

Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas

Margarida L. Losa
Isménia de Sousa
Gonçalo Vilas-Boas
(Orgs.)

Associação Portuguesa
de Literatura Comparada,
Porto, 1996



Viagem e inversão – a paródia satírica n' A Relíquia de Eça de Queirós

Questões preliminares

A obra de Eça de Queirós *A Relíquia* tem originado, entre os críticos, algumas divergências que remontam à data de edição da obra, ou melhor, à data da crítica oficial, pela pena do famoso Pinheiro Chagas, aquando do Concurso da Academia a que Eça a submeteu, e à polémica que se lhe seguiu na qual o próprio Eça ocupou um lugar preponderante. É por demais conhecida esta polémica e os textos que a sustentam para que refaçamos, uma vez mais, o seu historial. Interessa-nos, agora, especialmente a crítica feita por Machado da Rosa (1964: 334), também ela negativa, mas com inclusão de outros argumentos que também não serão aceites unanimemente. Referimo-nos sobretudo à «descoberta», nesta obra, de elementos característicos da narrativa picaresca. Este aspecto será depois retomado numa perspectiva crítica bem mais positiva, por esse amante da narrativa queirosiana que foi Guerra da Cal, num dos mais importantes estudos dedicado a esta obra, cujo título é já por si significativo: «*A Relíquia*». *Romance picaresco e cervantesco* (1971). Porém, outras vozes discordantes se levantam em relação a este problema, como é a de Carlos Reis, ao afirmar, na sua obra *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queiros*, «que não se deve encarar *A Relíquia* como um romance picaresco, pois que só abusivamente esta obra pode ser identificada com um tipo de narrativa que se gerou motivada por condicionalismos socioculturais bem específicos». (1986: 203)

A Relíquia torna-se, assim, um texto muito interessante pelos problemas que levanta, ou seja, pelo facto de não ser uma obra de fácil cabimento ou encaixe dentro de sistematizações (pré-)estabelecidas, obriga a um questionamento teórico – revelando-se, portanto, cientificamente produtiva. Concretamente no que concerne ao relacionamento que estabelece com a narrativa picaresca – em que existe alguma relação, parece-nos, de aceitação relativamente pacífica – ora se contesta uma relação de filiação, ou melhor, de subsunção ao género (caso de Carlos Reis), ora se indica (caso de Guerra da Cal ou de Manuel Fontes) o mesmo tipo de narrativa como fonte de inspiração (a expressão é, por agora, propositadamente vaga). Portanto, verifica-se sem dúvida uma relação de intertextualidade, ou se quisermos seguir a proposta genettiana, mais específica, de transtextualidade.

Ora, uma via possível para chegarmos ao cerne da questão, parece-nos ser precisamente a proposta de sistematização teórica apresentada por Genette em *Palimpsestes*

(1982), onde o autor distingue cinco tipos de transtextualidade – por ordem aproximativa crescente de abstracção e implicitação: intertextualidade restrita, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. De acordo com as distinções estabelecidas por Genette, pensamos que o tipo de relação existente entre *A Relíquia* e a narrativa picaresca seria, na realidade, não uma relação de arquitextualidade, mas sim de hipertextualidade. É sobre esta relação que propomos uma re-leitura d'*A Relíquia*. Nesta relação, tal como a define o seu teorizador, o hipertexto (neste caso *A Relíquia*) é a consequência de uma «enxertia» sobre o hipotexto (neste caso a narrativa picaresca) num procedimento de «transformação»¹. Porém, aqui deparamos com um novo problema e com outra grande polémica, que é a que gira à volta do conceito de «paródia», como uma das formas de hipertextualidade, diferenciada nomeadamente do *pastiche* e do *travestissement*.

Neste trabalho pretendemos, então, reflectir sobre algumas perplexidades que a leitura da obra *A Relíquia* nos foi trazendo e tentaremos analisar fundamentalmente dois problemas:

- a) a aplicabilidade do conceito de hipertextualidade e, adentro deste, a funcionalidade e o funcionamento (transposição, distanciação, inversão que se verifica para além e através) do conceito de paródia;
- d) a aplicabilidade do conceito genettiano de intertextualidade restrita².

Com este intuito, faremo: 1º) uma pequena incursão sobre a problemática da paródia; 2º) uma outra incursão pela questão da narrativa picaresca; num 3º momento relacionaremos estas duas questões. Na parte final do trabalho, abordaremos ainda as questões da *referência* e da *citação*.

1. Gérard Genette é um dos teóricos que mais profundamente estudou este conceito de *paródia*, sobretudo se concordarmos com Daniel Sangsue (1994: 64) que considera que o conceito de paródia serve de ponto de partida para a obra *Palimpsestes*, e que esta funciona como uma espécie de reacção à confusão conceptual que vulgarmente rodeia o uso do termo.

