

## A PARÓDIA: MODERNO, PÓS-MODERNO

WALTER MOSER  
Université de Montréal

Tradução: Maria José Coracini

### Índice

- I. Introdução
- II. História da palavra
- III. Algumas definições
- IV. O aspecto formal e sua análise
- V. As funções da paródia
- VI. As valorizações da paródia
- VII. Paródia et pós-modernidade

### I. Introdução

Muitas vezes, remontar à história de uma palavra permite abrir novas maneiras de abordar as coisas, já que a pesquisa etimológica sobre um termo é capaz de revelar significações submersas que pode ser interessante reativar.<sup>1</sup> Neste artigo, tomarei como ponto de partida trabalhos histórico-filológicos a respeito do termo *paródia* a fim de explorar, na teorização contemporânea da paródia, a possibilidade de passar de uma teoria moderna a uma teoria pós-moderna.

### II. História da palavra

De acordo com o artigo de H. Koller,<sup>2</sup> na época dos rapsodistas gregos, a palavra *paródia* designa, na origem, uma prática especial dos recitadores. Esta prática consistia em pronunciar os versos normalmente, separando, assim, o texto ou a letra da música. O aparecimento da palavra *paródia* marcaria, pois, o nascimento da literatura, enquanto separação de música e letra (Koller p. 21). Parece que o uso do verbo *parodiar* foi inicialmente intransitivo e designava, então, um procedimento formal e estilístico da recitação. Só mais tarde é que o uso transitivo - parodiar alguma coisa - parece ter sido introduzido, o que cria a possibilidade da acepção moderna de *paródia*: discurso secundário que tem por objeto um discurso/texto primeiro, de onde se origina a conotação negativa de "discurso parasitário".

A palavra *paródia* se decompõe em *para-* e *odia*. Como a significação do primeiro elemento (odia = canto) não causava problema, o interesse dos historiadores e etimologistas se concentra no prefixo *para-*. Segundo Koller, devem-se distinguir três acepções desse prefixo:

---

<sup>1</sup> Tal é o caso, por exemplo, em Freud, em sua pesquisa sobre o termo "unheimlich", ou em Jean Pépin, em seu estudo sobre as origens do termo hermenêutica: *L'herméneutique ancienne. Les mots et les idées*, em *Poétique* 23 (1973), pp.291-300.

<sup>2</sup> H. Koller, *Die Parodie*, em *Glotta* 35 (1956), pp.17-32.

- 1) cantar **ao lado** (deslocamento)
- 2) cantar **a mais** (adição)
- 3) cantar **contra** (oposição, questão agonística, "anti-")

Dentre essas três significações de *para-* retidas por Koller, pode-se desde já indicar que a significação 3) está no centro da concepção moderna da paródia e que a reativação das significações 1) e 2) permitirá articular uma versão pós-moderna da paródia.

E. Pöhlmann<sup>3</sup> analisa o valor semântico do prefixo *para-* de uma maneira um pouco diferente:

- 1) cantar **conforme** (imitativo)  
segundo Pöhlmann, a relação modelo/imitação é o núcleo semântico de *para-* (cf. p. 150)
- 2) cantar **a mais** (aditivo)  
paródia como intermédio da recitação do rapsodista
- 3) cantar **contra** (adversativo)  
paródia como infração, transgressão das regras do canto.

Ainda que o trabalho de Pöhlmann pretenda, em primeiro lugar, ser histórico e filológico, algumas de suas conclusões permanecem pertinentes para nossa tarefa de redefinir a paródia hoje. Primeiramente, ele reconhece na tensão constitutiva entre o próprio e o estranho (em grau menor entre o fundo e a forma) um mecanismo fundamental da produção da paródia. Em seguida, ele identifica o prazer ao mesmo tempo intelectual e estético do reconhecimento (*anagnoresis*), que pressupõe a existência de convenções gravadas numa memória cultural, um outro traço fundamental do funcionamento paródico. Finalmente, ele insiste na vitalidade do modelo como uma das condições *sine qua non* da paródia e, conseqüentemente, na interdependência (*Aneinandergebundensein*) de modelo e paródia. Para finalizar, mencionemos que ele identifica três épocas fortes na produção da paródia: Roma, o século XVIII e o século XX.

### III. Algumas definições

Para abordar a questão da paródia tal como ela se nos apresenta no final do século vinte, farei uma revisão de algumas definições atualmente em voga, sem pretender ser exaustivo. Trata-se, na verdade, de reunir um número suficiente de exemplos significativos a fim de poder depreender as grandes linhas bem como as questões maiores da teorização contemporânea.

#### 1) Petit Robert

O Petit Robert nos dá uma definição com três aspectos:

- a) imitação burlesca (de uma obra séria)
- b) Fig. Arremedo grotesco
- c) Vx. Copla, estrofe composta para ser cantada numa ária conhecida.

