

# PARÓDIA & PASTICHE: HIPERTEXTUALIDADES NARRATIVAS

PARODY & PASTICHE: NARRATIVE HYPERTEXTUALITIES

Paulo Alberto da Silva Sales<sup>1</sup>

**RESUMO:** A partir dos estudos das práticas intertextuais, sobretudo aquelas baseadas nas teorias de Gérard Genette (1982) sobre as hipertextualidades narrativas mediadas pela paródia e pelo pastiche, este estudo examina as principais diferenças entre essas estratégias dialógicas, segundo as quais é possível criar um novo olhar para os textos literários por meio da utilização de hipotextos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hipertexto; paródia; pastiche.

**ABSTRACT:** Departing from the studies of intertextual practices, especially those based on Gérard Genette's theories (1982) of narrative hypertextualities mediated by parody and pastiche, this paper examines the most important differences between these dialogical strategies, according to which it is possible to create new readings of literary texts by using hypotexts.

**KEYWORDS:** Hypertexts; parody; pastiche.

## 1 INTERTEXTUALIDADE: PERCURSO CRÍTICO

A teorização da noção de intertextualidade aplicada à literatura foi utilizada, primeiramente, por Júlia Kristeva, em *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, de 1969, e a noção aparece de forma incisiva nos textos “A palavra, o diálogo, o romance” e em “O texto fechado”. A presença de um texto em outro, ou melhor, do entrecruzamento de superfícies textuais é o que define a intertextualidade, estratégia que aparece com frequência em diversas

---

<sup>1</sup>Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade Federal de Goiás – Brasil. Professor do Instituto Federal Goiano – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-9980-2561>. E-mail: [paulo.alberto@ifgoiano.edu.br](mailto:paulo.alberto@ifgoiano.edu.br).

narrativas ficcionais. Na tessitura de romances, por exemplo, o intertexto pode funcionar como meio de promover um novo olhar para o texto/autor/época/história ao qual se refere. A escrita feita por meio da presença de um texto em outro propicia novos significados, novas formas de ver textos passados, além de permitir possibilidade de dialogar consigo mesma.

Kristeva fundamenta sua teoria a partir das ideias de Mikhail Bakhtin (2005), sobretudo no que tange à noção de dialogismo e de polifonia. Foi nessa interação com os ideais do teórico russo que Kristeva apresenta sua definição mais conhecida de intertextualidade. Eis o trecho da estudiosa ao qual nos referimos:

No universo do livro, o destinatário está incluído apenas enquanto propriamente discurso (aquele outro livro), em relação ao qual o leitor escreve seu próprio texto, de modo que o eixo horizontal e o eixo vertical coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos outra palavra (texto). [...] Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Kristeva consente, ainda, que o dialogismo bakhtiniano, como está elaborado no estudo *Problemas da poética de Dostoievski* (2005), designa a narrativa simultaneamente como subjetividade e como comunicabilidade, ou melhor, como intertextualidade. Em face desse dialogismo criado pelo pensador russo, Kristeva (2005, p. 81) acrescenta que a noção de sujeito/pessoa da narrativa começa a se pulverizar para ceder lugar a uma outra noção, a da “ambivalência da escrita”. A ideia que Kristeva apreende das teorias bakhtinianas é o reemprego do conceito dialogismo para a criação do termo intertextualidade, ou seja, que todo texto introduz um diálogo com outros

textos. Essa teoria não é empregada em nenhum momento nas teses apresentadas sobre a vasta obra de Fiódor Dostoiévski.<sup>2</sup>

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2005) se detém a examinar a presença do diálogo de vozes – muitas das vezes imiscíveis – e da polifonia – as várias formas de pensamento e de visão de mundo das personagens – nos romances de Dostoiévski. Essas noções são importantes para a teorização da intertextualidade, uma vez que se verifica nos enunciados dos narradores e das multifacetadas personagens diálogos com ideias do autor com outras visões de mundo. Partindo desse pressuposto, todas as palavras abrem-se às palavras do outro, e o outro pode corresponder ao conjunto da literatura existente: os textos literários abrem sem cessar o diálogo com a literatura em sua própria historicidade.

