

CANTO/ /CONTRACANTO : A PARÓDIA

Selma Calasans Rodrigues

Professora da Área de Línguas e Culturas da Universidade Lusófona
de Humanidades e Tecnologias

Um texto de textos. Universal e diferencial. Paródico.
Um canto paralelo de tradutor /devorador: descentrado excêntrico.
Haroldo de Campos

Paródia: uma prática degradante?

A questão da paródia apesar de ter sido discutida desde Aristóteles, somente a partir do século xx foi considerada de importância capital. Porquê? Principalmente porque a estética clássica, cuja influência, determinante no Ocidente (até a sua radical contestação pelas vanguardas do início do noventa), considerava «menores» as obras paródicas pois eram de modo geral a «degradação» de um modelo privilegiado.

A etimologia do termo paródia, do grego *para-ôdê paroidia*, passando pelo latim *parodia*, fala de um canto (*ôdê*), ao lado de (*para*), canto paralelo (Antenor Nascentes, 1955, p. 382). Carneiro Leão (1984) chama a atenção para o facto de que os termos *para-ôdê*, colocados lado a lado, falam sobretudo da diferença que acompanha necessariamente o canto, uma espécie de paracanto ou ainda pode-se falar de contracanto. Não há nada, portanto, no étimo de paródia que sugira necessariamente a ideia de uma imitação secundária e sempre burlesca. Os dicionários, entretanto, acentuam o aspecto parasitário da paródia como «imitação cómico-burlesca» de uma composição literária (como afirmam o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1975) e o citado *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de Antenor Nascentes).

A verdadeira origem da paródia perde-se no mistério da infância da humanidade (no sentido etimológico do latim *infans*: que não tem fala). Através da etimologia aludida (*para-ôdê*) e também seguindo o raciocínio de autores prestigiados¹, pode-se inferir que sua primeira forma ligava-se a uma composição que acompanhava a recitação da epopeias). Seriam composições do tipo rapsódia (como as epopeias) porém de natureza mais relaxada, mais alegre. Teriam, provavelmente, a função semelhante à do coro na tragédia (lembrando que o párodo – palavra da mesma origem de paródia – é definido por Aristóteles como o primeiro coro da tragédia, sendo o *estásimo* o outro (Aristóteles, 1966, b,65, p. 81). Sabe-se que o coro opera uma interrupção do entrecho dramático sem dúvida relaxante, porém, provavelmente, de natureza mais reflexiva que a paródia de então, no sentido estrito, na sua relação com as epopeias.

Na *Poética* (1448a, parágrafo 8), Aristóteles atribui a origem da paródia a Hegemon de Taso, um poeta cómico do quinto século a.C., autor de *Batalha dos Gigantes*. Sua obra teria «imitado» homens inferiores. O comentarista da *Poética*, Eudoro de Sousa, observa que a dicotomia aludida por Aristóteles, homens superiores (imitados na epopeia

¹ Scaligero e Sallier, citados por Genette (1982)

e tragédia) e inferiores (na paródia e na comédia), tem, evidentemente, um significado ético, que não é platónico, nem cristão: «No sentido grego clássico, a partir de Homero, os homens de elevada índole só podem ser os heróis, e os de baixa índole, a multidão» (Sousa, in: Aristóteles, *opus cit.*, p. 109). Disto conclui-se que a paródia e a comédia estão para a «multidão» — o que quer dizer homens comuns — assim como a epopeia e a tragédia estão para os homens especiais, os heróis. Não é difícil perceber o carácter que preside a essa avaliação que é compreensível dentro do contexto de Aristóteles em que não se faz alusão a uma classe mediana. A aristocracia grega distingue apenas dois grupos de pessoas: «nós» e «eles». «Nós», o grupo dos bons no sentido amplo e «eles» todos os outros, os covardes, os fracos, os pobres, etc. (cf. Else, 1957, pp. 74-76).

O ideal aristotélico é, como diz Else, o da *aretê*.² Esse ideal preside a avaliação e a torna por força das circunstâncias, aristocrática em sua essência. Esse procedimento de avaliação, como qualquer outro, é historicamente situado e não se poderia ter tornado norma, como aconteceu após Aristóteles, sob pena de silenciar a parte da produção artística de todos os «outros». As poéticas preceptivas, tanto do Renascimento quanto do século dezassete e dezoito, procuram apegar-se ao ideal de *aretê*, com todas as suas consequências para a arte (as de pregar o «belo estilo», de combater qualquer tipo de manifestação livre das regras clássicas, etc.). A poética clássica supervaloriza a imitação dos modelos antigos e, conseqüentemente, temos a retomada do ideal de *aretê*. Georgy Lukács (1976, p. 134) explica que a postulação dessa poética da *aretê* tornou-se (século XVI) uma eficiente arma ideológica de luta, pela hegemonia da alta cultura burguesa (ainda jovem) contra a medieval, especialmente a popular, a plebeia (é bom lembrar que a alta burguesia, a partir do Trecento, se havia aliado à monarquia formando uma casta dirigente). Desse modo se combatia, pela raiz, qualquer movimento em que tivessem voz os mais grosseiros, a massa anónima. Assim mesmo vai ser no Renascimento que teremos a obra de um autor culto como Rabelais (e não só) em que a paródia, o discurso enraizado em práticas sociais populares, ascendem e triunfam.

Somente a estética romântica, como crítica à razão e com o seu historicismo triunfante, teve fôlego para deter a hegemonia do modelo antigo, das regras clássicas e até valorizar o *grotesco* que é um procedimento com traços carnavalizantes³ e, não raro, paródicos. A estética romântica, entretanto, supervalorizou o gênio criador, a originalidade, o texto único, donde a recusa da paródia como forma secundária. A

influência dessa estética se faz sentir até hoje em autores que defendem a «originalidade» de uma obra ao recusar o seu carácter paródico.

Gerard Genette, na sua obra *Palimpsestes* afirma que nas poéticas da época clássica (a partir do Renascimento) não se emprega a palavra paródia, «Nem Scarron e seus sucessores, até Marivaux inclusive, nem Boileau, nem bem, creio eu, Tasso ou Pope, consideram suas obras burlescas e neoburlescas como paródias — e mesmo *Chapelain decoiffé*, que nós vamos considerar como exemplo canónico do género, tomado na sua definição mais estrita, intitula-se mais evasivamente comédia (Genette, 1982, p. 23).

