



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ROSEMERI PASSOS BALTAZAR MACHADO

DISCURSO PARODÍSTICO:
A MATERIALIDADE DISCURSIVA DE UM GÊNERO DE
HUMOR

Londrina
2007

ROSEMERI PASSOS BALTAZAR MACHADO

DISCURSO PARODÍSTICO:
A MATERIALIDADE DISCURSIVA DE UM GÊNERO DE
HUMOR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação, em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Paulo de Tarso Galembeck
Co-orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozzi Ferreira de Mello

Londrina
2007

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central
da Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

M149d Machado, Rosemeri Passos Baltazar.

Discurso parodístico : a materialidade discursiva de um gênero de humor
/ Rosemeri Passos Baltazar Machado. – Londrina, 2007.
185 f.

Orientador: Paulo de Tarso Galembeck.

Co-orientador: Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello.

Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de
Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Gradua-
ção em Estudos da Linguagem, 2007.

Bibliografia: f. 154-161.

1. Gêneros textuais – Teses. 2. Paródia – Teses. 3. Semiótica – Teses.
4. Análise do discurso – Teses. I. Galembeck, Paulo de Tarso. II. Mello,
Luiz Carlos Migliozi. III. Universidade Estadual de Londrina. Centro de
Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Estudos da
Linguagem. III. Título.

CDU 801

ROSEMERI PASSOS BALTAZAR MACHADO

DISCURSO PARODÍSTICO:
A MATERIALIDADE DISCURSIVA DE UM GÊNERO DE HUMOR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação, em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos da Linguagem.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo de Tarso Galembeck

Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi F. de Mello

Profa. Dra. Anna Maria Marques Cintra

Prof. Dr. Rony Farto Pereira

Profa. Dra. Esther Gomes de Oliveira

Prof. Dr. Vladimir Moreira

Londrina, 21 de setembro de 2007.

AGRADECIMENTOS

À família pelo incentivo e apoio constantes;

Ao Prof. Paulo e ao Prof. Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello, grandes mestres e verdadeiros orientadores;

Aos professores da Banca, observadores pontuais.

MACHADO, Rosemeri Passos Baltazar. **Discurso Parodístico: a materialidade discursiva de um gênero de humor.** 2007. 185f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

RESUMO

Ao se pensar no processo de elaboração do discurso, e na sua definição e classificação, surgem os questionamentos. Com relação ao humor (em específico ao discurso parodístico), os problemas não são muito diferentes. Não é de hoje que se percebe um crescente interesse em se trabalhar com o gênero humorístico, principalmente no que diz respeito ao processo pedagógico, especificamente ao ensino-aprendizagem de Língua Portuguesa. Por meio do respaldo teórico de áreas como a Lingüística Textual, a Semiótica e a Análise do Discurso (sendo as duas últimas de linha francesa), buscar-se-ão, nesse trabalho, aspectos que auxiliem a descrição da organização, estrutura e funcionalidade do gênero parodístico. Em referência à primeira teoria citada, a Lingüística Textual, deve-se salientar que, ao trabalhar com o discurso, não se pode esquecer do nível textual, por isso a importância dos conhecimentos não só durante a elaboração como também no momento da recepção dos textos. Já a Semiótica, por se tratar de uma disciplina imanente, auxiliará os estudos referentes à organização e à estrutura da paródia e, a partir da análise discursiva, contribuirá no que diz respeito à caracterização desse gênero, principalmente no que tange os aspectos da ruptura e da continuidade. Finalmente, a A.D., pois a partir do momento em que qualquer unidade textual permita formular hipóteses consistentes sobre o que foi enunciado, poderá ser analisada segundo os princípios teóricos dessa disciplina. Como se pode notar, mais do que um meio, a linguagem é vista e tratada como um processo comunicativo e de interação, em que os aspectos histórico, social e cultural devem ser levados em consideração. Todo esse trabalho de caracterização do gênero parodístico é feito com base em produções paródicas, corpus organizado e montado durante aulas de Língua Portuguesa para acadêmicos do Curso de Letras, tanto de instituição pública como privada. As análises feitas com base nesse corpus demonstraram que, além do processo enunciativo de exclusão, detectado por meio de princípios pragmáticos, os aspectos caracterizadores mais importantes ao definir o gênero parodístico são a ruptura e a continuidade.

Palavras-chave: Gênero parodístico. Funcionalidade. Exclusão. Ruptura. Continuidade.

MACHADO, Rosemeri Passos Baltazar. **Parodistic Discourse: discourse materiality of a humour gender.** 2007. 185f. Thesis (PhD in Language Studies) – State University of Londrina, Londrina, 2007.

ABSTRACT

When thinking about the process of discourse production, its definition and classification, many questions arise. In relation to humour (specifically to parodistic discourse), the problems are basically the same. In the last years there has been a noticeable increase in interest to work with humouristic gender, mainly in relation to the pedagogical process, specifically in Portuguese language learning-teaching. By means of the theoretical background of areas like Textual Linguistics, Semiotics and Discourse Analysis (the last two according to the French line), some aspects which help describing of the parodistic gender organization, structure and functionality will be presented in this work. In relation to the first theory, Textual Linguistics, it is necessary to mention that, when we work with discourse, we cannot forget the textual level, that is why the knowledge is not only important during the production of texts but also at the moment of their reception. Regarding Semiotics, it will help the studies making references to organization and to structure of parody and also, because of the discourse analysis, it will help defining this gender, mainly related to aspects of the rupture and of the continuity. Finally, since any textual unit allows for the formulation of consistent hypotheses about what was enunciated, DA can be analyzed according to such principles. As noticed, language is not only a means, it is usually treated as a communicative and interactive process, in which the historical, social and cultural aspects must be taken into consideration. All this parodistic discourse characterization was done based on parodics productions: a corpus gathered and organized during Portuguese Language lessons to graduation students of “Letras” (languages and linguistics) Course, from public and also private institutions. The analyses done based on this corpus show that, as well as the enunciative process of exclusion, detected by pragmatic principles, the most important characterizing aspects when defining the parodistic gender are the rupture and the continuity.

Keywords: Parodistic gender. Functionality. Exclusion. Rupture. Continuity.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 OBJETIVOS	12
2.1 OBJETIVO GERAL	12
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	12
3 METODOLOGIA	13
4 PARÓDIA: UM POUCO DE HISTÓRIA	14
4.1 PARÓDIA, HUMOR E IRONIA	17
4.2 O GÊNERO PARODÍSTICO SOB A VISÃO PERFORMATIVA	21
5 ENTRE OS APORTES TEÓRICOS	24
5.1 REFLEXÕES SOBRE ASPECTOS DA LINGÜÍSTICA TEXTUAL	26
5.2 REFLEXÕES SOBRE ASPECTOS DA SEMIÓTICA	29
5.3 REFLEXÕES SOBRE ASPECTOS DA ANÁLISE DO DISCURSO	33
6 DISCURSO PARODÍSTICO: INTERTEXTUALIDADE, DIALOGISMO E POLIFONIA	39
7 ESTRUTURA ELEMENTAR E PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO DO GÊNERO PARODÍSTICO	48
7.1 POLISSEMIA, SIGNIFICAÇÃO E HISTORICIDADE	52
7.2 UNIDADE APARENTE: UMA QUESTÃO DE ALTERIDADE	60
8 ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	120
ANEXOS	128

ANEXO A	129
ANEXO B	130
ANEXO C	131
ANEXO D	132
ANEXO E	135
ANEXO F.....	137
ANEXO G	139
ANEXO H	141
ANEXO I.....	142
ANEXO J.....	144
ANEXO L.....	145
ANEXO M.....	147

1 INTRODUÇÃO

A língua é o instrumento pelo qual os indivíduos se comunicam e é por meio dela, também, que a criatividade e a sensibilidade humana se revelam. É pensando na interação que, constantemente, criam-se novas formas e estilos de comunicação. Por isso a idéia de que o sujeito/locutor não está sozinho na elaboração de seus enunciados e o sujeito/leitor não é um ser passivo, deve ser sempre enfatizada.

Os enunciados são criados a todo momento, conforme as necessidades comunicacionais. E isso tudo é fruto da intensa atividade humana, ou seja, o indivíduo está sempre em busca da interação (de entender e de se fazer entendido). Por isso, os gêneros discursivos são múltiplos e possuem grande diversidade funcional, à medida que são criados num determinado contexto, já são ampliados e/ou transformados dentro de outro, conforme a sua aplicação. Ao pensar especificamente na paródia, pode-se dizer que se trata de um gênero discursivo altamente transformador e, muitas vezes, problematizador, enfim, um gênero que não dá respostas e, por isso, valoriza a capacidade de refletir de seu leitor.

A proposta desse trabalho é buscar respaldo teórico que permita dizer se um texto é ou não um gênero parodístico, afinal, não é só fazer rir, a sua função vai além da descontração. Daí a importância de pensar na paródia como um gênero, um gênero discursivo disposto a romper com mitos e quebrar padrões.

Como se pode notar, os estudos apresentados nessa pesquisa partem de um gênero específico: o parodístico. Por isso o intuito não é fazer nenhum tipo de fundamentação conceitual referente ao gênero discursivo em geral (ou como preferem alguns autores: gênero textual). A noção de gênero, aqui assumida, está diretamente ligada à interação humana, isto é, o gênero é visto a partir de sua dimensão social, como um meio para a produção de sentido.

Deve-se salientar também que este é um trabalho que visa à continuação de uma pesquisa já iniciada no Mestrado¹, por isso as modalidades de gênero selecionadas permaneceram as mesmas. Entretanto, o foco não é mais a recepção, ou seja, a verificação dos mecanismos presentes no discurso parodístico,

¹ Dissertação de Mestrado defendida na Universidade Estadual de Londrina, no ano de 2000, intitulada: *Os mecanismos da construção parodística*.

mas a estrutura, os aspectos que caracterizam a paródia como gênero: o gênero performático parodístico. As paródias que compõem esta pesquisa foram produzidas em sala de aula, logo após a explicação de certos conceitos e definições: depois da familiarização do acadêmico com o conceito de discurso parodístico, desenvolveu-se o esboço para criação das produções parodísticas referentes ao gênero história infantil, poesia e música. Em média, os alunos utilizaram o período de duas aulas para elaborarem a paródia referente à história infantil e, num outro dia, também de aula dupla, produziram as paródias referentes aos dois outros tipos de gêneros (música e poesia).

Como o assunto em pauta é paródia, não poderia, em hipótese alguma, deixar de mencionar Bakhtin, um dos principais nomes relacionados ao assunto. Trata-se de um nome obrigatório no que diz respeito à linguagem e ao uso que dela se faz. De acordo com Bakhtin (2000), tudo que diz respeito à cultura está relacionado à linguagem. É a linguagem que proporciona os embates, principalmente os sociais (a palavra torna-se uma importante arma nesse campo de batalha), e os enunciados tornam-se o meio pelo qual a comunicação se estabelece.

São os chamados “enunciados concretos” que possibilitam a reprodução das atividades humanas e, conseqüentemente, a criação dos gêneros.

O estudo da natureza do enunciado e da diversidade de formas de gênero dos enunciados nos diversos campos da atividade humana é de enorme importância para quase todos os campos da lingüística e da filologia. Porque todo trabalho de investigação de um material lingüístico concreto – seja de história da língua, de gramática normativa, de confecção de toda espécie de dicionário ou de estilística da língua, etc. – opera inevitavelmente com enunciados concretos (escritos e orais) relacionados a diferentes campos da atividade humana e da comunicação – anais, tratados, textos e leis, documentos de escritório e outros, diversos gêneros literários, científicos, publicitários, carta oficiais e comuns, réplicas do diálogo cotidiano (em todas as suas diversas modalidades), etc. de onde os pesquisadores haurem os fatos lingüísticos de que necessitam. (BAKHTIN, 2000, p. 262)

Além do respaldo e da pertinência das idéias do autor acima citado, há de se salientar, também, a importância dos aportes teóricos para com este trabalho de estudo do gênero parodístico, afinal, são disciplinas que tratam da linguagem e do uso que dela se faz. Lembrando Koch (1987, p. 17), uma vez que a linguagem deve ser vista como uma forma de manifestação ideológica, de

representação do mundo, é lógico pensá-la a partir da argumentatividade. É por meio desse caráter argumentativo que outros fatores interligam-se, propiciando maior dinamicidade ao processo comunicativo e o sujeito receptor passa a assumir maior responsabilidade.

A partir de tais pressupostos, este trabalho apresenta um estudo baseado em teorias como as apresentadas pela Lingüística Textual. Segundo essas teorias, o leitor deixou de ser visto apenas como um ser passivo para também se responsabilizar pela produção dos efeitos de sentido. O conhecimento de mundo, a situação de produção e comunicação (interação), as condições de produção e recepção são aspectos que não podem ser desconsiderados no processo enunciativo.

Ao pensar na organização e estrutura do discurso como uma possível forma de buscar entender um gênero, ou melhor, como forma de defini-lo, sem dúvida, faz-se necessário trabalhar, também, no nível da imanência, dentro do que o próprio discurso oferece para que se possa, por meio de análise, chegar a determinadas características e conclusões. Para tanto são utilizados alguns aspectos teóricos pertencentes à Semiótica, pois é uma disciplina que pode fornecer respaldo nos estudos referentes à organização da paródia e, a partir da análise discursiva, contribuir para a definição desse gênero.

E, finalmente, outro respaldo teórico não menos importante, é fornecido pela Análise do Discurso² de linha francesa: a partir do momento em que qualquer unidade textual permite formular hipóteses consistentes acerca do que foi enunciado, pode ser analisada segundo os princípios teóricos dessa disciplina.

Além das disciplinas já citadas, esta pesquisa apóia-se nos estudos enunciativos realizados pelo projeto de pesquisa intitulado “A construção da diferença pelo discurso: procedimentos enunciativos de exclusão”, elaborado e coordenado pelo Dr. Luiz Carlos Fernandes, docente na Universidade Estadual de Londrina. Esse projeto visa a contribuir para que se abram novas perspectivas para os estudos textuais desenvolvidos em campos como o da crítica lingüística, discursiva e literária em geral. Embora não se trate de um projeto voltado para área de ensino, especificamente, essa pesquisa, pode contribuir, também, para a atualização de práticas pedagógicas de ensino de leitura e de produção de textos

² Será empregada a expressão AD para Análise do Discurso.

que a escola brasileira desenvolve na atualidade.

Ao pensar a questão da exclusão e do preconceito, no discurso parodístico, pode-se pensar na seguinte hipótese: poderiam tais princípios (o da exclusão e a do preconceito) serem considerados como um traço funcional na caracterização e definição desse tipo de gênero (o parodístico) ou apenas a ruptura deve ser considerada o princípio fundamental e norteador da categorização da paródia como um gênero?³ Em referência a essa questão do gênero, Bronckart (1999, p. 137) salienta a importância de se ter em mente que todo e qualquer texto, quando em situação comunicativa, “pode se tornar um gênero”. Assim sendo, todo texto pode pertencer a um tipo de gênero e ser formado por diversos tipos de discursos.

O que se pretende, num primeiro momento, é fazer abordagens que auxiliem os trabalhos de produção de textos, principalmente no que diz respeito ao gênero parodístico, pertencentes à esfera do humor. Com isso busca-se desmistificar a idéia de que o trabalho com humor é de pouca importância e menos valorizado. Também se propõe um estudo dos aspectos enuncivos e enunciativos do discurso parodístico, buscando enfatizar a questão da ruptura e continuidade, e da diferença e preconceito do Outro, na caracterização do gênero parodístico.

O *corpus* obtido para a realização desse trabalho compõe-se de produções parodísticas elaboradas por acadêmicos do Curso de Letras pertencentes a instituições públicas e privadas de Londrina e região. Foram selecionadas doze produções escritas, durante o período de 2000 a 2005, envolvendo as três modalidades: música, poesia e histórias infantis. Nelas, a compreensão dos efeitos de sentido será devidamente efetuada com o auxílio dos estudos referentes aos aspectos enuncivos e, principalmente, enunciativos desse tipo de discurso.

Nos estudos dos discursos, existem aspectos interessantes que, com o auxílio de algumas ciências, podem funcionar como um excelente suporte para a aquisição de conhecimentos e o discurso parodístico pode ser um desses suportes.

³ Existem autores que comentam sobre a necessidade de esclarecimentos a respeito do que é considerado tipo e gênero textual ou discursivo, pois, ao contrário do que se possa pensar, não se trata de uma simples questão de definição ou de reflexão filosófica, mas sim de esclarecimentos que podem levar a uma caracterização do objeto de estudo.

2 OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GERAL

Com relação ao objetivo geral, pode-se dizer que este trabalho pretende:

- Fornecer um suporte teórico referente à afirmação da paródia como um gênero discursivo.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Os objetivos específicos buscam:

- Caracterizar e definir, segundo as teorias propostas, o gênero parodístico;
- Analisar o grau de exclusão do Outro na produção do enunciado parodístico;
- Verificar o entorno, ou seja, o resgate do quadro social (o aspecto histórico-social) nesse tipo de gênero.

No que se refere ao cumprimento de tais objetivos, levar-se-á em conta o emprego, ou melhor, a escolha de determinados recursos que revelam a importância do histórico-social na produção e apreensão dos efeitos de sentido, da diferença e do preconceito, além, é claro, do caráter polifônico, dialógico (ênfatisando as questões ligadas ao posto, pressuposto e subentendido) e polissêmico do gênero parodístico.

3 METODOLOGIA

As paródias pertencentes ao *corpus* desse trabalho foram produzidas pelos acadêmicos em sala de aula, durante as aulas de Língua Portuguesa. Em relação às paródias das histórias infantis, é importante ressaltar que essas foram produzidas a partir do próprio conhecimento dos alunos a respeito dos contos que ouviam quando crianças, por isso o texto-fonte⁴ não consta nos anexos desse trabalho. Já em relação às produções parodísticas de música e de poesia, foi combinado um outro dia para que pudessem levar uma letra de música e uma poesia de sua escolha e, a partir do texto-base, os alunos construíram o discurso parodístico. Depois da leitura voluntária de alguns acadêmicos, foi feito um *feedback*, salientando aspectos relacionados à construção e à organização do gênero parodístico.

Conforme já citado, foram selecionadas doze produções comentadas de acordo com cada aspecto presente nos discursos, a fim de que a organização e a caracterização do gênero parodístico possam ser, devidamente, demonstradas.

⁴ Em vários momentos, serão empregados os termos “modelo”, “texto original”, “texto-fonte” ou ainda “texto-base”, qualquer dessas definições referir-se-ão ao texto parodiado.

4 PARÓDIA: UM POUCO DE HISTÓRIA

Falar do surgimento da paródia não constitui uma das tarefas mais fáceis. Mas, mesmo diante de tal dificuldade, algumas informações foram reunidas e, a partir daí, pôde-se fazer um breve esboço referente ao histórico da paródia. Não há exatidão quanto ao seu surgimento, contudo, pode-se dizer que a produção do texto parodístico não é uma prática recente. Genette (1982, p. 22) afirma que: “O nascimento da paródia, como tantos outros, se esconde na noite dos tempos”⁵.

No que se refere à recuperação das origens do discurso parodístico, há de citar nomes importantes ligados à recuperação das origens do discurso parodístico. Dentre os autores, não se pode deixar de mencionar Affonso Romano Sant’Anna, que propôs um estudo da paródia ao lado do conceito de estilização e de paráfrase, buscando, assim, entender a ideologia sempre tão presente na linguagem. Segundo Sant’Anna (1995, p. 12), a paródia surgiu, de fato, a partir do século XVII, mas, já na *Poética*, Aristóteles atribuiu a origem da paródia como arte a Hegemon de Thaso (séc. V a. C.). Por volta do século V ou VI a. C, a paródia passou a ser vista como representante da arte.

Ao retomar as anotações de Machado (1999, p. 7-9) em relação à paródia, pode-se observar que, ao contrário da data, as definições apresentadas pelos dicionaristas consultados foram bem mais consensuais, pois, para eles, o sentido do termo paródia apresenta poucas variações; nota-se que a definição dada por eles mantêm o estilo tradicional (imitação que leva ao riso). A definição apresentada por Silva (1980, p. 195) visa a uma espécie de recuperação do sentido atribuído pelos gregos de imitação para diversão: a paródia “é uma imitação burlesca a uma obra literária séria; imitação burlesca; (pop.) brincadeira, troça; vida ‘boémio’; dança de carnaval nas ruas [...]”. Coelho (1984, p. 794-795) é um outro dicionarista que conceitua a paródia como uma obra satírica, mas enfatiza o caráter de duplo, afirmando ser uma obra segunda, que “decalca outra”.

No dicionário de Análise do Discurso, Charaudeau e Maingueneau (2004) definem a paródia a partir do segundo valor dado ao do termo captação, ou seja, a partir da perspectiva interdiscursiva, na qual a captação é descrita em

⁵ “La naissance de la parodie, comme tant d’autres, s’occulte dans la nuit des temps.”

oposição à subversão. Enquanto a primeira é descrita como uma imitação que enfatiza o sentido do texto-fonte, a segunda é colocada como uma imitação que vai contra ao já dito.

Captação e subversão podem atingir um texto particular associado a um gênero ou somente o gênero: (1) Captação consiste em transferir para o discurso reinvestidor a autoridade relacionada ao texto ou ao gênero fonte: o pregador cristão que imita uma parábola evangélica ou o gênero da parábola, o 'slogan' que imita um provérbio ou o gênero proverbial. (2) Contrariamente, na subversão, a imitação permite desqualificar a autoridade do texto ou do gênero fonte. Reconhecem-se aqui os fenômenos da paródia depreciadora. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 93-94)

Moser (1992, p. 133), por sua vez, buscou uma definição partindo da própria estrutura do vocábulo "paródia". Em seu artigo intitulado *A paródia: Moderno, Pós-Moderno*, ele cita a explicação dada por Koller, que afirma que a palavra "paródia" vem do grego e pode ser dividida em dois termos: *para*-e *ódia*. O termo *ódia* significa "canto"; o prefixo *para*-pode possuir até três sentidos: 1º cantar ao lado ("deslocamento", sugerindo até um acordo em vez de contraste, oposição); 2º cantar a mais ("adição"); 3º cantar contra ("oposição, questão agonística") (MOSER, 1992, p. 133-134).

Segundo Bakhtin (1987, p. 72), a paródia estava direta ou indiretamente ligada ao riso e à liberdade. À liberdade, porque se tratava da paródia mais ligada à religião (às paródias sacras), uma vez que, na época, era a Igreja quem dominava e controlava o povo. É por meio das brincadeiras, das jocosidades que as pessoas se permitiam livres. Tudo era visto como incompleto, as obras eram sempre descritas como inacabadas e com forte tom satírico. A fé era descrita por meio da zombaria: da Santa Ceia à festa de Bufões, o que existia, de fato, era a revelação, ou melhor, o comentário cômico do trágico sagrado.

E por falar em religião, não há como deixar de aludir à cultura durante a Idade Média, pois se trata de uma época em que o popular se manifesta fortemente. Conseqüentemente, junto com as manifestações, vêm as proibições, principalmente com relação aos assuntos religiosos. Entretanto, quando se proíbe por várias vezes é porque, na realidade, essa proibição de nada adianta, ou seja, transforma-se numa espécie de lei que não é respeitada. Diante disso, pode-se dizer que a Igreja revela não só o seu poder, mas acima de tudo certa sapiência, o que

faz lembrar do ditado: “Se não podes vencê-lo, junte-se a ele”. Assim sendo, a Igreja começou a se mostrar mais flexível, tanto que, na Idade Média, a religião já se mostra ligada, segundo Minois (2003, p. 141), a uma oposição de dualidades: o cômico e o trágico; o ridículo e o sublime. Muitas eram as brincadeiras paródicas, nessa época, propiciadas, inclusive, pelo próprio estilo do catolicismo (revelando verdades por meio do riso). Embora possa parecer estranho, há aí um paradoxo, é justamente pelo fato de a Igreja Católica ser tão rigorosa e sistemática com seus rituais repetidos que a paródia encontrou sua grande fonte inspiradora. Ainda de acordo com Minois (2003, p. 141-142):

Esse paradoxo pode ir muito longe. Numa religião tão ritualizada como o catolicismo, em que tudo gira em torno da repetição cotidiana da mesma cerimônia – com os mesmos gestos e as mesmas palavras em todas as igrejas – reproduzindo a última refeição, a Ceia, era inevitável que aparecesse logo uma deformação cômica desse ritual, sob forma de paródia. Da refeição sagrada ao banquete bufão, a passagem é muito rápida, e essa utilização cômica do trágico sagrado é a principal fonte do riso medieval, que se enraíza na religião.

De acordo com Bakhtin (1987, p. 72), é por ocasião das festas que a paródia encontra o caminho livre, isto é, conforme já comentado, eram muitas as proibições, e eram nos ambientes de festas que a liberdade, aliada à criatividade, vinha à tona e tudo o que era tido como certo e perfeito acabava se transformando e mostrando o seu avesso. É nesse sentido que a paródia faz referência à chamada teoria da carnavalização de Bakhtin (1987) e perverte os sentidos, transgride as leis, quebra as convenções:

[...] o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perturbação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto. (BAKHTIN, 1987, p. 8-9)

Assim sendo, a teoria da carnavalização (ou paródica) consiste em tornar o jogo da produção textual mais dinâmico e com um certo grau de ambigüidade (por isso o abuso do mecanismo da ironia neste gênero). É por meio do jogo paródico que o produtor utiliza a sua criatividade e conhecimentos para ir

contra ao já existente. Seguindo esse raciocínio, verifica-se a existência de um locutor, uma outra voz preocupada em mostrar uma nova forma de ver e entender as coisas à volta (ou, de acordo com a teoria da carnavalização: é a voz louca e profana buscando escandalizar o discurso). Como bem afirma Monegal (1980, p. 13), "... o processo de carnavalização não cessa, porque há um permanente intercâmbio entre os modelos culturais gerados a nível popular e os gerados por escritores e artistas". Ao mesmo tempo em que esse texto paródico serve para demonstrar uma inquietação ou insatisfação, serve também como material de reflexão sobre o discurso presente no modelo.

É importante lembrar o seguinte: o carnaval destina um momento adequado para as manifestações da inquietação do corpo e da alma (afinal o carnaval é a festa da carne) e, do mesmo modo a paródia está repleta de aspectos ideológicos, também só pode proceder dentro dos limites ditados pela estrutura do próprio gênero parodístico⁶. De acordo com Bakhtin (1987, p. 276), a paródia é muito mais que um tipo de produção textual, "é um modo particular de exteriorização do homem".

4.1 PARÓDIA, HUMOR E IRONIA

Conforme comentado, a paródia surgiu em meio a festas, alegria, risos e humor. Talvez por isso muitos autores tenham tomado a paródia como um tipo de gênero de segunda categoria, alguns nem a condição de gênero lhe concede. Kothe (1980, p. 100-101), por exemplo, tratou a paródia apenas como uma produção antitética cuja quantidade sempre foi maior porque era mais fácil, ao contrário da estilização, que é definida como "uma paródia que deu certo".

Entretanto, é importante relembrar que esse momento de festa era, na realidade, o momento de desabafo, de protesto de um povo sempre tão oprimido e reprimido, portanto, trata-se de um gênero que requer reflexão, tanto por parte do produtor como do sujeito leitor.

⁶ A manutenção dos chamados *frames*, a preservação do gênero em questão (gênero história infantil, poesia e música) a intertextualidade, o hipertexto, conforme comentários posteriores, são alguns dos itens a serem estudados no processo de elaboração da paródia.

Além da estrutura, deve-se atentar para a função desse gênero. Ainda que de forma tradicional, Moser (1992, p. 140) propõe um estudo definindo a paródia de acordo com a função que desempenha. O primeiro tipo de paródia por ele exemplificado é a “paródia cômica”, que apresenta um traço, muito forte, de ridicularização do modelo e, por isso, é definida como um gênero menor. Outro tipo de paródia, também muito ligado ao cômico, enfatiza a brincadeira (visando apenas ao relaxamento) e, conseqüentemente, considerado um gênero de menor valor, inclusive intelectual: é a chamada “paródia lúdica”. Já as paródias classificadas como “polêmica” e “crítica” são definidas pelo autor como um gênero de maior valor. A primeira tem como objetivo ir além do que está enunciado no texto-fonte, e busca estabelecer posições referentes não só ao texto parodiado, mas também à realidade, ao momento sócio-histórico desse texto. Já a “paródia crítica” é descrita como aquele tipo cuja função é negar e a negação está firmada até as últimas conseqüências, isto é, até a destruição do modelo criticado.

Como já afirmado, embora o autor apresente uma classificação do gênero a partir das funções, trata-se de um estudo que enfatiza, apenas, o aspecto negativo, sempre configurando um caráter depreciativo à paródia. Conforme se pôde notar, cada uma das funções nomeou um tipo de paródia e, nesse aspecto, tal estudo apresenta-se um tanto ultrapassado. E é nesse ponto que um dos motivadores desse trabalho vem à tona, afinal, é lógico pensar na hipótese de que uma única paródia pode revelar todas as funções anteriormente relacionadas dentro de seu discurso. E, indo um pouco mais longe, pode-se entender tais funções como os elementos básicos, tanto na constituição, quanto na própria definição do gênero.

Dessa forma, não é atrevimento afirmar que o cômico, a criticidade, a polêmica, a ironia e até um pouco da negação aliada à sátira são traços obrigatórios no que se refere à estrutura do gênero parodístico. A crítica, presente no discurso parodístico, foi passando por algumas alterações até que, atualmente, é encarada como um elemento revelador não só do humor, mas também da consciência do indivíduo acerca da realidade e, conseqüentemente, da própria identidade.

Atualmente, pode-se dizer que, além da paródia não ser exclusividade apenas dos recitadores, não se parodiam apenas músicas. Hutcheon (1985, p. 16-56) apresenta várias determinações propostas para explicar a paródia. Uma delas refere-se à paródia como uma repetição e diferença. Enfim, a paródia é

definida como uma síntese bitextual e, na maioria dos casos, enfatiza-se a oposição. Mesmo não sendo este o único princípio, é dentro dessa oposição que se pode perceber o tom depreciativo do discurso parodístico que, por sua vez, é responsável por grande parte da carga do humor.

Sem a pretensão de estender para uma profunda discussão sobre o humor, mas apenas atentar para o cômico e o riso, pode-se pensar que grande parte do olhar crítico presente no discurso parodístico nasce desses dois mecanismos pertencentes à esfera do humor. Piviani (1983), em seu artigo a respeito do aspecto cômico, considera o riso tão importante quanto a linguagem e o próprio pensamento:

De qualquer forma, o riso é uma prerrogativa do homem: ele é o sujeito e o objeto do próprio riso. O cômico revela tanto a verdadeira como a falsa sabedoria humana. Rir é próprio da finitude do homem. Há um certo orgulho em quem ri, como também uma certa inocência. Por outro lado o cômico desvela o oculto na evidência e a poesia na indiferença. (PIVIANI, 1983, p. 15)

O cômico é da natureza humana, por isso se diz que o riso é social. Contudo, além de social, o riso é também insensível, está muito mais ligado à razão do que à emoção. O riso não é apenas um efeito individual, ele expressa a ideologia de um grupo.

Como se pode notar, o humor está atrelado, também, a um outro aspecto do discurso parodístico, a ironia, a qual ajuda a sua firmação como um gênero, de fato. A ironia é uma figura de pensamento que consiste em dizer o contrário do que se pensa e, certamente, do que se diz. Entretanto, estudar a ironia por meio de definições e classificações apenas, torna-se superficial, pois além de não atentar para os conceitos de linguagem, não leva em consideração as características psicológicas do produtor e, principalmente, o aspecto polifônico próprio da ironia. Bergson (1987) comenta que a ironia e o humor, ainda que sejam aspectos provenientes da sátira e que estão diretamente relacionados ao discurso parodístico, não podem ser visos como sinônimos. Para tanto, o autor parte da oposição entre o que é e o que deveria ser:

Ora se enunciará o que deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é. Nisso consiste a ironia. Ora, pelo contrário, se descreverá cada vez mais meticulosamente o que é, fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser. É o caso do humor. O humor, assim definido, é o inverso da ironia. Ambos são formas de sátira, mas a ironia é de natureza retórica, ao passo que o humor tem algo de mais científico. (BERGSON, 1987, p. 68)

Lembrando os comentários de Sperber e Wilson (1990, p. 93), os argumentos referentes à ironia não são muito precisos e, uma vez que as explicações dadas ao termo não se encontram suficientemente satisfatórias, “seria um engano, nestas condições, tomar a ironia em seu conjunto como objeto de estudo e fundamentar-se em ilustrações típicas”.

O importante a observar em relação à ironia é seu aspecto dialógico e polifônico. Trata-se de um fenômeno empregado de forma consciente com o objetivo de descrever uma realidade de forma cômica e, conseqüentemente, promover o diálogo. Brait (1996, p. 62), seguindo os comentários de Catherine Kerbrat-Orecchioni, explica a ironia por meio de duas classificações: as chamadas “ironia referencial” e “ironia verbal”. Na primeira (“contradição entre dois fatos contíguos”), há dois actantes: sendo o primeiro (A^1) o suporte da ironia [...] e o segundo (A^2) o observador que percebe, com ironia, essa atitude ou esse comportamento. “Já com relação ao segundo tipo, a ironia verbal, a autora afirma tratar-se de um processo ‘trio-actancial’, ou seja, há um locutor (A^1) que dirige um certo discurso irônico para um receptor (A^2), para caçoar de um terceiro (A^3) que é o alvo da ironia”. Os sentidos de troça, sarcasmo, sátira, facécia (cujo sentido está entre a graça e a zombaria), geralmente aparecem como sinônimos da ironia, entretanto, como lembra Paiva (1961, p. 3): “na linguagem popular ou corrente, troça, mangação, graça, piada são outras tantas formas diferentes assumidas pela ironia, no seu sentido mais amplo”. Dessa forma, o mais coerente é entender tais “formas” como traços característicos da ironia, pois o que há entre os referidos termos é apenas uma correspondência semântica de cada um deles.

Assim como a ironia, como se pode notar, qualquer comentário referente à paródia leva ao fenômeno da duplicidade. Tanto a ironia, quanto a paródia são duplas na emissão dos seus sentidos. Na primeira, o caráter duplo manifesta-se por meio da ambigüidade e, segundo comentários de Hutcheon (1985, p. 29): “atribuir ironia envolve, assim, inferências tanto semânticas quanto avaliadoras”. Já na segunda, a duplicidade está no fato de a paródia ser encarada como uma duplicação textual e diferenciação, ao mesmo tempo.

Assim sendo, pode-se definir a paródia como um gênero que age de forma reconciliadora (no momento em que deixa claro o aspecto da continuidade) e opositora (ao colocar um dizer em oposição ao já dito e esses em confrontação com

outros aspectos, como o sócio-histórico e até mesmo com o ideológico), concomitantemente. Como se vê, a paródia vai além do que pode ser definido como contra-canto e, nesse sentido, não são pertinentes as afirmações de Aragão (1980, p. 18), pois afirma que a paródia consiste “... na recusa e esvaziamento do modelo original”, a paródia é reflexão, manifestação ideológica, enfim, é arte.

4.2 O GÊNERO PARODÍSTICO SOB A VISÃO PERFORMATIVA

Ao considerar o sujeito um elemento participante do ato comunicativo, ou seja, como alguém que age e que estabelece a comunicação, cabe discutir, além do lingüístico, as idéias pertencentes ao cunho filosófico. Em relação à performatividade, por exemplo, pode-se pensar na paródia como um gênero performativo. Neste sentido, o objetivo é mostrar como a produção dos sentidos depende, também, da situação (é a preocupação com o sócio-histórico).

