

Mônica Magalhães Cavalcante

monicamc02@gmail.com

Mariza Angélica Paiva Brito

marizabrito02@gmail.com

Intertextualidade e Psicanálise

Intertextuality and Psychoanalysis

RESUMO - Neste trabalho, discutimos o conceito de intertextualidade proposto por Sant'Anna (2003) especificamente por meio da caracterização dos eixos parafrástico e parodístico da linguagem, refletindo sobre as relações que o autor tece com alguns pressupostos da teoria psicanalítica. Desenvolvemos a ideia de Sant'Anna de que o eixo parodístico é uma re-apresentação do que tinha sido recalcado pelo sujeito, ou seja, uma maneira inteiramente nova e diferente de ler o convencional, de tomar consciência e de liberar o discurso. Conforme o autor, nas paródias encontramos mais do que uma função de humor e crítica, pois elas expressam um desejo que foi recalcado pelo sujeito e que, através dos processos parodísticos, pôde se manifestar.

Palavras-chave: intertextualidade, eixo parodístico, psicanálise.

ABSTRACT - In this work the concept of intertextuality proposed by Sant'Anna (2003) is discussed specifically through the characterization of the paraphrastic and parodystic axes of the language, reflecting on relations that the author elaborates with some assumptions of the psychoanalytic theory. We developed the Sant'Anna's idea that the parodystic axis is a re-presentation of what had been repressed by the subject, i.e., an entirely new and different way of reading the conventional, of becoming aware and of releasing the speech. According to Sant'Anna, in parodies there is more than the functions of humor and criticism because they express a desire that the subject repressed and could be expressed through the parodystic processes.

Key words: intertextuality, parodystic axis, psychoanalysis.

Introdução

Objetivamos, neste trabalho, reconsiderar a descrição que Sant'Anna (2003 [1998]) faz dos eixos intertextuais parafrástico e parodístico, em que o autor tece relações entre intertextualidades e pressupostos psicanalíticos. Embora adotemos como eixo tipológico para as intertextualidades a classificação de Genette (2010), o enfoque nas considerações de Sant'Anna se deve ao fato de este autor lidar com um critério de “desvio” para opor as paráfrases e as paródias (diferentemente dos parâmetros de transformação e imitação, eleitos por Genette), bem como ao fato de ele ter elaborado uma descrição peculiar desses dois fenômenos intertextuais fundando-se numa base freudo-lacaniana. Levaremos em consideração o entorno de produção da linguagem, as práticas sociocognitivas e interacionais, como fizemos em pesquisas anteriores (Brito, 2005, 2010), priorizando a caracterização dos eixos das semelhanças e das diferenças. A análise recai sobre gêneros diversos de qualquer domínio discursivo, tais como charges, notícias, reportagens, provérbios e piadas, que serão tomados como mero exemplário para as reflexões que aqui formularemos. Quando necessário,

retomaremos exemplos já discutidos, sob outros pontos de vista, na literatura sobre o assunto.

Com a atenção voltada para textos que derivam de outros, faremos considerações sobre a afirmação de Sant'Anna de que uma intertextualidade parodística revela mais do que uma função de humor e crítica, uma vez que denuncia um desejo que foi recalcado pelo sujeito e que, através da arte, pôde retornar.

Um cotejo entre pontos de vista

Na Linguística do Brasil, boa parte dos estudos se pautam pelos critérios consagrados por Genette (2010) como “intertextualidade” propriamente dita e “hipertextualidade”¹, os quais foram definidos em torno dos parâmetros que, posteriormente, Piègay-Gros (1996) chamaria, respectivamente, de *copresença* e *derivação*. Preferimos, como fez Piègay-Gros, reunir os dois processos, de “hipertextualidade” e de “intertextualidade” sob o rótulo maior e mais universalmente aceito de *intertextualidade*.

A definição de intertextualidade que utilizamos toma por base uma síntese genettiana encontrável já em análises apresentadas em Cavalcante (2012). Temos

¹ Em *Palimpsestes*, Genette (1982) tratava, de modo geral, os diálogos entre textos como *relações de transtextualidade*, ou seja, a transcendência textual, tudo o que põe em relação, ainda que “secreta”, um texto com outros e que inclui qualquer relação que vá além da unidade textual de análise. O autor subclassificou as transtextualidades em cinco tipos, dentre eles aquilo que chamou de *intertextualidade* “num sentido reduzido”.

defendido que a intertextualidade é sempre identificável por marcas e que se verifica nas seguintes situações:

- (a) quando se insere parte de um texto em outro:
- ou por menção explícita, incluindo as conversões de um trecho para outro modo de dizer.

O exemplo mais prototípico é o das citações tipograficamente marcadas e com indicação do autor, como se vê a seguir:

Nas copresenças, entrariam também, como dissemos, as alusões intertextuais, caracterizadas por indícios cotextuais que levam o interlocutor a lembrar-se de um outro texto, por inferência, sem fazer referência explícita a este. A seguinte postagem (sem indicação do autor) no Facebook ilustra bem este caso (Exemplo 2).

O texto foi postado neste final de ano, em que as temperaturas em Fortaleza chegam a patamares elevados. Só é possível, desse modo, alcançar os sentidos do pretendido humor se se tiver em conta esse apelo

Exemplo 1

Felipão é xingado em festa de final de ano de funcionários do Banco do Brasil em São Paulo

UOL Esporte

Parece que o pedido de desculpas não foi o suficiente para que os funcionários do Banco do Brasil perdoassem o novo técnico da seleção brasileira. Durante sua apresentação no cargo, Luiz Felipe Scolari disse que, se quem quiser algo tranquilo, “que vá trabalhar no Banco do Brasil”, o que gerou irritação dos funcionários da estatal.

Entidades sindicais ligadas aos bancários divulgaram uma série de notas de repúdio contra o treinador, que depois veio a público se desculpar pela gafe. No entanto, pelo menos os funcionários de São Paulo do BB não quiseram saber das escusas de Felipão.

Durante a festa de final de ano do Banco do Brasil, em uma casa de show na Grande São Paulo, os funcionários puxaram um coro, xingando Scolari, no meio do show da banda Capital Inicial. Depois disso, ele também foi ofendido durante o cover da música “Que País É Esse”, da Legião Urbana.