Mas foi Gérard Genette (1982) quem problematizou a noção de intertextualidade, alargando-a, em seus estudos seminais *Figures I (Tel Quel)*, de 1966; *Figures II (Tel Quel)*, de 1969; *Figures III (Poétique)*, de 1972; *Introduction à l'architexte (Poétique)*, de 1979; e principalmente em *Palimpsestes: la littérature au second degré*, publicada pelas *Éditions du Seuil*, em 1982. Nesta última obra, Genette entende que a literatura é inesgotável porque sempre há uma “transusão transtextual” que está presente em si mesma na sua totalidade e como totalidade. Para ele, os autores todos são apenas um e todos os livros são um vasto livro, um único livro infinito.

Para o teórico francês, há cinco tipos de transtextualidades. São elas a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a mais complexa que é a hipertextualidade. Por hipertextualidade, Genette entende a relação derivacional entre um texto B (hipertexto) e um texto A

---

<sup>2</sup> Embora Julia Kristeva retome o conceito bakhtiniano de dialogismo, ela descarta a abertura sobre o mundo que está no coração desse conceito. Assim, autorreferencialidade, por si só, refere-se a uma literatura que não representa o mundo, mas fala da própria literatura. Roland Barthes quer estender isso a toda a literatura, o que pode ser um equívoco, já que a literatura fala da literatura, mas também fala do mundo.

(hipotexto), não como um simples comentário, mas com modificações discursivas. Assim como Kristeva, a intertextualidade, para Genette, seria a presença visível (ou alusiva) de um texto em outro. A paratextualidade, por sua vez, refere-se aos elementos externos ao tecido narrativo em si, tais como título, subtítulo, prefácio, posfácio, funcionando como “pré-textos” ou “pós-textos”. Já a metatextualidade se manifesta como um comentário que une um texto a outro e a arquitectualidade faz-se por meio da articulação de forma silenciosa a uma menção paratextual.

A hipertextualidade, como teorizada por Genette, é um dos meios principais para tratar dos problemas das narrativas em forma de palimpsestos. A arte de “fazer o novo a partir do velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos, cuja função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, formando um amálgama dissociável que pode ser figurada pela velha imagem do palimpsesto. Nele, poder-se-ia ver, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência. Segundo o pesquisador francês, o pastiche e a paródia são duas formas de hipertexto que designam a literatura como palimpsesto.

## 2 AS FEIÇÕES DA PARÓDIA

Definida como uma prática hipertextual, a paródia, na definição de Genette, é frequentemente empregada com grande confusão, já que é usada para designar ora uma “deformação lúdica”, ora uma “transposição lúdica” de um texto, ora uma “imitação satírica” de um estilo. A principal razão dessa confusão está na convergência funcional destas três fórmulas, que produzem em todos os casos um efeito último ligado à comicidade. Em *Dom Quixote*, por exemplo, percebemos, tanto a deformação lúdica, a imitação satírica e, principalmente, a questão do riso:

Depois voltava à carga dizendo, como se tivesse realmente enamorado:

- Oh, princesa Dulcineia, senhora deste cativo coração! Grande agravo haveis-me feito em despedir-me e reprochar-me com o rigoroso aferro de mandar-me não aparecer ante a vossa fermosura. Praza a vós, senhora minha, memorar este vosso sujeito coração, que tantas coitas pelo vosso amor padece.

Com estes ia engranzando outros disparates, todos à maneira daqueles que seus livros de cavalaria haviam lhe ensinado, imitando a sua linguagem enquanto podia. Com isso caminhava tão devagar, e o sol subia tão depressa e com tanto ardor, que teria bastado para derreter-lhe os miolos (se algum tivesse).

