

A PARÁFRASE E A PARÓDIA EM UMA CRÔNICA DO MILLÔR

Márcia Leite Pereira dos Santos (FAETEC)
marciaf@infolink.com.br

1. Referência versus referenciação

Para fins deste trabalho, consideramos a referência, não em sua abordagem tradicional, associada a uma simples representação de referentes do mundo extramental, uma relação entre língua e objetos do mundo real, e, sim como uma atividade discursiva em que os sujeitos/falantes constroem *objetos de discurso*. Nessa perspectiva, a realidade é construída, mantida não apenas pela forma como se designam as coisas, mas como se interpreta e se constrói o mundo.

Como preconiza Mondada:

Ela (a referenciação) não privilegia a relação entre as palavras e as coisas, mas a relação intersubjetiva e social no seio da qual as *versões do mundo* são publicamente elaboradas, avaliadas em termos de adequação às finalidades práticas e às ações em curso dos enunciadores. (MONDADA, 2001, *apud* KOCH, 2008, p. 33 – grifo nosso)

Assim, na perspectiva dos enunciadores, infere-se que há uma dimensão social que permite a emergência de sentidos por

meio da experiência perceptiva e do conhecimento de mundo, visto que a referenciação não diz respeito a “(...) uma relação de representação de coisas ou estados de coisas, mas a uma relação entre o texto e a parte não linguística da prática em que ele é produzido e interpretado.” (MONDADA & DUBOIS, 2003, p. 20)

A referência não é apenas uma convenção linguística estática; considerá-la como um produto da língua é também descartar todos os fatores que tornam possível a criação de uma significação comum entre os sujeitos envolvidos na situação de comunicação, como o contexto e a interação.

Apoiados na visão interacionista da língua como lugar de práticas sociais, no qual o sujeito tem caráter ativo, isto é, atuante no processo de interação e construção de seus objetos do discurso, adotamos a moderna concepção de *referenciação*.

No processo de referenciação, os objetos de discurso são construídos, mantidos discursivamente e, na busca da referenciação acertada, o locutor ativa e produz meios que possam estar ligados aos objetos de discurso ou constrói novo meio, em que uma descrição esteja mais apropriada do que outra.

2. A *paráfrase* e a *paródia*

A construção textual/discursiva realiza-se por meio de diversos processos com uma premissa em comum: fazer progredir a informação.

Tal construção conta com diversos mecanismos disponíveis ao sujeito/locutor como a reiteração de itens lexicais, paralelismos, recorrência de elementos fonológicos, de tempos verbais etc. que contribuem para os dois grandes movimentos de construção textual – um de retroação e outro de prospecção. A escolha do mecanismo dependerá do sujeito e de sua expectativa quanto à progressão informacional.

Entre os processos que caracterizam a construção textual/discursiva, apresentamos dois que, considerados dentro do fenômeno da referenciação, colaboram na reconstrução dos objetos discursivos em diferentes nuances: a paráfrase e a paródia.

Ambos recuperam informações, mas elaboram-nas de forma bem diferentes: a paráfrase trabalha um mesmo sentido, reelabora a informação, de acordo com o ponto de vista e experiência culturais do sujeito discursivo, sem, contudo, *deformar* o sentido original do texto anterior, enquanto a paródia trabalha com a subversão do sentido base, reconstrói-se apoiada na ruptura, com objetivo sarcástico, crítico, irônico ou humorístico; nela o sujeito também utilizará as experiências e conhecimento cultural em sua (re)construção, mas o fará com o intuito de transgredir o texto matriz.

Tendo como base a premissa da linguagem como atividade discursiva, interacional, e, portanto, sujeita a rupturas ou estabilizações, focalizaremos em nosso trabalho a PARÁFRASE e a PARÓDIA como atividades discursivas em que o falante reconstrói, ressignifica, utilizando nesse processo sua bagagem sociocultural.

2.1.A paráfrase

Tradicionalmente, a noção de paráfrase está quase sempre associada a uma simples retomada de textos ou documentos considerados matrizes dos quais se mantêm as ideias originais. Com alguma variação, tem-se apenas que a paráfrase é o modo diverso de expressar um pensamento.

Assim, sua utilização configuraria pura e simplesmente uma retomada de um texto, nada acrescentado a não ser um *dizer em outras palavras*.

Conceituada como uma atividade de retomada de um enunciado anterior, produzindo outro, mas mantendo com aquele uma relação de equivalência semântica, o processo de reformulação parafrástica não só dá conta de resolver problemas comunicativos, mas também assume funções como as de ênfase e orientação.

Koch (2002) situa a paráfrase como um dos mecanismos associados à progressão textual/discursiva, verificado quando:

(...) um mesmo conteúdo semântico é apresentado sob formas estruturais diferentes. Cabe ressaltar, porém, como na recorrência de termos, que, a cada reapresentação do conteúdo, ele sofre alguma alteração, que pode consistir, muitas vezes, em ajustamento, reformulação, desenvolvimento, síntese ou precisão maior do sentido primeiro. (KOCH, 2002, p. 122)

Nesse processo, expressões linguísticas típicas como *isto é, ou seja, quer dizer, ou melhor, em outras palavras, em suma, em síntese* etc. estarão entre os recursos utilizados pelo sujeito em sua busca pela construção discursiva ideal.