Dinho Ouro Preto, vocalista da banda, entrou na pilha dos presentes e criticou duramente o treinador por sua passagem pelo Palmeiras, o culpando pelo rebaixando do Campeonato Brasileiro, e por sua frase sobre o Banco do Brasil.

Fonte: UOL Esporte (2012)

Exemplo 2



Fonte: Facebook (2012).

interdiscursivo, pois é ele que favorece a inserção da pista que alude intertextualmente à canção de Djavan, principalmente aos versos: “um dia frio, um bom lugar pra ler um livro...”.

Na situação (a), localizam-se, portanto, as inserções intertextuais, isto é, as copresenças; na situação (b), encontram-se as derivações, as quais, consoante Genette (2010), podem verificar-se por transformação e por imitação.

(b) quando um texto deriva outro tomando por base o texto-fonte:

- ou porque o transforma, operando-lhe modificações que desvirtuam a forma e o conteúdo;
- ou porque o imita quanto ao estilo do autor, ou quanto ao gênero do discurso em que o texto-fonte se enquadra.

Aplicando suas reflexões às artes, especialmente à literária, Genette (2010, p. 63) pleiteia que todo texto “pode ser transformado, toda forma pode ser imitada, nenhuma arte por natureza escapa a esses dois modos de derivação que definem a hipertextualidade na literatura e que, mais genericamente, definem todas as práticas artísticas de segunda-mão”. Um exemplo representativo de paródia nos dias atuais é a que se encontra na música, como já mostrava Genette: “Mais próximo de nós, o gênero da canção paródica, cultivado por certos fantasistas, consiste essencialmente em transformar a letra mantendo a melodia” (cf. Genette, 2010, p. 67). As transformações proliferam nas mídias digitais; o senso comum costuma tratar a todas as ocorrências semelhantes como “paródias”, como nos textos que alteram partes da oração do Pai Nosso, do tipo apresentado no Exemplo 3.

É nas derivações várias que nos concentramos neste trabalho, e nossas observações principiam pela seguinte questão-problema: que aproximações e distanciamentos podem ser propostos entre paródias e paráfrases, transformações e imitações nas intertextualidades por derivação?

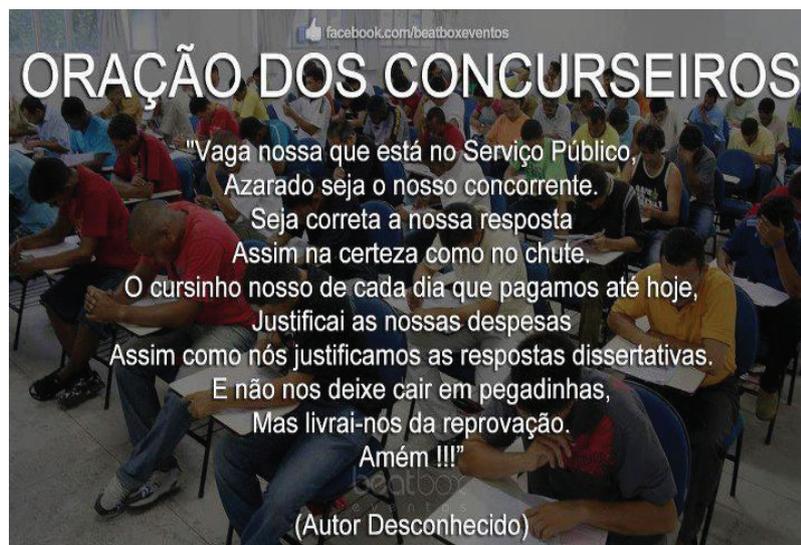
Na verdade, tanto as transformações quanto as imitações se norteiam pela noção de “desvio” pela qual se pauta Genette, já que em ambos os casos o texto-fonte sofre modificações estruturais. Ao fim e ao cabo, todas as derivações constituiriam transformações em alguma medida, de tal modo que as imitações seriam apenas transformações indiretas, para o autor.

Por isso, reafirmamos que a noção de transformação, compreendida como alteração estrutural, converge para a concepção de “desvio” do texto-fonte, a que também se refere Sant’Anna (2003, p. 37) – e esta nos parece a principal aproximação a ser feita entre os olhares dos dois autores.

Para além dessa semelhança, as duas perspectivas de análise se distanciam. Seria um equívoco pensar que a oposição entre *transformação* e *imitação*, para Genette (2010), corresponderia, respectivamente, à oposição entre *eixo parodístico* e *eixo parafrástico*, de Sant’Anna (2003).

De acordo com Genette (2010, p.11), para haver transformação propriamente dita, ou transformação direta, basta que se modifiquem segmentos de um texto, não importando quais, nem quantos. O que importa é que tal alteração na forma redundará na produção de sentidos outros e em um novo texto. O autor se vale do exemplo de um provérbio para evidenciar essa afirmação: *Le temps est un gran maître* [O tempo é um grande mestre], o qual Balzac (1976) parodiou como: *Le temps est un grand maigre* [O tempo é um grande magro], modificando-lhe apenas uma letra/um fonema.

Exemplo 3



Já a transformação indireta, ou imitação, requer não uma modificação de segmentos de forma e de conteúdo, mas a reprodução de um estilo do texto-fonte (de seu gênero ou de seu autor), para o qual se criam estrutura e conteúdo completamente diversos. Assim, por exemplo, para haver imitação, apenas, do referido provérbio, seria necessário criar um outro texto, com outra forma e conteúdo, e com o mesmo estilo do gênero provérbio, marcado pela brevidade e pelo caráter preempório e metafórico. Por isso, para Genette (2010, p. 36), imitar constitui uma tarefa muito mais complexa do que a transformação direta, já que requer do imitador uma apropriação do estilo de outrem, de seu modo de dizer e de criar.

Para nós, transformações e imitações podem não ser fenômenos sempre excludentes – uma constatação que, por si só, já pode pôr em risco uma oposição radical entre elas, além de abrir a possibilidade de superposição das duas.

As transformações e as imitações, conforme Genette, se subclassificam, cada uma, em três tipos variáveis de acordo com as funções lúdica, satírica e séria que possam desempenhar no texto, como se percebe pelo quadro-síntese do autor (Genette, 2010, p. 40) (Quadro 1).

Pelo quadro, vê-se que o autor considera como *transformações* as *paródias* (com função lúdica), os *travestimentos burlescos* (com função satírica) e as *transposições* (com função séria).