Aquele dia quase inteiro caminhou sem que lhe acontecesse coisa alguma digna de conto, do qual se desesperava, pois quisera logo topar com quem pôr à prova o valor do seu forte abraço. Autores há que dizem ter sido sua primeira aventura a de Puerto Lápice; outros, que a dos moinhos de vento; mas o que eu pude averiguar neste caso, e o que achei escrito nos anais de La Mancha, é que ele andou todo aquele dia, e ao anoitecer, seu rocim e ele se acharam cansados e mortos de fome, e que olhando por toda parte, por ver se divisava algum castelo ou alguma malhada de pastores aonde se recolher e onde pudesse remediar sua muita fome e necessidade. (CERVANTES, 2002, p. 68).

O cavaleiro andante foi considerado por muito tempo, pela crítica, como o texto moderno que parodiava os romances de cavalaria. Mas, além disso, o romance apresenta o problema do riso, do cômico, da sátira e, também, aspectos imitativos típicos do pastiche, haja vista que a personagem adota, para si mesma, a postura, a voz, os ditos e os pensamentos dos cavaleiros medievais, principalmente de Amadis de Gaula, cuja amada também serve de consolo para os delírios do inusitado personagem manchego.

*Dom Quixote* também contém as questões constitutivas da paródia, em sua feição tradicional, tais como destacadas por Rose (1993, p. 5) em *Parody: ancient, modern and post-modern*. São elas: (1) a etimologia; (2) os aspectos cômicos; (3) a atitude do parodista em relação ao seu trabalho e (4) a recepção do leitor. Em todos eles, a narrativa apresenta fértil campo para estudo, uma vez que se vale de amplos diálogos com os leitores, apresenta aspectos cômicos e risíveis e, a todo o momento, faz relação com os textos-fonte que o personagem-leitor de Cervantes leu e adotou como filosofia de vida.

Em relação à etimologia da palavra paródia, Rose (1993, p. 6-7) definiu o prefixo grego *para* como “contra” e “oposto” e *ode* como “canto”. Embora Haroldo de Campos (1992) também tenha averiguado tais peculiaridades em relação à construção do verbete, Rose, a partir das especulações teóricas de outros estudiosos da paródia, conclui que todas as definições atribuídas à semântica desse termo apontavam, desde a antiguidade, para os aspectos cômicos, ridículos e irônicos, de maneira a construir uma espécie de “contracanto” ou “canto paralelo” ao texto parodiado.

O que ocorre, de fato, na paródia tradicional, é um completo deslocamento semântico do discurso do outro pela apropriação do discurso alheio e, ao mesmo tempo, por sua negação. Na visão bakhtiniana, a paródia é bivocal, uma vez que o discurso do outro, agora, é revestido de novos significados, de novos pontos de vistas, de novas “verdades”. Já na literatura moderna, a paródia torna-se o recurso de construção textual mais utilizado pelos autores que desejam re(contar) a história com outros olhos e refazer a tradição literária. Por fim, na contemporaneidade, a noção de paródia passaria por algumas reformulações principalmente pelas considerações sobre a ironia.

Em romances da literatura brasileira contemporânea, há vários exemplos de narrativas que trabalham com a paródia tradicional, ou seja, aquela que usa o humor satírico e a comicidade como meio de desmistificar o fato histórico. Podemos citar, por exemplo, grande parte da produção romanesca de José Roberto Torero, principalmente os romances *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes*, *O Chalaça*, publicado em 1999, e *Terra papagalli* – uma narração para preguiçosos leitores da luxuriosa, irada, soberba, invejável, cobiçada e gulosa história do primeiro rei do Brasil – em autoria conjunta com Marcus Aurelius Pimenta, publicado em 2000. Outra narrativa que merece destaque é *Galvez, o imperador do Acre*, de Márcio Souza, de 1976. Esses textos são exemplos de narrativas nas quais a paródia tradicional dessacraliza os consolidados fatos históricos em prol de

uma construção textual satírica, cômica e jocosa. O excerto abaixo, retirado do romance *Galvez, o imperador do Acre*, ilustra esses aspectos:

#### Prática científica

Justine L'Amour andava agora sem a máscara de personagem de tragédia de Racine. O tratamento de Sir Henry estava fazendo maravilhosos progressos na ex-prima-dona. Certamente andava experimentando algumas surpresas cósmicas no camarote de meu ilustre hospedeiro. Sir Henry era também sócio do conhecido Hell Fire Club.