Este termo relegado pelas Poéticas, segundo Genette, ter-se-ia refugiado na Retórica. Cita Dumarsais que, em sua obra *Tropes* (1729) o examina na classificação das figuras de «sentido adaptado. Dumarsais define a paródia como «um poema composto à imitação de um outro». Acrescenta que o novo poema pode ter um tom brincalhão.

Deve-se reconhecer que, praticamente até o século vinte, a paródia não foi devidamente avaliada, permanecendo, no nível crítico, como corrupção de um modelo privilegiado (mesmo considerando que no Romantismo já se havia reabilitado o grotesco e criticado o modelo clássico).

Paródia: canto/contracanto

A divulgação no Ocidente da controvertida obra do soviético Mikhail Bakhtin, em especial *Problemy poétiki Dostoievskovo* (*La poétique de Dostoievski*) publicada originalmente em Moscou 1963, e *Tvorchestvo Fransua Rable i naronadja Kul'tura svednevekovija irenessansa* (*L'œuvre de François Rabelais et la littérature sous le Moyen Age et dans la renaissance*) publicada em Moscou, 1965 e em Paris, também em 1970 fizeram nascer uma discussão sobre esse procedimento considerado secundário até então, colocando-o, de certo modo, no centro das atenções da crítica. Também chamou a atenção dos estudiosos da literatura para o facto de que o romance, género tão apreciado entre nós, não deriva de nenhum dos géneros altos (epopeia, tragédia), mas se forma paulatinamente a partir do questionamento dos mesmos, operado pelas paródias, pois ao construírem um duplo cómico das epopeias (ou de outro género), as obras paródicas introduziram a linguagem do quotidiano, a sua diversidade, o seu tom errático, onde só havia idealizações e «belo estilo», criando um pano de fundo desidealizado e quotidiano, necessário ao nascimento do romance, tal como se deu (Bakhtin, 1976). Desse modo, como lembra Emir Rodriguez Monegal (no artigo «Carnaval/Antropofagia/Paródia») ele inverteu também o sentido do pensamento marxista liderado por Georgy Lukács que privilegia a tradição do romance realista, mostrando que este é apenas um momento de um desenvolvimento bastante amplo. Mikhail Bakhtin deu ênfase ao valor de obras que provinham de uma linhagem «car-

² Sobre o ideal grego de *aretê*, consulte-se também o capítulo «Nobreza e *aretê*» de Jaeger, R (1979), pp. 21-23. Aristóteles alude ao problema também na *Ética a Nicomaco* e na *Ética a Eudemian*.

³ A categoria teórica da carnavalização foi criada por M. Bakhtin para explicar a influência de uma prática social popular — o carnaval — na cultura de modo geral e no próprio signo, criando um discurso carnavalizado. Esta prática social incorpora o grosseiro, o grotesco, a linguagem do «baixo corporal» que inclui o comer, o beber, a eliminação, a prática sexual, com a liberdade característica da festa.

navalesca», ligada a raízes populares. Estas teriam entrado na literatura através do vocabulário criado e de uma visão de mundo própria. A partir desse ponto de vista foram reavaliadas obras como as de Rabelais ou de Dostoiévski, que ganharam contornos críticos diversos.

Bakhtin ampliou o sentido da paródia e tornou obsoletas as definições *stricto sensu* do tipo «imitação cômico-burlesca», ao criar a noção de dialogismo (que desemboca na noção de texto como produção) e ao mostrar que a paródia é um discurso que dialoga com outro, mas que o faz com um sentido crítico, replicando-o e não reverenciando-o, como outros tipos de discurso o fazem. E, ao ampliar o sentido do procedimento, deixou em aberto um vasto campo de sugestões de trabalho. Hoje já se pode visualizar a paródia num sentido amplo. Subtilezas de estilo podem marcá-la, como nós mostra Linda Hutcheon:

O uso moderno da paródia não me parece em nenhum caso, visar o ridículo e a destruição. Nesse uso moderno, a paródia implica sobretudo uma distância crítica entre o texto anterior que é parodiado e o novo texto intercalado, uma distância ordinariamente assinalada pela ironia. Mas esta ironia é mais eufórica que desvalorizante ou mais analiticamente crítica que destrutiva. (Hutcheon, 1978, p. 468)

O uso amplo do conceito de paródia, lançado por Bakhtin, encontrou irrestrito apoio na prática artística contemporânea que é contestatária e paródica por excelência, o que se pode observar desde as primeiras realizações das vanguardas dos anos dez, vinte, do noventa, até mesmo à chamada pós-modernidade.

Fillippo Tommaso Marinetti é a primeira voz a ecoar (1909), publicando um «Manifesto do futurismo» contra os resquícios do romantismo da literatura, contra o parnasianismo e o simbolismo na arte, contra todo classicismo, simbolizado pela *Vitória alada de Samotrácia*, que, na anti-estética de Marinetti, parece menos bela que um automóvel rugidor.

Marinetti, ao construir o seu *Manifesto*, tomou emprestada a linguagem dos políticos de classe mais baixa, a linguagem dos manifestos anarquistas que costumavam ser pregados nas paredes — fez uma tradução da mesma. Porém, o *ur-modelo* do futurista teria sido o manifesto do partido comunista elaborado por Marx e Engels. A paródia se faz presente aqui nesse deslocamento contextual: Marinetti se dirigia a uma alta burguesia consumidora de arte, enquanto que os manifestos políticos apelavam à classe operária. Daí a retórica anti-retórica do *Manifesto* futurista ser de choque e de subversão dos valores artísticos universais consagrados.

Mas não é só: a arte contemporânea também se distingue por seu carácter fragmentário, *la bribe*, como diz Roland Barthes, que é de violação propositada das fronteiras da autoria. E mais ainda: a apropriação do discurso do «outro» dá-se também em nível inter-semiótico: a pintura apropriando-se da literatura, como nos trabalhos do pintor uruguaio Joaquín Torres-García, ou vice-versa como ocorre na poesia

concreta. Confirmam-se os trabalhos de Mello Castro e Ana Hatherly em Portugal, de Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, no Brasil ou em Gertrude Stein. Na própria música contemporânea temos o mesmo procedimento, ao se apropriar esta do gesto e da pintura (vide o interesse do compositor Stockhausen pela poesia concreta e mais a sua obra versando sobre música e grafismo⁴). Deve-se citar o trabalho de John Cage (vide *Muoyce*) onde é impossível separar música e texto poético.