Acompanhando a lógica seguida por este autor no seu intuito de delimitar o conceito, vemos que primeiro ele remonta à origem etimológica e social do conceito, que nos informa que a *paródia* teria surgido como um canto «ao lado de» ou como «contraponto» (musical) do canto épico³; tenta, depois, situar a *paródia* na teorização aristotélica (uma vez que não temos notícia da pressuposta quarta parte da sua *Poética*), evocando a sua divisão de géneros, originada pelo cruzamento entre o modo de representação – narrativo e dramático – com o grau de dignidade da acção – alto e baixo –, o que originaria um quadro preenchido com os termos tragédia / epopeia e comédia / paródia; finalmente, tentando alargar e especificar este que seria o presumível quadro aristotélico, Genette propõe uma série de distinções, opondo *paródia* a *pastiche* e *paródia* a *transposição*.

No afã de uma sistematização mais científica, Genette contraria a *vulgata* que estabelece o sentido da *paródia* sobretudo através dum critério funcional que tem a ver com a intenção satírica, e reduz o conceito de *paródia* apenas à transformação dum texto que se realiza com a manutenção formal das palavras, mas alterando o seu conteúdo pela dife-

rente contextualização das mesmas palavras, o que estaria, segundo o autor, mais próximo da origem etimológica do termo.

Porém, deste modo, vai esvaziando o conceito de *paródia* de certos aspectos cómicos, privilegiando apenas o aspecto lúdico (Genette, 1982: 37). Esvaziando⁴ a paródia de intenções cómicas anula, por conseguinte, a dimensão satírica, que eventualmente apareceria implicada no sentido etimológico da palavra como «*contra-canto*». Como salienta Daniel Sangsue, «*Para (...) signifie à la fois «à côté» et «contre». L'étymologie renvoie donc déjà à cette combinaison de proximité et de distance qui est à la base de la parodie*» (1994: 70,75). De facto, parece-nos muito difícil esvaziar de sentido cómico-satírico uma obra que aparece recorrentemente como exemplo de paródia – a *Batracomiomaquia* – onde a epopeia é «incarnada» por batráquios e ratos. É para nós impensável pensar esta obra esvaziada ou desprovida de comicidade e de alguma sátira. A inversão carnavalesca (no sentido bakhtiniano) operada pela animização dos pequenos animais acarreta o cómico e a sátira⁵.

Por sua vez, o *pastiche* é definido, por Genette, como a imitação, aqui sim, jocosa ou não, de um estilo, definição que progressiva e subtilmente se alarga à ideia de género e até de escola: «*Mais il faut aller encore un peu plus loin: le pastiche en générale n'imité pas un texte pour une raison simple que j'exprimerai d'abord sous une forme volontairement provocante en disant qu'il est impossible d'imiter un texte, ou, ce qui revient au même, qu'on ne peut imiter qu'un style, c'est-à-dire un genre.*» (Genette, 1982: 89)⁶ Ao *pastiche* satírico propõe Genette que se chame *charge*.

Todas estas propostas têm o intuito de salientar a tão importante (e modernamente tão utilizada) forma de transformação séria (a paródia séria), que Genette propõe designar por *transposição*. (1982: 35)

A distinção genettiana esbarra, porém, com várias dificuldades, algumas das quais ele próprio refere (1982: 31), como o peso da tradição crítico-literária sobre o termo e o conceito, ou a vulgarização do termo *paródia* com inclusão de sentido e intenção cómico-satíricos. De facto, esta *vulgata* não surge por acaso. Para ela muito contribui, em nosso entender, a inexistência em algumas outras línguas, de um termo equivalente a *pastiche*, que Genette utiliza para estabelecer a distinção *paródia/pastiche*. Se o termo *pastiche* aparece em França, só no séc. XVIII, importado de Itália, na língua portuguesa ainda hoje se utiliza a designação *pastiche* na sua forma francesa, embora o brasileiro já diga *pasticho*, tratando-se de uma entrada recente e empregue apenas num registo culto no sentido de «imitação» – ao passo que *paródia* é um termo vulgarmente empregue, encontrando-se o seu sentido muito a ligado às vivências carnavalescas. Este problema é extensivo ao espanhol, ao alemão e ao inglês. Não é por acaso que nos escritos de autores em língua inglesa o conceito de *paródia* adquire sempre um sentido mais lato⁷. (E também *charge* não tem equivalência fácil, quer no português, quer no inglês).

Além disso, contemporaneamente, temos que enfrentar ainda outro nível de contaminação semântica, de uma outra área estética, mas que também não é dispiciendo, que explica em parte que *pastiche* acarrete sentidos negativos de mau gosto, mal feito, sucedâneo (aliás é neste sentido que Eça utiliza). Trata-se da contaminação que surge através dos domínios estéticos da arquitectura onde *pastiche* é muitas vezes entendido como uma des-contextualização histórica, por meio do reaproveitamento de certos elementos estilísticos do passado, isento de perspectivismo crítico, e funcionando como fuga aos verdadeiros desafios da arquitectura contemporânea (M. Tafuri, 1979: 88).