Já Meserani (1998) traça seu conceito de paráfrase com discreta, mas significativa diferença: admite que entre o texto matriz e o texto parafraseado podem existir graus de semelhanças e diferenças e divide a paráfrase em dois tipos de discurso:

a) *paráfrase reprodutiva*: traduz em outras palavras outro texto de modo quase literal. Dentro de limites bastante estreitos, ela serve para reiterar, insistir, fixar, evitar ruídos redundantemente, explicar, expandir ou sintetizar uma mensagem – no todo ou parcialmente.

Trabalha basicamente no eixo das substituições semânticas, da sinonímia. Algumas vezes repete literalmente um trecho para, apoiado nele, dar sequência à mensagem derivada.

Um exemplo para esse tipo de processo está na imprensa escrita, televisiva e radiofônica que repetem o que foi escrito ou falado com poucas modificações a partir das mesmas fontes – as agências de notícias -, quando não repetem uns aos outros.

b) *paráfrase criativa*: a que ultrapassa os limites da simples reafirmação ou resumo do texto original, da repetição do significado dentro do eixo sinonímico, da simples tradução literal. *O texto se desdobra e se expande em novos significados.*

Mesmo não discordando do texto de origem, dele se distancia, usando-o apenas como patamar ou pretexto. Este tipo de paráfrase vai além da simples reiteração reprodutiva, mesmo que sem a autonomia maior dos textos criativos não parafrásticos.

Se analisarmos atentamente a proposta de Meserani para a paráfrase criativa, detectaremos o processo parafrástico como *atividade de construção de sentidos*, uma vez que provocará, como bem disse o autor, a ultrapassagem das barreiras da reformulação pura e simples: o produtor elaborará seu texto com vistas à construção do seu objeto do discurso, utilizando-se de seu conhecimento sociocultural.

Embora as definições oficiais apontem simplesmente para uma expansão de um texto considerado original, julgamos que a paráfrase pode ter um sentido mais diversificado de que, como uma atividade discursiva, permite a construção-reconstrução dos objetos do discurso, sendo assim parte do processo de referenciação, até porque ao realizá-la o sujeito o faz calcado em seus valores culturais.

Quando retoma e reconfigura o objeto do discurso ao qual se refere, o sujeito faz suas escolhas acerca de como referenciará, em seu discurso, um objeto que pode ser visto e referenciado de maneira semelhante, mas jamais igual, uma vez que todos têm sua experiência cultural que nunca é igual em todos os membros da sociedade. Suas escolhas lexicais, por exemplo, poderão ser absolutamente diferentes porque sua visão de um mesmo objeto passará por um julgamento apoiado em seus valores individuais. Parafraseará, sim, visto que retomará a um objeto, mas nessa reconfiguração do real colocará seus valores e julgamentos, isto equivale a dizer que a paráfrase, em hipótese alguma, é uma simples retomada ou extensão de texto chamado matriz, mas sim uma reconstrução discursiva: referenciação.

Trata-se então de estudar também fatores ligados à situação, em que entram os sujeitos: o locutor/ produtor com suas intenções e o interlocutor/ leitor, com sua interpretação.

Sant’Anna (2007) afirma a existência de dois eixos de construção discursiva: um eixo parafrástico e um eixo parodístico, em torno dos quais se organiza o conhecimento.

Na elaboração desses eixos, o autor confronta a paráfrase com a paródia e aponta as seguintes diferenças:

Paráfrase	Paródia
Repousa sobre o idêntico e o semelhante, pouco faz evoluir a linguagem.	Evolui sobre o diferente, o inovador.
Oculta-se atrás de um velho paradigma.	Liberta-se dos paradigmas e estabelece novos padrões de relação entre as unidades.
Do lado da ideologia dominante, é uma continuidade.	Do lado da contraideologia, a paródia é uma descontinuidade.
Intertextualidade das semelhanças.	Intertextualidade das diferenças.
Discurso em repouso.	Discurso em progresso.
Efeito de condensação, dois elementos que equivalem a um.	Efeito de deslocamento, um elemento com a memória de dois.
Reforço.	Deformação.
Caráter ocioso.	Caráter contestador.

Para o autor “na paráfrase alguém está abrindo mão de sua voz para deixar falar a voz do outro. Na verdade, essas duas vozes, por identificação, situam-se na área do *mesmo*. Na paródia busca-se a fala recalcada do *outro*”. (SANT’ANNA, 2007, p. 29)

Em contrapartida, de acordo com ele, a paródia inova, libera e constrói a evolução do discurso.

