

PARÓDIA E LITERATURA PORTUGUESA: DA REVISÃO TEÓRICA ÀS POTENCIALIDADES DIDÁTICAS

José Cândido de Oliveira Martins

Universidade Católica Portuguesa/Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos*

1. CONTEXTO EDUCATIVO JUSTIFICADOR

Sabemos como a exigente problemática do ensino da literatura mantém hoje perene atualidade, por razões consabidas, sobretudo para professores e formadores: excessos teóricos e modas ao nível da formação científico-pedagógica; assinável incontinência terminológico-concetual; instabilidade e desequilíbrio na construção dos *curricula*, sobretudo do ensino básico e secundário; e, não menos relevante, erosão ou marginalização da literatura ao nível dos conteúdos programáticos de Português, em favor de uma infundamentada e redutora perspectiva comunicacional, tomando equivocadamente a criação literária como um mero tipo de discurso ou “uso” linguístico, a par de tantos outros.

Também por esses e outros motivos a reflexão sobre as práticas da docência literária deve convocar múltiplas e articuladas abordagens teóricas e pedagógicas. As várias disciplinas do campo dos estudos literários – da teoria da literatura e da literatura comparada à história da literatura e à didática da literatura – devem manter fecun-

* Artigo desenvolvido no âmbito do PEst-OE/FIL/UI0683/2011 – Projeto estratégico do CEFH, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

das e ponderadas relações de interdisciplinaridade.¹ Ora, a nossa presente e modesta proposta situa-se justamente no domínio destas louváveis e produtivas articulações interdisciplinares. Fazendo parte integrante da história literária, ao longo dos séculos, não se entende que a paródia esteja arredada completamente do ensino da literatura. Mais concretamente, no âmbito de um renovado ensino da literatura portuguesa, uma das sugestões que aqui se apresenta é a das virtualidades didáticas da paródia – como recorrer à paródia na dinamização didática no espaço da aula de Português/Literatura Portuguesa?

Para melhor enquadrar a presente proposta, convém assinalar desde já que a utilização da paródia em contexto pedagógico – do ensino secundário ao universitário – justifica-se por várias e articuladas razões, com destaque para as seguintes: i) ao nível de uma cultura literária básica, é necessário superar uma conceção corrente, pejorativa e muito redutora de paródia, que a confina a mera brincadeira ou, quando muito, a uma imitação ridicularizadora; ii) a paródia constitui uma prática discursiva de toda a história literária, transversal a todos os géneros, pelo que não deve ser ignorada ao nível do ensino da literatura;² iii) como demonstram vários estudiosos, a paródia apresenta-se como um dos fenómenos mais emblemáticos da

1 Sobre este pano de fundo dos desafios que atualmente se colocam ao ensino da literatura, merecem destaque os estudos de Vítor Aguiar e Silva (2010: 207-216 e 217-225), particularmente os textos intitulados “Teses sobre o ensino do texto literário na aula de Português” e “As relações entre a Teoria da Literatura e a Didáctica da Literatura: filtros, máscaras e torniquetes”; e de José Augusto Cardoso Bernardes (2005: 7-53), com realce para a parte inicial consagrada aos “Caminhos da teoria”, em particular, a análise crítica das novas orientações programáticas, com a proposta de caminhos alternativos.

2 Através dos papéis e da figura jocosa SamiR SavoN, personificadora da função poético-metalinguística, Francisco Maciel Silveira (1997) elaborou uma lúdica demonstração das possíveis releituras parodísticas que se podem fazer de momentos cimeiros da literatura portuguesa, desde a poesia provençal até Fernando Pessoa ou Miguel Torga, no quadro mais geral de uma “intertextualidade crítico-criativa”.

arte e da cultura contemporâneas; iv) sendo uma forma peculiar de recepção literária (uma das formas de consagração de obras canônicas), a paródia pode contribuir para melhor analisar os textos literários canônicos; v) a compreensão dos variados mecanismos linguístico-retóricos da paródia apresenta-se também como uma forma de conhecimento da língua e do texto literário; vi) por fim, constituindo frequentemente um discurso de índole cômica e lúdica, a exploração da paródia pode constituir uma atividade motivacional na leitura dos clássicos do cânone escolar.³

Em coerência com os pressupostos enunciados e no quadro mais geral da leitura literária de natureza intertextual, o recurso à paródia no domínio pedagógico, nomeadamente no Ensino Básico e Secundário, pressupõe duas reflexões articuladas, necessariamente breves: primeira, uma atualizada conceção de paródia – natureza, história, funções e relação com outras formas e géneros; segunda, uma panorâmica ilustrativa sobre a presença da paródia em diversos momentos históricos do cânone da literatura portuguesa.

Move-nos então a ideia central de que a intertextualidade e a paródia podem e devem ser usadas como *recurso* formativo ao nível do ensino da literatura, como demonstrado num estudo recente, fruto de uma experiência didática, sintomaticamente intitulado *Textos que dialogan: la intertextualidad como recurso didáctico* (Durañona, 2006)⁴. Definitivamente, não é possível concretizar atividades de lei-

3 Neste sentido, a atenção concedida à paródia também poderia justificar-se através da necessidade de demonstrar o dinamismo inerente à evolução dos géneros literários e à sua constante problematização, quer no plano da própria criação e recepção literárias, quer no domínio do ensino da literatura (cf. Mello, 1998).

4 Obra a que devemos juntar estudos aprofundados de Antonio Mendoza Fillola (1994, 2003), centrados na articulação entre a literatura comparada, a teoria da intertextualidade e os vários desafios que se colocam ao atual ensino da literatura, desde o ensino básico e secundário: inovação curricular, análise comparatista e didática da literatura; educação

tura, análise e exploração de textos literários canônicos – como os que constituem o cânone escolar –, desconhecendo esta metodologia crítica, adequada a apetrechar o leitor autônomo com ferramentas conceituais, quer para uma leitura literária mais aprofundada, quer para o desejável processo de interculturização.

Consabidamente, os textos literários não são ilhas isoladas; ler um texto é reconhecer outros que o habitam ou constituem malhas do seu tecido textual. Deste modo, todo o texto literário remete para outro(s) texto(s) que o antecedem, em graus e formas distintas. Cabe então à competência do leitor atualizar essa relação intertextual, indagando os sentidos dessa aproximação ou rede dialógica. A hermenêutica dos sentidos textuais também radica nesta fundamental indagação; e a própria compreensão da evolução da história literária é indissociável desta visão dinâmica da criação e igualmente da interpretação. Em última análise, cabe ao sistema educativo (do ambiente familiar à escola) a ampliação e o aprofundamento dessa competência literária, capaz de permitir a leitura do texto literário em todas as suas dimensões constitutivas, incluindo a da sua tessitura intertextual.

2. TEORIA E GRAMÁTICA DA PARÓDIA

2.1. No princípio, era Aristóteles e o influente legado poético-retórico, desde os gregos aos latinos, como Cícero ou Quintiliano, sem esquecer a longa tradição medieval. Com efeito, não existindo definições trans-históricas, a conceituação da paródia, sua natureza, procedimentos e funções, é indissociável da sua remota origem na cultura e literatura gregas, acompanhando depois a assinalável evolução estética e a própria transformação dos estudos literários ou da teoria da literatura.

literária, intertextualidade, competência literária e construção do intertexto leitor, entre outros tópicos relevantes.

Etimologicamente, a palavra *paródia* é constituída pelo ambíguo prefixo *para* (ao longo de, à margem, contra – expressando simultaneamente proximidade e oposição), mais a palavra grega *canto*, sinónimo de poesia. Neste sentido, o termo *paródia* costuma ser traduzido como “canto à margem” ou “contra-canto”, isto é, texto composto à imagem e/ou em contraposição a um outro texto célebre pré-existente. Rigorosamente, desde os primórdios que a paródia, enquanto estratégia discursiva dotada de variados procedimentos linguístico-retóricos, tem como alvo textos mais ou menos célebres, mas também códigos e convenções que regem a composição dos géneros literários.⁵

Daí o sentido tradicional da *paródia* em teorizadores da retórica e da poética, mas também em gramáticos e lexicógrafos, ora genericamente como género zombeteiro, imitação cómica e ridicularizadora (de géneros nobres como a épica, *v.g.*); ora, mais especificamente, como técnica de citação de textos canónicos com intencionalidade rebaixadora, transformando por exemplo a elevação da poesia de um género nobre (tragédia, epopeia) na coloquialidade da prosa ou no ridículo das personagens e ações.

