

## Paródia ou paródias?

PAULO SÉRGIO FERREIRA

*Universidade de Coimbra*

Em obra de referência entre os modernos estudos sobre paródia, Linda Hutcheon situa a sua perspectiva sobre o fenómeno paródico no âmbito da *énonciation*, isto é, da produção e recepção contextualizadas,<sup>1</sup> centra-se no problema da paródia enquanto provavelmente um género<sup>2</sup> e define essa mesma paródia como “inversão irónica” ou “repetição com distância crítica”, “irónica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença”.<sup>3</sup> Considera, além disso, que a paródia tem como alvo toda a forma de discurso codificado<sup>4</sup> e que o *ethos* paródico pode ser reverencial, lúdico ou desdenhoso.<sup>5</sup> Levada às últimas consequências e no caso concreto da literatura, esta definição de paródia não apresentará uma tal amplitude que a aproximará bastante das de conceitos como imitação, citação e alusão? Até que ponto uma simples mudança de contexto — ou, talvez de forma ainda mais precisa, de contexto — não implicará já um distanciamento crítico?<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> O que significa que ela não tem uma dimensão transtemporal.

<sup>2</sup> Hutcheon, (1985) 29-30.

<sup>3</sup> Hutcheon, (1985) 17-18 e 48.

<sup>4</sup> Hutcheon, (1985) 28.

<sup>5</sup> Hutcheon, (1985) 39. Por *ethos* entendo, com o grupo  $\mu$  de Liège, “un état affectif suscité chez le récepteur par un message particulier et dont la qualité spécifique varie en fonction d’un certain nombre de paramètres. Parmi ceux-ci, une grande place doit être ménagée au destinataire lui-même. La valeur attachée à un texte n’est pas une pure entéléchie, mais une *réponse* du lecteur ou de l’auditeur. En d’autres termes, ce dernier ne se contente pas de recevoir un donné esthétique intangible, mais *réagit* à certains stimuli. Et cette réponse est une appréciation.” *Apud* Denise Jardon, (1988) 194.

<sup>6</sup> Michel Butor e Jorge Luís Borges, mencionados por Genette, (1982) 24, são de resto, desta opinião. Hutcheon, (1985) 50, observa, contudo, que “Conquanto a realização e a forma da paródia sejam os da incorporação, a sua função é de separação e contraste. Ao contrário da imitação, da citação ou da alusão, a paródia exige essa distância irónica e crítica.” Na prática, esta afirmação não nos dá uma grande ajuda, pois não responde à segunda pergunta formulada.

Carlos de Miguel Mora (coord.), *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias* (Aveiro 2003) 279-300

Gérard Genette também se debruçara sobre o problema da paródia, mas apenas do ponto de vista da hipertextualidade, isto é, da relação, sem ser de comentário, que dois textos estabelecem entre si.<sup>7</sup> Para o teorizador, trata-se de uma figura pontualmente utilizada, que, neste sentido estrito, incide em “textes brefs tels que des vers détachés de leur contexte, des mots historiques ou des proverbes”<sup>8</sup>, e, como tal, tem uma dimensão transtemporal. É uma transformação mínima com um fim lúdico.<sup>9</sup>

Através do alargamento do conceito proposto por Genette, Daniel Sangsue, em estudo de 1994, procurou fazer uma síntese operacional e chegou à seguinte conclusão: “La parodie serait ainsi la transformation ludique, comique ou satirique d’un texte singulier.”<sup>10</sup> Um texto paródico pode ser lúdico, cómico ou satírico, ou ter as três intenções em simultâneo, sendo difícil distinguir as partes em que cada uma se manifesta. Esta definição, em relação à de Hutcheon, tem, de acordo com o seu autor, a vantagem de, apesar da sua amplitude, devolver à paródia a especificidade que os múltiplos ἔθη, referidos por Hutcheon, lhe haviam retirado. Por outro lado, “Elle a le mérite d’être fidèle à une tradition qui lie la parodie au comique (case voisine de la comédie dans la *Poétique*, “effet plaisant” pour Cicéron, “ton spirituel” pour Quintilien) et à des théories plus récentes qui l’assimilent à la satire (rhétoriques

---

<sup>7</sup> Genette, (1982) 11-12. Em 14, o teorizador diz-nos: “J’appelle donc hypertexte tout texte dérivé d’un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons *imitation*.” Mas importa referir que a hipertextualidade é uma das manifestações concretas da transtextualidade que, por sua vez, se aproxima do conceito de intertextualidade, conforme é definido por Michael Riffaterre: “L’intertextualité est (...) le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens.” *Apud* Genette, (1982) 9. No fundo, são o intertexto, em Riffaterre, e o transtexto, em Genette, que determinam a literariedade. Enquanto a intertextualidade de Riffaterre se situa num plano pontual da obra, Genette propõe-se considerar a obra no seu todo. A intertextualidade, para Genette, reflecte-se na presença, em simultâneo, de dois textos através da citação, do plágio e da alusão.

<sup>8</sup> Genette, (1982) 25.

<sup>9</sup> Genette, (1982) passim e esp. 37. Transformações são também, no entender de Genette, o “travestissement” — que tem um intuito satírico, ou seja, de transformação estilística degradante — e a “transposition”, isto é, a transformação com um intuito sério. A imitação, que consiste na utilização de um texto como fonte de inspiração, pode também ser de três tipos: lúdica, satírica e séria. À primeira chama Genette “pastiche”; à segunda, “charge”; e à terceira, “forgerie”.

<sup>10</sup> Sangsue, (1994) 73-74.

classiques, Delepiepierre, Bakhtine) ou qui confondent cette dernière avec le comique (Formalistes russes).”<sup>11</sup>

Que as teorias de Hutcheon, de Genette e de Sangsue sobre a paródia eram, em muitos aspectos, o culminar de reflexões anteriores prova-o um artigo de Nella Giannetto, datado de 1977 e, portanto, anterior às obras dos três teorizadores referidos, onde a investigadora italiana, em tom conciliador, sustenta que “la parodia esiste sia come genere a sé, sia come strumento o categoria dell’espressione letteraria di cui si fruisce nell’ambito di un qualsiasi altro *genere*, in prosa o versi che sia.”<sup>12</sup> A autora centra-se na paródia literária e considera — em meu entender, de forma errada — que a paródia figurativa ou caricatura não foi muito desenvolvida na antiguidade.

No que toca à tonalidade expressiva, Giannetto integra a paródia no subsistema da conotação irónica. Tal como sucede com a ironia, também a paródia implica estranhamento, ou seja, a utilização *a-normal*, num texto, de códigos típicos de outro, e tem dois níveis de significação: o denotativo e o conotativo.<sup>13</sup> A conotação paródica difere, porém, da irónica na medida em que, enquanto esta geralmente vela e indicia sentimentos íntimos ou qualquer outra dimensão do imaginário, já no caso da paródia literária, a conotação encobre e remete para outro texto, escrita ou estilo. Na linha de W. C. Booth, que defendera a superioridade da *unstable irony* sobre a *stable irony*, também Giannetto sustenta que a melhor paródia é a *unstable parody*, isto é, aquela que usa muito pouco os meios de quem parodia e os mistura de tal sorte com os que pertencem ao alvo, que se torna difícil ao leitor reconhecer dois estilos distintos.

Como posteriormente defenderá Hutcheon, Giannetto considera ainda que a paródia literária deve ser encarada no âmbito da intertextualidade e pode ter como alvos um autor específico, uma escola ou corrente literária, ou um género literário.<sup>14</sup> Quanto à autoparódia, constitui um caso de intratextualidade.<sup>15</sup> Quatro podem ser as intenções subjacentes aos textos paródicos:

---

<sup>11</sup> Sangsue, (1994) 74.

<sup>12</sup> Giannetto, (1977) 464.

<sup>13</sup> Giannetto, (1977) 465.

<sup>14</sup> Giannetto, (1977) 467.

<sup>15</sup> Giannetto, (1977) 471.