Sem pretender deitar um olhar mais agudo sobre a delicada distinção entre função lúdica e função satírica, perguntamo-nos apenas se uma finalidade satírica não subsume naturalmente um aspecto lúdico. Afinal, um dos sentidos para o satírico é o de “crítica espirituosa”, e zombar das imperfeições, ridicularizando-as, termina, por vezes, por provocar o riso. Assim, se essas duas funções não são autoexclusivas, nada obsta a que se sobreponham em dados contextos. O traço lúdico, por outro lado, talvez seja mais simples de cercar. Como bem aponta Genette, o lúdico provoca uma espécie de puro entretenimento, de exercício prazeroso e, como não precisa ter, necessariamente, uma intenção agressiva ou zombeteira, diremos ser possível haver uma intertextualidade com funções exclusivamente lúdicas.

Quadro 1. Práticas hipertextuais.

Chart 1. Hypertextual practices.

relação \ regime	lúdico	satírico	sério
transformação	PARÓDIA (<i>Chapelain decoiffé</i>)	TRAVESTIMENTO (<i>Virgile travesti</i>)	TRANSPOSIÇÃO (<i>le Docteur Faustus</i>)
imitação	PASTICHE (<i>l’Affaire Lemoine</i>)	CHARGE (<i>À maneira de...</i>)	FORJAÇÃO (<i>le Suite d’Homère</i>)

Em vista disso, o mais sensato, talvez, seria dicotomizar os parâmetros, num primeiro momento, separando-os entre sérios e não sérios; estes últimos incluiriam funções lúdicas e satírico-lúdicas, numa segunda divisão. Pensamos que tal divisão seria mais condizente com a percepção das paródias no senso comum. O que não comportasse função lúdica e/ou satírica não constituiria paródia, mas transposição. Mas essa hipótese carece ainda de verticalidade, e este não será o espaço destinado a tal propósito. O exemplo que Genette fornece para as transformações com função séria é a obra *Doutor Fausto*, de Thomas Mann. Por ora, basta-nos frisar que Genette (2010, p. 41) tinha plena ciência dos limites altamente difusos dessas fronteiras funcionais. Isto se comprova com a seguinte observação do autor:

De resto, penso que a tripartição dos regimes é muito grosseira (um pouco como a determinação das três cores “fundamentais”: azul, amarelo e vermelho), e que poderíamos muito bem afiná-la, introduzindo três outras nuances no espectro: entre o lúdico e o satírico, eu vislumbraria de bom grado o *irônico* (é frequentemente o regime dos hipertextos de Thomas Mann, como o *Doutor Fausto*, *Carlota em Weimar* e sobretudo *José e seus irmãos*); entre o satírico e o sério, o *polêmico*: é o espírito no qual Miguel de Unamuno transpõe o *Quixote*, na sua violentamente anticervantina *Vie de don Quichotte*, é também o caso da anti-Pamela que Fielding intitulará *Shamela*; entre o lúdico e o sério, o *humorístico*: é, como já disse, o regime dominante de algumas transposições de Giraudoux, como *Elpénor*; mas Thomas Mann, constantemente, oscila entre a ironia e o humor: nova nuance, nova confusão, é o que acontece com as grandes obras.

Retornando ao quadro, vemos que o autor toma como imitações os *pastiches* (com função lúdica), as *charges* (com função satírica) e as *forjações* (com função séria).

Diferentemente das transformações, os “desvios” realizados nas imitações dizem respeito à reprodução de um estilo de autoria ou de traços composicionais de um gênero, não importando qual seja o conteúdo do texto-fonte.

Poderíamos dizer, então, que as transformações e as imitações, na medida em que se definem por “desvios” produzidos sobre o texto-fonte, poderiam ambas estar abrigadas no que Sant’Anna concebe como *eixo parodístico*.

Isso nos leva a constatar que o que Sant'Anna toma por paródia não coincide por inteiro, portanto, com a paródia de Genette.

Mas onde poderiam ser enquadradas as paráfrases nesse contínuo de desvios por transformação e por imitação?

O eixo parafrástico

Comentando sobre como as artes de um modo geral haviam adotado um movimento como que “metalinguístico” de voltar-se sobre si mesmas, por se esmerarem sobre seus próprios recursos estilísticos, Sant'Anna (2003, p. 8) mostra que nos textos literários o movimento foi similar, e o fazer elaborativo das relações intertextuais em todas as artes contribuiu enormemente para isso.

Arriscando-se, assim, numa visão semiológica mais ampla, Sant'Anna faz importantes reflexões sobre como os textos se cruzam por relações de semelhança e de diferença não reguladas apenas nem principalmente por padrões estruturais. O autor sugeriu, então, uma outra dicotomia das intertextualidades, que redundava em orientações argumentativas distintas, numa análise polifônica de vozes concordantes e discordantes. Para tanto, não se pautou por critérios de referência da autoria, nem por um parâmetro de explicitude, mas, sim, por uma oposição entre um plano de *semelhanças* e um plano de *diferenças*.

Sant'Anna (2003, p. 10) propõe uma correção e ampliação das teorias expostas por Tynianov (1919) e Bakhtin (1981 [1929]) sobre as noções de “paródia” e “estilização”. Para esses dois autores, na paródia haveria vozes discordantes da voz do texto-fonte, ao passo que na estilização haveria concordância. Essa ideia, claramente explicitada por Bakhtin (1981), dá forramento à proposta de Sant'Anna, embora este autor opte por uma definição diferente do fenômeno da estilização. Para Bakhtin, enquanto na estilização é possível a fusão de vozes, na paródia a fala se transforma num campo de batalha para interações contrárias, em que uma voz antagônica rebate a original, obrigando-a a servir fins opostos. A perspectiva bakhtiniana se volta claramente para aspectos polifônicos do embate entre ideologias. O viés de análise escolhido por Sant'Anna pende para aspectos argumentativos, funcionais e estético-literários.

É forçoso admitir que muito pouco se fala de paráfrase nas pesquisas sobre intertextualidade. Da classificação de Genette (2010), essa terminologia foi excluída, ainda que se encontrem menções ao fenômeno em alguns pontos da obra, como em:

Quando Cyrano, na tirada dos narizes, aplica a seu próprio caso a célebre paráfrase, ele está evidentemente obstinado a classificar essa aplicação como má paródia – isso que ele faz nesses termos: “Enfin, parodiant Pyrame en un sanglot: Le voilà donc, ce nez qui des traits de son maître A détruit l'harmonie. Il en rougit, le traître”. Como se vê, pela exiguidade de seus

exemplos, o parodista raramente tem a possibilidade de dar continuidade a esse jogo por muito tempo (2010, p. 18)

A paráfrase poderia perfeitamente figurar entre os tipos de relações de copresença, se pensarmos na possibilidade, muito frequente – vale dizer – de inserir trechos em que se convoca o pensamento de outro autor em outro texto. Neste caso, a paráfrase se aproximaria das *citações* com ou sem aspas, itálico, negrito e outras marcações.