Na *Poética* (1448a), Aristóteles aponta para uma definição da *paródia* como modalidade artística, em modo narrativo, ao lado de outras (tragédia, epopeia e comédia), imitando os homens e as suas ações, mas retratando-os de forma inferior à que são realmente. Porém, infelizmente, não chegou até nós a parte do tratado aristotélico que se debruçaria detalhadamente sobre a comédia e sobre a paródia, a quarta “casa” da sua conhecida classificação genológica.

Em todo o caso, a informação legada pela Antiguidade parece ir no sentido de apresentar a paródia como uma forma singular de rap-

5 Quase todos os historiadores do fenómeno da paródia se debruçam sobre as suas origens históricas e, em particular, sobre o sentido etimológico do termo – entre outros estudos, cf. Genette (1982: 17 e ss.), Rose (1993: 6 e ss.), Hutcheon (1989: 47-48) e Ferreira (1999).

sódia – à margem de obras célebres, nomeadamente em espetáculos públicos, rapsodos experientes construiriam “versões” alternativas, divertindo assim o público presente, por exemplo com epopeias burlescas ou zombeteiras. Como vemos, certa tradição crítica insiste na ideia da paródia como imitação rebaixadora, de sentido burlesco, inversão cômica de um texto sério, orientada pela intenção de divertir, mas sempre dentro do espírito de transgressão autorizada. Ao mesmo tempo que na hierarquia clássica dos géneros se afirma a ideia de paródia como *género inferior*, apostado em inverter e deformar textos e géneros nobres (imitação ou deformação cômica), também se insiste na *existência derivada* do discurso paródico, uma vez que se constrói sempre em relação com um texto anterior.

Modernamente, a partir dos primórdios do séc. XX, a teoria literária redefiniu a natureza e a função da paródia, enriquecendo e precisando essa herança multissecular, atribuindo-lhe um papel relevante na renovação estética. Desde logo, os formalistas russos destacaram a importância da paródia como importante mecanismo de evolução literária. Para teorizadores como I. Tynianov ou V. Chklovski ou B. Tomachevski, o discurso parodístico incidiria a sua ação sobre convenções, modelos tradicionais e processos mecanizados, contribuindo assim para a consciência crítica e para a renovação estético-literária, como aconteceu exemplarmente no romance paródico de Sterne. É certo que esta noção do papel crítico da paródia na mudança de convenções, modelos e paradigmas estéticos já estava indiciada na Antiguidade clássica; mas adquire com a teorização dos formalistas uma reconhecida preponderância, sobretudo na sua atenção aos processos de *desautomatização* da linguagem literária.

Posteriormente, a teorização do russo Mikhaïl Bakhtine alcança um lugar fundamental, concebendo a paródia como uma forma discursiva inserida num sistema teórico-hermenêutico bem mais vasto. Com efeito, afastando-se do formalismo no estudo da linguagem e

da literatura, configura uma complexa teoria linguística, literária e antropológica, assente nas noções axiais de *dialogismo* (relação dinâmica entre enunciados), *polifonia* (multiplicidade de vozes, sobretudo no romance polifónico) e, para o ponto que nos interessa, *carnavalização*, enquanto visão subversiva do mundo dos dogmas, da ordem e da cultura oficial de matriz cristã, com o destronamento do sério e dos poderes, através da transgressão, da dimensão festiva e do riso libertador, sob a forma de carnavalesco “mundo às avessas”.

Estudando detalhadamente a evolução das formas romanescas, as manifestações da cultura popular e a obra de François Rabelais, Bakhtine apresenta a paródia como rebaixamento grotesco de textos e linguagens, de símbolos e de rituais, enfim, uma transgressão libertária, legitimada pelo espírito festivo e heterodoxo da carnavalização, de matriz antiga (da sátira menipeia ao realismo grotesco), mas de enorme desenvolvimento na Idade Média e no Renascimento. Neste sentido, enquanto inversão da doxa e concebida como género dialógico interdiscursivo, amplia-se o âmbito da paródia como forma discursiva com implicações culturais e ideológicas – paródia como processo retórico-literário, mas sobretudo como libertária e iconoclasta visão do mundo. Para o teorizador russo, a paródia é ainda caracterizada por uma apreciável ambivalência: subverte, mas também regenera; expressa a morte e o renascimento.⁶

Mais recentemente, tem-se publicado variados estudos aprofundados sobre a paródia. Neste âmbito, merecem destaque as contribuições de Linda Hutcheon (1989) e de Margaret A. Rose (1993). Além de traçarem de modos distintos, como é o caso destas autoras, a sua evolução histórica, demonstram uma dupla preocupação: desde logo,

6 Sobre o fundamental contributo de M. Bakhtine para a atual teorização da paródia, de natureza pós-estruturalista, recomendam-se os trabalhos de Rose (1993: 125-170), Sangsue (1994: 37-47), Pueo (2002: 60 *et passim*) e Juvan (2008: 86-95).

superar as tradicionais e redutoras concepções de retórica; ao mesmo tempo, destacar a singularidade das práticas discursivas da paródia nas artes e na cultura do mundo contemporâneo, particularmente ao nível da metaficção atual e de uma obcecada hibridização (Pueo, 2002: 61). Definitivamente, a paródia excede o campo literário, abrindo-se ao domínio alargado da estética e da cultura dos nossos dias.

Herdeiro de um legado multissecular, quer ao nível da prática literária, quer da respetiva teorização, o discurso paródico assume ao longo dos sécs. XX e XXI uma manifesta relevância. Ora, uma das tendências de estudos como os destacados é a de salientar que a paródia não é um fenómeno exclusivamente literário, estendendo-se às artes e à cultura contemporâneas. Naturalmente, não deixa de possuir uma enorme relevância ao nível da criação literária, sobretudo numa escrita obsessivamente intertextual e lúdica, em que as tendências metaliterárias pós-modernas assumem frequentemente uma natureza parodística.⁷

Ao mesmo tempo, recentes trabalhos questionam o tradicional *ethos* da paródia, muitas vezes confundida com a sátira ou o cómico. Se era frequente associar, redutoramente, o discurso parodístico a formas e manifestações do cómico, várias investigações insistem na concretização da paródia como uma forma discursiva ou género, norteadas por um *ethos* marcadamente ambíguo, cuja amplitude vai da homenagem mais ou menos reverenciadora, até ao registo lúdico, cómico e dilacerador: “O seu âmbito intencional vai da admiração respeitosa

7 Como destacado por inúmeros estudos teórico-críticos, com destaque para as investigações de Linda Hutcheon (1989; 1991: 163 e ss.); de Margaret A. Rose, no capítulo intitulado “Contemporary late modern and post-modern theories and uses of parody” (1993: 195 e ss.), aliás na sequência de estudo anterior da mesma investigadora, intitulado *Parody/Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*; e de Simon Denith, no derradeiro capítulo do seu estudo, “Is nothing sacred? Parody and the postmodern” (2000: 154 e ss.).

ao ridículo mordaz” (Hutcheon, 1989: 28). Deste modo, como género interartístico, a paródia deve ser concebida como uma forma contextualizada, definida como “inversão irónica”, “transcontextualização” ou “repetição com distância crítica” (Hutcheon, 1989: 17, 48).

Já anteriormente, embora numa perspetiva redutora, Gérard Genette (1982: 11-12) perspetivara a paródia como uma prática hipertextual, uma vez assente na transformação simples, mas distanciadamente crítica, que une um texto B (*hipertexto*) a um texto A anterior (*hipotexto*). Nesta teorização genettiana sobre a literatura em segundo grau, as práticas da *hipertextualidade* – incluindo a paródia como transformação temática e lúdica – diferenciam-se de outras práticas transtextuais, constituídas pela relação de um texto com outros textos: *paratextualidade*, *arquitextualidade*, *metatextualidade* e *intertextualidade*.

Dada a conceção limitada de investigadores como Genette sobre paródia, e a manifesta flutuação concetual de autor para autor, não surpreende a tentativa de definição operacional de Daniel Sanguse, sublinhando uma intencionalidade alargada: “La parodie serait ainsi la transformation ludique, comique ou satirique d’un texte singulier” (1994: 73-74). Rigorosamente, como sugerido, o alvo da paródia literária não é apenas um texto, podendo alargar-se a um autor ou a um estilo, às convenções de um género ou a uma estética, e mesmo aos valores que configuram determinada cultura e ideologia.