“canonizzazione”, “demitizzazione”, “dissacrazione malevola”, “puro jeu littéraire”.<sup>16</sup>

Ao analisar a paródia enquanto categoria literária presente nos diversos gêneros, a teorizadora italiana procura uma retórica da paródia, ou melhor, uma anti-retórica ou meta-retórica. Baseada no *Peri bathous ou a arte de se abismar em poesia*, tratado paródico do séc. XVIII que tem por alvo o *De sublime*,<sup>17</sup> e nos diálogos que, segundo Bachtin, as estruturas, os temas e os motivos de diversos gêneros encetam entre si no âmbito do romance, Giannetto inventaria, entre outros, os seguintes procedimentos: inversão, distorção, mistura e ênfase hiperbólica de aspectos de natureza retórica, estilística, linguística, estrutural e de conteúdo.<sup>18</sup> Finalmente, admite a existência de uma paródia séria.<sup>19</sup>

Como se pode constatar, a paródia não é uniformemente entendida pelos críticos modernos e, se divergem quanto aos domínios em que a enquadram, à amplitude dos alvos, ao grau de validade, em termos temporais, de cada definição, e aos intuitos que lhe estão subjacentes, a verdade é que os modos como o leitor deve encarar os textos parodiados e os paródicos, e a importância da paródia em termos de história literária também não têm gerado consensos.

A fim de retirar o máximo de “prazer do texto” — para utilizar a expressão de Barthes —, o leitor tem, no entender de Philippe Hamon, Hutcheon e Catherine Kerbrat-Orrechioni, citados por Jardon,<sup>20</sup> de recorrer a um conjunto de competências que presidirão à decodificação progressiva do enunciado paródico, irônico ou satírico: competência linguística, competência

---

<sup>16</sup> Giannetto, (1977) 469.

<sup>17</sup> O autor do *Peri bathous* é um tal Martin Scriblerus, que, na realidade, é um pseudônimo usado pelos vários membros do Scriblerus Club: Pope, Swift, Gay e Aburthnot. A obra, que A. Kernan, citado por Giannetto, (1977) 475, considerou uma retórica da sátira, reflectia sobre o conceito de ὕψος, exactamente o oposto do βᾶθος retratado no *De sublime*.

<sup>18</sup> Giannetto, (1977) 475 ss.

<sup>19</sup> Do mesmo modo que a *missa parodia* do séc. XVIII consistia na reelaboração de composições litúrgicas com o intuito de criar músicas adaptadas a diferentes textos, também, no entender de Giannetto, a paródia séria podia ter lugar na literatura. Para Jurij Tynjanov, o cómico costumava ser a cor da paródia, mas não era necessariamente assim. Por outro lado, se a paródia é uma subcategoria da ironia e se reconhecemos a existência de uma ironia trágica, porque não considerar a de uma paródia trágica?

<sup>20</sup> Jardon, (1988) 193-194.

retórica e competência ideológica. A primeira incide sobre a denotação, ou seja, sobre a linguagem enquanto sistema modelizante primário; a segunda diz respeito ao conhecimento das regras literárias ou retóricas que definem o estilo de um autor, um gênero ou uma corrente literária; e a competência ideológica, por fim, reflecte o conhecimento de um determinado conjunto de valores que rege a sociedade ou as sociedades em que autor e leitor vivem ou viveram.

Alguns teorizadores, porém, entre os quais se contam Sanda Golopentia-Eretescu e Margaret A. Rose, têm encarado o estudo da paródia como uma literatura em segundo grau e no âmbito da metaliteratura ou metaficção. A última autora chega a considerar paródicas todas as estruturas de reflexividade textual<sup>21</sup> — teoria que contradiz radicalmente o conceito paródico de Genette, enquadrado no âmbito da hipertextualidade —, e o teorizador romeno sustenta que, após uma primeira leitura do texto alvo, o leitor deve submeter o texto paródico a outra otimizada, que, por sua vez, o conduzirá a uma nova leitura do texto alvo, mas agora também otimizada.<sup>22</sup>

Uma resposta diferente deve suscitar, segundo Silvia Longhi, a leitura da obra de Henri Estienne, *Parodiae morales in poetarum ueterum sententias celebriores* (Genebra, 1575). Henri Estienne faz uma paródia moral, que consiste na elaboração de sentenças, de γνῶμαι, a partir de manipulações de versos de Ovídio, Horácio, Juvenal, Marcial, Claudiano e Lucano.<sup>23</sup> Trata-se de uma paródia séria, mas não definitiva: quer isto dizer que Estienne se considera apenas um elo na cadeia que a elaboração de sentenças a partir de outras já existentes constitui. As páginas da direita em branco convidam o leitor a parodiar as sentenças de Estienne, escritas nas páginas da esquerda, e, deste modo, a propagar o prazer do exercício paródico indefinidamente. O leitor/escritor cria assim *sensus alios* num jogo que pode conduzir à produção de sentenças com um sentido oposto às que tinham servido de ponto de partida.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Rose, (1979) passim.

<sup>22</sup> Golopentia-Eretescu, (1969) 169. Riewald, (1966) 127, foi um dos precursores desta maneira de encarar a paródia, já que, em artigo de 1966, chamara a atenção para a importância da paródia como forma que exagerava, de modo controlado, as principais características dos alvos, e, como tal, tinha uma função crítica.

<sup>23</sup> Longhi, (1985) 596-597.

<sup>24</sup> Longhi, (1985) 597-598.

Como se pode verificar, nem todos os textos paródicos devem, segundo os teorizadores, suscitar as mesmas respostas por parte dos leitores. As duas reacções referidas não são, contudo, incompatíveis: uma paródia pode, efectivamente, ajudar a compreender melhor o texto parodiado e, simultaneamente, constituir um convite ao leitor a que entre também no jogo paródico.

Para os formalistas russos, Jurij Tynjanov, Viktor Sklovskij e B. Tomasevskij, a paródia era “refuncionalização”<sup>25</sup> de tópicos estereotipados e decadentes. Michail Bachtin enquadrou a paródia no âmbito da literatura carnalizada e a sua teoria tinha, segundo Giannetto, muitos pontos em comum com a dos formalistas. O autor de *A poética de Dostoievski* concebia, nas palavras de Giannetto, a paródia como dotada de “una capacità di ‘ambivalenza rigeneratrice’, di negazione feconda e dinamica, che è uno dei fattori principali del rinnovamento della letteratura.”<sup>26</sup> Isto permitia ao romance parodiar os géneros elevados e a si próprio, e, assim, renovar-se constantemente. Na carnalização, assumia o σπουδογέλοτον uma dimensão paródica. De acordo com Jardon, Bachtin caracteriza assim o carnaval medieval: espectáculo onde todas as distâncias são abolidas, onde a excentricidade é regra, onde as alianças são extravagantes e onde a profanação é rainha. Os actos carnavalescos são constituídos por um duplo movimento: entronização e destronização. Na paródia, um texto chama a si outro e procura, através de uniões extravagantes, da excentricidade e da profanação, anular as distâncias. Mas a paródia é efémera, já que o texto paródico é destronado pelo alvo que, pelo menos, lhe é justaposto e acaba por impor as suas convenções.<sup>27</sup> A transgressão carnavalesca dá lugar, em Hutcheon, à “transgressão autorizada”, isto é, fomentada pelo paradigma vigente, que, deste modo, ganha um novo fôlego.<sup>28</sup> Sangsue fala de “ambivalence” e encara a paródia “comme négation” e “comme adhésion”, no fundo, como “Une pratique paradoxale”, onde o desejo de reforma coexiste com alguma admiração pelo alvo parodiado, onde o autor paródico mantém, com o texto parodiado, uma relação de

---

<sup>25</sup> Hutcheon, (1985) 28.

<sup>26</sup> Giannetto, (1977) 473.

<sup>27</sup> Jardon, (1988) 187-188.

