutatis mutantis*, substituir “signos” por “práticas paródicas”.

Assim agindo, somos obrigados a assumir que a paródia traz em si grandes doses de agressão e cumplicidade. Ela agride – seja de um modo refinado, subtil, seja de um modo insolente e por vezes grosseiro – os pensamentos e o ditos de alguém, sempre buscando, porém, a cumplicidade do “outro”, daquele que vai decodificá-la. Ela possui uma visada particular, ela é uma estratégia de provocação dentro de dado contexto e solicita a adesão de um interlocutor para ser identificada como tal: ela se constrói assim em uma relação de intercompreensão.

---

<sup>9</sup> Tradução livre e adaptação nossa da célebre frase: “Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi!”.

<sup>10</sup> Nossa tradução de: “Toute représentation de la vie est un jeu, le double sens du mot représentation le laisse clairement entendre”.

Antes de concluir, gostaríamos de lançar algumas reflexões rápidas sobre o riso paródico. Para nós, trata-se, sobretudo, de um riso catártico: rimos ao ver os “grandes”, os “poderosos” reduzidos a um estado mais humano, mais frágil. Rimos também quando reconhecemos em algumas paródias nossos próprios defeitos, estampados nos defeitos do “outro”. Em resumo, trata-se de um riso um tanto quanto diabólico em relação à mediocridade dos seres humanos. Mas, é preciso dizer que a paródia não busca, necessariamente, provocar o riso: ela lança um olhar cínico e desabusado sobre os homens, suas representações linguageiras e culturais. Rirá quem puder ou quiser. A paródia, mesmo se não for “autosuficiente” no âmbito de sua construção, oferece uma ponte, uma passagem entre a provocação, a indignação (ou a diversão) e a reflexão crítica.

## Referências

- BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Seuil: Paris, 1970.
- BERRENDONNER, Alain. *Eléments de pragmatique linguistique*. Minuit: Paris, 1981.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Langages et discours*. Hachette: Paris, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Grammaire du sens et de l'expression*. Hachette: Paris, 1992.
- COMPAGNON, Antoine. Avant-propos. In: STISTRUP JENSEN, Merette; TRIROUIN, Marie-Odile (textes réunis et présentés par) *Frontières des genres – Migrations, transferts, transgressions*. Presses Universitaires de Lyon: Lyon, 2005. p.16-34.
- DYSNEY. *Clássicos da Literatura – Um conto de Natal – O Retrato de Dorian Gray*, Editora Abril: São Paulo, 2010. p. 87-146.
- FRANCE, Anatole. *Les Sept femmes de la Barbe-Bleue et autres contes merveilleux*. Calmann-Lévy: Paris, 1909.
- QUEFFELEC, Yan. Le Petit Chaperon rouge. *Les contes de Perrault revus par...* Editions de La Martinière: Mayenne, 2002. p. 61-71.

MACHADO, Ida Lucia. Teorias e discursos transgressivos. *Revista de Estudos da Linguagem*, V. 15, nº 1, Editora UFMG: Belo Horizonte, 2007. p. 109-128.

\_\_\_\_\_. Parodie, ironie et sémiolinguistique. *Le langage et l'homme*, vol. XXXXII, nº 2, E.M.E.: Bruxelles, 2007. p. 105-114.

MACHADO DE ASSIS. O espelho – Esboço de uma nova teoria da alma humana. *Papéis Avulsos* (1822). In: LEITE, Aluísio *et al.* (Org.) *Machado de Assis: Obra completa em quatro volumes – volume II*. Editora Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 2008. p. 322-328.

TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe. *Il Gattopardo*. Mondadori Editore: Milano, 1995.

SAREIL, Jean. *L'écriture comique*. PUF: Paris, 1984.

ZIPES, Jack. *Les contes de fées et l'art de la subversion*. Editions Payot & Rivages: Paris, 2007.

<http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/herald>

<http://www.vagalume.com.br/ronaldo-boscoli/lobo-bobo.html>

[http://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=170918.html](http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=170918.html)

*Recebido em 24/05/2010*

*Aceito em 30/09/2011*