2.2. Não nos movendo a preocupação historicista sobre o fenómeno da paródia, mas antes norteados por preocupações pedagógicas, é oportuno salientar agora outros aspetos relevantes de uma poética ou gramática da paródia, decisivos para a compreensão do discurso literário da paródia, e, por isso mesmo, fundamentais para a sua exploração didática.

Desde logo, a linguagem da *paródia* deve ser compreendida no quadro conceitual da *intertextualidade* (Hutcheon, 1989: 32 e ss.) – conceito oportunamente assimilado pelos leitores mais jovens –, enquanto procedimento ou prática discursiva que, no âmbito da memória do sistema literário, coloca em relação semântica dois ou mais textos, reservando-se o termo de *intertexto* para os textos convocados por essa relação intertextual. Contudo, como veremos, a paródia não se restringe a uma simples prática intertextual no campo literário, estendendo-se a gêneros, práticas e discursos culturais e ideológicos – diálogo de textos, de vozes ou de discursos –, ora em continuidade, ora em rutura com determinada memória ou tradição literária.

Sabemos como a intertextualidade se mostra inseparável, simultaneamente, do processo de criação literária, mas também da interpretação dos textos, na medida em que, quer na produção quer na recepção literárias, a memória do sistema literário desempenha um papel fundamental (Silva, 1986: 258 e ss.). Não existindo criação *ex nihilo*, nem leitura adâmica, o sistema literário não funciona sem essa memória ou *thesaurus* coletivo – criador e leitor estão enformados por uma determinada enciclopédia ou cultura literária que norteia, de forma decisiva, as funções criativa e interpretativa.

Por outras palavras, como prática intertextual, a paródia exige uma variável, mas decisiva *competência* do leitor (linguística, literária e ideológica), pois sem esse ato de reconhecimento ao nível da percepção do leitor, a paródia não funciona, sendo esvaziado o seu efeito. Efetivamente, se o leitor não consegue descortinar ou decodificar o hipotexto (texto parodiado), ainda que parcialmente, sobre o qual atua o hipertexto (texto parodiante), pode dizer-se que a relação parodística é inexistente nesse ato de leitura, ficando amputada essa experiência estética. Ou seja, a este nível, a leitura literária pressupõe – também consoante o grau de visibilidade da relação paródica e das

suas pistas mais ou menos explícitas (da citação à alusão) – um certo grau de competência de leitura, aí se originando a tradicional acusação do caráter elitista da paródia.⁸

Além disso, a relação intertextual pode comportar uma variedade de tipos, nomeadamente quanto ao *grau de visibilidade* e modalidade de intertexto, assumida pela relação intertextual: intertextualidade explícita ou implícita; intertextualidade exoliterária e endoliterária; intertextualidade estilística, temática ou genológica; intertextualidade heteroautoral e homoautoral (autotextualidade).⁹

Ao mesmo tempo, convém ter presente uma outra tipologia não menos operante, a das *formas* que a intertextualidade pode revestir: ora através de relações de copresença – citação, referência, plágio, alusão; ora de derivação – paródia e pastiche, sobretudo.¹⁰ A tendência geral é para conceber a paródia como uma das formas assumidas pela intertextualidade, ora numa conceção algo redutora, como

8 Cf. Pueo (2002: 101 e ss.), embora, como salienta este autor, o efeito da relação paródica não se esgote no reconhecimento do texto parodiado. Em todo caso, como nos recorda Umberto Eco (2002: 228), a leitura literária de tessitura intertextual sempre pode proporcionar distintos graus de experiência estética, através de *níveis* diferenciados de leitura (semântico e estético), consoante a competência que o leitor mais ou menos “informado” detém, nomeadamente sobre textos intertextualmente saturados, como é frequente na literatura dita pós-moderna, sobretudo a narrativa, segundo o teórico italiano marcada pelas características da metanarratividade, dialogismo, *double coding* e ironia intertextual.

9 Para considerações mais aprofundadas sobre estas tipologias do discurso intertextual, recomenda-se a leitura de alguns autores, nomeadamente dos que mostram certa preocupação sintética e/ou didática: Silva (1986: 624-633); e Kock *et al.* (2007: 17 ss., 63 e ss.). Para outras informações mais sucintas sobre estes e outros conceitos da teoria da intertextualidade e da paródia, aconselha-se ainda a consulta de dicionários de termos literários, incluindo alguns com edição *on-line*.

10 Para seguirmos a tipologia classificativa de Nathalie Piégay-Gros (1996: 43 e ss.); também aqui se revela proveitosa a consulta das propostas feitas na obra de Marina Alicia Durañona *et al.* (2006), no afã de clarificar a exploração da intertextualidade em contexto de didática da literatura.

transformação estilística reduzida de um texto ou parcela textual; ora numa aceção mais alargada, como transformação de um texto, discurso ou obra, através da imitação/transposição e reescrita crítica, num jogo de aproximação e de afastamento crítico.

Mais complicado ainda é o esforço de relacionar a teorização da paródia com outras formas e géneros do cómico no texto literário: ironia, humor, riso, sátira, caricatura, burlesco, herói-cómico, etc. (Jardon, 1988: 190 e ss.). Tradicionalmente, como sugerido, até como forma de hipertrofia do texto objeto, associa-se a paródia ao prazer do regime lúdico e satírico, ou, na conceituação aristotélica, aos géneros inferiores expressos em prosa. Mas atentando no alvo da paródia, a título de rápida consideração, a generalidade dos estudiosos realça a osmose ou hibridização que pode ocorrer entre o discurso da paródia e as manifestações do cómico verbal, salvaguardando as devidas diferenças.

Desde logo, e a título de rápido exemplo de algumas tendências, em registo de escrita imitativa (Bouillaguet, 1996), sobressai, como tendência marcante, a natureza intratextual e lúdica da paródia (*ethos* centrípeto), por oposição ao alvo extratextual e moralizador da sátira (*ethos* centrífugo). Contudo, persistem manifestações de contaminação, como as da paródia satírica e sátira paródica, cabendo aqui, no entanto, recordar a consideração de Nabokov: “satire is a lesson, parody is a game” (Hutcheon, 1989: 61 e ss.). Isso não impede diversas formas de articulação semântico-expressiva, como ocorre quando a paródia se apresenta como discurso crítico ao serviço de uma intencionalidade ou estratégia satírica; ou quando a paródia se serve dos procedimentos retórico-linguísticos da ironia e da caricatura, da construção do género burlesco ou ainda do pastiche paródico. Contudo, como sugerido antes, este carácter poroso da paródia face às manifestações do cómico verbal não transforma o discurso paro-

dístico num género com um *ethos* exclusivamente cómico-jocoso ou satírico-burlesco.

Esclarecida a filiação da paródia como prática intertextual e a sua fecunda relação com as manifestações do cómico, persiste a conhecida dificuldade de definir com precisão a natureza funcional e genológica de paródia: técnica de citação? Forma discursiva? Prática intertextual? Ou género literário? Como sugerido, convém termos presente que a noção de paródia foi evoluindo com a história da literatura e da cultura – se tradicionalmente era concebida sobretudo como técnica de citação rebaixadora e cómica, também foi adquirindo a configuração de género literário composto à margem ou à imitação de outros géneros. É ponto assente que está presente ou se articula com todos os géneros do sistema literário, como reconhecido por Tua Blesa (AA.VV., 1994: 59), com especificidades muito próprias, nomeadamente a enorme variedade de mecanismos usados para produzir o efeito hipertextual da paródia (Rose, 1993: 37-38).