Trata-se de uma definição das mais tradicionais que não reflete mais o estado atual das pesquisas sobre a paródia. Ela pressupõe em particular um sistema hierarquizado dos gêneros literários (alto vs baixo, sério vs burlesco) que não é mais reconhecido hoje.

#### 2) Gero von Wilpert

Por figurar num dicionário especializado de literatura, a definição de Gero von Wilpert é mais elaborada e nos oferece um maior número de elementos:

---

<sup>3</sup> Egen Pöhlmann, *Parodia*, em *Glotta* 50 (1972), pp.144-156.

*Parodie (griech. = Gegengesang) urspr. in griech. Musik die Verzerrung. In der Lit. die verspottende, verzerrende oder übertreibende Nachahmung e. schon vorhandenen ernstgemeinten Werkes oder einzelner Teile daraus unter Beibehaltung der äußeren Form, doch mit anderem, nicht dazu passendem Inhalt (im Ggs. zur Travestie)*

*Paródia (grego = contra-canto) originalmente na música grega: a deformação. Em literatura: imitação com efeito de ridicularização, deformação ou exagero de uma obra séria que já existe, ou de algumas de suas partes; a forma exterior se mantém enquanto que o conteúdo muda e se torna inadequado com relação à forma (contrariamente a "travestie").*

Mais detalhada e mais técnica, esta definição não deixa de se basear em dicotomias tradicionais, tais como sério (estilo elevado) vs ridículo (estilo baixo) ou forma vs conteúdo, que, por muito tempo, regeram a classificação dos fatos literários, mas que não conseguem mais dar conta da produção contemporânea.

Em seguida, Gero von Wilpert propõe uma classificação das obras paródicas segundo uma diferenciação de suas funções:

- a) paródia crítica (atualização de fraquezas)
- b) paródia polêmica (ataque)
- c) paródia cômica (não passa de um jogo inofensivo)

Voltarei à diferença funcional da paródia na parte V.

### 3) Fischer-Lexikon:

A concepção de paródia difundida pelo Fischer-Lexikon se acha indicada pelo duplo título da entrada "Sátira, Paródia". A paródia se apresenta como uma dentre as muitas formas de representação indireta de tipo satírico: "*eine weitere Art satirischer Indirektion*".

Eis um trecho da definição:

*"Was alle diese Spielarten der Parodie als gemeinsames Ziel haben, ist die Lächerlichmachung nicht der erhabenen Gegenstände oder Gefühle selbst. Es protestiert der 'common sense', um die Hohlheit erstarrter und sinnentleerter Konventionen offenbar zu machen.*

*Satire destruiert, um richtigzustellen (p.511)*

*O objetivo comum de todas essas formas e variantes da paródia é a ridicularização de objetos ou de sentimentos sublimes. É na verdade, o "common sense" que protesta para tornar evidente a vacuidade das convenções fixas e esvaziadas de sentido.*

*A sátira destrói para pôr as coisas em seu lugar.*

Tal definição tem a particularidade de subordinar a paródia à categoria de sátira. A paródia se torna, assim, um dos instrumentos formais a serviço de uma intenção satírica que visa a mudar a realidade em nome de uma norma ideal. Funcionalmente dependente da sátira, ela se caracteriza especificamente por se dirigir não diretamente ao real, mas a formas de representação que, tendo se tornado doutrinárias ou estratificadas, não correspondem mais nem ao real nem aos conteúdos da consciência humana e têm, conseqüentemente, um efeito alienante.

### 4) Winfried Freund, Die literarische Parodie<sup>4</sup>

Esta definição e conceitualização da paródia se assemelha a tal ponto àquela que se encontra no livro de Winfried Freund que podemos nos perguntar se ela não lhe pertence.

---

<sup>4</sup> Stuttgart: Metzler, 1981.

Em Freund, a paródia se apresenta, do ponto de vista funcional, como um "instrumento literário da crítica ideológica" (p.13). Do ponto de vista formal, ela se define como um gênero secundário que representa uma reação em resposta a enunciados primeiros pré-formados (p. 14). Com relação a esses enunciados, ela opera por "deformação estrutural", estrutura essa que foi pensada como um medium de conteúdos da consciência ou de intenções.

Segundo Freund, a paródia é, portanto, uma forma literária que herda da sátira o *ethos* negativo que, por sua vez, define a crítica no sentido moderno do termo: como a sátira, a paródia se engajou na luta *contra* certas formas da realidade tidas como alienantes. Deformando as formas da consciência que se tornaram doutrinárias, ela nos obriga a tomar consciência dessas formas e permite que nos emancipemos ultrapassando-as. Essa ridicularização das convenções desempenha um papel instrumental em nossa liberação com relação às objetivações automatizadas de nossa consciência.<sup>5</sup>

Essa abordagem da paródia se baseia inteiramente numa conceitualização hegeliana e marxista da história e se inscreve, pois, na grande narrativa da modernidade histórica. A literatura paródica é, assim, pensada como estando a serviço do trabalho da história e como se orientando necessariamente no sentido da história: ela faz progredir o espírito contribuindo para a dissolução e superação das formas fixas do passado.