No Brasil, muito antes de ser divulgada a obra de Bakhtin, Haroldo de Campos (1957, *Jornal do Brasil*: «Oswald de Andrade») via o emprego da paródia, no sentido amplo, nos romances experimentais e na poesia de Oswald de Andrade, como pedra fundamental para a compreensão daquela linguagem «capaz de todas as surpresas mais inconvenções (...) de todos os malabarismos do burlesco...». Mais adiante, no mesmo artigo, diz Campos ser essa linguagem matizada pelas «infinitas variedades da paródia» — chamando a atenção para o facto de que essa é a mesma paródia que Thomas Mann, na «Gênese do Dr. Fausto», considerou o seu ponto em comum com o estilo de Joyce (Campos, 1957).

Dentro da mesma linha pode-se apontar o trabalho «Da razão antropofágica» (1981-a) em que situa Gregório de Matos numa linguagem carnavalizante e «antropófaga» (lembre-se aqui a lição de Oswald de Andrade sobre a Antropofagia, no modernismo brasileiro). Reitera a concepção já apontada de paródia ao classificar a poesia de Gregório de Matos como «Um texto de textos. Universal e diferencial. Paródico. Paralelográfico. Um «canto paralelo» de tradutor/devorador: descentrado excêntrico» (1981-a).

Finalmente, no trabalho *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (1981-b) Haroldo de Campos fala de plagiotropia, (do grego *plágios*, oblíquo, transversal, de lado). Esse movimento «plagiotrópico» teria a ver com uma tradução da tradição e liga-se também à «idéia de *paródia*, como «canto paralelo», generalizando-a para designar o movimento não linear de transformação dos textos ao longo da história, por derivação nem sempre imediata.».

Um trabalho também pioneiro é o do escritor cubano Severo Sarduy (*Escrito sobre um cuerpo*, 1969 e *Barroco y neobarroco*, 1972) que procurou ampliar e mostrar as muitas possibilidades da teoria Bakhtin.

Nos últimos dez anos muitos trabalhos vêm surgindo sob a chancela da teoria bakhtiniana, inspirados naturalmente na fecundidade da lição do mestre soviético. Um exemplo brasileiro disso é o próprio número monográfico da Revista *Tempo Brasileiro* «Sobre a paródia» (1980).

Em nível internacional é já quase inalcançável a bibliografia que parte de postulados bakhtinianos. Saliento os trabalhos de Laurent

⁴ Campos (1981-a) cita uma conferência de Stockhausen sobre *Musik und Graphik* que teria ficado registada no *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, Schott, 1960. Sobre esses encontros inter-semióticos na arte contemporânea, leia-se também Perrone-Moisés (1978).

Jenny (1974) de Linda Hutcheon (1978), David Hayman (1973), Paul de Man (1982) de Michael Holquist (1981) de Tzvetan Todorov (1981), Emir Rodriguez Monegal (1979) já citado, dentre uma infinidade de outros que, de certo modo, partiram do mestre soviético, tendo inseminado suas teorias com as sugestões e aberturas por ele propostas. Vejo assim, também, os trabalhos de antropologia desenvolvidos por Marianne Mesnil (1974) e os de crítica de Gershon Shaked (1984).

Bakhtin: dialogismo, discurso e texto. Fundamentos

Desde os primeiros trabalhos, em particular o de 1926, assinado por Volochinov⁵, Bakhtin deixa bem clara a complexidade da comunicação quotidiana. Esta inclui, entre os dois seres que se comunicam, um horizonte, um saber comuns, podendo, desse modo, haver na comunicação elementos ditos, outros não ditos e tudo é entendido. O enunciado quotidiano se decompõe em duas partes: uma parte verbal actualizada, e uma parte subentendida para a qual concorrem elementos não verbais, como o gesto e a entonação (Volochinov, 1981, pp. 181-211). Todas as palavras de uma enunciação estão plenas de significação e são ligadas por mil fios de contextos vividos. O enunciado pode apoiar-se num pequeno, como num vasto horizonte no tempo e no espaço, dependendo, naturalmente, do repertório de cada falante.

Toda a comunicação, para Bakhtin, seria a interacção de vários factores: um locutor (eu), um destinatário (tu), um personagem (ele, de quem se fala) que teriam um horizonte em comum. Outras dimensões enriquecedoras serão vistas no prosseguimento desta reflexão sobre a obra bakhtiniana.

No enunciado verbal artístico (o que mais nos interessa) todos os elementos devem vir expressos. Bakhtin (Volochinov) chama a atenção para o facto de que nele o destinatário não se confunde com o público; ele é um participante imanente da criação que, a partir de dentro, influencia a forma. O público, o grupo social do autor, penetra na obra, a partir de sua interiorização no próprio autor. O poeta recebe suas palavras, seu discurso, ao longo da vida num processo de interacção global com o seu meio.

Ele começa a usar essas palavras e entonações que fazem parte do signifiante de seu discurso, no próprio discurso interior com o qual ele pensa e toma consciência de si mesmo. Lembre-se com Jacques Lacan que a criança nasce dentro de um mundo da fala que lhe pré-existe. É o registro do Simbólico. Segundo Bakhtin (Volochinov) o estilo do poeta nasceria desse discurso interior, que escapa a um controlo consciente (creio eu que na origem) e que é o produto da vida social.

⁵ Mikhail Mikailovich Bakhtin (1895-1975) escreveu não apenas em seu próprio nome, mas também com o nome de seus discípulos e amigos que lho emprestavam, provavelmente para que seus textos escapassem das purgas estalinistas (Volochinov, Medvedev). Note-se, também, que a grafia do nome de Bakhtin varia bastante, sendo que adoptamos esta grafia, de acordo com a língua portuguesa e o som original.