Uma outra dificuldade é a rejeição (talvez só parcial) do critério da funcionalidade. De facto, as distinções genettianas anulam, ou pelo menos atenuam, a perspectiva funcional da duplicidade no processo transformativo que caracteriza este tipo de relação textual. (O próprio Genette acaba por reconhecer a importância da funcionalidade como critério de destreza, quando diz que, nas suas subdivisões, as diferentes designações atribuídas às práticas textuais por ele identificadas, acabam por corresponder a um critério funcional – embora ele não considere a funcionalidade como critério distintivo primordial.)

Neste sentido, é de toda a pertinência a crítica que Robert Dion e Marty Laforest endereçam a Genette, num artigo sintomaticamente intitulado, «Avatars de la parodie: définitions et applications du concept de 'parodie'»: «En raison de son étroitesse⁸, la conception genettienne de la parodie, pour intéressante qu'elle soit, nous semble moins forte, moins susceptible de faire avancer la recherche que les conceptions de Hutcheon et Rose.» (1987: 73)

Surge mais interessante, de facto, a perspectiva de Linda Hutcheon, quer pela sua perspetivação pragmática (1989: 37), quer pela sua aproximação entre o conceito e utilização da paródia, e a capacidade auto-reflexiva dos sistemas humanos, ou seja, a capacidade que estes possuem de se referirem e reproduzirem a si mesmos (1989: 31). Diferentemente de Genette, Linda Hutcheon distingue a *paródia* do *pastiche* não pela oposição transformação *vs* imitação, mas sim pela oposição semelhança *vs* diferença – o *pastiche* acentua e visa a semelhança, enquanto a *paródia* visa acentuar a diferença (1989: 50) Para esta autora o acorde dominante fundamental na paródia centra-se na ambivalência que gera a distanciação crítica nela necessariamente implicada. Expressões como «síntese bitextual» (1989: 51), «incorporação de separação e contraste» (1989: 50), «dupla e dividida», «consciência dual do receptor» (1989: 34), pontuam, nos textos da autora, a ideia de que o «*status* mimético e ideológico da paródia é mais subtil (...); tanto a autoridade como a transgressão implicadas pela opacidade textual da paródia devem ser tomadas em consideração. Toda a paródia é abertamente híbrida e de voz dupla. Isto é tão verdadeiro em relação à arquitectura pós-moderna como ao verso modernista.» (1989: 41) E esta autora salienta ainda que «o que é notável na paródia moderna é o âmbito intencional do irónico e jocoso ao desdenhoso ridicularizador.» (1989: 17)

Só assim se compreende que Linda Hutcheon, ao distinguir *paródia* de *pastiche*, possa afirmar que a «paródia é bitextual ao contrário de formas monotextuais, como o *pastiche*, que acentuam a semelhança e não a diferença». A autora inclui, assim, as formas paródicas no jogo da polifonia romanesca⁸.

2. Se pensarmos, então, em *hipertextualidade* e mais especificamente em *paródia*, como se processa o relacionamento entre *A Relíquia* e a narrativa picaresca?

Levantar esta questão significa enfrentar outras discordâncias que têm a ver com o estabelecimento das características fundamentais do género, ou seja, com a definição de género «narrativa picaresca» e, mais latamente ainda, com a própria categoria «género», ela própria veículo de discussões científicas.

A este propósito Alison Weber relembra o dilema lógico que sempre enfrenta o estudioso dum género, uma vez que «tiene que elaborar una categoría coherente y sincrónica, extrapolando las necesarias y suficientes características de una realidad diacrónica y fluente» – a dos próprios textos. Relativamente à narrativa picaresca a autora fala num

certo «fracasso da definição do género», afirmando que «la picaresca no puede ser un concepto taxonómico; era y es un sistema de posibilidades, una constelación de estructuras» (Weber, 1979: 18). É preferível, então, como sugere Antonio Rey Hazas, que se utilize uma abordagem mais flexível do problema como aquela que propõe F. Lázaro Carreter: «concebir la picaresca como un género en constante transformación y construcción.» (1990: 12)

Não tendo a pretensão sequer de traçar um quadro desta problemática, interessa-nos, porém, salientar que, no que toca à definição do próprio género «picaresca» a tónica é posta, muitas vezes, no carácter proteico do género capaz de se metamorfosear e adaptar aos condicionalismos próprios de cada época. É neste contexto que se compreende que as *Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, apresentem capítulos inteiramente dedicados ao estudo da picaresca na literatura hispano-americana, norte-americana e na literatura moderna e contemporânea espanhola, na qual se inclui a premiada obra de Camilo Jose Cela *La familia de Pascual Duarte*, cuja história também surge edificada sobre a estrutura da narração autobiográfica, feita, neste caso, por um criminoso condenado à morte.