Entretanto, um problema se coloca a esta teoria da paródia: a evidência dos materiais estudados mostra que nem todos os textos paródicos obedecem a tal conceitualização. Face a essa dificuldade, mais do que questionar sua conceitualização moderna de paródia, Freund vai introduzir uma distinção que implica uma valorização: ele fala da paródia séria como oposta a uma paródia trivial. Só a "paródia séria" é a verdadeira, a boa paródia, já que ela se inscreve, no bom sentido, no processo progressivo e emancipatório da história, e isso enquanto trabalho crítico. A paródia trivial, no entanto, só é crítica na aparência e, por contribuir para perpetuar formas ultrapassadas da consciência, tem um efeito conservador:

*"Im Unterschied zur seriösen sucht die triviale Parodie nicht die Auseinandersetzung. Die Auflösung von Borniertheiten erfolgt in ihr nur zum Schein." (p.15) "Handelt es sich bei der seriösen Parodie um einen Akt produktiver Rezeption, da sie die in der Vorlage sprachlich kondensierten Borniertheiten bewußt macht und letztlich aufhebt, so stabilisiert die triviale Parodie das bornierte Bewußtsein, indem sie das, was den Maßstäben ihrer Rezipienten entwachsen ist, in deren eigne beschränkte Grenzen bannt und lediglich die Illusion geistiger Bewältigung vermittelt" (p.16).*

*A paródia trivial, ao contrário da séria, não procura a polêmica. A dissolução de tolices é, nela, mera aparência. (p.15) Enquanto a paródia séria provoca um ato de recepção produtiva, já que ela torna conscientes e em última análise anula as tolices contidas, de forma condensada, na linguagem do texto de origem, a paródia trivial estabiliza a consciência tola na medida em que desterra aquilo que surgiu das escalas de valor dos seus receptores para dentro de suas próprias fronteiras limitadas e transmite meramente a ilusão do seu domínio intelectual. (p.16)*

---

<sup>5</sup> A aproximação da "desautomatização" dos formalistas russos é intencional, já que se trata de uma problemática análoga e que tem a ver com a mesma família de teorização da paródia.

### 5) Gérard Genette, *Palimpsestes*. A literatura no segundo grau<sup>6</sup>

Em seu livro *Palimpsestes*, Gérard Genette situa a questão da paródia num outro continente intelectual. Sua intervenção visa sobretudo ao lado formal e estrutural da questão,<sup>7</sup> o que acarreta uma perda, ou pelo menos uma marginalização do aspecto histórico, fundamento da intervenção de Freund. Genette busca sobretudo esclarecer a terminologia no campo do hipertexto, o que lhe permite propor uma nova classificação. Ele compreende por hipertexto "toda relação que une um texto B (que eu chamarei de hipertexto) a um texto anterior A (que eu chamarei, evidentemente, de hipotexto) no qual ele se insere de uma maneira que não é a do comentário" (p. 11). No caso da paródia, que se torna uma sub-categoria do hipertexto, esta inserção se dá no modo da transformação. Ela será, então, definida como "desvio de texto com transformação mínima" (p. 33)

O debate terminológico no decorrer do qual Genette rebatiza as coisas do âmbito do hipertexto restringe muito o âmbito da paródia, já que ele inclui apenas as relações de tipo intertextual e exclui as relações de tipo interdiscursivo, isto é, as paródias de estilo ou de gênero.

Além disso, ele se baseia num certo número de dicotomias conceituais que serão difíceis de manter se quisermos dar conta das formas contemporâneas da paródia:

- transformação vs imitação
- menção (metatexto) vs uso (hipertexto)
- lúdico vs sério

Genette obtém uma grade classificatória e se vê obrigado a admitir que muito dificilmente ela se aplica a objetos textuais concretos. (cf. p.38)

### 6) Verweyen/Witting: *Die Parodie in der neueren dt. Literatur. Eine systematische Einführung*<sup>8</sup>

(Verweyen/Witting: A paródia na literatura alemã contemporânea. Uma introdução sistemática).