Assim, Bakhtin introduz a noção de «outro» (*cuzoj*) e de dialogismo fundamental de todo o discurso. Com um toque paródico e, contrariando o autor francês do século XVIII, Buffon, Bakhtin (Volochinov) afirma que «o estilo é pelo menos dois homens», ou seja, um homem e seu grupo social, representado pelo auditor que participa de maneira permanente no discurso, tanto interior como exterior e encarna a avaliação que o grupo exerce sobre ele. Este ponto de vista «do outro», absolutamente indispensável, leva em conta, naturalmente, um auditor potencial. Desse modo rejeita a tese de que a consciência seja puramente um fenómeno psicológico e que a comunicação seja apenas intersubjectiva, em favor da tese de que é um fenómeno social, ideológico, produto de uma comunicação social, por excelência.

Palimpsestos e intertextualidades

You say I'm repeating something I have said before.
I shall say it again.
(T S Elliot. East Coker. *Four Quartets*)

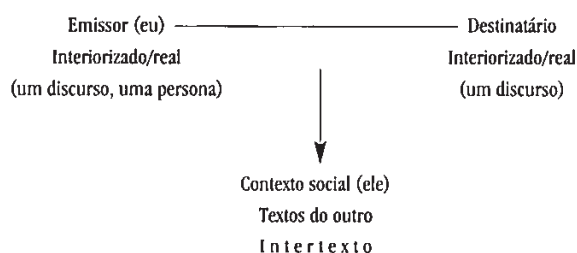
Antes de estabelecer uma tipologia da paródia, é preciso lembrar que Bakhtin foi lançado no Ocidente, em 1970 através da tradução em francês de *Problemy poetiki Dostoievskovo* com o prefácio de Julia Kristeva. E foi essa ensaísta romeno-francesa que acrescentou ao vocabulário crítico uma noção que se tornou indispensável para a teoria da literatura desde então: a de *intertextualidade*. Intertextualidade substituiria a noção de dialogismo em Bakhtin. Segundo a autora, o discurso literário distingue-se por não ter um sentido fixo, por ser o cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escritas (*écritures*): a do escritor, a do destinatário (ou de personagem), do contexto actual ou anterior. Também chama a nossa atenção para o facto de que a palavra poética, sendo polivalente e plurideterminada (*sic*) não segue uma lógica do discurso codificado, e que, portanto, só pode encontrar plena realização à margem da cultura oficial, no discurso carnavalesco, que quebra as censuras da gramática e semântica oficiais. O discurso que adere a esse movimento de contestação da ordem seria, em última instância, um discurso revolucionário, política e socialmente falando. Aqui se estabelece uma equivalência (não identidade) entre contestação do código linguístico oficial e contestação da lei oficial.

Kristeva propõe três dimensões que dialogam no espaço textual, nas quais se realizam todas as operações nos níveis sintagmático e paradigmático: o sujeito da escrita, o destinatário, os textos exteriores. Essa relação se define em dois níveis: horizontal e vertical. No nível horizontal «a palavra, no texto, pertence ao mesmo tempo ao sujeito da escrita e ao destinatário e, verticalmente, a palavra no texto é orientada em direcção ao *corpus* literário anterior (diacrónico) ou ao contemporâneo, o sincrónico». Lembra ainda que no universo da ficção o desti-

natário (interiorizado no texto) existe enquanto discurso (eu diria, aqui, a partir de Bakhtin, que também o sujeito é um discurso: o discurso do sujeito). O eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o vertical (texto-contexto) «coincidem para revelar que o texto é um cruzamento de textos no qual se lê ao menos um outro texto» (Kristeva, 1969, p. 145). A partir do facto de que Bakhtin chamaria a esses dois eixos respectivamente de diálogo e ambivalência, Kristeva propõe que se nomeie esse achado de Bakhtin, bem como a noção de que todo texto é um mosaico de citações e que é absorção e transformação de outros textos, de *intertextualidade*. Acrescenta ainda que, nesse sentido, a linguagem poética deva ser lida sempre como duplo de outra (outras) linguagem.

Se, de um lado, a teoria de Bakhtin carece de rigor metodológico, como diz Kristeva, por outro lado, a noção de intertextualidade utilíssima, naturalmente, torna-se abrangente e ampla demais, não podendo substituir a noção de dialogismo em Bakhtin.

Desde logo, ao pensar o esquema da comunicação literária como propõe o autor soviético, teremos:



Como mostra o gráfico, um complexo conjunto de discursos interpenetram-se para formar um novo texto, percebe-se que a relação que se pode estabelecer *entre textos*, pode variar infinitamente, dando lugar a tipos diferentes de discursos.

A intertextualidade é básica no texto literário, porém, não é uniforme. Porque a química (ou a «alquimia do verbo», conforme Rimbaud) que preside a operação textual de absorção e transformação de textos pode provocar distintas reacções: pode, por exemplo, estabelecer uma atitude de deferência para com o texto «do outro», ou uma atitude de diferença desde a mais corrosiva até a mais subtilmente irónica. Desde a derisão com respeito ao texto anterior, como é o caso da visão do mundo da novela de cavalaria, estabelecida por Cervantes no *Don Quixote*, até a mais fria ironia e paradoxo estabelecidos entre o texto de Jorge Luis Borges, por exemplo, *El Aleph* e a *Divina Comédia* de Dante que está ali, implicitamente citada (Borges, 1974, p. 617), desde o escárnio dos versos quevedescos do nosso Gregório de Matos, até a subtilidade da paródia em Machado de Assis.

Não me parece, portanto, suficiente substituir a categoria bakhtiniana de dialogismo por intertextualidade (como propõe Kristeva) sem incorrer em um desvio despersonalizante do agudo pensamento do

autor soviético. Poder-se-ia, sim, com certo perigo de nos tornarmos redundantes, falar em intertextualidade monológica e intertextualidade dialógica.

A monológica seria aquela em que, apesar da presença de duas ou mais vozes, (Bakhtin afirma que essa presença é constante no discurso humano) há sempre uma voz dominante que prevalece sobre, e uniformiza todas as vozes, tornando o discurso unívoco, compacto e com uma significação única. Bakhtin reitera que, mesmo havendo o concurso de discursos que se replicam, de luta mesmo entre duas vozes, a supremacia de uma voz, nesse caso, é decidida de início (*sic*).

