

# O riso sério: um estudo sobre a paródia

Cadernos de  
Pós-Graduação  
em Letras

*José Ricardo Cano*

*Aluno do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da  
Universidade Presbiteriana Mackenzie*

## RESUMO

Uma compreensão adequada dos elementos da paródia é fundamental à interpretação da produção artística moderna. Este estudo pretende apresentar os conceitos básicos da paródia, aplicando-os a uma análise de algumas das relações dialógicas estabelecidas entre *A jangada de pedra*, de José Saramago, e *Os Lusíadas*, de Luís de Camões.

Palavras-chave: Literatura. Dialogismo. Paródia.

Algumas versões cinematográficas sobre a vida de Jesus Cristo normalmente chocam as audiências mais conservadoras, acostumadas à ortodoxia zefirelliana no trato das coisas sagradas. Uma dessas versões intitula-se *O Evangelho Segundo Mateus*<sup>1</sup>. O elemento surpreendente desta obra reside no fato de apresentar um Jesus que, além de seu lado dramático e trágico, exhibe também uma face lúdica: um Jesus que se diverte com os seus discípulos e que está disposto a dar gostosas gargalhadas, como se esperaria daquele a quem a doutrina apostólica chamou *vero Deus* e *vero homem*. Entretanto é patente a dificuldade que temos para lidar com o riso no sagrado, e eu arriscaria afirmar que essa dificuldade se estende a tudo o que consideramos sério e respeitável, incluindo toda produção cultural dita de qualidade.

A literatura não é uma exceção. No caso específico da literatura ocidental, já nos deparamos em seus primórdios com a *Arte poética* de Aristóteles (séc. IV a.C.) a sugerir quais temas deveriam ser objeto da tragédia e da epopéia. Aristóteles, para quem a tragédia era uma forma de composição superior à epopéia, referiu-se à comédia como “a imitação de maus costumes”, daquilo que é “ignominioso” e “ridículo”, voltada à banalidade e aos “assuntos gerais”, diferentemente da tragédia e da epopéia que deveriam abordar temas elevados, envolvendo personagens nobres. (ARISTÓTELES, 2003, p. 33,34,95).



MACKENZIE

83

Verificamos que essa tensão entre o sério e o cômico intensifica-se a partir do século III d.C. com a cristianização do Império Romano. Se antes a produção literária cômica era considerada como de qualidade inferior, depois da conversão de Constantino passa a adquirir tons de profanação do sagrado. A concepção de mundo cristã prescrevia um estilo de vida pautado pela “seriedade sem falha” (BAKHTIN, 2002b, p. 65) em que não havia espaço para o riso e para a diversão.

Os primeiros séculos do Cristianismo foram movidos pelos movimentos monásticos e ascéticos que pregaram a fuga da contaminação do mundo e de seus prazeres na expectativa de um apocalipse iminente, com a destruição do mundo, o castigo dos maus/impuros e a recompensa dos bons/puros (CAIRNS, 1995, p. 122). É nesse contexto que devemos compreender a condenação do riso por parte dos pais da igreja. Bakhtin cita São João Crisóstomo (séc. IV d.C.) como a fonte da declaração de que “as burlas e o riso não provêm de Deus, mas são uma emanção do diabo”, sendo o dever do cristão “conservar uma seriedade constante, o arrependimento e a dor em expiação dos seus pecados” (BAKHTIN, 2002b, p. 63). Esse mesmo espírito estendeu-se por toda a Idade Média.

Entretanto, apesar de toda a seriedade institucional do período, uma força criativa paralela manteve-se viva na cultura ocidental, a saber, a capacidade e a necessidade de produzir o riso por meio da literatura. Este elemento estava profundamente enraizado na cultura popular, remontando aos antecessores do romance grego, à sátira menipéia grega e à sátira mais amadurecida dos romanos. Indo mais longe, André Jolles afirma em sua obra *Formas simples* que “não existe época nem lugar, provavelmente, onde o chiste (*Witz*) não se encontre na existência e na consciência, na vida e na literatura” (JOLLES, 1976, p. :205).