Pese embora a maleabilidade do género, capaz de evoluir metamorfoseando-se, tem que se verificar a manutenção de uma matriz (essencial à operacionalidade do conceito de género) que servirá como fonte geradora e regeneradora. Neste sentido muitos autores tentam especificar quais as características essenciais da picaresca, como é o caso de Antony N. Zahareas (1979: 79) ao enunciar 12 «constantes formais» (quase poderíamos dizer «condimentos») da narrativa picaresca que resumidamente passamos a enumerar: a narrativa de 1ª pessoa; a temática da delinquência relacionada com a herança e a origem do pícaro; o estilo pretensamente realista, mas na realidade conceituoso; a atitude anti-heróica do narrador; o desvio das normas (nomeadamente no que diz respeito à honra); a mobilidade proteica do pícaro; a sátira das relações indivíduo-sociedade; a estereotipização das outras personagens; a dicção que costuma ser paródia de literaturas idealistas e que se orienta para o cómico e o burlesco; a inclusão de máximas ou considerações ético-morais; e, por fim, os motivos entre os quais a genealogia, a necessidade, a sordidez, a fome, os enganar, as viagens, a violência, etc.. O autor salienta ainda que, todas estas constantes se colocam a partir da «dupla perspectiva da narração autobiográfica», que pressupõe no pícaro a «dupla função de “protagonista” e “narrador”, e a partir do momento em que o pícaro, em termos sociológicos se autorretrata como «embustero», («criminal», «bufón», «vagabundo», «miserável», «mozo sin profesión», «marginado»), e, frequentemente, como «parásito» social», sendo o seu motivo impulsor a vontade de «medrar»⁹.

Antes, porém, de passarmos propriamente à projecção¹⁰ destas características para a obra em apreço, não queremos deixar de chamar a atenção, por um lado para a notação que este estudioso faz da possibilidade de inclusão de um registo paródico na picaresca (em proximidade convivencial com o cómico e o burlesco), e por outro lado para o jogo de inversão que o pícaro realiza com o conceito de honra, e que, Antonio Rey Hazas designa precisamente por «paródia da honra» (1990: 24). É curioso notar, desde já, as potencialidades paródicas da própria picaresca.

Ora sobre os procedimentos paródicos da picaresca escreveu Antonio Gomez-Moriana um artigo muito interessante, significativamente intitulado «Intertextualité, interdiscursivité et parodie: pour une sémanalyse du roman picaresque» (1980-1). Logo no iní-

cio deste artigo, o autor estabelece uma distinção básica entre o estudo intertextual e o estudo interdiscursivo dum texto, afirmando que o primeiro permite descobrir alusões evocadas por componentes do texto, alusões essas que pertencem à herança semântica e ao passado cultural do leitor. Neste sentido, enumera uma série de práticas discursivas contemporâneas que servem de base à primeira narrativa picaresca *Lazarillo de Tormes*. Segundo o autor, esta narrativa serve-se dos procedimentos dessas práticas discursivas numa maneira subversiva, ou seja, operando uma recomposição subversiva. Trata-se, de facto, de um «*calque discursif en ce sens que le nouveau texte, en reproduisant un modèle discursif, interprète les lois de son fonctionnement [mais en fait un] usage agrammatical [qui] rompt le code en ne respectant ni les contraintes sélectives de ses composants, ni les lois qui le définissent, ou en les mettant au service d'une idéologie opposée*» (1980-1: 17-18). Segundo Gomez-Moriana, os textos (hipotextos na terminologia genettiana) sobre que se processa a transposição são : o solilóquio (destinado a Deus), a prática da escrita autobiográfica sobre o modelo das *Confissões* de Santo Agostinho, a confissão geral de uma vida (destinada ao confessor) e a confissão para o tribunal da Inquisição. No entanto, ainda segundo o autor, todo o uso da terminologia religiosa é, no *Lazarillo*, completamente subvertido no sentido carnavalesco.

Chegamos, assim, à conclusão de que o que se parodia pode perfeitamente não ser um texto singular, ou um excerto de texto – como acontece na concepção de Genette e também de D. Sangsue (1994: 75). O que aqui se parodia, por vezes, são algumas convenções estéticas de género ou subgénero, ou certos elementos das suas estruturas compositivas, ou elementos característicos de tipos de discursos.

Ninguém negará que é este mesmo processo que surge explorado mais tarde na magistral configuração das histórias d'*El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*¹¹. De facto, também aqui, não se parodia o romance de cavalaria, ou um romance específico, mas sim a estereotipização e convencionalidade em que este género de narrativa caiu.