Em sua obra sobre a paródia, na literatura alemã moderna, Verweyen e Witting nos apresentam análises históricas e textuais das mais interessantes. Mas sua abordagem teórica é, ao mesmo tempo, prudente e pluralista. É como se eles insistissem em evitar todas as armadilhas das definições estreitas demais ou unilaterais demais. Eles só retêm, em última instância, um núcleo semântico definitório muito vago e geral segundo o qual a paródia é uma transformação textual crítica.<sup>9</sup>

Os dois termos retidos são, entretanto, interessantes, na medida em que o primeiro comporta a idéia da função crítica que estava no primeiro plano da definição de Freund. Eles são, entretanto, bem menos explícitos (filosófica e historicamente) do que Freund quanto ao tipo de crítica que a paródia é chamada a realizar. O segundo termo - a transformação textual - está próximo da transformação hipertextual, segundo Genette. Juntamente com este, eles se opõem, portanto, a Patricia Waugh - e isso em companhia de Linda Hutcheon - que quer subordinar a categoria "paródia" à de metaficção. O que está em jogo nessa diferença de conceitualização é importante, pois me parece essencial reconhecer no trabalho paródico uma forma de reutilização que compromete materiais textuais já existentes sem se manter a uma distância ativa com relação a eles. A definição mínima de Verweyen e Witting tem, finalmente, a particularidade de servir de ponte entre as abordagens funcionalistas e históricas, por um lado, e formal-estrutural, por outro.

---

<sup>6</sup> Paris: Seuil, 1982.

<sup>7</sup> Cf. a crítica que faz Linda Hutcheon a esse respeito "a purely formal analysis of parody as text relations (Genette, 1982) will not do justice the complexity of these phenomena" (*A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Form*. New York: London: Methuen, p.34).

<sup>8</sup> Theodor Verweyen e Gunther Witting, *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Ein systematische Einführung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt. 1979.

<sup>9</sup> Mais exatamente o termo alemão "kritische **Textverarbeitung**" corresponderia à expressão inglesa *textual processing*.

## 7. Linda Hutcheon, A Theory of Parody<sup>10</sup>

O repertório dos elementos definitórios da paródia é bastante completo, ainda que inesgotável. E sem me ter estendido em nenhuma, creio ter exposto a maior parte das abordagens disponíveis hoje. Em seu livro **A Theory of Parody**, Linda Hutcheon se consagra mais especificamente à reabilitação da paródia no século XX, e ela o faz em suas manifestações literária, musical e pictural. Diante de um material, ao mesmo tempo rico e fugaz, ela se abstém de concluir apressadamente o trabalho de definições que se impõe e no qual retoma, em grande parte, a série de predicados que nós conhecemos a partir de então. Mas ela os articula de maneira muito particular.

Eis algumas das determinações que ela propõe para cercar o fenômeno da paródia:

- *"Parody, then, in its ironic 'trans-contextualization' and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied" (p. 32). A paródia, em sua 'trans-contextualização' e inversão, é, pois, repetição e diferença.*
- *"intertextual bouncing between complicity and distance" (p. 32). Um ir e vir intertextual entre cumplicidade e distância.*
- *"combination of respectful homage and ironically thumbed nose" (p. 33). Um misto de respeitosa homenagem e um gesto de desprezo irônico.*
- *"structural superimposition of texts that incorporates the old into the new" (p. 33). Uma superposição estrutural de textos que incorpora o antigo ao novo.*
- *"Parody is a bitextual synthesis that stresses difference (unlike the monotextual pastiche that stresses similarity)" (p.33). A paródia é uma síntese bitextual que faz valer a diferença (contrariamente ao pastiche monotextual que faz valer a similitude).*
- *"Parody has brought about something new in its bitextual synthesis" (p. 35). A paródia produziu algo de novo em sua síntese bitextual.*

O que impressiona no tratamento que Linda Hutcheon dá à paródia (não nos esqueçamos de que ela só considera o século XX) é o recurso ao que considera paradoxos. A fim de dar conta adequadamente dos objetos que ilustram sua teoria, ela se vê na obrigação de afirmar ao mesmo tempo os dois termos de várias oposições. Por exemplo:

- semelhança/diferença
- repetição/diferença
- continuidade/descontinuidade
- unificação/rompimento (irrupção) (p. 101)
- reconciliação/transgressão (p. 101)

Com relação aos termos dessas oposições, a paródia se torna uma prática do indeciso. Veremos que Linda Hutcheon utilizará o termo "ethos neutro" para falar em particular da questão central agonística, o que distingue profundamente sua abordagem da de Freund, propondo, na paródia, um trabalho crítico que não seja de tipo moderno.<sup>11</sup>

## IV. O aspecto formal e sua análise

Se, segundo Genette, a paródia pertence à categoria do hipertexto e, enquanto tal, opera uma transformação textual; se ela comporta, portanto, um trabalho transformador com, em, contra, ao lado de, a mais (*para-*) de um dado modelo (que pode ser texto, discurso ou estilo), então, a estrutura fundamental da paródia é bi-textual. O trabalho paródico implica sempre dois níveis ou planos de texto.

---

<sup>10</sup> Op. cit.

<sup>11</sup> Cf. Walter Moser, *Réinscrire, déconstruire: une critique du troisième type*, em **RSSI** X:1-3, 1990, pp.127-142.

Linda Hutcheon fala de primeiro plano/último plano - foreground/background -, parodiando/parodiado que implica uma distância entre os dois planos. Mas ela fala também de superposição, de contacto e, sobretudo, de síntese<sup>12</sup> já que, na realidade, só lidamos com um *continuum* textual.