As dicotomias sério/cômico, gravidade/riso, sobriedade/embriaguez, espiritualidade/carnalidade parecem evidenciar que a natureza humana subsiste em duas bases que se opõem e se complementam ao mesmo tempo: de um lado a visão séria/trágica da existência humana; do outro, a celebração da vida através do prazer e do riso. Descrevendo como esse paradoxo se processava durante a Idade Média, Bakhtin (2002a, p. 129) afirma que

[...] O homem medieval levava mais ou menos duas vidas: uma oficial, monoliticamente séria e sombria, subordinada à rigorosa ordem hierárquica, impregnada de medo, dogmatismo, devoção e piedade, e outra público-carnavalesca, livre, cheia de riso ambivalente, profanações de tudo o que é sagrado, descidas e indecências do contato familiar com tudo e com todos. E essas duas vidas eram legítimas, porém separadas por rigorosos limites temporais.

Entre os muitos recursos estéticos e estilísticos que servem à produção do riso tanto na literatura quanto em outras formas de arte, podemos citar os jogos de palavras, a ridicularização, o estereótipo, o grotesco, o burlesco, a obscenidade e a ironia, normalmente combinados entre si em alguma extensão. De acordo com Bakhtin (2002b, p. 103), esses recursos evoluíram durante o Renascimento, no século XVIII até tornarem-se “componentes estilísticas dos gêneros sérios, principalmente o romance”. É



nesse contexto que gostaríamos de destacar a paródia como um gênero peculiar de produção artística que rompe com a vertente da seriedade na literatura.

A paródia contraria dois fundamentos da literatura que tradicionalmente cumpriria a missão estética da realização artística da linguagem. Primeiramente subverte o objetivo de descrever temas elevados e nobres. A paródia não está presa nem a moldes nem a convenções artísticas, sociais ou morais. Em segundo lugar, abdica de qualquer pretensão romântica ao *Genie* ou à originalidade da criação. A paródia desenvolve-se no terreno da continuidade, do dialogismo e da subversão:

- Continuidade - a criação literária é vista como uma corrente ininterrupta do espírito humano, dentro da qual a paródia pretende inserir-se com a consciência de seu lugar-no-mundo.
- Dialogismo – antes de qualquer coisa, o texto é discurso, e como tal não pode subsistir autonomamente, pois constrói-se a partir da interação com outros discursos pré-existentes.
- Subversão – a criação paródica resulta da repetição com diferença.

Desenvolvendo as teorias de Tynianov e de Bakhtin, Affonso Sant’Anna propõe três modelos para explicar a estrutura da paródia, os quais se fundamentam principalmente nos conceitos de dialogismo e de desvio. Nesses modelos, Sant’Anna (1988, p. 41) busca demonstrar que um texto fundador pode produzir diferentes tipos de variantes que se distinguem na proporção em que se afastam do texto original: “A paródia deforma, a paráfrase conforma e a estilização reforma”.

Ao teorizar a respeito da paródia em sua obra *Questões de Literatura e de Estética*, Bakhtin (2002c, p. 389) destacou o papel do dialogismo na construção da paródia, a cujo resultado ele chamou “híbrido premeditado”. Com isto, referia-se à inseparabilidade da essência da paródia que, ao mesmo tempo que dialoga propositalmente com o texto parodiado, não se confunde com ele. Bakhtin (2002c, p. 377) acrescenta que normalmente “os gêneros paródicos não pertencem a aqueles gêneros que eles parodiam”. Northrop Frye (2000, p. 103; 157) parece ter a mesma percepção ao sugerir que o gênero paródico alimenta-se de gêneros decadentes e de símbolos desgastados pelo uso.

Em *Uma Teoria da Paródia*, Linda Hutcheon acrescenta novos elementos a esta visão tradicional da paródia. Afastando-se da concepção de paródia como um recurso estilístico que deforma o discurso com o qual dialoga, Hutcheon (1989, p. 54) sugere que o homem ocidental moderno tem a necessidade de afirmar o seu lugar na difusa tradição cultural que o cerca, levando-o a buscar deliberadamente a incorporação do velho ao novo em um processo de desconstrução e reconstrução por meio dos recursos estilísticos encontrados na ironia e da inversão:

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



Portanto a paródia não se caracterizaria apenas pelo seu potencial de subverter e de ridicularizar. Na modernidade, a paródia tornou-se a própria via predominante da criação artística. A inversão irônica é o seu *modus operandi*, mas a sua essência está na “auto-reflexividade” (HUTCHEON, 1989, p. 13), na busca do distanciamento crítico e do diálogo independente com a obra de arte, seja na literatura ou em qualquer outra forma de expressão artística.