Por tudo isto, e como foi sendo adiantado, a tendência atual é para considerar a paródia como um género literário – para alguns, metagénero, trangénero, intergénero, ou metonímia da literatura e da até contemporaneidade –, com uma natureza ou vocação marcadamente metaliterária e crítica.¹¹ Como sugerido por L. Hutcheon, a paródia pode comportar uma orientação ambígua ou dialética dupla, com naturais cambiantes intermédios: *paródia normativa*, sempre que demonstra uma preocupação conservadora ou reacionária face a inovações estético-culturais; ou *paródia revolucionária*, no seu afã con-

11 Cf. Pozuelo Yvancos, 2000: 9; Pueo, 2002: 67. De facto, transversal aos outros géneros, a paródia tanto pode considerar-se um *metagénero* ou uma *modalidade* literária, de natureza adjetival e transversal ao sistema genológico, à imagem da sátira, do burlesco, do grotesco, do alegórico, segundo a proposta de Claudio Guillén (1985: 165).

testatário e iconoclasta diante de convenções e estereótipos.¹² Uma coisa é certa: talvez nunca como agora a paródia goze de tão generalizada implantação ao nível do sistema literário e cultural, exigindo de nós uma atenção crítica informada. Porque, entre outras razões, como sustentado por Osvaldo M. Silvestre (2011: 336), a paródia integra frequentemente uma *dimensão crítica* comum a outras manifestações do humor, questionadoras de todas as formas de doxa.

3. PRÁTICAS DA PARÓDIA NA LITERATURA PORTUGUESA

Feita a sintética reflexão teórica precedente, estamos melhor apetrechados para apresentar e compreender criticamente uma ilustrativa viagem sobre a atuante presença da paródia e sua relação semântica com alguns textos canônicos da literatura portuguesa (e dos atuais programas escolares) – de Camões a Pessoa ou Saramago. Desde os alvares da literatura portuguesa que muitas das suas criações, com destaque para as que alcançaram maior popularidade (*et pour cause*), foram objeto de reescrita paródica; mas sem esquecer que, ao mesmo tempo, essas mesmas obras contêm elas mesmas paródias de outros textos, temas ou convenções.

Praticamente, desde a literatura medieval até aos dias de hoje, não há período literário que não comporte variadíssimas manifestações de paródia literária, a começar pelos autores mais centrais do cânone ou os mais populares; mas torna-se impossível, no espaço de um texto como este, traçar uma panorâmica tão ambiciosa. Com efeito, cada um dos rápidos exemplos que se seguem – como tantos outros possíveis – justificaria por si só uma análise detalhada, cada um deles

12 Para uma visão de síntese da teoria literária da paródia, incidindo sobre alguns dos tópicos elencados, recomenda-se a leitura de alguns textos: Bouillaguet (1996) sobre o funcionamento das práticas do pastiche, da paródia e da colagem; Jardon (1988) acerca das inter-relacionadas manifestações do cómico no texto literário; e Martins (1995: 29-69; 1999) e Sangsue (1994) sobre uma atualizada poética da paródia literária.

configurando um artigo autónomo. Porém, para o ponto em discussão, conformamo-nos com uma argumentação com base no exemplo rápido e sugestivo.

No longo período da literatura medieval, desde logo na poesia trovadoresca, é possível encontrar composições poéticas que traçam um retrato parodístico da figuração idealizada da mulher amada (a “senhor” do amor cortês), desde as cantigas de escárnio e maldizer, até ao *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende, passando por várias obras em prosa. Neste estilo subversivo, há composições paródicas e satíricas onde se assiste à subversão parodística da figura feminina, retratada em contraponto cómico-burlesco como mulher feia e gorda, de baixa condição social e até de conduta imoral, nas antípodas da irrepreensível pintura da hiperbolizada “senhor”, distante e idealizada pelo amor cortês. Sabemos como diversas vezes o realismo quotidiano e grotesco opera esse efeito de rebaixamento de géneros mais “nobres” ou de convenções mais eruditas.

A par de outras manifestações da paródia sacra ou profana, é possível encontrar a paródia de códigos e convenções que regem a composição de certos géneros poético-literários, como a paródia da teoria do amor cortês de origem provençal, nas chamadas cantigas de “escárnio de amor” (Rodrigues Lapa), como forma de denúncia, mais ou menos satírica, das convenções e estereótipos do género. Entre muitos outros exemplos textuais breves, tome-se a conhecida composição de Pero Garcia Buralês (CV 988, CBN 1380), “Roi Queimado morreu com amor / [...] mais resurgiu depois ao tercer dia”.

Consabidamente, o texto comparece habitualmente nas antologias escolares e pode ser lido justamente num óbvio registo de paródia ao estafado *cliché* do morrer de amor, ao apropriar-se subversivamente de códigos temático-compositivos das cantigas de amor e da doutrina poética que as regia. Aliás, não são raras as composições cómico-satíricas galaico-portuguesas que, em contraponto parodístico, operam a

carnavalesca subversão do codificado panegírico da dama da cantiga de amor.¹³ Mais curiosa é a sua convocação intertextual e parodística na escrita de autores contemporâneos, como na poesia de Rui Lage, a encerrar um texto elegíaco com uma citação expressa: “e, por se meter por mais trobador,/por que lh’ela non quisio bem fazer,/feze-s’ele em seus cantares morrer,/mas ressurgiu, ao tercer dia” (2011: 58).

Também a obra de Gil Vicente, exemplar da transição entre a tradição da Baixa Idade Média e a modernidade do primeiro Renascimento, na riquíssima variedade cómico-satírica dos seus autos e farsas, serve-se de abundantes e fecundos procedimentos e gêneros, desde a sátira e do burlesco até ao discurso parodístico (Bernardes, 2006). Entre muitas outras ocorrências, aliás em continuidade com a tradição satírica da literatura anterior e numa postura de vigilância crítica, a decadência moral da vida pública ou a estereotipada tópica do amor cortês não deixam de ser objeto de divertida paródia, podendo assumir uma tonalidade mais ou menos satírica, mordaz e caricatural, configurando um registo genologicamente compósito, em que o lúdico e a derisão se aliam na denúncia ética da crise de valores.

Neste último caso, da subversão da velha e convencional teoria do amor cortês, com seus códigos de cortesia e mesura, sirva de exemplo o mentiroso escudeiro Aires Rosado da farsa *Quem tem farelos*, que se apresenta tão esfomeado como apaixonado pela donzela Isabel; ou o discurso da mãe da moça sobre as artes da sedução, desnudando as

13 Cf. Lanciani e Tavani (1998: 134-138), bem como o estudo de Mário Martins (1987), e ainda o volume coletivo intitulado *O riso na cultura medieval* (AA. VV., 2004). O já citado M. Bakhtine (1972) destacou justamente a enorme fortuna da paródia na literatura e cultura medievais – desde as inversões carnavalescas do mundo oficial e sério, até ao pastiche paródico da liturgia e das orações religiosas (*Missa, Pater Noster, Ave Maria*, procissões, festas dos loucos, sermões, etc.). Curiosamente, não faltam textos de poetas contemporâneos (de Jorge de Sena a Eugénio de Andrade) que recriam numa intertextualidade manifesta – não necessariamente em registo paródico – procedimentos estilísticos, temáticos e compositivos da longínqua poesia trovadoresca.

mentiras dos pretendentes e incentivando técnicas de fingimento e de dissimulação, nas antípodas de uma idealizada retórica passional – “e saber fingir um riso/falso e bem dissimulado”, como sintetiza a jovem vicentina, evocando assim a conhecida cantiga de escárnio e maldizer que descreve as manhas femininas ensinadas por Maria Dominga às donzelas para caçarem os futuros maridos.

Dada a sua reconhecida consagração, a obra literária de Luís de Camões, da lírica à epopeia, também foi objeto de repetidas paródias ao longo dos séculos. E como bem sabiam alguns dos mais devotados críticos camonianos, com destaque para o erudito comentador Manuel de Faria e Sousa ou mesmo Manuel Severim de Faria, o exercício da paródia deve ser visto também como uma forma de homenagem, atestando a popularidade de um autor e contribuindo assim para a sua consagração.

Com efeito, desde finais do séc. XVI até à atualidade, sobretudo a epopeia *Os Lusíadas* [1572] tem sido objeto de diversas reescritas paródicas, especialmente a partir da técnica burlesca do rebaixamento do estilo. Através do molde ou elevado arquitepo do género épico, e tendo como pano de fundo a popularidade e sobretudo a *auctoritas* de Camões, reescreve-se jocosa e parodicamente o conteúdo de alguns dos mais célebres episódios do canto camoniano. Sirva de exemplo a *Paródia ao primeiro canto dos Lusíadas de Camões*, redigida pelos estudantes de Teologia da Universidade de Évora, logo em 1589, popularizada em múltiplas cópias e edições, sobretudo até ao centenário camoniano de 1880.