O exemplo que oferece de discurso monológico, além da literatura dogmática religiosa é, por exemplo, o romance «epicizado» do tipo realismo socialista (*A Mãe* de Gorki é típico). Uma outra modalidade de intertextualidade monológica é aquela em que o discurso actual reverencia um discurso de autoridade (um texto clássico, por exemplo). Esse é o caso de uma grande parte das epopeias que se referiam a obras anteriores como, por exemplo, a *Eneida*, com relação à epopeia de Homero.

A intertextualidade dialógica se verificaria no texto em que diferentes vozes ora dialogam no mesmo nível, com suas identidades próprias, ora se apresentam num espaço contestatário em que uma voz é réplica de outra, ausente ou presente, no texto.

O romancista, ao operar com distanciamento, construindo a imagem dos diferentes discursos no texto narrativo, estaria operando no mais alto nível dialógico (desde que não haja um discurso de autoridade, unificador de todos). O exemplo máximo de dialogismo, para Bakhtin, é o romance de Dostoievski que, através da palavra (ideologema) dos personagens apresenta visões de mundo e discursos que dialogam em aberto. O conjunto desses diferentes discursos operando harmonicamente (em simultaneidade) no texto constituiria uma *polifonia* (termo emprestado da teoria musical).

Tanto a intertextualidade monológica quanto a dialógica podem estar no texto sob distintos aspectos. A mais radical é a *estilização* que abrange o texto como totalidade. Pode ser convergente, aquela em que o discurso do autor e o discurso «do outro» têm a mesma orientação, daí fundirem-se; ou divergente (dialógica), quando é paródica, — a paródia; nesse caso, a orientação do autor opõe-se ou descontextualiza, ou de alguma maneira se diferencia do texto do outro.

Os formalistas russos já se haviam preocupado com a paródia, alguns mesmo antes de Bakhtin. De 1919 temos um trabalho de Youri Tynianov, que a partir das obras de Dostoievski e Gogol, estuda a estilização e a paródia. Embora pequeno e restrito, o trabalho parece ter sido a base para a posterior teoria de Bakhtin incomparavelmente mais ampla e completa. Bakhtin, no entanto, não cita Tynianov, não se sabe ao certo porquê. Talvez movido por algum motivo político, naqueles anos em que ser formalista equivalia a uma séria restrição política (o mesmo que o levou a ser «muitos»: Volochinov, Medvedev...). Em resumo, são desconhecidas até agora as verdadeiras razões de tal atitude.

Também o formalista russo Sklovski (1965) tratou da paródia (sem, porém, criar uma teoria ou deter-se em suas especificidades como faz Bakhtin) no trabalho «Sterne's Tristan Shandy: a parodistic novel». Ao estudar o romance do autor inglês do século dezoito mostrou os recursos paródicos ali empregados. Chama a nossa atenção para uma das características da paródia: esta operaria o *desnudamento* dos recursos literários, uma vez que todos os processos se acham deslocados, invertidos, fornecendo desse modo a percepção aguda dos recursos romanescos. No romance tradicional, o «ilusionismo» esconde a ossatura do texto, enquanto que num romance experimental, como Tristan Shandy, nós *estranhamos e conhecemos* esses recursos (aqui está implicado o processo de estranhamento *ostranenie* de Sklovski). Um dos saborosos exemplos oferecidos por Sklovski é o que se segue, em que se percebe um «auto-parodiar-se» constante da forma romanesca, o que resulta em um momento auto-crítico, pleno de fino humor:

Não é uma vergonha compor dois capítulos sobre o que se passou ao descer um lance de escadas? Porque ainda não fomos além do primeiro lance, e há quinze degraus a mais até a base; e pelo que sei, como meu pai e meu tio Toby estão com disposição de conversar, podem existir tantos capítulos a mais quantos forem os degraus...

Sklovski salienta que nos três capítulos seguintes, o narrador mostra o «esforço» que fez para retirar Toby e Walter da escada:

Trataremos todas as coisas nos devidos lugares, disse meu pai, erguendo seu pé sobre o primeiro degrau do patamar. (Cap. IV-II) (...)

E como está sua «amiga»? exclamou meu pai, retomando o mesmo degrau outra vez... (IV-12) (...) Ei! Chefe – aqui tem seis pence – vá até aquela livraria e chame um crítico de momento. Estou propenso a dar a qualquer deles uma coroa para ajudar-me na tarefa de retirar meu pai e meu tio Toby da escada e colocá-lo na cama... (IV-13)

Várias formas de intertextualidade devem ser confrontadas para estabelecer a especificidade da paródia, em especial, a polémica oculta, a citação, a alusão, as epígrafes e todos os demais textos que entram em relação com o texto principal.

Quanto à *polémica oculta* temos um exemplo fecundo no Padre Antônio Vieira. Em muitos casos fica evidente tratar-se de um discurso emitido para um aparente fim e, na verdade, é endereçado a um interlocutor não mencionado mas sempre presente na fala do autor.

A *citação* é outra modalidade de intertextualidade: com aspas, ou sem aspas; é monológica, quando corrobora e reforça o texto principal, sem nenhuma outra nuance; ou pode ser profundamente dialógica, quando parodia o texto (ou vice-versa, quando o texto, ao parodiá-la, descontextualiza a citação); ou ainda quando estabelece com ele algum tipo de polémica Bakhtin (1970) mostra que tanto entre os romanos, como na Idade Média, as fronteiras entre o discurso próprio e o do outro eram frágeis. As citações apresentavam-se em formas diversas: confessadas, semi-escondidas; escondidas e encaixadas num contexto, entre

aspas sugestivas etc. Elas podiam surgir ora num contexto de respeito, ora num de ironia e «gozação», ou ainda de ambiguidade. A *Bíblia* penetra, pela sua autoridade, na literatura medieval. Mas o contexto que a recebeu não reagiu uniformemente. Pode-se verificar que houve desde a citação piedosa e passiva e até colocada com destaque no texto, funcionando como ícone, até o emprego paródico, o travestimento licencioso ou meramente equívoco. Um exemplo disso é a *Coena Cyprianis*. Trata-se de um *simposium* gótico: todas as cenas bíblicas de banquetes, todo o evangelho é fragmentado e reajuntando ali, formando um quadro grandioso de um banquete em que bebem, comem e se divertem personagens da «Santa História», desde Adão e Eva até Cristo e seus apóstolos. Todos os detalhes correspondem aos passos da escritura parodiados, colocados em um contexto obsceno e erótico (Bakhtin, 1978).