Para Sant'Anna, a representação linguístico-parodística deve ser vista sob a luz da psicanálise:

(...) o que o texto parodístico faz é exatamente uma reapresentação daquilo que havia sido recalcado, uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica. (SANT'ANNA, 2007, p. 31)

O que o sujeito parodista deseja, na verdade, é causar a ruptura num sistema formal, subvertendo-o, pela distorção dos traços característicos de um tema, de um gênero, de um código linguageiro.

Sant'Anna estende sua pesquisa e tenta a redefinição dos conceitos de paráfrase e paródia associando-os à estilização, de cujo conceito, proposto por Tynianov e Bakhtin,¹⁷ ele discorda:

(...) talvez a estilização não seja apenas um dado opositivo à paródia, mas algo mais complexo, algo que chamarei de efeito e que pode ocorrer tanto dentro da paródia quanto dentro da paráfrase. Em outros termos: a dualidade paródia/estilização me parece fraca, de pouca pertinência, deixando alguns vazios que podemos tentar compreender. (SANT'ANNA, 2007, p. 35)

Baseado em suas teorias, o autor aprofunda sua pesquisa e propõe três modelos de redefinição desses termos – estilização, paráfrase e paródia.

No primeiro modelo, aborda o efeito pró-estilo da paráfrase e o efeito contraestilo da paródia. Segundo o autor, a estilização se dá “na mesma direção ideológica do texto anterior,

¹⁷ Esses autores desenvolveram oposição entre paródia e estilização, utilizando-a basicamente para estudos na área do romance, privilegiando autores como Dostoiévski e Gogol.

transforma-se numa paráfrase; se ela ocorre em sentido contrário, constitui-se numa paródia”.

Assim, a estilização é uma técnica geral, e a paródia e a paráfrase são efeitos particulares, isto é, a estilização é o meio, o artifício e a paródia e a paráfrase são o fim, o efeito.

No segundo modelo, Sant’Anna aborda a noção de desvio, considerando que os jogos estabelecidos nas relações intra e extratextuais são desvios maiores ou menores em relação a um texto original. Nessa concepção, a estilização seria um desvio tolerável em que ocorreria o máximo de inovação sem que seu sentido seja subvertido, pervertido ou invertido. A paráfrase trabalharia com o desvio mínimo e a paródia, com o desvio total.

Nas palavras do autor:

A paródia deforma o texto original subvertendo sua estrutura ou sentido. Já a paráfrase reafirma os ingredientes do texto primeiro conformando seu sentido. Enquanto a estilização reforma esmaecendo, apagando a forma, mas sem a modificação essencial da estrutura. (SANT’ANNA, 2007, p 41)

No terceiro modelo, o autor trabalha a noção de apropriação e estabelece o encadeamento:

- a) conjunto das similaridades: paráfrase – estilização
- b) conjunto das diferenças: paródia – apropriação

Justificando: em ambos os conjuntos há uma gradação em que a paráfrase é o grau mínimo de alteração do texto, e a estilização, o desvio tolerável. A paródia é a inversão do signi-

ficado, que tem seu exemplo máximo na apropriação, enquanto na paráfrase a apropriação é mínima.

2.2. A paródia

Comumente confundida com outros fenômenos como a estilização, a paráfrase e, principalmente, o *pastiche*, a paródia tem contornos mais ou menos vagos e pode ser situada como um fenômeno linguageiro, que comporta tanto a captação como a subversão.

Etimologicamente, o termo *paródia* é formado por dois elementos *para* - e - *odia*. *Para* – significando, ao mesmo tempo, *ao lado* e *contra*, ou seja, *para* – poderia ser visto, na palavra em questão, uma combinação de *proximidade e distância* já o segundo elemento - *odia* é mais transparente, refere-se à *ode*. Então, em suas origens, a paródia está ligada à música: seria uma canção secundária, cantada ao lado da canção principal ou primeira: em resumo, seria uma canção derivada de outra.

Pode-se assim notar que a paródia é um fenômeno não muito fácil de ser apreendido ou que não se confronta com uma definição estanque.

Trata-se de um conceito polissêmico e complexo, no interior do qual, porém, podem-se distinguir algumas utilizações diferenciadas tais como:

a) uma utilização bastante ampla, ligada ao uso preconizado pela *vox populi* é a que vê a paródia como uma simples prática de imitação ou de transformação cultural;

b) uma utilização mais restrita, unindo *estilização e paródia*, ou seja, a paródia seria a reapresentação polêmica de uma nova linguagem dentro de um determinado discurso-alvo;

c) uma utilização que dá à paródia um caráter não positivo, isto é, a paródia seria um procedimento que visaria essencialmente à destruição ou à distorção do discurso do outro.

A paródia não teria assim apenas uma *função destrutiva*, mas uma função renovadora à medida que vem substituir formas *desgastadas* ou quase esquecidas por novas formas criadas, no entanto, a partir das antigas, por mais paradoxal que tal atitude possa parecer. Essa substituição chama-se reconstrução, visto que, embora reorganize o discurso, o sujeito-parodista ainda necessita da base do primeiro sobre a qual ele tece seu dizer, isto é, existirá o discurso parodiado – matriz e discurso paródico – o novo.