<sup>28</sup> Hutcheon, (1985) 39.

dependência e de independência, que, por sua vez, permite “La coexistence pacifique du parodique et du sérieux”.<sup>29</sup>

A investigadora russa Olga M. Freidenberg, um pouco na linha de Bachtin, procurou na inversão ridiculizadora do sagrado, presente na concepção religiosa arcaica grega, a origem da paródia. Mas a par de deuses e de cultos, depressa surgiram os “poderes temporais”, isto é, reis, governantes, assembleia popular, juízes e outras instituições, como alvos de paródia. Finalmente, a *hilarotragoedia* é, para Freidenberg, o sinal da origem comum da tragédia e da comédia.<sup>30</sup> Daqui se depreende que, para a investigadora, a paródia ritual é, pelo menos, tão antiga quanto a literária.<sup>31</sup>

A maior parte dos investigadores que têm estudado a paródia numa perspectiva teórica não deixam de considerar a etimologia da palavra como ponto de partida para a indicação de tendências que, em sua opinião, os textos de poética implícita e explícita posteriormente acabam por confirmar. Em virtude de *παρωδία* ser um termo composto de *παρὰ* e *ὠδή*, Hutcheon, por exemplo, baseada no pressuposto de que o primeiro elemento, além de significar ‘contra’, também querer dizer ‘ao longo de’, conclui que, numa perspectiva pragmática, a paródia ainda pode implicar acordo e intimidade com o alvo parodiado. Por outro lado, o elemento *ὠδή*, na medida em que significa ‘canto’, assinala a natureza textual ou discursiva e intramural da paródia e, nessa medida, demarca-a da sátira, que tem um carácter extramural.<sup>32</sup> Genette, por outro lado, parte do pressuposto de que *παρὰ* significa ‘ao longo de’, ‘ao lado de’, e questiona-se se “ce serait (donc?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant — en contrepoint —, ou encore de chanter dans un autre ton: déformer, donc, ou *transposer* une mélodie.”<sup>33</sup>

<sup>29</sup> Sangsue, (1994) 74-76.

<sup>30</sup> Freidenberg, (1974-1975) 276-277.

<sup>31</sup> Segundo Antonio Gomez-Moriana, (1980-1981) 18 e 28, a paródia que tinha por alvo as confissões autobiográficas e forjadas, comuns nas práticas rituais jurídicas e religiosas da Inquisição, esteve na origem do carácter ficcionalmente autobiográfico e confessional do romance picaresco. Os discursos do pobre Lázaro e do louco Quixote só encontram justificação à luz da denúncia de práticas sociais repressivas.

<sup>32</sup> Hutcheon, (1985) 37, 47-48, 61.

<sup>33</sup> Genette, (1982) 17.

Hermann Koller sustenta que *παρωδία* era um termo técnico que surgiu nos fins do séc. V para designar uma prática de recitação da poesia ‘contra a *ᾠδή*’, ou seja, um movimento de separação entre a literatura e a *μουσική*, que, até então, unia o logos, o ritmo e a harmonia.<sup>34</sup> Não tinha, por isso, qualquer conotação cômica à partida.

De acordo com o mesmo Koller, a expressão homérica *παρ’ αἰίδεν*, de *Od.* 22.348, não deve ser entendida como um composto.<sup>35</sup> Quanto ao emprego, pela Clitemnestra euripídiana, em *Ifigénia em Áulide* 1147, de *παρωδοίς*, ‘com rodeios’, ‘em termos obscuros’, poderá querer dizer, no entender de Egert Pöhlmann, que, nesta época, o adjectivo tinha ainda um significado muito amplo e era usado poeticamente.<sup>36</sup>

Pöhlmann constata que existem 64 compostos de *-ωδός*, 54 de *-ωδέω*, 30 de *-ωδία* e 7 de *-ωδή*, que a maior parte dos elementos desta família é de origem nominal, que o carácter musical está inegavelmente presente e que as preposições entram na formação de 9 termos desta família, todos técnicos. Além disso, o termo *προσωδία* aparece, em Ésquilo, com o valor de ‘palavra’, ‘discurso’ ou ‘alocução’,<sup>37</sup> mas no sofista Crítias e em Eurípides, séc. V, como ‘canto com acompanhamento de cítara’.<sup>38</sup> Em Platão, o termo significa ‘modulação da voz do orador’ e aproxima-se do significado técnico, que só adquire verdadeiramente em Aristóteles, onde quer dizer ‘acento tónico’.<sup>39</sup> O sentido musical de *προσωδία* ‘canto com acompanhamento de um instrumento’ apenas se consolidou no séc. IV e daí o seu uso, num momento anterior, na poesia. Evolução semelhante pode, na opinião de Pöhlmann, ter tido o termo *παρωδία*, o que justificaria o emprego do adjectivo substantivado

---

<sup>34</sup> Koller, (1956) 18: “*παρωδεῖν – παρωδός – παρωδία* müssen eine bestimmte Aufführungspraxis griechischer Dichtung bezeichnen, in der in irgendeiner Weise ‘gegen die *ᾠδή*’ verstossen wird.” Cf. 31-32: o investigador alemão baseia-se nas informações duvidosas de Ateneu sobre a *γραμματικὴ τραγωδία* cuja autoria, o mesmo Ateneu atribui a Cálías de Atenas (cf. *Deipnosophistai* 276 a e 448 b).

<sup>35</sup> Koller, (1956) 17.

<sup>36</sup> Pöhlmann, (1972) 148.

<sup>37</sup> Ésquilo, *Fr.* 299 Nauck = 729 Mette.

<sup>38</sup> O passo de Crítias é VS 88 B 57, em Pólux 4.64, e os de Eurípides são *As Fenícias* 1498, *Ion* 359, *Fr.* 631 Nauck.

<sup>39</sup> Platão, *A República* 399 A e Aristóteles, *Sophistici Elenchi* 166 B 1, 177 B 3, *Poética* 1461 a 22. Posteriormente surgiram, com a prosódia, os sinais para os acentos agudo, grave e circunflexo, e para os espíritos brando e áspero.

παρωδός, -όν com o sentido de ‘com rodeios’ em Eurípides.<sup>40</sup> Tendo em conta que συνωδέω significa ‘cantar em uníssono’ e παρωδέω ‘cantar acompanhado de um instrumento’, “dann bleibt für παρωδέω nur übrig das Singen einer Begleitstimme, die parallel zur Hauptstimme verläuft und deren Bewegungen in einigem Abstand nachvollzieht.”<sup>41</sup> O tipo de relação entre a voz principal e o acompanhamento transferia-se, deste modo, do campo musical para o literário, onde o alvo se relacionaria nestes moldes com o texto paródico. A prática musical grega atesta a pertinência desta hipótese, na medida em que a sua heterofonia pressupunha a existência de uma pessoa a cantar, sem adornos, mas acompanhada, a alguma distância, pelo floreado da melodia de algum instrumento. Havia, porém, uma outra modalidade que, pela presença da palavra de forma simultânea, mais se poderia aproximar do processo paródico: falamos do canto em oitavas paralelas, onde uma segunda voz que não conhecemos, faria a vez do instrumento. A consolidação de παρωδία como termo técnico literário remontaria à primeira metade do séc. IV a.C. e o elemento ᾠδή, que compõe a palavra, contrariamente ao que sustentam Householder, Lelièvre e Rose,<sup>42</sup> refere-se ao alvo paródico.

Além de recorrerem à etimologia da palavra e ao estudo comparativo da evolução de outras palavras da mesma família, os investigadores modernos procuram fundamentar as suas teorias em passos onde constam os termos παρωδία, παρωδή, παρωδός e παρωδέω e neles ver o ponto de partida de uma tradição consolidada por teorizadores e obras literárias posteriores.

O termo παρωδός, além de aparecer no passo de Eurípides referido, com o valor de ‘rodeio’, ‘termo obscuro’, também surge, no plural e com o significado de ‘parodistas’ em duas inscrições dos séculos IV e III a.C. A primeira assinala a criação de um ἀγών μουσικῆς para animar as festas em honra de Ártemis, em 340, em Erétria. Nela se interpelam ῥαψωδοί, ἀλωδοί, κιθαρωδοί, κιθαρισταὶ e παρωδοὶ a participarem no concurso.<sup>43</sup> A paródia ocupava um lugar junto das antigas disciplinas nos concursos musicais e, a par da rapsódia, onde o primeiro prémio era de 120 dracmas, o segundo de 30 e o terceiro de 20; dos citaristas, premiados com 110, 70 e 55 dracmas; e dos

<sup>40</sup> Pöhlmann, (1972) 150.

<sup>41</sup> Pöhlmann, (1972) 150.

<sup>42</sup> Cf. Ferreira, (1999) 118.