Outros dois pontos muito importantes na constituição do caráter da paródia, (e que serão devidamente comentados posteriormente), são a ruptura e a continuidade. Ao promover a ruptura e, em seguida, a continuidade, o discurso parodístico leva a um determinado sentido e este, por sua vez, ao que poderia definir como ação-reação⁷. É importante observar que esse aspecto da ação-reação proporcionado pela performatividade não é a descoberta do fantástico: afinal, se se pensar na linguagem e em suas funções, deve-se ter em mente que a provocação é um aspecto próprio da linguagem, e deve ser entendida como o ato de levar o outro a realizar algo ou a assumir uma atitude. No que se refere à paródia tal princípio não poderia ser diferente.

Ao ler e compreender um enunciado parodístico com seu tom irônico e conteúdo, muitas vezes, crítico, o enunciatário, certamente, manifesta-se, reage de alguma forma. Geralmente, a demonstração se dá, inicialmente, por meio do riso, podendo seguir para a conscientização ou reflexão, sendo este último passo, aspecto obrigatório em virtude do aspecto informativo da linguagem. No que se

⁷ É importante ressaltar que esse aspecto de ação-reação não possui nenhuma relação com a teoria do reflexo condicionado ou estímulo-resposta de Pavlov (teoria esta demonstrada por meio da clássica experiência do cão, do pedaço de carne e da campainha).

refere à ação da linguagem, ou seja, ao domínio sobre ela, Foucault (1999, p. 55) afirma que:

Saber consiste, pois, em referir a linguagem à linguagem. Em restituir a grande uniformidade das palavras e das coisas. Em fazer tudo falar. Isto é, em fazer nascer, por sobre todas as marcas, o discurso segundo do comentário. O que é próprio do saber não é nem ver nem demonstrar, mas interpretar. Comentário das Escrituras, comentários dos antigos, comentário do que relataram os viajantes, comentário das lendas e das fábulas: não se solicita a cada um desses discursos que se interprete seu direito de enunciar uma verdade: só se requer dele a possibilidade de falar sobre ele. A linguagem tem em si mesma seu princípio interior de proliferação.

Uma vez que o assunto é a ação-reação dos enunciados, torna-se possível pensar também nos atos de fala. Ottoni (1998), em sua obra *Visão performativa da linguagem*, trata, muito claramente, da linguagem humana seguindo o enfoque performativo proposto por Austin (*apud* OTTONI, 1998), enfoque este que se opõe a outras visões, inclusive, a da lingüística. Nesse sentido, pode-se dizer que o centro das discussões relativo à performatividade está na análise do verbo ou na iteratividade do enunciado. De acordo com Foucault (1999), o verbo é uma categoria essencial, por isso o vê em seu mais alto grau de deferência. Para o autor, o discurso só é possível graças ao verbo. Mesmo que implicitamente, a existência do verbo é a condição, a essência da linguagem:

A essência inteira da linguagem se concentra nessa palavra singular. Sem ela tudo teria permanecido silencioso, e os homens, como alguns animais, poderiam certamente fazer uso de sua voz, mas nenhum desses gritos lançados na floresta jamais teria articulado a grande cadeia da linguagem (FOUCAULT, 1999, p. 131).

Como se pode notar, o foco é o verbo, entretanto, seguindo ao que se propõe este trabalho, caracterizar o gênero parodístico, faz-se necessário pensar em algumas adaptações ou mesmo generalizações teóricas e a explicação para tal situação reside no fato de não se levar em consideração apenas um aspecto – a fala (como faz Austin (*apud* OTTONI, 1998), ao centrar suas considerações no verbo). Assim sendo, não é só a realização de um ato de fala (de um verbo em específico) que pode levar à definição do discurso parodístico, mas sim todo um conjunto,

traduzido pelo chamado sócio-histórico. Nesse sentido, as explicações de Ottoni (1998) vêm corroborar, de forma substancial, no que se refere ao ato performativo da linguagem, pois, segundo as afirmações do autor, não é um acontecimento gramatical que propicia um enunciado performativo, mas sim o contexto, a situação que leva à produção ou não de uma ação:

Os atos ilocucionários, que são convencionais, possibilitam a existência de enunciados performativos sem que seja possível identificar uma forma gramatical para eles; ou seja: são regras convencionais que dão condições para que tal enunciado em tal situação seja ou não performativo, realize ou não uma ação (OTTONI, 1998, p. 37).

Um outro nome, ainda seguindo os comentários de Ottoni, tão importante quanto de Austin, é Benveniste. Sem dúvida, são nomes que trazem consigo muitas diferenças teóricas, contudo, diante dos objetivos do presente trabalho, são justamente tais divergências que servirão de respaldo para justificar o porquê da determinação performática para o gênero parodístico.

Na segunda parte do livro, obviamente falando de performatividade, Ottoni (1998, p. 45) faz um comentário referente à visão subjetiva de Benveniste em oposição à visão filosófica da linguagem de Austin. Para o primeiro, as regras (“os critérios formais”) são essenciais à formação e caracterização do enunciado; já para o segundo, a análise deve voltar-se para a própria situação comunicativa (de fala). Deve-se esclarecer, ou pelo menos relembrar, que esse trabalho busca trabalhar com a paródia, sempre enfatizando a condição de gênero que lhe é de direito, dessa forma, tanto aspectos estruturais quanto comunicacionais devem ser levados, igualmente, em consideração. Afinal, acima de tudo, é a linguagem que está sendo estudada.

5 ENTRE OS APORTES TEÓRICOS

De acordo com estudos autais, a linguagem ultrapassou o sentido de veículo de transmissão de informação. Se existe mudança ou mesmo possibilidade de transformação, isso só é possível graças à linguagem. Por isso mesmo, os aspectos da interação e da interlocução devem ser tomados como ponto de partida para o estudo que tem como princípio analisar o texto e as relações de sentido por ele estabelecidas. Entretanto, além desses aspectos deve-se pensar, também, na estrutura do enunciado e nas relações enunciator e enunciatário⁸, afinal tanto o momento da produção como o da recepção devem ser igualmente importantes no que diz respeito à análise e compreensão dos significados.

Tendo em vista tais princípios, a proposta desse trabalho é apresentar um estudo da paródia como um gênero discursivo a partir de seu fazer enunciativo. Para tanto, o estudo baseia-se na AD de linha francesa, cujos princípios estão também pautados em conceitos filosóficos e psicanalíticos. Esses princípios, independentemente dos enfoques, têm como objetivo principal o estudo do texto e dos efeitos de sentido por ele produzidos. Contudo, cabe ressaltar que outros aspectos referentes aos aportes teóricos da Lingüística Textual e da Semiótica também auxiliam nos estudos propostos.

Com referência ao modo de trabalho proposto para esta pesquisa, apresenta-se, inicialmente, uma justificativa, ainda que breve, com relação aos aportes teóricos auxiliares, e depois sobre a AD, propriamente dita.

Em relação à Lingüística Textual, uma vez que este trabalho pretende estudar os aspectos que caracterizam um texto como pertencente ao gênero parodístico, não se pode esquecer do nível textual e, principalmente, dos aspectos sócio-cognitivos, afinal eles são grandes responsáveis pela estruturação, organização textual e pelo próprio ato comunicativo. Daí serem enfatizados os princípios da construção textual, principalmente no que se refere à intertextualidade e conhecimento (tanto o prévio como o compartilhado). Com relação aos objetos de discurso, discute-se a referenciação, por meio de anafóricos, os quais, muito mais

⁸ O enunciator pode ser definido como aquele sujeito que comunica algo. De acordo com o Dicionário de Análise do Discurso (2004, p. 197 – 201), o sujeito enunciator é sempre interno à enunciação, ou

que fazer a recuperação ou localização de uma ocorrência lingüística, servem para transmitir uma informação pertencente à memória discursiva.

Já no que se refere à Semiótica, pode-se dizer que se trata de uma disciplina imanente, ou seja, os significados são detectados dentro e, somente a partir do texto. Ela estuda o objeto independentemente de saber quem a construiu. Nesse aspecto, o texto é encarado como um objeto autônomo, responsável pelo próprio sentido. Dessa forma, pode-se dizer que o texto significa, à revelia de seu produtor: o autor não quis produzir determinado sentido, mas o texto produziu. Dessa forma, é o próprio texto que vai apontar para outros textos, enfim, para o contexto sócio-histórico. Por isso a importância dos conhecimentos prévios, do conhecimento compartilhado, muito comentados pela Lingüística Textual. No caso das paródias, pode-se dizer que a Semiótica auxiliará os estudos referentes à organização e à estrutura da paródia e, a partir da análise efetuada, contribuirá para a definição desse gênero.

Finalmente, no que diz respeito à AD: qualquer unidade textual poderá ser analisada segundo os princípios teóricos dessa disciplina, pois existe a possibilidade de formular hipóteses consistentes a respeito do que foi enunciado. Segundo os princípios teóricos de tal disciplina, a língua é um sistema, mas diferentemente da formulação de Saussure, não se refere a um sistema fechado, pelo contrário, a relação língua e discurso é essencial, principalmente no que diz respeito à constituição e à compreensão de nova concepção de sujeito. Orlandi (2002, p. 22) considera que a língua é um objeto relativamente autônomo, de forma que o sujeito e a situação devem ser entendidos diferentemente, ou seja, “o sujeito não é origem de si e a situação não é a situação empírica, mas lingüístico-histórica [...]”. Por isso, a idéia em propor um estudo referente ao gênero parodístico, que privilegie aspectos da língua, da situação, da identidade do sujeito e da memória discursiva.

Como se pode notar, as teorias do discurso também trabalham no nível da textualização, principalmente quando discutem questões relacionadas aos aspectos intradiscursivos ou interdiscursivos. Daí a importância de se pensar no texto tanto como um objeto de significação como um objeto de manifestações sócio-históricas.

seja, à “encenação do dizer”. Com relação ao enunciatário, pode-se dizer que ele, apesar de fazer parte, também, da situação de comunicação, é aquele a quem o dizer é dirigido

5.1 REFLEXÕES SOBRE ASPECTOS DA LINGÜÍSTICA TEXTUAL

A Lingüística Textual surgiu por volta do final dos anos sessenta. Ela pode ser vista como uma teoria pragmática, uma vez que permite formular hipóteses e analisar a estrutura textual.

Tendo em vista a data de seu surgimento, é lógico pensar que alguns princípios referentes à teoria tenham sofrido alguma transformação. Um aspecto muito importante a ser comentado refere-se à evolução dos conceitos da coesão e da coerência. Afinal, trata-se de elementos referentes às qualidades textuais, apontados durante os comentários das produções parodísticas.

A priori, a coesão e a coerência eram tratadas como princípios (aspectos) inseparáveis, tornando os estudos mais difíceis, pois acabavam se confundindo e um conceito era visto como uma condição, uma exigência para a existência do outro. Essas idéias ainda são seguidas por alguns autores: os estudiosos Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 98), por exemplo, afirmam que “a coerência é, em Lingüística Textual, inseparável da noção de coesão, com a qual é freqüentemente confundida”. No entanto, a Lingüística Textual evoluiu e o conceito de coerência, por exemplo, é analisado segundo uma perspectiva discursiva (sócio-cognitiva), ou seja, existe todo um aparato lexical e contextual envolvido no processo de construção da coerência e que, portanto, vai além dos aspectos referentes à coesão⁹ apenas. Por isso, a perspectiva da Lingüística Textual está voltada para o locutor (*intentio auctoris*) e para o leitor (*intentio lectoris*) e não é a intenção¹⁰ da obra ou *intentio operis*, o foco dos estudos. Os comentários de Koch (2004) mostram que as concepções de texto surgiram e se diferenciaram, proporcionando adequações com relação ao sentido da coerência. Atualmente, a coerência está

⁹ Embora não se deva tomar a coesão como princípio para a coerência, deve-se atentar para o fato de que, muitas vezes, a coesão pode também auxiliar no estabelecimento da unidade de sentido do texto.

¹⁰ O conceito de intenção, principalmente nos trabalhos cujo foco é o estudo do texto, está mais voltado para a recepção, por isso a preocupação com a interpretação. Koch (1987, p. 24) afirma que a intenção é fundamental no que diz respeito à linguagem e ao processo comunicativo, “toda fala pressupõe certas intenções ao comunicar-se.” Como se vê, o que se pode dizer é que a intencionalidade, de acordo com a perspectiva textual, está muito mais voltada para os meios utilizados pelo sujeito ao manipular um texto com o fim específico de conseguir realizar as suas ações. No que se refere à perspectiva discursiva, a intencionalidade é analisada a partir da obra, ou seja, é o discurso, por meio de seus entornos e mecanismos, que pode ou não levar a determinados efeitos de sentido.

relacionada muito mais ao ato comunicativo do que somente à estruturação do texto em si:

Muitos autores passaram, então, a reivindicar que a coerência se constrói por meio de processos cognitivos operantes na mente dos usuários, desencadeados pelo texto e seu contexto, razão pela qual a ausência de elementos coesivos não é necessariamente, um obstáculo para essa construção. (KOCH, 2004, p. 47)

Mesmo diante de tais progressos, essa situação teórica ainda requer certa cautela. Pode parecer, inclusive, que a posição adotada neste trabalho é a de que a coerência existe sempre, independentemente do enunciado. No entanto, pretendese reforçar a idéia de que a coerência é uma possibilidade e, como tal, pode ocorrer ou não. Assim sendo, de acordo com Koch e Travaglia (1997, p. 11), a coerência “é

o que faz com que o texto faça sentido para os usuários, devendo ser vista, pois, como um princípio de interpretabilidade do texto”. Ela pertence tanto ao momento de produção quanto de recepção, pois, no processo comunicativo, existe um enunciador que procura se fazer entendido e um enunciatário que, ao ativar seus conhecimentos, busca interpretar e apreender os sentidos do texto.

Ainda que o assunto esteja mais próximo da Lingüística Textual, convém ressaltar que esse mesmo princípio também é seguido pela AD, ou seja, o sentido está estritamente ligado ao contexto. De acordo com Orlandi (2002, p. 31), a compreensão dos sentidos propostos num discurso depende de um trabalho de interpretação que leve em consideração os aspectos sócio-históricos:

A língua é a materialidade específica do discurso (é a base dos processos discursivos) e o discurso é a materialidade específica da ideologia. Não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia. Se, como tenho afirmado, sujeito e sentido se constituem ao mesmo tempo, não há sentido sem interpretação, pois a língua se inscreve na história para significar e é aí que proponho apreender a questão da ideologia, do sujeito, da interpretação.

Assim sendo, a coerência é estabelecida à medida que a interação se desenvolve, pois esta interação comprova que os participantes da situação comunicativa compreenderam e se fizeram compreendidos.

No que tange à interação, um outro aspecto que deve ser levado em consideração no processo de compreensão é o da intertextualidade. A

intertextualidade é definida como um dos princípios constituintes da formação e estruturação do texto. Quando um texto, escrito antes, se faz presente em outro texto, diz-se que há um caso de intertextualidade ou intertexto, por isso o conceito de intertextualidade está tão atrelado ao conhecimento, à chamada memória discursiva. Afinal, além de reconhecer, o interlocutor deve ser capaz de apreender os efeitos de sentido proporcionados pela incorporação desses outros textos, pois não se trata apenas da presença de um já dito em outro dizer; é a presença de um já-dito, mas com um outro sentido. Beaugrande e Dressler (1992, p. 182), já no início do capítulo acerca de intertextualidade, abrem o assunto enfatizando o quanto é importante ter o conhecimento de outros textos para a compreensão e apreensão de um texto determinado: “Nós apresentamos a intertextualidade para incluir as formas com que a produção e recepção de um dado texto depende do conhecimento do participante acerca de outros textos”.¹¹

Os sentidos estabelecidos por meio da intertextualidade, ou seja, as relações que um texto estabelece com outro podem ocorrer de forma explícita ou implícita. De acordo com Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 17-18), há vários tipos de intertextualidade: intertextualidade temática; intertextualidade estilística; intertextualidade explícita, intertextualidade implícita; autotextualidade (que segundo a autora não é diferente de intertextualidade); intertextualidade intergenérica; intertextualidade tipológica.

Enfim, são várias as intertextualidades, contudo, diante da proposta desse trabalho (caracterizar o gênero parodístico), a ênfase é dada à intertextualidade implícita e, para melhor compreensão desse primeiro tipo e da própria questão da argumentatividade, alguma explicação é feita também em relação à intertextualidade explícita. Pode-se dizer que a intertextualidade implícita requer maior atenção por parte do sujeito leitor/interpretante, pois não há nenhum tipo de referência, de orientação a respeito do intertexto presente no texto. Esse dado é importantíssimo e precisa ser levado em conta, sob pena de a ironia e a perversão terem o sentido comprometido. O contrário ocorre com a intertextualidade explícita, que necessita da indicação da fonte (assim como ocorre nos trabalhos científicos, em que toda e qualquer citação deve apresentar as suas referências).

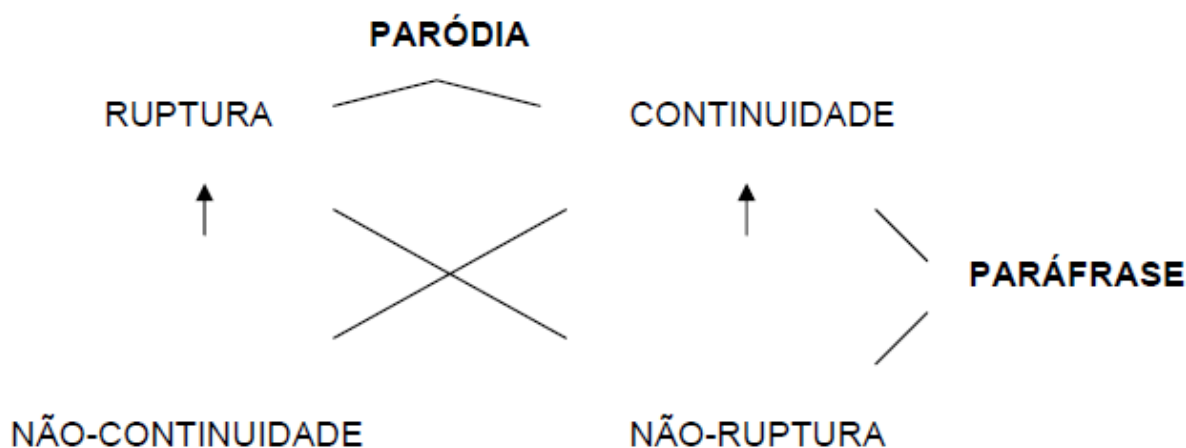
¹¹ “We introduced the intertextuality in to subsume the ways in witch the production and recpetion of a given text depends upon the participants’ knowledge of other texts.”

5.2 REFLEXÕES SOBRE ASPECTOS DA SEMIÓTICA

O significado, ou melhor, a relação de sentidos dentro de um enunciado deve ser pensada seguindo um planejamento que, de acordo com Greimas (1973, p. 27-30), deve contemplar não só as relações conjuntivas como também as disjuntivas, ou seja, a estrutura elementar da significação refere-se tanto à continuidade, quanto à descontinuidade.

Lembrando a sintaxe fundamental comentada por Barros (1988, p. 21), a definição de significação depende das relações de “contrariedade”, “de contradição” e de “complementaridade”. Ainda segundo a autora, essas relações são importantes não só para o processo de significação do texto, mas também para a definição ou caracterização do gênero em questão. Trata-se de um processo em que a “negação” e a “asserção” fazem surgir elementos importantes para a compreensão dos efeitos de sentido.

Com relação à paródia, o esquema dos três eixos verificados por meio do quadrado semiótico serve não apenas para o estudo de determinadas categorias semânticas presentes nos discursos parodísticos, mas também para a compreensão e estruturação desse gênero. Primeiramente, deve-se pensar na paródia como um canto que altera outro canto, ou seja, como um discurso que, apesar de fazer referência a outro já dito, o altera e, ao mesmo tempo, o complementa. Pode-se dizer que o sentido do discurso parodístico é produzido em meio a dois pólos: o da ruptura e o da continuidade.



Conforme se observa, a paródia localiza-se no eixo da ruptura e da continuidade. Assim sendo, pode-se dizer que o discurso parodístico ao mesmo tempo em que coloca em ação o contraditório (com alterações), propõe uma operação de resgate ao discurso parodiado, afinal é a continuidade¹² que torna possível o reconhecimento e identificação do texto-base (ou original) em questão. Paulino, Walty e Cury (1997, p. 36) afirmam que:

A paródia é, pois, uma forma de apropriação que em lugar de endossar o modelo retomado, rompe com ele, sutil e abertamente. Muitas vezes a paródia, ainda que conservando sua característica de rompimento, presta uma homenagem ao texto ou ao seu autor.

Com relação à afirmação dos autores acima, deve-se dizer que essa “homenagem” da qual se comentou, na realidade, pode ser entendida como o aspecto da continuação. Por isso, o discurso parodístico deve ser entendido como uma forma de apropriação, uma apropriação que visa ao rompimento e ao resgate, ao mesmo tempo. Todo esse processo, na realidade, representa um jogo intertextual, um jogo de ausência / presença. Portanto, não se pode analisar única e exclusivamente a ruptura, pois corre-se o risco de pensar a paródia como uma desconstrução, apenas. Muito provavelmente, esse jogo constante com e entre as palavras leva Phiddian (1997, p. 681), ao discutir o conceito de desconstrução e de paródia, a afirmar não ser adequado dizer que a paródia é, pura e simplesmente, desconstrução, ou seja, não se pode dizer que ambas sejam a mesma coisa. A paródia é jogo que envolve muito mais do que só desvio: “Eu tenho que dar um passo adiante e afirmar que a paródia é uma forma de desconstrução”.¹³

Na realidade, a paródia brinca com a questão da autenticidade, usando a linguagem como uma forma de representação. Ao analisar um determinado discurso parodístico, a análise deve apontar as características e verificar a estrutura. A análise deve servir para a classificação de qualquer modalidade paródica (música, poesia ou história infantil), independentemente de o

¹² A continuidade além de existir, deve ser reconhecida. Segundo Koch (2004), esse reconhecimento é feito por meio da ativação de uma série de conhecimentos, inclusive, no que se refere ao nível textual e, de acordo com a Linguística Textual, ao conhecimento enciclopédico. Este tipo de conhecimento, “é aquele que se encontra armazenado na memória de cada indivíduo, quer se trate de conhecimento do tipo declarativo, constituído por proposições a respeito dos fatos do mundo [...] quer do tipo episódico, constituídos por ‘modelos cognitivos’ socioculturalmente determinados e adquiridos através da experiência.” (KOCH, 2004, p. 22)

texto estar bem escrito¹⁴ ou não.

Conforme foi comentado anteriormente, mais do que uma possibilidade de narrativização, o quadrado semiótico pode ser empregado como um instrumento, como um suporte para o estudo das paródias, dos efeitos de sentido propiciados pelos elementos detectados no discurso. Por meio dos elementos representados no quadrado semiótico, pode-se chegar também às categorias semânticas que, por sua vez, estabelecem certa relação com o sujeito, ou seja, o sujeito pode ser descrito numa relação de conjunção com o ambiente (exterior), bem como em disjunção. Esses estágios podem sofrer variações ou, segundo a perspectiva semiótica, passar por variações de tensividade.

Nesse jogo lógico de transformações, é possível descrever a relação do próprio indivíduo com o exterior, ou seja, existe um sujeito que, ao estar em conjunção (euforia) com o objeto valor (ou mesmo durante o processo de conquista de tal objeto), apresenta um estado de tensão menor e de relaxamento maior. O contrário ocorre na disforia, em que o relaxamento é maior, uma vez que o desejo e as estratégias para se conseguir o objeto são inversamente proporcionais. Esse fator tensividade, no que se refere à paródia, constitui um dos grandes responsáveis pela polêmica instaurada na relação do sujeito parodístico, principalmente quando este fator faz parte de um processo irônico. Esse processo é um, dentre outros pressupostos, o responsável por grande parte da produção dos efeitos de sentido da paródia.

Como se pode notar, a tensividade é um dos traços que demonstra a relação estabelecida entre o indivíduo e o meio em que ele se insere. Assim sendo, este sujeito,¹⁵ na realidade, faz revelar todo um fazer transformativo do mundo.

Entretanto, é importante observar que não se trata de um processo igual em qualquer relação sujeito – objeto, mesmo porque cada enunciado possui suas próprias peculiaridades. Conforme já comentado, a paródia pode apresentar

¹³ "I'd to go a step further, and assert parody is a form of desconstruction".

¹⁴ Lembrando que a expressão "bem escrito" refere-se não apenas ao cumprimento das normas do bem escrever, mas também à coerência, ao modo como os elementos devem se organizar para a produção e emissão dos efeitos de sentido.

¹⁵ Conforme explicitado na Introdução, esta pesquisa utiliza alguns aspectos que fazem referência aos estudos semióticos, portanto, no que se refere à sintaxe narrativa não serão abordadas explicações minuciosas sobre o programa narrativo (enunciado de fazer que rege enunciado de estado), mas apenas alguns comentários sobre a transitividade entre o actante sujeito e o actante objeto e - passando pela intencionalidade - tecer alguns comentários relacionados à semântica narrativa.

uma relação entre o sujeito e o objeto baseada no jogo irônico muito comum nesse tipo de produção.

Outro traço característico da narratividade é a intencionalidade.¹⁶ É importante salientar que se trata da intencionalidade da obra, ou seja, existe uma série de fatores que contribuem para determinada produção de efeitos de sentido, como, por exemplo, as condições de produção, o contexto sócio-histórico ao qual o discurso faz referência. De acordo com Mazière (2007, p. 63):

Em síntese, o sujeito-leitor faz o sentido na história, por meio do trabalho da memória, incessante retomada do já-dito, o encontro do 'impensado de seu pensamento'. O indivíduo não está na fonte do sentido. E o sentido não aparece na conclusão das estatísticas. Mas o sentido é explicitável por um dispositivo que não é transparente nem às intenções nem às mensagens dos interlocutores.

Nesse ponto de convergência teórica, pode-se dizer que o mais adequado e coerente, segundo tais teorias, é pensar em intencionalidade da obra (*intentio operis*). Seguindo as afirmações de Barros (1988, p. 44-45), no que diz respeito ao âmbito da semiótica, a intencionalidade é tratada como um traço definidor da narratividade, o sujeito continua sendo seu grande mentor, todavia, não se trata de uma significação consciente, previamente estudada, elaborada, mas sim de um processo de significação em que a relação entre os termos e destes com o momento deve, também, ser considerada.

Por outro lado se, como Koch (2004), levar-se em consideração apenas o nível textual e o ponto de vista dos sujeitos (principalmente do sujeito locutor do enunciado), a intencionalidade toma um rumo diferente do exposto, e passa a ser entendida como um aspecto consciente. Segundo a autora, a intencionalidade refere-se à maneira consciente de o locutor produzir determinados sentidos:

A intencionalidade refere-se aos diversos modos como os sujeitos usam textos para perseguir e realizar suas intenções comunicativas, mobilizando, para tanto, os recursos adequados à concretização dos objetivos visados; em sentido restrito, refere-se à intenção do locutor de produzir uma manifestação lingüística coesa e coerente, ainda que esta intenção nem sempre se realize integralmente. (KOCH, 2004, p. 42)

¹⁶ O conceito de intencionalidade para a Semiótica, segundo Greimas e Courtés (1979, p. 238), deve ser pensado a partir das transformações narrativas. Dessa forma esse conceito "permite conceber o ato como uma tensão que se inscreve entre dois modos de existência: a virtualidade e a realização".

Conforme se pode notar, as divergências existem, mas isso se deve ao fato de cada disciplina focar seus estudos em níveis diferentes. A Lingüística Textual tem concentrado seus estudos na interação, ou seja, o texto (escrito ou falado) é encarado como um produto da interação social. Entretanto, o objetivo desse trabalho é comentar a interação, mas não a partir do produtor, e sim da própria obra (por isso a denominação: *intentio operis*), ou seja, do discurso; por isso, a diferença entre intencionalidade e intenção.

5.3 REFLEXÕES SOBRE ASPECTOS DA A.D.

No que se refere à AD, o processo de fundamentação de certos conceitos também passou por algumas transformações, principalmente, no que diz respeito ao conceito de sujeito. Falar de sujeito discursivo é falar obrigatoriamente de enunciação, afinal, o sujeito ao revelar-se por intermédio dos pronomes (“eu”, “meu”, “nosso”, etc.), o faz a partir de determinado espaço e tempo enunciativo. Pode-se dizer que essas revelações são feitas por um sujeito que, na realidade, é um sujeito ideologicamente marcado e, por meio da formação discursiva, é capaz de apresentar, ou melhor, de representar o sócio-histórico. Um exemplo são os inúmeros artigos escritos pelos anticomunistas na época da ditadura. Seguindo a teoria bakhtiniana, a palavra é essencialmente marcada pelo caráter ideológico, seus significados são desvendados a partir de um trabalho conjunto, a partir de uma interação comunicativa. Enfim, a linguagem passa a ser encarada como elemento primordial no que diz respeito ao sujeito e suas relações.

De acordo com os comentários de Orlandi (1997, p. 46), verifica-se que as concepções de sujeito passaram por três fases especificamente: a primeira refere-se à idéia de interação entre o “eu” (a pessoa que fala) e o “tu” (a pessoa designada por um “eu”), ou seja, como se vê, o centro da significação se fixa no “eu”. Esta idéia segue os estudos propostos por Benveniste (1992), nos quais a linguagem é assumida pelos locutores como um exercício de comunicação, e não apenas como um conjunto de signos a serem decifrados:

Quando o indivíduo dela se apropria, a linguagem transforma-se em instâncias de discurso, caracterizadas por este sistema de referências internas cuja chave é 'eu', e que definem o indivíduo pela construção lingüística particular de que ele se serve quando se enuncia como locutor. Assim, os indicadores 'eu' e 'tu' não podem existir como signos virtuais, só existem enquanto actualizados na instância de discurso, onde marcam, através de cada uma das suas próprias instâncias, o processo de apropriação pelo locutor. (BENVENISTE, 1992, p. 46)

Ao definir a linguagem como instrumento de comunicação, conforme apresentado na citação acima, considera-se, na realidade, a noção de discurso. Uma vez entendida a linguagem como uma forma de ação, é praticamente impossível não pensar em associar tais conceitos à noção de discurso.

A segunda fase, que gira em torno da década de 70, apresenta como aspecto fundamental o conflito presente nas relações interlocutivas (neste sentido o "tu" é o determinante). Já a terceira fase da evolução da concepção do sujeito para a A.D., revela a existência de uma relação dinâmica entre o "eu" e o "tu". Nessa relação, um é completado pelo outro, ou seja, não existe a predominância de um sobre o outro, pois o espaço discursivo vai ser o centro dessa relação e é a formação discursiva que vai determinar o que pode e o que não pode ser dito. Tal é a responsabilidade da formação discursiva, que a interpretação e a própria constituição do texto dela são dependentes. Segundo Maingueneau (1997, p. 91):

... o texto não é um estoque inerte que basta segmentar para dele extrair uma interpretação, mas inscreve-se em uma cena enunciativa cujos lugares de produção e de interpretação estão atravessados por antecipações, reconstruções de suas respectivas imagens, imagens impostas pelos limites da formação discursiva.

Pêcheux (1997), ao comentar a materialidade do sentido, formula duas teses para explicar a produção do sentido segundo os aspectos ideológicos e históricos. A primeira tese diz respeito ao sentido, isto é, às palavras, às expressões, às proposições etc., significam a partir das "formações ideológicas" (que envolvem as diferenças, as contradições) que as cerca:

Isso equivale a afirmar que as palavras, expressões, proposições, etc., recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas: retomando os termos que introduzimos acima e aplicando-os ao ponto específico da materialidade do discurso e do

sentido, diremos que os indivíduos são ‘interpelados’ em sujeitos-falantes (em sujeitos de seu discurso) pelas formações discursivas que representam na ‘linguagem’ as formações ideológicas que lhes são correspondentes. (PÊCHEUX, 1997, p. 160)

A segunda tese refere-se ao aspecto do interdiscurso, ou seja, à dominação existente em toda e em qualquer formação discursiva. Dessa forma, o sujeito se vê, de fato, como sujeito de seu discurso, ou seja, além do aspecto da memória, o sujeito se constrói, também, a partir da sua identificação com a formação discursiva dominante.

... essa identificação, fundadora da unidade (imaginária) do sujeito, apóia-se no fato de que os elementos do interdiscurso [...] que constituem, no discurso do sujeito, os traços daquilo que o determina, são re-inscritos no discurso do próprio sujeito. (PÊCHEUX, 1997, p. 163)

Deve-se pensar que o sujeito do discurso, independentemente do processo enunciativo, não é único e seu discurso não é novo, ou seja, há várias outras vozes que se manifestam, um dizer é sempre criado a partir de outro dizer. O sujeito sofre constrangimento da formação discursiva à qual pertence, afinal é a partir dela que as relações humanas são materializadas. Segundo Maingueneau (1998, p. 68), “são as formações discursivas interligadas que determinam o que pode e deve ser dito”, caracterizando, assim, o complexo ideológico. Há de se salientar, porém, que este sujeito também exerce influência sobre ela, pois, de uma forma ou de outra, os dizeres acabam por interferir ou mesmo, alterar o comportamento do outro. O sujeito não pode ser visto como totalmente assujeitado, trata-se, pois, de um sujeito dividido, cindido, quer pela formação discursiva, quer pelas próprias condições nas quais se encontram este sujeito e seu discurso.

Um dos aspectos da AD tomado como princípio para este trabalho, diz respeito ao sujeito do discurso como categoria essencial, principalmente no que tange a identificar e a compreender o espaço e o tempo em que o locutor exerce sua atividade comunicacional. E, como quem diz, diz sempre para alguém (o “eu” pressupõe sempre um “tu”), o presente estudo envolve aspectos referentes, tanto ao sujeito enunciativo, como ao enunciatário. Bakhtin (2000), ao comentar a relação entre as formas de comunicação e a formação dos gêneros discursivos, ressalta a

importância de se ter, além de um destinador, um destinatário:

Ter um destinatário, dirigir-se a alguém, é uma particularidade constitutiva do enunciado, sem a qual não há, e não poderia haver, enunciado. As diversas formas típicas de dirigir-se a alguém e as diversas concepções típicas do destinatário são as particularidades constitutivas que determinam a diversidade dos gêneros do discurso. (BAKHTIN, 2000, p. 325)

Diante do exposto, deve-se dizer que o enfoque está na análise do sujeito em dois momentos: um se refere ao momento em que o sujeito utiliza seus conhecimentos, conscientes ou não, para construir um determinado saber; já o outro momento diz respeito ao momento da recepção/interpretação, ou seja, ao sujeito interpretante do discurso. É importante ressaltar que, em ambos os casos, há um único sujeito, um sujeito com sua formação discursiva própria, capaz de exercer certa influência no outro, por isso todo cuidado é pouco quando se fala em “assujeitamento”. O produtor seleciona aspectos relevantes para criar um contexto e, para tanto, parte do contexto para depreender os significados. Em ambos os casos, o sujeito é situado e, de certa forma, ao mesmo tempo em que é ativo se mostra, também, constrangido. Orlandi (2003), ao comentar as contradições em torno da forma-sujeito histórica, enuncia que:

A forma-sujeito histórica que corresponde à da sociedade atual representa bem a contradição: é um sujeito ao mesmo tempo livre e submisso. Ele é capaz de uma liberdade sem limites e uma submissão sem falhas: pode tudo dizer, contanto que se submeta à língua para sabê-la. Essa é a base do que chamamos assujeitamento. (ORLANDI, 2003, p. 50)

Com base em tais premissas teóricas, pode-se dizer que é exatamente esta a condição de um sujeito parodístico. O sujeito, ao mesmo tempo, pode dizer o que diz, e utiliza toda sua criatividade, usa e abusa de recursos como a ironia crítica, o sarcasmo, mas também sofre influência do sócio-histórico, pois um dos aspectos fundamentais da paródia é apresentar referência direta à realidade apresentada no discurso. De acordo com Ducrot (1980, p. 12), “a compreensão do

enunciado supõe a descoberta da conclusão precisa objetivada pelo locutor.”¹⁷

Daí a importância do papel do sujeito interpretante do enunciado para a caracterização e funcionalidade do discurso parodístico. Dessa forma, o sujeito enunciativo do discurso parodístico é livre para dizer o que e como quiser, desde que este dizer esteja condizente com a formação discursiva e represente adequadamente as condições de produção do discurso em questão. Seguindo as exigências prescritas tanto pela formação discursiva quanto pelas condições de produção, chega-se no ponto fundamental deste trabalho: o sujeito parodístico é livre para dizer o que diz e subverter o quanto e como quiser, entretanto, é preciso atentar para o fato de que, ao promover tais quebras, ou melhor, tais rupturas, o sujeito deve seguir imediatamente para o resgate, ou como será explicado mais adiante, para a continuidade. Em caso contrário, é o próprio gênero que sofrerá com problemas relacionados à sua definição e categorização.