Com as devidas diferenças, o mesmo se passa com a apropriação que, n'*O Nome da Rosa*, Umberto Eco faz, quer do duo estruturante – Sherlock Holmes /John Watson - das narrativas policiais de Arthur Conan Doyle, através das figuras de Guilherme e Adso, quer do próprio estereótipo policial. Também aqui não se verifica uma transformação sobre um só texto, senão perguntemo-nos qual das histórias de Sherlock Holmes está em causa nesta apropriação transformativa?! (Eco, 1984: 10)

3. Podemos, agora, perguntar que elementos da picaresca encontramos, então, n'*A Relíquia*, e quais são os elementos, por assim dizer, «dispensados» ou «preteridos»?

Um dos elementos constituintes do relato picaresco é a progressiva degradação do herói na passagem de amo para amo, a qual é (ainda que ambigualmente) considerada pelo herói como uma progressão. Ora, n'*A Relíquia*, não se verifica essa passagem de amo para amo, mas verifica-se uma progressiva degradação do herói à medida que ele aumenta a sua habilidade nos domínios da hipocrisia. Temos, portanto, a consideração apenas parcial de certas características e a sua transformação em termos de conteúdo, no que toca ao protagonista.

Intimamente ligado à configuração do protagonista na picaresca, surge o tema da «delinquência», que se agrava, por assim dizer, do *Lazarillo* para *Guzman de*

Alfarache, segundo os estudiosos as duas novelas que fornecem a matriz do género (Rey Hazas, 1990, 14-17). Porém, este tema não surge n'A *Relíquia* senão completamente invertido uma vez que o protagonista em princípio aceita viver como mandam as regras sociais, em paz com a família, a Igreja e a sociedade. Basta pensarmos na sua obediência cega às normas estabelecidas pela Titi, que, desde o início da obra, se estigmatiza na frase «É necessário dizer sempre sim à titi!», e que funciona como uma norma de conduta. Mesmo quando vai visitar Adélia, Teodorico não se arrisca a desrespeitar as regras impostas pela Tia Patrocínio. Sugere-se até que é o seu exagêro no cumprimento do dever (como ele é entendido pela titi), que acarreta o desinteresse de Adélia. De facto, depois de ter andado numa correria de missas, terços e novenas por várias igrejas e capelas chegava à noite a casa da Adélia «tão derreado, mono e mole ao canto do sofá – que ela [lhe] atirava murros pelos ombros, e gritava, furiosa: – Esperta, morcão!» (Queirós, s.d.: 46) O leitor, porém, sabe que estas normas não são eticamente louváveis e que, para além disto, o comportamento de Raposo se pauta pelo ludíbrio e o engano. Aliás, este *topos* do engano é recuperado explicitamente no final da narrativa, quando Teodorico multiplica as pressupostas relíquias da Terra Santa.

Perfilhando das características do “romance irónico” – designação que Alison Weber atribui a um dos quatro tipos de picaresca que identifica¹² – onde o pícaro «representa uma desviación reprehensible de una norma igualmente reprehensible», A *Relíquia* suscita, também, uma relação ambígua do leitor face à visão negativa do pícaro na sua rejeição da norma estabelecida. À medida que vai aderindo ao pícaro, o leitor identifica-se com a visão negativa de uma sociedade degradante. Mas, ainda segundo esta autora, a relação do leitor com o protagonista muda também segundo a norma do desenlace. No caso de um fracasso, verifica-se uma identificação com a personagem; no caso de um desenlace pelo êxito, assiste-se a uma rejeição total do pícaro. Porém, em ambos os casos, o leitor percebe uma incompatibilidade irreparável entre valores positivos e a norma social. Ora, n'A *Relíquia*, há uma maior identificação com Teodorico precisamente porque ele falha em relação aos seus objectivos de ludíbrio da Tia. Verifica-se, porém, o inverso, aquando da extraordinária recuperação socio-económica de Teodorico no final da obra.

Outra transformação que podemos observar diz respeito à configuração da personagem principal. Teodorico não é um delinquente, é (apenas, ou mais que isso) um hipócrita; porém, também pretende «medrar». A vontade de «medrar» socialmente, é, segundo J. A. Maravall, o motivo instigador do pícaro¹³. Este é, também, o motivo orientador da vida de Teodo – rico (que pretende ser rico), e condutor do seu comportamento, surgindo explícito, logo no início do texto (e não por acaso relacionado com o tema da obediência à «norma»), quando o menino é industriado pela Vicência (qual mãe de Lázaro ou pai de Pablos de Segóvia) de que a titi «padecia do fígado; tinha sempre muito dinheiro, (...) prédios, (...) pratas, e louças da Índia... Que rica que era a titi! Era necessário ser bom, agradecer sempre à titi!» (Queirós, s.d.: 21)

Em conexão com este «ingrediente», essencial à picaresca, surge o *topos* da viagem, indispensável às andanças (ou ao mau andar) do pícaro, que se mantém n'A *Relíquia*, funcionando também como «expediente» para a obtenção da riqueza.