#### Conclusão racional

Se não cremos numa nave pousada na selva, nem nas narrativas dos selvagens, sempre inclinados a lendas, não se pode deixar de admirar o herói Jurupari e seu carro de fogo, seduzindo virgens indígenas com uma técnica sexual misteriosa. Sir Henry havia coletado uma lenda que descrevia o órgão sexual de Jurupari como uma espécie flauta mágica. Creio que o segredo erótico de Jurupari era do conhecimento de Sir Henry. Não se tira uma prima-dona da apatia sem um bom respaldo técnico.

[...]

#### Mais provas

Sir Henry passou a noite sonhando com os desenhos de Itacoatiara. No sonho uma figura de um homem completamente despido e feições nobres deixava-se acariciar por lindas mulheres da selva. A aparição lhe dizia numa voz de ejaculação que as inscrições nas pedras contavam profecias. Não me consta que Sir Henry tenha conseguido traduzir algum dia aqueles desenhos, mas me disse que tinha experimentado uma emissão noturna (SOUZA, 2002, p. 106 – 107).

Na abertura desse romance, o narrador diz que o livro é uma ficção na qual as figuras da história se entrelaçam com os “delírios” do extrativismo. Os “fatos” passados foram “arranjados” em novas atribuições de motivos, uma vez que “além do equador tudo é permitido” ou “nem tudo”. A partir de então, o leitor é conduzido por um universo desmistificador das versões oficiais da história por meio de comentários cômicos, obscenos e satíricos. De forma semelhante, os romances de Torero também dessacralizam os fatos da história

ao incluírem, principalmente, o riso deformador como antídoto aos fatos consolidados da *historia magistra vitae*.

Por outro lado, outras narrativas preferem outros caminhos que não são do riso, da comicidade e da deformação. Linda Hutcheon (1985), em *Uma teoria da paródia*, investiga os usos e os alvos da paródia nas artes contemporâneas e constata que o prefixo *para* pode apresentar outros significados. O eterno retorno e a autorreflexividade intensa do pós-modernismo exigiu um desdobramento da paródia enquanto uma “repetição com distância crítica” (HUTCHEON, 1985, p. 17) que marca a diferença em vez da semelhança. Sob esta perspectiva, a crítica não deve estar presente, necessariamente, no riso, no escárnio ou na sátira moralizante. A paródia, então, torna-se “uma confrontação estilística” e “uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 19).

A ironia age na paródia contemporânea por meio das práticas discursivas e seu alvo principal é, segundo Hutcheon (2000), a “cena social e política”. Sendo um modo de expressão problemática de fins do século XX, a ironia foi sendo introduzida nas novas abordagens das escrituras históricas entendidas como uma narrativa de acontecimentos. A ironia, assim como a narrativa histórica, são práticas discursivas. As “arestas” da ironia dão à paródia a dimensão crítica ao marcar a diferença na repetição. Repetir, ironicamente no jogo decodificador da escritura paródica, é transgredir.

Como um meio problematizador, a ironia é uma estratégia essencial à noção de paródia contemporânea: ela “acontece” mediante a recepção e à interpretação. Na narrativa paródica, a ironia age no jogo textual, por meio de suas arestas, tanto na forma verbal (linguagem) quanto na forma estrutural. E a paródia irônica e autorreflexiva promovem “relações dinâmicas e plurais entre o texto ou elocução (e seu contexto), o dito ironista, o interpretador e as circunstâncias que cercam a situação discursiva” (HUTCHEON, 2000, p. 27).