A bem da verdade, a identificação da bi-textualidade é o resultado de um trabalho analítico e interpretativo, baseado na partilha entre parodiado e parodiando. Há, pois, uma operação de análise que deve ser feita que consiste em

- identificar o(s) modelo(s) parodiado(s)
- identificar as técnicas de inserção do parodiando no parodiado, ou vice-versa
- identificar os procedimentos de transformação.

Os procedimentos de transformação (Verwey-Witting, Genette) - Freund fala de deformação, Genette fala igualmente de desvio - são de diferentes tipos. Esquemáticamente, podem-se distinguir

- a substituição (de letras, palavras, sintagmas, etc.)
- o aumento ou o exagero
- a diminuição ou amputação

Um outro tipo de transformação seria mais de natureza pragmática, consiste em mudar de contexto de enunciação um mesmo enunciado.

Quantitativamente falando, a paródia pode afetar um modelo completo (paródia global) ou apenas certas partes - ainda que mínimas (Genette) - de um dado modelo (paródia parcial).

Do ponto de vista qualitativo, distinguirei a paródia de um texto, de um (tipo de) discurso ou de um estilo. Neste ponto acredito estar em desacordo com Gérard Genette e Linda Hutcheon que só admitem a relação intertextual em sua definição da paródia. Linda Hutcheon, em particular, opõe a relação intertextual da paródia à relação intratextual da ironia e à relação extratextual da sátira. Parece-me, entretanto, não apenas admissível mas necessário - em vista da variedade das operações bi-textuais que os textos literários apresentam - falar também de paródia de discurso (aquilo a que se refere então um autor não é um texto específico, mas uma fórmula gerativa de textos: por exemplo, um certo discurso científico, administrativo, etc.) e de paródia de estilo, que não coincide com o pastiche, já que comporta as operações de transformação deformante.

O longo debate sobre o jogo entre conteúdo e forma, combinado com a hierarquia dos gêneros, que deu lugar a uma classificação do tipo

- conteúdo nobre/forma vulgar = "travestie"
- conteúdo vulgar/forma nobre = paródia

praticamente não pode se aplicar hoje, tendo em vista que a distinção hierárquica dos gêneros vem se atenuando cada vez mais.

## V. As funções da paródia

A questão das funções da paródia não poderia ser tratada separadamente com relação à dos efeitos produzidos, ou a serem obtidos pelo trabalho paródico. Ela implica também a problemática do *ethos*<sup>13</sup> deste trabalho, e, evidentemente, a de sua valorização. Considerando que as diferentes funções da paródia já aparecem - direta ou indiretamente - em suas definições, contentar-me-ei aqui com uma visão muito rápida que pretende mostrar esquematicamente as principais atribuições funcionais do fenômeno paródico.

Distinguem-se comumente as funções

---

<sup>12</sup> Eu preferi não recorrer ao termo "síntese" para descrever a paródia, pois sua natureza bi-textual, na minha opinião, não conseguiria se anular numa síntese que apagaria a interação entre um parodiado e um parodiando.

<sup>13</sup> O que acaba de ser dito deve ser aproximado daquilo que Genette chama os regimes do trabalho hipertextual (lúdico, satírico, sério).

## 1) cômica

A atribuição de uma função cômica à paródia implica, em geral, uma valorização negativa, na medida em que ela caminha ao lado da operação de diminuir, de rebaixar um modelo, ridicularizando-o. Normalmente, essa operação da paródia pressupõe uma hierarquia dos gêneros no âmbito da qual "ridicularizar" equivale a rebaixar. Nessa perspectiva, a paródia assume o lugar de um gênero inferior e menor, e até negativo já que seu trabalho - pouco sério - consiste em se basear num modelo, num código firmemente estabelecido<sup>14</sup> e conseqüentemente, dotado de um certo prestígio cultural.

## 2) lúdica

Nas abordagens tradicionais da paródia, a atribuição de uma função lúdica ao trabalho paródico caminha freqüentemente ao lado da função cômica. E sobretudo ela é muitas vezes acompanhada de um modalizador restritivo que tende a assumir uma conotação depreciativa: o trabalho paródico de tal autor *não passa* de jogo textual,... is *mere/sheer* textual play. Isso significa que se trata, primeiro, da produção marginal de um autor, em seguida, que essa produção representa apenas um divertimento lúdico e não poderia, portanto, aspirar a figurar dentre as grandes obras da alta literatura, ou mais geralmente da arte elevada e séria. Isso quer dizer também que esse trabalho não conta, na realidade, na produção de um autor.

Veremos, por ocasião da discussão sobre a paródia pós-moderna, que a categoria do lúdico sofrerá uma reavaliação importante com relação a essa tradicional colocação à parte.