Para Piègay-Gros (1996, p. 220), as *citações* podem exercer funções discursivas, dentre elas a da autoridade e a da ornamentação. Uma *citação* apropriada pode cumprir o objetivo de reforçar o efeito de verdade de um discurso, autenticando-o. Tal expediente é muito empregado no contexto da obra literária, para enriquecer o seu significado, expondo as intenções dos personagens por meio de inúmeros recursos estilísticos. É muito usado também no discurso científico como forma de argumento de autoridade (Exemplo 4).

Exemplo 4

Os mosquitos morrem entre aplausos.
(Sabedoria popular).

Em (4), a citação reproduz literalmente a fala de outro locutor, com a indicação da fonte, mas nem sempre essa indicação é necessária. A citação pode vir com a indicação da fonte ou não, dependendo de vários fatores como o grau de conhecimento que se supõe que o coenunciador tenha do texto-fonte, ou como o desconhecimento do autor do texto citado. É o que vemos no caso dos ditos populares, provérbios e frases feitas.

Na análise empreendida por Sant'Anna (2003, p. 18), no entanto, o que aparece como paráfrase é a consideração do texto como um todo, não como citação de partes, como se se tratasse mais de um fenômeno de derivação do que de copresença. O autor comenta sobre exemplos de obras artísticas que “repetem” o texto original, modificando poucas estruturas formais e mantendo o mesmo ponto de vista. A reflexão de Sant'Anna se estende ao caráter artístico, por isso o autor problematiza a ideia de uma obra de arte inteira poder ou não ser “parafraseada” ou “traduzida”:

Desde Goethe, passando por Walter Benjamin até Roman Jakobson e Octavio Paz, têm-se levantado as nuances da tradução como criação, transcrição, invenção e estilização. Certamente que há tradutores de vários tipos, que vão desde os mutiladores incompetentes do texto até aqueles que procuram através da invenção uma certa coautoria. Este tipo de atividade se aproxima do que em música se chama de arranjo, ou do que também se chama de intérprete. [...] Na literatura, a aproximação entre tradução e paráfrase aparece explicitamente em John Dryden (1631-1700), poeta, dramaturgo e crítico inglês, para quem “o tradutor (se ele ainda tem esse nome) assume a liberdade, não apenas de variar de palavra e sentido, mas até de abandonar ambos quando há oportunidade”. Dryden, na verdade, distingue entre metáfrase: “converter um autor palavra por palavra, linha

por linha, de uma língua para outra”, e paráfrase: “tradução com amplitude quando o autor continua aos olhos do tradutor para que este não se perca, mas não segue as palavras tão estritamente, senão o sentido” (Sant’Anna, 2003, p. 19).

Sant’Anna critica a posição ideológica de certos autores que só concebem tratar de paráfrase em relação ao discurso científico e, desse modo, o discurso literário jamais poderia ser parafraseado, porque sempre se trataria de uma recriação, ou de uma estilização. Admitindo a ideia de paráfrase tanto na ciência quanto na arte, o autor vê este fenômeno intertextual como um efeito de continuidade (e de divulgação) de um pensamento ou de um procedimento estético: “a ciência usa a paráfrase como um passo formal para clarificar afirmações e fórmulas, a religião e a arte a usam como modo de transmitir valores ou manter a vigência ideológica de uma linguagem” (Sant’Anna, 2003, p. 22). É para argumentar em favor da distinção entre paráfrases e paródias que Sant’Anna recorre a metáforas das explicações freudianas de manifestações do inconsciente, conforme mostraremos.

O efeito de continuidade é que permitiria inserir as paráfrases num eixo de similaridades, em contraposição às paródias, que estariam num eixo de diferenças:

Falar de paródia é falar de *intertextualidade das diferenças*. Falar de paráfrase é falar de *intertextualidade das semelhanças*. A paráfrase é um discurso em repouso, e a estilização é a movimentação do discurso, a paródia é o discurso em progresso (Sant’Anna, 2003, p. 29).

Na intertextualidade das semelhanças, o intertexto contém um texto, próprio ou alheio, usado para seguir-lhe a orientação argumentativa, o que corresponderia ao que Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 94) discutem como *valor de captação*. Neste caso, funciona como um argumento de autoridade, muito utilizado no discurso acadêmico, por exemplo, para apoiar a argumentação. Na intertextualidade das diferenças, o texto incorpora um outro texto para ridicularizá-lo, para mostrar sua improcedência ou, pelo menos, para colocá-lo em questão (como se verifica na paródia, na ironia), o que guarda alguma equivalência com o que Maingueneau denomina de *valor de subversão*.

Forte (2012, p.9) discorda da ideia de associação da paráfrase a uma argumentação concordante, “conformadora”. Para a autora, a paráfrase só se encaixaria como um exemplo de intertextualidade por semelhança se pensada a partir de uma perspectiva exclusivamente estrutural da formulação parafrástica, pois, do ponto de vista funcional, a paráfrase também poderia ser classificada como intertextualidade das diferenças “visto que essa tipologia, muitas vezes, parte de um texto com o objetivo de contraditá-lo e, portanto, deriva daquele, não apresentando, somente, partes do texto-fonte nela” (Forte, 2012, p. 8).

Essa afirmação exige certa cautela, a fim de não desvirtuar o pensamento de Sant’Anna, uma vez que, mesmo em termos contedutísticos, a paráfrase é uma continuação da ideia original do autor-fonte. Como afirma

Sant’Anna (2003, p. 30), na “paráfrase não há a tensão entre os dois jogadores, é como se estivessem jogando o mesmo jogo, do mesmo lado”. Para contraditar, é necessário recorrer a uma outra formulação, que parta da paráfrase, ou da citação, ou seja, daquilo que diz o autor do texto-fonte, para, em seguida, discordar. Esse tipo de expediente argumentativo é, por isso, muito recorrente em gêneros do discurso acadêmico.