Outra questão importante para a realização da paródia com distância crítica é a percepção de seu teor múltiplo. Ela tanto pode ser uma crítica séria, não necessariamente ao texto ou ao estilo parodiado, quanto pode ser uma alegre e apresentar zombaria de formas codificáveis. Hutcheon (2000, p. 20) adverte a falácia no fato de muitos teóricos sempre associarem e confundirem a ironia com o humor. O humor cômico da paródia tradicional está vinculado à modalidade burlesca, jocosa e satírica. É uma correção moral que visa a reestabelecer a regra. É, também, uma forma de questionamento, de dúvida e de interpretação. Mas seria na diferença entre o primeiro plano paródico e o segundo plano parodiado que a ironia de orientação dupla substituiria a tradicional zombaria ou ridículo do texto alvo por um questionamento discursivo em si.

A paródia irônica na contemporaneidade funciona como um hipertexto no qual percebe-se uma arena montada para o jogo de codificação e recodificação de significantes desprovidos de significados totalizantes. É na distância irônica da transcontextualização e da inversão e na repetição com diferença que a paródia se diferencia da noção de pastiche. A paródia tem de operar um codificador e depois um decodificador para efetuar uma “sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo” (HUTCHEON, 1985, p. 50).

A narrativa paródica é uma síntese bitextual, enquanto o pastiche é uma síntese monotextual que acentua a semelhança ao invés da diferença. Determinemos, a seguir, sobre alguns dos problemas de hipertextos feitos em pastiche.

### **3 PASTICCIO: IMITAÇÃO E HOMENAGEM**

Segundo Genette (1982), a paródia e o pastiche são imitações de estilos. Ambos trabalham, também, com as recodificações dos códigos nos jogos

textuais. O diferencial é que, no pastiche, há uma mistura, uma mescla, uma costura e uma bricolagem de códigos cuja função primeira é criar a semelhança pela imitação. Como vimos, a paródia ressalta a diferença na repetição. O pastiche comporta uma mistura heterogênea e traz consigo a semelhança de um estilo que se reproduz em uma escritura monotextual. A paródia, por sua vez, ao transcontextualizar os códigos ironicamente, transforma-os.

A noção de pastiche, desde sua acepção etimológica, deriva da palavra italiana *pasticcio* e significa “massa opaca ou amálgama de elementos compostos”. Ingeborg Hoesterey (2001) em *Pastiche: cultural memory in art, film, literature* traz inúmeras variações semânticas para a aplicação do pastiche enquanto narrativa hipertextual. Hoesterey explica que o pastiche compartilha do princípio da adaptação, da apropriação, da bricolagem, da colagem, da imitação fraudulenta, da montagem, do plágio, da reciclagem, da refiguração, do simulacro e do travestimento.

Além de todas essas correlações, há ainda alguns teóricos que usam a noção de pastiche no lugar da noção de paródia contemporânea que apresentamos anteriormente. Por outro lado, Hoesterey entende que o forte reaparecimento de escrituras em pastiche no espírito da pós-modernidade se justifica no intuito de problematizar as reescrituras de romancistas dos últimos trinta anos do século XX. A falta de estudos teórico-críticos sobre esta estratégia discursiva ligada ao pensamento contemporâneo do eterno retorno e imitativo levou alguns teóricos de base marxista como Fredric Jamesone e Terry Eagleton, por exemplo, a condenar esta prática. Mas vejamos como alguns teóricos pensaram os usos do pastiche na contemporaneidade.

Embora Rose (1993) se ocupe principalmente dos problemas da paródia, ela traz uma definição prévia importante para entendermos o pastiche como um devir:

[o pastiche] não apenas descreve uma combinação de elementos a partir de outras obras cuja intenção não era apenas retomar estilos, mas a recombinação de diferentes elementos propostos pelo pastiche é entendida como criações originais e que podem receber vários significados (ROSE, 1993, p. 27, tradução nossa).