## 3) polêmica

Quando a paródia assume uma função polêmica, ela tem em geral a ver com a sátira, já que a força agonística de que ela se carrega, visa, então, para além de um objeto textual ou discursivo, a uma pessoa, a um grupo social, a uma instituição, a uma crença ou a uma outra realidade extra-textual. O trabalho paródico sobre um dado texto tenta, então, atingir, além do texto parodiado, posições ou realidades a partir das quais este texto foi enunciado. Este ponto polêmico se acha quase sempre implicado na paródia; trata-se de medir sua importância ou sua intensidade quando se analisa uma obra paródica.

## 4) crítica

Parece que todos os especialistas são unânimes em afirmar a existência de uma função crítica, pelo menos todos aqueles que se interessam por seu aspecto funcional: Freund, Verweyen-Witting, Hutcheon. Mas, trata-se de que crítica? É verdade que o trabalho sobre a função crítica nem sempre é muito preciso (p. ex. em Verweyen-Witting). E onde esse tipo de trabalho se torna preciso ele inscreve a paródia num quadro conceitual que corre o risco de se tornar limitativo.

É claramente o caso de Freund que aproxima a crítica paródica da crítica da ideologia e a insere na grande narrativa (de tipo hegeliano ou marxista) da história moderna. "Crítica" implica, então, negação - e, conseqüentemente, um ethos negativo com relação à coisa criticada - que pode chegar à destruição. Ela implica também uma posição exterior à coisa criticada, bem como sua dominação pela ultrapassagem histórica, quer seja no sentido de uma *Aufhebung* hegeliana ou de uma *Überwindung* nietzscheana.

Uma paródia que preenche no sentido moderno do termo uma função crítica se insere necessariamente no sentido positivo, isto é, progressivo, no decorrer da história, já que ela contribui para desfazer objetivações simbólicas ultrapassadas dos conteúdos da consciência humana (Freund).

A questão que se coloca a partir de agora consiste em saber se a paródia pode preencher uma função crítica que não seja mais do tipo moderno e que não esteja, pois, subordinada à grande narrativa da modernidade história. Eis uma das questões centrais de uma conceitualização pós-moderna da paródia.

---

<sup>14</sup> É evidente que uma reinterpretação psicanalítica do cômico acrescentaria "o sério" a esta categoria funcional.

## VI. A valorização da paródia

As funções atribuídas à paródia determinam em grande parte o lugar que ela ocupará e o valor que lhe será atribuído no interior de um sistema classificatório dos gêneros artísticos. Tradicionalmente, ela deve se contentar com uma posição marginal e inferior nesse sistema, o que caminha paralelamente com suas funções cômica e lúdica. Gênero menor e pouco sério, ela pode, entretanto, ser reintegrada se, pela afirmação de sua função crítica, conseguirmos mostrar que ela participa do trabalho positivo da história.

Essa valorização tradicional não é, todavia, absoluta. Ela muda com os dados e situações históricas. De fato, assistimos hoje a uma revalorização maior da paródia cujos indícios podem ser percebidos ao nível do aumento quantitativo de sua produção, bem como ao nível do discurso teórico, na tentativa de pensá-la num novo quadro conceitual. Eis a apresentação de um número especial de uma revista sobre a paródia cujo ponto de partida é:

*.... uma concepção outrora aceita que via na paródia uma forma degradada e inferior da atividade literária, praticada por espíritos medíocres ou estéreis conforme o caso.*

*Mas a paródia vem de longe. Ninguém mais lhe negará hoje a categoria de atividade maior, de veículo privilegiado da criação literária.<sup>15</sup>*

Defenderei aqui que essa revalorização equivale a uma verdadeira reabilitação que deve se inscrever no âmbito mais geral de uma cultura onde dominam as citações como é o caso da nossa. Nesse quadro, outros gêneros ou procedimentos que implicam uma retomada de materiais culturais previamente disponíveis conhecem o mesmo tipo de *upgrading*: o plágio,<sup>16</sup> a bricolagem, o epigonismo. Como a paródia, esses procedimentos, aparentemente insignificantes, se tornam importantes, deslizam da margem para o centro da produção cultural, ao mesmo tempo em que seu campo de aplicação sofre um alargamento considerável.

No que diz respeito mais especificamente à paródia, pode-se dizer, de forma esquemática, que sua reabilitação no século XX se fez em dois tempos:

1) primeiramente, no início do século, no contexto da escola dos formalistas russos, ela é recuperada na grande narrativa moderna como um gênero que participa ativamente da evolução da literatura.<sup>17</sup>

2) em seguida, depois da segunda guerra mundial, no contexto da cultura pós-moderna, a paródia se torna um gênero maior, para não dizer o gênero pós-moderno por excelência. A ponto de termos o direito de nos perguntarmos se é ainda aconselhável falar de paródia, ou, pelo menos, se se trata ainda da mesma paródia à qual pudemos atribuir uma parte ativa no trabalho histórico moderno.

---

<sup>15</sup> Apresentação do número especial da revista **Etudes littéraires** sobre a paródia, XIX:1, 1986, p.9.