Nas palavras de Bakhtin (1981):

A segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir fins diretamente opostos. A fala transforma-a num campo de batalha para interações contrárias. Assim, a fusão de vozes, que é possível na estilização ou no relato do narrador (...) não é possível na paródia; as vozes na paródia não são apenas distintas e emitidas de uma para outra, mas se colocam, de igual modo, antagonicamente. (BAKHTIN, 1981, *apud* SANT'ANNA, 2007, p. 14)

Então, a primeira voz não se dissolve, não se apaga, ela, em verdade é necessária para que se reconheça a intenção do sujeito-parodista.

A paródia pode trazer em si o poder de fazer rir, um componente satírico e um componente lúdico. Ela é, antes de tudo, uma construção, em termos de escritura: as maiores ou menores doses de ironia cômica, crítica feroz ou simples jogo de palavras vão depender do estilo do autor-parodista.

Também Fávero (2003) busca em Bakhtin sua definição para paródia:

Bakhtin vê a paródia como elemento inseparável da sátira me-nipeia e de todos os gêneros carnalizados. Ele as coloca ao lado da estilização e do *skaz*, pois, apesar das diferenças substanciais, apresentam traços em comum: permitem reconhecer explicitamente uma semelhança com aquilo que negam, a palavra tem duplo sentido, voltando-se para o discurso de um outro e para o objeto do discurso como palavra. (FÁVERO, 2003, p. 53).

Para Fávero, a linguagem, na paródia, torna-se dupla; é uma escrita transgressora que *engole* e transforma o texto primitivo: articula-se sobre ele, reestrutura-o, mas, ao mesmo tempo, nega-o.

É importante ressaltar, então, que não existe um *apagamento* do texto anterior; o sujeito, na verdade, conta com o texto-matriz para, a partir dele, construir seu objeto do discurso e promover a progressão informacional. Nessa construção, o sujeito recorrerá ao seu conhecimento sociocultural acerca do objeto a ser referenciado, assim como com o conhecimento de seu leitor/interlocutor sobre o assunto a ser tratado. Parodisticamen-

te, ele (des)construirá um objeto primeiro para (re) construí-lo a seguir, ao seu modo de perceber a realidade. Referenciará com embasamento em sua experiência e de acordo com o seu projeto: criticar, ironizar, satirizar.

Cabe, ainda, frisar que durante a análise de nosso *corpus*, não detectamos a preferência do autor por um fenômeno específico para sua construção textual. Explicando: não é possível afirmar que Millôr apenas utiliza apenas a paráfrase ou apenas a paródia. Em sua construção textual é flagrante a utilização de ambos os recursos para a construção de seus objetos de discurso.

3. *Uma crônica de Millôr*

	<p>O Carioca É. Antes de Tudo</p>
5	<p>Os paulistanos (!) que me perdoem, mas ser carioca é essencial. Os derrotistas que me desculpem, mas o carioca <i>taí</i> mesmo pra ficar e seu jeito não mudou. Continua livre por mais que o prendam, buscando uma comunicação humana por mais que o agridam, aceitando o pão que o diabo amassou como se fosse o leite da bondade humana.</p>
10	<p>O carioca, todos sabem, é um cara nascido dois terços no Rio e outro terço em Minas, Ceará, Bahia, e São Paulo, sem falar em todos os outros Estados, sobretudo o maior deles o estado de espírito. Tira de letra, o carioca, no futebol como na vida. Não é um conformista – mas sabe que a vida é aqui e agora e que tristezas não pagam dívidas. Sem fundamental violência, a violência nele é tão rara que a expressão <i>botei pra quebrar</i> significa exatamente o contrário, que não botou pra quebrar coisa nenhuma, mas apenas <i>rasgou a fantasia</i>, conseguiu uma profunda e alegre comunicação – numa festa, numa reunião, num bate-coxa, num ato de amor ou de paixão – e se divertiu às pampas. Sem falar que sua diversão é definitivamente coletiva, ligada à dos outros. Pois, ou está na rua, que é de todos, ou no recesso do lar, que, no Rio é sempre, em qualquer classe social, uma <i>open-house</i>, aberta sob o signo humanístico do <i>pode vir que a casa é sua</i>.</p>
15	
20	