A intencionalidade cómico-paródica é bem visível no estilo báquico desta reescrita, aliás, expresso na designação paratextual adotada: “Festas bacanais: conversão do primeiro canto dos *Lusíadas* do grande Luís de Camões vertidos do humano em o de-vinho por uns caprichosos autores”. Nesta paródia do Canto I, o espírito lúdico revela-se sobretudo em estrofes com o teor deste *incipit*, adequado ao

tom jocoso de exaltação da bebida que perpassa esta paródia “borracha”, numa conversão ao “de-vinho”, e não “ao divino”:

Borrachas, borrachões assinalados,
 Que de Alcochete junto a Vilafranca,
 Por mares nunca dantes navegados
 Passaram inda além de Peramanca:
 Em pagodes e ceias esforçados,
 Mais do que se permite a gente branca,
 Em Évora cidade se alojaram,
 Onde pipas e quartos despejaram.

Também as bebedeiras muito famosas
 D’aqueles que andaram esgotando
 O império de Baco, e as saborosas
Águas de boa Casta devastando;
 E os que por bebedeiras valiosas
 Se vão das leis do reino libertando;
 Cantando espalharei por toda a parte,
 Se a tanto me ajudar Baco, e não Marte. (1880: 1-2)

Surpreendentemente ou não, as abundantes paródias d’*Os Lusíadas* prolongaram-se pelos séculos seguintes, com uma assinalável diversidade de dimensão, de propósitos e de opções temático-estilísticas, mas quase sempre nordeadas por uma intencionalidade cómico-satírica. Modernamente, a par de outros exemplos da considerável fortuna parodística, em *In Illo Tempore: estudantes, lentes e futricas* [1902], Trindade Coelho transcreve algumas populares paródias camonianas oriundas do meio estudantil.¹⁴

14 Para uma informação mais abarcante sobre as paródias de *Os Lusíadas*, pode consultar-se um artigo de síntese em Martins (2011).

Na atualidade, embora bem longe desta tradição paródica precedente – e sem esquecer as subversivas obras do moçambicano João Pedro Grabato Dias, *As Quibíricas* [1972], e de Manuel da Silva Ramos e Alfacedo, *os lusíadas* [1977] –, não é possível ler a recente contraepopeia de Gonçalo M. Tavares (2011), *Uma viagem à Índia*, fora de uma indisfarçável relação intertextual e paródica com a obra épica camoniana. O texto estrutura-se em dez cantos e uma estrutura que não ilude a presença palimpséstica de *Os Lusíadas* em vários dos episódios desta originalíssima, alegórica e crepuscular viagem meditativa sobre a melancolia contemporânea. Bloom, o seu anti-herói de matriz joyceana e ainda borgeseana, o novo Ulisses do séc. XXI, parte de Lisboa para a Índia, numa viagem imaginária, surrealizante e simbólica, como descrito na proposição inicial, cujas declarações negativas mais enfatizam a singularidade da narrativa e do inesperado protagonista:

Não falaremos do rochedo sagrado
 onde a cidade de Jerusalém foi construída
 nem da pedra mais respeitada da Antiga Grécia
 situada em Delfos, no monte Parnaso,
 esse Omphalus – umbigo do Mundo –
 para onde deves dirigir o olhar,
 por vezes os passos,
 sempre o pensamento.

Não falaremos do Três Vezes Hermes
 nem do modo como em ouro se transforma
 o que não tem valor
 – apenas devido à paciência,
 à crença e às falsas narrativas.
 Falaremos de Bloom
 e da sua viagem à Índia.

Um homem que partiu de Lisboa. (Tavares, 2011: 29)

São igualmente por demais conhecidos os estudos que demonstram a natureza paródica e carnavalesca de obras contemporâneas, como o romance de António Lobo Antunes, *As Naus* [1988], quer como escrita antiépica do celebrado passado heroico, em contraponto com *Os Lusíadas*, quer nas referências disfóricas a figuras históricas como Luís de Camões.¹⁵

Reconhecidamente, a paródia parece congenial à estética e à literatura barrocas, por razões consabidas. Quase se pode afirmar que não há tema, género ou motivo que a lúdica escrita barroca não tenha sujeito a divertida paródia. Entre tantos exemplos possíveis e elucidativos, podemos apontar a “Fábula de Polifemo e Galateia”, de Jacinto Freire de Andrade, sobretudo na versão do *romance burlesco*, antologiadados na *Fénix Renascida* (Pereira, 1746: 293-315, 322-328), subvertendo burlesca e parodicamente a tradição literária do tema mitológico, com destaque para a relação intertextual com o homónimo texto de Luís de Góngora. No mesmo propósito de subversão mitológica pode ler-se o longo poema do fecundo e lúdico Frei Lucas de Santa Catarina (1723: 155-165), em *Serão político ou abuso emendado*, quando reescreve de forma paródico-burlesca a história mítico-passional de Leandro e Hero.¹⁶

15 Num registo bem diferenciado, mencione-se uma recriação da vida e obra de Luís de Camões em versão cómico-carnavalesca que empreende o brasileiro Francisco Maciel Silveira (2008: 12), em *Ó Luís, Vais de Camões?* Temos aqui, num registo burlesco, a biografia e a criação épica e lírica de Camões transformados em enredo de uma escola de samba, desfilando no Carnaval – um Luís Vaz de Camões que “era meão de altura e trazia o fogo do engenho a crepitar na cabeça e na cara”, surge fantasiado carnavalescamente no *Grémio Recreativo-Cultural e Escola de Samba Unidos da Lusitânia*, sita no bairro de Belém, em São Paulo.

16 Para uma leitura crítica mais aprofundada deste exemplo, v. Martins (2004); para outras ilustrações sobre a enorme fecundidade da paródia barroca, entre diversos estudos de Ana Hatherly ou José Alfaro, veja-se o ensaio “Voyages au Parnasse – des chemins de la parodie baroque”, de Maria Lucília Gonçalves Pires (1990). Também na escrita poética do

O século XIX mostra-se também rico ao nível das manifestações da paródia literária – desde a paródia de Garrett aos excessos da estética romântica, em conhecido passo das *Viagens na minha terra* (Cap. V); à menos conhecida paródia de Francisco Gomes de Amorim, *Fígados de tigre*, tendo como alvo os *clichés* do melodrama romântico. Existem mesmo casos de escritores que, excepcionalmente, recorrem à autoparódia, num assomo de autocrítica mais ou menos lúdica. Destaquemos, porém, um dos mais interessantes casos de paródia oitocentista, que emergiu no contexto do confronto entre o romantismo e o realismo.¹⁷

De facto, ao escrever as narrativas *Eusébio Macário* [1879] e *A Corja* [1880], Camilo Castelo Branco opera, manifestamente, uma investida paródica contra as novidades da estética realista-naturalista. Em pleno debate estético entre o epigonismo romântico – a que alguns pretendiam colar o autor de o *Amor de perdição* – e a novidade realista da *Ideia nova* ou *escola moderna*, Camilo opta por um notável exercício de imitação lúdica e crítica que, servindo-se do pastiche de procedimentos estilísticos e de outros códigos estéticos, coloca a sua criação literária ao serviço da divertidíssima paródia da pseudorrenovação da poética romanesca.

O propósito parodístico camiliano inicia-se no extenso aparato paratextual que antecede a primeira narrativa (dedicatória, nota preambular, prefácio, advertência), onde irónica e jocosamente afirma que não pretendeu parodiar a nova estética literária; e aprofunda-se na escrita ficcional, em diversas opções estilísticas e temá-

contemporâneo Vasco Graça Moura (2000: 41-45) podemos encontrar similares propósitos lúdico-paródicos, através da reescrita do mito clássico de Píramo e Tisbe (Martins, 2009).

17 Como também não é possível ler certas criações ficcionais contemporâneas, inspiradas lúdica e livremente em Eça de Queirós – por exemplo, de José Eduardo Agualusa, *Nação crioula*; de Fernando Venâncio, *Os esquemas de Fradique*; e de Maria Velho da Costa, *Madame* –, fora de uma abordagem marcadamente intertextual e paródica (Martins, 2002).

tico-compositivas: abundante uso da descrição, opções ao nível da focalização (neutralidade do narrador), profusas e fastidiosas enumerações, mimetismo de certas técnicas estilísticas (como a adjetivação ou o discurso indireto livre), recurso à paródia intertextual, etc.