Rose entende que o pastiche seria uma recombinação de vários elementos textuais oriundos de diferentes obras que, uma vez reorganizados, passam pelo processo de ressignificação e adquirem, assim, novos sentidos.

Nas suas primeiras manifestações, o pastiche foi aplicado de forma pejorativa no campo das artes plásticas, uma vez que sua prática forjava com tal perícia imitativa ser confundido com o original. Já na Renascença, o termo foi muito utilizado para designar “pintores medíocres” que imitavam quadros de grandes mestres italianos com intenções fraudulentas.

É necessário ressaltarmos que a prática imitativa é bastante anterior à criação do termo. Na literatura, especificamente, o pastiche acontece por meio da reunião de estilemas e códigos de textos pré-existentes que são costurados e recebem novas molduras. Imitação afetada do estilo de um ou mais autores, o pastiche, forma claramente derivativa, põe a tônica na manipulação de linguagens, contrapondo diversos registros e níveis de língua com finalidade estética e lúdica.

Deliberadamente cultivado tanto no passado como no pós-modernismo, o pastiche afirma-se como a escrita “a maneira de”, além de fazer usos adaptativos, tais como a modificação de material artístico de gênero para gênero e de uma forma para outra distinta, a apropriação ou empréstimo estilístico, a bricolagem, a confecção artística a partir de fontes e modelos heterogêneos, além da montagem de fragmentos oriundos de fontes díspares.

Genette entende, ainda, que o pastiche é, sob vários pontos de vista, em termos aristotélicos, mais potente do que o metatexto (comentários sobre o hipotexto). Sendo mais livre nos seus modos, o hipertexto ultrapassa sem

reciprocidade. A imitação proposta pelo pastiche pode ser lida por si mesma e comporta uma significação autônoma exaustiva. Há em todo pastiche uma ambiguidade na possibilidade de ser lido por si mesmo e na sua relação com o hipotexto. Um exemplo claro são os pastiches presentes na obra de Marcel Proust (2009) feitos a partir da imitação do gênero e do estilo de escrita romanesca de Gustave Flaubert<sup>3</sup>.

Associado à noção de escritura apresentada por Derrida (2005) em *A farmácia de Platão*, nota-se que esse tipo de hipertexto (o pastiche) é suplementar e acrescenta recodificações por meio da recepção do leitor. É um suplemento da leitura ou da escritura. Esse jogo pode muito bem ser aplicado aos mecanismos de enxertia do pastiche, visto que seria preciso, num só gesto, mas desdobrado, ler e escrever. E aquele que não tivesse compreendido nada do jogo sentir-se-ia, de repente, autorizado a lhe acrescentar, não lhe importando o quê.

O pastiche contemporâneo, segundo Hoesterey (2001), trata da imitação de um estilo que resgata a memória cultural do passado e do presente de forma crítica. Há, nas suas costuras, o confronto de gêneros mediados tanto da alta cultura quanto da cultura de massa. Esse conflito no resgate de gêneros e estilos eruditos e populares, simultânea e entrelaçadamente, são uma das tônicas de vários romances brasileiros contemporâneos, tais como as narrativas *Memorial do fim*, de Haroldo Maranhão, *Clarice*, de Ana Miranda e *Em liberdade*, de Silviano Santiago<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup>Na primeira parte do livro *Pastiche et mélanges*, Proust trata de seus pastiches feitos a partir dos hipotextos diversos. Essa primeira está dividida em nove tópicos. São eles: *Dans um roman de Balzac; L’Affaire Lemoine, par Gustave Flaubert; Critique du roman de M. Gustave Flaubert sur l’Affaire Lemoine*, par Saint-Beuve, dans son feuilleton du Constitutionnel; *Par Henri de Régner; Dans le Journal des Goncourt; L’Affair Lemoine, par Michelet; Dans um feuilleton dramatique de M. Émile Faguet; Par Ernest Renan; Dans les Mémoires de Saint-Simon*.