O mesmo que se disse para a citação, pode-se repetir para todos os outros tipos de textos paralelos, como *epígrafes, títulos e sub-títulos* e também para a *alusão* (que é muito frequente na literatura contemporânea, por exemplo, em García Márquez), etc.

Gérard Genette dedica ao problema da intertextualidade o livro publicado em 1982, *Palimpsestes*, em que faz uma classificação bastante minuciosa (mas não exaustiva, como ele observa) dos tipos possíveis de relações entre textos colocados por ele na categoria das «trans-textualidades» ou transcendência textual do texto (*sic*), sendo estas definidas como «tudo o que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos» (1982, texto já citado).

Paródia: escrita transgressora/jogo

Na paródia, o texto serve de arena para a luta entre duas vozes (ou mais). Uma voz agride a outra, uma delas terá que servir a fins contrários aos que se propunha, em seu universo de origem (Bakhtin, 1970-a). Dessa luta de palavras, de vozes, de mundos, nasce forçosamente um texto novo, uma escrita transgressora, uma digestão cultural...

Na estilização convergente os textos se confundem; na paródia é impossível. Há um *marker* forte que denuncia a presença do discurso do outro.

O que caracteriza a paródia e a une à sua origem é o elemento crítico (ligado ao tópico «mundo às avessas») e é esse mesmo elemento que estabelece uma outra característica, a do *distanciamento*. Assim, a paródia ao ser um duplo (desentronizado) do discurso do outro, destrói a sua unidade, apontando para uma nova leitura, em um novo contexto. Nélida Piñon, ao refazer o libreto de *A força do destino* de Verdi, a partir de um contexto actual, pretendeu, em relação especular, mostrar *o destino da força*, isto é, o lado da opressão secular, a que a mulher tem sido submetida, como salienta Maria Lúcia P. Aragão em seu trabalho *o destino da força*, (1980).

Canto/contracanto: a paródia

Tanto a paródia como qualquer outro discurso carnavalizado pode apresentar-se no eixo da transgressão e da abolição da lei, ora com a finalidade de querer destruir um ponto de vista e fazer nascer um novo, ora por puro jogo (o que não deixa de ser subversivo quanto às estruturas literárias). É o jogo de refazer o já feito, romper as delimitações da tradição próxima ou distante, desse modo chamar a atenção para as múltiplas possibilidades da palavra e, conseqüentemente, gerar novas dimensões, novos discursos. Isso é o que faz, com muita frequência, Jorge Luis Borges. Os exemplos são inúmeros: em seu *Aleph* (*opus cit*), ele opera uma dessimbolização da imagem semi-sagrada da Beatriz de Dante, apresentando uma Beatriz Viterbo, infinitamente desentronizada, mas que, pelo distanciamento da morte, constitui, também, o Eros inalcançável, como a de Dante. É a partir da busca dessa Beatriz que o personagem chega ao *Aleph*, o ponto de onde se descortina tudo, todos os tempos, todo o universo. Porém, esse ponto mágico está situado tão somente no porão de uma casa. Ou seja, a imagem do mundo pode ser recriada a partir de um lugar qualquer não sagrado, ou de um *livro*.

Paródia *stricto sensu* e *lato sensu*

Ao estudar a vinculação histórica entre sátira e paródia (no sentido estrito) Highet (1962) – embora longe da abrangência do estudo de Bakhtin – pode-nos oferecer algumas observações que se aplicam à paródia *stricto sensu*.

Ele a apresenta em dois principais tipos: a paródia herói-cômica (no original *the mock-heróic parody*) e o burlesco.

Na paródia herói-cômica, o autor toma um tema trivial ou mesmo repelente e o trata num estilo alto, com elaboração e solenidade. É o caso da peça de Bertolt Brecht, *A resistível ascensão de Arturo Ui* (1941), em que o autor coloca na boca de contraventores e malandros, versos de Racine parodiados. Este é o lugar do pastiche (de caráter paródico naturalmente).

No burlesco, um assunto alto, ao contrário, é tratado com vulgaridade sublinha que os autores muitas vezes oscilam, numa mesma obra, passando de um tipo a outro de paródia. O principal exemplo oferecido é a *Batalha das rãs e dos ratos*, a *Batrachomyomachia* em que os pequenos e insignificantes animais imitam as batalhas heróicas da *Iliada* de Homero. Essa obra terá um destino paródico, pois será sucessivamente imitada, guardando sempre o modelo da primeira: *A moschaca* de Teófilo Folengo (1491-1544); *A Gatomachia*, de Lope de Vega (1618); *a Batalha dos Jumentos*, de Gabriel Álvarez de Toledo y Pellicer (1662-1714), *Batalha dos grous e dos pigmeus*, de Josef Addison (1672-1719), etc.

A paródia *lato sensu* resiste a qualquer formalização (difere assim da *stricto sensu*) já que é um processo em aberto. Cada nova modalidade de obra pode apresentar um processo novo de parodiar não con-

vencional, fazendo actuar sobre o texto anterior a retórica carnavalesca ou a ironia, ou bem descontextualizando-o. Ou ainda, no seu grau máximo, tem-se o processo de *colagem* explícita de textos. São os chamados *ready made* (o termo, usado também em literatura, foi tomado das artes plásticas). Nestes, o aspecto paródico é evidenciado pela leitura, já que os textos são recortados e superpostos tal e qual no original. A saber: a colagem de fragmentos de textos alheios dentro de um contexto distinto do de origem, obriga a uma leitura também distinta. Isto acontece, por exemplo, na poesia de Oswald de Andrade, tomando como exemplo o conjunto «História do Brasil», em que é feita uma colagem dos textos dos viajantes à nova terra descoberta:

PERO VAZ DE CAMINHA

a descoberta
Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava páscoa
Topamos aves
E houve vista de terra
vel aos que vam buscar
Que a todos agazalha e convida (...)

GANDAVO

hospedagem
Porque a mesma terra he tal
E tam favorável aos que vam buscar
Que a todos agazalha e convida
(...)

O CAPUCHINHO CLAUDE D'ABBEVILLE

a moda
Les femmes n'ont point la lèvre percée
Mais en récompense
Elles ont les oreilles trouées
(...)