Aliás, o parágrafo de abertura de *Eusébio Macário* dá o tom da escrita e mostra-se bem elucidativo da intencionalidade parodística de Camilo. Na sua poética ficcional, o escritor privilegiava a economia descritiva, em favor do dinamismo da narração. Ora, em muitas passagens da narrativa, presenciamos uma minuciosa descrição, em que a escrita paródica é norteadada por uma óbvia intencionalidade caricatural, nomeadamente da escrita do jovem Eça de Queirós. Enquanto o Camilo típico teria escrito qualquer coisa como – “O relógio de parede da botica badalara as três horas”, o Camilo parodista divertiu-se a descrever os pormenores ínfimos do relógio, seguidos da minuciosa e hilariante figura do boticário¹⁸:

Havia na botica um relógio de parede, nacional, datado em 1781, feito de grandes toros de carvalho e muita ferraria. Os pesos, quando subiam, rangiam o estridor de um picar de amarras das velhas naus. Dava-se-lhe corda como quem tira um balde da cisterna. Por debaixo da triplicada cornija do mostrador havia uma medalha com uma dama cor de laranja, vestida de vermelhão, decotada, com uma romeira e uma pescocreira crassa e grossa de vaca barrosã, penteada à Pompadour, com uma réstia de pedras brancas a enastrar-lhe as tranças. Cada olho era maior que a boca, de um vermelho de ginja. Ela tinha a mão esquerda escorrida no regaço, com os dedos engelhados e aduncos como um pé de perua morta; o braço direito estava no ar, hino, com um ramalho de

18 Para estas e outras ideias sobre os mecanismos e propósitos da paródia camiliana, v. a introdução crítica da edição de *Eusébio Macário e A corja*, de Camilo Castelo Branco (Martins, 2003a).

flores que parecia uma vassoura de hidrângeas. Este relógio badalara três horas que soaram ríspidas como as pancadas vibrantes, cavas, das caldeiras da Hécate de Shakespeare. (Branco, 2003: 61)

Já entre os autores contemporâneos, poderíamos apresentar muitos textos ilustrativos do abundante recurso à paródia, com potencial interesse de exploração didática. Numa escolha quase aleatória, destaca-se o conhecido poema de Alexandre O’Neill, em *Poemas com Endereço*, que, num deliberado mimetismo intertextual, em registo de pastiche lúdico-paródico, evoca um dos mais populares sonetos de Bocage, dedicado ao autorretrato – “Magro, de olhos azuis, carão moreno”:

O’Neill (Alexandre), moreno português,
 cabelo asa de corvo; da angústia da cara,
 narigete que sobrepuja de través
 a ferida desdenhosa e não cicatrizada.
 Se a visagem de tal sujeito é o que vês
 (omita-se o olho triste e a testa iluminada)
 o retrato moral também tem os seus quês
 (aqui, uma pequena frase censurada...)
 No amor? No amor crê (ou não fosse ele O’Neill!)
 e tem a veleidade de o saber fazer
 (pois amor não há feito) das maneiras mil
 que são a semovente estátua do prazer.
 Mas sobre a ternura, bebe de mais e ri-se
 do que neste soneto sobre si mesmo disse... (1990: 183)

Curiosamente, ambos os textos de Bocage e de O’Neil estão colocados num lugar proemial nas respetivas obras. Mas mais relevante é o facto de a composição do poeta contemporâneo recuperar

o discurso autobiográfico e faceto da escrita bocageana, apresentando-se como um pastiche paródico desse hipotexto. Explicitando os respectivos antropônimos e abarcando o retrato físico e moral, o hipertexto de O'Neill singulariza-se por ampliar, em espelho humorado e deformante, os traços auto-irônicos e narcísicos do hipotexto bocageano. (Martins, 2003b)

Com o seu importante *Livro*, Cesário Verde marca um momento cimeiro e único da moderna poesia portuguesa, embora a originalidade da sua estética tenha desorientado alguma crítica – veja-se o conhecido exemplo de Ramalho Ortigão (nas *Farpas*) que, deplorando o “realismo baudelaireano” do poeta, formula o desejo que o autor se torne “cada vez menos Verde e mais Cesário”. Ao longo dos tempos, com o reconhecimento literário, advieram também múltiplos ecos intertextuais, com destaque para algumas reescritas paródicas. Por exemplo, o surrealista Mário Cesariny, numa subversão que aprofunda a nota sexual do hipotexto de Cesário no poema “De tarde” – “E era *felatio* para todos/E pão de ló molhado em malvasia” (1982: 13) –, numa contrafação paródica que também acentua o excesso grotesco e pantagruélico, sem deixar de constituir uma homenagem ao autor oitocentista:

homenagem a cesário verde

Aos pés do burro que olhava para o mar
depois do bolo rei comeram-se sardinhas
com as sardinhas um pouco de goiabada
e depois do pudim, para um último cigarro
um feijão branco em sangue e rolas cosidas.

Pouco depois cada qual procurou
 com cada um o poente que convinha.
 Chegou a noite e foram todos para casa ler Cesário Verde
 Que ainda há passeios ainda há poetas cá no país! (1982: 13)¹⁹

Por sua vez, de Nuno Júdice, em *Matéria do poema*, podemos ler uma lúdica e graciosa “variante” do mesmo conhecidíssimo texto poético de Cesário Verde, “De tarde” (“Naquele ‘pic-nic’ de burguesas”), numa reescrita intertextual bem mais próxima, mas também mais irónica, do reconhecível hipotexto:

CESÁRIO VERDE
 (variante sem burguesas)

Naquele piquenique de deusas, serviram
 ambrósia e sanduíches de cisne, com
 molho de via láctea a mistura. Vénus,
 de véu na cabeça, desatou-o; e os seus
 cabelos derramaram-se pelo copo, para
 que Vulcano se engasgasse, ao beber,
 e Marte lhe batesse nas costas, fazendo
 inchar mais ainda a sua corcunda. Mas
 quando a pálida Diana, num crescente
 de lua, tirou a saia, e os sátiros saíram
 de dentro das pregas, todos olharam
 para o lado, e foi a coisa mais bela da
 merenda: os seus seios soltos, e os doces
 melões, servidos na bandeja do céu. (2008: 115)

19 Para um conhecimento mais abrangente sobre o lugar e a funcionalidade da paródia na estética surrealista portuguesa, na sua privilegiada e subversiva relação intertextual com autores tão diversos como Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa ou os neorrealistas, v. Martins (1995).

A identificação do hipotexto de Cesário nos catorze versos de Nuno Júdice dispensaria a inscrição paratextual do título e subtítulo, sendo óbvia a relação intertextual com o poema finissecular. Mesmo sem memória literária da poesia deste autor finissecular, as inscrições paratextuais – título e subtítulo do poema – orientam o horizonte do leitor para a aproximação intertextual sob o signo da paródia. Na reescrita paródica de Nuno Júdice, assiste-se a inesperado e mitológico “piquenique de deusas”, que, à imagem e semelhança dos mortais, não são indiferentes à sedução erótica.²⁰

E poderíamos continuar com outros exemplos da singular receção de Cesário Verde, mesmo na escrita ficcional. Tomemos apenas o exemplo de Mário de Carvalho, autor de uma escrita intertextualmente saturada, tantas vezes em registo cómico-paródico. Esse é o caso da forma usada para descrever a mediocridade da cidade lisboeta dos nossos dias, que nas suas várias formas de decadência, parece perpetuar a mesmice denunciada satiricamente por Eça de Queirós. Contudo, num exemplo de associação da paródia ao serviço da sátira social, a opção da voz narrativa, em *A arte de morrer longe*, vai justamente para Cesário, cujos versos são citados sem demarcação gráfica, sob a forma de inesperado argumento de autoridade: “Nas nossas ruas, ao anoitecer, há tal soturnidade, há tal melancolia, e no século XXI, Cesário amigo, pouca é a melhoria” (2010: 100). Em registo similar se pode ler o poema de Luís Filipe Castro Mendes, intitulado “Pessoana bêbada, molhada em Cesário”, em cuja última estrofe se lê:

20 Para uma leitura mais aprofundada e contextualizada, seria interessante indagar, por exemplo, se Cesário Verde conhece outros ecos na escrita de Nuno Júdice, em jeito de continuidade do registo aqui adotado, ou eventualmente em contraponto: cf. “Piquenique sem Cesário Verde”, in *Geometria variável* (Júdice, 2005: 122); e ainda o depoimento do autor no inquérito “Cesário Verde visto hoje por poetas portugueses”, *Colóquio/Letras*, 93, Set. 1986, p. 111.