<sup>4</sup>Nesses romances, há o resgate do estilo, temas e dos próprios autores que passaram a ser personagens das imitações feitas pelos hipertextos em pastiche. No caso de Haroldo Maranhão, há a imitação do estilo inconfundível do bruxo do Cosme Velho, que passa a dialogar no enredo, com personalidades históricas, políticas e, também, com suas próprias criações ficcionais. Em

Também sob a perspectiva da repetição deleuziana, embora ressaltando a semelhança e não a diferença, o pastiche, segundo Hutcheon (1985, p. 55), geralmente permanece dentro do mesmo gênero que o seu modelo, ao passo que a paródia permite adaptação. Repetir na reescritura em pastiche é acentuar a semelhança no hipertexto. Essa visibilidade da retomada imitativa foi trabalhada por Proust (2009) nas suas misturas e releituras dos textos de Flaubert e, por meio delas, há a recorrência ao modelo pastichado a partir da intenção.

Este aspecto, a intenção, é primordial na diferenciação entre o pastiche e o plágio. A decodificação feita pelo leitor ao adentrar no jogo da reescritura em pastiche logo destaca a semelhança e uma homenagem. Por apresentar “uma prática neutra” (ROSE, 1993), o pastiche não necessita, obrigatoriamente, de veia crítica e nem da comicidade nas suas abordagens.

Esta constatação que Rose (1993) realiza aproxima-se bastante da concepção de pastiche segundo a visão de Jameson (1985, p. 18 – 19):

O pastiche é como a paródia a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma em comparação com a qual aquele que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é a paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor.

Jameson (1985; 1997; 2006) associa dois termos que configuram o “mal-estar” no pós-modernismo: o pastiche e a esquizofrenia. O que acontece, então, com o pastiche, na visão do crítico norte-americano, é que não mais interessa

---

Ana Miranda, há uma tentativa de representar vestígios do cotidiano de Clarice Lispector, ou melhor, impressões sobre como poderia ter sido a rotina de escrita e de vida urbana no Rio de Janeiro da autora de *A paixão segundo G.H.* Por fim, o romance *Em liberdade*, Silviano Santiago retoma a figura autoral de Graciliano Ramos após a sua saída da prisão em 1936.

fazer releitura do passado e apontar as possíveis verdades postas à prova através da ironia, como faziam as paródias no alto modernismo. Importa agora, segundo Jameson, resgatar os mestres singulares, trazer à tona seus estilos e discursos em uma atualidade diferente daquela em que foram feitos.

Uma das autoridades no estudo do termo *pastiche*, de acordo com Margaret Rose (1993, p. 73), é Leif Ludwig Albertsen, que distinguiu a paródia do *pastiche* no que corresponde à reforma polêmica de seus moldes. Para Albertsen, o *pastiche*, diferentemente da concepção depreciativa apontada por Jameson, envolve a reprodução da forma e do conteúdo da obra-alvo de forma original, propondo uma reflexão metatextual tanto da obra precursora quanto do hipertexto. Ou, mais que isso, o *pastiche* é usado principalmente como meio de reviver fatos passados na sua forma amalgamada que indica certa simpatia em relação aos elementos que o pastichiador tomou emprestado.

No que se refere ao emprego do *pastiche* na contemporaneidade, Margaret Rose (1993), no seu capítulo intitulado “*Contemporary late-modern and post-modern theories and uses of parody and pastiche*”, afirma que o pós-modernismo é o momento de fôlego do retorno do *pastiche* como uma “paródia branca”, ou seja, que apresenta uma “ironia branca”. Mesmo assim, há polêmicas no emprego do *pastiche* na pós-modernidade no que tange ao estilo não corresponder a um contexto histórico definido, uma vez que,

apesar das várias feições assumidas, elas [as obras artísticas] são reproduzidas na formação de um todo simulativo. Por esta razão, a história se apresenta de maneira revista, fragmentada e fabricada – em situação implodida e depredada (não apenas a história dos vencedores, mas a história na qual o modernismo foi rechaçado). O resultado foi uma história recriada na feição de um todo esquizoide (ROSE, 1993, p. 224, tradução nossa).