O sujeito deve ser entendido como um sujeito histórico que, por meio de um jogo de palavras (analogias e substituições), revela uma manipulação discursiva. As palavras e os seus sentidos são proferidos conforme sua localização espaço-temporal. Ao utilizar uma citação de Pêcheux, Grantham (2005, p.141) afirma que:

Desse modo, se uma mesma palavra ou expressão pode receber sentidos diferentes, conforme se refira a esta ou àquela FD, ¹⁸ é porque não tem um sentido que lhe seja próprio, ou seja, um sentido literal. Ao contrário, o sentido se constitui em cada FD, nas relações que tais palavras ou expressões mantêm com outras palavras e expressões da mesma FD.

É nesse jogo estabelecido pelo discurso parodístico que a metáfora ¹⁹ firma presença, tornando o gênero parodístico a metáfora da vida. E por falar em metáfora - e ainda seguindo por entre os excelentes artigos que compõem a obra

¹⁷ “La compréhension de l'énoncé implique la découverte de la conclusion précise visée par le locuteur.”

¹⁸ A forma abreviada FD refere-se à expressão Formação Discursiva.

¹⁹ No Dicionário de Análise do Discurso, Charaudeau e Mainguenu (2004, p. 330) apresentam um breve resumo, baseado em estudos feitos por autores diversos, sobre as três principais funções da metáfora. A primeira é a “função estética” descrita como uma forma de “concretização”, de exemplificação de algo difícil de dizer. A segunda função é a “cognitiva”, que descreve a metáfora como um meio pelo qual um determinado assunto, novo ou não muito conhecido, pode passar a ser de domínio comum. A terceira função refere-se à estratégia utilizada para “impor opiniões sem demonstrá-las” (é o mesmo que levar o outro a fazer algo, mas de forma discreta e por meio de um jogo comparativo elaborado pelo enunciativo e praticamente imperceptível pelo enunciatário).

Michel Pêcheux e a análise do discurso: uma relação de nunca acabar - Ferreira (2005, p. 20-21) propõe uma comparação, ou como ela mesma diz: uma “metáfora” para definir discurso. Para a autora, o discurso é como uma rede de pesca, cheia de nós, mas não fechada, o que leva a pensar no discurso como uma estrutura, um “sistema”, um todo organizado, “só que este todo comporta em si o não-todo, esse sistema abre lugar para o não-sistêmico, o não representável”. Daí o propósito de se pensar no discurso, ou melhor, na linguagem não apenas como um código pelo qual se transmite uma informação, mas também como um processo de constituição dos próprios sujeitos e de suas relações discursivas.

Nessa perspectiva, a língua deve ser encarada como fato social pertencente a um determinado momento histórico, conseqüentemente, pensá-la como uma forma de manifestação abstrata, além de ultrapassada, torna-se incoerente. Logo nos primeiros comentários apresentados no livro *A Análise do Discurso: história e práticas*, Mazière (2007, p. 9) afirma que, apesar dos “ataques” sofridos, a AD, principalmente no campo da lingüística, consegue manter o seu posto de teoria complementar nos estudos referentes às análises textuais. Trata-se de uma teoria que considera aspectos filosóficos, políticos e históricos do enunciado em questão, sempre valorizando as capacidades interpretativas, “lingüísticas reflexivas dos sujeitos falantes, mas também recusando pôr na fonte do enunciado um sujeito enunciador individual, que seria ‘senhor em sua própria casa’.”

6 DISCURSO PARODÍSTICO: INTERTEXTUALIDADE, DIALOGISMO E POLIFONIA

Ao falar em discurso, o assunto acaba por estender-se até chegar às relações intertextuais e interdiscursivas, por isso a necessidade do respaldo da AD e da Lingüística Textual. A interdiscursividade, apesar de estar diretamente ligada ao discurso (como o próprio nome já diz), depende também das relações do intertexto, pois é nele que outros textos e outras vozes podem ser identificados. Nas paródias que apresentam forte ironia crítica ao sistema político, por exemplo, é possível perceber, por meio de inferências e da ativação dos conhecimentos, um conteúdo ideológico que busca mostrar o quanto a corrupção pode ser destrutível. Pode-se dizer, nesse sentido, que se trata de uma ironia trio-actancial, ou seja, apesar de haver um só enunciador, este se desdobra em locutor e comenta a respeito dos problemas de seu país, mas como se não fizesse parte da situação, como se houvesse um terceiro sujeito, aquele de quem se caçoa. Todo esse jogo irônico só é possível graças às transformações, principalmente às transformações de textos consagrados, como “Os Três Porquinhos”, “Alice no País das Maravilhas” e outros pertencentes ao gênero música e poesia (principalmente as de autores mais conhecidos, como Drummond e Gonçalves Dias).

Como se pode notar, a noção de intertextualidade, bem como outros princípios pertencentes à construção dos sentidos do texto, é igualmente importante para o estudo proposto, pois auxilia o processo de compreensão, tanto no que se refere à produção, como na recepção do texto. Por isso, a importância dos estudos propostos pela lingüística do texto.

O que se pode dizer, em princípio, é que o aspecto da intertextualidade, na maioria das vezes, pode ser detectado com mais facilidade em um determinado gênero que em outro. No gênero parodístico, por exemplo, a intertextualidade é implícita e determinante não só na caracterização como na própria funcionalidade do gênero. Conforme já mencionado, a intertextualidade pode se fazer presente não só no momento da produção, como também na recepção, por isso ela é vista como parte do processo comunicativo. Na ânsia de entender e de se fazer entendido, a busca de novos caminhos e, principalmente, a retomada e transformação das informações tornaram-se uma constante no que se refere aos

estudos e pesquisas relacionados à linguagem. Um outro comentário acerca da importância de se falar em intertextualidade, neste trabalho, refere-se ao fato de se tomar o discurso como um espaço em que há várias vozes que se entrecruzam para dizerem um já dito, afinal este dito não pertence a um único indivíduo.

Em se tratando da paródia, todo esse aspecto polifônico não é diferente, pois é possível detectar uma série de retomadas pertencentes a outros textos e, conseqüentemente, a outros discursos. Desse fato decorre a importância do conhecimento (tanto o conhecimento de outros textos, como o próprio conhecimento de mundo) dos indivíduos pertencentes ao ato comunicativo.

O conhecimento de outros gêneros²⁰ é essencial não só para a compreensão e apreensão dos sentidos do texto, mas também para o conhecimento ou identificação da estrutura do próprio gênero em questão. No que se refere à apreensão dos efeitos de sentido, Maingueneau (1996a, p. 14) faz comentários bastante pertinentes, inclusive referentes “à problemática dos gêneros”. Segundo o autor, um texto literário, por exemplo, só será devidamente compreendido se identificado o gênero ao qual pertence. Se um texto pertencente a uma determinada tipologia não apresenta elementos condizentes ao gênero, certamente apresentará problemas de coerência e o estabelecimento da intertextualidade, segundo o aspecto tipológico, será, sumariamente, prejudicado. Contudo, não é somente este o ponto, há de se ressaltar que tais características tipológicas não estão sob condição *ad aeternum*. Em outros termos, deve-se atentar para o fato de que além das características, a funcionalidade dos textos também constitui fator de intertextualidade. Isso quer dizer que, ainda seguindo os comentários de Beaugrande e Dressler (1992, p. 185), o texto, para se enquadrar num determinado tipo, muito mais do que da estrutura formal, depende da função comunicativa, do tipo de interação humana por ele estabelecida: “A função do texto para um tipo depende claramente da função do texto na comunicação e não meramente do formato do plano”.²¹

Sendo assim, se um texto com estrutura dissertativa não expuser o

²⁰ O mais indicado é pensar nos estudos do russo Bakhtin (2000, p. 282) que, com base na teoria dos gêneros discursivos, conseguiu demonstrar que o contexto comunicacional é necessário no processo de leitura e elaboração dos enunciados: “ignorar a natureza do enunciado e as particularidades do gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área do estudo lingüístico leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo, enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida.”

conteúdo de forma que os argumentos estejam perceptíveis, os sentidos produzidos por ele serão afetados e, conseqüentemente, a comunicação não será estabelecida. Entretanto, é importante lembrar que a coerência não se estabelece apenas de acordo com o tipo de texto, mas está relacionada a outros aspectos também ligados à intertextualidade, como o conhecimento compartilhado e o próprio conhecimento de mundo.

Por isso, a intertextualidade pode ser verificada não só no que diz respeito ao gênero, mas também a um texto, a um tipo de texto em específico. A intertextualidade trabalha com a transposição. Desse modo, no jogo entre os signos e, conseqüentemente, entre as idéias expressas, essa transposição pode ocorrer explícita ou implicitamente, levando, obviamente, à realização, ou melhor, à transformação. Em muitos casos, porém (e este é o caso da paródia) a transformação pode conduzir à subversão. Quando explícita, a intertextualidade se revela por meio de citações, menções, enfim, são os chamados argumentos por autoridade que podem servir para continuar e reforçar uma afirmação ou mesmo, para contradizer tal idéia proposta no texto. Já a intertextualidade implícita não apresenta referência alguma (não de forma clara) acerca do que está no texto. Nesse sentido, pode-se pensar que o trabalho do interlocutor é bem maior, pois muito do que se refere à construção dos efeitos de sentido depende dos conhecimentos do leitor/interpretante.

É interessante observar que, apesar de a paródia apresentar um jogo intertextual implícito, é justamente este um dos fatores responsáveis pelo tom de humor desse tipo de discurso. Dessa forma, a intertextualidade pode ser encarada como um objeto do discurso parodístico. Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 80), ao comentarem a intertextualidade de acordo com o sentido restrito, afirmam que:

... quando se incorporam textos anteriormente atestados, como é comum na paródia, na alusão, em certos casos de ironia etc., tem-se a intertextualidade implícita; quando tal não acontece, já não se trata de intertextualidade (em sentido restrito, que, como vimos, exige a presença de um intertexto), mas, na verdade, de polifonia. (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007, p. 80)

²¹ "The assignment of a text to a type clearly depends on the function of the text in communication, not merely on the surface format."

A realização de um discurso noutro discurso pode ser captada não só em uma, como em toda e qualquer produção referente a este tipo de gênero (o parodístico). Pode-se dizer que se trata de uma característica formal do próprio gênero. Jenny (1979), ao tratar a intertextualidade como “uma rede de correlações”, isto é, como realização e transformação, já afirmava que:

... a intertextualidade tomada em sentido estrito não deixa de se prender com a crítica das fontes: a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido. (JENNY, 1979, p. 14)

Diante dos aspectos relacionados à intertextualidade, pode-se entender tal fator como uma espécie de apropriação. Ao produzir determinado discurso, há apropriação não só das características formais e estruturais do gênero em questão, mas também de outros textos pertencentes a outros gêneros. Entretanto, há de se ressaltar que não se trata de um tipo de apropriação indébita como é o caso do plágio, é uma questão de utilização de um ou mais textos com a finalidade de produzir e apreender determinados efeitos de sentido. Trata-se, pois, de um sentido empregado para produzir outros sentidos. Além do aspecto de apropriação, a intertextualidade também pode ser estudada como uma imitação, uma imitação do estilo do outro.

Não se pode pensar num único sujeito responsável pela enunciação, afinal é no espaço discursivo que o outro se faz presente no um. O próprio texto é constituído de marcas (ou estratégias discursivas) que revelam a presença desse “outro” no discurso do “eu”. E são essas marcas que vão levar ao que se denomina heterogeneidade.

Seguindo as concepções de Authier-Revuz (2004, p. 11-23), a heterogeneidade pode ser do tipo mostrada (quando identificável no discurso) ou constitutiva (quando o interdiscurso domina o discurso, ou seja, as palavras do outro vão sempre se fazer presentes). Assim sendo, a heterogeneidade sempre fará parte do discurso, independentemente da presença do outro ser marcada ou não-marcada.

A intertextualidade é um aspecto que pode ser tratado sob a perspectiva de outras áreas de estudo que não apenas a lingüística de texto.

Seguindo os passos de Discini (2003, p. 225), ao falar da presença de outros no discurso, de imitação de estilo, conseqüentemente, não há como deixar de lado o tema intertextualidade. Assim sendo, a autora propõe um estudo sobre o assunto segundo o fenômeno da heterogeneidade ou, como prefere a autora: “intertextualidade mostrada”.

A presença do ‘outro’ no ‘um’, fenômeno de heterogeneidade, a qual constitui todo e qualquer discurso, por isso chamada heterogeneidade constitutiva, como vimos observando, desde que consideramos o ator da enunciação de uma totalidade, concomitantemente um uno e um duplo, fundamenta então a busca do ‘outro’ mostrado no ‘um’, que supõe ‘um’ outro depreensível da expressão do texto. Ao analisar a intertextualidade entre estilos, ratificamos a nossa busca da heterogeneidade que se apresenta ‘visível’ na aparência do discurso, a mostrada e acidental, que deliberadamente acolhe a constitutiva e essencial ao discurso. (DISCINI, 2003, p. 225)

A intertextualidade propicia um jogo de significados e, ao mesmo tempo, de imitação quando o assunto é estilo. O texto (ou os textos) presente num discurso pode apresentar significado diverso do significado do texto primeiro, ou seja, conforme mencionado, trata-se de um princípio mostrado, mas não-marcado. A paródia, por exemplo, representa de forma bastante evidente esse jogo de significados e de imitação, pois é a partir da utilização de outros textos que se busca o choque, o confronto e a transformação dos sentidos, mas sempre procurando manter o estilo.²² Bakhtin (1981), no que se refere à paródia e estilo, afirma:

Pode-se parodiar o estilo de um outro enquanto estilo; pode-se parodiar a maneira típico-social ou caracterológico-individual de o outro ver, pensar e falar. [...] podem-se parodiar apenas as formas superficiais do discurso como se podem parodiar até mesmo os princípios profundos do discurso do outro. (BAKHTIN, 1981, p. 168)

Voltando à idéia da intertextualidade como apropriação, alguns autores, como Paulino, Walty e Cury (1997, p. 36), definem o gênero parodístico como uma forma de apropriação que “em lugar de endossar o modelo retomado,

²² Este estilo pode ser captado, por exemplo, nas histórias infantis em que o típico início “Era uma vez...” é, na maioria das vezes, mantido. Ainda que o efeito de sentido não seja o mesmo do texto-fonte, trata-se de uma retomada consciente do enunciador, em que o emprego da expressão costumeira remete o leitor/enunciatário, automaticamente, à identificação não só do texto-fonte, como do próprio gênero em questão (o parodístico).

rompe com ele, sutil ou abertamente”. Dessa forma, não se pode esquecer nunca da importância da leitura²³ e, conseqüentemente, do papel do receptor/interpretante do discurso parodístico, que busca captar, entender a subversão dos sentidos, por meio de um exercício de memória e de ativação dos conhecimentos (podendo ser, inclusive, de uma ativação inconsciente).

Segundo Jenny (1979, p. 21), a leitura intertextual, ao mesmo tempo em que encaminha a um sentido novo, mantém a “linearidade” do texto fonte. Por isso, a preocupação não deve estar em saber quem foi o primeiro a produzir determinado enunciado, mas sim em entendê-lo como um meio de comunicação. Lembrando Bronckart (1999), o texto deve ser entendido como resultado da interação humana:

... os textos são produtos da atividade de linguagem humana em funcionamento permanente nas formações sociais: em função de seus objetivos, interesses e questões específicas, essas formações elaboram diferentes espécies de textos, que apresentam características relativamente estáveis (justificando-se que sejam chamadas de gênero de texto) e que ficam disponíveis no intertexto como modelos indexados, para os contemporâneos e para as gerações posteriores. (BRONCKART, 1999, p. 137)

A partir dessa concepção interativa do texto, um outro ponto a ser comentado é o aspecto polifônico e dialógico do discurso, em especial do discurso parodístico. É importante observar que, ao estabelecer relação entre diálogo e dialogismo, não se deve relacionar somente ao diálogo oral entre indivíduos nem ao próprio monólogo. Como bem lembra Stam (1992, p. 72-78), o monólogo também apresenta aspecto dialógico, principalmente porque qualquer enunciado só existe em relação a outros enunciados (contexto), como por exemplo: os debates, a

²³ Embora não se fale, especificamente, de leitura, esta deve ser pensada como um exercício essencial, afinal, só se escreve porque se lê. No que se refere ao âmbito pedagógico, o professor e pesquisador Pereira (1999, p. 81-89) deixa clara a necessidade de se fornecer todas as condições para tornar a leitura um hábito, uma prática eficiente voltada para o desenvolvimento da competência comunicativa do indivíduo (tanto dos alunos como dos professores). O ensino de leitura e produção vem passando por algumas mudanças, e a própria noção de texto pode servir de prova para tal afirmação, uma vez que o texto é visto, atualmente, como um produto da comunicação e da interação humana. Pode-se dizer que trabalhar a leitura e, principalmente, a produção, apenas no nível das tipologias textuais ou conforme Bronckart (1999, p. 121) afirma: no nível das “seqüências textuais”, é fazer o ensino seguir um método ultrapassado. Essas seqüências são definidas pelo autor como os “modos de planificação de linguagem que se desenvolvem no interior do plano geral de texto (seqüências narrativas, explicativas, argumentativas, etc.)”

paródia (que são formas óbvias de relação com outros enunciados), e as ressonâncias (como: as pausas, a atitude implícita, o que deve ser reduzido, pois são formas que apresentam um dialogismo mais sutil). Para maior apoio à afirmação, o autor ainda comenta o dialogismo bakhtiniano e ressalta que este se refere a todo discurso tanto o cotidiano, como os ligados à literatura e à arte, ou seja, abrange não só o oral, como também o escrito, tanto o erudito (formal) como o popular (informal).

De acordo com Bakhtin (2000, p. 286), no que se refere à interação e conseqüentemente aos gêneros discursivos, a comunicação entre os diversos níveis ou “esfera” (como prefere o autor) se dá por meio da língua e a utilização da mesma ocorre por meio de enunciados (orais e escritos) que, na realidade, revelam as condições (situação/contexto) e a finalidade de cada um desses níveis. Ao pensar no enunciado de forma isolada, este deve ser considerado individual; entretanto, cada um dos níveis (contextos) da atividade humana constrói um conjunto de enunciados “relativamente estativos”, ou seja, cada uma dessas esferas apresenta um gênero do discurso específico. Levando-se em conta que a atividade humana, além de complexa, é infinita, os gêneros do discurso, conseqüentemente, também são fontes inesgotáveis, pois à medida que se aplicam (colocados em situação de comunicação) ampliam-se, transformam-se.

O autor cita as mais diversas composições, desde as informais (menos elaboradas como cartas familiares, por exemplo), até as formais (textos científicos, literários, etc.), relacionando-as aos gêneros do discurso. Tal fato é justificado devido à diversidade funcional existente nos gêneros, por isso o autor classificou-os em primários e secundários. Esse estudo é de suma importância no que se refere à própria natureza dos enunciados, afinal “uma concepção clara” a esse respeito é indispensável a qualquer estudo que se pretende. A Estilística, por exemplo, está ligada ao gênero do discurso no que se refere ao estilo individual, ou seja, o estilo adotado por quem fala ou escreve naquele momento. Entretanto, o autor chama a atenção para o fato de que nem todos os gêneros refletem a individualidade (os que mais favorecem tal análise são os literários). De acordo com Bakhtin (2000, p. 286):

Quando há estilo, há gênero. Quando passamos o estilo de um gênero para outro não nos limitamos a modificar a ressonância deste estilo graças a sua inserção num gênero que não lhe é próprio, destruímos e renovamos o próprio gênero.

Todo enunciado é constituído por várias vozes que se manifestam e se entrecruzam no interior de todo discurso, por isso a presença do outro é irreversível. O dialogismo pode ser entendido como uma via de mão dupla, ou seja, uma vez que não existe um ser único responsável pelo dito, deve-se entender que o discurso de um é o discurso de outro. Isto quer dizer que existe um “eu” e um “outro” e que ambos são influenciados, entrecortados, por aspectos ideológicos.

Como se pode observar, o dialogismo, está estritamente ligado à situação discursiva e às condições de produção, é por meio da dimensão dialógica que as diferenças, as reflexões vêm à tona e se revelam no interior do discurso. O discurso é comunicado a um outro de quem se espera uma resposta, mas, além dessa relação dialógica, há também o aspecto da própria mensagem, ou seja, das vozes (polifonia) que se fazem presentes no conteúdo a ser comunicado. No que se refere à comunicação e à linguagem, pode-se dizer, seguindo os passos de Amorim (2004, p. 96-97), que a linguagem vai sempre supor o diálogo e este, por sua vez, vai ser o responsável pela comunicação, pela exposição das diferenças: “Não há linguagem sem que haja um outro a quem eu falo e que é ele próprio falante/respondente; também não há linguagem sem a possibilidade de falar do que um outro disse”.

Deve-se atentar para dois outros pontos importantes nesse processo de formação e compreensão do discurso: um deles refere-se à elaboração do discurso, ou seja, é justamente o fato de o discurso ser entrecortado por aspectos que remetem à intertextualidade e, conseqüentemente, à presença da polifonia que o discurso não pode ser considerado autônomo (as vozes, a situação e as condições de produção exercem influência direta em qualquer discurso).

O outro ponto diz respeito ao intertexto, pois muitas vezes o discurso parece dizer um assunto, mas o intertexto fala de outro. Lembrando Blikstein (1994, p. 45), pode-se dizer, neste caso, que o referente mostra-se diferente, revelando assim, uma leitura múltipla. Ainda segundo o autor, cabe ao enunciador proporcionar tais leituras (uma mais fundamental e outra profunda, ou seja, uma leitura explícita e outra direcionada mais para o implícito) e, ao enunciatário ativar seu conhecimento, efetuar as “des-categorizações” e apreender os sentidos pretendidos.

Koch (2004, p. 55) explica, de forma bastante clara, essa questão de referência e referenciação por meio do exemplo do piano que, dependendo do contexto, pode ser visto como um instrumento musical ou como um móvel incômodo,

numa situação de mudança, por exemplo. Pode-se dizer que o sujeito, e o contexto²⁴ são, de fato, os grandes responsáveis pelas categorizações e pelos conceitos que rodeiam o indivíduo e constituem o universo.

O discurso não constitui um dizer explícito apenas, pois sempre há a presença de outros discursos. É justamente esta possibilidade de o discurso ser atravessado por outros, que torna possível pensar numa heterogeneidade não-marcada explicada pela própria interdiscursividade.

²⁴ É exatamente a relação que sempre se faz do enunciado com o contexto que caracteriza a AD. Entretanto, de acordo com MAINGUENEAU (1998, p. 33), é importante observar que a AD não faz uma análise imanente dos enunciados e depois os relaciona a várias outras situações, ao contrário: busca “apreender o discurso como uma atividade inseparável desse ‘contexto’”.

7 ESTRUTURA ELEMENTAR E PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO DO GÊNERO PARODÍSTICO

Uma vez entendida a língua sob a visão discursiva, ou seja, como meio em que as manifestações de sentido podem se efetuar, o aspecto ideológico e o sócio-histórico não podem ser deixados de lado, pois constituem aspectos primordiais na formação do sujeito. Nesse sentido, ao pensar, especificamente, na noção de texto, pode-se dizer que este deve ser visto como um objeto de significação e como um objeto sócio-histórico. Pêcheux (1990), ao comentar a importância da leitura dos clássicos para a formação do pensamento, afirma que é por meio de tal leitura que a compreensão de determinados efeitos de sentidos ocorre e, conseqüentemente, a significação:

[...] o princípio dessas leituras consiste, como se sabe, em multiplicar as relações entre o que é dito aqui (em tal lugar), e dito assim e não de outro jeito, com o que é dito em outro lugar e de outro modo, a fim de se colocar em posição de entender a presença de não-ditos no interior do que é dito. (PÊCHEUX, 1990, p. 44)

A idéia de que os efeitos de sentido são construídos ao longo do discurso (e não são perceptíveis apenas num ou noutro ponto do discurso), refere-se, genericamente, à construção. Em outros termos, a interação vai se construindo a partir do instante em que sujeitos e sentidos vão tomando forma e, conseqüentemente, estabelecendo sentidos.

No que se refere à significação, cabe considerá-la não apenas nos princípios capitalistas de base marxista, mas, de modo geral, é preciso levar em conta, assim como afirma Pêcheux (1990), a situação. Segundo este autor, não se pode tomar o discurso apenas como uma manifestação concreta e individual da língua, pelo contrário, pode-se dizer que o discurso é produto das diferenças, é objeto histórico. Existem diferentes formas de comunicar dentro de uma mesma língua, e isso só é possível graças às diferenças sociais e históricas (lugar) previamente determinadas graças às formações discursivas. Resumidamente falando, é a formação discursiva que permite ao sujeito fazer afirmações.

É importante ressaltar que este trabalho não pretende discutir o

conceito de formação discursiva. Baronas (2004), em artigo escrito na revista *Estudos Lingüísticos XXXI*, afirma que o conceito de formação discursiva poderia sofrer alterações desde que outros aspectos, igualmente importantes, também fossem reelaborados:

Seria possível reinterpretar esse conceito, deixando de ver de um lado o gênero como acessório e o posicionamento como determinante, mas ambos como elementos essenciais no fornecimento das condições que possibilitam a irrupção das discursividades. (BARONAS, 2004, p. 737)

Quanto à comunicação, de acordo com Orlandi (1995, p. 22-24), os efeitos de sentido também são propiciados com base no não-dito ou como ela define, no silêncio. Lembrando a morfossintaxe, pode-se dizer que o silêncio é o morfema zero do discurso, isto é, é a ausência significativa. Ainda segundo a autora, além do silêncio fundador, há “a política do silêncio” que se subdivide em: “silêncio constitutivo” (a utilização de determinado termo apaga, necessariamente o outro) e “silêncio local” (referente à censura, ou seja, existe algo que é proibido dizer naquele determinado local e/ou situação).

Como se pode observar, o sentido está intimamente ligado à situação, isto é, para que os efeitos sejam produzidos e devidamente apreendidos, são necessárias condições sociais para tal. Segundo afirmação de Orlandi (2003), o não-dito para significar algo de fato, é preciso que esteja em situação comunicativa determinada; entretanto, nem tudo que não é dito produz sentido. Dessa forma, as condições de produção, as circunstâncias de enunciação, entre outros, serão aspectos diretamente envolvidos nesse processo de significação.

Esta é uma questão de método: partimos do dizer, de suas condições e da relação com a memória, com o saber discursivo para delinear as margens do não-dito que faz os contornos do dito significativamente. Não é tudo que não foi dito que produz sentido, é só o não dito relevante para aquela situação significativa. (ORLANDI, 2003, p. 83)

O silêncio, numa paródia que trata da corrupção política, por exemplo, pode estar no fato de não se comentar, em nenhum momento, que tal situação existe e persiste, em grande parte, por culpa de quem elege (o povo), ou

porque é próprio do indivíduo, isto é, a corrupção vai existir, independentemente de a pessoa ser político ou não. Trata-se de um jogo de exposição de verdades, ou seja, uma verdade vem à tona (na paródia) e se sobrepõe à verdade comum expressa anteriormente (no texto base).

Ao exemplificar a questão do silêncio na paródia, Orlandi (2003) comenta a importância de se diferenciar entre silêncio e implícito. O silêncio é o não-mencionado, é o não posto. Já o implícito está no discurso (dependente da palavra dita), é o dito nas entrelinhas. O que é posto em determinada situação (contexto) e em determinado enunciado e, de acordo com a situação vai direcionar para o subentendido. Na tentativa de tornar o assunto mais claro, pode-se pensar que há tipos de silêncio, isto é, um que está no nível do enunciado (o pressuposto, por exemplo) e outro no nível da enunciação (os subentendidos).

Ao pensar no ato comunicativo em si, ou seja, na polifonia, propriamente dita, segundo Ducrot (1987), as vozes exercem papel fundamental no que se refere ao ato comunicativo:

Se posto é o que afirmo, enquanto locutor, se o subentendido é o que deixo meu ouvinte concluir, o pressuposto é o que apresento como pertencendo ao domínio comum das duas personagens do diálogo, como o objeto de uma cumplicidade fundamental que liga entre si os participantes do ato de comunicação. (DUCROT, 1987, p. 20)

Ainda segundo esta teoria, se se pensar em termos de ação realizada, de acordo com Ducrot (1987), o chamado posto ocorre no mesmo tempo do ato comunicativo; já o subentendido acontece depois dessa ação comunicativa, pois é exigida, nesta etapa, uma interpretação do sujeito ouvinte. Poder-se-ia pensar, neste caso, no raciocínio do muito provável, isto é, tal fato é posto porque muito provavelmente algo acontece ou vai acontecer (o ouvinte é que será responsável pelas conclusões).

Com relação ao pressuposto, este é de domínio tanto do locutor quanto do ouvinte. Entretanto a responsabilidade por esse pressuposto é muito mais do locutor, pois ele é o responsável pela criação da informação pressuposta. De acordo com um dos exemplos propostos por Ducrot (1987, p. 17), o pressuposto possui referência direta ao aspecto lingüístico: “**a**) Pedro deu pouco vinho a Jacques, pressupõe-se que **a’**) Pedro deu vinho a Jacques”. Enquanto o subentendido permite

acrescentar algo sem dizer no mesmo momento em que é dito (“Pedro deu vinho a Jacques, mas não foi generoso), o pressuposto refere-se apenas ao sentido literal, ou seja, seria impossível proferir o enunciado “a” sem admitir o enunciado “a’”.

Ocorre que o subentendido reivindica a possibilidade de estar ausente do próprio enunciado e de somente aparecer quando um ouvinte, num momento posterior, refletir sobre o referido enunciado. Ao contrário, o pressuposto e, com mais razão ainda, o posto apresentam-se como contribuições próprias do enunciado (mesmo que, no caso do pressuposto, esta contribuição se restrinja à lembrança de um conhecimento passado). Eles se apresentam como se tivessem sido escolhidos concomitantemente ao enunciado e empenham, a seguir, a responsabilidade daquele que escolheu o enunciado (mesmo que, no caso do pressuposto, o locutor tente partilhar esta responsabilidade com o ouvinte, disfarçando o que diz sob a aparência de uma crença comum). (DUCROT, 1987, p. 20-21)

No ato comunicativo são muitos os dizeres e também os não-dizeres. Importante ressaltar que o dizer não é só explícito, ou seja, os conteúdos podem se manifestar tanto explícito quanto implicitamente. Aliás, pode-se dizer que é a partir do implícito que a comunicação ganha mais terreno no âmbito da criatividade, do dinamismo e, conseqüentemente, da interação. É o dizer sem dizer que faz com que o ato comunicativo flua com a sensação de menos responsabilidade (principalmente quando o objetivo é, de fato, afrontar) e o “não foi isso que eu quis dizer” se torna um álibi quase tão eterno quanto seguro.

Quanto às paródias analisadas, pode-se dizer que a ironia crítica, presente na maioria dos discursos parodísticos, é criada exatamente dessa forma: a partir do implícito, afinal, as conclusões são tiradas por meio de um jogo de palavras, que levam, por sua vez, à interpretação, à aquisição de um novo conhecimento ou mesmo de um já conhecido, mas visto de uma perspectiva diferente. Como bem afirma Paiva (1961, p. 32), esse é o jogo da duplicidade: “Quanto maior é a distância entre o sentimento que se obscurece e a forma que se lhe dá, tanto mais funda é a ironia”. E é exatamente isso que procura a paródia²⁵, isto é, busca representar algo já existente (o já conhecido) de uma ou outra forma (duplicidade), enfatizando, nessa espécie de teatro cômico, a criatividade, o humor e seu efeito do riso.

²⁵ Propp (1992, p. 85) comenta que a paródia é a imitação da própria vida, portanto, nessa perspectiva, tudo pode ser parodiado. Ele cita o exemplo do palhaço que imita uma amazona de circo com toda a graciosidade dos gestos que são produzidos por ela e que são tidos como bonitos e elegantes, mas que naquele momento da imitação revelam justamente o contrário.

Assim como Ducrot, Maingueneau (1996b) também comenta o implícito, partindo dos chamados “subentendido” e “pressuposto”, e ressalta que tanto um como o outro apresentam traços que os definem como conceitos diferentes. Isso porque o subentendido não é fixo e pode ser captado a partir de um “contexto singular” (enunciado); já o pressuposto está imbricado no enunciado e sua aparência é estável.

A diferença de estatuto entre esses dois tipos de implícito é nítida: qualquer locutor que sabe o português pode, em princípio, identificar os pressupostos, enquanto a decifração dos subentendidos é mais aleatória. Ademais, o número desses subentendidos é aberto por definição. (MAINGUENEAU, 1996b, p. 91-93)

Essa noção de posto, subentendido e de pressuposto aproxima, sem dúvida, o silêncio ao lingüístico, ou seja, a significação produzida pelo silêncio só é possível porque é inerente à linguagem. O silêncio é representado por meio de palavras, ou, melhor dizendo, pelo não proferimento delas e é daí que surgem os sentidos.

7.1 POLISSEMIA, SIGNIFICAÇÃO E HISTORICIDADE

A necessidade de se comentar a polissemia está no fato de se pensar na palavra como responsável por diversos sentidos. No discurso parodístico, esta polissemia e multiplicidade de sentidos são bastante perceptíveis não só pelas palavras, mas também devido à própria historicidade, ou seja, há um ir e vir de discursos que se relacionam e se entrelaçam produzindo novos sentidos. Em meio a esse entrelaçamento, existe o silêncio significativo caracterizado pelo não proferimento de palavras. Por isso, afirma-se que o silêncio pode estar ligado ou não à palavra para produção de um significado. Daí a necessidade de se pensar em silêncio e implícito como aspectos distintos.

Orlandi (1997, p. 68) afirma que o silêncio significa por si, não está preso a uma ou outra palavra: “... nós distinguimos silêncio e implícito sendo que o silêncio não tem uma relação de dependência com o dizer para significar: o sentido

do silêncio não deriva do sentido das palavras”. Portanto, não se deve esquecer também, que o silêncio é significação, ou seja, não se pode pensar na comunicação como um produto apenas, mas sim como um processo de construção de significados. Por exemplo, numa chamada da TV de um jornal local, emitida em um restaurante na hora de almoço, ouve-se: “Houve uma batida de carros em frente a uma boate famosa”. Esse discurso pode levar a um silêncio, a nenhum tipo de comentário, principalmente pelos clientes ali presentes. Tal silêncio pode significar espanto ou mesmo descaso, ou ainda alguma reflexão referente ao ocorrido (os envolvidos poderiam estar correndo, fugindo ou mesmo embriagados, etc.). O que vai determinar os sentidos são as formações discursivas, é a partir daí que a interação²⁶ pode ser estabelecida e o aspecto ideológico vem à tona.

No que se refere à ideologia, é importante observar que, ao mesmo tempo em que o se sujeito constitui, ele também é afetado, afinal, ele só consegue captar os sentidos porque é dependente de uma história e de uma língua. Sem esta submissão, não seria possível nem a produção nem a emissão dos sentidos. O sujeito, ao enunciar, coloca-se numa certa posição assumindo assim uma determinada postura ideológica, uma autoria discursiva.