Absinto nos teus braços,
 pão-de-ló em malvasia!
 Quebraremos todos os laços:
 beber é mais que poesia!” (2011: 55).

A terminar, um exemplo eloquente de uso da paródia carnavalesca é a escrita de José Saramago em *Memorial do convento* [1982]. Com efeito, deparamos desde logo com um tecido textual enriquecido por múltiplas alusões, referências e citações intertextuais (discurso colocado ao serviço da reescrita crítico-ideológica da História) a Camões, António Vieira, Tomás Pinto Brandão, Nicolau Tolentino, António José da Silva, Guerra Junqueiro, Fernando Pessoa. Atente-se, *v.g.*, na citação cómico-paródica de versos da *Mensagem* dedicados ao Infante D. Henrique, no contexto irónico da derisão da figura de D. João V. Predomina especialmente, com notável efeito semântico, o recurso à transcontextualização irónico-paródica: conhecidas passagens textuais de *Os Lusíadas* são inscritas, através de citação não demarcada, no discurso do narrador de *Memorial do convento*, acentuando assim o pendor crítico e intemporal dessas passagens camonianas. Genericamente, poderemos afirmar que Saramago coloca a intertextualidade e a paródia ao serviço de uma retórica da denúncia, no seu afã de denegrir os poderosos e celebrar os injustiçados.

Nessa revisão do passado histórico, sem apagar de todo um certo mimetismo do português do Barroco, tem lugar relevante a reinvenção de uma língua excessivamente codificada pelos códigos de Setecentos, em favor de uma oralidade e mesmo do uso da paródia linguística (lexical, sintática e estilística). Mais relevante ainda se nos mostra o trabalho de reinvenção arquitextual do género tradicional do romance histórico, afastando-se de um modelo de ficção histórica. Fá-lo através da poética pós-moderna e da metaficção historiográfica – a recuperação da História opera-se através do distanciamento

crítico acentuado, condicionado por uma assumida postura interventiva e ideológica. Como sabemos, a visão paródico-alegórica de Saramago tem por objetivo a *re-visão* de uma certa Histórica oficial, através de uma perspectiva alternativa, crítica e irreverente.

Por fim, a escrita saramaguiana culmina numa paródia interdiscursiva, eminentemente carnavalesca, no sentido em que rebaixa e profana tudo o que é elevado e sagrado, desde o poder político, com suas figuras emblemáticas, até à fé católica, com suas verdades dogmáticas e rituais litúrgicos. Aliás, para a voz narrativa de Saramago, o clero e a nobreza integram os dois grandes poderes (trono e altar) que escravizam e exploram a gente trabalhadora e simples do Portugal joanino. Daí a ofensiva manifestamente dessacralizadora, caricatural e grotesca com que investe contra estes símbolos do poder, desde a figura do monarca até ao desmedido domínio da Inquisição. Em suma, nem sempre é possível demarcar o uso da paródia da ironia mais ou menos sarcástica, ou da sátira corrosiva e moralizadora.²¹

Como enunciado nos objetivos iniciais, com esta rápida e dupla viagem teórico-crítica (teoria e práticas da paródia), pretende-se demonstrar as virtualidades didáticas da paródia, ao nível do dinâmico processo de leitura e de receção dos textos literários, no quadro geral de uma dinâmica exploração do cânone literário em cenário pedagógico. Em articulação com as reflexões teóricas anteriores, reiteram-se vários corolários a ter em conta no estudo dos textos paródicos, ao nível do ensino da literatura:

- 1) enquanto prática discursiva de *natureza intertextual*, a paródia pressupõe uma certa enciclopédia literária e cultural do leitor

21 O leitor interessado pode encontrar uma análise mais detalhada do uso da escrita intertextual e paródica nesta obra, no estudo "*Memorial do convento* de José Saramago: intertexto, interdiscurso e paródia carnavalesca" (Martins, 2008); e Ana Paula Arnaut (1996).

- na medida em que põe em relação de alteridade dialógica dois ou mais textos –, cabendo também ao ensino (e ao próprio leitor) ampliar esse capital informativo essencial à receção literária e ao correspondente prazer estético;
- 2) o objeto ou âmbito da paródia é frequentemente um outro texto, de dimensão muito variável (*paródia intertextual*); mas também se pode parodiar um género literário (*paródia arquitectual*) ou ainda outra forma artística ou discurso cultural, com seus valores (*paródia interdiscursiva*);
 - 3) pela sua natureza e construção eminentemente especular, a escrita paródica incide sobre qualquer forma ou género literário, pelo que pode ser considerada um género ou metagénero, em certo sentido de natureza imitativa, dialógica e parasitária, já que se alimenta, textofagicamente, de outros textos, discursos e géneros;
 - 4) enquanto prática literária e artístico-cultural, a paródia comporta um *ethos* variado, podendo estender-se desde a reescrita corrosiva e dilaceradora (por exemplo, ao nível dos movimentos modernistas ou vanguardistas), até à homenagem mais ou menos velada – parodia-se ambigualmente, ora como forma de reação, ora como modo de reconhecimento;
 - 5) tendo sempre existido na literatura portuguesa, desde as origens medievais, a paródia apresenta-se uma prática literária menos significativa no megaperíodo do classicismo, e mais expressiva em outras épocas ou períodos literários (como o barroco), mostrando-se muito presente na atual literatura contemporânea, chegando mesmo a ser vista como uma manifestação da cultura e mundividência pós-modernas;
 - 6) em suma, indissociável da própria evolução histórico-literária, faz todo o sentido que as manifestações parodísticas de um determinado texto ou obra sejam objeto de exploração

ao nível das atuais práticas do ensino da literatura, pois, em última análise, como salientado por J. Domínguez Caparrós, “la parodia inscribe la historia en el interior del mismo artificio literario” (AA.VV., 1994: 99).

Definitivamente, a paródia ocupa um lugar e uma função nada desprezíveis na história da literatura portuguesa. De transformação minimal, técnica de citação ou de procedimento retórico, transformou-se em signo da cultura contemporânea. Por conseguinte, aqui fica o desafio para o recurso à paródia ao nível do ensino, a começar pelo Básico e Secundário, num tempo em que se torna imperioso renovar a didática da literatura e numa época pós-moderna que já foi designada por Malcolm Bradbury como a *Idade da paródia*.

REFERÊNCIAS

- AA.VV. (1994). *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (La parodia, el viaje imaginario)*. tomo II. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- AA.VV. (2004). *O riso na cultura medieval: Atas do Colóquio Internacional*. Lisboa: Universidade Aberta.
- ANTUNES, António Lobo (2006). *As naus*. 6.^a ed., Lisboa: D. Quixote [1988].
- ARNAUT, Ana Paula (1996). *Memorial do convento (História, ficção e ideologia)*. Coimbra: Fora do Texto.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1972). *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Trad. de Andrée Robel. Paris: Gallimard.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso (2005). *Como abordar... A literatura no ensino secundário: outros caminhos*. Porto: Areal.
- (2006). *Sátira e lirismo no teatro de Gil Vicente*. Lisboa: IN-CM, 2 vols.
- BOUILLAGUET, Annick (1996). *L'écriture imitative: pastiche, parodie, collage*. Paris: Nathan.

