

POLIFONIA, REPRESENTAÇÃO E HUMOR: A IRONIA COMO MECANISMO ARGUMENTATIVO NAS PARÓDIAS DA MAD TV¹

POLYPHONY, REPRESENTATION AND HUMOR: IRONY AS AN ARGUMENTATIVE MECHANISM ON THE MAD TV'S PARODIES

Jefferson Voss²

Mestre em Letras e Doutorando em Linguística
Universidade Estadual de Campinas
(jeffersonvoss@yahoo.com.br)

RESUMO: Pautados tanto nos pressupostos teórico-metodológicos que delineiam o dialogismo como é concebido pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin, quanto nos estudos sobre os mecanismos polifônicos que se circunscrevem na enunciação, cujo teórico norteador é Oswald Ducrot – o qual tem a base de suas teses também nos estudos de Bakhtin –, o texto que aqui apresentamos traz uma discussão acerca dos processos de construção da ironia e de sua função no delineamento do fio argumentativo que pode configurar o texto parodístico. No caso em particular das análises que empreenderemos, tentaremos demonstrar o modo pelo qual, nas paródias musicais feitas pelo programa humorístico *Mad TV*, exibido desde 1995 pela Fox, a ironia funciona como mecanismo argumentativo que, a partir da instauração do outro na cena enunciativa, constrói a contra-estilização em relação aos textos e sujeitos/objetos parodiados.

Palavras-chave: Paródia; Mecanismos polifônicos; Ironia

ABSTRACT: Based on the theoretical and methodological assumptions which sign the dialogic conception of language such as it is designed by the Russian philosopher Mikhail Bakhtin and also based on the studies about the polyphonic mechanisms which cross the enunciation, whose main theoretician is Oswald Ducrot – who has most of his theses based on the Bakhtin's works as well, our paper brings a discussion about the processes of irony making and its function at signing the argumentative clue which may set a parody. In the particular case of our analysis, we try to demonstrate the way irony works as an argumentative mechanism which, in the parodies produced by the comedy show *Mad TV* since 1995, builds a counter-styling regarding the texts and subjects/objects parodied in the enunciative scene.

Keywords: Parody; Polyphonic mechanisms; Irony

O Dialogismo Bakhtiniano e os conceitos de enunciado e enunciação

De modo preliminar à discussão que aqui nos propomos a tecer, sobre a ironia como mecanismo argumentativo na construção da paródia, imaginamos que seja necessário, antes de qualquer coisa, sublinhar o campo epistemológico em que nos situamos e que nos permitirá chegar a conclusões particulares a respeito do funcionamento de um fenômeno linguístico. E é no cerne daquilo que nos permite conceituar a linguagem enquanto prática de interação verbal entre indivíduos

¹ Texto produzido a partir das discussões realizadas na disciplina **A Construção Heterogênea do Texto**, conduzida pelo Prof. Dr. Edson Carlos Romualdo no Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado) da Universidade Estadual de Maringá.

² Na ocasião da escritura do artigo, o autor se encontrava na condição de bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

socialmente organizados que encontramos a filosofia da linguagem do modo como é concebida por Mikhail Bakhtin.

É a partir de Bakhtin, e especialmente de sua tese **Marxismo e Filosofia da Linguagem** (BAKHTIN, 1992), que nos é permitido pensar na linguagem a partir de sua dimensão dialógica e do modo como é afetada por fatores históricos e sociais. Ao problematizar as propriedades do fenômeno linguístico, Bakhtin procura nos mostrar que a realização do ato de fala requer mecanismos além daqueles físicos, fisiológicos e psicológicos, uma vez que exige também a imersão desse ato de fala em um contexto social. Segundo Bakhtin,

É preciso, fundamentalmente, inseri-lo [o fato linguístico] num complexo mais amplo e que o engloba, ou seja: na esfera única da relação social organizada. Assim como, para observar o processo de combustão, convém colocar o corpo no meio atmosférico, da mesma forma, para observar o fenômeno da linguagem, é preciso situar os sujeitos – emissor e receptor do som –, bem como o próprio som, no meio social (1992, p. 70).

Antes de tratar mais detidamente dessa concepção de linguagem, primeiramente, Bakhtin traça uma distinção entre duas orientações do pensamento filosófico-linguístico: o subjetivismo idealista e o objetivismo abstrato. Enquanto no subjetivismo idealista haveria uma tendência a depositar no sujeito falante toda a ação criativa da linguagem, no objetivismo abstrato não haveria sinais de ação criativa por parte do sujeito, uma vez que se pensaria na língua como sistema abstrato imanente passível de ser analisado sob um viés estritamente sincrônico em um recorte temporal. Segundo Bakhtin,

A primeira tendência [o subjetivismo idealista] interessa-se pelo ato da fala, de criação individual, como fundamento da língua [...]. O psiquismo individual constitui a fonte da língua. As leis da criação linguística – sendo a língua uma evolução ininterrupta, uma criação contínua – são as leis da psicologia individual, e são elas que devem ser estudadas pelo linguista e pelo filósofo da linguagem. Esclarecer o fenômeno linguístico significa reduzi-lo a um ato significativo [...] de criação individual (1992, p. 72).