O *pastiche* se insere no espírito pós-modernista da colagem e reaproveitamento de moldes e estilemas, reabilitando-se e libertando-se do

estigma de um processo menorizado. Contudo, a revitalização do pastiche no pós-modernismo estabelece estreitas ligações com a “literatura de exaustão e o fim da originalidade de um estilo autoral” (JAMESON, 1997), além da procura esquizofrênica do mundo e da cultura como um manancial de fragmentos permanentemente reutilizáveis.

No Brasil, Silviano Santiago (2002) também usa o termo pastiche quando se refere à cultura contemporânea, destacando que esta forma intertextual é própria da era pós-modernista, uma vez que “o pastiche não realça o passado, num gesto de escárnio, de desprezo, de ironia. O pastiche aceita o passado como tal, e a obra de arte nada mais é do que um suplemento.” (SANTIAGO, 2002, p. 134).

É importante atentarmos à vinculação do pastiche ao suplemento de escritura apontada por Santiago. Visto por este viés, esse hipertexto abarca a ideia de algo incompleto e que necessita de acréscimos. Cabe, então, aos leitores, a tarefa de atribuir novos significados à essa massa heteróclita pastichiada que, também, pode ser vista como um *phármakon*, se pensarmos nas propostas desconstrucionistas de Derrida. Pela semelhança proposital presente nos códigos, no estilo e na semântica dos hipotextos retomados, o pastiche, ironicamente, exige que o leitor se reporte a aspectos de textos passados, revisitando-os e reavaliando-os. Nesse retorno às fontes, minúcias que passaram despercebidas são ressignificadas e agregadas à uma nova tessitura artística.

Na maioria das vezes, o pastiche é uma homenagem. Feito sob à ótica de “um texto feito como o outro”, esse hipertexto revela-se mais sério no exercício da imitação do estilo: “ao se imitar um autor, não somente se aprende a escrever, mas libera-se também das influências mais ou menos consistentes que se pode ter sobre seu próprio estilo” (SAMOYAULT, 2008, p. 55). Sendo um pastiche de estilo ou de gênero, essa prática admite variantes. Por fim, a base

decisiva do pastiche se encontra no jogo de reconhecimento da semelhança do outro.

Seja por meio de paródias – tanto pelo viés crítico ou não – ou de pastiches, a literatura confeccionada por meio desses hipertextos se redimensiona e se enriquece, ao passo que ela embaralha elementos biográficos e históricos aos ficcionais da tradição e, também, da contemporaneidade.

### REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

CERVANTES, Miguel. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Primeiro livro. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2002.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

HOESTEREY, Ingeborg. *Pastiche: cultural memory in art, film and literature*. New York: Indiana University Press, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução Tereza Louro Peres. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos/CEBRAP*. jun./1985, n.12. p. 16 - 26.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MARANHÃO, Haroldo. *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*. São Paulo: Marco Zero, 1991.

MIRANDA, Ana. *Clarice*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

PROUST, Marcel. *Pastiche et mélanges*. France: Éditions L'Imaginaire Gallimard, 2009.

ROSE, Margaret. *Parody: ancient, modern, and post-modern*. New York: Cambridge University Press, 1993.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1981.

SOUZA, Márcio. *Galvez, imperador do Acre*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

TORERO, José. *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, O Chalaça*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

TORERO, José; PIMENTA, Marcus. *Terra Papagalli*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

Recebido em 30/01/2020.

Aceito em 29/05/2020.