<sup>16</sup> No caso do plágio em particular, esta revalorização é acompanhada de uma transformação do conceito de sujeito produtor ou de autor.

<sup>17</sup> Linda Hutcheon critica as implicações modernas da teoria evolucionista dos formalistas: "the ameliorative implication of the formalists" (op. cit., p.36).

## VII. Paródia e pós-modernidade

Lembremos que essas questões já se colocavam para Winfried Freund que, tendo optado por uma conceitualização moderna, se viu obrigado a introduzir a categoria de paródia trivial. Para ele, a paródia só é respeitável com a condição de contribuir para cumprir, de algum modo, sob um disfarce literário, o trabalho da crítica ideológica. Ela deve, portanto, estar relacionada às forças históricas progressivas. Ora, a forma paródica não está intrinsecamente ligada a causas progressivas; cada vez mais, percebem-se produções paródicas que não respondem mais à definição moderna de Freund. Esta constatação cria um problema para ele, ao qual ele trará uma solução puramente terminológica, introduzindo a distinção entre paródia séria e paródia trivial. Só é séria a paródia que contribui para o trabalho histórico, dissolvendo as formas simbólicas alienantes nas quais se objetiva a consciência humana. Qualquer outro uso do procedimento paródico é declarado trivial e se vê, assim, desacreditado.

Um outro pesquisador propõe uma solução tão nominalista quanto essa, ainda que sua análise da cultura contemporânea seja bem mais profunda. Trata-se de Fredric Jameson que opta igualmente pela manutenção da grande narrativa da modernidade, mais particularmente pela manutenção de sua versão marxista, quando ele se propõe a analisar a cultura pós-moderna. Pois essa cultura, que ele faz corresponder ao regime sócio-econômico do capitalismo avançado (daí o título **The Cultural Logic of Late Capitalism**<sup>18</sup>), se define, segundo ele, pela generalização dos procedimentos de reutilização, dentre os quais a paródia, que, entretanto, não estão mais necessariamente subordinados a uma visão moderna da história. Ele falará de

*the imitation of dead styles, speech through all the masks and voices stored up in the imaginary museum of a now global culture.*

*a imitação de estilos mortos, discurso através de todas as máscaras e vozes estocadas no museu imaginário de uma cultura atualmente global.*

*e ainda de: the random cannibalization of all the styles of the past (pp. 65-66)*

*e ainda de: a canibalização ao acaso de todos os estilos do passado (p.65-66)*

Mas, e isso é grave em Jameson, essa reutilização generalizada não parece mais se inscrever no bom sentido da história, o que o leva a concluir por uma perda total da historicidade. Seu diagnóstico é radical: "A society bereft of all historicity" (uma sociedade privada de historicidade) (p.66)

Diante de um problema análogo, embora mais sério, àquele que levou Winfried Freund a distinguir uma versão séria de uma versão trivial da paródia, Jameson propõe uma outra solução. Para situação mais grave, solução mais radical. Diante de uma prática paródica generalizada, mas, perigosamente dissociada de toda causa moderna, Jameson prefere simplesmente renunciar ao termo paródia a fim de preservar uma definição moderna. Ele recorre, portanto, a um outro termo, marcado por uma conotação negativa, para descrever uma prática na qual ele só vê a reciclagem superficial e generalizada de todos os estilos mortos do passado. É o termo de pastiche que ele reserva assim à descrição do fenômeno pós-moderno dessa reciclagem des-historicizante. Mas, se olharmos mais de perto, observaremos que ele só obtém a definição desse pastiche generalizado por procedimentos negativo e privativo a partir do conceito moderno de paródia que age, aqui, como uma norma perdida:

---

<sup>18</sup> In **Postmodernism. Or The Cultural Logic of Late Capitalism**, Durham: Duke University Press, 1991.

*In this situation parody finds itself without a vocation; it has lived, and that strange new thing pastiche slowly comes to take its place. Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists. Pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs: it is to parody what that other interesting and historically original modern thing, the practice of a kind of blank irony, is to what Wayne Booth calls the "stable ironies" of the eighteenth century." (Jameson, p.17)*

*Neste caso a paródia não tem vocação; ela viveu e esta estranha coisa nova, o pastiche, vem lentamente tomar seu lugar. O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo idiossincrático peculiar ou único, o uso de uma máscara lingüística, discurso em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutra desse mimetismo, sem nenhum dos motivos últimos da paródia, amputada do impulso satírico, isenta de riso e de toda e qualquer convicção de que, ao lado da língua anormal que você pediu emprestada momentaneamente, ainda sobreviva alguma normalidade lingüística sadia. O pastiche é, pois, pura paródia, uma estátua de olhos vazados: ela está para a paródia como esta outra coisa moderna e historicamente original, a prática de uma espécie de ironia direta, está para o que Wayne Booth chama de "ironias estáveis" do século dezoito. (Jameson, p.17)*

De fato, esse pastiche é definido como "blank parody" (paródia pura), e sua definição se constrói pela constatação de ausência dos predicados da paródia:

- **without** a vocation (sem vocação)
- **without** parody's ulterior motives (sem os últimos motivos da paródia)
- **amputated of** the satiric impulse (amputada do impulso satírico)
- **devoid of** laughter and of any conviction that some healthy linguistic normality still exists (isenta de riso e de toda e qualquer convicção de que algumas normalidade lingüística sadia ainda exista.)