Como se pode notar, não existe um novo propriamente dito. Lembrando os dizeres de Foucault (1996, p. 26), em *A ordem do discurso*: “O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”. Todo discurso é produzido com base em outro discurso e este, por sua vez, remete a um outro discurso, não há um dizer uno. Por isso, não há como não falar em formação discursiva e condições de produção, pois são conceitos que se tornaram referência no processo de produção e apreensão dos sentidos do discurso.

É fato que se deve pensar não apenas no que dizer, mas principalmente, no como dizer. Trata-se de um jogo de entender e de se fazer entendido e, para que todos tenham um bom desempenho, é necessário pensar e fazer escolhas. Por isso, não é difícil encontrar situações em que a exclusão esteja presente. Se não se diz algo em determinada situação, ou melhor, se se diz de uma determinada forma e não de outra, pode-se considerar tal escolha como um tipo de exclusão. Pensando objetivamente, a própria linguagem exclui todo tempo, afinal, nem tudo pode ser dito em qualquer momento por toda e qualquer pessoa. Os

²⁶ Lembrando sempre que, ao falar de interação, não há como fugir do momento da recepção, pois é a relação entre os interlocutores que está em questão.

discursos serão construídos e constrangidos em todo momento.

Atualmente, mesmo com todo avanço nas áreas de desenvolvimento que cercam a Humanidade e propiciam maior interação, é preciso pensar na exclusão, principalmente, na exclusão proveniente de uma proibição. De acordo com Foucault (1996, p. 10-13), a exclusão pode ser analisada segundo três princípios básicos: o da interdição, o da rejeição e o da verdade. O primeiro é relacionado ao desejo e ao poder: “Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder”. Todo discurso revela um desejo, manifesta um poder do qual se quer desfrutar.

Já com relação ao segundo sistema, o da rejeição ou da separação, o autor o descreve em relação ao terceiro sistema, ou seja, como uma “oposição entre a razão e a loucura”.²⁷ Segundo comentários de Ewald (1995, p. 23), a exclusão pode ser descrita, para Foucault, tanto no “eixo vertical” (“ela se destaca numa estrutura de espaço”²⁸), quanto no “horizontal” (“a exclusão se observa através das instituições, dos regulamentos, dos conhecimentos, das técnicas e dos dispositivos”²⁹).

A questão da proibição, citada anteriormente, remete à própria evolução da paródia. Conforme já comentado, a paródia surgiu como uma forma de extravasar os sentimentos, as opiniões sempre tão oprimidas, principalmente pelo poderio da Igreja. O que era conhecido apenas para diversão e, portanto, sem valor de verdade, com o passar dos tempos começou a ser visto como uma produção reflexiva que, mesmo sendo derivada de outro texto, constitui um gênero individual, criativo e, assim como qualquer outro discurso, busca seu reconhecimento dentro da história.

Segundo Hutcheon (1985, p. 15), dentro de sua funcionalidade a paródia joga “com as tensões criadas pela consciência histórica”, afinal, são as

²⁷ Nos casos de loucura psíquica estudados pelo autor, pode-se notar que o que era dito por um louco não era encarado como razoável e verdadeiro; não era tido como “uma palavra de verdade” e por isso então, era separado do que outros, considerados normais, diziam (na Idade Média, segundo o autor, o nível de loucura do indivíduo era medido por suas palavras). Apenas para fazer uma pequena referência ao objeto de estudo desse trabalho, pode-se dizer que a paródia, na Idade Média, também era, de certa forma “separada”, ou seja, havia dias específicos para que as mesmas fossem apresentadas, pois era o momento em que a Igreja autorizava a seus fiéis manifestarem suas idéias sempre tão reprimidas.

²⁸ “elle releve d'une structure d'espace”

²⁹ “l'exclusion se lit a travers des institutions, des reglements, des savoirs, des techniques et des dispositifs.”

comparações existentes entre os discursos que possibilitam o jogo interpretativo. As interpretações propiciam a elaboração de outros discursos, entendidos sob outro ponto de vista, em outro lugar e em outro tempo. Pêcheux (1990) afirma que foi a leitura dos grandes textos (da Ciência, do Direito, do Estado) que iniciou o trabalho interpretativo. O pensamento passa a ser o resultado da fusão entre a história e a linguagem, é a conscientização do ser humano enquanto indivíduo.

... o princípio dessas leituras consiste, como se sabe, em multiplicar as relações entre o que é dito aqui (em tal lugar), e dito assim e não de outro jeito, com o que é dito em outro lugar e de outro modo, a fim de colocar em posição de 'entender' a presença de não-ditos no interior do que é dito. (PÊCHEUX, 1990, p. 44)

De fato, é muito importante que se considerem os princípios ideológicos durante o processo de leitura/interpretação, pois ainda de acordo com Pêcheux (1990, p. 50), são eles que podem revelar traços não apenas psicológicos, mas também sociais, demonstrando, assim, aspectos descritivos da condição humana. Entretanto, deve-se atentar para o fato de que o aspecto ideológico e o psicanalítico também constituem importantes fontes para a reflexão do processo de formação discursiva e, conseqüentemente, para o estudo língua-discurso-história.

Com relação à questão do sujeito, é lógico pensar numa teoria da subjetividade, uma vez que este sujeito não pode ser visto como fonte única produtora de sentido. Nesse aspecto, os estudos de Pêcheux (1997, p. 131-134), no que se refere à teoria do sujeito, partem da interligação entre três formas de estudo: "a subjetividade, a discursividade e a descontinuidade ciências/ideologias". Não se deve, portanto, segundo o autor, tomar como base apenas o chamado estudo idealista, pois este considera apenas as diferenças entre "forças produtivas/relações de produção". Ele não leva em consideração a contradição, ou seja, a "luta de classes", muito importante no que diz respeito à compreensão da política e do próprio indivíduo. A partir dessa divisão, torna-se possível pensar na materialidade do discurso e, conseqüentemente, na linguagem como interação e processo sócio-histórico, de fato.

Ainda com relação à materialidade discursiva, Pêcheux (1997, p. 133) aponta para o processo de "imposição/dissimulação" ligado ao sujeito, e esse processo o faz pensar ser um criador, um sujeito livre e, ao mesmo tempo,

constrangido, submisso a certas determinações. Pode-se dizer que os termos “submisso” e “livre” revelam, em parte, a principal característica do gênero paródia, ou seja, ao mesmo tempo em que há a relação obrigatória e obediente ao já existente, há também a relação que se estabelece com a realidade por meio da criação e descrição da atualidade. Daí o adjetivo “ambivalente”, citado por Hutcheon (1985, p. 39), é mais adequado até hoje para definir o gênero paródia.

E assim, mais uma vez, deve-se pensar que não é o sujeito o único criador de conhecimentos, mas sim o sujeito em contato com outros sujeitos. O conhecimento deve ser visto como fruto do contato social e histórico e, como em qualquer relação social, existem determinados pontos que devem ser respeitados ou mesmo seguidos, afinal, no discurso se diz apenas o que é permitido. Por isso, as idéias de Althusser (1991, p. 9)³⁰ são sempre lembradas no que diz respeito à atividade humana. Na obra *Aparelhos Ideológicos de Estado*, logo na introdução crítica, o autor comenta que o sujeito encontra-se livre para pensar e agir até certo ponto, isto é, a partir do momento em que ele se reconhece como ser atuante, automaticamente ele percebe a presença do outro “Sujeito Absoluto” e se submete a ele. Por isso, para o autor, não se trata apenas de uma relação de poder, de luta de classes (os chamados Aparelhos Repressores de Estado – ARE), mas também de ideologia (Aparelhos Ideológicos de Estado – AIE). A diferença entre esses aparelhos reside no fato de um representar as forças que fazem cumprir a lei (como por exemplo: o governo, a administração, o exército, os tribunais, etc. ...) e o outro ser representante das instituições referentes ao domínio privado (a escola, a igreja ou mesmo o jurídico que pode pertencer aos dois Aparelhos, etc. ...).

Diremos, com efeito, que todo Aparelho do Estado, seja ele repressivo ou ideológico, ‘funciona’ tanto através da violência como através da ideologia, mas com uma diferença muito importante, que impede que se confundam os Aparelhos Ideológicos do Estado com o Aparelho (repressivo) do Estado. (ALTHUSSER, 1991, p. 70)

De acordo com as idéias do autor, é conveniente afirmar que a ideologia está intimamente ligada ao aspecto econômico. Baseado nos conceitos de

³⁰ Faz-se importante destacar que, embora Althusser tenha sido fortemente criticado ao formular a teoria de separação entre ciência e ideologia – conforme bem aponta Dresch (2005, p. 92-93) – este trabalho procurou focar apenas aspectos teóricos que estivessem estritamente vinculados à questão

Marx, Althusser (1991) também dispensa atenção à classe dominante, ou melhor, ao controle e ao poder por ela demonstrado no que se refere à formação ideológica.

Como se vê, as idéias relacionadas caminham no sentido de uma materialidade do discurso e a ideologia, por sua vez, aponta para a realidade das coisas. Como afirma Orlandi (2003, p. 47): “Assim considerada, a ideologia não é ocultação, mas função da relação necessária entre linguagem e mundo. Linguagem e mundo se refletem no sentido da refração, do efeito imaginário de um sobre o outro”.

No que se refere aos discursos parodísticos, a obediência diante de tal poder não é muito diferente. Nos discursos parodísticos, existem determinadas regras que devem ser seguidas não apenas pela estruturação do discurso, mas principalmente devido à própria caracterização desse gênero, como é o caso da intertextualidade e da polifonia, por exemplo. As paródias selecionadas e constantes neste trabalho, conforme já foi comentado na Introdução, foram escritas por acadêmicos do Curso de Letras. Neste sentido, é importante ressaltar que as próprias condições de produção desse discurso, ou seja, o ambiente e o próprio sistema escolar influenciaram a construção dos efeitos de sentido. Além da orientação e supervisão do professor, deve-se lembrar que a educação é um dos maiores e mais eficientes meios de formação e manipulação ideológica. Foucault (1996), ao comentar os mecanismos enunciativos faz uma importante menção à educação. Segundo ele:

... a educação, embora seja, de direito, o instrumento graças ao qual todo indivíduo, em uma sociedade como a nossa, pode ter acesso a qualquer tipo de discurso, segue, em sua distribuição, no que permite e no que impede, as linhas que estão marcadas pela distância, pelas oposições e lutas sociais. Todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo. (FOUCAULT, 1996, p. 44-45)

Enfim, pode-se dizer que, de modo geral, há sempre uma certa repressão (às vezes mais direta, às vezes mais sutil) ao produzir os discursos. Isso revela que o ato de produção está relacionado ao poder e ao saber. Por isso, mais uma vez, cabe lembrar que não se pode falar em sujeito enunciativo sem pensar no

enunciatório, no conhecimento de ambos e nas condições de produção do discurso. O ato de produção dos conhecimentos, de transformação e comunicação das informações é extremamente dinâmico, o falante age sobre o já existente atribuindo sentidos, ao mesmo tempo, diferentes e permitidos. Pêcheux (1997) utiliza como exemplo o discurso científico³¹ para discutir a questão das relações de produção:

Isso significa que as contradições que constituem o que chamamos as condições ideológicas da reprodução/transformação das relações de produção se repercutem, com deslizamento, deslocamento, etc., no todo complexo das ideologias teóricas sob a forma das relações de desigualdades – subordinação que determinam os ‘interesses’ teóricos em luta numa conjuntura dada, e isso tanto no período que precede o começo histórico de uma ciência quanto durante o desenvolvimento sem fim que esse começo inaugura. (PÊCHEUX, 1997, p. 191)

Pensando apenas no discurso, de modo geral, deve-se ter em mente que o exterior é de grande importância, ou seja, o sócio-histórico deve ser considerado, também, no que se refere à recuperação/compreensão do discurso, e não apenas na sua produção. E, conforme já foi mencionado, é em meio a esse jogo de significação que a língua se vale das marcas que ajudam a construir e a revelar um discurso.

No que se refere ao humor, por exemplo, mais especificamente ao discurso parodístico, a transformação ou ampliação dos sentidos não é diferente, pode-se dizer que é por meio do jogo interpretativo que se torna possível conhecer um pouco não só do enunciador do discurso, mas também do próprio enunciatório. Nesse sentido, a paródia é, sem dúvida, um dos gêneros que melhor evidencia tal aspecto e por isso é comparada à metáfora. A forte presença da ironia propicia ainda mais esse jogo interpretativo, é por meio das inferências que o discurso parodístico é resgatado e, conseqüentemente, compreendido. Em *Uma teoria da paródia*, Hutcheon (1985) descreve a ironia como um dos principais mecanismos parodísticos e afirma que assim como a ironia, a paródia também possui um

dos aparelhos Repressores de Estado.

³¹ Lembrando Orlandi (1997, p. 76), uma vez que o assunto sobre científico e condições ideológicas foi abordado, deve-se salientar que tanto o discurso científico quanto o ideológico podem revelar um mesmo formato, isto porque o apagamento do sujeito pode ocorrer segundo perspectivas diferentes, como ocorre no exemplo dado pela autora: ao mudar a frase “pensamos que a propriedade é inviolável e sagrada” para a frase “a propriedade é inviolável e sagrada; artigo 17 da Declaração dos

refinamento, afinal, é preciso conhecimento e sensibilidade para que se possam sobrepor os discursos – o original e o parodístico – e, ao mesmo tempo, captar os seus sentidos. Da mesma forma ocorre com a metáfora:

Ambas exigem que o decodificador construa um segundo sentido através de interferências acerca de afirmações superficiais e complemente o primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um contexto em fundo. (HUTCHEON, 1985, p.50)

Trata-se de um gênero de mão dupla, ou melhor, um gênero com dupla exigência, pois ao mesmo tempo em que se pode conhecer o enunciador por meio de seu discurso; o enunciatário, de certa forma, também se faz conhecido, principalmente ao acionar seus conhecimentos para a compreensão do discurso. Todo discurso dá margem a se tornar um outro, isso dependerá da interpretação, do modo como foi analisado determinado discurso e do local em que foi empregado. O emprego também direciona para uma ou outra interpretação. Não se deve esquecer, porém, dos recursos que foram utilizados, afinal, os recursos lingüísticos são responsáveis pelo direcionamento de uma ou outra interpretação. Segundo Ducrot (1987, p. 91), é a descrição lingüística que pode explicar “por que tal enunciado, em tal situação de discurso, é suscetível de diferentes sentidos que efetivamente, podem lhe ser atribuídos”.

Afinal, é justamente esse o objetivo de toda argumentação: provocar uma reação, uma modificação no já existente. Influenciar ou até mesmo mudar o comportamento do outro constitui um ato de persuasão. Entretanto, é importante observar que tal ato persuasivo só se torna possível quando há certo conhecimento do outro e das condições que orientam este outro. No rastro da teoria do discurso, deve-se lembrar que é justamente pelo fato de não haver discurso novo, inédito, que se deve tomar cuidado com o dito. No que se refere à argumentação, principalmente o argumento que utiliza citação, o cuidado deve ser dobrado, pois, no processo discursivo, fora o enunciador, deve-se atentar também para o citado (a autoridade discursiva) e o enunciatário. De acordo com Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), é sempre com o intuito de fazer com que o outro concorde ou, no máximo, não emita

Direitos...”, o aspecto ideológico pode ser atribuído a qualquer um dos conteúdos. O caráter ideológico pode ser captado por meio das relações implícitas do discurso.

opinião alguma que a argumentação ocorre:

O objetivo de toda argumentação, como dissemos, é provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que se apresentam a seu assentimento: uma argumentação eficaz é a que consegue aumentar essa intensidade de adesão, de forma que se desencadeie nos ouvintes a ação pretendida (ação positiva ou abstenção) ou, pelo menos, crie neles uma disposição para a ação, que se manifestará no momento oportuno. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA 1996, p. 50)

Visando a essa mudança de sentido, o discurso deve apresentar uma linguagem comum aos interlocutores. Afinal, se se pretende persuadir ou convencer, é imprescindível que tanto o sujeito-comunicante, por meio do sujeito-enunciador, quanto o enunciatário estejam dentro do estabelecido pelas condições de produção³² e, também, devidamente afinados.

Pensando no discurso parodístico, deve-se dizer que o então contrato de comunicação por meio desse gênero é extremamente complexo, uma vez que requer do interlocutor condições de fazer uma série de reconhecimentos e procedimentos reflexivos para que se entenda, primeiro, que se trata de uma paródia (pertencente à determinada modalidade: história infantil, música ou poesia); depois, saiba contextualizar o momento descrito no discurso. Afinal, grande parte do que é discutido neste tipo de discurso possui relação direta com a realidade, ou seja, a paródia constitui efeitos de sentido provenientes do real, mas que coadunam com um certo tom de ficção, principalmente nos discursos parodísticos referentes às histórias infantis.

7.2 UNIDADE APARENTE: UMA QUESTÃO DE ALTERIDADE

A alteridade pressupõe uma relação entre sujeitos, ou seja, um sujeito em relação ao seu Outro. Essa relação pode-se dar de duas formas: uma em

³² Nessa perspectiva, a A.D. cumpre com sua real função: entender a linguagem a partir do seu contexto e dos mecanismos de interação nela envolvidos. Seguindo os comentários de Lysardo-Dias (2002, p. 321), referentes à argumentação enquanto um “fenômeno social” pode-se dizer que ela “está diretamente relacionada a certas condições culturais que, por sua vez, determinam uma forma de relação entre os sujeitos interlocutores.”

que o sujeito se coloca como único responsável por determinado discurso (e só o faz graças ao esquecimento); e outra em que o sujeito estabelece, de certa forma, um diálogo com o Outro. Nesse último caso, o sujeito sempre coloca a voz desse Outro de forma delimitada, pois o sujeito quer fazer crer que existe originalidade no discurso e que esta pertence ao sujeito enunciador de tal discurso. Enfim, garante a existência de uma outra voz, mas sem perder o direito ao discurso.

Nota-se que, assim como na psicanálise, o Outro,³³ na Análise do Discurso, torna-se um elemento muito importante, inclusive, para a constituição do “eu”. Entretanto, há uma diferença significativa entre ambas: a psicanálise enfoca o inconsciente (tanto que o inconsciente é concebido como o discurso do outro), e a AD entende o sujeito por meio de sua ideologia, independentemente do foco. Ambos os aspectos são estruturados pela linguagem e é por meio dela que os efeitos de sentido são produzidos e a comunicação, por sua vez, estabelecida.

Como se pode notar, ao falar em subjetividade, não há como desvincular tal conceito da linguagem. É na linguagem e por ela que o “eu” se fundamenta, e sempre em relação a um “tu”. Essa noção de subjetividade torna-se ainda mais forte ao se aliar à noção de temporalidade, isto é, independentemente da situação, há sempre um “eu” que enuncia para alguém (o “tu”) num determinado tempo e espaço. Há de se observar, entretanto, que este sujeito que enuncia para alguém, localizado num tempo e num espaço, encontra-se em meio a aspectos ideológicos, pois, mesmo que a situação não revele determinadas descrições, o sujeito assume sua identidade, sua ideologia sempre que possível. Também cabe levar em conta os aspectos psicanalíticos, pois o sujeito, muitas vezes, por meio de um dito inconsciente, faz o outro vir à tona.

É nesse processo de interação e significação que o sujeito pensa ter o controle total da situação, acreditando ser a única ou a primeira fonte de seu discurso. Ao beber, ainda que discretamente, das fontes da psicanálise, deve-se lembrar de Fink (1998, p. 20), segundo o qual essa idéia de controle e de criação (origem) é apenas o retrato de uma ilusão:

³³ De acordo com a psicanálise, esse Outro refere-se àquelas palavras ditas de algum lugar. É a partir daí que a AD entra em ação, ou seja, é a partir da idéia de enunciação e enunciado que os sentidos vão possíveis de se realizarem e de serem, devidamente, compreendidos. Segundo os princípios da AD, o Outro discurso que interpela o eu faz parte do enunciado, ou seja, faz referência ao interdiscurso (à presença de diversas vozes). Uma vez que todo resultado só é possível graças a um processo, torna-se obrigatório falar da enunciação, isto é, do outro (agora escrito em minúsculas) que representa o intradiscurso, aquele sujeito que faz parte da cena enunciativa.

Nossa tendência é acreditar que estamos no controle, e no entanto, às vezes algo excêntrico e estranho fala, digamos assim, por intermédio de nossas bocas. Do ponto de vista do 'self' ou do eu, o 'Eu' é quem dá as cartas: aquele nosso aspecto que chamamos de 'Eu' acredita que sabe o que pensa e sente, e acredita que sabe o que faz.

Como se vê, a psicanálise contribuiu sobremaneira com os estudos críticos da linguagem e, conseqüentemente, com a AD. Assim como a psicanálise, a AD toma o sujeito como objeto de estudo e, ao tomar o sujeito em comunicação, automaticamente, o discurso³⁴ também é colocado como objeto de muita reflexão. Conforme exposto na Introdução, uma das preocupações ao analisar o discurso (no caso o parodístico) foi o seu entorno. De fato, são vários os caminhos que podem ser seguidos durante a análise, entretanto, se o ponto a ser enfatizado é a enunciação, o que deve ser sustentado é o processo, os meios pelos quais o discurso se estrutura e se relaciona com o exterior. A enunciação refere-se ao uso que se faz da linguagem, justamente no momento em que ela ocorre. Assim sendo, enunciado acaba por representar diversas figuras dentro da enunciação, daí a idéia de polifonia.

Dessa forma, um aspecto que merece atenção é o da heterogeneidade do discurso: os discursos podem ser entendidos como um campo em que a presença e o jogo de vozes se fazem presentes. É neste campo que as vozes ecoam, produzindo, assim, os efeitos de sentido detectados por meio da chamada heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva. É por meio da linguagem que a comunicação é estabelecida, por isso sua função social e seu caráter dialógico. Guimarães (1995), ao discutir a semântica da enunciação, comenta a respeito das categorias locutor e enunciador. Seguindo os ditos de Ducrot, o autor afirma que o sujeito deve ser analisado, não a partir do que fala, mas antes de tudo, a partir da posição em que fala:

Esta posição de Ducrot nos coloca no campo da multiplicidade das posições de sujeito a partir de uma concepção de sentido em que a enunciação do enunciado esgota a representação de seu sentido. E

³⁴ É na produção/emissão dos discursos que os sentidos se formam e, por conseqüência, os equívocos também podem ocorrer, devido ao próprio sentido das palavras ou mesmo pela ausência de algum termo. É nesse aspecto que A.D deve levar em consideração não só o sujeito, mas também a posição, a formação discursiva, afinal, o sujeito sempre fará parte de uma determinada formação discursiva e, conseqüentemente, terá seu sentido afetado por ela.

isto se dá pela consideração da enunciação enquanto acontecimento no qual não estão consideradas as determinações históricas, já que a caracterização deste conhecimento enquanto histórico diz respeito somente à temporalidade, ou seja, a cada momento têm-se outro acontecimento. (DUCROT, 1995, p. 60-61)

O sujeito, ao produzir um discurso, pode fazer com que este, em sua linearidade, apresente também o outro por meio, inclusive, de aspectos lingüísticos. É o caso, por exemplo, das formas explícitas de heterogeneidade, ou seja, do discurso direto e indireto.

Com relação ao discurso direto, pode-se dizer que ele é mais explícito no que diz respeito a mostrar a presença do outro na enunciação (ao Outro é atribuído o interdito). Surge um locutor que profere as palavras, mas isso não significa que tal locutor compartilhe da mesma idéia proferida, e muito menos que essa interferência possa ser confundida com o autor, o produtor do enunciado. Segundo Ducrot (1987, p. 182), o locutor é instância do enunciado:

Por definição, entendo por locutor um ser que é, no próprio sentido do enunciado, apresentado como seu responsável, ou seja, como alguém a quem se deve imputar a responsabilidade deste enunciado. É a ele que refere o pronome eu e as outras marcas da primeira pessoa.

Lembrando as afirmações de Fiorin (2001, p. 45), o diálogo promovido pelo discurso direto³⁵ representa as várias “instâncias” de tomada da palavra, as quais uma é subordinada a outra: “o ‘eu’ que fala em discurso direto é dominado por um ‘eu’ narrador que, por sua vez, depende de um ‘eu’ pressuposto pelo enunciado”.

Já no que diz respeito ao discurso indireto, o locutor procura um sentido e o atribui ao que está sendo dito. Para tanto, o locutor, partindo de sua própria idéia, isto é, do modo pelo qual ele se faz enxergar por entre o discurso do locutor primeiro. Assim, no primeiro tipo de discurso, o outro se faz perceber de forma direta, por fazer uso de palavras próprias; já no segundo, a presença do outro

³⁵ Devido à presença dessas várias instâncias constituintes do diálogo e que se apresentam subordinadas umas as outras, é que se convencionou chamar, como bem lembra Fiorin (2001, p. 46), de “debreagem de segundo grau” e, no caso de uma outra debreagem desempenhada por esse sujeito já debreado, a debreagem seria de terceiro grau.

só pode ser detectada a partir de reformulações feitas pelo próprio locutor (semelhante a um trabalho de tradução).

De acordo com Authier-Revuz (2004, p. 12-13), nessas duas modalidades de representações discursivas, “o locutor dá lugar explicitamente ao discurso de um outro em seu próprio discurso”. Essas modalidades fazem parte do que a autora definiu como “heterogeneidade mostrada” (ou representada). Mas há ainda um outro tipo de heterogeneidade mais complexa, denominada “heterogeneidade constitutiva”.

De acordo com a autora, “o locutor faz uso de palavras inscritas no fio de seu discurso (sem a ruptura própria, a autonímia) e, ao mesmo tempo, ele as mostra”. Neste sentido, pode-se dizer que o sujeito sofre um desdobramento, ou seja, ele é clivado³⁶ e acha que é o único responsável pela produção de seu discurso. Dessa forma, o discurso é tomado a partir do interdiscurso, isto é, da alteridade de outros discursos que pode ser marcada por meio da utilização das aspas, do itálico ou mesmo por um comentário. Daí poder dizer que se trata de uma ilusão possivelmente projetada pelo próprio inconsciente do sujeito de se achar único responsável pelo discurso, mas na realidade, esta heterogeneidade demonstra que os discursos constituem-se a partir de outros discursos.

Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 261-262), seguindo a concepção de Authier-Revuz, explica esses dois planos e divide a heterogeneidade como marcada ou não-marcada. A heterogeneidade marcada é aquela detectada por meio de um conteúdo explícito, como, por exemplo: o discurso direto, indireto, a utilização das aspas e de glosas.

Com relação ao discurso direto e indireto, pode-se dizer que são dois instrumentos possíveis de se apresentar um relato. Nesses relatos, observa-se, de forma mais clara, o jogo polifônico. A dialogicidade é o princípio fundamental do discurso e este, por sua vez, é considerado o espaço onde as vozes se entrecruzam. Lembrando a teoria da polifonia na enunciação de Ducrot (1987), uma vez que a tônica é a presença de vozes, faz-se necessário pensar em, pelo menos, dois tipos de sujeitos: o sujeito-autor e o sujeito-locutor.

³⁶ Na maioria das vezes, é ao sujeito locutor do discurso que se atribui a característica de ser clivado, cindido. Interessante que tal aspecto foi também analisado com relação ao sujeito leitor e, pelo que consta, em específico, ao leitor da paródia. Segundo Barthes (2004, p. 21), o sujeito leitor “é aquele que mantém os dois textos em seu campo e em sua mão as rédeas do prazer e da fruição [...]. É um sujeito duas vezes clivado, duas vezes perverso.”

Por definição, entendo por locutor um ser que é, no próprio sentido do enunciado, apresentado como seu responsável, ou seja, como alguém a quem se deve imputar a responsabilidade deste enunciado. É a ele que se refere o pronome eu e as outras marcas da primeira pessoa. Mesmo que não se leve em conta, no momento, o discurso relatado direto, ressaltar-se-á que o locutor, designado por eu, pode ser distinto do autor empírico do enunciado, de seu produtor... (DUCROT, 1987, p. 182)

É importante observar que o locutor não é entendido apenas como uma voz representante de outras, por isso mesmo, como afirma o autor supra citado, locutor e autor³⁷ não devem ser confundidos ou tomados como sinônimos (muitas vezes, o autor não possui relação nenhuma com o locutor). Há, nesse sentido, a nomeação de alguém – o locutor, a quem o enunciado é colocado como se fora um produto de sua responsabilidade. É o caso de notas promissórias, por exemplo, em que o locutor assina responsabilizando-se pela efetuação do pagamento de uma certa dívida, mas quem elaborou o formulário não foi este locutor (ele apenas o preencheu).

Há uma pluralidade de definições de “autor”, mas, para este trabalho, as discussões são feitas em torno das teorias da enunciação, de modo que se vai levar em consideração as vozes e as marcas pelas quais essas vozes podem ser apresentadas e/ou verificadas. Nos discursos diretos, por exemplo, pode haver mais de uma vez a marca de 1ª pessoa, com o intuito de elaborar um discurso direto, de propiciar uma imitação (irônica ou não) ou, ainda, de produzir um discurso imaginativo, apenas. No que se refere ao discurso direto, ainda segundo Ducrot (1987, p. 185), é possível que haja a nomeação de um segundo locutor. Por exemplo: “Meu irmão mais novo me disse: — Não vou à festa”. Existe um “eu” pertencente ao irmão mais velho e outro implícito no verbo “ir”, referente ao suposto irmão mais novo.

Conforme já foi citado, a heterogeneidade pode ser estudada num discurso por meio de determinadas marcas ou não. A heterogeneidade constitutiva, por exemplo, não se deixa perceber pela presença desta ou daquela marca, pois os enunciados que a compõem estão imbricados no interior do texto e remetem assim, ao intertexto. O discurso constitui-se no interior do campo discursivo, ou seja, um

³⁷ Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 85) apresentam em *Dicionário de Análise do Discurso*, algumas definições para o termo “autor”, com alguns comentários, inclusive, sobre a “Função-Autor” (assim denominada por Foucault) na qual há a afirmação de que o autor é, na realidade, “uma função que permite organizar o discurso.”

discurso de vereador na Câmara de seu Município, por exemplo, remete diretamente ao campo político ou quem sabe até filosófico (isso vai depender, principalmente, dos conhecimentos dos quais o sujeito dispõe). No caso de um discurso parodístico, este remete ao campo do humor. É importante observar que a forma como um determinado discurso constitui-se com os outros, dentro do mesmo campo discursivo não é igual, uma prova disso é a própria heterogeneidade discursiva.

Já no caso da heterogeneidade do tipo marcada, pode-se citar os enunciados escritos em discurso direto, por exemplo, podem ser salientados por meio de utilização de aspas. Neste caso, as aspas servem para delimitar até onde vai o discurso citado. Já em palavras ou expressões, as aspas são utilizadas para enfatizar um sentido ou mesmo para fazer pertencer a determinado enunciado, como no caso de termos metafóricos, hipérbolos ou mesmo para realçar termos pertencentes a áreas determinadas e que possam parecer estranhos a outras.

Pode-se dizer que, no discurso direto, há um certo distanciamento³⁸ no interior da enunciação, pois o locutor, na realidade, foi instaurado para repetir um enunciado. Já no discurso indireto, a sistemática é diferente, existe um locutor apenas e é ele quem representa o conjunto de enunciação. De acordo com Maingueneau (1996a, p. 109), se não há mais que um locutor, evidentemente não há mais de uma situação de enunciação. Assim, não há autonomia enunciativa, tudo fica dependente do discurso citante e as interrogações, as exclamações, as ordens, os pedidos ou mesmo as súplicas vão se perdendo durante a transcrição de um discurso para outro. Como por exemplo: ao proferir o enunciado “Quero saber se você vai à festa”, fica evidente que se trata de um questionamento feito para alguém de forma bastante direta, a presença da marca da pessoa que deseja saber “eu”, revela uma instância enunciativa. Já ao dizer: “Perguntou se ela iria à festa.”, o que se percebe é que não existem, neste enunciado, as marcas da enunciação. Por meio de uma afirmação, uma determinada situação enunciativa foi integrada em outra. Por isso, aquela idéia³⁹ de que o discurso indireto é a reprodução exata do

³⁸ Lozano *et al* (2002, p. 177-178), a partir do comentário de um fragmento de uma notícia do jornal El País, em relação às aspas diretas, afirma que tal distanciamento pode não ocorrer, “a questão da ‘neutralidade’ do porta-voz é quase sempre ambígua”.

³⁹ Embora não seja o objetivo dessa pesquisa, há um aspecto que não se pode deixar de comentar, afinal, uma vez que a língua portuguesa está em evidência, é necessário dizer que, infelizmente, ainda se cometem equívocos. Um deles refere-se aos tipos de exercícios acerca de discurso direto e indireto, pois enfatiza que a diferença básica entre um e outro é apenas a maneira como se estruturam, ou seja, por meio de pontuações, como travessão, dois pontos ou na reprodução do que foi dito.

discurso direto soa errônea: trata-se de uma reformulação do enunciado, e não de uma simples repetição.

Como bem afirma Ducrot (1987), é tudo questão de estilo,⁴⁰ apenas:

A diferença entre estilo direto e estilo indireto não é que o primeiro daria a conhecer a forma, o segundo, só o conteúdo. O estilo direto pode também visar só o [sic] conteúdo, mas para fazer saber qual é o conteúdo, escolhe dar a conhecer uma fala (ou seja, uma seqüência de palavras, imputada a um locutor). [...] o estilo direto implica fazer falar um outro, atribuir-lhe a responsabilidade das falas, isto não implica que sua verdade tenha uma correspondência literal, termo a termo. (DUCROT, 1987, p. 187)

Já em relação ao discurso indireto-livre, pode-se dizer que este apresenta características pertencentes aos outros dois (o direto e o indireto); entretanto, não são as marcas lingüísticas que o tornam perceptível. De acordo com Maingueneau (1996), trata-se de uma mistura cujo resultado originou o discurso indireto-livre:

Ao lado do par formado por discurso direto e indireto, existe uma forma de citação mais complexa, porém mais flexível, que já à primeira vista aparece como uma tentativa de acumular as vantagens das outras duas estratégias: o discurso indireto livre. (MAINGUENEAU 1996, p. 116)

Definir ou mesmo explicar o discurso indireto-livre nunca foi uma das tarefas mais fáceis. Relembrando, mais uma vez, o aspecto pedagógico, não é à toa que o assunto discurso indireto-livre é sempre apresentado depois do discurso indireto e direto, de preferência, depois de terem sido feitos vários e exaustivos exercícios acerca desses dois. Entretanto, o que interessa ressaltar, de fato, com referência ao discurso indireto-livre é a questão da polifonia, bastante presente nesse tipo de discurso. Há uma mistura de vozes, isto é, dentro de um processo de inter-relação extremamente ativo, uma voz é atravessada por outra (ora é a voz do narrador, ora é a da personagem). Pode-se dizer que o plano do narrador e o do

⁴⁰ É sabido que o termo “estilo”, ou melhor, que as definições acerca dessa palavra constituem um dos aspectos mais discutidos dentro da Estilística. Monteiro (1991, p. 10), logo no início de seu livro, *A Estilística*, comenta que são muitos os sentidos dados ao termo estilo e cita um autor chamado Middleton Murry (1949, p. 45) que propõe três propostas de definição cada qual com uma linha diferente (“estilo como idiosincrasia, estilo como técnica de exposição e estilo como realização literária”), mas alerta para o fato de que ainda há muitos outros significados. No caso abordado por Ducrot (1987), com relação aos tipos de discurso, pode-se entender que o autor refere-se à maneira de exposição do discurso.

personagem se fundem. Contudo, é importante salientar que ambas as vozes são bem diferentes, possuem olhares diferentes sobre as coisas, por isso devem ser analisadas cada qual na instância enunciativa a que pertence. Ao discutir o discurso indireto-livre em francês,⁴¹ alemão e russo, Bakhtin (1995) afirma tratar-se de uma interação entre dois tipos de discurso: o narrativo e o citado:

O discurso indireto-livre, longe de transmitir uma impressão passiva produzida pela enunciação de outrem, exprime uma orientação ativa, que não se limita meramente à passagem da primeira à terceira pessoa, mas introduz na enunciação citada suas próprias entoações, que entram então em contato com as entoações da palavra citada, interferindo nela. (BAKHTIN, 1995, p. 190)

Nas paródias, por exemplo, percebe-se que, ao empregar o discurso indireto-livre, o enunciador busca reproduzir uma determinada realidade e integrar as vozes dentro do enunciado.