Teodorico mantém também o motivo da personagem como parasita social, diríamos até, que este tópico é avolumado ao ponto de ser um tema essencial da obra (aliás, é também um tema recorrente nas obras do autor). Por sua vez este motivo encontra-se em estreita relação com a componente satírica.

Todos estes aspectos (e outros que poderiam ser levantados) levam-nos a crer que a relação que se pode encontrar entre *A Relíquia* e a narrativa picaresca não deve ser entendida como uma relação de paralelismo ou de subsunção genológica, mas sim uma relação parodística, muito mais envezada, e indirecta, porque transformativa e subversiva. Assim como não se pode pensar apenas numa relação relativa à estrutura sintagmática: outros níveis de análise – a temática, o cânone, o protagonismo, etc. – têm que entrar na liça, e têm que ser considerados, e, quanto a nós, dimensionados através do jogo paródico.

Aqui reside o «engano» de Manuel da Costa Fontes que o leva a afirmar «a estrutura básica d' *A Relíquia* como novela picaresca está provada», vendo-se o autor embaraçado, sem saber que fazer aos capítulos que não assentam na estruturação tipificada da picaresca – os capítulos II, III e IV.

No que toca à paródia, teremos que considerar, então, diferentes níveis:

- a) o nível discursivo da paródia restrita (no sentido em que Genette a entende) que se verifica na apropriação do discurso de Igreja e que serve para acentuar a beatice e a hipocrisia dum certo entendimento da religião, presente num sem número de expressões que pululam n' *A Relíquia*, como por exemplo, «Cala-te, alma perdida», ou «A Deus Nosso Senhor o deves, vê não Lhe faltes...» .
- b) o nível compositivo conseguido pela transformação e derrogação do cânone da narrativa picaresca, transformação essa cujo fulcro se situa, como muito bem viu Guerra da Cal, na mudança do motivo de matar a fome para o de matar a sede de luxúria, e que, adaptando, matizando, metamorfoseando, cria uma diferente personagem de sabor picaresco¹⁴.
- c) o nível hiper-estético (Genette, 1982: 435) que transcende o nível textual, e que tem a ver com a capacidade dramática que *A Relíquia* revela, no sentido em que incorpora, parodiado, todo um jogo mimético das posturas e gestos do ritual religioso que não podemos deixar de sentir, por exemplo, no episódio em que Teodorico se esguedelha e vai de rastos pelo corredor até ao oratório, «carpindo e gemendo», só para impressionar a titi.
- d) o nível sociológico conseguido pela inversão que imprime aos valores por que se regem quer a Igreja quer a sociedade : a hipocrisia e o arranjismo.

4. Mas o sentido paródico da obra não se esgota aqui. Como já intuíra Guerra da Cal ao referir que a própria figura de Cristo é atingida num sentido degradativo, e como explica Óscar Lopes, toda a obra é atingida pelo registo paródico – mesmo aqueles famosos capítulos que à primeira vista parecem difíceis de justificar. No entender de Óscar Lopes, a «rebeldia metacrónica de Teodorico, ora meramente humorística ora mais ou menos ingenuamente inquisitiva, é uma paródia interna à reconstituição histórica , que aliás tanto e tão variadamente tentou.» (1995: 82)

Mas o que podemos apreciar n' *A Relíquia* é uma diferença fundamental de tom nos capítulos II, III e IV, onde a intenção satírica que se realiza é mais ténue. Não pretendemos confundir sátira e paródia, cientes da distinção básica segundo a qual a primeira se move «intramuros», obedecendo às leis da estética e a segunda se rege por normas

“extramurais” de carácter sociológico (Hutcheon, 1989: 38). Apenas pretendemos dizer que a sátira acerada ao clero, à Igreja e à «sociedadezinha» burguesa é servida pela paródia, que a sustenta, e que, esta sátira, embora não esteja ausente, é bem mais ténue e subtil na reconstituição da vida e do martírio de Cristo – quanto mais não seja pela componente onírica que é requisitada.