<sup>43</sup> IG 12 (9) 189, 10 s.

citaredos com prémios da ordem dos 200, 150 e 100 dracmas, encontramos a distinção dos dois primeiros classificados no concurso de paródia: o primeiro recebia 50 dracmas e o segundo, 10.<sup>44</sup> De igual teor é a inscrição de Delfos, datada de 236, onde, a propósito dos jogos em honra de Apolo e numa espécie de cartaz, se anunciam κιθαρωδοί, κιθαρισταί, κωμωδοί, ψάλται, ποιηταί e, por fim, com os ‘prestidigitadores’ (θαυματοποιοί), os παρωδοί.<sup>45</sup>

De qualquer modo, a escassez de testemunhos epigráficos pode levantar a hipótese de a paródia só aparecer esporadicamente nos concursos musicais. Mas se dúvidas subsistissem quanto a uma possível origem musical do termo παρωδία, elas dissipar-se-iam com o testemunho de Quintiliano que o considera uma especialização de παρωδή, que, por sua vez, o retor define assim, em *Institutio oratoria* 9.2.35:

*Incipit esse quodam modo παρωδή, quod nomen ductum a canticis ad aliorum similitudinem modulatis abusiue etiam in uersificationis ac sermonum imitatione seruat.*<sup>46</sup>

“Neste caso, a figura aproxima-se, de certo modo, da παρωδή, um termo retirado dos cantos modulados à semelhança de outros, mas abusivamente conservado para designar uma imitação de discursos em verso ou em prosa.”

Estas informações corroboram a teoria de Pöhlmann. Mas o alargamento do âmbito da paródia não se ficou pelos alvos literários: passou a estar presente na historiografia e a incidir sobre obras técnicas e científicas, sobre a citarística e talvez ainda tenha abrangido as imitações de lutadores, de pugilistas e de ditirambos.<sup>47</sup>

<sup>44</sup> Pöhlmann, (1972) 152.

<sup>45</sup> *IG* 11 (2) 120, 38-52.

<sup>46</sup> Cito a partir de Quintilien, *Institution oratoire*, livres VIII et IX. Texte établi et traduit par Jean Cousin (Paris 1978) Tome V.

<sup>47</sup> Demóstenes, citado por Dionísio de Halicarnasso no c. 54 do ensaio crítico sobre aquele político, informa-nos, a propósito da importância da dicção na oratória, de que a historiografia também recorria à paródia: Ταῦτα ἔνεστι προφέρεσθαι ἡδονῇ ἐν παρωδικοῖς μέλεσιν ὥσπερ ἱστορίαν; (Dionysius of Halikarnassus, *The critical essays* edited by E. H. Warmington, with an English translation by M. A. Stephen Usher. The Loeb Classical Library. London, Heinemann. Vol. I, 1974) “Poderiam estas palavras ser proferidas para entretenimento, em tons paródicos, como se de história se tratasse?”. Ateneu, em *Deipn.* 19 d, diz-nos que o vagabundo Mátreas de Alexandria era apreciado entre Gregos e Romanos e que ele lera em público os seus *Problemas*, uma paródia a Aristóteles. Nessa obra perguntava: διὰ τί ὁ ἥλιος δύνει μὲν κολουβῆ δ' οὐ, καὶ διὰ τί οἱ σπόγγοι συμπίνουσι μὲν συγκωθωνίζονται δ' οὐ, καὶ τὰ τετράδραχμα καταλλάττεται μὲν ὀργίζεται δ' οὐ. (Athenaeus, *The Deipnosophists* with an English translation by Charles Burton Gulick. The

Uma coisa parece certa: no séc. IV, o termo e o que designava estavam perfeitamente definidos. Prova-o a primeira ocorrência de *παρωδία*, porventura em acepção exclusivamente literária, na literatura grega que chegou até nós, em Aristóteles, *Poética* 1448 a 12s. Ao falar do critério dos objectos imitados a propósito da distinção entre as diversas artes, o filósofo refere que algumas imitam pessoas melhores que nós; outras, pessoas iguais; e outras ainda, piores, e exemplifica:

.... οἷον Ὅμηρος μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγήμων δὲ ὁ Θάσιος <ὁ>  
τὰς παρωδίας ποιήσας πρότος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν Δειλιάδα χείρους.<sup>48</sup>

“... por exemplo, Homero imita os homens melhores do que são na realidade; Cleofonte, iguais; Hegémon de Tasos, o primeiro a compor paródias, e Nicócares, o autor da Diliada, piores.”

Se pensarmos que a especificidade de cada género resulta de uma determinada conjugação de um particular meio de imitação com um objecto de imitação específico e se Aristóteles concretiza, dizendo que a epepeia é a

---

Loeb Classical Library. London, Heinemann. I-VII, 1969-1971) “Por que se submerge o sol e não nada? Por que podem as esponjas beber em conjunto, mas não se inebriam em conjunto? Por que podem as moedas de quatro dracmas ser trocadas, embora nunca se irrite?” Pela natureza das perguntas, ficamos com a sensação de que os alvos da paródia são as obras científicas, nomeadamente físicas, geográficas e biológicas, do filósofo. Começamos, pois, a assistir a um alargamento dos alvos paródicos: a par da literatura, os textos técnicos também são objecto de paródia. Mas a incidência da paródia sobre outros alvos é reiterada em 19 f – 20 a, onde, segundo Aristóxeno, o palhaço Eudico gozou de grande reputação “pela sua imitação de lutadores e pugilistas” (μιμούμενος παλαιστὰς καὶ πύκτας); Estratão de Tarento, “pela sua imitação de ditirambos” (τοὺς διθυράμβους μιμούμενος); e o grego italiano Enone, “pela imitação de canções para cítara” (τὰς δὲ κίθαρῳδίας οἱ περὶ τὸν ἐξ Ἰταλίας Οἰνῶναν). O último, de resto, foi quem, pela primeira vez, apresentou o Ciclope a assobiar e o náufrago Ulisses a falar um mau grego. Em *Deipn.* 638 b, o mesmo Aristóxeno dá um nome ao tipo de imitação de Enone: ao compará-lo a “quem, para provocar o riso, fez paródias de hexâmetros” (τῶν ἑξαμέτρων τινὲς ἐπὶ τὸ γελοῖον παρωδᾶς εἶδρον), isto é, da poesia épica e dos oráculos, reconhece que foi Enone quem introduziu paródias de canções para cítara (οὕτως καὶ τῆς κίθαρῳδίας πρότος Οἰνῶνας) no que foi imitado por Polieucto da Acaia e Díocles de Cineta. Como se pode verificar, a paródia das canções para cítara é aqui entendida como uma forma de imitação. A menção da imitação das canções para cítara a seguir às imitações de lutadores e de pugilistas e às de ditirambos não nos dará o direito de enquadrar as últimas também no âmbito da paródia? Certo é, contudo, que, com Enone, a paródia se estendeu a outra arte. Nos exemplos paródicos referidos, o Ciclope e Ulisses manifestam-se de modo a perderem a sua dignidade trágica, quer dizer: a condição elevada que estas personagens tinham na épica não se coaduna com a linguagem e o comportamento vulgares que as caracterizam em Enone.

<sup>48</sup> Sigo a edição *Aristotelis de arte poetica liber*. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit Rudolfus Kassel. Oxonii e typographeo Clarendoniano, 1965.

imitação de pessoas melhores que nós através do modo narrativo; a tragédia, de pessoas melhores que nós por meio do modo dramático; e a comédia, a imitação de pessoas piores que nós através do modo dramático; não será então a paródia o gênero que, no modo narrativo, imitará pessoas piores que nós? Para mais, uma concepção quadripartida dos gêneros parece ser apresentada em 1448 b 39 – 1449 a 2, onde o Estagirita diz que o *Margites*, poema que erradamente atribui a Homero, está para as comédias, como a *Iliada* e a *Odisseia* para as tragédias.

Esta perspectiva parece dar razão a Pöhlmann que, em comentário a *Poética* 1448 a 12s., observa que o significado de *παρωδία*, em Aristóteles, se limita a “Parodie des Epos”,<sup>49</sup> mas a interpretação do passo está longe de ser tão linear, já que Aristóteles não afirma expressamente que a paródia é um gênero. Talvez, a fazer fé em *Poética* 1449 b 22, o filósofo pretendesse retomar este assunto num outro livro, dedicado à comédia, mas, se o fez, não chegou até nós. Além disso, o cruzamento do testemunho do Estagirita com as informações de Ateneu ainda nos deixa mais perplexos.