A seguir, passaremos a exemplificar e a expandir os conceitos expostos acima a partir de um breve levantamento dos elementos paródicos e dialógicos presentes no romance *A jangada de pedra*, de José Saramago, tendo como pano de fundo *Os Lusíadas*, de Luís de Camões.

Em geral, os romances de José Saramago são ricos em referências intertextuais a diversos autores da língua portuguesa, por citação direta ou indireta. Em *A jangada de pedra*, encontramos referências a Camões, a Fernando Pessoa e a Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Há também uma relação dialógica intensa com os fatos históricos de Portugal e Espanha, principalmente os que remetem às descobertas e às grandezas dos séculos XV e XVI. Em nosso estudo elegemos *Os Lusíadas* como o contraponto dialógico de *A jangada de pedra*.

Uma vez eleito o texto fundador da paródia, é importante precisar a natureza da relação entre ele e o resultado da construção paródica. Linda Hutcheon (1989, p. 47) enfatiza a duplo potencial da paródia para a subversão e para a homenagem. Em *A jangada de pedra*, como exporemos adiante, há de fato uma complexa inversão irônica dos valores do texto fundador, mas sem uma disposição necessariamente iconoclasta. O contraste só é obtido graças à força e à riqueza da linguagem e das figuras do texto original, fortemente entranhadas no imaginário dos falantes da língua portuguesa. Encontramos, portanto, uma tendência maior à homenagem do que à ridicularização, de tal maneira que o texto desperta não o riso zombeteiro, mas sim o prazer interior que o leitor depreende da descoberta das diferenças entre os dois textos. Hutcheon (1989, p. 48) aponta para essa possibilidade com as seguintes palavras: “O prazer da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vai-vém” intertextual”. Em outras palavras, poderíamos afirmar que a paródia só alcança o seu objetivo na medida em que o leitor é capaz de identificar a inversão irônica no diálogo intertextual.

Entre os dois textos observamos um diálogo em dois níveis. No plano da fábula, as duas obras são construídas a partir de fragmentos da História de Portugal e Espanha, que “servem de pano de fundo necessário à in/compreensão do presente” (CANO, 2004, p. 65). As duas narrativas estão fortemente fundadas na relação dos povos ibéricos com o mar. Em *Os Lusíadas*, os portugueses encontram-se a desbravar o mundo através das navegações; em *A jangada de pedra*, é a própria península ibérica que se separa do continente europeu e passa a navegar independente no mundo. No plano do discurso, *Os Lusíadas* funcionam como o contraponto estrutural da narrativa, uma vez que as imagens de navegação e de conquista cristalizadas na epopeia camoniana são reconstruídas com valores invertidos no romance de Saramago.



Este diálogo às avessas encontra-se discernível especialmente na visão de mundo das duas obras e nas relações com a alteridade. Trata-se da repetição com diferença, uma das principais características da paródia.

Em *Os Lusíadas*, como convém à epopéia, a narrativa materializa-se em um tom elevado e elogioso. O projeto expansionista e civilizatório português é exaltado, colocando-se o fado e os deuses ao lado do bom povo lusitano. Em *A jangada de pedra*, a glória e a exaltação cedem lugar às contradições da existência, em que os deuses são substituídos pelo caos da experiência humana moderna. A personagem em *A jangada de pedra* é “o homem pós moderno, que, diferentemente do homem do século XVI, possui uma identidade fragmentada e descentrada. [...] Tal homem não pode contar com o conforto de um universo organizado em torno de si e de suas convicções” (CANO, 2004, p. 78).

No episódio do navegante solitário de *A jangada de pedra* (SARAMAGO, 2001, p. 216), Saramago parodia o Canto Nono de *Os Lusíadas*. Nesta passagem temos a semelhança e o contraste mediados pela ironia. O Canto Nono apresenta os navegantes portugueses sendo premiados pela deusa Vênus que coloca uma ilha deliciosa habitada por ninfas como um oásis no meio do caminho dos portugueses vitoriosos e exaustos. Lá eles são recompensados com toda sorte de prazer sensual. Em *A jangada de pedra*, o navegante é um só, e é resgatado do mar pela Península errante que se tornara em ilha. Esta nova versão da Ilha dos Amores possui todas as características de um porto seguro: águas tranqüilas e luminosidade amena. Entretanto, em vez de ninfas ardentes, o navegante encontra mulheres de ferro; em vez de recompensa, a morte - uma patrulha de guardas da cidade considera o navegante solitário um louco perigoso e dispara tiros contra ele. O efeito irônico da paródia é alcançado pela inversão: a morte pela vida, a frieza pelo prazer. Não há mais lugar no mundo para uma visão ufanista e simplificadora da vida.