Pensamos, sim, que a relação hipertexto - hipotexto, que se realiza com maior intensidade nestes capítulos, é diferente. Neste sentido, será curioso atentarmos na diferença que esta parte evidencia ao fornecer, explicitamente, as científicas fontes inspiradoras da narrativa – nomeadamente a referência directa a um autor como Renan, que se verifica no final do texto. De facto, as relações que *A Relíquia* estabelece com *Vie de Jésus* e, também, com os textos do Novo Testamento, são tão mais directas que chegam ao ponto de serem explicitadas. Bastará pensarmos na narrativa da crucificação e do suplício de Jesus, que Eça realiza próximo do fim do III capítulo (Queirós, s.d.: 189), e, principalmente no pormenor da explicação de que o vinho que se dava aos supliciados tinha à mistura um narcótico «suco de papoulas e especiarias», para sentirmos a influência directa da obra de Renan. Esta influência não é só a influência difusa da narrativa positivista da história de Cristo: ela vai até ao ponto de repetir um dito, em forma de citação –o que se verifica no caso da frase de Renan, atribuída a Anás e Caifás, «Mieux vaut la mort d'un homme que la ruine d'un peuple» (1896: 379), a qual é repetida por Eça *ipsis verbis*..

A relação que se estabelece aqui é, portanto, completamente diferente – é uma relação de *referência, citação, e até de plágio*.

Outro aspecto importante a considerar é a capacidade de reconhecimento do procedimento paródico. Penso que este aspecto está contemplado em RSSI. De facto, nem sempre a paródia é reconhecida ou reconhecível. Por exemplo é possível conhecer o quadro de Manet *Le Balcon* sem conhecer o quadro de Goya *As Majas na Varanda*. Porém, o desconhecimento do «hipoquadro» não impede uma certa apreciação estética do quadro de Manet, apenas impede aquela apreciação estética que traz o prazer que inegavelmente se tem no reconhecimento do procedimento paródico, quando ele, por algum motivo, se actualiza. Algo diferente se passa com o quadro de Magritte onde a relação de hipertextualidade ganha uma importância maior, senão fundamental. Poderíamos, então, pensar no grau de importância que é atribuído ao procedimento paródico, problemática intimamente ligada, nos parece, com essoutra da intenção do autor. Exemplarmente esclarecedora e significativa, surge também *A Relíquia* neste sentido, uma vez que nem todos os leitores realizam uma leitura paródica da obra, não deixando, por isso, de perceber e actualizar a sua mensagem de sátira social.

Para finalizarmos, não queríamos deixar de referir que, tal como a figura de D. Quixote questiona o problema da *ilusão romanesca*, n'A *Relíquia*, como em qualquer picaresca, o famoso desnível entre o conhecimento do protagonista-narrador, e a capacidade de discernimento do protagonista como picaro, faz emergir, sub-repetidamente, o problema da ficção e da escrita. Neste sentido, o entendimento da paródia como processo de auto-referencialidade conduz-nos, ainda, a considerar a existência de um elo de ligação muito forte entre *A Relíquia* e outra obra de Eça, escrita dez anos depois, *A Ilustre Casa de Ramires*. De facto, também nesta obra, a elaboração paródica (neste caso sobre o romance histórico) surge intimamente ligada à questionação (agora bem explícita) da escrita literária e de toda a série de problemas que a envolvem: plágio, alusão, fontes, influências e referências. Estes problemas que, sob perspectivas diferentes, atormentam

escritores e críticos literários, e se revelam tão modernos e complexos, surgem, em Eça como em qualquer escritor, ligados ao conceito da originalidade.