25	<p>Carioca, é. Moreno e de 1,70 metro de altura na minha geração, com muitos louros de 1,80 metro importados da Escandinávia na geração atual, o carioca pensa que não trabalha. Virador por natureza, janota por defesa psicológica, autocrítico e autogozador não poupando, naturalmente, os amigos e a mãe dos amigos – ele vai correndo à praia no tempo do almoço apenas pra livrar a cara da vergonhosa pecha de trabalhador incansável. E nisso se opõe frontalmente ao <i>paulista</i>, que, se tiver que ir à praia nos dias da semana, vai escondido pra ninguém pensar que ele é um vagabundo.</p>
30	<p>Amante de sua cidade, patriota do seu bairro, o carioca vai de som (na música), vai de olho (é um paquerador incansável e tem um pescoço que gira 360 graus), vai de olfato (o odor é de suprema importância na fisiologia sexual do carioca).</p>
35	<p>Sem falar, que, em tudo, vai de espírito; digam o que disserem, o papo, invenção carioca, ainda é o melhor do Brasil, incorporando as tendências básicas do <i>discurso</i> nacional: o humanismo mineiro, o pragmatismo paulista, a verborragia baiana.</p>
40	<p>E basta ouvir pra ver que o nervo de todas as conversas cariocas, a do bar sofisticado como a do botequim pobre e sujo, por isso mesmo sofisticadíssimo, a do <i>living-room</i> granfa, a da cama (antes e depois), é o humor, a crítica, a piada, a graça, o descontraimento. Não há deuses e nada é sagrado no Olimpo da sacanagem. O carioca é, antes de tudo, e acima de tudo, um lúdico. Ainda mais forte e mais otimista do que o homem da anedota clássica que, atravessado de lado a lado por um punhal, dizia: <i>Só dói quando eu rio</i>, o carioca, envenenado pela poluição, neurotizado pelo tráfego, martirizado pela burocracia, esmagado pela economia, vai levando, defendido pela couraça verbal do seu humor.</p>
45	<p>Só dói quando ele não ri. Só dói quando ele não bate papo. Só dói quando ele não joga no bicho. Só dói quando ele não vai ao Maracanã. Só dói quando ele não samba. Só dói quando ele esquece toda essa folclorada acima, que lhe foi impingida anos a fio com o objetivo de torná-lo objeto de turismo, e enfrenta a dura realidade ... carioca</p>

Compatível com o estilo irreverente do autor, o texto, em toda sua extensão, reconstrói, numa roupagem humorística, a imagem do carioca e suas ações e reações diante dos obstáculos diários existentes para aqueles que nascem e vivem no Rio de Janeiro, além de estabelecer certo paralelo entre os cariocas e

seus vizinhos-rivais: os paulistas. Toda a reconstrução feita pelo autor calca-se em suas próprias experiências e visões da realidade, visto que Millôr é carioca e, portanto, tem conhecimento de todos os problemas da cidade além de compartilhar com os outros habitantes e suas angústias, preocupações e alegrias de morar no Rio de Janeiro.

Trata-se de uma crônica descritiva, na qual o autor esmera-se em descrever o carioca em toda sua plenitude, desde suas características até suas atitudes.

No título do texto “O carioca é. Antes de tudo”, tem-se uma clara alusão de caráter à famosa frase do escritor Euclides da Cunha, em sua obra *Os Sertões*, sobre a força e o caráter do sertanejo brasileiro: *O sertanejo é antes de tudo um forte*.

Mas, ressalte-se que não se trata de uma simples menção, e sim, da utilização de forma criativa e irreverente da essência do pensamento no qual o autor inscreve suas impressões sobre o carioca. Ao colocar o enunciado disposto em dois períodos, provoca as seguintes ideias:

O Carioca é: ele existe, ele representa, tem um estilo de ser único. O carioca é carioca. Ele é intransitivamente.

Antes de tudo: apesar de todos os problemas, dificuldades, ele supera qualquer obstáculo para ser aquele que nenhum outro brasileiro pode ser: *carioca concessivamente*.

Assim como o sertanejo descrito por Euclides da Cunha, que sobrevive apesar de todas as adversidades, como a fome, a

seca, falta de estrutura econômica, abandono por parte governamental, o carioca de Millôr Fernandes também sobrevive às adversidades, embora sejam de naturezas diferentes: a poluição, a violência, o trânsito ruim, o subemprego ou falta dele.

A mesma frase será retomada ao final do texto, como uma síntese do que é ser carioca: *O carioca é, antes de tudo, e acima de tudo, um lúdico.*

O carioca, além de sobreviver aos obstáculos da vida, ainda acha tempo e disposição para a piada, para a brincadeira, mesmo seus problemas são motivos para diversão. A frase, parodiada por Millôr, ajuda na construção do seu objeto do discurso: o carioca.

É importante ressaltar que o conhecimento prévio do leitor acerca da obra de Euclides da Cunha será crucial para a percepção da intertextualidade, com intenção humorística, e auxiliará o processo de leitura.

Em seguida, na primeira linha do texto, flagra-se novamente uma menção intertextual, desta vez de uma frase do poeta Vinícius de Moraes *As feias que me perdoem, mas beleza é fundamental*. No comentário, Vinícius demonstra de maneira clara e irreverente seu próprio conceito sobre a beleza feminina: mulher deve ser bonita, e aquelas que não forem que o desculpem.

A frase, retomada e *reorganizada* por Millôr, retrata agora, também de maneira irônica e claramente ofensiva aos eternos *vizinhos de cerca*, os paulistas, que: *essencial é ser carioca*,

se eles não o são, que perdoem ao cronista. A utilização da paródia, numa ruptura do texto matriz, constitui uma atividade discursiva que ajuda a estabelecer a referenciação, refazendo a imagem do ser carioca, calcada no próprio conceito e preconceito quanto aos paulistas, eternos rivais.