Como se pode notar, as vozes estão sempre presentes nos discursos, são elas que, de certa forma, ajudam a compor as instâncias enunciativas. Tais instâncias são estudadas de acordo com alguns mecanismos, dentre os quais pode-se citar a *debreagem*. Segundo Fiorin (2001, p. 43-44), com relação ao mecanismo da *debreagem*, há dois tipos de *debreagem*: a enunciativa e a enunciva. A enunciativa refere-se aos elementos ligados à enunciação, ou seja, ao *não-eu*, ao *não-aqui* e ao *não-agora* que são enunciados como os actantes eu/tu, o espaço do aqui e o tempo do agora. Pensando no outro tipo, pode-se dizer que existem, num segundo caso, aqueles elementos definidos na instância da enunciação, como é o caso do “ele” (aquele que não fala e aquele a quem não se fala), do “então” (o tempo não corresponde ao momento da enunciação) e do “lá” (espaço diferente do aqui em que se produz o enunciado).

Tanto no que se refere ao enunciado como na enunciação, ocorre *debreagem*, só que, no primeiro caso, é a chamada *debreagem enunciativa*; já no segundo, a *debreagem* é enunciva. Uma questão muito importante, apontada ainda por Fiorin (2001), diz respeito ao aspecto de objetividade e de subjetividade que tais mecanismos (*debreagem enunciativa* e enunciva) podem proporcionar ao discurso:

⁴¹ Bakhtin (1995, p. 170) afirma que o discurso indireto-livre, em francês, devido à própria estrutura sintática, que é bem fixa, apresenta o caso mais importante de convergência de dois discursos.

Com efeito, a instalação dos simulacros do ego-hic-nunc enunciativos, com suas apreciações dos fatos, constrói um efeito de subjetividade. Já a eliminação das marcas de enunciação do texto, ou seja, da enunciação enunciada, fazendo que o discurso se construa apenas com enunciado enunciado, produz efeito de sentido de objetividade. (FIORIN, 2001, p. 45)

Ao falar em discurso, a presença do Outro é algo inevitável, entretanto não quer dizer, em hipótese alguma, que deva ser perfeitamente localizável num discurso determinado. Ainda na esteira das afirmações de Maingueneau (2005), talvez o menos complexo seria defini-lo, seguindo a idéia de pessoa do discurso, o Outro deve ser visto como um *eu* separado do sujeito enunciador:

Assim, o Outro não deve ser pensado como uma espécie de 'envelope' do discurso, ele mesmo considerado como o envelope de citações tomadas em seu fechamento. No espaço discursivo, o Outro não é nem um fragmento localizável, uma citação, nem uma entidade exterior; não é necessário que seja localizável por alguma ruptura visível da compacidade do discurso. Encontra-se na raiz de um Mesmo sempre já descentrado em relação a si próprio, que não é em momento algum passível de ser considerado sob a figura de uma plenitude autônoma. É aquela parte de sentido que foi necessário que o discurso sacrificasse para constituir sua identidade. (MAINGUENEAU, 2005, p. 39)

As vozes entrecruzam-se e na enunciação e se fazem presentes as várias vozes desse discurso, os vários desdobramentos dos sujeitos. Um dos pontos bastante comentados, ao se falar em locutor, é o da responsabilidade pelo enunciado.

Como se pode perceber, a nomeação de um locutor ocorre justamente para revelar que ele não é responsável (afasta de si a responsabilidade), em outros termos, todo esse desdobramento é, na realidade, uma estratégia discursiva: diz-se o que se pensa, mas não se assume a responsabilidade por tais dizeres. Por exemplo, ao afirmar-se que a grande maioria dos políticos brasileiros é corrupta e apresentar tal afirmação embasada em alguma pesquisa ou mesmo por meio de uma indeterminação do tipo "dizem", "comentou-se", pode-se reforçar que a afirmação é verdadeira ou não, pois não é o enunciador que está dizendo e sim a pesquisa feita por determinado órgão ou alguém. Este tipo de estratégia utilizada para reforçar ou não, dar credibilidade ou não a um discurso, é bastante comum nas

citações conhecidas como argumento por autoridade, pois elas são vistas como uma parte constitutiva importante na produção e captação dos efeitos de sentido do discurso.

Ao utilizar um argumento de autoridade, o locutor, praticamente, sai do foco da cena enunciativa para dar lugar (voz) a um outro locutor, aquele que, devido ao seu grande conhecimento e pelo fato de ter o seu valor reconhecido por outros, não deixa margem para dúvidas ou questionamentos em seus dizeres.

O reconhecimento é, de fato, algo que pesa durante o processo comunicativo. Além da citação, esse reconhecimento pode também existir em outras formas discursivas, como os provérbios. Assim como a citação, o provérbio também é um tipo de argumento de autoridade e também necessita de ser conhecido pelos elementos do ato comunicativo, caso contrário o sentido não é alcançado e a comunicação, conseqüentemente, não é estabelecida. Ainda de acordo com Maingueneau (1997), os provérbios são formas discursivas incontestáveis e de grande utilidade:

Verdades imemoriais por definição, os provérbios, com muita justiça, fazem parte do dicionário da língua. Não é possível, em sentido estrito, citar um provérbio, relatá-lo; pode-se apenas referi-lo a um Outro absoluto no qual estaríamos incluídos por direito. (MAINGUENEAU, 1997, p. 101-102)

Ainda que o gênero proverbial não tenha sido empregado em demasia nos discursos parodísticos constantes do *corpus* desse trabalho, é salutar observar que, ao utilizar uma forma proverbial, o locutor representa, num único ato, várias enunciações e, conseqüentemente, alguns processos ideológicos. As poucas aparições deram-se nos discursos que tiveram como texto-fonte as histórias infantis, o que muito provavelmente não foi por acaso, pois a própria estrutura narrativa presente nesse gênero propicia a utilização desse tipo de argumento, desse conhecimento que é, na realidade, um saber coletivo (a paródia é um tipo discursivo muito rico no que diz respeito à representação do Outro no discurso).

Diante disso, é impossível pensar neste aspecto como um fator determinante na constituição e funcionalidade do gênero parodístico. Ao contrário da ironia, não se pode considerar o provérbio como um mecanismo da construção do discurso parodístico, por outro lado, assim como a ironia e a paródia, constitui um

item ligado à polifonia. A paródia pode revelar um discurso que mantém o textofonte, ou melhor, que preserva a estrutura e o tema presente no texto original e, por isso, pode ser entendida como uma homenagem. Contudo, não se deve esquecer que a paródia pode revelar, também, um discurso contrário, aliás é esse o primeiro sentido que normalmente vem à mente (a idéia do contra-canto).

Semelhantemente à parodia, o gênero proverbial também apresenta essa funcionalidade, ou seja, o provérbio pode ser empregado na sua forma fixa com o objetivo de enfatizar um sentido determinado, e assim se fazer ainda mais conhecido e valorizado, como pode também, ser empregado de forma desconstruída, com o objetivo de enfatizar o sentido irônico do discurso, ou mesmo, com o intuito de reforçar a jocosidade, criticar o próprio sentido do provérbio original (muito próximo assim, do sentido zombeteiro).

8 ANÁLISE DO CORPUS

Dentre as paródias selecionadas para a pesquisa, pode-se dizer que as produções referentes às histórias infantis, até pela estrutura própria do tipo de gênero, foram as que apresentaram jogo figurativo, constantemente.

Na paródia “Os Três Porquinhos e a Justiça” (anexo A), aparece o Lobo representando a justiça e os porquinhos, a corrupção.

Era uma vez três porquinhos chamados Corrupção. Um dia um lobo chamado Justiça resolveu acabar com a família Corrupção e foi à casa do primeiro porquinho.

Apesar de os papéis, inicialmente, estarem trocados, pois o lobo é a figura do bem e os porquinhos representam o mal, assim como no original, o lobo também não consegue vencer.

O lobo soprou e soprou, mas não conseguiu derrubar o local, indo embora e deixando os porquinhos felizes.

O discurso dessa paródia revela a desistência propiciada pelo desânimo, pois o Lobo se viu sozinho numa luta em que ele (a dignidade e a honestidade) era minoria, deixando implícito que enfrentar algo sozinho, em muitos casos, torna-se uma briga em vão e que a corrupção, principalmente no que se refere a assuntos políticos, acaba vencendo.

A mesma troca de papéis também aparece em “Os Três Deputadozinhos” (anexo B). O jogo intertextual direciona para a história infantil “Os três porquinhos” e, mais uma vez, os porquinhos, agora representados pelos “deputadozinhos”, são a corrupção na política brasileira. Diferentemente da paródia “Os Três Porquinhos e a Justiça” (anexo A), neste discurso parodístico não há nomes, eles são citados apenas pelo cargo político que ocupam, mas assim como ocorre na história original, cada um dos deputadozinhos é descrito com determinadas características que revelam traços de suas personalidades.

Era uma vez três deputadozinhos. Eles viviam em paz com seus dinheirinhos bem guardados, eram bem felizes. Mas eles não eram parecidos: um era muito preguiçoso, outro muito esforçado e o outro não era nada.

E, da mesma forma que se estruturou a paródia do lobo Justiça, também ocorreu com a dos Deputadozinhos, ou seja, mais uma vez, o lado bom da história não vence a batalha, deixando os colarinhos brancos (“os deputadozinhos”) impunes. Nos dois discursos, tanto o lobo Justiça quanto o monstro CPI mantêm a característica de sujeito virtual, isto é, aquele que, até certo ponto (até o momento que consegue vencer o segundo porquinho numa paródia e o segundo deputadozinho, na outra produção), pode, sabe e faz.

Com relação à paródia “João e José” (anexo C), o título pode remeter, a priori, ao “João e à Maria”, devido ao emprego do mesmo nome próprio da história infantil. No entanto, logo no primeiro parágrafo, tal possibilidade é desfeita e a história da “Cigarra e a Formiga” é identificada como o texto-fonte.

Era uma vez um menino chamado João. Ele vivia pelas ruas brincando sem se preocupar com os estudos. Um dia encontrou José, um menino estudioso que carregava uma mochila cheia de livros e perguntou: [...]

Interessante observar que, ao contrário do que ocorreu na paródia “Os Três Porquinhos e a Justiça” (anexo A), não são animais que fazem o jogo figurativo nos textos seguintes. Na paródia “Os Três Deputadozinhos” (anexo B), a corrupção, a falta de honestidade, etc., são representadas por pessoas que ocupam determinados cargos públicos, bem como ocorre na paródia de “João e José” (anexo C): a preguiça é representada por João, enquanto José representa a dedicação e a disciplina.

Paródia “Os três deputadozinhos”

Era uma vez três deputadozinhos. Eles vivem em paz com seus dinheirinhos bem guardados, eram bem felizes. Mas eles não eram parecidos: um era muito preguiçoso, outro muito esforçado e o outro não era nada”.

Paródia “João e José”

Era uma vez um menino chamado João. Ele vivia pelas ruas brincando sem se preocupar com os estudos. Um dia encontrou José, um menino estudioso que carregava uma mochila cheia de livros e perguntou:
— Ei, José, para que tantos livros? Temos que nos divertir, vamos

nadar no rio e aproveitar a vida.

— Não, de maneira nenhuma, tenho que estudar, brincar só depois de fazer os deveres.

Com relação à inversão de papéis, a paródia “João e José” (anexo C) não apresentou qualquer elemento que propiciasse tal conclusão: João, assim como a cigarra, não quer se preocupar com nada; já o José, da mesma forma que a formiga, mostra-se bastante responsável, principalmente com seus estudos.

Essa paródia manteve, quase até o final, a mesma temática presente no texto original (é preciso trabalhar / estudar para conseguir descansar e ter uma vida melhor no futuro). Ao caminhar para o fim, o discurso parodístico apresenta uma alteração e o tom irônico propicia o discurso de que para vencer na vida é preciso, antes de tudo, ter sorte:

— O que você fez para conseguir tudo isso? Você resolveu estudar?

— Calma, José. Para a sorte não precisa saber ler ou escrever. O meu futuro estava guardado em um bilhete de loteria.

No que diz respeito à ironia, conforme comentado, trata-se de um dos recursos mais utilizados pelo gênero parodístico. A paródia “Os Três Deputadozinhos” (anexo B) constitui um dos mais claros exemplos de ironia crítica (ponto chave responsável pelo humor). A própria utilização de elementos intertextuais como o típico início “Era uma vez...”, e o emprego exagerado de diminutivos (“deputadozinhos”, “dinheirinho”, “coleguinha”, “rapidinho”, “gordinho”, etc.) contribuem em demasia para este tom irônico responsável pelo humor desta produção.

Primeiro, ele tentou abocanhar o dinheiro do deputadozinho preguiçoso e prendê-lo numa jaula bem chique. Bem rápido, o monstro malvado achou o dinheirinho do deputadozinho preguiçoso, mas quando foi pegar o dinheirinho do coitado do deputadozinho, ele pediu ajuda ao seu coleguinha e conseguiu se livrar das garras do monstro CPI.

Ainda com relação à utilização desse recurso lingüístico, é importante comentar que, além da crítica, é possível perceber que o tom irônico está muito mais próximo do sarcasmo, que é uma maneira meiga ou delicada de se referir aos personagens, como também ocorre nas histórias para crianças.

Nas produções em que a crítica ao sistema se faz presente, a ironia é colocada de forma bastante evidente, isto é, há um enunciador que se desdobra em locutor para comentar fatos relacionados à sujeira política de seu próprio país. Esse locutor faz ouvir o discurso de um outro, mas sem assumir qualquer responsabilidade diante das palavras empregadas. Ao falar da condição para a existência da ironia, Ducrot (1987, p. 198) afirma que:

Para que nasça a ironia, é necessário que toda marca de relato desapareça, é necessário 'fazer como se' este discurso fosse realmente sustentado, e sustentado na própria enunciação. Esta é a idéia que procuro deixar dizendo que o locutor 'faz ouvir' um discurso absurdo, mas que o faz como o discurso de um outro, como um discurso distanciado.

Nas produções parodísticas, existe um autor, que, no caso, é assumido pelos acadêmicos dos 1^{os} e 2^{os} anos do Curso de Letras, mas há de se comentar de uma instância pressuposta, ou seja, existe o sujeito que assume a posição de enunciador parodista, aquele que diz "eu". Entretanto, é importante salientar, como bem explicam Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 201), que a figura do enunciador, dentro da perspectiva da AD, revela-se essencial à enunciação, porém, não pode ser vista apenas "como um suporte para o dizer: o enunciador é a um mesmo tempo, a condição e o efeito da enunciação".

A maioria dos discursos parodísticos, selecionados para esse trabalho, apresenta uma forte crítica ao sistema político brasileiro: o enunciador assume a identidade de um sujeito desvinculado de qualquer tipo de envolvimento, ou seja, a identidade de autor parodista: aquele que satiriza uma determinada situação como se ele próprio não fizesse parte desse contexto. Conforme se observa nos fragmentos que seguem, nas paródias "Minha Terra tem Horrores" (anexo D), "Os Três Porquinhos e a Justiça" (anexo A), "Os Três Deputadozinhos" (anexo B), "Lúlia no País das Maravilhas" (anexo E) e "Invasão" (anexo F), respectivamente.

Minha terra tem favela
Onde manda o
traficante...

Moral da história: "A corrupção mora onde a Justiça é cega."

Era uma vez três deputadozinhos. Eles viviam em paz com seus dinheirinhos bem guardados, eram bem felizes.

[...] E realmente, nas notícias posteriores àquela não se encontrava nada que mencionasse violência ou morte, pelo contrário, as pessoas se idolatravam, nada de homens malucos que desviavam dinheiro público, nada de notícias com relação à precariedade do sistema de saúde, que lá se chamava Sistema Único para o Sorriso, enfim, era um lugar livre das piores situações, nem mesmo os passarinhos faziam suas ‘caquinhas’ nas ruas, para se ter uma idéia. [...]

[...] Meu filho não sabe lê, mas aprendeu a vendê Droga pros marajás Tá vendo aquela Granja, moço, lá não se pensa em ninguém Eu olho pra ela e me calo, enquanto trabalho igual cavalo Comeno em casa o que tem...

De modo geral, o autor revela o que outros enunciadores já disseram, mas sob prismas diferentes, e, assim, auxilia a constituição e a valorização do sócio-histórico. É neste sentido que o interdiscurso revela-se, pois se refere diretamente ao saber discursivo e, conseqüentemente, à memória discursiva, ou seja, aos esquecimentos que influenciam e constituem essa memória. Pode-se dizer que esses enunciadores sentem-se muito mais à vontade para denunciar, quando se “esquecem”, ou melhor dizendo, quando vestem uma máscara que não revela a sua verdadeira condição (a condição de cidadão que também sofre com os descasos e desmandos políticos).

É importante observar que o efeito do tom irônico pode ocorrer por meio da utilização de outros elementos. Na paródia “Invasão” (anexo F), por exemplo, pode-se notar um desdobramento do enunciador e a marca de primeira pessoa, por sua vez, aparece mais de uma vez.

Meu filho menor de idade disse pra mim hoje à tarde: ‘Pai, eu quero estudá’..

... Foi esse alguém que me disse:

‘Companheiro deixe de tolice, tô aqui pra ajudar Após eu ganhar do Serra Viajei por toda a Terra, pra exportação aumentar...’

Pode-se entender que o “eu” apresentado no discurso direto (“Pai eu quero estudá”) propicia um efeito irônico com um humor cujo tom está muito mais

para o humor negro do que para o cômico. Na terceira indicação de discurso direto, ao empregar o termo “companheiro”, o enunciador desdobrado, deixa evidente se tratar da representação da figura do atual presidente da república, Lula, o humor surge enfatizando o lado cômico e, ao mesmo tempo, sarcástico do discurso.

Um outro recurso também muito utilizado para propiciar o tom irônico é o provérbio. Ele pode ser empregado preservando sua estrutura e, conseqüentemente, o mesmo sentido ou, ainda, ser utilizado de forma desconstruída, propiciando diversos outros sentidos. Os provérbios, apesar de serem enunciados de estrutura fixa, podem assumir sentidos diferentes de acordo com cada situação em que estiverem sendo empregados. No caso das paródias comentadas, o provérbio teve a importante função de reforçar o sentido irônico do discurso e, ao mesmo tempo, de enfatizar o humor característico do gênero.

Na paródia “João e José” (anexo C), há o emprego de um provérbio - “O futuro só a Deus pertence” – como se pode notar, este provérbio não sofreu nenhum tipo de desconstrução e o seu sentido manteve-se.

— Você deve estudar. O futuro para quem não segue o caminho da educação é cheio de dificuldades, não tem emprego, etc.

João disse:

— ‘O futuro a Deus pertence’, professora. Não vou me preocupar agora, ainda sou jovem.

Levando em consideração o gênero em que tal provérbio está sendo empregado, pode-se dizer que não há como entender o sentido pretendido no enunciado, se não por meio do efeito cortante proclamado pela ironia. Aliás, a ironia foi empregada para atingir não só o governante e o sistema político, mas o próprio povo brasileiro. No uso do provérbio, o enunciador deixa clara a sua posição em relação aos brasileiros, ou seja, deixa implícita a sua idéia de que os brasileiros são acomodados, pois com relação ao futuro, só cabe a Deus fazer algo. Hutcheon (2000), em seus comentários referentes ao papel do interpretador, afirma que a ironia sempre tem em mente um alvo:

Ao contrário da sinédoque, digamos, a ironia sempre tem um ‘alvo’; ela às vezes tem o que alguns chamam de ‘vítima’. Como as conotações desses dois termos implicam, o fio da ironia é sempre cortante. Aqueles que não atribuem ironia onde há intenção dela (ou onde outros queriam que houvesse) correm o risco de exclusão e embaraço. Em outras palavras, mesmo a mais simples das dimensões sociais da ironia, freqüentemente envolve um

componente afetivo. E, com certeza, a ironia poderia ser considerada adequada apenas para certos tópicos ou certas platéias... (HUTCHEON, 2000, p. 33)

Tomando por base os comentários da autora, mais uma vez, é preciso enfatizar tanto o momento da produção quanto o da recepção. Assim sendo, o uso de provérbios no discurso parodístico, conforme se pode notar nas análises, sem dúvida, foi feito com um objetivo, mas é de suma importância que o sujeito/leitor tenha conhecimento suficiente para apreender os sentidos. Tais conhecimentos tornam-se ainda mais importantes para a apreensão dos sentidos provenientes dos provérbios na sua forma desconstruída.

Na paródia “Lúlia no País das Maravilhas” (anexo E), tanto a ironia quanto o humor foram reforçados pelo uso de provérbios escritos, seguindo não só a estrutura fixa, como também a forma desconstruída.⁴²

... Como voltaria para lá? Já que quem não tem cão, não caça e que não se mata coelho com cajadada, e sim com espingarda de chumbinho, a saída seria ficar ‘batendo a cabeça’ naquela árvore na qual tropeçou até desmaiar, afinal, ‘quem espera sempre alcança’. Seja lá o que for foi assim com o nosso presidente, não foi?

Nunca é demais lembrar que, para que esses efeitos de sentido sejam devidamente apreendidos, é importante que o provérbio – bem como a paródia – seja do domínio dos indivíduos do ato comunicativo, ou seja, que o enunciatário o conheça ou, pelo menos, dele já tenha ouvido falar. Enfim, o provérbio em questão deve fazer parte de sua realidade e do seu conhecimento enciclopédico (é o chamado senso comum). Assim, quando determinado enunciado proverbial aparecer, basta o enunciatário ativar seus conhecimentos prévios⁴³ e apreender os sentidos nele proferidos, desse modo, não existem riscos de exclusão, ou qualquer embaraço. No caso da paródia, o exercício que envolve o enunciatário

⁴² Abílio e Mattos (2000, p. 61), ao falarem dos ditos populares e das inversões propiciadas pela linguagem, não se esqueceram dos provérbios, afirmando que ao desconstruir um provérbio, por exemplo, está se quebrando um “automatismo”, colocando em questionamentos hábitos convencionais e “ideologias de caráter bastante conservador.”

⁴³ Lembrando Kleiman (1989, p. 25) ao falar da leitura, os conhecimentos prévios são de suma importância para a apreensão dos conteúdos e recuperação dos implícitos no texto: “A ativação do conhecimento prévio é, então, essencial à compreensão, pois é o conhecimento que o leitor tem sobre o assunto que lhe permite fazer as inferências necessárias para relacionar diferentes partes discretas do texto num todo coerente.”

na reconstrução dos sentidos não é diferente e, desse modo, se no enunciado for verificada a presença de um provérbio, pode-se dizer que o trabalho de interpretação torna-se ainda mais complexo. Primeiramente, o enunciatário deve ser capaz de reconhecer o discurso original,⁴⁴ ou seja, de identificar o interdiscurso e, por meio do pré-construído, compreender o discurso parodístico.

Quanto à constituição, os provérbios apresentam uma estrutura bastante limitada ou, melhor dizendo, fixa, entretanto, eles podem ser empregados em qualquer tempo e discurso, uma vez que a sua funcionalidade estará de acordo com o sentido pretendido pelo discurso em questão. Lysardo-Dias (2002) comenta a funcionalidade do provérbio e, por isso, refere-se a ele como um gênero, traçando algumas características que o definem dessa forma. O mais importante é que o citado autor ressalta o fato desse gênero poder ser incorporado a outros e, ainda que na sua forma desconstruída, será sempre reconhecido como um tipo de provérbio: “[...] ao mesmo tempo em que os enunciados proverbiais são gêneros em si próprios, eles se inserem necessariamente em um outro gênero, que os incorpora e os absorve” (LYSARDO-DIAS, 2002, p. 145).

Conforme se pode observar, a ironia é um recurso muito empregado no discurso parodístico, mas, muitas vezes, ela só é apreendida depois que se percebe o tipo de gênero no qual ela está presente. As paródias “Os Três Porquinhos e a Justiça” (anexo A) e “Os Três Deputadinhos” (anexo B) apresentam como base a história dos “Três porquinhos”, no entanto, os efeitos de sentido entre o gênero história infantil e o parodístico são bem diferentes, ainda que tenham sido empregados os mesmos elementos lingüísticos. Uma vez identificado o gênero ao qual pertence determinado discurso, no caso o parodístico, o enunciatário torna-se capaz de atingir outros níveis (como a percepção do jogo irônico) e, a partir daí, pode compreender os efeitos de sentido produzidos pela paródia. A utilização da típica expressão empregada no início das histórias infantis “Era uma vez...” não pretende transmitir o efeito de fantasia, de irrealidade, como acontece nas histórias infantis. O enunciador emprega determinado recurso de forma extremamente irônica, pois o que se pretende é comentar um fato real: a impunidade (e não transmitir a idéia de algo fantasioso). Como afirma Barros (2002, p. 61), é o gênero

⁴⁴ Sabe-se que não existe a idéia de discurso original, nenhum discurso é novo; entretanto, a expressão “discurso original”, empregada neste trabalho, refere-se ao discurso que deu origem à paródia.

que pode direcionar para o chamado real ou não:

A ancoragem actancial, temporal e espacial e a delegação interna de voz são dois dos procedimentos de obtenção da ilusão de referente ou de realidade. Esse efeito deve ser entendido também como efeito contrário, de irrealidade ou de ficção, de ilusão de que tudo é imaginação ou mesmo de que não existe o real, a não ser como criação do discurso. Daí a fórmula 'Era uma vez', que prende a história no tempo imaginário...

Essa ancoragem temporal propiciada pelo uso do "Era uma vez..." permaneceu em todas as paródias que tiveram como texto-fonte as histórias infantis. Nesse sentido, pode-se estabelecer relação com a intertextualidade tipológica, pois há todo um conjunto de características (escolha lexical, os tempos dos verbos) referentes à estruturação que são comuns entre o texto paródico e o parodiado. Em virtude desse aspecto, pode-se sugerir que, apesar da mudança temática, em muitos casos, a preocupação em propiciar o resgate dentro da ruptura e, assim, levar à apreensão dos sentidos, constitui um importante traço referente à funcionalidade do gênero parodístico.

Ao pensar no significado que as paródias analisadas neste trabalho procuram transmitir, não há como fugir de aspectos relacionados ao silêncio e, principalmente ao implícito. Em relação ao silêncio, este pode ser captado se se pensar que, em nenhum momento, o enunciador colocou que o problema da corrupção é algo que afeta o indivíduo, independentemente de sua profissão (delegado, juiz). Como se pode observar, é justamente o não-comentário que faz surgir a voz do outro, ou seja, o sentido que diz tratar-se de um problema muito maior, cuja solução depende muito mais da conscientização de todos do que da luta solitária por um ideal. Este ponto pode ser verificado nas paródias "Os Três Porquinhos e a Justiça" (anexo A) e "Os Três Deputadozinhos" (anexo B), respectivamente:

O Lobo soprou e soprou, mas não conseguiu derrubar o local, indo embora e deixando os porquinhos felizes.

... Com o monstro derrotado, eles voltaram e viver em paz. Para comemorar a vitória, os três felizes deputadozinhos foram comer pizza.

Como se pode notar, há a produção de um efeito de sentido surgido pelo não-dizer. Lembrando Orlandi (1995), muitas vezes os sentidos podem se dar de diversos modos e surgir de diferentes lugares, inclusive pelo não-dito.

... se a reflexão sobre o silêncio nos mostra a complexidade da análise do discurso, já que por ela podemos nos debruçar sobre os efeitos contraditórios da produção de sentidos na relação entre o dizer e o não-dizer, essa reflexão nos ensina também que, embora seja preciso que haja sentido para se produzir sentidos (falamos com palavras que já têm sentidos), estes não estão nunca completamente já lá. Eles podem chegar de qualquer lugar e eles se movem e se desdobram em outros sentidos. (1995, p. 24)

Na paródia intitulada “A Gramática” (anexo G), é possível notar o discurso do acadêmico preocupado com assuntos pedagógicos, isto é, fala-se da necessidade e da dificuldade em apreender um conteúdo sistematizado que tem muito mais importância na vida escolar que cotidiana. Em nenhum momento, porém, foram empregadas palavras que fizessem algum comentário, de forma clara, a respeito da metodologia de ensino da gramática. Aliás, conforme já mencionado na citação anterior: os sentidos nunca estão já lá, totalmente prontos.

A Gramática é complicada
Mas eu tenho que
aprender...

Conforme já foi afirmado, a reconstrução é essencial, principalmente no que se refere à compreensão do implícito. É importante observar, também, que para haver essa reconstrução, o conjunto de conhecimento, de leituras prévias e até do próprio conhecimento de mundo são essenciais. No caso dos discursos parodísticos em geral, todos esses aspectos são fundamentais, pois, nas histórias infantis, seria impossível compreender qualquer crítica ou zombaria, como ocorre nos discursos em que o foco é a corrupção do sistema político brasileiro. Verifica-se, ademais, que a corrupção é citada em referência a personagens e descrições que remetem diretamente aos contos maravilhosos infantis.

Obviamente, é tudo uma questão de ironia, mas para captá-la é necessário que tanto enunciador quanto enunciatário estejam em acordo, ou seja, que um conheça ou pelo menos faça uma idéia do outro. O fato de não conseguir

captar os reais sentidos propostos, acarreta problemas não só ao discurso, mas também à própria caracterização e definição do gênero parodístico. Como bem afirma Josef (1980, p. 56), a leitura é chave para construção e apreensão dos sentidos: “O texto se cria pela leitura e esta reconstrói a produção de sentido operando sobre o discurso e não sobre o sujeito”.

Se se considera a paródia “A Gramática” (anexo G), com base num enfoque interpretativo, deve-se comentar que o enunciador deixa claros dois pontos: o primeiro refere-se à necessidade de saber a gramática; o segundo é com relação à sua dificuldade em entender tal conteúdo. Revela-se, assim, o discurso pedagógico, não só do ponto de vista do aluno, mas também do próprio professor preocupado com o real aprendizado e domínio da língua. Implicitamente, ao enunciar a necessidade e afirmar que a gramática é tudo que se deve saber, o enunciador sugere que o domínio da norma padrão é essencial.

A gramática é complicada. Mas eu tenho que aprender Substantivo e verbo Tudo que eu devo saber

Amigo eu já tô decidido
Vou estudar pra valer
Pegar o tal do adjunto
E classificar o sujeito

Por que a análise
sintática é assim tão
necessária se quando
eu leio um texto ela nem
faz tanta falta.”

Como se pode notar, é uma paródia que tem como texto-fonte a música de Raul Seixas (“Sapato 36”). É importante ressaltar que ambos os textos apresentam temáticas totalmente diferentes: o texto-fonte discute a questão da liberdade, do direito do filho de ter a sua independência; já a paródia gira em torno da ineficácia do ensino da gramática.

Então, diante de tal descrição poder-se-ia questionar se o discurso em questão seria, realmente, um discurso parodístico. Afinal, em muitas paródias, mesmo com toda mudança de tema, de papéis, etc., sempre restavam alguns elementos que possibilitavam o resgate ao texto-fonte (como os termos “porquinhos”, “país das maravilhas”, “canção do...”, etc.). Apesar dos apontamentos,

tal questionamento é, no mínimo, inadequado, pois o caráter parodístico deste discurso advém do próprio ritmo: trata-se de uma paródia referente a uma música, conforme já foi citado. Uma vez compreendido o discurso e reconhecido o gênero ao qual ele pertence, é possível perceber outras vozes, como as dos alunos ou ainda, daqueles que, freqüentemente, discutem sobre o ensino brasileiro, principalmente no que tange às aulas de Língua Portuguesa.

O enunciador de um discurso parodístico deve ter o cuidado redobrado, principalmente no que se refere à escolha das palavras e ao emprego do implícito. Afinal, muitas vezes, o sentido e o humor só são captados, nesse tipo de discurso, pelas entrelinhas ou justamente pelo não-dizer. Na paródia “Os Três Deputadozinhos” (anexo B), por exemplo, no final da história, o enunciador não faz uso do clichê “E foram felizes para sempre”, assim como ocorreu na paródia “Gorrinho Vermelho” (anexo H):

Com o monstro derrotado, eles voltaram a viver em paz. Para comemorar a vitória, os três felizes deputadozinhos foram comer pizza.

E, ufa...., Gorrinho Vermelho viveu feliz para sempre...

Entretanto, convém ressaltar que esse mesmo sentido está implícito quando o enunciador faz uso do termo “pizza”, na paródia “Os Três Deputadozinhos” (anexo B), com isso ele remete, diretamente, à conhecida expressão “tudo acabou em pizza”, ou seja, nada foi resolvido e a impunidade para com a corrupção política, no Brasil, continua:

Para comemorar a vitória, os três Deputadozinhos foram comer pizza.

Com relação aos discursos parodísticos presentes neste trabalho, faz-se necessário comentar algumas exemplificações referentes às relações presentes na cena enunciativa e no seu produto – o enunciado. Na paródia “Os Três Porquinhos e a Justiça” (anexo A), pode-se dizer que o enunciador, de certa forma, tenta traçar um perfil de seu leitor e esta preocupação pode ser percebida por meio de uma marca deixada pelo enunciador que é a presença das aspas.

Com a utilização das aspas, surge uma outra figura no enunciado: o locutor. Na realidade, ocorre um desdobramento da figura do enunciador em locutor para que este último diga algo sem assumir qualquer compromisso por este algo, que ele, enunciador, por algum motivo, não quer proferir:

Moral da história: “A corrupção mora onde a Justiça é cega.”

O locutor usa e, ao mesmo tempo, cita determinada frase fazendo-a parecer não pertencente ao enunciado. E isso ocorre devido ao desejo de não se comprometer diante do exposto ou mesmo de demonstrar uma situação como se não fizesse parte dela. As aspas marcam o implícito, ou seja, foi empregada a expressão “justiça cega” explicitamente, mas a própria formação discursiva leva a compreender que não se trata apenas de incapacidade de enxergar, mas da falta de condições, ou melhor, de autonomia para poder fazer algo. Lembrando Maingueneau (1997, p. 91):

... o texto não é um estoque inerte que basta segmentar para dele extrair uma interpretação, mas inscreve-se numa cena enunciativa cujos lugares de produção e de interpretação estão atravessados por antecipações, reconstruções de suas respectivas imagens, imagens estas impostas pelos limites da formação discursiva.

Dessa forma, obviamente, o texto não pode ser encarado apenas como algo acabado, caso contrário, a função comunicativa cairia por terra. Todo texto desempenha um papel de acordo com a sociedade em que está inserido, promovendo a interação e integração dos sujeitos participantes da comunicação.

Sendo assim, exceto naqueles casos de representação de discurso direto, as aspas são elementos que marcam o implícito, ou seja, após a leitura com as aspas é necessário reconstruir para apreender os sentidos. Implicitamente, as aspas podem denotar distanciamento ou não: o enunciador, convenientemente, opta por empregar as aspas para marcar uma posição com relação ao termo. Essa posição pode ser de simpatia, aversão, dúvida e ironia crítica, ou, ainda, apenas para se eximir de qualquer problema ou polêmica que determinado enunciado possa provocar, semelhante a uma barreira anticrítica. Ainda de acordo com Maingueneau (1997, p. 91):

As aspas constituem antes de mais nada um sinal construído para ser decifrado por um destinatário. O sujeito que utiliza as aspas é obrigado, mesmo que disto não esteja consciente, a realizar uma certa representação de seu leitor e, simetricamente, oferecer a este último uma certa imagem de si mesmo, ou melhor, da posição de locutor que assume através destas aspas [...] Cada decodificação realizada pelo destinatário reforça a conveniência entre os parceiros do discurso, visto que estão partilhando a mesma forma de se situar no interdiscurso.