NOTAS

1. Hipertextualidade é «toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un autre texte antérieur A (hypotexte) sur lequel se greffe d'une manière qui n'est celle du commentaire», mas a que resulta «d'une opération (...) de *transformation*». (Genette, 1982: 11-12)
2. Pensamos que uma possibilidade de obviar à confusão entre a noção mais genérica de intertextualidade e a noção de intertextualidade no sentido restrito em que Genette a entende, seria optar, neste último caso, pela designação «entertextualidade» capaz de transmitir essa noção de maior proximidade da influência que o autor quer sugerir. Como, porém, não é nosso objectivo propor uma nova nomenclatura, manteremos a designação genettiana sempre seguida da explicitação que lhe confere o adjectivo restrita.
3. Retenhamos o detalhe da paródia, como é de crer pelo levantamento etimológico do termo, ser feita «dramaticamente», para entreter, sobre outros géneros. Assim sendo, a componente mímica deveria ser imprescindível para chamar a atenção e realizar o cómico. Poderemos aproximar esta ideia do jogo mímico que subjaz, principalmente, ao comportamento do protagonista d' *A Relíquias*.
4. Esvaziamento este de que fala D. Sangsue em «Os limites do sistema genettiano» (1995: 69-70).
5. Seguramente a resposta que daria Genette a esta questão seria a de que aqui se verifica uma contaminação de regimes, misturando-se paródia e pastiche, como acontece quando afirma «[La] parenté fonctionnelle de la parodie et du pastiche heroï-comique s'illustre bien dans le recours constant du second à la première» e para tal exemplificar o autor nomeia a *Batracomiomania* (1982: 30).
Ou por outras palavras: «Il est donc impossible, parce que trop facile et donc insignifiant, d'imiter directement un texte. On ne peut l'imiter qu'indirectement, en pratiquant après lui son idiolecte dans un autre texte, idiolecte qu'on ne peut lui-même dégager qu'en traitant le texte comme un modèle, c'est-à-dire comme un genre» (1982: 91).
6. O próprio Genette reconhece a influência anglicista da *vulgata* (1982: 31).
8. Neste sentido poder-se-ia pensar no que afirma Elisheva Rosen a propósito da noção e designação de grotesco (cuja origem surge bem datada e documentada contrariamente ao que acontece com paródia) dizendo que se trata de um termo reelaborado, re-investido e metaforizado numa «excepcional expansão nocional». *Mutatis mutandi* parece-nos que o mesmo se passa com a noção de paródia cuja expansão nos parece hoje incontornável não se compadecendo de um estreitamento à noção de origem (mais ou menos bem esclarecida como evidencia Daniel Sangsue) tanto mais que é muito dificilmente refutável a sua ligação com o Carnaval como tão largamente o evidencia Bakhtine. Só a título de exemplo podemos indicar o próprio termo «parodiante» e lembrar as conotações para que remete.
8. É para nós importante reter esta informação e aproximá-la da acentuação que Óscar Lopes faz do carácter bakhtinianamente dialógico do final d' *A Relíquias* (1995: 83)
9. Como informa este autor esta expressão feliz é de José António Maravall - «La aspiración social de "medro" en la novela picaresca» in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 312, Junho, 1976, pp. 590-625.
10. O uso do termo «projeção» é aqui empregue no sentido que as teorias textolinguísticas lhe conferem: «démarche» necessária dum procedimento do tipo «trial and error». Cf. Robert de

- Beaugrande – *Text, Discourse, and Process. Toward a Multidisciplinary Science of Texts*, Ablex Publishing Corporation, New Jersey, 1980, p. 179.
11. Sobre as relações de Cervantes com a narrativa picaresca cf. Pierre Ullman – «Cervantes y el antiheroe» (*La Picaresca*, 1979: 547-552).
 12. A diferença que a autora estabelece entre «romance cómico e romance irónico, conto cómico e conto irónico» assenta na oposição dinamismo e historicidade do romance vs estatismo e universalidade do conto (Weber, 1979: 15).
 13. Ver nota (9). Note-se a extraordinária passagem do discurso indirecto para o discurso indirecto livre.
 14. Neste sentido não podemos aceitar a afirmação deste estudioso quando diz «O herói [Teodoro] é o pícaro perfeito» (Guerra da Cal, 1971: 20, 21).

BIBLIOGRAFIA

- DION, Robert; LAFOREST, Marty. 1987. «Avatars de la parodie: définitions et applications du concept de «parodie»» in *Recherches Sémiotiques / Sémiotique Inquiry*, Vol. 7, nº 1, p. 73-88.
- ECO, Humberto. 1984. *Porquê «O Nome da Rosa»*, Lisboa, Difel.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- GOMEZ- MORIANA, Antonio. 1980-1. «Intertextualité, interdiscursivité et parodie: pour une sémanalyse du roman picaresque» in *Canadian Journal of Research in Semiotics*, 8, pp. 15-32.
- GUERRA DA CAL, Ernesto. 1971. «A Relíquia». *Romance picaresco e cervantesco*, Lisboa, Editorial Grémio Literário.
- HUTCHEON, Linda. 1985. *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989.
- LOPES, Óscar. 1994. «O narrador d'A Relíquia» in *A Busca de Sentido. Questões de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Caminho.
- La Picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, Madrid, Fundación Universitaria, 1979,
- QUEIROS, Eça de. 1897. *A Relíquia*, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, s.d..
- REIS, Carlos. 1986. *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*, 3ª ed., Coimbra, Livr. Almedina.
- RENAN, Ernest. 1863. *Vie de Jésus*, 13ª ed., Paris, Calmann-Levy, Éditeurs, 1867.
- REY HAZAS, Antonio - *La Novela Picaresca*, Madrid, Anaya, 1990, p. 12
- ROSA, Alberto Machado da - *Eça, discípulo de Machado?*, Lisboa, Editorial Presença, 1964.
- ROSEN, Elisheva. 1991. *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Paris, PUV.
- SANGSUE, Daniel. 1994. *La Parodie*, Paris, Hachette Supérieur.
- TAFURI, Manfredo. 1976. *Teorias e História da Arquitectura*, Lisboa, Editorial Presença.
- WEBER, Alison. 1979. «Cuatro clases de narrativa picaresca» in *La Picaresca...*, pp. 18-26
- ZAHAREAS, Antony. 1979. «El género picaresco y las autobiografías de criminales» in *La Picaresca...*, pp. 79-112.