Depreende-se a ideia de, aparente, *pedido de perdão e pecado*, quando ofende, quando refere-se aos derrotistas, que também devem desculpá-lo mas os cariocas *são e estão*, não há nada que os derrube, nem mesmo as previsões mais tristes sobre seu futuro ou o desânimo de quem não tem forças para lutar. É importante ainda observar que a ativação do conhecimento prévio do leitor é uma necessidade constante para a percepção dos objetivos e interesses do produtor de texto – são princípios de intencionalidade e aceitabilidade observados em todo o processamento textual e que cooperam na construção da imagem pretendida.

Assim, vai-se traçando o estereótipo do carioca na visão do cronista. Em sua descrição, por mais que pareça ser apenas um texto de teor humorístico, configura-se uma gama de críticas ao meio social violento e opressor em que vive o carioca. É importante frisar que o leitor fará sua leitura em parte pela inferenciação, visto que nem todos os detalhes da vida no Rio de Janeiro estão presentes no texto, pois seria muito difícil evidenciar todas as informações. Assim ele, leitor, deverá acionar seu conhecimento de mundo acerca do Rio de Janeiro para preencher as lacunas que possam surgir.

A utilização do estrangeirismo *open-house* e do dito popular (...) *pode vir que a casa é sua*, demonstram a riqueza e, ao mesmo tempo, a leveza da linguagem do Millôr. A todo momento, o carioca é referenciado com riqueza de detalhes, em variáveis formas, seja, por qualificativos (adjetivos), nomeativos (substantivos), orações qualificativas ou a enumeração de suas atitudes corriqueiras. A descrição da casa do carioca, por exemplo, consegue demonstrar sua característica de afabilidade e hábito de estar sempre com amigos.

Por meio da seleção linguística feita pelo autor, depreende-se o *ethos* do carioca, a partir de sua perspectiva, sua identidade social e discursiva; *o carioca* é um objeto do discurso e não um objeto do mundo, por isso sua descrição psicológica permite que se faça uma imagem, construa-se o seu *ethos*.

A capacidade de *o carioca pensar* que não trabalha, assim como sua eterna mania de *gozações*, não passam despercebidas pelo autor, que, mais uma vez, aproveita para alfinetar os paulistas, voltando à opinião corrente, embora de maneira não absolutamente clara, de que paulista só pensa em trabalho. Ele retoma a ideia, mas o faz por um outro viés.

Virador por natureza, janota por defesa psicológica, autocrítico e autogozador não poupando, naturalmente, os amigos e a mãe dos amigos – ele vai correndo à praia no tempo do almoço apenas pra livrar a cara da vergonhosa pecha de trabalhador incansável. E nisso se opõe frontalmente ao paulista, que, se tiver que ir à praia nos dias da semana, vai escondido pra ninguém pensar que ele é um vagabundo. (§ 3, linhas 23-28)

Veja-se: o autor não retoma o comentário corriqueiro de que o paulista trabalha muito, mas o parafraseia quando associa

o ato de ser visto na praia em dia de semana a não trabalhar: o carioca vai à praia numa brecha do horário do trabalho, para ratificar a ideia geral de que ele gosta mesmo é de praia e não ser *acusado* de trabalhar tanto quanto o paulista, que, por outro lado vai à praia escondido para continuar com a fama de trabalhar muito e *levar o país nas costas*.

Mais uma vez temos a paráfrase como atividade de construção discursiva, e, portanto, não somente retomada de um texto matriz. O autor tece a imagem do que é ser carioca apoiado em seus conhecimentos culturais, seus valores e experiências rotineiras, como ele mesmo habitante do Rio de Janeiro. A referência ocorre por meio de imagens do real associadas ao que seria o ideal. O comportamento, as atitudes, as reações do carioca descrito pelo autor estão de acordo com tudo o que ele vivencia e conhece das pessoas que vivem na cidade.

Todas as qualificações e renomeações apresentadas constituem *cadeias lexicais* por meio das quais se vai construindo o perfil do personagem. Tais cadeias são remissivas, ou seja, retoma-se o dado para se construir o novo, e preditivas, pois adiantam novas informações acerca do referente – o carioca. A descrição feita pelo Millôr vai além do aspecto físico, é também, e principalmente, psicológica, visto que elenca suas características comportamentais e suas reações emocionais. Todo esse processo faz progredir o texto e possibilita traçar a imagem estereotipada do carioca

Na elaboração do texto, observa-se a utilização de expressões lexicalizadas, que auxiliam a construção discursiva e ajudam na percepção da realidade criada pelo autor.