O facto de Aristóteles referir Hegémon como o primeiro autor de paródias e a seguir aludir à *Diliada* de Nicócares, provavelmente uma paródia da *Iliada* homérica, com *δειλοὶ* ‘cobardes’ como protagonistas, talvez indicie um gênero de tipo herói-cômico.<sup>50</sup> O problema é que, do confronto entre o depoimento de Aristóteles e os dos autores citados por Ateneu, ficamos com a sensação de que os antigos aparentemente não se entendem quanto ao inventor da paródia: se Pólemon diz que a invenção ‘da modalidade’ (τοῦ γένους) deveria ser atribuída ao iambógrafo Hipónax,<sup>51</sup> Aristóteles e Camaleonte sustentam que Hegémon foi o primeiro parodista.<sup>52</sup> Ao considerarmos, porém, os passos paródicos citados, verificamos que, no caso de Hipónax, se deveria tratar de uma obra de tipo herói-cômico, isto é, com a estrutura da epopeia e

---

<sup>49</sup> Pöhlmann, (1972) 152.

<sup>50</sup> No seu comentário, Lucas, (1968) 65, ainda chama a atenção para a eventualidade de o título da obra ser *Delíada*, o que, neste caso, significaria uma história de Delos.

<sup>51</sup> Pólemon, num passo do seu *πρὸς Τίμαιον*, citado por Cinulco em *Deipnosophistae* 698 b, considera que “para ser mais exacto, o iambógrafo Hipónax deveria ser considerado o inventor desta modalidade” (εὐρετὴν μὲν οὖν τοῦ γένους Ἰππώνακτα φατέον τὸν ἰαμβοποιόν).

<sup>52</sup> Segundo o *Sobre a Comédia Antiga* de Camaleonte, citado por Demócrito em *Deipn.* 406 e, Hegémon de Tasos foi “o primeiro a escrever paródias” (ὁ τὰς παρωδίας γράψας πρῶτος).

um conteúdo vulgar.<sup>53</sup> Já os factos de Hegémon ser considerado por alguns como autor de Comédia Antiga,<sup>54</sup> de ter sido o primeiro a entrar em concursos no palco<sup>55</sup> e de ser mencionado depois de Epicarmo, que recorria esporadicamente à paródia nas suas peças, e de Cratino, ilustre representante da Comédia Antiga e também parodiante a espaços,<sup>56</sup> poderão indiciar um uso intermitente da paródia, isto é, a sua utilização ocasional na comédia. Nessa medida, podia consistir na transcrição literal e esporádica ou na transformação pontual de versos épicos no sentido de os adaptar a um conteúdo vulgar.

No fundo, o problema é que o nome de Hegémon aparece associado a autores com obras de natureza provavelmente diferente e que a ele se atribuem outras que levantam algumas dúvidas quanto à semelhança de género: se *Filina* é claramente identificada por Pólemon como uma comédia em estilo antigo,<sup>57</sup> e da *Gigantomaquia* o mesmo autor diz que valeu a Hegémon uma vitória num concurso no palco, em Atenas,<sup>58</sup> a verdade é que, em outro passo citado em *Deipnosophistae*, agora em 407 a, Camaleonte de Ponto considera que a fama de Hegémon lhe advém das suas paródias e que se tornara tema de conversa na cidade “pela recitação ambígua e teatral de versos épicos” (λέγων τὰ ἔπη πανούργως καὶ ὑποκριτικῶς). O facto de, a seguir, aludir ao sucesso que a *Gigantomaquia* obteve quando foi apresentada em palco faz supor que, nela, Hegémon recitaria versos épicos de forma teatral e ambígua. Por outro lado, a semelhança, em termos de título, entre a *Gigantomaquia* e a *Batracomio-*

<sup>53</sup> Pólemon, em *Deipn.* 698 c, cita um passo dos *Hexâmetros* de Hipónax onde, à boa maneira da épica, o autor começa por invocar a Musa para que esta lhe fale de um homem comilão que o povo condenara, por decreto, a ser apedrejado na praia de um mar estéril.

<sup>54</sup> Segundo *Deipn.* 5 b, alguns colocavam Hegémon “entre os autores da Comédia Antiga” (τῆ ἀρχαίᾳ κωμῳδίᾳ).

<sup>55</sup> Em *Deipn.* 699 a, Pólemon diz que Hermipo, outro representante da Comédia Antiga, também compôs paródias, mas Hegémon foi o primeiro a entrar em concursos no palco e teve vários êxitos em Atenas, entre os quais a *Gigantomaquia* e *Filina*, uma comédia em estilo antigo.

<sup>56</sup> Epicarmo de Siracusa, ainda segundo Pólemon, também recorre à paródia, “a espaços, em algumas das suas peças” (ἐν τισι τῶν δραμάτων ἐπ’ ὀλίγον) e o mesmo sucede com Cratino, autor de Comédia Antiga, em *Os filhos de Euneu*, e com Hegémon de Tasos, conhecido por Papa de lentilha e seu contemporâneo (*Deipn.* 698 c).

<sup>57</sup> *Deipn.* 699 a: γέγραφε δὲ καὶ κωμῳδίαν εἰς τὸν ἀρχαῖον τρόπον, ἣν ἐπιγράφουσιν Φιλίνην.

<sup>58</sup> *Deipn.* 699 a: τούτων δὲ πρῶτος εἰσήλθεν εἰς τοὺς ἀγῶνας τοὺς θυμελικοὺς Ἡγήμων καὶ παρ’ Ἀθηναίοις ἐνίκησεν ἄλλαις τε παρωδαίαις καὶ τῆ Γιγαντομαχίᾳ.

*maquia* leva-nos a pensar, não numa comédia, mas num género narrativo, que, através da recitação, poderia ser actualizado num palco.

Em suma: Pöhlmann tem razão ao considerar que o alvo literário dos autores paródicos mencionados na *Poética* é a epopeia. Mas o problema reside em saber se Aristóteles tem em mente Hegémon enquanto autor de comédias que recorrem ocasionalmente aos versos épicos para descrever situações triviais, ou se, pelo contrário, em causa está o criador do género paródico, ou seja, de um tipo de obras narrativas, que, de forma sistemática, adapta a estrutura e a linguagem da épica a um assunto trivial. Se aceitarmos que a actualização da *Gigantomaquia* em palco e a presença, nela, de versos épicos que o autor recita de forma teatral não implicam que seja necessariamente uma comédia e se valorizarmos as semelhanças genéricas que a proximidade deste título com *Batracomiomaquia* parece indiciar, concluímos que Aristóteles está a falar de um género narrativo com personagens baixas e que é Hegémon, não como autor de *Filina*, mas da *Gigantomaquia* que está em causa.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Se em Horácio, *Epistula ad Pisones* 220-332, mais precisamente quando o poeta diz: *Carminum qui tragico uilem certauit ob hircum, / mox etiam agrestis Satyros nudauit et asper / incolumi grauitate iocum temptauit... / Verum ita risores, ita commendare dicacis / conueniet Satyros, ita uertere seria ludo*. “Aquele que, primeiro, por miserável bode se bateu com o carne trágico, em breve chegou a desnudar sátiros selvagens e, rudemente, mas sem atentar contra a solenidade do assunto, introduziu a sátira... Na verdade, convinha assim fazer valer os chocarreiros, os sátiros faladores, e transformar coisa séria em folgado.” (Horácio, *Arte poética*. Intr., trad. e com. de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa, Inquérito, <sup>3</sup>1984.), — se nestas palavras, dizia, nos não custa ver uma provável fonte para a definição de *παρωδία* que encontramos na Suda (*apud* Householder, 1944, 5): ὅταν ἐκ τραγωδίας μετενεχθῆ λόγος εἰς κωμωδίαν, “quando o texto de uma tragédia é transformado em comédia.” —, a verdade é que, só por analogia e misturado com uma interpretação errada de Aristóteles e de Ateneu, este passo pode ter estado na base da explicação avançada por Escalígero para a origem do termo *παρωδία*, em *Poetices Libri Septem*, 1561, I, 42 (*apud* Genette, 1982, 21): *Quemadmodum satira ex tragoedia, mimus e comedia, sic parodia de rhapsodia nata est [...] quum enim rhapsodi intermitterent recitationem lusus gratia prodibant qui ad animi remissionem omnia illa priora inuenterent. Hos iccirco parodous nominarunt, quia praeter rem seriam propositam alia ridicula subinferrent. Est igitur parodia rhapsodia inuersa mutatis uocibus ad ridicula retrahens*. “Do mesmo modo que a sátira nasceu da tragédia, o mimo da comédia, assim a paródia nasceu da rapsódia [...] Quando os rapsodos, com efeito, interrompiam as suas recitações, apresentavam-se folgazões que, para distração do espírito, invertiam tudo quanto se tinha acabado de ouvir. Também lhes chamam parodistas, porque, ao lado de um assunto sério proposto, acrescentavam subrepticamente outros cómicos. A paródia é, portanto, uma rapsódia invertida, que, por modificações verbais, atrai o espírito para assuntos cómicos.” De qualquer modo, esta explicação fez escola: encontramos-la, com ligeiras alterações, no “Discours sur l’origine et sur le caractère de la parodie”, que o abade Sallier publicou na *Histoire de l’Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres*, t. VII, 1733, no dicionário