Em “Lúlia no País das Maravilhas” (anexo E), pode-se notar o emprego das aspas logo no título da paródia. E, como o próprio título sugere, trata-se de uma paródia com um tom crítico; contudo, ainda que o enunciador tenha feito um jogo fonético incluindo a vogal “i” ao nome próprio, a crítica é voltada, também, para o cidadão, ou seja, ao comportamento das pessoas como sociedade consciente de seus direitos e deveres:

Não se ouviam buzinas de trânsito, nem o barulho do feirante gritando por seus fregueses, nem o odor do lixo. Ela via as pessoas se cumprimentando, os sacos de lixo milimetricamente arrumados um ao lado do outro, o feirante ali perto tranqüilo e o perfume das flores que a rodeavam.

Nessa mesma paródia, as aspas são empregadas em outros dois momentos: o primeiro refere-se à expressão “batendo a cabeça” e o outro, aos provérbios.

Como voltaria para lá? Já que quem não tem cão, não caça e que não se mata coelho com cajadada e sim com espingarda de chumbinho, a saída seria ficar ‘batendo a cabeça’ naquela árvore na qual tropeçara até desmaiar, afinal, ‘quem espera sempre alcança’.

No primeiro caso, as aspas têm o objetivo de salientar uma expressão mais informal e que pertence ao repertório de gírias brasileiras. Aliás, seguindo o contexto, significa que, muitas vezes, não há crescimento e desenvolvimento por causa da intransigência ou mesmo comodismo das pessoas, principalmente dos governantes, que ficam insistindo em coisas que já tiveram provas de que não dão certo. Já no caso dos provérbios citados, há um aspecto interessante a ser observado: apesar de o enunciador fazer uso de outros provérbios na sua forma desconstruída, as aspas foram empregadas na forma fixa do

provérbio. Pode-se entender que há, então, o apagamento do sujeito enunciador que, além da ironia, pretende realçar a origem, ou seja, a forma fixa do referido provérbio.

Na paródia “Canção do Exílio Londrinense” (anexo I), no último verso da quarta estrofe, as aspas destacam um termo escrito na forma popular, enfatizando a presença de uma outra voz, a voz do povo (socioeconômico e culturalmente desfavorecido) proferida por meio de um locutor nomeado pelo enunciador do discurso parodístico:

Fazendo preces a Deus
 “Pra” saúde melhorar...

Nesse aspecto, seguindo os comentários de Lozano, Peña-Marin e Abril (2002, p. 189), as aspas constituem uma das figuras de distância enunciativa e podem servir para “atribuição da expressão a outro enunciador, individual ou coletivo”, como também para “marcar uma não-apropriação do significado usual do termo” e, conseqüentemente, encaminhar para um outro sentido.

Em “Invasão” (anexo F), paródia que tem como texto-fonte a música “Cidadão” Zé Ramalho, as aspas foram empregadas com a função de marcar a presença de outras vozes e, mais uma vez, o distanciamento enunciativo:

“Pai eu quero estuda” Mas me vem um dos mano: “Criança de sete ano aqui já começa traficá”

[...] Foi esse alguém que me disse:
 “Companheiro deixe de tolice, tô aqui pra ajudar
 Após eu ganhar do Serra Viajei por toda a terra,
 pra a exportação aumentar”

É preciso atentar, também, para outros aspectos igualmente importantes na produção dos efeitos de sentido, como é o caso das reticências:

Maior rancor nem mais profundo existe Que o meu de ver a louça amontoada E se a roupa tá suja e fedorenta... Já me lembro logo da empregada.

O fragmento acima refere-se à paródia intitulada “Soneto da Limpeza” (anexo J). No caso desse discurso, as reticências significam muito mais que apenas uma suspensão de idéias; no discurso parodístico, por exemplo, pode-se pensar nessa marca como uma pista para a leitura de um enunciado irônico, crítico ou apenas jocoso. No contexto dessa segunda paródia, é possível notar crítica pelo trabalho mal feito (ou não feito) da empregada e o tom satírico enfatizado por um certo exagero do enunciador que se coloca extremamente carregado de rancor, podendo caracterizar uma tragicomédia. Tragicomédia captada também no último verso, da última estrofe da paródia “Canção do Exílio Londrinense” (anexo I), em que o enunciador revela e assume a sua condição de devedor não só do IPTU, pois as reticências indicam que podem haver outras dívidas.

Para que eu, enfim, consiga meu IPTU... pagar.

Ao pensar na teoria da paródia e nos elementos que auxiliam a estruturação e, conseqüentemente, os efeitos de sentido nela produzidos, é praticamente impossível não falar em condições de produção e formação discursiva. Segundo Charaudeau e Maingueneau (2004), a idéia de condições de produção vai além do uso da língua; de acordo com a situação este conceito abrange as condições impostas pela estrutura social e histórica:

A noção de condições de produção do discurso substitui a noção muito vaga de ‘circunstâncias’ nas quais um discurso é produzido para explicitar que se trata de estudar, nesse contexto, o que condiciona o discurso. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU 2004, p. 114)

Conforme já explicitado as paródias que compõem esta pesquisa foram produzidas por acadêmicos do Curso de Letras, em sala de aula, depois de algumas aulas nas quais foram explicadas certas definições de paródia e alguns dos vários mecanismos utilizados no referido gênero.

No discurso parodístico, o enunciador pode revelar-se não só a partir do tom satírico e irônico que coloca no discurso, mas também por meio de mecanismos mais ligados à cena enunciativa. Por isso, pode-se dizer que a paródia é um tipo de discurso que dissimula, que subverte a própria imitação. Nesse sentido,

deve-se pensar nos meios pelos quais o enunciador se instaura no processo enunciativo e pelos quais pode influenciar o enunciatário, por isso é que se buscam, no discurso, determinadas pistas ou marcas que possam levar ao entendimento da enunciação pressuposta (categorias de tempo e de espaço).

Enfim, é por meio de tais mecanismos e das condições de produção (conforme já mencionado) que se pode buscar a compreensão e até a categorização do gênero parodístico. Além dos papéis que os sujeitos podem assumir dentro da enunciação, é importante observar as relações que tais sujeitos mantêm com o objeto-valor dentro da estrutura narrativa (podendo ser uma relação eufórica ou disfórica).

Na paródia “Os Três Porquinhos e a Justiça” (anexo A), pode-se verificar que a estrutura narratológica é praticamente a mesma: existem os porquinhos, que são três e que são perseguidos por um lobo, que consegue, assim como no texto original, realizar por duas vezes uma ação: a de derrubar a casinha de palha (que na paródia é representada pela delegacia) e a de madeira (substituída pelo fórum). Já com relação à figura do lobo, não há uma total manutenção desse *frame*,⁴⁵ ou seja, esta figura não é apresentada como uma figura forte e má; o lobo é o representante da honestidade e, ao mesmo tempo, da insatisfação, pois há o desejo de corrigir e resolver o problema da corrupção.

Era uma vez, três porquinhos chamados Corrupção. Um dia, um lobo chamado ‘Justiça’ resolveu acabar com a família Corrupção e foi à casa do primeiro porquinho.

O porquinho morava na delegacia e não abriu as portas para o lobo, que soprou, soprou e derrubou a casa do porquinho. Ele, se refugiou com seu irmão que morava em um fórum.

Pode-se dizer que o enunciador, na realidade, assume uma posição e coloca em ação outras vozes, as vozes de brasileiros cansados com o descaso e a falta de compromisso, sobretudo dos políticos.

E é justamente esta posição de enunciador parodista que possibilita a crítica e a ironia em relação à situação descrita, a corrupção no Brasil. O

⁴⁵ Segundo definição de Koch e Travaglia (1997, p. 64): “‘Frames’ são modelos globais que contêm o conhecimento do senso comum sobre um conceito central (por exemplo, Natal, viagem aérea); estabelecem quais as coisas que, em princípio, são componentes de um todo, mas não estabelecem entre eles uma ordem ou seqüência (lógica ou temporal).”

enunciador adota uma postura ideológica e revela outros já ditos. Não se deve esquecer, entretanto, da contextualização, isto é, os discursos vão sendo produzidos a partir de outros já existentes, mas sempre com a influência do sócio-histórico.

O percurso dos dois textos (a história original e a paródia) é bastante semelhante, pois o lobo não consegue derrubar a terceira casa, o palácio da Justiça, assim como no texto base em que o lobo não consegue derrubar a casa de tijolos. Entretanto, o fato de querer derrubar esse palácio não significa que tenha sido algo ruim, isso porque o lobo não é mais visto como o mau ou vilão, mas como a justiça (o bom da história). Dentro do programa narrativo, a justiça é o elemento eufórico no texto, pois é algo com valor positivo e, aliás, de tensividade bastante grande, uma vez que, no início do texto, demonstra-se, claramente, um forte desejo em pegar um dos porquinhos e fazer justiça. Entretanto, o lobo, mesmo se esforçando para prender os porquinhos e, assim, fazer justiça, não consegue realizar tal performance: ele tinha o “querer”, o “saber”, mas não o “poder fazer”, pois foi impossibilitado pelo Planalto da Justiça:

Os porquinhos assustados fugiram para a casa de seu último irmão, o planalto da Justiça. O lobo soprou e soprou, mas não conseguiu derrubar o local, indo embora e deixando os porquinhos felizes.

Ao tentar compreender o percurso realizado pelo sujeito parodístico, busca-se refletir não só sobre as estratégias que compõem a estrutura narrativa, como também seguir para o processo de compreensão do discurso⁴⁶. Contudo, é importante observar que tais estratégias não seguidas passo a passo em toda e qualquer narrativa. Lembrando alguns comentários feitos por Fiorin (1996, p. 24-25), algumas das fases podem não aparecer explicitamente ou mesmo não ocorrer por completo ou ainda efetuar apenas uma delas.

Na paródia, “Minha Terra tem Horrores” (anexo D), por exemplo, percebe-se que existe um sujeito que não se apresenta segundo a forma canônica de uma narrativa, ou seja, não há necessariamente, uma busca pela transformação, mas sim uma transformação ideológica, portanto um sujeito de estado. Logo no

⁴⁶ Ainda que o objetivo principal desse trabalho seja trabalhar com determinados aspectos discursivos, para melhor compreensão do sujeito e de sua atuação no enunciado (principalmente no que diz respeito à aquisição e à privação), é importante abordar alguns pontos referentes às estratégias da narrativa.

primeiro verso da penúltima estrofe, o enunciador reconhece que, em sua terra, ainda há valores (“Mas minha terra tem valores”) e finaliza com a última estrofe, explicitando o seu desejo de voltar para a Pátria:

Não permita, oh Deus, que eu morra Com uma bala perdida lá, Sem
que encontre os valores E o canto do sabiá.

Pensando na organização em si, ou seja, na estruturação do gênero parodístico e não apenas no sentido (conteúdo) implícito, comentado anteriormente, é interessante notar que, assim como nas histórias infantis, algumas das paródias selecionadas também foram estruturadas de modo que terminassem com o “felizes para sempre”. Além da paródia “Os Três Porquinhos e a Justiça” (anexo A), há também as paródias “Os Três Deputadozinhos” (anexo B) e “João e José” (anexo C), que encaminham a história para um final feliz. Contudo, é preciso observar que, diferentemente das histórias parodiadas, o discurso parodístico pode apresentar uma quebra, uma ruptura de sentido a partir da continuidade. Ou seja, tanto a paródia “Os Três Porquinhos e a Justiça”, quanto “Os Três Deputadozinhos”, o final feliz é para os três porquinhos e os três “deputadozinhos”, que representam o lado do mau – a corrupção.

O lobo, então, foi ao local e soprou até que destruiu o local. Os porquinhos assustados fugiram para a casa de seu último irmão, o Planalto da Justiça. O lobo soprou e soprou, mas não conseguiu derrubar o local, indo embora e deixando os porquinhos felizes.

Felizmente, o monstro não achou o dinheirinho do deputadozinho, pois ele não era bobo e, além de esconder seu dinheirinho em outro reino, com outro nome, contratou soldados valorosos e justos – os advogados – para proteger seu lindo dinheirinho. Além disso, pediu ajuda para seu amigo governo para esconder as pistas do seu dinheirinho. E, finalmente, para derrotar de vez o monstro do mal, o deputadozinho usou sua maior proteção contra este tipo de monstro: a propina. Usando esta fantástica arma, o deputadozinho derrotou o monstro que ameaçava a todos.

Com o monstro derrotado, eles voltaram a viver em paz. Para comemorar a vitória, os três felizes deputadozinhos foram comer pizza.

E, neste sentido de contrariedades, conforme demonstraram os fragmentos parodísticos acima, segue também o discurso parodístico “João e

José” (anexo C), pois não só o José – menino estudioso, disciplinado – como também o João – um menino que só pensava em se divertir – conseguiram vencer na vida; e isso contraria, portanto, a idéia de que é necessário trabalhar muito para conseguir algo (assim como a formiga).

Depois de muito tempo, José está descansando em sua mansão com sua família, quando bate à porta João, alegre sorridente com sua Ferrari de encher os olhos e o convida para um Cruzeiro pelas Ilhas Gregas com tudo pago. José espantado com a cena, mas de graça até injeção na testa, aceitou o convite, mas indignado perguntou:

— O que você fez para conseguir tudo isso? Você resolveu estudar?
 — Calma José. Para a sorte não precisa saber ler ou escrever. O meu futuro estava guardado em um bilhete de loteria.

A paródia da história infantil “Chapeuzinho Vermelho”, intitulada “Gorrinho Vermelho” (anexo H), manteve, de certa forma, a estrutura narratológica e o efeito de sentido produzido pelo final feliz (“... e foram felizes para sempre”).

O menino sentou na calçada e começou a chorar. Eis que surgiu uma senhora e perguntou-lhe por que chorava. Ele contou o que havia acontecido e que quando chegasse em casa iria apanhar muito.

A senhora ficou comovida e o levou para morar consigo em Paris. No primeiro dia, ele pôs fogo na casa sem querer, mas em vez de bater nele, ela o abraçou. E Gorrinho Vermelho viveu feliz para sempre...

Verifica-se que o contexto exerce influência direta na produção dos sentidos: a paródia faz alusão à propaganda da TV do governo federal de 2005, acerca do brasileiro “que não desiste nunca”. Essa paródia reporta à propaganda específica do menino que escapou da FEBEM “mais de 100 vezes” e hoje, segundo a narração, é escritor de livros infantis, graças a uma mulher que o levou para casa na última vez que ele fugiu e o tratou com carinho, mesmo quando inundou a casa dela.

Voltando à questão das semelhanças discursivas, um outro ponto a ser salientado é o da união dos porquinhos para vencer o lobo num dos discursos, e dos Deputadozinhos para vencer o monstro CPI em outro. Lembrando, mais uma vez que, no caso dos referidos discursos parodísticos, não é o bem que vence, mas sim

o contrário: a corrupção acaba prevalecendo sobre a honestidade. E o lobo Justiça descrito numa paródia, e a CPI, “monstro sem coração” apresentado noutra, que durante grande parte do enunciado apresentavam uma relação intensa com o objeto-valor (a prisão dos Porquinhos e dos Deputadozinhos, respectivamente). Com efeito, eles queriam combater a corrupção a todo custo, deparam-se com alguns obstáculos e acabam desistindo e perdendo a batalha contra o mal.

Um outro aspecto igualmente importante na produção do efeito de sentido do discurso é a incorporação de certos traços pertencentes a um outro gênero, assim como se pôde observar na paródia do lobo Justiça. Nesse caso, a utilização, pelo enunciator, da moral da história (aspecto característico da fábula) proporcionou mais riqueza ao discurso da paródia do lobo Justiça:

Moral da história: “A corrupção mora onde a Justiça é cega.”

Essa mesma riqueza de conteúdo pôde ser verificada quando os discursos parodísticos fizeram uso dos provérbios, das expressões populares e clichês, enfim, de elementos capazes de estabelecer a intertextualidade.

No que se refere ao processo discursivo, é importante que se pense muito bem não apenas no que dizer, mas, principalmente no modo de dizer, por isso o conhecimento do gênero bem como das condições de produção se fazem importantes. Bakhtin (2000), ao comentar a função categorizadora das palavras, afirma que:

Todas as palavras evocam uma profissão, um gênero, uma tendência, um partido, uma obra determinada, uma pessoa definida, uma geração, uma idade, um dia, uma hora. Cada palavra evoca um conteúdo ou contextos, nos quais ela viveu sua vida socialmente tensa; todas as palavras e formas são povoadas de intenções. Nela são inevitáveis as harmônicas contextuais (de gêneros, de orientações, de indivíduos). (BAKHTIN, 2000, p. 100)

A paródia requer concomitância, ou seja, a criação de uma paródia ocorre ao mesmo tempo em que ela é compreendida como tal. Isso quer dizer que, tanto a produção, quanto à recepção são essenciais na caracterização e funcionalidade desse gênero.

Falar em paródia, num primeiro momento, significa pensar em humor, riso, zombaria e ironia, entretanto, nenhum desses itens devem ser

entendidos como sinônimos de paródia, mas sim como traços que se apresentam, alguns em maior quantidade que outros, no discurso parodístico. Metaforicamente, pode-se dizer que se trata de itens (alguns em maior, outros em menor quantidade) de compra presentes no carrinho da paródia. Dessa forma, um discurso parodístico pode apresentar forte ironia crítica ou uma zombaria ou ainda, apenas um humor proveniente justamente da percepção e identificação do primeiro discurso, aquele que originou a paródia.

Ao contrário do que ainda se possa imaginar, em virtude do tom de humor sempre presente no gênero parodístico, esse tipo de discurso é muito rico e inteligente, afinal são vários os jogos de palavras e de vozes. Enfim, é preciso estar atento aos aspectos explorados por este tipo de gênero, principalmente aos mecanismos ligados à leitura e à produção. Aliás, o sentido da paródia vai além de uma produção textual, ela deve ser entendida como mais uma dentre as várias formas de manifestação da arte. Mesmo se tratando de um texto que está preso não só ao histórico-social, mas também ao próprio lugar, não pode ser entendido apenas como uma segunda criação. É justamente pelo fato de um texto dar origem a outro que a duplicidade surge, o segundo torna-se tão diferente e criativo quanto o anterior. E é a partir dessa repetição e diferença que alguns dos mecanismos de elaboração e constituição de certos tipos de discurso vêm à tona, e contribuem, inclusive, para a constituição e definição do gênero.

A Lingüística Textual admite que, na paródia, a intertextualidade funciona como um aspecto muito importante para caracterizar esse gênero. Pode-se dizer que, independentemente do tipo de intertextualidade apresentada, este é um princípio necessário à caracterização do gênero em questão (o parodístico). Além de estabelecer relação com o já dito, a intertextualidade também promove a continuidade. Mesmo que o assunto seja referente à definição e à caracterização de um gênero em específico, nunca é demais lembrar que, apesar da intertextualidade estar atrelada à caracterização do gênero parodístico, o mesmo não ocorre com relação ao texto, ou seja, a intertextualidade não é essencial para que um texto seja entendido como texto.

Ainda seguindo por entre a Lingüística Textual, segundo Koch (2004, p. 145-148), a intertextualidade pode ser explícita ou implícita: a primeira refere-se a citações, resumos, etc., em que há uma referência direta à fonte, é o chamado argumento por autoridade. Já a intertextualidade implícita, a mais recorrente no tipo

de gênero em questão, não faz nenhuma referência direta, é captada ou reconhecida pelo leitor por meio da ativação dos conhecimentos prévios ou mesmo pelo reconhecimento do texto-base. A identificação do intertexto é de suma importância para o entendimento dos sentidos do texto.

No caso das paródias analisadas, seria praticamente impossível apreender os sentidos transmitidos pelos textos, caso não tivesse identificado, logo de início, o gênero que deu origem a tais produções. De acordo com o já citado Bronckart, (1999, p. 100)

o intertexto é constituído pelo conjunto de gêneros de textos elaborados pelas gerações precedentes, tais como são utilizados e eventualmente transformados e reorientados pelas formações sociais contemporâneas.

Enfim, pode-se concluir, com relação ao entendimento, à verificação e à interpretação dos sentidos do texto, que todos esses aspectos, ou melhor, esses resgates, só são possíveis graças à chamada memória discursiva. Ela, na realidade, refere-se a todo o conhecimento utilizado pelos comunicantes durante a situação de interação: afinal, os sentidos não existem a priori, eles vão se construindo.

O discurso nasce da necessidade de a pessoa interagir com alguém, por isso, mais do que comunicar, a linguagem tem como objetivo promover a interação. No que se refere ao discurso parodístico, o enunciador promove um jogo entre o que parece ser e o que é de fato. Assim sendo, além do reconhecimento da fonte, há também a identificação dos reais sentidos pretendidos pelo discurso parodístico em questão.

A paródia é, em sua estrutura, um gênero discursivo que depende do reconhecimento de certas coincidências, principalmente da verificação do interdiscurso. Cabe ressaltar, todavia, que tais coincidências podem revelar um mesmo sentido como também um sentido contrário em relação ao texto-base, ou ainda, apresentar esses dois aspectos.

É importante observar o seguinte: são empregados os termos “intertexto” (ao referir-se à paródia) e “interdiscurso” (quando é mencionado discurso parodístico). Ambos os termos, porém, dizem respeito à presença de vozes no texto e este, por sua vez, não deve ser visto apenas como um conjunto organizado de estruturas sintáticas, mas como um meio pelo qual a comunicação é estabelecida. Na paródia “João e José” (anexo C), o intertexto se faz perceptível por meio do

emprego da forma popular bastante conhecida: “de graça até injeção da testa”. Numa referência à intertextualidade implícita, pode-se dizer que a descoberta desse intertexto produz a idéia, isto é, o interdiscurso de que grande parte do povo brasileiro, é muito acomodada (aceita coisas sem conquistá-las).

Dessa forma, pode-se pensar que o intertexto está na construção, na reprodução de construções sintáticas, na utilização de termos semelhantes ou iguais, enfim, na mistura de um texto em outro com o intuito de reproduzir, de repetir transformando. Já o interdiscurso é verificado por meio das vozes pertencentes a outros discursos que são incorporadas e captadas noutro discurso determinado. De acordo com Barros e Fiorin (1994), tanto a dialogicidade quanto a polifonia fazem parte da própria estrutura do texto:

Os textos são diálogos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir. (BARROS; FIORIN 1994, p. 6)

A transformação e manutenção de idéia, conforme já foi explicitado por meio do quadrado semiótico, constitui um traço sempre presente nos discursos parodísticos. Para exemplificação, pode-se recorrer à paródia da Canção do Exílio,⁴⁷ intitulada “Minha Terra tem Horrores” (anexo D). Em quase toda a paródia, é possível observar a quebra com o conteúdo do texto-fonte, mas, logo em seguida à ruptura, há também o resgate, pois mesmo em meio a críticas ostensivas, percebe-se um enunciador que mantém o amor pela pátria, assim como ocorre no original:

Não permita, oh Deus, que eu morra Com uma bala perdida lá, Sem que encontre os valores E o canto do sabiá.

Partindo da diferença, pode-se dizer que a “Canção do Exílio” exalta e idolatra a terra, mas o texto parodístico denuncia todo e qualquer tipo de manipulação ideológica. O jogo polifônico, visto da perspectiva do “eu”, autor da paródia, e do “eu”, produtor do poema, propicia o discurso da oposição, do contrário (ou como chamavam os gregos, do contra-canto). A segunda voz entrecruza-se com

⁴⁷ Essa seleção se deu, justamente, por se tratar de uma paródia, ou melhor, de mais uma produção do poema mais parodiado que se tem notícia, pois o objetivo é demonstrar como o contexto se faz

a voz do outro e assume uma posição antagônica em relação à voz original e a fala torna-se um campo de batalha para idéias e sentidos diferentes.

Minha terra tem favela Onde manda o traficante; As armas que aqui protegem, Não protegem como lá.

Sendo assim, em referência ao jogo polifônico, pode-se dizer que no discurso parodístico não existe, propriamente, uma fusão de vozes. Segundo Sant’Anna (1995, p. 14), “as vozes, na paródia, não são apenas distintas e emitidas de uma para outra, mas se colocam, de igual modo, antagonisticamente.” No texto parodiado, revela-se a projeção de um “eu”, de um “agora” e, ao mesmo tempo de um “aqui” (a terra do exílio) e de um “lá” (a Pátria amada de quem está distante) no enunciado. O discurso parodístico, porém, não demonstra nenhum tipo de combinação enunciativa ou enunciva, ou seja, ocorre apenas uma debragem enunciativa. A debragem é um dos elementos constituintes do enunciado, bem como a embreagem, e originário dos termos franceses *débrayage* e *embrayage*, refere-se à mudança que pode haver da enunciação ao enunciado ou do enunciado à enunciação, respectivamente, conforme as relações de pessoa, de tempo e de espaço. De acordo com Lozano, Peña-Marin e Abril (2002, p. 127):

... trata-se de procedimentos que utilizamos para indicar nossa atitude com respeito àquilo que falamos, e que se realizam fundamentalmente pelas formas de localização espacial e temporal (dêiticos ou anafóricos e tempos verbais comentativos ou narrativos) e pelas formas de personalização ou despersonalização do discurso.

Como existe uma pessoa “eu”, que designa um locutor, é coerente, também, que se fale de um espaço (“aqui”) e de um tempo (presente) do discurso que são dependentes desse “eu”, de modo que a noção de pessoa é fundamental para que a linguagem se torne, efetivamente, discurso. Como lembra Maingueneau (1996a, p. 9), são os “dêiticos espaciais” e “dêiticos temporais”: os primeiros mudam de sentido de acordo com a posição do corpo do enunciador⁴⁸ (“eu”, “tu”, “ele”); já os

presente em qualquer discurso, e quanto os aspectos sócio-históricos são importantes (e até, determinantes) para a formalização dos conhecimentos pertencentes a uma realidade.

⁴⁸ “Eu”, “tu” ou “ele”, o enunciador deve ser entendido como um sujeito que delimitado pelo texto, pelas condições e pela própria formação discursiva, ao mesmo tempo em que é responsável pela construção do texto, é também construído por esse mesmo texto.

segundos variam conforme o momento da enunciação (hoje ou agora, ontem). Dessa forma, por meio da projeção da pessoa, do espaço e do tempo da enunciação, no enunciado, tem-se a chamada debreagem que pode ser actancial, espacial e temporal.

No que se refere às relações da enunciação e do enunciado, ou seja, às relações actanciais, temporais e espaciais que auxiliam a construção do discurso, as paródias “Os Três Porquinhos e a Justiça” (anexo A) e “Os Três Deputadozinhos” (anexo B), apresentam um ele, a pessoa com quem não se fala, que no caso é representado pelo lobo Justiça e pelo monstro CPI, respectivamente.

Um dia um lobo chamado Justiça resolveu acabar com a família Corrupção e foi à casa do primeiro porquinho.

Um dia o malvado, cruel, sem coração, monstro, que ninguém sabe o nome, mas muitos o conhecem como CPI, apareceu e foi logo pegar o dinheiro dos deputazinhos, que eles conseguiram com muito sacrifício.

Na paródia “Os Três Porquinhos e a Justiça” (anexo A), há um espaço que é um lugar diferente do aqui, por isso é o espaço do lá, que ora é a delegacia, ora o fórum e, por último, o Planalto da Justiça. Já a paródia “Os três deputadozinhos”, o local é o outro reino (enfim, qualquer que seja o local, será sempre o lugar em que o enunciado se produz).

O porquinho morava na delegacia e não abriu as portas para o lobo, que soprou, soprou e derrubou a casa do porquinho. Esse se refugiou no seu irmão que morava em um Fórum.

O lobo, então, foi ao local e soprou até que destruiu o local. Os porquinhos assustados fugiram para a casa de seu último irmão, o Planalto da Justiça.

Furioso, o monstro cruel foi atrás do deputadozinho, que não era tão esperto, e de seu dinheirinho que estava escondido em outro reino.

O tempo, no caso desses dois discursos, apresenta um jogo entre ações não-concomitantes (“... resolveu acabar com a família corrupção e foi à casa do primeiro porquinho.” / “Um dia o malvado ... monstro, que ninguém sabe o nome, mas muitos o conhecem como CPI, apareceu e foi logo pegar o dinheirinho dos

deputadozinhos...”) e concomitante em relação ao não-agora, quando o enunciador descreve, por exemplo, onde o primeiro porquinho, de ambas as paródias, se encontrava.

De acordo com Fiorin (2001, p. 142), “o tempo presente indica a contemporaneidade entre o evento narrado e o momento da narração”. No caso do discurso parodístico “Minha Terra tem Horrores” (anexo D), nota-se que, ao apresentar os verbos “tem”, “manda” e “protegem”, logo no início do poema, instala-se o momento de referência presente, isto é, o tempo enunciado é o mesmo da enunciação. Dessa forma, pode-se dizer que tanto o momento da referência quanto do acontecimento são ilimitados, ambos demonstram um estado que parece ser característico da Pátria (há crimes, impunidade, falta de segurança, etc.), revelando, assim, um aspecto durativo (um retrato difícil de sofrer qualquer mudança).

Ao observar tais projeções presentes nos discursos parodísticos, chegase ao que se costuma chamar de “debreagem enunciva” (ou, como preferem alguns estudiosos, “desembreagem enunciva”), que se opõe à chamada “debreagem enunciativa”, em que os actantes de pessoa, lugar e tempo, são o “eu”, o “aqui” e o “agora”. De acordo com Fiorin (2001), diferentemente da debreagem enunciativa que instaura os actantes pertencentes à enunciação no enunciado, a enunciva instala os actantes do enunciado:

A debreagem enunciva é aquela em que se instauram no enunciado os actantes do enunciado ‘(ele)’, o espaço do enunciado ‘(algures)’ e o tempo do enunciado ‘(então)’. Cabe lembrar que o ‘algures’ é um ponto instalado no enunciado; da mesma forma, o ‘então’ é um marco temporal inscrito no enunciado, que representa um tempo zero, a que se aplica a categoria topológica ‘concomitância’ vs ‘não-concomitância’. (FIORIN, 2001, p. 44-45)

Seguindo a análise proposta por Fiorin (1994, p. 31), nessa paródia “Minha terra tem horrores”, pode-se dizer que existe um “eu” que enuncia toda sua insatisfação com relação à Pátria; um lugar que é o “aqui” (em nenhum momento o enunciador não se faz presente em outro lugar que não a própria Terra) e um “agora” (“Minha terra tem horrores” / “Minha terra tem valores”). Assim como Gonçalves Dias, o parodista também fala da Pátria - o “lá”, revelado estar em outro lugar – o “aqui” (a terra do exílio), a debreagem espacial é, portanto, enunciativa. Entretanto, ao contrário do enunciador do texto original que diz ser a pátria (“o lá”), o lugar melhor que há, o enunciador parodístico não afirma o mesmo com relação à

sua pátria, ou seja, nesse confronto entre o espaço enunciativo e enuncivo o “lá” (a Pátria) é descrito como sendo um horror com relação ao “aqui”, constitui, portanto, uma debreagem espacial enunciativa.

Como se pode notar, as relações enunciativas reforçam o jogo polifônico existente no discurso parodístico e auxiliam a produção do sentido irônico. Na paródia “Lúlia no País das Maravilhas” (anexo E), há um tom irônico promovido já a partir do título – que faz referência direta ao texto fonte por manter a denominação “País das Maravilhas” – e pelo jogo entre os nomes Lula e Alice (no qual a vogal “i” é retirada do nome Alice e acrescentada no nome Lula).

A ironia continua a ser observada diante do jogo proposto pela debreagem espacial:

Certo dia, passeando pela floresta, depois de ter se empanturrado de doces e de ter ficado o dia todo sem fazer nada, tropeçou na raiz de uma árvore e caiu num fosso que parecia não ter fim.

De repente, acorda Lúlia deitada num gramado verde, muito bonito por sinal, que, a primeira vista, se parecia com uma praça. Havia algumas pessoas por perto, que riam às gargalhadas. O sol brilhava forte num céu que parecia de mentira por ser tão belo. Estas pessoas deveriam estar ali nas ruas há muito tempo e Lúlia chegou à conclusão de que deveria ser uma cidade.

[...] Coitada da pequena Lúlia, mal pode reagir e foi atingida pelo saco. Caiu! Foi então que ela abriu os olhos e se encontrou caída sob as folhas secas que caíam naquele final de tarde na floresta.

Levantou-se, sacudiu as formigas que já tomavam conta de seu pirulito, colocou-o na boca e voltou para casa, afinal havia ainda o final do dia todo para não fazer absolutamente nada, o que fazia de melhor. Ali ficava imaginando a experiência que passara, numa terra diferente, com pessoas esquisitas e pombinhas educadas. Como voltaria para lá?

Assim como o espaço é o tempo, ou seja, Lúlia, ao acordar, encontra-se num outro lugar, portanto há dois espaços enunciativos diferentes: o *lá*, que quase no final da história é, também, traduzido por “ali”, significando a floresta e o *lá* - o País das Maravilhas parodiado (a “cidade perfeita”). O presente indicado pelo verbo “acorda” refere-se a um tempo não do agora, mas sim daquele instante, ou seja, o instante em que ela acordou, depois do tombo.

Além da debreagem, deve-se comentar, também, a embreagem que, ao contrário da debreagem, traz para dentro da enunciação a noção de pessoa, de

tempo e de espaço. Seguindo os comentários de Maingueneau (2005, p. 49), o valor referencial de um embreante só pode ser identificado a partir da noção “espaço-temporal de sua ocorrência”, ou seja, é a situação comunicativa que vai determinar seu sentido.

A embreagem actancial, a temporal e a espacial. Apenas para melhor exemplificar, pode-se pensar no típico caso da mãe que diz ao filho: “— A mãe vai sair.” Logo de início, nota-se uma debreagem enunciativa, pois vê-se um *ela*, mas, em seguida, percebe-se que este *ela* que fala, naquele momento, ao filho é, na realidade, o *eu* (“Eu, sua mãe, vou sair”), portanto, uma debreagem actancial enunciativa. Por isso, toda embreagem pressupõe uma debreagem.

A debreagem actancial pode ser verificada por meio do vocativo, por exemplo. Conforme se pode perceber nos fragmentos transcritos nos parênteses a seguir, há a instauração de um *tu* por meio do emprego do vocativo: “A Bela Aborrecida” (anexo L) (“— Oh! Bela princesa, fui eu quem a despertou, e agora podemos nos casar!”), “João e José” (anexo C) (“— Ei, José, para que tantos livros? Temos que nos divertir, vamos brincar, nadar no rio e aproveitar a vida.” / “— Deixa disso, José! Vamos que eu te mostro o que é diversão.” / “— Calma, José. Para a sorte não precisa saber ler ou escrever. O meu futuro estava guardado em um bilhete de loteria.”), “Gorrinho Vermelho” (anexo H) (“— Ei, moleque, suba até o morro e leve este pacote para um amigo meu, só não esqueça de pegar o dinheiro.” / “— Ah, tio, não quero, já está quase na hora de começar a aula e eu preciso ir à escola.” / “— Menino, aonde vai?”), “Minha Terra tem Horrores” (anexo D) (“Não permita, oh Deus, que eu morra / Com uma bala perdida lá,”), “Canção do Exílio Londrinense” (anexo I) (“Não permita, oh Deus, que eu morra / Sem que veja isso mudar”), “Invasão” (anexo F) (“Tá vendo aquela terra, moço” / “Tá vendo aquela Granja, moço, lá não se pensa em ninguém) e “A Gramática” (anexo G) (“Pai, eu já to decidido” / “Meu pai, / Meu pai...”).