Trazendo a definição para o âmbito do discurso literário, Sant’Anna (2003, p. 23) demonstra como, para ele, é possível um poema parafrasear um outro. Um exemplo de paráfrase discutido pelo próprio autor é o poema “Europa, França e Bahia”, de Carlos Drummond de Andrade (*in* Sant’Anna, 2003, p. 23):

Exemplo 5

Meus olhos brasileiros se fecham saudosos
Minha boca procura a ‘Canção do Exílio’.
Como era mesmo a ‘Canção do Exílio’?
Eu tão esquecido de minha terra.
Ai terra que tem palmeiras
onde canta o sabiá!

No eixo parodístico, proposto por Sant’Anna (2003, p. 29), haveria o discurso em progresso, já que todo movimento parodístico inauguraria um novo paradigma. No eixo parafrástico, os textos repousariam sobre o idêntico e o semelhante, e não fariam evoluir os pontos de vista, pois se ocultariam “atrás de algo já estabelecido, um velho paradigma”. Na paráfrase de Drummond, acima, haveria um desvio mínimo, promovido pelas técnicas de citação e de transcrição direta do poema de Gonçalves Dias. Não haveria traição ao conteúdo expresso no texto-fonte.

Quanto maior fosse o deslocamento intertextual, mais passaria do eixo das similaridades para o eixo das diferenças. Assim, uma paráfrase com mais desvios do texto original já seria um caso de “estilização”, para o autor (Sant’Anna, 2003, p. 29). Mas, havendo desvio completo a ponto de desvirtuar os sentidos primeiros, invertendo-os, ou subvertendo-os, então se estaria no reino das paródias.

É por essa caracterização que supomos poder aproximar as paráfrases e estilizações do que Genette conceitua como transposição, ou seja, uma transformação de função séria, isto é, não lúdica e não satírica.

Sant’Anna (2003, p. 48) propõe a seguinte cadeia de intertextualidades em termos de desvios que se opõem gradativamente:

paráfrase > estilização > paródia > apropriação

O autor estabelece, a partir disso, um outro paralelo para tratar dos eixos das semelhanças e das diferenças: paráfrase como efeito de *condensação* e paródia como efeito de *deslocamento*, recorrendo, para isso, a concepções da psicanálise freudo-laciana. “Numa há o reforço;

na outra, a deformação. Com a condensação, temos dois elementos que se equivalem a um. Com o deslocamento, temos um elemento com a memória de dois” (Sant’Anna, 2003, p. 28). Acrescentamos, aqui, algumas explicações ao passeio psicanalítico de Sant’Anna.

Condensação e deslocamento: a explicação psicanalítica para paráfrase e paródia

Freud (1900) já havia demonstrado que o inconsciente² tem leis próprias, que são presentificadas através da *condensação* e do *deslocamento*. O autor analisou esses dois fenômenos com a interpretação dos sonhos. Aquele que sonha deforma de algum modo o conteúdo do sonho, uma vez que o sonho é sempre a realização de um desejo. Os desejos nem sempre podem se manifestar de forma direta, por culpa da censura existente entre o conteúdo consciente e o inconsciente, por isso o sujeito recorre a certos artifícios de condensação e de deslocamento para dar vazão a eles.

Essas leis que estruturam os processos do inconsciente através da condensação e do deslocamento, fenômenos pertencentes às formações do inconsciente, equivalem ao que podemos considerar como meios fundamentais de formação de sentido. As condensações, explicitadas por Freud (1900, p. 142), podem ser consideradas um processo metafórico, pois as ideias latentes podem encontrar-se representadas nas ideias manifestas após modificações de sentido, isto é, a condensação pode ser comparada a uma substituição significativa (Lacan, 1996, p. 510).

No deslocamento, o que era essencial no conteúdo latente do sonho passa a ser acessório no conteúdo manifesto do sonho. Trata-se de um *disfarce*, de uma inversão de valores, que ocasiona um deslocamento de sentido. É de certa forma um tipo de metonímia, em que um significante pode exprimir outro, desde que estejam em relação de contiguidade. Tal relação só poderá ser evidenciada por associações. Jakobson (s.d., p. 61) relacionaria, posteriormente, esses fenômenos oníricos aos procedimentos linguísticos subsumidos em sua oposição entre os polos metonímicos e metafóricos da linguagem:

A competição entre os dois procedimentos, metonímico e metafórico, se torna manifesta em todo processo simbólico, quer seja subjetivo, quer social. Eis por que numa investigação da estrutura dos sonhos, a questão decisiva é saber se os símbolos e as sequências temporais usadas se baseiam na contiguidade (“transferência” metonímica e “condensação” sinédouca de Freud) ou na similaridade (“identificação” e “simbolismo” freudianos).

Desse modo, o que foi reconhecido por Freud como o trabalho propriamente onírico (condensação e deslocamento) é realocado nos polos metonímico e metafórico da linguagem. Assim, a distinção freudiana entre exclusivo ou não ao onírico é reproposta nos termos da distinção de Jakobson (s.d.) entre os funcionamentos metonímico e metafórico da linguagem.

Observemos o exemplo de um sonho analisado por Freud (1900) para visualizarmos de que maneira a relação anunciada por Sant’Anna (2003) é possível:

Exemplo 6³

Eu queria oferecer uma ceia, mas não tinha nada em casa, além de um pequeno salmão defumado. Pensei em sair e comprar alguma coisa, mas então lembrei que era domingo à tarde e que todas as lojas estariam fechadas. Em seguida, tentei telefonar para alguns fornecedores, mas o telefone estava com defeito. Assim tive que abandonar meu desejo de oferecer uma ceia (Freud, 1900, p. 165).

Ao contrário do que se possa pensar (que o sonho frustrou o desejo da jovem em oferecer uma ceia), o sonho, na realidade, forneceu pistas, através do trabalho de interpretação de Freud (1900), para a expressão de um desejo que fora mascarado pelo trabalho onírico de deslocamento da sonhadora. Vemos que, na narração do sonho, a mulher queria oferecer uma ceia, mas não tinha nada em casa, e, como era domingo, as lojas estavam fechadas e o telefone estava com defeito, tudo no sonho conspirou para que a ceia não se realizasse:

É como se, quando ela, a sua amiga, fez a sugestão da ceia, a senhora tivesse dito a si mesma: ‘pois, sim! Vou convidá-la para comer em minha casa só para que você possa engordar e atrair meu marido ainda mais! Prefiro nunca mais oferecer um jantar’. O que o sonho lhe disse foi que a senhora não podia oferecer nenhuma ceia, e assim estava realizando seu desejo de não ajudar sua amiga a ficar mais cheinha (Freud, 1900, p. 166).