Ainda que, da conjugação dos depoimentos de Aristóteles e de Ateneu se fique com a ideia de que, para os antigos, a paródia era considerada um género e um processo que poderia ocorrer transversalmente nos diversos géneros, a verdade é que a última aceção só é claramente explicitada em Quintiliano, 6.3.97, quando o retor, entre os modos de se conseguir a *urbanitas*, refere um que consiste “em forjar versos semelhantes a outros já conhecidos — é o que se chama *παρωδία*” (*ficti notis uersibus similes, quae παρωδία dicitur*).<sup>60</sup> A *urbanitas* é, neste contexto, um misto de cultura, requinte e subtileza de espírito, humor, propriedade e oportunidade no uso da linguagem.<sup>61</sup>

Mas a importância do passo de Quintiliano reside ainda no facto de constituir uma chamada de atenção para o problema do *ethos* paródico. Já vimos que, enquanto termo musical, a *παρωδία* tinha um intuito sério e respeitoso. Com o alargamento do conceito de *παρωδία* aos domínios da literatura, de outras artes e de sistemas codificados não artísticos, ele adquiriu uma conotação cômica. Ainda que não seja muito evidente em Aristóteles, é

---

de Richelet, de 1759, no *Essai sur la parodie*, de 1868-1869 e da autoria de Octave Delepierre, em Householder, (1944) 8, e Lelièvre, (1954) 79, e nos modernos comentadores da Poética de Aristóteles: Lucas, (1968) 65 e Dupont-Roc et Lallot, (1980) 159. Genette, (1982) 22-23, procura na repetição dos mesmos versos em contextos diferentes, no âmbito da própria épica, a origem da paródia. Que a paródia, enquanto figura, já existia na épica, provou-o a comunicação do Professor Frederico Lourenço. Mas o problema reside em saber se, para os Gregos da época em que as epopeias foram compostas, este recurso era efectivamente entendido como *παρωδία*, ou se, pelo contrário, não tinha uma designação específica. É pergunta para a qual, provavelmente, nunca encontraremos resposta.

<sup>60</sup> Cito a partir de Quintilien, *Institution oratoire*, livres VI et VII. Texte établi et traduit par Jean Cousin (Paris 1977) tome IV. A propósito dos modos de suscitar o riso, César, em Cícero, *De Oratore* 2.60.248 – 2.71.294, já tinha procedido à distinção entre o humor que incide sobre os factos e o que incide sobre as palavras. O primeiro, que visa a matéria, compreende a anedota e a caricatura. O melhor tipo de humor resulta da conjugação da zombaria da forma com a da matéria. Entre os tipos de humor verbal, como a ambiguidade, o inesperado (*παρὰ προσδοκίαν*), o jogo com a pronúncia e a origem de um determinado nome, palavras tomadas à letra, alegoria, metáfora e ironia, e expressões antitéticas, conta César a citação de versos e de provérbios, que define assim: *Saepe etiam uersus facete interponitur, uel ut est, uel paululum immutatus, aut aliqua pars uersus...* “Muitas vezes intercala-se num discurso parte de um verso ou um verso, tal como está ou ligeiramente alterado, e o efeito é cômico...”

<sup>61</sup> Estes são os predicados de um bom gracejo e estão presentes, por exemplo, nas respostas ὑπὸ τὸ ἦθος λέγοντος.

claríssima no “efeito agradável” de Cícero, na *urbanitas* de Quintiliano e nos testemunhos dos autores citados por Ateneu e por Dionísio de Halicarnasso.<sup>62</sup>

Além do intuito cômico, a paródia antiga, provavelmente enquanto figura, não raras vezes esteve ao serviço da invectiva e das provocações dirigidas ao público ateniense: sucedeu com Êubio e Hegémon.<sup>63</sup> Serviu também para caricaturar determinados traços de pessoas com existência real: com versos épicos criticou Mátron a tagarelice de Cleonico<sup>64</sup> e Filóstrato não escapou à ferroada mordaz de seus contemporâneos que, com versos de Teógnis de Mégara, ridiculizavam o estilo floreado e panegírico do autor, resultado do convívio com Cleópatra.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Cf. n. 47. Pólemon, citado por Cínulco em Ateneu, *Deipn.* 698 b, elogia Beoto e Êubio, autores de paródias, “pelo seu ambíguo humor” (διὰ τὸ παίζειν ἀμφιδεξίως), e considera-os superiores a todos quantos os precederam. Além disso, Camaleonte, citado por Demócrito em Ateneu, *Deipn.* 407 a, diz-nos que *Gigantomaquia* de Hegémon de Tasos teve um tal sucesso, que os Atenienses riram do fundo do coração (πλείστα αὐτοῦς γελάσαι) no dia em que chegou ao teatro a notícia dos desastres na Sicília e da conseqüente morte de familiares. Mas, em *Deipn.* 407 b, Camaleonte precisa que os Atenienses choravam intimamente, pois não queriam dar a entender aos estrangeiros presentes o seu sofrimento. O próprio Hegémon esteve para pôr termo ao espectáculo.

<sup>63</sup> De acordo com Cínulco (Ateneu, *Deipn.* 698 a-b), Êubio “foi quem, em particular, invectivou os Atenienses” (ἐστὶν ὁ καὶ Ἀθηναίους λοιδορησάμενος). Quanto a Hegémon, Camaleonte informa-nos de que, quando subiu ao palco para produzir uma comédia, levou a túnica cheia de pedras, que lançou para a orquestra, e, perante a estupefacção dos espectadores, disse que quem quisesse lhas poderia atirar. Além disso, desafiou a audiência, ao dizer que a sopa de lentilhas, alcunha pela qual era conhecido, era boa no inverno e no verão (Ateneu, *Deipn.* 407 a).

<sup>64</sup> Com um verso que Ulisses utilizara para dizer a Eumeu que fosse à frente, para o palácio, enquanto ele ficava atrás, onde estava e que, no caso de ser descoberto, não se importaria de eventualmente apanhar uma tarefa e com objectos em cima, até porque já estava habituado (*Od.* 17.283), e com outro a que Circe recorrera para dizer a Ulisses que Tirésias tinha sido o único mortal a quem Perséfone concedera o entendimento, mesmo depois de descer ao Hades (*Od.* 10.494), com estes versos, dizia, ligeiramente alterados, acaba Mátron por afirmar, de forma zombeteira, que um tal Cleonico estava familiarizado com os poetas e com o público e que era o único a quem, mesmo depois da morte, Perséfone tinha dado o dom da tagarelice (Ateneu, *Deipn.* 698 a).

<sup>65</sup> De acordo com Lúcio Flávio Filóstrato, *Vitae Sophistarum* 1.5, o estilo panegírico e floreado, que um tal sofista, de nome Filóstrato, adquiriu, mercê quicá de estudar filosofia com Cleópatra, mereceu de alguns, *παρόδου* ... ἐπ’ αὐτῷ τόδε τὸ ἐλεγείον: Πανσόφου ὀργὴν ἴσχε Φολοστράτου, ὃς Κλεοπάτρα / νῦν προσομίλησας τοῖος ἰδεῖν ἐφάνη. “... o seguinte dístico elegíaco que foi composto como paródia a ele destinada: Do sensato Filóstrato adquire o temperamento aquele que, com Cleópatra / por ter tratado tão intimamente, cores como as dela tomara.” O alvo paródico é Teógnis de Mégara que, uns séculos antes, ao aconselhar Cirno a tornar-se afável, em vez de intransigente, com os amigos escreveu (215-216): Πουλύπου ὀργὴν ἴσχε πολυπλόκου, ὃς ποτὶ πέτρῃ / τῇ προσομίλησῃ, τοῖος ἰδεῖν ἐφάνη. “Do polvo astuto aprende o comportamento, aquele que,

Em suma, dada a proximidade destes casos com outros onde a paródia serve para criticar vícios e, deste modo, formar do ponto de vista moral, podemos defender, para essa mesma paródia, também um *ethos* satírico.