Esse procedimento de fragmentação de textos anteriores já feitos, superpostos anacronicamente, numa nova sintaxe, é muito rico em possibilidades e tem sido explorado pelas vanguardas. Aparenta-se com o *ready made* que foi criado, como se sabe, por Marcel Duchamp: um porta garrafa (1912), uma roda de bicicleta (1913) e o famoso mictório masculino invertido, baptizado com o título de *Fonte* (1917) figuraram em exposições de artes plásticas causando estranhamento e, mesmo, escândalo. Pound e Eliot foram mestres na urdidura de textos a partir dos *déjà vu*.

A paródia *lato sensu* representa, assim, a culminância do dialogismo bakhtiniano, o diálogo de discursos por excelência, cuja estratégia consiste em se colocar um frente a outro, resultando daí uma *mimesis* crítica.

O produto resultante do cruzamento de discursos ou de estilos é um *híbrido*. Bakhtin lança o conceito de paródia como um híbrido

dialogizado deliberado, diferente do híbrido histórico orgânico. Este é uma mistura espessa e sombria, uma mistura de pontos de vista (Bakhtin, 1978, p. 176-77). No híbrido intencional, como a paródia, temos, sim, pontos de vista diferentes que não se fundem antes se chocam; visões de mundo que dialogam.

Ao produzir «uma reconstrução e não, necessariamente, uma destruição do material parodiado» (Hutcheon), a paródia mantém o dialogismo, o plurilinguismo, a *Babel* de Bakhtin, a sua utopia. Destrói, sim, o unilinguismo simplificante, o texto que vampiriza, dessanguando o outro, o autoritarismo literário.

A paródia, assim compreendida, é uma produção intergenérica: tanto se pode ter paródias romanescas, quanto dramáticas ou poéticas. Pela mesma razão não é possível classificá-la pertencendo a um sub-género narrativo (Genette, 1982) ou como modo (David Hayman, 1980).

Resta reivindicar para a mimese paródica, o estatuto de um procedimento modelizante (estrutural) que atua criticamente sobre um texto anterior pertencente a qualquer género, deslocando o seu acento primeiro (Bakhtin), mudando ou não o género original e que depende, para sua actualização, da concretização efectuada pelo leitor/receptor.

Bakhtin (1978, 411) lembra que, ao passar para dentro de uma estrutura paródica, um texto pode mudar de género (ou não). É o que acontece com os sonetos que fazem parte do *Don Quixote* de Cervantes, (na introdução e no interior do texto) eles deixam de pertencer ao género lírico, embora guardem a forma de soneto e passam a pertencer ao conjunto romanesco, sendo um objecto da representação. A sua concretização, no leitor, se faz de maneira diversa. Diz textualmente que o soneto ali é «o herói de uma paródia»; nós temos, não um soneto, mas «a imagem de um soneto (Bakhtin, 1978, p. 411). A paródia desloca o acento do estilo primeiro, o parodiado.

A recepção da paródia é complexa: ela implica dois esquemas de comunicação conectados; um relativo ao autor parodista e o texto anterior parodiado e outro entre a paródia e o seu leitor. O texto anterior é lido pelo parodista e oferecido explícito ou nas entrelinhas da paródia por sinais ao leitor que por sua vez lerá o texto presente (a paródia) e o texto anterior. Donde a tarefa do leitor na paródia será a de um colaborador, um participante na construção da significação do texto. Assim a define Linda Hutcheon:

Numa situação ideal, naturalmente, este leitor cultivado conhece a obra que está no *arrière plan* e operará uma superposição de textos pela mediação desta obra parodiada sobre o acto da leitura. Este ato é o simétrico da própria síntese do parodista, e completa o circuito semântico (Hutcheon, 1978, p. 468)

A paródia não necessita de um texto, ou textos delimitados como antecedentes. Seu referente poderá ser as convenções de um género ou um sub-género literário, de uma escola, um período ou corrente literária ou até mesmo de um estereótipo linguístico de um determina-

do período cultural. A obra de John Fowles, *The French Lieutenant's Woman* (consagrada por uma expressão cinematográfica, 1984, *A Mulher do Tenente Francês*, contrapõe não apenas as convenções culturais vitorianas e as da época contemporânea, como também as convenções do romance nos dois tempos.

A paródia difere da sátira, em especial quanto ao referente. Na sátira o referente é a sociedade ou um indivíduo, daí o seu carácter quase sempre moralizante, sua intencionalidade social (Highet, *opus cit.*). Na paródia o antecedente é um texto (literário ou pertencente a outro qualquer código), daí seu carácter estritamente semiótico, liberado de qualquer intencionalidade moral ou social (que pode eventualmente existir).

A paródia pode incidir sobre um texto ou um conjunto de textos ou ainda se dobrar sobre si mesma (auto-paródia) no que toma o carácter de auto-reflexão, ou metalinguagem. Um dos primeiros autores a explorar conscientemente esses recursos foi Edgar Allan Poe que, na *Filosofia da composição* parodia o próprio processo de criação de sua obra *O Corvo*. Mas o recurso pré-existe a Poe. O próprio Cervantes, travestido duplamente em leitor do Quijote e em historiador «arábigo» (Cide Hamete Benengeli) autor dos manuscritos vendidos como papeis velhos (capítulo IX) é um excelente exemplo de auto-paródia. Jorge Luis Borges, o nosso mestre em paródias, cita o Quijote (leitor de Quijote) a propósito de procedimentos «especulares», ou, usando a expressão francesa, a *mise en abîme*. O mesmo recurso é usado no já referido *Tristan Shandy* de Sterne.

Escrita transgressora, jogo, palavra sobre palavra, a paródia realiza, como se viu, o grau máximo do dialogismo sonhado por Bakhtin.

Apesar de algumas contradições e incoerências é ainda o dialogismo de Bakhtin uma das mais fecundas bases teóricas para se construir uma teoria da paródia surgidas até agora. Até mesmo os seus críticos mais acerbos reconhecem a penetração e a importância de que se revestem as lições do mestre soviético, Paul de Man é um deles ao dizer:

Pode-se ver que é possível delinear uma impressionante lista de teóricos de diferentes persuasões todos sentindo um apelo legítimo do dialogismo de Bakhtin como congenial ou mesmo essencial aos seus empreendimentos: a lista incluiria filósofos analíticos, semiólogos formalistas, técnicos da recepção da leitura, fenomenólogos religiosos, críticos da ontologia heideggeriana, defensores da revolução permanente, discípulos de Leo Strauss (...). (De Man, 1975, p. 104).