Veja-se:

(...) o pão que o diabo amassou como se fosse o *leite da bondade humana*. (linha 4): enfrenta todas as dificuldades corajosamente como se fosse o que de melhor pode receber das pessoas;

Tira de letra (...) (linha 7): resolve qualquer coisa sem a menor dificuldade;

botei pra quebrar (...) (linhas 9-10): resolveu tudo na força ou agressivamente;

rasgou a fantasia (...) (linha 11): revelou sua verdadeira personalidade, no caso, ele é afável, bem-humorado, pacífico.

Tal artifício utilizado serve para realçar suas ideias e mesmo situar seu discurso na realidade do leitor, uma vez que, recorrendo a expressões, teoricamente conhecidas pela maioria da população, ancora seu texto nos conhecimentos partilhados por ele, produtor, e o público, leitor. O mesmo acontece quanto ao uso dos ditos populares que, em menor escala, são detectados no texto, a saber: (...) *tristezas não pagam dívidas* (linha 8) e (...) *pode vir que a casa é sua*. (linha 15), este último utilizado na forma entre aspas, ou seja, sua utilização, no texto, é feita com o intuito de que se perceba que para o carioca é de senso comum as boas-vindas.

Também encontramos, no parágrafo 6, uma citação, com caráter distorcido sobre a cultura grega antiga:

“Não há deuses e nada é sagrado no Olimpo da sacanagem.”
(linha 32)

Millôr retoma a ideia grega, refazendo-a ou enriquecendo-a. *O Monte Olimpo*, mitologicamente conhecido como a morada dos deuses pagãos é referenciado de maneira bem diferente do conceito clássico, pois, se o Olimpo grego era sagrado e era habitado pelos deuses, o Rio de Janeiro de sagrado nada tem, e muito menos deuses, apenas cariocas. A paródia enriquece a imagem e auxilia na construção dos objetos do discurso *Rio de Janeiro e cariocas*. Há ainda a locução *...da sacanagem...*, típica do registro coloquial, preferido do autor, que, embora não esteja de acordo com a norma culta, é pertinente ao contexto. *O Olimpo* original era sagrado, o *Olimpo* do autor, o Rio de Janeiro, tem portas abertas para as *pequenas profanações dos cariocas*:

E basta ouvir pra ver que o nervo de todas as conversas cariocas, a do bar sofisticado como a do botequim pobre e sujo, por isso mesmo sofisticadíssimo, a do *living-room* granfa, a da cama (antes e depois), é o humor, a crítica, a piada, a graça, o descontraimento. (linhas 29-32)

Existe mesmo uma aproximação, com a frase *Não existe pecado do lado de baixo do Equador*, apregoada por Chico Buarque de Holanda, que a utilizou numa canção e eternizada por Nei Matogrosso numa gravação.

Ao final do texto, temos uma alusão a uma anedota clássica, o que demonstra, mais uma vez, a presença de uma outra voz que não a do autor. Este retoma a palavra quando compara o carioca ao personagem. A menção não é apenas para exemplificar, não é só um intertexto, até porque a intertextualidade corrobora para a construção de sentidos, mas contribui para ajudar

reconstruir a imagem daquele que sofre e não reclama tanto ou quanto deve. Este é, na verdade, o carioca na opinião do autor: sofre e não reclama, ou se o faz não é o suficiente para ser ouvido.

O próprio comportamento do carioca, descrito pelo autor, demonstra certa irresponsabilidade quanto aos problemas que existem na sociedade:

Ainda mais forte e mais otimista do que o homem da anedota clássica que, atravessado de lado a lado por um punhal, dizia: *Só dói quando eu rio*, (...) (linhas 33-35)

Só dói quando *ele não ri*.

Só dói quando *ele não bate papo*.

Só dói quando *ele não joga no bicho*.

Só dói quando *ele não vai ao Maracanã*.

Só dói quando *ele não samba*.

Só dói quando ele esquece toda essa folclorada acima, que lhe foi impingida anos a fio com o objetivo de torná-lo objeto de turismo, e enfrenta a dura realidade ... carioca. (linhas 38-45)

Entre as linhas 38 e 45, o recurso de paralelismo sintático ajuda a enriquecer a imagem pretendida, entretanto, pode-se notar a sutil diferença de que o homem da anedota alega dor ao fazer algo: *Só dói quando eu rio*, enquanto o carioca sente dor somente se houver a negação de seus hábitos.

A transgressão provocada pela ruptura de sentido do texto original da anedota propicia a construção da paródia construída pelo autor, que demonstra flagrantemente o comportamento displicente do carioca, que só parece se dar conta da realidade

se for privado de seus hábitos tradicionais: o bate-papo, o vício de *jogar no bicho*, o futebol e, é claro, o samba.

Na verdade, enquanto houver diversão, ninguém se dá conta do quanto é prejudicado pelos problemas que ocorrem a sua volta.

No término do texto, temos, definitivamente, a imagem formada do carioca como *objeto de turismo*, que serve para atrair dinheiro, divisas e, surpreendentemente, é assimilada pelo próprio carioca.