O sonho *disfarçou* o que a mulher verdadeiramente queria dizer e que não teve como expressar de forma clara, devido à existência de uma censura entre o que é pensado conscientemente e o que é um desejo inconsciente do sujeito, que vem à tona de forma disfarçada, à revelia da vontade do sujeito. Assim também acontece nos atos

² Segundo Kaufmann (1996) até a “descoberta” freudiana do inconsciente, o termo era tomado por um sentido negativo principalmente em suas diversas acepções filosóficas do conceito. O inconsciente denota assim tudo o que não é consciente para um sujeito, tudo o que escapa a sua consciência espontânea e refletida. Dessa forma, deu ao termo inconsciente um sentido novo, com base em suas investigações pessoais, afirmou que tudo o que cambaleia, falha em todo mundo, quebra, de uma maneira incompreensível, a continuidade lógica do pensamento e dos comportamentos da vida cotidiana manifestado nos lapsos, nos atos falhos, nos sonhos, nos esquecimentos e, de modo geral, nos sintomas dos neuróticos, tudo isso é da ordem do inconsciente.

³ Sonho conhecido como o da “bela açougueira”. Trata-se da análise de uma jovem e linda histórica casada com um açougueiro. A bela açougueira tinha muito ciúmes de uma amiga, que ela julgava mais “gorda” e mais bonita do que ela própria e que supunha estar tendo um caso com o seu marido. Quando estava em análise, narrou esse sonho, dizendo em tom desafiador ao seu analista, Freud, que o sonho não realizava nenhum desejo.

falhos, delírios, alucinações e sintomas.⁴ Como afirmou Freud (1900, p. 144), os sonhos são uma realização alucinatória de um desejo reprimido.

Eis por que Sant'Anna (2003) ancora a sua concepção de paródia nos pressupostos psicanalíticos, ao afirmar que, ao contrário da paráfrase, que tem um caráter ocioso, por seu traço de semelhança, uma vez que alguém está abrindo mão de sua voz para deixar falar a voz do outro, na paródia identifica-se um caráter contestador, em que se encontra a voz recalcada do outro:

Isto que estou colocando aqui, cruzando os níveis linguístico e psicanalítico da leitura, aprofunda algo que Bakhtin afirmou quando destacou que o “estilizador utiliza a palavra do outro”, ou quando destacou que “ele trabalha com o ponto de vista do outro”. Esse “outro” do texto do teórico russo é sinônimo de “alguém”. Aqui nessas considerações, no entanto, quando digo *outro*, uso a acepção moderna: aquela voz social ou individual recalcada e que é preciso desentranhar para que se conheça o outro lado da verdade. Ora, a ideologia tende a falar sempre do *mesmo* e do *idêntico*, a repetir suas afirmações tautologicamente diante de um espelho. Por isto é que, assumindo uma atitude contra-ideológica, na faixa do contra-estilo, a paródia foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar “certo”. Já a paráfrase é um discurso sem voz, pois quem está falando está falando o que o outro já disse. É uma máscara que se identifica totalmente com a voz que fala atrás de si. Nesse sentido, ela difere da paródia, pois, nesta, a máscara denuncia a duplicidade, a ambiguidade e a contradição. Por isso é que, usando um paralelo numa linguagem mística, se pode dizer: a paráfrase faz o jogo do celestial, e a paródia faz o jogo do demoníaco. O angelical é a unidade, o demoníaco é a divisão (Sant'Anna, 2003, p. 30).

Para Sant'Anna, a paródia, assim como o sonho, tem um traço libertador e representa algo da ordem do não dito, do censurado, na medida em que “disfarça” o conteúdo do texto. O sonho expressa um desejo que foi recalcado pelo sonhador, como se pode ver no exemplo (6), e que não pôde se realizar de forma direta devido à censura existente entre os dois níveis mentais: o consciente e o inconsciente. Dessa forma, o sonho burla a censura e revela, por meio dos processos oníricos, condensação e deslocamento, um desejo do sonhador. Foi exatamente através desta formulação freudiana que Sant'Anna pôde estabelecer a paródia, como desvio e como expressão de desejo.

Paródia e re-apresentação

É interessante notar que Sant'Anna (2003) concebe a paródia como algo mais que um efeito teatral. O autor

mais uma vez toma emprestados os pressupostos psicanalíticos para argumentar em favor de uma intertextualidade parodística voltada para uma representação em uma outra cena, recuperada em um sentido psicanalítico:

pode-se entender a paródia como algo mais que uma representação, mais que um simples efeito teatral. E nessa direção é preciso recuperar a palavra *representação* num sentido psicanalítico. E isto não é difícil nem muito complexo. Pois, se a ideia de representação implica o sentido de dramatizar algo, o conceito psicanalítico de representação se define como uma *re-apresentação*. O que é isto? A re-apresentação psicanalítica seria a emergência de algo que ficou recalcado e que agora volta à tona. Não é simplesmente algo que se está apresentando, mas aquilo que veio ao cenário de nossa consciência nos trazendo informações que estavam ocultas. É como o que ocorre com o fenômeno do sonho. O sonho nos re-apresenta algum desejo não realizado no dia-a-dia. O sonho nos possibilita desrecalcar e liberar certas tensões (Sant'Anna, 2003, p. 33).

O autor defende, portanto, que o texto parodístico é uma re-apresentação daquilo que havia sido recalcado pelo sujeito, “uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência” (Sant'Anna, 2003, p. 31).

Para Laplanche e Pontalis (1967), representação em português é a tradução de *Vorstellung* no alemão. *Vorstellung* é um termo clássico em filosofia e em psicologia para designar “aquilo que se representa, o que forma o conteúdo concreto de um acto de pensamento” e, “em especial, a reprodução de uma percepção anterior” (Laplanche e Pontalis, 1967, p. 582). Re-apresentar é apresentar novamente algo velho, dado agora como novo para o sujeito, ou seja, algo que já existia antes, mas que foi recalcado pelo sujeito e que pode vir a manifestar-se através das formações do inconsciente: sonho, lapso, sintoma, atos falhos e chistes. A constatação pertinente de Sant'Anna é que aquilo que foi recalcado também pode retornar por meio das paródias, re-apresentadas em seu caráter desviante e contestador.