Enfim, todo esse jogo enunciativo revelado pela debreagem actancial, temporal e espacial auxilia a percepção da ironia, bem como de seu conteúdo crítico e deixam ao enunciatário a incumbência de pensar, de refletir sobre a(s) realidade(s) dos fatos. Lembrando Ducrot (1987, p. 143), um enunciado quer sempre dizer algo, “comporta sempre um dizer a alguém”. Esse alguém nada mais é que o enunciatário, a pessoa a quem o ato é destinado. Portanto, o locutor é o responsável pela enunciação. Ele pode trazer à cena várias personagens, daí a

noção de polifonia, de várias vozes presentes no discurso.

Na paródia “Canção do Exílio Londrinense” (anexo I), não há propriamente um jogo actancial, temporal ou espacial, como apresentado em “Minha Terra tem Horrores”. Nesse discurso, percebe-se que há, claramente, um “eu”, um “aqui” e um “agora”, mas sem nenhum tipo de jogo proposto por um “lá” em confronto com um “aqui”:

Minha terra tem buracos,
nos quais vivo a tropeçar
As obras que aqui
começam Não costumam
terminar

Nosso chão tem mais
sujeiras nossos rios, fortes
odores Aqui faltam
melhorias aqui sobram
vereadores.

O enunciador fala de um aqui (a terra dele), revelando estar nesse mesmo “aqui”. É por meio da alusão que esse enunciador consegue tecer todo seu conteúdo crítico e irônico sobre uma determinada realidade. Assim como no discurso parodístico “Minha Terra Horrores”, nesse, também não há o discurso de exaltação:

Minha terra tem buracos
Nos quais vivo a tropeçar
As obras que aqui
começam Não costumam
terminar

Nosso chão tem mais sujeiras Nossos rios, fortes odores Aqui faltam
melhorias Aqui sobram vereadores...

Apesar de o discurso parodístico, em geral, revelar uma fala individual, ele apresenta uma combinação de traços ideológicos. Desse modo, não se pode esquecer que esta fala pertence a um enunciador que faz parte de um sistema, cujo princípio fundamental é a criação de um discurso a partir de outros discursos. Daí a idéia de polifonia e dialogicidade do discurso.

É interessante observar o seguinte: qualquer que seja o sentido, a busca é sempre pelo reconhecimento. No geral, todo discurso parodístico busca certo reconhecimento, originalidade ou mesmo autenticidade, ou seja, ao ler o

discurso atual e perceber o anterior, conseqüentemente, pode-se notar outras vozes e estas, por sua vez, vêm corroborar com o aspecto subjetivo e pessoal do discurso. Na paródia da música “Invasão”, por exemplo, é possível captar a voz do sem-terra, do sem-teto, enfim, do brasileiro que luta e sofre na mesma intensidade. Se se pensar num tema maior que faça referência a todas essas questões sociais discutidas, pode-se dizer que ambos os discursos – o parodístico e o parodiado – mantêm a mesma temática e a mesma ironia crítica. Ainda com relação às mudanças de sentido, comentadas anteriormente, interessa mencionar que elas são próprias da argumentação. É por meio da argumentação que a subjetividade e a ideologia podem ser identificadas.

No que se refere à polifonia, pode-se dizer que o discurso parodístico demonstra apenas um locutor considerado tão somente a partir do ponto de vista de sua atividade enunciativa. Uma prova disso é o uso das interjeições que, conforme se observou, acompanham o vocativo⁴⁹, como no caso dos dois discursos referentes à Canção do Exílio (“Minha Terra tem Horrores” e “Canção do Exílio londrinense” – primeiro verso da quinta estrofe, em ambas) e à música de Herbert Viana “Idade”. A interjeição, além do sentido de pedido, efetuado por meio de um chamamento, serve como um importante meio de representação da entoação musical (“Ô, ô, ô, ô, ô...”). Um outro aspecto interessante com relação ao uso da interjeição é que ela pode tornar público o enunciador do discurso, revelando seu modo de pensar e de ver as coisas. Na paródia intitulada “Gorrinho Vermelho” (anexo H), por exemplo, a interjeição não aparece acompanhando um vocativo, mas ajuda a demarcar um território pertencente ao discurso indireto-livre e, a partir daí, o enunciador toma corpo (ainda que na última linha da paródia), ou seja, que a subjetividade é mostrada claramente, sem máscara alguma:

E, ufa...., Gorrinho Vermelho viveu feliz para sempre...

Segundo Maingueneau (1996a, p. 91), “a interjeição supõe uma teatralização de seu próprio corpo de enunciador.” Seguindo esta idéia, pode-se dizer que os discursos parodísticos referentes à Canção do Exílio apresentam um enunciador que, enquanto ser do discurso, dá voz a um locutor chamado de “locutor

⁴⁹ Apenas com o intuito de lembrar certos conteúdos gramaticais: o vocativo “vem, em geral, separado por vírgulas dos outros termos da oração e pode vir precedido de interjeições como: ó!, olá!, eh!, ei!”, conforme ocorrido na maioria das vezes (FARACO; MOURA, 2001, p. 463).

L”, que por meio do uso de uma interjeição - no caso a interjeição “oh” (primeiro verso da última estrofe em ambos os discursos) - expressa toda sua preocupação diante da situação de violência e descaso e, de certa forma, faz revelar, nesse momento da enunciação, um enunciário por ele instituído: Deus. Na paródia “Minha terra tem Horrores”, o enunciatário, ao mesmo tempo em que relata o caos na vida dos que moram na Pátria, ressalta, também, certa prudência ao revelar preocupação e até por que não dizer, certo reconhecimento misturado com angústia, pois afirma “ter valores” em sua terra e não gostaria de morrer antes de encontrar (ou reencontrar) tais valores (como por exemplo, a paz revelada pelo canto do sabiá).

Mas minha terra tem valores,
Que tais não consigo
encontrar

[...]

Não permita, oh Deus, que eu morra Com uma bala perdida lá; Sem
que encontre os valores E o canto do sabiá.

O mesmo rumo toma a paródia “Canção do Exílio Londrinense” (anexo I), pois, mesmo em meio a zombarias, o enunciatário também demonstra preocupação e forte desejo de ver a sua cidade melhorar:

Não permita, oh Deus, que eu morra Sem que veja isso mudar Sem
que eu possa ver no ônibus a tarifa abaixar Para que eu, enfim,
consiga meu IPTU... pagar.

Em meio às críticas e aos sarcasmos da grande maioria dos discursos parodísticos, torna-se possível verificar o processo de exclusão. A contradição fundamental apresentada nesse tipo de discurso faz referência, na maioria das vezes, ao conflito econômico e político que coloca em situações opostas os membros da sociedade. Essa mesma posição pode ser captada, principalmente, na paródia da música “Cidadão” e no discurso parodístico intitulado “Soneto de Separação II” (anexo M). Na paródia “Invasão” (anexo F), fica evidente que o que contrapõe uma sociedade a si mesma é a diferença proveniente de uma má distribuição que gera, por sua vez, a falta de oportunidades e o preconceito.

Tá vendo aquela favela
moço Foi lá que fui pará...

Em “Soneto de Separação II” (anexo M), além da diferença, a ênfase está também no tema “violência”, revelado, principalmente, por meio do implícito e do jogo propiciado pela antítese de certos termos ou expressões (riso / pranto, silêncio brando / estampido, bocas fechadas / grito):

De repente do riso fez-se o pranto
Do silêncio e brando ouve-se um
estampido Que ecoa como em um labirinto
E das bocas antes fechadas fez-se o grito.

Como se pode observar, os dois fragmentos descrevem situações vividas pela própria sociedade. Tudo isso está atrelado ao jogo das contradições, que deve, por sua vez, ser visto como um produto histórico. Segundo Foucault (1996, p. 173), “a contradição funciona, então, ao longo do discurso, como o princípio de sua historicidade”. Todo esse processo de contradição de idéias é descrito pelo autor como um fenômeno essencialmente econômico e social, que acaba levando à exclusão. Entretanto, é importante atentar para o fato de que a exclusão não deve ser analisada apenas segundo a perspectiva do social, das contradições e das diferenças sociais, abordados por Foucault (1996). A exclusão pode ser verificada também no que se refere à formação e à estrutura do discurso. Dessa forma, ao analisar uma determinada paródia, pode-se notar a exclusão do Outro, ou seja, as idéias e valores constantes do outro discurso são transformados, ou mesmo, não considerados no discurso parodístico.

Seguindo ainda as idéias de Foucault, Ewald (1995, p. 22-24) comenta que a exclusão é resultante de uma divisão estrutural, a divisão do bem e do mal. Pensando especificamente na paródia “Minha terra tem horrores”, poder-se-ia dizer que se trata da divisão entre o lindo maravilhoso de Gonçalves Dias e o real horrível presente na paródia. Ao falar da Pátria, da invasão ou mesmo da violência nos discursos parodísticos em geral, o enunciador não só exclui os sentidos pretendidos no texto original, como a si mesmo, ao comentar problemas pertencentes a uma realidade com se não se fosse a sua também.

Daí a importância de saber o texto-fonte, pois, caso o intertexto não seja identificado, não é só o sentido que não será captado, no caso da paródia, a própria caracterização do gênero sofrerá conseqüências, uma vez que os enunciatários não conseguirão fazer as devidas inferências e, por conseguinte, a interação não será estabelecida entre enunciador e enunciatário. Bakhtin (1995, p.

147) discute de maneira bastante clara esse aspecto da interação entre enunciador e enunciatário. Ao analisar a questão do dialogismo e da polifonia, toma o discurso como o espaço em que as vozes se entrecruzam, como um resultado de incorporações, mas que nem por isso deixa de ter como produto um enunciado criativo, vivo:

Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar o 'fundo perceptivo', é mediatizado para ele pelo discurso interior e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior. A palavra vai à palavra. (BAKHTIN, 1995, p. 147)

Por isso, o dialogismo é encarado como princípio fundamental para a constituição do discurso, por meio dele pode-se verificar a interação tanto no nível textual (diálogo entre os textos) como no discursivo (interação enunciador / enunciatário).⁵⁰ De acordo com Orlandi (2003, p. 32), "o dizer não é propriedade particular. As palavras não são só nossas. Elas significam pela história e pela língua."

Pode-se considerar um duplo engano pensar no tipo de discurso em que há uma só voz, um único sujeito criador de um discurso inédito, afinal, não existe discurso novo, é tudo uma questão de absorção e transformação. Fávero (1994, p. 52) propôs uma explicação satisfatória ao tomar o referencial bakhtiniano. Segundo a autora, o mais coerente é pensar que o que existe, de fato, é uma ilusão de um sujeito único", por isso o jogo discursivo propõe, de acordo com sua estrutura, um discurso com tendência ora à "monofonização", ora à "polifonização".

Resumindo, o processo de elaboração de um discurso é extremamente dinâmico, está estritamente ligado ao aspecto histórico-social, por isso não há como descartar seu caráter ideológico e dialógico. Daí o pensamento de "único sujeito" ser incompatível com a definição de discurso. O papel que o "outro" possui exerce influência no "eu" e, por extensão, no sentido pretendido, ainda que seja uma influência proveniente de uma estratégia de exclusão do papel ideológico que este "outro" possui dentro do discurso. Este é o sentido do dialogismo, ou seja,

⁵⁰ Retomando as afirmações de Bakhtin (1995, p. 146), a recepção do discurso de outrem é de suma importância para o diálogo, assim como é importante não esquecer, principalmente na forma escrita, da terceira pessoa (para quem as enunciações são transmitidas). É esta idéia que "reforça a influência das forças sociais organizadas sobre o modo de apreensão do discurso."

da visão ampla do dialogismo que envolve toda a linguagem. Segundo Josef (1980), é por meio do processo significativo que se constrói o intertexto. Não mais é possível a idéia de um sujeito único que significa individualmente, ele deixa de ser o centro da significação e dá lugar ao outro:

Os planos formados pelos diferentes textos em superposição sincrônica fazem com que o sujeito passe a objeto, onde está implícita a ausência de uma identidade. O texto realiza um discurso que se significa referencialmente, mostrando todas as contradições da literatura. O discurso, centro espacial e temporal, gerador da interseção de numerosos códigos e ideologias, é signo plural (pela convergência de numerosos códigos), formal (por oposição a substancial), anti-psicologista, polissêmico, não representativo e opaco (não expressivo). (JOSEF, 1980, p. 56)

Como se pode notar, é a partir dessa idéia do dialogismo bakhtiniano que a palavra passa a ser entendida como dupla e, conseqüentemente, o mesmo acontece com a leitura, e isso remete diretamente à idéia da intertextualidade. Além da dupla leitura, o dialogismo também proporciona a revelação de aspectos ideológicos.

Sendo assim, pode-se dizer que, no discurso parodístico, além da idéia bakhtiniana de bivocalidade própria da palavra, ocorre também a tomada de uma determinada ideologia; em seguida, há uma subversão, e o resultado é um discurso que transgride o original, que vai, muitas vezes, em sentido contrário ao primeiro discurso. Por isso, a responsabilidade, ainda maior, do enunciadador ao formular seu discurso, afinal cabe a ele elaborar e concatenar as idéias de outros discursos em seu próprio e deixá-los ali, à espera da leitura, da interpretação e até, por que não dizer: da interação. Retomando as idéias de Josef (1980, p. 69), a paródia, na escrita, mostra-se como um texto “duplo” com sentidos e ideais sobrepostos, em conseqüência disso, seu discurso é ambivalente e, muitas vezes, contrário.

Deve-se reforçar que essa idéia de contrário pode estender-se ao conteúdo de modo geral. Nas paródias referentes às histórias infantis, pode-se dizer que o jogo do contrário se deu não só com relação ao tema, mas também na caracterização dos personagens. Outro aspecto muito importante a ser enfatizado é com relação à intertextualidade, pois tanto o jogo dos contrários como a quebra e a retomada dos sentidos só poderão ser devidamente captados por meio desse princípio.

A intertextualidade pode ser definida como um princípio que fornece as condições necessárias para a referência ao “outro”. Este outro, representado aqui por um discurso que transmite uma outra ideologia, por um já dito, não é algo que esteja claramente manifestado no nível do discurso e, assim, esse “outro” é captado, muito mais pela sua ausência do que pela presença, propriamente dita. É em meio a esse jogo propiciado pela exclusão do “outro” que o sujeito do discurso manifesta-se em relação ao já-dito. Tal manifestação sempre ocorre em relação ao já-dito que é, por sua vez, considerado o “primeiro discurso ou discurso-base”. Logicamente, é este o discurso que possibilita a elaboração de um segundo discurso em que é possível notar um sujeito que, além de escolhas, desenvolve também todo um trabalho de interpretação. E esta interpretação é feita não apenas em relação à estruturação e conteúdo do primeiro discurso, mas também em relação aos aspectos sócio-históricos envolvidos na produção do segundo discurso. Ao focar a recepção, Mazière (2007, p. 63) afirma:

Em síntese, o sujeito-leitor faz o sentido na história, por meio do trabalho da memória, a incessante retomada do já dito, o encontro do ‘impensado de seu pensamento’. O indivíduo não está na fonte do sentido. E o sentido não aparece na conclusão das estatísticas. Mas o sentido aparece explicitável por um dispositivo que não é transparente nem às intenções nem às mensagens dos interlocutores.

No caso das paródias, essa avaliação discursiva em relação ao primeiro momento torna-se primaz para a elaboração e compreensão desse gênero.

A intertextualidade constitui um dos principais temas abordados pela Lingüística Textual. É por meio desse mecanismo que a chamada “ilusão do referencial”, segundo Blikstein (1994, p. 45), se estabelece: ao ler determinado enunciado, é preciso estar atento ao que, de fato, trata o discurso. Pensando no discurso parodístico, a “ilusão referencial” pode se referir ao próprio entendimento a respeito da funcionalidade desse gênero, isto é, ao ouvir falar de paródia, tende-se a pensar, primeiramente no riso, entretanto, este é apenas um efeito e pode ser entendido até como uma consequência de uma tessitura irônico-crítica.

Ainda com relação ao aspecto intertextual, é importante observar que, apesar de ser individual, o texto apresenta outros textos e, conseqüentemente, outras vozes vem à tona, fazendo com que os discursos se incorporem e formem outros. Toda paródia é exemplo dessa incorporação e transformação, se assim não

fosse, não se trataria de paródia. Assim sendo, são vários os exemplos que remetem à intertextualidade e ao jogo por ela estabelecido dentro do discurso parodístico. Para ilustrar tais exemplificações, pode-se começar pelo “Soneto da Limpeza” (anexo J) que, como o próprio título já sugere, refere-se ao “Soneto do Maior Amor” de Vinicius de Moraes.

Primeiramente, como se pode observar, a estruturação de soneto foi mantida, e da mesma forma que o texto base, a paródia também é escrita empregando a primeira pessoa e com o mesmo tom de desabafo diante das inquietudes que geram a insatisfação humana.

Maior rancor nem mais profundo existe
Que o meu de ver a louça amontoada
E se a roupa ta suja e fedorenta... Já me lembro logo da empregada.

Entretanto, em meio a tantas coincidências, há de se ressaltar que tais insatisfações são provenientes de causas diferentes. O tom debochado do enunciador parodístico acaba por revelar sonetos representantes de mundos e estados bem diferentes. O soneto base de Vinicius coloca um estado de insatisfação do coração enlouquecido por um amor:

Louco amor meu que quando toca, fere (primeiro verso do primeiro terceto)

Já o paródico revela uma insatisfação provocada por um certo desequilíbrio do sujeito com a situação de limpeza, como revela o primeiro e segundo versos do último terceto parodístico:

E assim busco a limpeza a cada
instante Aflita, com a vassoura e o
desinfetante.

É nesse sentido que se pode pensar, ao mesmo tempo, na ruptura e na continuidade, ou seja, uma das possíveis pistas para a caracterização e definição desse gênero está, justamente, no fato de se perceber uma inversão de temas e, junto dela, uma retomada. Esse fato é devido não só devido ao intertexto ou ao interdiscurso, mas também, devido ao ritmo, à sonoridade e até à estruturação entre

os textos (o poema original e os parodiados). Conforme se pôde notar, a ruptura se dá no plano do conteúdo, já a continuidade pode ser verificada não só no plano da expressão (uma vez que ambos os discursos produzem o efeito de desabafo), como também na própria estruturação do texto (poema em forma de soneto). Tais aspectos são, sem dúvida, um dos grandes traços definidores da paródia como um gênero que oscila entre o humor e o sério.

No último verso da terceira estrofe, os aspectos intertextuais mostram-se de forma muito clara, principalmente devido ao emprego dos nomes dos sabões “OMO” e “Minerva”, inclusive a forma de representação das letras é igual à que aparece nas propagandas.

Estranho sentimento que não tem
 consolo A menos que o sabão seja do
 melhor Mas se não houver OMO, uso
 Minerva.

O jogo proposto pelos mecanismos intertextuais verificados por meio do uso das mesmas letras empregadas pela logomarca do sabão em pó OMO, além da proposta do cruzamento entre os textos, revelam, de certa forma, o desejo de o enunciador querer se fazer compreendido, de fato. Pode-se dizer, portanto, que essa preocupação com certos pormenores, como a forma das letras, faz parte das estratégias empregadas pelo enunciador para ser compreendido pelo enunciatário.

Um outro entorno a ser observado é com relação aos verbos, ou melhor, com relação à ausência deles no enunciado. Assim como no texto-fonte, a paródia manteve, em sua estruturação, o mesmo propósito: a descrição de um determinado sujeito.

Paródia

... Aflita, com a vassoura e o desinfetante
 Numa faxina de segunda e depois de
 sexta.

Texto original

... Desassombrado, doido,
 delirante Numa paixão de tudo e
 de si mesmo.

Tais estratégias podem ser, novamente, verificadas nas paródias referentes ao texto “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias. Pode-se dizer que o tipo de gênero, bem como a identificação dos textos-base, é fácil de ser feita devido à presença de determinados elementos (palavras e/ou expressões) que possibilitam as relações intertextuais; como, por exemplo, a utilização da mesma expressão do texto-fonte e no mesmo instante, ou seja, logo no primeiro verso da primeira estrofe (“Minha terra tem...”).

Conforme já apontado, grande parte dos discursos parodísticos é marcada pela presença da ironia, do jogo do contra-canto, como chamavam os gregos. Na paródia em questão, o jogo proposto não é diferente, afinal, enquanto “A canção do exílio” exalta e idolatra a terra, o outro discurso (o parodístico) caminha em direção oposta à exaltação, pois denuncia todo e qualquer tipo de manipulação ideológica. É interessante observar, no que se refere à narrativa, que tanto no poema quanto na paródia “Minha Terra tem Horrores” (anexo D), há um sujeito que se encontra em disforia com a Pátria, considerada o objeto-valor. Tanto o enunciador do discurso parodiado, quanto do parodístico estão distantes, exilados. A presença do advérbio de lugar “lá”, evidencia essa distância e, ao mesmo tempo, o desejo de não querer morrer sem antes voltar e rever a terra.

Poema “Canção do Exílio”

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

Paródia “Minha terra tem horrores”

Minha terra tem favela Onde manda o traficante
As armas que aqui protegem,
Não protegem como lá.

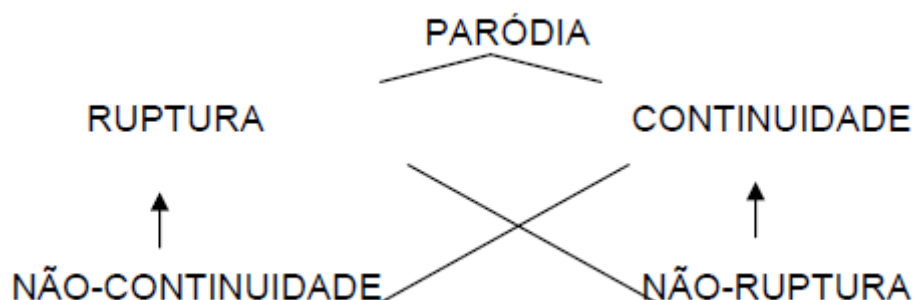
Já no caso da paródia “Canção do Exílio Londrinense” (anexo I), essa disforia pode ser captada sob uma perspectiva diferente, ou seja, o objeto-valor, nesse discurso parodístico, não é a pátria (mesmo porque, em nenhum momento o enunciador se faz presente em outra terra, senão em sua própria cidade

de Londrina), mas sim os aspectos que poderiam tornar essa terra mais tranqüila para se viver.

Minha terra tem buracos
 Nos quais vivo a tropeçar
 As obras que aqui
 começam Não costumam
 terminar

De acordo com o que foi estudado, todo cuidado é pouco na compreensão dos efeitos de sentido, principalmente pelo jogo intertextual presente tanto no processo de produção, como de compreensão de qualquer discurso, principalmente nos discursos referentes ao campo do humor. Em relação ao discurso parodístico, o jogo intertextual é ainda mais elaborado, pois requer maior atenção e conhecimento de mundo por parte do enunciatário. O enunciatário deve ser remetido sempre ao já dito, pois é este o jogo responsável pelo tom de humor, de crítica e até de sátira propiciado pelo gênero parodístico.

Seguindo a estratégia explicativa proposta pelo quadrado semiótico, pode-se notar o quão necessário é o reconhecimento do texto-base para que a continuidade possa ser, conseqüentemente, detectada.



Ainda nessa paródia, deve-se salientar o jogo proposto pelo enunciador ao utilizar um traço característico das fábulas em uma história infantil. Este é o ousado e, ao mesmo tempo, eficiente jogo proporcionado pelo gênero parodístico, pois o enunciador, simultaneamente, coloca a voz do outro (do povo brasileiro) e, ao revelar a insatisfação com relação à falta de honestidade, ele usa toda criatividade ao jogar com as palavras. Além de buscar efeitos de sentido insólitos, ele cruza os enunciados, e joga com a estrutura do texto, ao transformar os

temas, ao falar sem dizer explicitamente.

Todos esses sentidos só são captados graças a uma espécie de acordo estabelecido entre o enunciador parodista e o enunciatário. Neste acordo, a crítica é, sem dúvida, o efeito de sentido mais importante a ser observado, é por meio do pressuposto apresentado pelo enunciador que o enunciatário consegue chegar à conclusão de que o poder e a corrupção são grandes aliados. Por meio dessa união, o enunciatário capta o subentendido de que o poder e a corrupção tornam-se imbatíveis e invencíveis. Lembrando Barros (1988), o enunciatário é levado a captar determinados sentidos segundo as pretensões presentes no próprio discurso:

O subentendido é uma opção de organização do discurso que se oferece ao enunciador, e que leva o enunciatário a interpretar o discurso da forma que o enunciador pretende. Pode-se considerar o subentendido como efeito de sentido que surge na interpretação e que resulta do conhecimento das razões em dizer o que disse. (BARROS, 1988, p. 102)

Seguindo essa perspectiva, pode-se pensar na questão dos temas dos discursos “Os Três Porquinhos e a Justiça” (anexo A) e “Os Três Deputadozinhos” (anexo B), citada anteriormente. Existem temas que são recobertos por figuras e, por isso, fazem parte do nível discursivo do texto. Fala-se de corrupção, desonestidade, idealismo, justiça (ou melhor, sobre a impotência da justiça); enfim, de temas parciais que levam para um outro tema ainda maior. Dessa forma, o tema central da paródia “Os três porquinhos e a Justiça” não poderia ser tirado do que está explicitamente escrito na moral da história, afinal, deve-se atentar para o fato de que houve a tentativa do lobo (Justiça) de acabar com o mal (a família corrupção).

Entretanto, ao verificar que não teria condições de vencê-lo numa esfera maior (o Planalto da Justiça), o lobo acabou desistindo de lutar, pois o poder desse nível era muito maior que o dele.

O lobo soprou e soprou, mas não conseguiu derrubar o local, indo embora e deixando os porquinhos felizes.

Na realidade, nesse jogo irônico, o enunciatário é levado a compreender que a corrupção existe e prevalece, não porque a justiça seja cega,

mas porque tem o respaldo do poder. A justiça não consegue estabelecer-se de maneira plena, porque a corrupção está presente em esferas muito elevadas, na realidade, pode-se traduzir tal relação por meio da oposição semântica poder x fragilidade.

Pode-se concluir que o assunto tratado é, de fato, o Poder. O mesmo poder descrito por meio de uma forte ironia crítica com um exagerado tom sarcástico presente na paródia “Os Três Deputadozinhos” (anexo B), uma vez que sempre que a CPI chegava para fazer justiça e prender o político, ele fazia uso de sua influência e conseguia manter-se impune.

Furioso o monstro cruel foi atrás do deputadozinho, que não era tão esperto, e de seu dinheirinho que estava escondido em outro Reino. Achou bem rapidinho, mas quando ele foi pegar os dois deputadozinhos, estes foram pedir ajuda ao deputadozinho esforçado, amigo do governo, e conseguiram livrar seus dinheirinhos.

Um ponto importante a observar nas paródias infantis selecionadas é o fato de se manter a narração na 3ª pessoa do singular, assim como no texto-fonte, o que revela, certo distanciamento do enunciador, pois ele pretende demonstrar objetividade sem expor seu ponto de vista. Dessa forma, conclui-se que, principalmente nas paródias dos “Três Porquinhos e a Justiça” e a dos “Três Deputadozinhos”, não há uma posição explícita do enunciador diante da situação de corrupção e impunidade descritas nos discursos. Esta é uma forma discursiva muito empregada pelos discursos jornalísticos em que a imparcialidade, ou pelo menos a tentativa de, deve ser uma constante. Contudo, é importante observar que esta questão de imparcialidade ainda é muito delicada, afinal, segundo Barros (2002, p. 55):

Existem, como bem se sabe, recursos que permitem ‘fingir’ essa objetividade, que permitem fabricar a ilusão de distanciamento, pois a enunciação, de todo modo, está lá; filtrando por seus valores e fins tudo o que é dito no discurso. O principal procedimento é o de produzir o discurso em 3ª pessoa, no tempo do ‘então’ e no espaço do ‘lá’.

No que se refere ao discurso parodístico, por exemplo, pode-se dizer que a imparcialidade é fingida, uma vez que a ironia é figura quase constante nesse tipo de enunciado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A compreensão do gênero parodístico vai além das análises e das interpretações dos recursos ou dos entornos lingüísticos presentes no discurso, pois, dentro desse gênero, inserem-se outros, e as condições de produção, a formação discursiva, enfim, há todo um contexto que deve ser levado em consideração.

Ao compreender o tipo de discurso, ou melhor, ao identificar qual é o gênero discursivo em questão, o enunciatário conseguirá, conseqüentemente, apreender, de forma mais adequada, os efeitos de sentido proferidos pelo discurso. Em se tratando da paródia, por exemplo, é de suma importância que o enunciatário esteja atento a todos os efeitos produzidos, principalmente, pela ironia. Sem pensar tão fixamente nas questões referentes a nomes, como: locutor, enunciador, autor, e tantos outros, interessa notar, de fato, que, independentemente, de ser o locutor ou

o enunciador, o autor de uma ironia vai sempre se colocar como responsável por tal enunciado. Por isso, é muito importante pensar na adequação do que se diz. Apesar de o sujeito poder criar significações e representações do e para o mundo, nem tudo pode ser dito em todo e qualquer gênero.

Nos discursos parodísticos selecionados, observou-se um grande emprego de figuras, ou seja, até como uma forma de manutenção de estilo do gênero, as paródias de histórias infantis, por exemplo, utilizou-se, sobremaneira, a figurativização, o que auxiliou na correlação dos textos e, conseqüentemente, dos sentidos. As figuras do lobo, dos três porquinhos e até de princesas eram empregadas de forma a descrever a corrupção, a falta de vontade política, a ignorância por parte da sociedade brasileira, enfim, a reprodução de fatos pertencentes à realidade. Pode-se dizer que essa figurativização e, principalmente, a inversão dos papéis assumidos não só por tais figuras, como também a própria inversão entre os temas e as figuras funciona como alicerce para o tom de humor, para o mundo às avessas representado no discurso parodístico. E por falar em inversão de papéis e, porque não dizer de valores (terra perfeita x terra cheia de perigos, corrupção, etc.), do jogo de contrários, cabe mencionar os estudos acerca da teoria da carnavalização. Há, de fato, a controvérsia, o mundo às avessas retratado na paródia. Como se viu, existem os lobos que, apesar de ainda serem os maiores e mais temidos, nas paródias, lutam pelo bem e pela justiça; os porquinhos

não são mais os inocentes, os heróis honestos.

Nesse jogo do parecer e do ser, ao contrário do que se pensou durante muito tempo, o discurso parodístico apresenta estratégias um tanto complexas, justamente pela presença do implícito. A paródia deixou de ser vista apenas como uma diversão, como um tipo de produção para o lazer, cujo objetivo principal era provocar o riso. Felizmente, a paródia vem se firmando, cada vez mais, como uma reflexão, como uma manifestação ideológica, enfim, um gênero merecedor de vários estudos e análises.

Ao caracterizar a paródia como um gênero performático, o intuito é defini-la como um gênero que visa à ação. E ao falar em ação, é importante que fique claro que não se trata apenas do efeito do riso provocado pelo gênero, mas antes da própria ação de conscientizar-se de uma situação, de uma realidade. É a função contestadora e, ao mesmo tempo, catártica da paródia em ação, promovendo o dinâmico jogo da interpretação e viabilizando a atitude crítica. Diante de tal afirmação, seria, no mínimo, incoerente pensar na paródia como portadora de um discurso, negativo, apenas. Na realidade, essa negação revela a subversão (e, muitas vezes, o tom depreciativo) dos sentidos do texto-fonte e, ademais, coloca esse mesmo texto em situação de evidência, como um objeto de preocupação, de estudo ou mesmo, de comentários. Pode-se dizer que o gênero parodístico apresenta uma certa recusa do texto-fonte, mas isso não quer dizer que o enunciador vá fazer uso de uma negação tão arrebatadora que colocará esse texto original tão distante quanto vazio. Afinal, se assim o fosse, não seria possível pensar em continuidade.

Conforme estudado no decorrer desse trabalho, muitos autores optaram por estudar a paródia ao lado de outros conceitos, como a estilização, a paráfrase e o chamado pastiche. Tratar-se-ia de uma metodologia interessantíssima, se o intuito de colocar os conceitos lado a lado tivesse o objetivo de auxiliar a caracterização dos gêneros em questão, e não com o propósito de qualificar um gênero em relação ao outro. Nesse sentido, a paródia acabou sendo considerada uma produção de segundo nível, apenas para diversão e distração.

Felizmente, o tempo e a evolução auxiliam, e muito, o desembaraço de certos equívocos e, aos poucos, a paródia vem sendo pensada de outra forma, tanto que a categorização desse tipo de produção como um gênero, de fato, já revela tal mudança.

O gênero parodístico, independentemente, de provocar ou não o riso, possui um discurso recheado de humor e, muitas vezes, é agraciado com certo tom de sátira. Mas o importante é que, mesmo pertencente ao humor, a paródia pode ser definida como um gênero sério, sobretudo no que diz respeito à conscientização, à busca de fatos que retratam a realidade, de aspectos ideológicos que definem, não só o sujeito produtor desse tipo de discurso, mas toda a sociedade. O emprego dos provérbios, tanto na sua forma fixa como desconstruída, é a prova da presença do senso comum presente no texto escrito. Os provérbios podem ser entendidos como um importante fator divulgador de ideologia, principalmente devido à idéia de verdade absoluta (dogma) que busca transmitir.

O nível em que é descrito o discurso parodístico durante todo o trabalho é devidamente amparado por teorias que estão envolvidas nos estudos referentes ao processo comunicativo. Diante de tal respaldo teórico, pode-se afirmar que, ao contrário do que ainda se possa imaginar, o discurso parodístico não é, definitivamente, o mais fácil de se produzir e, muito menos de compreender. Isso tudo se deve ao fato de se tratar de um discurso que requer dois procedimentos, efetuados cada qual em seu tempo, para que seja possível a sua definição ou caracterização de gênero parodístico: a ruptura e a continuidade. Esses dois procedimentos, por consequência, estão diretamente ligados à relatividade e à contradição também presentes nesse gênero. Há a destruição do modelo, mas há também a reconstrução de um outro discurso com base naquele que foi destruído.

Pode-se dizer que o gênero parodístico possui um estilo bastante peculiar, ele não leva a sério determinadas realidades, por isso as recusa e constrói outras, sempre buscando a desmistificação e a renovação. Preocupado com a questão dos gêneros discursivos, Bakhtin (2000) propõe um estudo que leve em consideração a gama diversa de gêneros e, conseqüentemente, de estilos, pois, segundo o autor, sempre que se emprega ou adota um determinado estilo, há também um determinado gênero.

Quando se passa o estilo de um gênero para outro, efetua-se a destruição e, ao mesmo tempo, a renovação do próprio gênero. Essa renovação pode ser amplamente demonstrada e entendida no discurso parodístico, por meio dos elementos intertextuais, afinal é comum (e até imprescindível) a presença de um jádito, mas com um novo sentido.

Seguindo essa perspectiva, pode-se afirmar que a paródia é um

gênero que revela toda hipocrisia, o jogo de poder, a ambigüidade e o contraste de uma sociedade, utilizando-se de recursos que estão imbricados na sua estrutura e, assim, revelam, por meio do resgate, a função de romper, de transmitir conhecimentos novos, de dizer o novo a partir do velho, geralmente de forma a revelar o humor. Ainda com relação ao humor, é importante observar que se trata de mais um dos grandes recursos empregados pelo discurso parodístico. É ele o responsável em proporcionar a esse gênero a capacidade de revelar tantos fatos trágicos de maneira leve, bem humorada. Pode-se não rir de um discurso parodístico, no entanto, este sempre pertencerá à esfera do humor, afinal o riso é apenas um efeito físico e não de sentido, propriamente dito.