Só dói quando ele esquece toda essa folclorada acima, que lhe foi impingida anos a fio com o objetivo de torná-lo objeto de turismo, e enfrenta a dura realidade ... carioca. (linhas 43-45)

O texto de Millôr Fernandes, construído com humor, irreverência e leveza, reflete, efetivamente, sentidos que devem ser apreendidos. O texto flutua entre a paráfrase, a paródia e a ironia: no estilo de dizer do Millôr.

Tanto o jogo de palavras, construído pelo humor e ironia, quanto os processos parafrástico e parodístico podem ser considerados uma forma não de dizer total e explicitamente, mas de provocar sentidos, sugerir imagens que para serem totalmente compreendidas terão que ser *ancoradas*, referenciadas pelo leitor.

Os recursos da paródia e da paráfrase são constatados, desde o título do texto ao seu final, até certo ponto, surpreendente, pois é só ao final fica bem claro que o texto busca, acima de tudo, criticar as condições em que se vive na cidade maravi-

lhosa e as atitudes, muitas vezes apáticas, dos cariocas diante dos problemas.

Uma vez que são atividades de (re)construção do real, serão sim atividade de referenciação discursiva.

4. Considerações finais

A análise da *paráfrase* e da *paródia* sob a ótica da *referenciação*, vistas como processos que permitem a construção e a reconstrução de *objetos de discurso*, possibilitou-nos verificar sua ocorrência como atividades discursivas que possibilitam a recategorização de referentes na progressão textual e facilitam a construção da realidade pretendida pelo autor.

A paráfrase constitui uma atividade de reconstrução de objeto de discurso, à medida que o autor, para realizá-la, usa sua experiência de mundo, enriquece, com seu conhecimento, o objeto previamente apresentado por outrem. Tal reconstrução, calcada em informações novas e trazidas para o texto pelo autor, muda o **tom** do texto matriz, embora dele não se perca, daí também afirmarmos que a paráfrase constitui um processo modalizante, ou seja, o autor, com tal artifício, muda, muitas vezes, o tom da prosa como, por exemplo, demonstrando diferentes graus de responsabilidade pelo que ele retoma do discurso de outro no processo de reconstrução de novos objetos de discurso.

A paródia também constitui uma atividade discursiva e como tal faz parte do processo de referenciação, posto que por

meio dela o autor reconstrói o *real* numa visão que subverte o sentido do texto matriz, mas, ainda assim, é possível, com o apoio do conhecimento de mundo, captar o texto base no qual se baseia a reconstrução discursiva. A ruptura de sentido do texto original, longe de desestabilizar os sentidos, promove a progressão textual e ajuda na apreensão do sentido pretendido pelo autor.

Nossa intenção com este estudo é a de contribuir para a formação de um novo olhar sobre os fenômenos de paráfrase e paródia. Um olhar de que tais fenômenos não são somente extensão, retomada de um texto matriz, no caso da paráfrase, ou a ruptura de uma realidade ideal, no caso da paródia, mas *processos discursivos* por meio dos quais é possível reconstruir o *real* e proporcionar a estabilização dos referentes, o que resultará na progressão textual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APOTHÉLOZ, Denis. Papel e funcionamento da anáfora na dinâmica textual. In: CAVALCANTE, Mônica; RODRIGUES, Bernadete Biasi; CIULLA, Alena (Orgs.) *Referenciação*. Clássicos da Linguística, vol. 1. São Paulo, Contexto, 2003.

FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e Dialogismo. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*: Em torno de Bakhtin. 2 ed. 1^a reimp. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

JABOR, Arnaldo. *Amigos ouvintes*. São Paulo: Globo, 2009.

Koch, Ingedore Villaça. *As tramas do texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. *Introdução à linguística textual: trajetória e grandes temas*. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

KOCH, Ingedore Villaça. Referenciação e orientação argumentativa. In: KOCH, Ingedore Villaça, MORATO, Edwiges Maria; BENTES, Anna Cristina (Orgs.). *Referenciação e discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.

KOCH, Ingedore Villaça; MORATO, Edwiges Maria; BENTES, Anna Cristina (Orgs.). *Referenciação e discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Cognição, linguagem e práticas interacionais*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

_____. O léxico: lista, rede ou cognição social? In: NEGRI, L.; FOLTRAN, M. J.; OLIVEIRA, R. P. *Sentido e significação: em torno da obra de Rodolfo Ilari*. São Paulo: Contexto, p. 263-282, 2004.

MENEZES, Vanda Cardozo. Expressões lexicalizadas no português brasileiro: construção conjunta e uso comunitário do léxico. In: RONCARATI, Claudia; ABRAÇADO, Jussara (Orgs.). *Português brasileiro II: linguístico, heterogeneidade e história*. Niterói: Eduff, 2008.

MESERANI, Samir. *O intertexto escolar: sobre leitura, aula e redação*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1998.

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Daniele. Construção dos objetos do discurso e categorização: Uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, Mônica; RODRIGUES, Bernadete Biasi; CIULLA, Alena (Orgs.) *Referenciação*. Clássicos da Linguística, vol. 1. São Paulo: Contexto, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.