Freud, em seu texto sobre o inconsciente, acrescenta:

agora já sabemos qual a diferença entre uma representação consciente e uma inconsciente. A representação consciente abrange a representação da coisa, mais a representação da palavra que pertence a ela, ao passo que a representação inconsciente, é a representação da coisa apenas. O sistema inconsciente contém as catexias⁵ da coisa dos objetos, as primeiras e verdadeiras catexias objetivas. O sistema pré-

⁴ Freud (1915) já enfatizava, no começo do século XX, o caráter de realização implicado nos atos falhos, lapsos, deslizes, troços e esquecimentos. Constatou que nesses supostos erros havia algo da ordem de uma substituição, “implicando num desvio, inversão ou omissão”, e esses desvios remetiam a uma outra coisa, uma mensagem que precisava ser decifrada. As mensagens remetiam a um desejo inconsciente e recalcado pelo falante.

⁵ Segundo Laplanche e Pontalis (1967), catexia é a concentração de energia psíquica num dado objeto. É o investimento da energia psíquica de uma pulsão numa representação mental consciente ou inconsciente, como um conceito, ideia, imagem, fantasia ou símbolo. Quando existe uma sobrecarga de energia psíquica num objeto, diz-se que ocorre a hiperatexia; se houver subcarga, usa-se o termo hipocatexia. Também são recorrentes ao termo catexia: (i) para significar a qualidade da carga, adjetivos como em catexia afetiva, catexia libidinal, catexia erótica, catexia instintiva; substantivos, como em catexia de palavra, catexia de pensamento, catexia de coisa; ou (ii) para expressar o grau de catexia, como em hiperatexia, hipocatexia, acatexia. A palavra catexia foi adotada pelos tradutores de língua inglesa para o termo *Besetzung* de Freud e por ele aprovada para a *Standard Edition*. No Brasil, a tradução mais divulgada nos meios psicanalíticos é catexia.

consciente ocorre quando essa representação da coisa é hiper-cateixada através da ligação com as representações da palavra que lhes corresponde. São essas hiper-cateixias que provocam uma organização psíquica mais elevada, possibilitando que o processo primário seja sucedido pelo processo secundário, dominante no pré-consciente. Estamos, assim, em condições de declarar o que é que a repressão nega à representação rejeitada nas neuroses de transferência: *o que ela nega à representação é a tradução em palavras, que permanecerá ligada ao objeto. Uma representação que não seja posta em palavras, ou um ato psíquico que não seja hiper-cateixado, permanece, a partir de então, no inconsciente em estado de repressão* (Freud, 1915, p. 206).

A repressão⁶ acontece porque existe uma tensão entre o consciente e o inconsciente; é uma luta constante entre esses dois sistemas psíquicos, daí por que Sant’Anna (2003) afirma que a paródia vem de algo que foi recalcado pelo sujeito, é uma forma de liberação, de tomada de consciência.

Vejamos dois exemplos: um retomado de Cavalcante (2008) e outro extraído de Forte (2012), respectivamente:

Exemplo 7

Ata para o Mundo

Ao trigésimo primeiro dia do mês de dezembro do ano de mil novecentos e noventa e nove, às dezenove, digo, às vinte e uma horas, reuniu-se no pátio dos sentimentos, no mundo da ilusão, na derradeira circunstância de tempo, na esquina de uma condição, o Conselho Supremo da Vida, representado pelo senhor Acaso e a dona Esperança. Estavam reunidos também os sócios: senhor Amor, dona Paixão, dona Felicidade e dona Tristeza, além da senhora Contradição e do Complexo de Inferioridade, acompanhado de sua esposa e colega de trabalho, a dona Depressão. Ainda presentes no recinto, dona Desilusão e a estimável Senhora Fé. [...] No auge dos debates, e sem nenhuma solução em vista, dona Fé, resoluta como sempre, ergueu-se. Os presentes, demonstrando o respeito costumeiro, calaram-se. Com voz firme e forte, ela sugeriu a venda do total de dez mil ações do Amor, que seriam oferecidas ao público interessado. Por ser acionista majoritário ele concordou. Houve ainda algumas discussões, mas a sugestão foi aprovada sem demora, dado o consenso a que se chegou. E após a leitura da pauta para a próxima reunião, o Conselho Supremo da Vida encerrou esta, da qual, para constar, eu, Felicidade, lavrei esta ata que, depois de submetida à discussão e se aprovada, será assimilada por todos. (texto de autoajuda divulgado por e-mail pessoal).

Exemplo 8

“Antes só do que mal orientado.”
 “Amigos, amigos, bolsas à parte.”
 “A pressa é inimiga da redação.”
 “Em terra de mestres, que tem doutorado é rei.”
 “Para bom pesquisador, meia referência basta.”

Fonte: Posgraduando (2012)

Segundo Cavalcante (2008, p. 4), preserva-se aí o arcabouço superestrutural de um gênero e, para surtir uma orientação de autoajuda, ou um efeito de comicidade, se altera fundamentalmente o seu conteúdo esperável, convencional. A isso, acrescentamos agora que, conforme Sant’Anna (2003, p. 43), o texto parodístico se depara não só com a comicidade, mas também com um sentido outro expresso no disfarce do texto de um conteúdo que estava recalcado e que foi liberado pelo sujeito.

Como explica Green (1990, p. 44), uma representação não fica no inconsciente tal como estava no início, porque, em seu estado bruto, será reprimida. Assim, a re-apresentação se transforma, *disfarça-se, desloca-se*, para que possa ser aceita pelo sistema consciente. Quando alcança o sistema consciente, então não teremos mais apenas representação de coisas inconscientes, mas re-apresentações de palavras, que seriam a junção da representação de coisas mais o afeto.

No exemplo (8), Forte (2012, p. 41) afirma que a paródia pode cumprir a função de humor ou outras diferentes funções, dependendo do gênero, da tipologia ou do propósito enunciativo e argumentativo. Também nesta ocorrência, diremos, com base em Sant’Anna (2003), que o exemplo revelou mais do que um humor simples ou uma crítica. O texto promoveu o desejo não revelado de um sujeito, que dele tomou consciência e se fez notar por meio da paródia.