Ao se falar em riso, humor e ambigüidade, um outro aspecto muito importante nos estudos referentes ao discurso parodístico é o da carnavalização. Conforme comentado no decorrer dessa pesquisa, a carnavalização de Bakhtin fez muito mais que revelar com exageros determinados pontos de vista, pois ampliou e firmou aspectos relacionados à cultura. A leitura que se pode fazer da paródia, a partir da carnavalização, de acordo com uma perspectiva mais moderna, é uma leitura polêmica que vai do trágico ao cômico e, ao mesmo tempo, pode levar à conscientização de que tudo é resultado de uma mistura, de uma cultura múltipla, heterogênea, ampliada, mas acima de tudo, transformadora.

Não se pode esquecer que o carnaval sofreu muitas transformações, mas, ainda assim, a popularização, a eliminação de barreiras, verdadeiras essências da ideologia desse evento, foram preservadas. Pode-se dizer que é nesse eixo entre os denominados popular e clássico que a paródia se encontra, o discurso parodístico é construção a partir da desconstrução. No que se refere à exclusão, poder-se-ia pensar que, uma vez destruído o sentido original, a exclusão do Outro, no discurso parodístico, seria apenas uma consequência, um resultado da aplicação de uma regra. Entretanto, não é bem isso que ocorre, pois a estruturação desse tipo de discurso não é tão sistemática.

Como se pode notar, por meio do auxílio proporcionado pelo quadrado semiótico, nos comentários referentes à estrutura elementar, para que o gênero seja classificado como parodístico é essencial que, além da exclusão, haja, também, a preservação ou, conforme defendido nesse trabalho, a ruptura e a continuidade de, pelo menos, alguns dos diversos sentidos constantes no modelo. Ao mesmo tempo em que se pretende a exclusão, a paródia busca, ainda que

implicitamente, promover o texto-fonte. Nesse sentido, ao enfatizar o aspecto discursivo, ou seja, da interação estabelecida desde a produção até à emissão e recepção, não se poderia pensar única e exclusivamente na criação a partir da destruição, do esvaziamento do texto-fonte.

Durante as análises, pôde-se notar que a exclusão é um aspecto que pode estar relacionado à estruturação do enunciado parodístico, bem como à própria figura do enunciador. Quanto à organização do enunciado, a exclusão está ligada à ruptura: ao promover a quebra entre o discurso parodístico e o original (inversão de temas, de papéis assumidos por determinadas figuras, etc.), há, conseqüentemente, a exclusão do texto-fonte. Já em relação ao enunciador, a exclusão pode ser detectada, principalmente, nos discursos em que há forte crítica ao sistema político e aos problemas sociais do país: o enunciador, ao criticar determinado fato ou situação, exclui-se desse quadro e exime-se de responsabilidades.

Dessa forma, no que diz respeito à caracterização do gênero parodístico, a exclusão deve ser vista como um dos princípios a ser considerado na definição desse gênero. Contudo, só a exclusão, sob o ponto de vista da ruptura, não é suficiente para os estudos referentes a esse tipo de gênero. O jogo dos contrários requer sempre a continuidade, caso contrário não há jogo, pois é a continuidade que propicia o reconhecimento, a retomada. Assim como a ruptura, a continuidade também pode apresentar-se atrelada a um outro aspecto, ou melhor dizendo, a um princípio textual: a intertextualidade. Foram vários os termos e expressões pertencentes ao já-dito que se fizeram presentes no discurso parodístico, por isso a ênfase nos conhecimentos e na memória discursiva do sujeito leitor/interpretante. Caso o conhecimento por parte dos interlocutores não se mostre suficiente para que os sentidos sejam devidamente apreendidos, e a continuidade estabelecida, a definição do gênero parodístico sofrerá sérias conseqüências, pois o enunciado só pode pertencer ao gênero parodístico se houver ruptura e continuidade.

Como se vê, a ruptura e a continuidade devem ser os pontos-chave não só no que se refere à definição do gênero parodístico, mas também no que tange ao trabalho de produção desse tipo de gênero. Qualquer que seja o trabalho do professor com relação à produção textual, é importante que, tanto ele quanto o aluno tenham uma idéia sobre gênero e, no que se refere ao tema dessa pesquisa,

ao gênero parodístico. É importante entender que gênero não se refere apenas aos clássicos gêneros literários, mas sim a toda produção sócio-historicamente definida e produzida por uma sociedade.

O gênero parodístico, apesar de ainda existirem aqueles que compartilham de uma opinião diferente, é um tipo de gênero muito rico, que, além da criatividade do produtor, trabalha também com a reflexão dos participantes do ato comunicativo. São várias as estratégias utilizadas para produzir os efeitos de sentido desejados. De acordo com as análises, pôde-se verificar que a ironia, os recursos intertextuais e a própria argumentatividade constituíram os principais itens relacionados à qualidade textual desse tipo de gênero. Enfim, pode-se afirmar que ao trabalhar com o gênero parodístico, aspectos ideológicos, juntamente com os lingüísticos, os situacionais e os funcionais, também são abordados.

É em meio à recusa, à recuperação e à transformação de sentido que o gênero parodístico alia-se ao humor consciente proveniente, sobretudo, do jogo irônico e, assim, forma-se e faz-se presente na vida dos indivíduos nas suas ações e na formação ideológica de cada indivíduo como ser social.

Pensando no objetivo da escola, que é promover a prática da linguagem e a formação do cidadão consciente, pode-se dizer que o trabalho envolvendo o discurso parodístico leva o aluno a conhecer e a refletir melhor sua realidade, estimula a leitura e a produção e, assim, aperfeiçoa a capacidade de compreensão/interpretação, principalmente devido à presença maciça dos implícitos, das entrelinhas. Não são poucas as vezes que o discurso parodístico expõe, sempre por meio do humor, as imperfeições e incapacidades, descrevendo assim, um mundo cheio de preconceitos e revestido de falsos moralismos.

Diante de tais apontamentos e com um pouco de ousadia ao comentar questões referentes ao campo pedagógico, pode-se afirmar que trabalhar com gêneros de humor proporciona maior interação entre os indivíduos e, conseqüentemente, deles com a própria linguagem e compreensão da realidade. O discurso parodístico, além dos aspectos relacionados ao humor, propicia também o conhecimento das relações sociais e das formas de poder. Sem dúvida, o humor na escola pode ir além do riso, pois ele incita a criticidade e contribui para a formação ideológica do indivíduo.

REFERÊNCIAS

ABÍLIO, Eleonora Cretton; MATTOS, Margareth Silva de. O humor no espaço escolar: desafios e possibilidades. **Revista Presença Pedagógica**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 32, p. 54-65, mar./abr. 2000.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado (AEI). 2. ed. Trad. Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro**: Bakhtin nas Ciências Humanas. São Paulo: Musa, 2004.

ARAGÃO, Maria Lúcia P. de. A Paródia em *A força do destino*. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 62, p. 18-28, jul./set. 1980.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **Entre a transparência e a opacidade**: um estudo enunciativo do sentido. Revisão técnica da tradução: Leci Barbisan e Valdir do Nascimento Flores. Porto Alegre: EDIPUC-RS, 2004.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. 3. ed. Trad. Maria Ermantina Galvão e revisão da tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7. ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira com colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. São Paulo: HUCITEC, 1995.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARONAS, Roberto L. Formação discursiva – vale a pena lutar por ela. **Estudos Linguísticos**, Campinas, p. 732-737, 2004.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002.

_____. **Teoria do Discurso: fundamentos semióticos.** São Paulo: Atual, 1988.

_____.; FIORIN, José Luiz (Orgs.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade:** em torno de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Editora da USP, 1994. (Coleção Ensaios de Cultura).

BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BEAUGRANDE, Robert de; DRESSLER, Wolfgang. **Introduction to text linguistics.** New York: Longman, 1992.

BENVENISTE, Émile. **O homem na linguagem.** 2. ed. Trad. Isabel Maria Lucas Pascoal. Lisboa: Veja, 1992.

BERGSON, Henry. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico.** 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BLIKSTEIN, Izidoro. Intertextualidade e polifonia. In: BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade:** em torno de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Editora da USP, 1994. (Coleção Ensaios de Cultura). p. 45-48.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

BRONCKART, Jean-Paul. **Atividade de linguagem, textos e discursos:** por um interacionismo sócio-discursivo. Trad. Anna Rachel Machado, Péricles Cunha. São Paulo: EDUC, 1999.

COELHO, Jacinto do Prado. **Dicionário de literatura portuguesa, brasileira, galega e estilística literária.** 3. ed. v. 4. Porto: Figueirinhas, 1984.

CHARAUDEAU, Patrick. Le contrat de communication de l'information médiatique. **Le Français dans le Monde**, p. 8-19, Jui. 1994.

_____.; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso.** Coordenação da tradução Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

COSTA, Sônia Bastos Borba. **O aspecto em português**. São Paulo: Contexto, 1990.

DRESCH, Márcia. Ideologia – um conceito fundante na/da Análise do Discurso – considerações a partir do texto. Observações para uma teoria geral das ideologias, de Thomas Herbert. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Orgs.) **Michel Pêcheux e a análise do discurso: uma relação de nunca acabar**. São Carlos: Claraluz, 2005. p. 91-98.

DISCINI, Norma. **O estilo nos textos: histórias em quadrinhos, mídia, literatura**. São Paulo: Contexto, 2003.

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

_____. et al. **Les mots du discours**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

EWALD, François. Foucault: analytique de le exclusion. **Magazine Littéraire**, n. 334, p. 22-24, 1995.

FARACO, Carlos Emílio; MOURA, Francisco. **Gramática**. 12 ed. São Paulo: Ática, 2001.

FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e dialogismo. In: BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Editora da USP, 1994. (Coleção Ensaios de Cultura). p. 49-60.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro Ferreira. O quadro atual da análise de discurso no Brasil. Um breve preâmbulo. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Orgs.) **Michel Pêcheux e a análise do discurso: uma relação de nunca acabar**. São Carlos: Claraluz, 2005. p. 13-22.

FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo**. Trad. Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FIORIN, José Luiz. **Astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço, etempo**. São Paulo: Ática, 2001.

_____. **Elementos de análise do discurso**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 1996.

_____. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Editora da USP, 1994. (Coleção Ensaios de Cultura). p. 29-36.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 8. ed. Trad. Calmos Tampos Michael. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: la literatura al secunda defere. França: Editions du Seuil, 1982.

GRANTHAM, Marilei. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectiva. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Orgs.) **Michel Pêcheux e a análise do discurso**: uma relação de nunca acabar. São Carlos: Claraluz, 2005.

GUIMARÃES, Eduardo. **Os limites do sentido**: um resultado histórico e enunciativo da linguagem. Campinas: Pontes, 1995.

GREIMAS, Algirdas Julien. **A semântica estrutural**. Trad. Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix; Editora da USP, 1973.

_____.; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela de Cañizal, Edward Lopes Ignácio Assis da Silva, Maria José Castagnetti Sembra, Tieko Yamaguchi, Miyazaki. São Paulo: Cultrix, 1979.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

_____. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de Arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique**: Revista de teoria e análises literárias, Coimbra, Almedina, n. 27, p. 5-49, 1979.

_____. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

JOSEF, Bella. O espaço da Paródia. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 62, p. 53-70, jul./set. 1980.

KLEIMAN, Ângela. **Texto e leitor**: aspectos cognitivos da leitura. Campinas: Pontes, 1989.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Introdução à Lingüística Textual**: trajetória e grandes temas. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Argumentação e linguagem**. São Paulo: Cortez, 1987.

_____.; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2007.

_____.; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Texto e coerência**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 1997.

KOTHE, Flávio R. Paródia & Cia. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 62, p. 97-113, jul./set. 1980.

LOZANO, Jorge; PEÑA-MARIN, Cristina; ABRIL, Gonzalo. **Análise do Discurso**: por uma semiótica da interação textual. Trad. Denise Radanovic Vieira e Gustavo Laranja. São Paulo: Littera Mundi, 2002.

LYSARDO-DIAS, D. A argumentação em sala de aula: uma abordagem discursiva. In: MACHADO, Ida Lúcia (Org.) **Ensaio em Análise do Discurso**, FALE/UFMG, v. 5, p. 317-324, 2002.

MACHADO, Ida Lúcia; MELLO, Renato (Orgs.). **Gêneros**: reflexões em Análise do Discurso. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos, Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

MACHADO, Rosemeri Passos Baltazar. **Os mecanismos da construção parodística**. 1999. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. Trad. Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2005.

_____. **Termos-chave da Análise do Discurso**. Trad. Márcio Venício Barbosa, Maria Emília Amarante Torres. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

_____. **Novas tendências em Análise do Discurso**. 3. ed. Trad. Freda Indursky; revisão da tradução Solange Maria Ledda Gallo, Maria da Glória de Deus Vieira de Moraes. Campinas: Pontes, 1997.

_____. **Pragmática para o discurso literário**. Trad. Marina Appenzeller; revisão da tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996a.

_____. **Elementos de lingüística para o texto literário**. Trad. Maria Augusta Bastos; revisão da tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996b.

MAZIÈRE, Francine. **A Análise do Discurso: história e práticas**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2007.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MONEGAL, Emir Rodriguez et al. Sobre a paródia. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 62, p. 6-17, jul./set. 1980.

MONTEIRO, José Lemos. **A Estilística**. São Paulo: Ática, 1991.

MOSER, Walter. A paródia: moderno, pós-moderno. Trad. Maria José Coracini. **Remate de Males**, Campinas, v. 13, p. 133-145, 1992.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 5. ed. Campinas: Pontes, 2003.

_____. **As formas do silêncio: nos movimentos dos sentidos**. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

_____. (Org.) **Gestos de leitura: da história no discurso**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. A Análise de Discurso e seus entremeios: notas a sua história no Brasil. **Cadernos de Estudos Lingüísticos**, Campinas, n. 42, p. 21-40, jan./jun. 2002.

OTTONI, Paulo Roberto. **Visão performática da linguagem**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. **Intertextualidades**: teoria e prática. 2. ed. Belo Horizonte: Lê, 1997.

PAIVA, Maria Helena de Novais. **Contribuição para uma estilística da ironia**. Lisboa: Publicações do Centro de Estudos Filológicos, 1961.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni Puccinelli Orlandi et al. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 1990.

PEREIRA, Rony Farto. A leitura na escola. In: FREGONEZI, Durvali Emílio (Org.). **Leitura e ensino**. Londrina: UEL, 1999. p. 81-89.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da Argumentação**: a nova Retórica. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PHIDDIAN, Robert. Are Parody and deconstruction secretly the same thing? A Journal of Theory & Interpretation. **Philosophical Thoughts**, v. 28, n. 4, Oct. 1997.

PIVIANI, Jayme. Introdução ao cômico. **Revista Letras & Comunicação**, Caxias do Sul, Departamento de Letras e Comunicação do CCHA, a. 1, n. 2, jun. 1983.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase & cia**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.

SPERBER, Dan; WILSON, Deirdre. As ironias como menções. Trad. Zenir Campos Reis. **Língua e Literatura**, v. 15, p. 81-97, 1990.

STAM, Robert. **Da teoria à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992.

SILVA, Antônio de Moraes. **Novo dicionário compacto da Língua Portuguesa**. v. 4. [S.l.]: Confluência/Livros Horizonte, 1980.

ANEXOS

ANEXO A

Paródia da história infantil “Os Três Porquinhos”

OS TRÊS PORQUINHOS E A JUSTIÇA

Era uma vez três porquinhos chamados Corrupção. Um dia um lobo chamado Justiça resolveu acabar com a família Corrupção e foi à casa do primeiro porquinho.

O porquinho morava na delegacia e não abriu as portas para o lobo, que soprou, soprou e derrubou a casa do porquinho. Esse se refugiou no seu irmão que morava em um Fórum.

O lobo, então, foi ao local e soprou até que destruiu o local. Os porquinhos assustados fugiram para a casa de seu último irmão, o Planalto da Justiça. O lobo soprou e soprou, mas não conseguiu derrubar o local, indo embora e deixando os porquinhos felizes para sempre.

Moral da história: “A corrupção mora onde a Justiça é cega.”

ANEXO B

Paródia da história infantil “Os Três Porquinhos”

OS TRÊS DEPUTADOZINHOS

Era uma vez três deputadozinhos. Eles vivem em paz com seus dinheirinhos bem guardados, eram bem felizes. Mas eles não eram parecidos: um era muito preguiçoso, outro muito esforçado e o outro não era nada.

Um dia o malvado, cruel, sem coração, monstro, que ninguém sabe o nome, mas muitos o conhecem como CPI, apareceu e foi logo pegar o dinheiro dos deputadozinhos, que eles conseguiram com muito sacrifício.

Primeiro ele tentou abocanhar o dinheirinho do deputadozinho preguiçoso, e pendê-lo numa jaula muito chique. Bem rápido monstro malvado achou o dinheirinho do deputadozinho preguiçoso, mas quando foi pegar o dinheirinho do coitado do deputadozinho, este pediu ajuda ao seu coleguinha e conseguiu se livrar das garras do monstro CPI.

Furioso, o monstro cruel foi atrás do deputadozinho, que não era tão esperto, e de seu dinheirinho que estava escondido em outro reino. Achou bem rapidinho, mas quando ele foi jogar os dois deputadozinhos, estes foram pedir ajuda ao deputadozinho esforçado, amigo do governo, e conseguiram livrar seus dinheiros.

O monstro sem coração não destruiu e foi atrás do último e mais gordinho dos deputados e o seu dinheirinho, que era o maior dos três e o mais escondido.

Felizmente, o monstro não achou o dinheirinho do deputadozinho, pois ele não era bobo e, além de esconder seu dinheirinho em outro reino, com outro nome, contratou soldados valorosos e justos – os advogados – para proteger seu lindo dinheirinho. Além disso, pediu ajuda para seu amigo governo para esconder as pistas do seu dinheirinho. E, finalmente, para derrotar de vez o monstro do mal, o deputadozinho usou sua maior proteção contra este tipo de monstro: a propina. Usando esta fantástica arma, o deputadozinho derrotou o monstro que ameaçava a todos.

Com o monstro derrotado, eles voltaram a viver em paz. Para comemorar a vitória, os três felizes deputadozinhos foram comer pizza.

ANEXO C

Paródia da história infantil “A Cigarra e a Formiga”

JOÃO E JOSÉ

Era uma vez um menino chamado João. Ele vivia pelas ruas brincando sem se preocupar com os estudos. Um dia encontrou José, um menino estudioso que carregava uma mochila cheia de livros e perguntou:

— Ei, José, para que tantos livros? Temos que nos divertir, vamos brincar, nadar no rio e aproveitar a vida.

— Não, de maneira nenhuma, tenho que estudar, brincar só depois de fazer os deveres. João continuou se divertindo, não estudou, e quando precisava entender alguma palavra perguntava para alguém.

Vários anos se passaram e um dia João encontrou José carregando novamente outra mochila pesada cheia de livros e propôs:

— Deixa disso, José! Vamos que eu te mostro o que é diversão.

José logo gostou da proposta e caiu na farra, e achou legal o jeito que ele levava a vida. Decidiu abandonar os estudos. Mas logo sua mãe e sua professora acabaram com a festa e José voltou para sua vida normal. A professora tentou convencer João dizendo:

— Você deve estudar. O futuro para quem não segue o caminho da educação é cheio de dificuldades, não tem emprego,

etc. João disse:

— O futuro a Deus pertence, professora. Não vou me preocupar agora, ainda sou jovem.

Depois de muito tempo, José está descansando em sua mansão com sua família, quando bate a sua porta João, alegre e sorridente com sua Ferrari de encher os olhos e o convida para um cruzeiro pela Ilhas Gregas com tudo pago. José estado com a cena, mas de graça “até injeção na testa”, aceitou o convite, mas indignado perguntou:

— O que você fez para conseguir tudo isso? Você resolveu estudar?

— Calma, José. Para a sorte não precisa saber ler ou escrever. O meu futuro estava guardado em um bilhete de loteria.

ANEXO D

Paródia do poema “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias

MINHA TERRA TEM HORRORES

Minha terra tem favela
Onde manda o traficante
As armas que aqui protegem,
Não protegem como lá.

Nosso céu já não tem estrelas,
Nossas várzeas poucas flores;
Nossas flores já nem têm vida,
Nossa vida muitos horrores.

Em sair sozinho à noite,
O perigo encontro lá;
Minha terra tem seqüestrador,
Onde a vida não tem valor.

Mas minha terra tem valores, Que tais não
consigo encontrar; Em sair sozinho à noite,
Mais tristeza posso achar.

Não permita, oh Deus, que eu morra
Com uma bala perdida lá,
Sem que encontre os valores
E o canto do sabiá.

Texto-base “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias

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

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

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

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

Não permita Deus que eu
morra

Sem que eu volte para lá,

Sem que eu desfrute os
primores

Que não encontro por cá

Sem qu'inde aviste as
palmeiras

Onde canta o Sabiá

ANEXO E

Paródia da história infantil “Alice no País da Maravilhas”

LÚLIA NO PAÍS DAS MARAVILHAS

Era uma vez, numa época não muito distante, uma gorducha garotinha chamada Lúlia e que vivia numa terra muito longe daqui. Certo dia, passeando pela floresta, depois de ter se empanturrado de doces e de ter ficado o dia todo sem fazer nada, tropeçou na raiz de uma árvore e caiu num fosso que parecia não ter fim.

De repente acorda Lúlia deitada num gramado verde, muito bonito por sinal, que, a primeira vista, se parecia com uma praça. Havia algumas pessoas por perto, que riam às gargalhadas. O sol brilhava forte num céu que parecia de mentira por ser tão belo. Estas pessoas deveriam estar ali nas ruas há muito tempo e Lúlia chegou à conclusão de que deveria ser uma cidade. Sim! Uma cidade perfeita. Não se ouviam buzinas de trânsito, nem o barulho do feirante gritando por seus fregueses, nem o odor do lixo. Ela via as pessoas se cumprimentando, os sacos de lixo milimetricamente arrumados um ao lado do outro, o feirante ali perto tranqüilo e o perfume das flores que a rodeavam. Então ela levantou-se e viu um jornal devidamente embalado - deviam ter acabado de jogar - e resolveu pegá-lo. Na primeira página, vira a foto enorme de um gato, um gato com um sorriso de orelha a orelha, pelo o que leu, era uma data importante: “dia da Felicidade”, no qual se comemorava a eterna e duradoura alegria em que viviam os habitantes dali. E realmente, nas notícias posteriores àquela não se encontrava nada que mencionasse violência ou morte, pelo contrário, as pessoas se idolatravam, nada de homens malucos que desviavam dinheiro público, nada de notícias com relação à precariedade do sistema de saúde, que lá se chamava Sistema Único para o Sorriso, enfim, era um lugar livre das piores situações, nem mesmo os passarinhos faziam suas “caquinhas” nas ruas, para se uma idéia.

Lúlia se surpreendia conforme lia, descobriu um palácio onde havia milhares de guloseimas e de graça para quem quisesse porque naquela cidade não se precisava trabalhar, tudo caía do céu, tanto que havia um caderno do jornal – o Local Classificado – indicando onde cairia a próxima TV em cores, de 29 polegadas de um tal de Sr. Alencar. Devia ser um homem importante! Ela só não viu a parte

que falava do saco de moedas que caía todos os dias ali na praça. Coitada da pequena Lúlia, mal pode reagir e foi atingida pelo saco. Caiu! Foi então que ela abriu os olhos e se encontrou caída sob as folhas secas que caíam naquele final de tarde na floresta.

Levantou-se, sacudiu as formigas que já tomavam conta de seu pirulito, colocou-o na boca e voltou para casa, afinal havia ainda o final do dia todo para não fazer absolutamente nada, o que fazia de melhor. Ali ficava imaginando a experiência que passara, numa terra diferente, com pessoas esquisitas e pombinhas educadas. Como voltaria para lá? Já que quem não tem cão, não caça e que não se mata coelho com cajadada e sim com espingarda de chumbinho, a saída seria ficar “batendo a cabeça” naquela árvore na qual tropeçara até desmaiar, afinal, “quem espera sempre alcança”.

ANEXO F

Paródia da música “Cidadão” de Zé Ramalho

INVASÃO

Tá vendo aquela terra, moço Eu ajudei a roubá Foi um tempo de aflição, matamo quatro peão Dois no fuzil, dois no facão Hoje o assentamento ta pronto E o fazendeiro ta tonto Mas me vem um capitão E me diz bem descarado Você ta errado, vou te pôr no camburão Nós entramo em conflito, e eu fico muito aflito Tenho medo de morrer Já vi que não tem remédio Eu num posso mais voltá pras terras que eu ajudei roubá Ta vendo aquela favela, moço Foi lá que eu fui pará Lá não dá pra vivê dentro Tem as armas e as drogas, que eu ajudo a “passá” Meu filho menor de idade disse pra mim hoje à tarde: “Pai, eu quero estudá” Mas me vem um dos mano: “Criança de sete ano, aqui já começa a traficá” Isso é que não deu sorte Meu filho quase encontro co’a morte Agora eu posso falá Meu filho não sabe lê, mas aprendeu a vendê Droga pros marajás Tá vendo aquela Granja, moço, lá não se pensa em ninguém Eu olho pra ela e me calo, enquanto trabalho igual cavalo Comeno em casa o que tem A vida não vale a pena, e tem alguém que me condena Diz que eu só sei reclamar Foi esse alguém que me disse: “Companheiro deixe de tolice, tô aqui pra ajudar Após eu ganhar do Serra Viajei por toda a Terra, pra exportação aumentar.” Agora nossa comida tem asas, só que aqui, nas nossas casas Ela continua a faltar.

Texto-base “Cidadão” – Zé Ramalho (composição: Lúcio Barbosa)

Tá vendo aquele edifício, moço Ajudei a levantar Foi um tempo de aflição, era quatro condução Duas pra ir, duas pra voltar Hoje depois dele pronto Olho pra cima e fico tonto Mas me vem um cidadão E me diz desconfiado "Tu tá aí admirado ou tá querendo roubar" Meu domingo tá perdido, vou pra casa entristecido Dá vontade de beber E pra aumentar meu tédio Eu nem posso olhar pro prédio que eu ajudei a fazer

Tá vendo aquele colégio, moço Eu também trabalhei lá Lá eu quase me arrebento

Fiz a massa, pus cimento, ajudei a rebocar Minha filha inocente vem pra mim toda contente "Pai, vou me matricular" Mas me diz um cidadão: "Criança de pé no chão aqui não pode estudar" Essa dor doeu mais forte Por que é que eu deixei o norte Eu me pus a me dizer Lá a seca castigava, mas o pouco que eu plantava Tinha direito a comer

Tá vendo aquela igreja moço, onde o padre diz amém Pus o sino e o badalo, enchi minha mão de calo Lá eu trabalhei também Lá foi que valeu a pena, tem quermesse, tem novena E o padre me deixa entrar Foi lá que Cristo me disse: "Rapaz, deixe de tolice, não se deixe amedrontar Fui eu quem criou a terra Enchi o rio, fiz a serra, não deixei nada faltar Hoje o homem criou asas e na maioria das casas Eu também não posso entrar"

ANEXO G

Paródia da música “Sapato 36” de Raul Seixas

A GRAMÁTICA

A Gramática é complicada Mas eu tenho que aprender Substantivo e verbo Tudo o que eu devo saber

Pai, eu já to decidido Vou estudar pra valer Pegar o tal do adjunto E classificar o sujeito

Por que a análise sintática é assim tão necessária Se quando eu leio um texto Ela nem me faz tanta falta

Assim posso crer que diferenciar frase de oração só vai ser possível, quando eu entender se tem verbo ou não

Meu pai, Meu pai...

Mas sem falar de vocativo Que se confundi com o aposto Predicativo e predicado Do sujeito composto Do sujeito composto Do sujeito composto

Texto-base “Sapato 36” – Raul Seixas (composição Raul Seixas)

Eu calço é 37 Meu pai me dá 36 Dói, mas no dia seguinte Aperto meu pé outra vez

Pai eu já to crescidinho Pague prá ver, que eu aposto Vou escolher meu sapato E andar do jeito que eu gosto

Por que cargas d’água Você acha que tem o direito De afogar tudo aquilo que eu Sinto em meu peito

Você só vai ter o respeito que quer Na realidade No dia em que você souber
respeitar A minha vontade

Meu pai Meu
pai

Pai já to indo embora Quero partir sem brigar Pois eu já escolhi meu sapato Que não
vai mais me apertar Que não vai mais me apertar Que não vai mais me apertar

ANEXO H

Paródia da história infantil “Chapeuzinho Vermelho”

GORRINHO VERMELHO

Era uma vez um menino chamado Gorrinho Vermelho, que tinha esse apelido porque desde pequenino gostava de usar gorros e camisetas desta cor.

Um dia seu tio pediu:

— Ei, moleque, suba até o morro e leve este pacote para um amigo meu, só não esqueça de pegar o dinheiro.

— Ah, tio, não quero, já está quase na hora de começar a aula e eu preciso ir à escola.

— Seu moleque sem educação, vá logo e não converse com estranhos, não diga para onde vai, nem para nada, pois existe um lobo muito mau que devora crianças.

E assim Gorrinho Vermelho seguiu o seu caminho triste e cabisbaixo. Mesmo assim sentiu vontade de cantar:

— Pela estrada afora Eu vou obrigado
Levar um pacote Pro homem safado
Ele mora no morro O caminho é incerto
Porém hoje Não vou ao colégio
De repente ele avistou um lobo que vinha em sua direção e lhe disse:

— Menino, aonde vai?

— Vou à casa de um amigo.

— Vamos, menino, vou te dar uma carona até a casa de seu amigo.

— Não precisa, pois meu tio vai ficar bravo porque falei com estranhos.

— Está bem, então, até logo.

Gorrinho Vermelho não entendeu e seguiu para o morro, bateu na porta do amigo de seu tio, lhe entregou o pacote e pegou o dinheiro. Mas o lobo surgiu acompanhado de outros lobos, agarraram o cara, jogaram-no dentro do carro e foram embora.

O menino sentou na calçada e começou a chorar. Eis que surgiu uma senhora e perguntou-lhe porque chorava. Ele contou o que havia acontecido e que quando chegasse em casa em casa, iria apanhar muito.

A senhora ficou comovida e o levou para morar com ela na sua casa em Paris. No primeiro dia ele pôs fogo na casa sem querer, mas em vez de bater nele ela o abraçou.

E, ufa...., Gorrinho Vermelho viveu feliz para sempre...

ANEXO I

Paródia do poema “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias

CANÇÃO DO EXÍLIO LONDRINENSE

Minha terra tem buracos Nos quais vivo
a tropeçar As obras que aqui começam
Não costumam terminar

Nosso chão tem mais sujeiras Nossos rios, fortes odores Aqui faltam melhorias Aqui
sobram vereadores

Ao andar sozinho à noite, Sei que
podem me assaltar Minha terra tem
bandidos Como nunca vi por cá

Os hospitais têm corredores Com
doentes sem tratar Que lá ficam dia e
noite Sem recurso encontrar Fazendo
preces a Deus “Pra” saúde melhorar.

Não permita, oh Deus, que eu morra Sem que veja isso mudar Sem que eu possa
ver no ônibus a tarifa abaixar Para que eu, enfim, consiga meu IPTU... pagar.

Texto-base “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias

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

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais

flores,
Nossos bosques têm mais
vida
Nossa vida mais amores

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

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

Não permita Deus que eu
morra
Sem que eu volte para lá,
Sem que eu desfrute os
primores
Que não encontro por cá
Sem qu'inde aviste as
palmeiras
Onde canta o Sabiá

ANEXO J

Paródia do “Soneto do Maior Amor” de Vinicius de Moraes

SONETO DA LIMPEZA

Maior rancor nem mais profundo existe Que o meu de ver a louça amontoadada E se a roupa ta suja e fedorenta... Já me lembro logo da empregada

E só fico em paz com a casa limpa Choro só de vê-la desarrumada Detesto as meias pelo chão E passo mal com a calçada empoeirada

Estranho sentimento que não tem consolo A menos que o sabão seja do melhor Mas se não houver OMO – uso Minerva

E assim busco a limpeza de a cada instante Aflita com a vassoura e o desinfetante Numa faxina de segunda e depois de sexta

Texto-base “Soneto do Maior Amor” de Vinicius de Moraes

Maior amor nem mais estranho existe Que o meu, que não sossega a coisa amada E quando a sente alegre, fica triste E se a vê descontente, dá risada

E que só fica em paz se lhe resiste O amado coração, e que se agrada Mais da eterna aventura em que persiste Que de uma vida aventurada

Louco amor meu que quando toca, fere E quando fere vibra, mas prefere Ferir a fenecer – e vive a esmo

Fiel à sua lei de cada instante Desassombrado, doido, delirante Numa paixão de tudo e de si mesmo.

ANEXO L

Paródia da história infantil “A Bela Adormecida”

A BELA ABORRECIDA

Era uma vez, uma linda princesa que caiu em um terrível feitiço e dormiu por muitos e muitos anos. Mas um certo dia seu enorme castelo foi invadido por vários sem-teto e um belo jovem, despertou a bela com a intenção de se casar com ela e ficar com o castelo. Sendo assim, disse à princesa:

— Oh! Bela princesa, fui eu quem a despertou, e agora podemos nos casar!

— Casar, eu?

— Sim, comigo, eu que retirei este terrível feitiço!

— Bem, já que insiste, mas fique sabendo que eu quero roupas novas, pois as minhas devem estar fora de moda, quero muitos empregados, e também quero um grande banquete. Afinal, estou faminta, depois de tanto tempo dormindo... Ande logo, vá providenciar tudo agora.

— Mas querida, como vou fazer tudo isso? Não tenho dinheiro para nada!

— Eu não quero nem saber, não pedi para casar e muito menos para você me acordar. Agora você vai ter que “se virar”.

E então, a Bela aborrecida saiu pelos corredores a dar ordens para todas as pessoas que encontrava, já que o castelo era seu, e repetia ao futuro marido:

— Não se esqueça que sou uma princesa e não posso estragar minhas delicadas mãos.

— E como vamos pagar essas pessoas?

— Isso é problema seu, e antes que eu me esqueça, quero muitas jóias.

Todos ficaram surpresos com a reação da princesa, pois achavam que depois que ela se livrasse do feitiço ficaria tão agradecida que os deixariam ficar no castelo e, perguntaram:

— Mas você não vai nem agradecer?

— Agradecer, eu? Não me lembro de ter pedido nada a vocês, e agora, todos trabalhando para tirar toda essa poeira.

Todos saíram rapidamente carregando o que podiam nas mãos, e a princesa correndo atrás de seu pretendente gritava:

— Foi você quem me despertou e você tem que ficar!

— Não fico não, é que sou sem-teto e para o terreno ao lado eu vou me mudar!

ANEXO M

Paródia do “Soneto de Separação” de Vinicius de Moraes

SONETO DE SEPARAÇÃO II

De repente do riso fez-se o pranto
Do silêncio e brando ouve-se um estampido
Que ecoa como em um labirinto
E das bocas antes fechadas fez-se o grito

De repente da calma fez-se o desespero
E dos olhos desfez a última imagem
E no chão que outrora brincava fez-se o repouso
E do riso fez-se o drama

De repente, não mais que de repente
Fez-se triste todo o mundo
E de sozinho todos os brinquedos

Fez-se do amigo talvez o próximo
Quando encontrado por uma bala perdida
De repente, não mais que de repente.

Texto-base “Soneto de Separação” de Vinicius de Moraes

De repente do riso fez-se o pranto
Silencioso e branco como a bruma
E das bocas unidas fez-se a espuma
E das mãos espalmadas fez-se o espanto.

De repente da calma fez-se o vento
Que dos olhos desfez a última chama
E da paixão fez-se o pressentimento
E do momento imóvel fez o drama.

De repente, não mais que de repente
Fez-se de triste o que se fez amante
E de sozinho o que se fez contente

Fez-se do amigo próximo o distante
Fez-se da vida uma aventura errante
De repente, não mais que de repente.