Nas relações com a alteridade, encontramos uma outra fonte de inversão irônica identificável no substrato paródico do romance de José Saramago. Em *Os Lusíadas*, há um processo de demonização do outro. As descobertas e as conquistas ibéricas do século XV são apresentadas como um projeto de expansão da boa civilização e da verdadeira religião, em oposição à decadência moral e espiritual dos povos conquistados. A *jihad* dos portugueses é recompensada com vitórias e conquistas.

E também as memórias gloriosas / Daqueles Reis que foram dilatando  
A Fé, o Império, e as terras viciosas / De África e de Ásia andaram devastando  
[...] Vós, ó novo terror da maura lança, / Maravilha fatal de nossa idade,  
(Dada ao mundo por Deus, que todo o mande / Para do mundo a Deus dar parte grande  
(CAMÕES, 2002, Canto I:2,6).

Em *A jangada de pedra*, essa relação sofre uma inversão de valores. Aparte de qualquer conotação religiosa, Saramago (2001, p. 76) identifica alegoricamente a Península Ibérica com o Inferno: “nestes lugares teve o diabo a sua primeira morada, foram os cascos dele que queimaram o chão e depois calcinaram as cinzas”. Desde a aridez das terras de Orce até a corrupção e o descaso dos governantes ibéricos da década de 80, estabelece-se um contraste significativo entre o caos ibérico e a prosperidade e a estabilidade do restante da Europa Ocidental.



É interessante observar a associação das terras ibéricas com a morada do diabo. Trata-se de uma imagem extremamente forte para a sensibilidade religiosa tradicional dos povos latinos. E, mesmo aqui, verificamos um forte diálogo ao contrário com *Os Lusíadas*, onde os povos ibéricos foram descritos como porta-vozes de Deus, com a missão de cristianizar os povos bárbaros. Ocorre uma inversão discursiva na relação com a alteridade. Em *Os Lusíadas*, o Inferno reside no outro; Em *A Jangada de Pedra*, o Inferno encontra-se na primeira pessoa: eu/nós (CANO, 2004, p. 88).

Este breve levantamento de algumas das relações dialógicas entre *A jangada de pedra* e *Os Lusíadas* demonstra-nos o grande potencial hermenêutico da paródia nos estudos literários. O riso mencionado por Bakhtin em seus estudos sobre a paródia deve ser interpretado como o prazer produzido no leitor que, obrigado a ativar processos cognitivos que o levam a interagir profundamente com o texto, descobre um universo maior que a realidade imediata da obra. Apropriando-nos do título em inglês de uma obra de Bakhtin, podemos dizer que o leitor adentra o universo da “Imaginação Dialógica” (Dialogic Imagination), sendo este o universo do riso sério.

## The serious laugh: a study about parody

### ABSTRACT

A proper understanding of parody elements is essential to the interpretation of modern artistic production. This study aims at presenting parody's basic concepts, applying them at the analysis of some of the dialogical liaisons established between *The Stone Raft (A Jangada de Pedra)*, by José Saramago, and *The Lusiad (Os Lusíadas)*, by Luís de Camões.

Keywords: Literature. Dialogism. Parody.

### NOTA

<sup>1</sup> Matthew - *The Story of Jesus*, EUA, 1995 - Direção: Regart Van Den Bergh

### REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002a.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular da Idade Média e no Renascimento*. 5. ed. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002b.

\_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. 5. ed. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002c.



- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- CANO, José Ricardo. *A presença da Épica em A jangada de pedra, de José Saramago: um estudo dialógico com Os Lusíadas*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras)—Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2004.
- CAIRNS, Earle. *O cristianismo através dos séculos*. 2. ed. São Paulo: Edições Vida Nova, 1995.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. 15. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1988.