Retomamos, para findar a análise, outro exemplo de Forte (2012):

Segundo a interpretação da autora, no exemplo (9) o texto parodia o livro “O menino do pijama listrado”, de John Boyne, cuja imagem dispusemos logo abaixo da charge:

A paródia mostra um nordestino já adulto, e o autor se utiliza da intertextualidade para criticar algo tão comum à sociedade brasileira: a xenofobia, o preconceito. O referente do texto-base, o menino judeu dos campos de concentração, é recategorizado para o nordestino adulto, mas vítima do mesmo preconceito (Forte, 2012, p. 40).

Seguindo o pensamento de Sant’Anna, diremos que o texto não só mostraria uma crítica social, mas denunciaria uma angústia advinda do estranhamento de algo que fora recalcado e que retornou: “os artistas que trabalham nesse

⁶ Estamos considerando neste texto recalque como sinônimo de repressão.

Exemplo 9



Fonte: Cabral (2012).



Fonte: Felicity Blog (2012).

tipo de produção estão interessados em estabelecer um corte com o cotidiano usando os próprios elementos que povoam nosso cotidiano. Em vez de *representarem*, eles *re-apresentam* os objetos em sua estranheza” (Sant’Anna, 2003, p. 45). É este efeito de estranheza que vislumbramos no exemplo (9): o preconceito xenofóbico, velado, contra o nordestino, tomado como pobre, feio, cabeça-chata, paráiba, enfim, uma denúncia que não pôde ser concretizada de forma direta, mas *desviada* em forma de paródia.

Considerações finais

No esquema idealizado por Sant’Anna (2003), as intertextualidades que se encontram nos eixos parafrástico (das semelhanças) e parodístico (das diferenças) se distribuem, na verdade, num contínuo que vai do menor ao maior afastamento do texto-fonte. Esse contínuo começa da paráfrase, em que se tem dificuldade de saber de quem

é, afinal, o verdadeiro ponto de vista de determinado discurso, como num jogo de espelhos, e vai para a estilização, que já se afasta mais do texto original; depois, prossegue da paródia, como um espelho invertido ou um filho rebelde, para a apropriação, que representaria o desvio maior.

Este artigo reconsiderou as raízes da proposta de Sant’Anna em complexificar a dicotomia *paródia e estilização*, em torno da qual se construiu a noção de intertextualidade dialógica no pensamento bakhtiniano. Desenvolvemos a ideia de Sant’Anna (2003, p. 34) de que “da mesma maneira que a paráfrase é o recalque da linguagem própria e a repressão do desejo da linguagem ou da linguagem do desejo, a paródia surge como o insaciável desejo”.

Referências

BAKHTIN, M. 1981. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 341 p.

- BALZAC, H. 1976. *Un debut dans la vie*. Paris, Gallimard, 771 p. (Pléiade, 1).
- BRITO, M.A.P. 2005. Reflexões sobre a conceituação da fala do esquizofrênico. In: M.M. CAVALCANTE; M.A.P. BRITO; T.P. MIRANDA (orgs.), *Teses e Dissertações*. Grupo de Pesquisa Protexoto, Fortaleza, Protexoto, vol. 1, p. 1-16.
- BRITO, M.A.P. 2010. *Marcas linguísticas da interpretação psicanalítica: heterogeneidades enunciativas e construção da referência*. Fortaleza, CE. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Ceará, 213 p.
- CABRAL, I. 2012. Sorriso Pensante Blog. Disponível em: <http://www.ivancabral.com/2010/11/01.archive.html>. Acesso em 17/02/2012.
- CAVALCANTE, M.M. 2008. Intertextualidade: um diálogo entre texto e discurso. In: SEMANA DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS DE PAU DOS FERROS, VI, Pau dos Ferros, 2008. Anais... Pau dos Ferros, UERN.
- CAVALCANTE, M.M. 2012. *Os sentidos do texto*. São Paulo, Contexto, 175 p.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. 2004. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo, Contexto, 554 p.
- FORTE, J.S.M. 2012. *Funções discursivas de processos intertextuais*. Fortaleza, CE. Projeto de pesquisa. Universidade Federal do Ceará, 50 p.
- FREUD, S. 1900. *A interpretação dos sonhos, II. Obras Completas*. Rio de Janeiro, Imago, vol. 5, 197 p.
- FREUD, S. 1915. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 75 p.
- FELICITY BLOG. 2012. Disponível em: <http://fely-felicity.blogspot.com/2011/06/o-menino-do-pijama-listrado.html>. Acesso em 17/02/2012.
- GENETTE, G. 1982. *Palimpsestes – la littérature au second degree*. Paris, Seuil, 85 p.
- GENETTE, G. 2010. *Palimpsestos*. Belo Horizonte, Edições Viva Voz, 85p.
- GREEN, A. 1990. *Conferências brasileiras: metapsicologia dos limites*. Rio de Janeiro, Imago, 209 p.
- HANNIS, L.A. 1996. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 505p.
- JAKOBSON, R. [s.d.]. *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 168 p.
- KAUFMANN, P. 1996. *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 786 p.
- LACAN, J. 1996. *Os escritos técnicos de Freud. O Seminário*. Livro 1. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 336 p.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. 1967. *Vocabulário da psicanálise*. 6ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 552 p.
- PIÉGAY-GROS, N. 1996. *Introduction à l'intertextualité*. Paris, Dunod.
- POSGRADUANDO. 2012. Disponível em: <http://www.posgraduando.com/humor/proverbios-na-versao-academica>. Acesso em 17/02/2012.
- SANT'ANNA, A.R. de. 2003. *Paródia, paráfrase e CIA*. 3ª ed., São Paulo, Ática, 97 p.
- TYNIA NOV, I. 1919. Destruction, parodie. *Change*, 2:67-76.
- UOL ESPORTE. 2012. Felipão é xingado em festa de final de ano de funcionários do Banco do Brasil em São Paulo. Disponível em <http://uolesporte.blogosfera.uol.com.br/2012/12/01>. Acesso em 02/12/2012.

Submetido: 10/09/2012

Aceito: 05/12/2012

Mônica Magalhães Cavalcante

Universidade Federal do Ceará
Av. da Universidade, 2683, Benfica
60020-180, Fortaleza, CE, Brasil

Mariza Angélica Paiva Brito

Universidade Federal do Ceará
Av. da Universidade, 2683, Benfica
60020-180, Fortaleza, CE, Brasil