Por outro lado, dada a cientificidade a qual é, nesse ponto, requerida, para o objetivismo abstrato,

[...] o centro organizador de todos os fatos da língua, o que faz dela o objeto de uma ciência bem definida, situa-se, ao contrário, no **sistema linguístico**, a saber, **o sistema das formas fonéticas, gramaticais e lexicais da língua**. Enquanto que, para a primeira

orientação, a língua constitui um fluxo ininterrupto de atos de fala, onde nada permanece estável, nada conserva sua identidade, para a segunda orientação a língua é um arco-íris imóvel que domina este fluxo (1992, p. 77) (Grifos do original).

Se opondo a ambas estas orientações do pensamento filosófico-linguístico, a partir do capítulo 5 de **Marxismo e Filosofia da Linguagem**, intitulado **Língua, Fala e Enunciação**, Bakhtin se põe a tecer seus próprios ideais em relação ao que deveria ser, prioritariamente, o objeto de estudo da linguística. É interessante notarmos a constituição do próprio título dado ao capítulo: à dicotomia língua e fala, constituída a partir do pensamento de Saussure, Bakhtin acrescenta a enunciação como parte integrante da atividade linguística. É a partir desse ponto de sua obra que o teórico institui a noção de enunciação, como processo histórico não reiterável em que as formas linguísticas trabalham a favor de um evento de fala que envolve bem mais que a língua em si, enquanto sistema, e o sujeito falante individualizado em um ato criativo: entram em jogo as condições de produção, os interlocutores estabelecidos na interação verbal e o caráter social da atividade linguística.

Bem além de um sistema imutável ou de produto de atos criativos individuais, a língua é, para Bakhtin, uma atividade evolutiva ininterrupta que toma corpo à medida que é utilizada em situações reais de fala. “Na realidade, o locutor serve-se da língua para suas necessidades enunciativas concretas (para o locutor, a construção da língua está orientada no sentido da enunciação da fala). Trata-se, para ele, de utilizar as formas normativas [...] num dado contexto concreto” (BAKHTIN, 1992, p. 92). Bakhtin insiste na ideia de não se poder estudar a língua de forma exterior ao fato social ao qual ela está incorporada:

[...] não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. **A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial.** É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida (1981, p. 95) (Grifos do original).

Se o capítulo 5 de **Marxismo e Filosofia da Linguagem** serve para que Bakhtin pontue as características enunciativas da língua numa oposição ao sistema abstrato firmado pelos estruturalistas, o capítulo 6, sob o título de **A Interação Verbal**, é ninho fértil para a exploração do caráter da enunciação enquanto produto da interação verbal ocorrida entre interlocutores historicamente posicionados:

Com efeito, a enunciação é o produto da interação verbal de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor (Ibidem, p. 112).

Além disso, para Bakhtin, o que marca o tom dialógico dado ao enunciado é o fato de que este é constituído na relação existente entre os interlocutores nas condições de produção enunciativa, o que equivale a dizer que

A palavra dirige-se a um interlocutor: ela é função da pessoa desse interlocutor: variará se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos [...] (Ibidem, p. 112) (Grifos do original).

É dessa forma que Bakhtin fecha sua tese de oposição a ambas as correntes de pensamento filosófico-linguístico por ele descritas. Primeiramente, não há como sustentar a tese do subjetivismo idealista de que a indivíduo seja o centro organizador da enunciação, uma vez que a palavra é orientada externamente pelo grupo social em que o indivíduo se insere: “O centro organizador de toda enunciação, de toda expressão, não é o interior, mas o exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo” (BAKHTIN, 1992, p. 121). Da mesma forma, o conceito de fala dado pelo objetivismo abstrato (enquanto fato individual em oposição à língua como fato coletivo) não tem como ser amparado após a constatação de Bakhtin a respeito do caráter dialógico da palavra: a palavra não é monológica ou individual, mas implica sempre a expressão de um em relação ao outro, ela é orientada socialmente e constituída da interação entre interlocutores; assim, todo ato de fala pressupõe interação e mesmo seu caráter por vezes monológico pressupõe uma interlocução virtual em que o outro é fator constitutivo: “[...] pode-se compreender a palavra diálogo num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja” (BAKHTIN, 1992, p. 123).