A escolha de Jameson é clara, mas, optando pela manutenção de um uso moderno de "paródia", ele dá testemunho de uma certa impotência cognitiva face às práticas da cultura pós-moderna.

Parece-me que é Linda Hutcheon<sup>19</sup> quem deu um passo a mais para poder aplicar a noção de paródia à cultura pós-moderna e dar conta de sua especificidade. Em oposição a Jameson, ela optou pela manutenção da noção de paródia, disposta a repensá-la radicalmente, o que significa propor uma definição pós-moderna. Pois a paródia deixou de ser um gênero marginal e menor. Ela não poderia ser considerada como um sub-produto parasitário da via real da grande literatura. Ela é doravante produção no sentido forte e próprio do termo<sup>20</sup> e se situa no próprio centro da classificação dos gêneros. Talvez fosse melhor falar de uma atitude dominante adotada pelos autores pós-modernos sem limitá-la a uma forma genérica.

Introduzindo a noção de um ethos neutro que pode definir a particularidade pós-moderna da relação entre texto parodiando e texto parodiado, Linda Hutcheon faz duas coisas. De um lado, ela privilegia no prefixo *para-* a significação não-adversativa "ao lado de", "além de" sem, no entanto, diminuir a importância da paródia. Poder-se-ia concluir que a diferença entre paródia moderna e pós-moderna se coloca no peso diferente dado às significações do prefixo *para-*. Por outro lado, ela concebe uma prática não-agonística da crítica que opera a paródia. Pois, se ela mantém uma função crítica para a paródia, essa função não opera mais - de maneira moderna - por pura negatividade, nem a partir de uma posição de superioridade, mas admite doravante que haja cumplicidade lúdica entre o criticante e o criticado. E esta cumplicidade se manifesta na reutilização das formas

---

<sup>19</sup> Em **A Theory of Parody**. New York: Methuen.

<sup>20</sup> Linda Hutcheon insiste na autonomia e na novidade da obra paródica: "Parody brings about something new" e "Parody creates a new autonomous form".

deste por aquele. A natureza lúdica do trabalho paródico não se opõe mais ao termo sério que, a partir de então, se integrou ao *ethos* neutro que pode agora implicar, ao mesmo tempo, a homenagem a um modelo de paródia e sua ironização.

Já vimos que o trabalho de definição de Linda Hutcheon desconstrói, de algum modo, as dicotomias conceituais sobre as quais estavam fundadas as definições anteriores. Isso leva a deslocar os elementos constitutivos da paródia clássica<sup>21</sup> que eram

- a assimetria entre parodiando e parodiado
- a unidirecionalidade do trabalho paródico que vai do texto fonte ao texto alvo.
- a hierarquia: superioridade do texto parodiando sobre o texto parodiado em termos agonístico e cronológico, e do texto parodiado ao texto parodiando em termos de seriedade e de valor artístico.

O núcleo definitório da paródia pós-moderna é, ao contrário, constituído pelos traços

- *ethos* neutro, ou cumplicidade
- bi-direcionalidade
- des-hierarquização

Equivale a dizer que as oposições semânticas constitutivas das definições anteriores da paródia não são mais operatórias (menção *vs* uso, meta- *vs* hiper-, primário *vs* secundário, discurso original *vs* discurso parasitário, etc.), o que torna a questão ainda mais complexa e difícil de ser pensada. Constata-se, finalmente, que a paródia pós-moderna é o equivalente literário do trabalho que faz a desconstrução em filosofia. Ou, se invertermos a relação: a paródia contemporânea é o modelo literário da desconstrução. Talvez ela tenha precedido, na prática, à tarefa que Gianni Vattimo, por exemplo, se propôs e que consistiria em desenvolver uma filosofia pós-moderna.

Graças a esta re-descrição dos modos de funcionamento da atitude paródica, torna-se possível dar conta de uma modalidade especificamente pós-moderna da paródia sem ter de renunciar ao próprio termo. Ao mesmo tempo, a paródia se acha reabilitada na hierarquia dos gêneros por meio de uma revalorização que lhe concede o status de um modo de produção cultural que merece nossa atenção porque ocupa uma posição central na cultura pós-moderna.

---

<sup>21</sup> Convém notar que Linda Hutcheon utiliza a oposição clássica *vs* moderna exatamente onde eu me refiro à diferença entre o moderno e o pós-moderno.