Para o fim deixamos uma reflexão sobre a importância da paródia na evolução da literatura greco-latina. Ao contrário do que temos feito até aqui, procuraremos dar maior importância à poética implícita. Começaremos, contudo, pela poética explícita. Instado talvez por Salústio a divertir-se e a dizer qualquer coisa engraçada ou agradável, o imperador Juliano, *Caesares* 306 a-b, confessa que nada sabe de engraçado, nem de agradável, e julga inconveniente cair no ridículo. O interlocutor insiste na necessidade de o Imperador se divertir e, deste modo, aliviar o seu espírito de preocupações. Embora admita que Salústio tenha razão, Juliano reconhece: Πέφυκα γὰρ οὐδαμῶς ἀπιτήδειος οὔτε σκώπτειν οὔτε παρωδεῖν οὔτε γελοιάζειν.<sup>66</sup> “É que não tenho jeito para gracejar, nem para parodiar, nem para ridiculizar.” Por fim propõe-se, como alternativa de divertimento, contar uma história.

O uso de παρωδεῖν neste contexto é muito elucidativo. Em ambiente de Saturnais, é o próprio Imperador que se sente na obrigação de gracejar, parodiar e ridiculizar. Esta atitude indica a sua segurança em relação ao carácter efêmero das Saturnais e, conseqüentemente, da própria atitude paródica. Não sei se Bachtin refere este caso, mas o princípio que lhe está subjacente é o mesmo que se verifica no carnaval medieval. Talvez a paródia, nesta época, fosse encarada como uma estratégia que não era susceptível de patrocinar as mudanças de paradigmas.

Uma situação completamente diferente é, de acordo com Joseph Dane, a que resulta das paródias das convenções da semiose dramática e da convenção estética, presentes respectivamente nas comédias aristofânicas e em *Uma história verídica* de Luciano. Trata-se de um tipo de autoparódia muito

---

contra a pedra, / em que se vai fixar, o seu aspecto parece tomar”. Os factos de Ateneu, em *Deipn.* 7.317 a, citar estes versos, e de Juliano, em *Μισοπώγων* 349 D, a eles aludir, indiciam o estatuto proverbial que tinham alcançado. Cito a partir de *Theognis. Ps.-Pythagoras. Ps.-Phocylides. Chares. Anonymi Aulodia. Fragmentum Teliambicum*. Post Ernestum Diehl iterum edidit Douglas Young. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. 1971; e de *Philostratus and Eunapios. The lives of the Sophists with an English translation by Wilmer Cave Wright. The Loeb Classical Library. London, Heinemann, 1968.*

<sup>66</sup> Cito a partir de *The works of the Emperor Julian with an English translation by Wilmer Cave Wright. The Loeb Classical Library. London, Heinemann. Vol. II, 1969.*

específico e temporalmente datado, insusceptível de ser abarcado pela terminologia dos lexicógrafos dos séculos XVII e XVIII, e que, no caso concreto da comédia, é determinante na sucessão dos paradigmas da Comédia Antiga, da Comédia Intermédia e da Comédia Nova.<sup>67</sup> Já no que toca à paródia presente em *Uma história verídica*, critica “the reduction of the traveler’s tale to scientific language.”<sup>68</sup>

Em suma: desde a Antiguidade que uns teorizadores se têm centrado na paródia enquanto género e outros, como estratégia discursiva transversalmente presente nos diversos géneros. Com Giannetto, admito a existência da paródia enquanto género e como recurso. Contrariamente ao que sustenta Hutcheon, o elemento  $\phi\delta\eta$  não assinala a natureza exclusivamente textual da paródia, já que a palavra  $\pi\alpha\rho\omega\delta\acute{\iota}\alpha$  era inicialmente um termo técnico musical. A paródia literária é fruto de um alargamento do âmbito semântico do termo, tal como sucede com a paródia de todas as outras formas codificadas, quer sejam artísticas ou não. Ainda que, enquanto termo técnico musical, a paródia tivesse um  $\xi\theta\omicron\varsigma$  sério, a verdade é que, na acepção de paródia literária, o termo aparece quase sempre associado ao cómico. Embora Hutcheon, talvez para manter a paródia apartada da sátira que, em sua opinião, tem um carácter extramural, fale da existência de um  $\xi\theta\omicron\varsigma$  “desdenhoso”, a verdade é que a distância entre os exemplos de crítica à tagarelice de um autor ou ao estilo

---

<sup>67</sup> Dane, (1988) 63-64. A paródia do disfarce, inerente a todo o drama, está presente em *Os Acarnenses* 440-441, onde Diceópolis diz:  $\delta\epsilon\acute{\iota}\ \gamma\acute{\alpha}\rho\ \mu\epsilon\ \delta\acute{o}\xi\alpha\iota\ \pi\tau\omega\chi\acute{o}\nu\ \epsilon\acute{\iota}\nu\alpha\iota\ \tau\acute{\eta}\mu\epsilon\rho\nu,\ / \epsilon\acute{\iota}\nu\alpha\iota\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \acute{\upsilon}\sigma\pi\epsilon\rho\ \epsilon\acute{\iota}\mu\acute{\iota},\ \phi\alpha\acute{\iota}\nu\epsilon\sigma\theta\alpha\iota\ \delta\grave{\epsilon}\ \mu\acute{\eta}$ . “Hoje tenho de me fazer passar por mendigo, tenho de ser aquilo que sou, não apenas parecê-lo.” (O texto grego é de *Aristophane*. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire van Daele. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres. 1948-1954, 5 vols, e a tradução é de Maria de Fátima Silva em *Aristófanis, Os Acarnenses*, Coimbra, INIC, 1988.) O passo serve para nos ajudar a reconstituir o *frg.* 698 de Eurípides. Em *A Paz* 173 ss., Trigeu, em clara paródia a *Belerofonte*, viaja para o céu num escaravelho e constitui um testemunho da existência da  $\mu\eta\chi\alpha\nu\eta$  no drama grego. Entre as poucas referências que nos chegaram relativas à existência do  $\acute{\epsilon}\kappa\kappa\acute{\iota}\kappa\lambda\eta\mu\alpha$ , conta-se a de *Os Acarnenses* 404-408. O que, para nós, tem um valor quase arqueológico, teria, para os gregos, um valor paródico. Estes são apenas alguns dos muitos exemplos que Dane apresenta. Rose, (1993) 280, fala da *paratragoedia* como uma paródia da tragédia com fins metaficcionalis e satíricos.

<sup>68</sup> Dane, (1988) 73. Em causa está o facto de o narrador de *Uma história verídica*, em 1.2., admitir “ter inventado mentiras variadas que têm todo o ar de verosimilhança e de verdade” ( $\psi\epsilon\acute{\upsilon}\sigma\mu\alpha\tau\alpha\ \pi\omicron\iota\kappa\acute{\iota}\lambda\alpha\ \pi\iota\theta\alpha\nu\acute{o}\varsigma\ \tau\epsilon\ \kappa\alpha\acute{\iota}\ \acute{\epsilon}\nu\alpha\lambda\acute{\eta}\theta\omega\varsigma\ \acute{\epsilon}\xi\epsilon\nu\eta\nu\acute{o}\chi\alpha\mu\epsilon\nu$ ). O texto grego é de *Lucian*. Translated by A. M. Harmon. The Loeb Classical Library. London, Heinemann. Vol. I, 1979. A tradução é de C. Magueijo em Luciano, *Uma história verídica*, Lisboa, Inquérito, s.d. Analisámos mais de espaço estes exemplos em Ferreira, (1999) 128-131, e (2000) 20-24.

floreado de outro, em relação à sátira de vícios morais é tão pequena que, com Genette e Sanguet, admitimos a existência de um intuito satírico. Embora não explicitamente formulada, encontramos, na literatura grega, um tipo de autoparódia que não tem muitos paralelos na literatura ocidental, mas que contribui decisivamente para a evolução literária, a par de uma paródia inofensiva para o paradigma vigente. Finalmente, se a antiguidade, pelo menos em termos de poética explícita, não se preocupava com o modo como a paródia deveria ser lida, apesar de a autoparódia revelar um profundo conhecimento do alvo, o mesmo não sucede em alguns períodos posteriores, onde ela é vista como metaliteratura ou como forma de criação literária interminável.