- BRANCO, Camilo Castelo (2003). *Eusébio Macário/A corja*. Ed. J. Cândido Martins. Porto: Caixotim.
- CARVALHO, Mário de (2010). *A arte de morrer longe*. 2.^a ed., Lisboa: Caminho.
- CATARINA, Frei Lucas de Santa (1723). *Serão político, abuso emendado (dividido em três noites para divertimento dos curiosos)*. 2.^a ed., Lisboa Ocidental: Na Oficina de Bernardo da Costa [1704].
- CESARINY, Mário (1982). *Pena capital*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- COELHO, Trindade (2008). *In illo tempore*. Ed. José Carlos Seabra Pereira. Porto: Caixotim.
- DENTITH, Simon (2000). *Parody*. London and New York: Routledge.
- DURAÑONA, Marina Alicia et al. (2006). *Textos que dialogan. La intertextualidad como recurso didáctico*. Madrid: Consejería de Educación.
- ECO, Umberto (2002). “Ironia intertextual e níveis de leitura”, in *Sobre literatura*. Lisboa: Difel. 217-241.
- FERREIRA, Paulo Sérgio (1999). “A paródia e as suas implicações didáticas”, in João Manuel Nunes Torrão (coord.), *III Colóquio clássico (Actas)*. Aveiro: Universidade de Aveiro. 113-137.
- (2003). “Paródia ou paródias?”, in Carlos de Miguel Mora (coord.), *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade até aos nossos dias*. Aveiro: Universidade de Aveiro. 279-300.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes (La littérature au second degré)*. Paris: Éd. du Seuil.
- GUILLEN, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso (Introducción a la literatura Comparada)*. Barcelona: Editorial Crítica.
- HUTCHEON, Linda (1989). *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70.
- (1991). *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- JARDON, Denise (1988). *Du comique dans le texte littéraire*. Bruxelles/Paris-Gembloux: De Boeck/Duculot.
- JÚDICE, Nuno (2008). *Matéria do poema*. Lisboa: D. Quixote.
- (2005). *Geometria variável*. Lisboa: D. Quixote.

- JUVAN, Marko (2008). *History and Poetics of Intertextuality*. West Lafayette – Indiana: Purdue University Press.
- KOCH, G. Villaça Ingedore *et al.* (2007). *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez.
- LAGE, Rui (2011). *Um arraial português*. Lisboa: Ulisseia.
- LANCIANI, Giulia & Giuseppe TAVANI (1998). *A Cantiga de escárnio e mal-dizer*. Lisboa: Colibri.
- MARTINS, José Cândido de Oliveira (1995). *Teoria da paródia surrealista*. Braga: Edições APPACCM.
- (1999). “Paródia”, in *Biblos (Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa)*. vol. 3. Lisboa: Verbo. 1418-1422.
- (2002). “Eça de Queirós revisitado e a natureza lúdico-paródica de uma efabulação fradiquista contemporânea”, in *Congresso de Estudos Queirozianos – IV Encontro Internacional de Queirozianos (Actas)*. 2. Coimbra: Almedina/Instituto de Língua e Literatura Portuguesas, Universidade de Coimbra. 579-596.
- (2003a). “Prefácio” a Camilo Castelo Branco, in *Eusébio Macário/A corja*. Porto: Caixotim. 7-47.
- (2003b). “Poética de Alexandre O’Neill: da subversão parodística à leitura de influências”. *Relâmpago (Revista de Poesia)*. 13: 49-65.
- (2004). “Paródia do mito de Leandro e Hero no *Serão político ou abuso emendado*, de Frei Lucas de Santa Catarina”, in *Largo Mundo Alumiado (Estudos de Homenagem a Vítor Aguiar e Silva)*. I. Braga: Universidade do Minho/ILCH. 501-518.
- (2008). “*Memorial do convento* de José Saramago: intertexto, interdiscurso e paródia carnavalizadora”, in Flávia Maria Corradin & Lilian Jacoto (orgs.), *Literatura portuguesa: ontem, hoje*. São Paulo: Editora Paulistana. 91-116.
- (2009). “Reescrita mitológica e intertexto clássico: Píramo e Tisbe na poesia de Vasco de Graça Moura”, disponível em ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/pub_jose_martins.pdf.

- (2011). “Paródias d’*Os Lusíadas*”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário Luís de Camões*. Lisboa: Caminho. 659-667.
- MARTINS, Mário (1987). *O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa medieval*. 2.^a ed., Lisboa: Biblioteca Breve/ICALP. Disponível online.
- MELLO, Cristina (1998). *O ensino da literatura e a problemática dos géneros literários*. Coimbra: Almedina.
- MENDES, Luís Filipe Castro (2011). *Lendas da Índia*. Lisboa: D. Quixote.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio (1994). *Literatura comparada e intertextualidad: una propuesta para la innovación curricular de la literatura (educación secundaria)*. Madrid: La Muralla.
- (2003). “Los intertextos: del discurso a la recepción”, in Antonio Mendoza Fillola & Pedro C. Cerrillo (Coord.), *Intertextos: aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 17-60.
- MORA, Carlos de Miguel (coord.) (2003). *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- MOURA, Vasco Graça (2000). *Poesia 1997/2000*. Lisboa: Quetzal.
- O’NEILL, Alexandre (1990). *Poesias completas (1951/1986)*. Ed. Clara Rocha, 3.^a ed., rev. e aum., Lisboa: IN-CM.
- Paródia ao primeiro canto dos Lusíadas de Camões por quatro estudantes de Évora em 1589*. Lisboa: [s.n.]. 1880. Disponível em <http://purl.pt/6586>.
- PEREIRA, Matias (1746). *A Fenix renascida (...)*.III. 2.^a ed. Lisboa: Na Off. dos Herd. de Antonio Pedrozo Galram.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie (1996). *Introduction à l’intertextualité*. Paris: Dunod.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves (1990). “Voyages au Parnasse – des chemins de la parodie baroque”, in *Le baroque littéraire. Théorie et pratiques*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais. 27-34.
- POZULELO YVANCOS, José María (2000). “Parodiar, rev(b)elar”. *Exemplaria*. 4: 1-18.

- PUEO, Juan Carlos (2002). *Los reflejos en juego (Una teoría de la parodia)*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- ROSE, Margaret A. (1993). *Parody: ancient, modern and post-modern*. Cambridge University Press.
- SANGSUE, Daniel (1994). *La parodie*. Paris: Hachette.
- SARAMAGO, José (1982). *Memorial do convento*. Lisboa: Caminho.
- SILVA, Vítor Aguiar e (1986). *Teoria da literatura*. 7ª ed., Coimbra: Almedina.
- (2010). *As humanidades, os estudos culturais, o ensino da literatura e a política da língua portuguesa*. Coimbra: Almedina.
- SILVEIRA, Francisco Maciel (1997). *Palimpsestos: uma história intertextual da literatura portuguesa*. Santiago de Compostela: Laidvento.
- (2008). *Ó Luís, Vais de Camões? ou, para ler com lupa erudita, Camões sob o abajur verde-rosa da carnavalização*. 2ª ed., São Paulo: Arauco.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (2011). “Humor e cidadania”, in Clara Rocha, Helena C. Buescu e Rosa M. Goulart (org.), *Literatura e cidadania no século XX*. Lisboa: IN-CM. 335-358.
- TAVARES, Gonçalo M. (2011). *Uma viagem à Índia*. Lisboa: Caminho.

ABSTRACT

Parody is a discursive practice with significant critical relevance for studying literary reception and the evolution of forms. This understanding of parodic writing in contemporary literary theory replaced earlier conceptions that usually confined it to ridiculing high literary genres.

This paper presents an analysis of some canonic texts of Portuguese literature studied in middle and secondary school textbooks. These include Camões, Pessoa and Saramago, among other writers, whose works have been the object of parodic rewriting. Through this analysis the paper shall illustrate the didactical outcomes of parody, both at the levels of dynamic reading processes and reception processes.

Keywords: didactics, intertextuality, portuguese literature, parody, re-writing.

RESUMO

Numa conceituação atualizada de paródia, impõe-se uma perspectiva desta prática discursiva enquanto singular metagênero dotado de reconhecidas potencialidades críticas ao nível da receção e evolução literárias. Configurada pela teoria literária contemporânea, esta definição da natureza da escrita paródica supera tradicionais conceções que a confinavam a uma prática ridicularizadora de géneros literários nobres ou elevados.

Num segundo momento apresenta-se uma ilustrativa viagem sobre alguns textos canónicos da literatura portuguesa (presentes nos atuais programas escolares) – de Camões a Pessoa e Saramago, entre outros – que foram objeto de reescritas paródicas. Com esta exemplificação panorâmica, pretende-se demonstrar as virtualidades didáticas da paródia, ao nível do dinâmico processo de leitura e de receção dos textos literários.

Palavras-chave: didática, intertextualidade, literatura portuguesa, paródia, reescrita.