O dialogismo, palavra-chave de Mikhail Bakhtin acompanha-o desde o primeiro até ao último trabalho por ele escrito antes da morte. Neste cresce o tom de utopia e de esperança no diálogo humano, diálogo este, que ao mestre foi negado pela intolerância e autoritarismo de uma época com a qual ele manteve a mais fecunda *polémica oculta*:

Não existe nem a primeira nem a última palavra, e não existem fronteiras para um contexto dialógico (ascende a um passado infinito e tende a

Canto/contracanto: a paródia

um futuro igualmente infinito). Inclusive os sentidos passados quer dizer gerados no dialogo dos séculos anteriores, nunca podem ser estáveis (concluídos de uma vez para sempre); sempre vêm a mudar renovando-se no processo do desenvolvimento posterior do diálogo. (...). Não existe nada morto de uma maneira absoluta: cada sentido terá sua festa de ressurreição. Problema do *grande tempo*. (Bakhtin, 1982, p. 392. Trad. do espanhol é minha).

Bibliografia

- ARAGÃO, Maria Lúcia P. A paródia em *A força do destino*. *Tempo Brasileiro*. Sobre a Paródia. Rio de Janeiro, 62: 18-28, 1980.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introd. e notas de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BAKHTIN, Mikhail. [Mikhail Bakhtine]. *La poetique de Dostoievski*. Presentation Julia Kristeva. Paris: Gallimard: 1970 a.
- BAKHTIN, Mikhail. [Mikhail Bakhtine]. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970 b.
- BAKHTIN, Mikhail. [Volochnov, V. N.]. *Ecrits sur le freudisme*. Trad. Guy Verret. Paris: L'Age d'Homme, 1973.
- BAKHTIN, Mikhail. Epopeya y novela I. *Eco*, Bogotá, v.193, pp.37-59, 1977.
- BAKHTIN, Mikhail. [Mikhail Bakhtine]. *Le marxisme et la philosophie du langage*. Essai d'application de la méthode sociologique en Linguistique. Prefácio de Roman Jakobson. Trad. du russe par Marina Yaguello. Paris. Minuit: 1977.
- BAKHTIN, Mikhail. [Mikhail Bakhtine]. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Daria Olivier. Paris: Gallimard, 1978.
- BAKHTIN, Mikhail. [Michael M. Bachtine]. Epopeya y novela II. *Eco*. Bogota', v.195, pp. 283-300, 1978.
- BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic Imagination*. Intr. Ed. Por Michael Holquist. Austin, University of Texas Press, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. [Bajtín, M. M.]. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México, Siglo Veinteuno, 1982.
- BARTHES, Roland. *Le degré zero de l'écriture*. Paris, Seuil, 1953.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil, 1973.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
- CAMPOS, Haroldo. Oswald de Andrade. Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*. 1/11/1957.
- CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira e Serafim um grande não livro. In: ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar/Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro, Civilização, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. *Colóquio/Letras*, Lisboa, v. 62, pp. 10-25, 1981.
- CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem e outras metas. Ensaio de teoria e crítica literária. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: PERRONE MOISÉS, Leila. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- CÂNDIDO, Antônio. O escritor e o público. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.
- CÂNDIDO, Antônio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CÂNDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In: FERNANDEZ MORENO, Cesar (Ed.). *América Latina em sua literatura*. Trad. Luis João Gaio. São Paulo: Perspectiva, Unesco, 1979.
- CASTORIADIS, Cornelius. *O mundo fragmentado*. As encruzadas do labirinto III. Trad. Rosa Maria Boaventura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Antenor Nascentes ed. Rio de Janeiro, 1955.
- DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. 1 ed. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s/d.
- ELSE, G. F. *Aristotle's Poetics: The Argument*. Mass. Cambridge Press, 1957.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestes*. La littérature en second degré. Paris, Seuil, 1982.
- HAYMAN, David. Um passo além de Bakhtin: por uma mecânica dos modos. Trad. Edson Rosa. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 62: 29-52, 1980.
- HIGHET, Gilbert. *The Anatomy of Satyre*. New Jersey, Princeton, 1972.
- HUTCHEON, Linda. *Ironie et parodie: strategies et structure*. Poétique. Paris, Seuil, 36: 467-477, 1978.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa, Ed Setenta, 1989.
- JAEGER, Werner. *Paideia*. A formação do homem grego. São paulo, Martins Fontes, 1977.
- KRISTEVA, Julia. L'enoncé dans le roman. *Langages*. Paris, 18: 126-132, 1968.
- KRISTEVA, Julia. Une poétique ruinée. In: BAKHTINE, Mikhail. *La poétique de Dostoievski*. Trad. Isabelle Kolitcheff. Paris, Seuil, 1970.
- LEÃO, Carneiro. Entrevistas de orientação de Tese. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1984.
- LEÃO, Carneiro. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis, Vozes, 1977.
- LUKÁCS, BAKHTIN e altri. *Problemi di teoria del romanzo*. A cura di Vittorio Strada. Trad. Clara Strada Janovic. Torino, Einaudi, 1978.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Carnaval/Antropofagia/Paródia. *Tempo Brasileiro*. Sobre a Paródia. Rio de Janeiro, 62: 6-17, 1980.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- RODRIGUES, Selma. *Macondamérica: a paródia em Gabriel García Márquez*. 2 ed. Goiânia, Ed. Universidade Federal de Goiás, 2001.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
- SARDUY, Severo. O Barroco e o Neobarroco. In: FERNÁNDEZ MORENO, César Ed.. *América Latina em sua literatura*. Trad. Luis J. Gaio. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- SKLOVSKI, Victor. Sterne's Tristan Shandy: Stylistic Commentary. In: Lemon, L. T. & Reis, M. J. ed and transl. Russian Formalist Criticism: Four Essays. Nebraska, Lincoln, 1965, pp. 25-57.
- TYNIAOV, Iouri. Destruction, parodie.. *Change*. Paris, 2: 67-76, 1969.
- TODOROV, Tzvetan. *Le principe dialogique*. Suivi de Écrits du cercle de Bakhtine. Paris, Seuil, 1981.