### Bibliografia

- Nem todas as revistas se encontram referidas em L' année philologique, mas, na medida do possível, adoptamos as abreviaturas da publicação francesa.*
- DANE, Joseph A. (1988). *Parody. Critical concepts versus literary practices, Aristophanes to Sterne*. Norman and London: University of Oklahoma Press.
- DUPONT-ROC, Roselyne et LALLOT, Jean (1980). *Aristote. La Poétique*. Paris: Éditions du Seuil.
- FERREIRA, Paulo Sérgio (1999). “A paródia e as suas implicações didáticas.” TORRÃO, João Manuel Nunes (coord.), *III Colóquio clássico — Actas*, 113-137. Aveiro: Universidade.
- FERREIRA, Paulo Sérgio (2000). *Os elementos paródicos no Satyricon de Petrónio e o seu significado*. Lisboa: Colibri e Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- FREIDENBERG, Olga M. (1974-1975). “The origin of parody.” BARAN, H. (ed.). *Semiotics and structuralism. Readings from the Soviet Union*, 269-283. White Plains (N. Y.): International Arts and Sciences Press.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil.
- GIANNETTO, Nella (1977). “Rassegna sulla parodia in letteratura.” *Lettere Italiane* 29: 461-481.

- GOLOPENTIA-ERETESCU, Sanda (1969). "Grammaire de la parodie." *Cahiers de linguistique théorique et appliquée* 6: 167-181.
- GOMEZ-MORIANA, Antonio (1980-1981). "Intertextualité, interdiscursivité et parodie: pour une sémanalyse du roman picaresque." *Canadian journal of research in semiotics* 8: 15-32.
- HOUSEHOLDER, Fred W., Jr. (1944). "ΠΑΡΩΔΙΑ." *CPh* 39: 1-9.
- HUTCHEON, Linda (1985). *Uma teoria da paródia*. Trad. do inglês por PÉREZ, T. L. Lisboa: ed. 70.
- JARDON, Denise (1988). *Du comique dans le texte littéraire*. Paris – Gembloux/Bruxelles: De Boeck – Duculot.
- KOLLER, Hermann (1956). "Die Parodie." *Glotta* 35: 17-32.
- LELIÈVRE, F. J. (1954). "The basis of ancient parody." *G&R* 1/2: 66-81.
- LONGHI, Silvia (1985). "*Propagata uoluptas*: Henri Estienne et la parodie." *BibH&R* 47: 595-608.
- LUCAS, D. W. (1968). *Aristotle, Poetics*. Oxford: Clarendon Press.
- PÖHLMANN, Egert (1972). "ΠΑΡΩΔΙΑ" *Glotta* 50: 144-156.
- RIEWALD, J. G. (1966). "Parody as criticism." *NPh* 50: 125-148.
- ROSE, Margaret A. (1979). *Parody/Meta-fiction. An analysis of parody as a critical mirror of the writing and the reception of fiction*. London: Croom Helm.
- ROSE, Margaret A. (1993). *Parody: ancient, modern and post-modern*. Cambridge: University Press. Reimpr. 1995.
- SANGSUE, Daniel (1994). *La parodie*. Paris: Hachette.

\* \* \* \* \*

**Abstract:** Bearing in mind that, at the beginning, the term *παρωδία* belonged exclusively to the realm of music we have concluded that extending the concept to other areas, i.e., other codified systems, added to it a satirical and playful dimensions that weren't initially included in the meaning of the word. As for literary parody, it has, from Antiquity down to the present, been considered to be a genre or a literary category with transversal manifestation in different genres. We then argue it should be viewed from a twofold standpoint. Parody may bring about a change of paradigms or, on the contrary, be harmless within the existing paradigm. Lastly, though the explicit Greek and Latin poetics never refer to the way the reader is supposed to respond to a parodic text, the truth is that that response may vary in time. That doesn't imply, however, that some of the different responses are incompatible or that they cannot arise from the same parodic text.

**Keywords:** Parody 'against the ode' or 'side by side with the ode'; intertextuality; trans-textuality; hypertextuality; metatextuality; playful transformation; transcontextualization with critical detachment; genre; figure; irony; satire; imitation; quotation; allusion; playful *ethos*; serious, disdainful; rhapsody; music.

**Resumen:** Partiendo del presupuesto de que, al principio, el término *παρωδία* pertenecía exclusivamente al universo musical, concluimos que la extensión de este concepto a otros dominios, es decir, a otros sistemas codificados, le añadió una dimensión lúdica y satírica, inicialmente ausentes del significado de la palabra. En cuanto a la parodia literaria, ha sido considerada, desde la Antigüedad hasta nuestros días, un género o una categoría literaria presente en los diversos géneros de manera transversal. Consideramos que debe ser abordada desde las dos perspectivas. La parodia puede suscitar el cambio de paradigmas o ser inofensiva dentro del paradigma vigente. Finalmente, aunque la poética explícita greco-latina nada diga sobre el modo en que el lector debe responder al texto paródico, la verdad es que esa respuesta puede variar con las épocas. Esto no implica, no obstante, que algunas de las diferentes respuestas sean incompatibles entre sí y no puedan ser suscitadas por el mismo texto paródico.

**Palabras clave:** Parodia 'contra el canto' o 'al lado del canto'; intertextualidad; transtextualidad; hipertextualidad; metatextualidad; transformación lúdica; transcontextualización con distancia crítica; género; figura; ironía; sátira; imitación; citación; alusión; *éthos* lúdico, serio, desdeñoso; rapsodia; música.

**Résumé:** Partant du présupposé que, tout au début, le terme *παρωδία* appartenait exclusivement à l'univers musical, nous concluons que le prolongement de ce concept à d'autres domaines, c'est-à-dire, à d'autres systèmes codifiés, lui apporta une dimension ludique et satirique, initialement absentes du sens du mot. De l'Antiquité à nos jours, la parodie littéraire fut considérée comme un genre ou comme une catégorie littéraire transversalement présente dans les différents genres. Nous pensons qu'elle doit être acceptée selon ces deux

perspectives. La parodie peut susciter le changement de paradigmes ou être inoffensive au sein-même du paradigme. Enfin, et bien que la poétique explicite gréco-latine ne dise rien au sujet de la manière dont le lecteur doit répondre au texte parodique, il est vrai que cette réponse peut varier selon les époques. Ceci n'implique, néanmoins pas, que certaines réponses soient incompatibles entre elles et ne puissent être soulevées par le même texte poétique.

**Mots-clé:** Parodie 'contre le chant' ou 'à côté du chant'; intertextualité; transtextualité; hipertextualité; métatextualité; transformation ludique; transcontextualisation avec éloignement critique; genre; figure; ironie; satire; imitation; citation; allusion; *éthos* ludique, sérieux, méprisable; rapsodie; musique.

**Resumo:** Partindo do pressuposto de que, no início, o termo *παρῳδία* pertencia exclusivamente ao universo musical, concluímos que o alargamento deste conceito a outros domínios, isto é, a outros sistemas codificados, lhe acrescentou uma dimensão lúdica e satírica, inicialmente ausentes do significado da palavra. Quanto à paródia literária, tem, desde a antiguidade aos nossos dias, sido considerada como um género ou como uma categoria literária transversalmente presente nos diversos géneros. Cuidamos que deve ser encarada nas duas perspectivas. A paródia pode suscitar a mudança de paradigmas ou ser inofensiva dentro do paradigma vigente. Finalmente, ainda que a poética explícita greco-latina nada diga a respeito do modo como o leitor deve responder ao texto paródico, a verdade é que essa resposta pode variar com as épocas. Isso não implica, contudo, que algumas das diferentes respostas sejam incompatíveis entre si e não possam ser suscitadas pelo mesmo texto paródico.

**Palavras-chave:** paródia 'contra o canto' ou 'ao lado do canto', intertextualidade, transtextualidade, hipertextualidade, metatextualidade, transformação lúdica, transcontextualização com distância crítica, género, figura, ironia, sátira, imitação, citação, alusão, *éthos* lúdico, sério, desdenhoso, rapsódia, música.