Tendo-se como pressuposto a se considerar o fato de que toda enunciação implica, então, interação verbal entre interlocutores, podemos dizer, a partir de Voloshinov, que o enunciado é o resultado inegável e produto materializado da interação verbal: “O enunciado concreto [...] nasce, vive e morre no processo da interação social entre os participantes da enunciação. Sua forma e significado são determinados basicamente pela forma e caráter desta interação” (VOLOSHINOV

apud BRAIT & MELO, 2005, p. 68). Para Bakhtin e seu grupo, não há enunciado que não pressuponha a interação verbal entre indivíduos socialmente organizados. Outra propriedade inerente ao enunciado é o elo que mantém com aquilo que já foi enunciado e aquilo que há de se enunciar. O enunciado é um elo na cadeia textual quando da formação de redes de memória e da própria evolução das formas linguísticas:

Todo enunciado – desde a breve réplica (monolématica) até o romance ou o tratado científico – comporta um começo absoluto e um fim absoluto: antes de seu início há o enunciado dos outros, depois de seu fim, há os enunciados-respostas dos outros (ainda que seja como uma compreensão responsiva ativa muda ou como um ato resposta baseado em determinada compreensão (BAKHTIN *apud* BRAIT & MELO, 2005, p. 61).

Percorrendo as contribuições de Bakhtin quando de sua definição de enunciado e enunciação, Oswald Ducrot procura nos mostrar o modo como o enunciado, sendo esse elo numa corrente de atos linguísticos, funciona como um acontecimento histórico. Segundo o linguista, a enunciação

[...] é o acontecimento constituído pelo aparecimento de um enunciado. A realização de um enunciado é de fato um acontecimento histórico: é dada existência [sic] a alguma coisa que não existia antes de se falar e que não existirá mais depois. É esta aparição momentânea que chamo 'enunciação' (DUCROT, 1987, p. 168).

Além disso, convém destacar o aspecto responsivo que a enunciação tem como propriedade ao inserir o enunciado numa rede textual. Esse aspecto é ressaltado por Menegassi, como ao afirmar que

[...] a responsividade não é apenas uma simples decorrência das práticas de linguagem, mas, antes, um fator imprescindível para que elas aconteçam. Não se trata apenas de poder oferecer uma resposta ao que foi dito pelo locutor, mas de compreender que a formulação de enunciado endereçado ao outro constitui, por si, uma possível resposta a outros enunciados que circulam na sociedade [...] (2009, p. 05).

Portanto, ao destacarmos o texto como objeto de nossa análise e tentarmos demonstrar o modo como se dá sua construção heterogênea, principalmente no que condiz com a construção específica da paródia, procuraremos relevar todos estes aspectos da enunciação que percorrem a obra de Bakhtin e de seus explicadores: 1) o fato de a enunciação se impor enquanto parte integrante das

atividades linguísticas, para além da língua e da fala; 2) a dimensão dialógica da enunciação e sua relação com fatores históricos e sociais; 3) a interação verbal entre interlocutores que nos oferece a enunciação como produto; e 4) o elo que o enunciado representa numa cadeia ininterrupta de enunciados, dada sua atitude responsiva em relação a essa cadeia.

O enunciado e seus locutores e enunciadore

Antes de mais seguramente iniciarmos nosso exercício de análise e, então, focarmos propriamente a construção argumentativa da paródia por meio da ironia, exporemos de forma breve as considerações de Authier-Revuz sobre a heterogeneidade mostrada e constitutiva dos textos e também as de Ducrot sobre a polifonia de locutores e de enunciadore que pode entrecruzar a autoria de um enunciado. A partir dessa explanação teórica, analisaremos rapidamente o estatuto da paródia como texto que recorre à heterogeneidade mostrada e, após, discutiremos os locutores e enunciadore expressos na paródia **Virginal**, produzida pelo programa norte-americano *Mad TV*.

Mostrando-se também explicadora e desenvolvedora da filosofia bakhtiniana, Authier-Revuz estabelece uma organização para o caso em que a heterogeneidade dos textos aparece de forma explícita – apesar de todo texto ser constitutivamente heterogêneo dada a inserção do enunciado numa cadeia de outros enunciados para os quais ele é sempre uma resposta. É por meio dessa organização que Authier-Revuz diferencia esses dois níveis de heterogeneidade: a mostrada e a constitutiva. No que condiz à heterogeneidade mostrada, segundo Authier-Revuz, ela se dá quando

[...] le locuteur fait usage de mots inscrits dans le fil de son discours [...] et, en même temps, il les montre. Par là, sa figure normale d'utilisateur des mots est doublée, momentanément, d'une autre figure, d'observateur des mots utilisés: et le fragment ainsi désigné – marqué par des guillemets, de l'italique, une intonation et/ou par quelque forme de commentaire – reçoit, relativement au reste du discours, un statut autre (1982, p. 92).

Sendo assim, o fato de o outro aparecer explicitamente no fio do discurso não evoca apenas laços de familiaridade entre o locutor citado e o locutor citante, mas também conflitos, embates, distorções próprias do acontecimento discursivo que é a enunciação. Por isso a afirmação de Authier-Revuz de que a entrada do

outro no discurso pressupõe um novo estatuto do outro na enunciação. Os efeitos de sentido jamais retornam carregando a singularidade dada por uma enunciação anterior, mas se colocam nos jogos enunciativos da nova enunciação, atendendo às regências do diálogo em que ressurgem.

A paródia, se analisada sob seu aspecto enunciativo, exige, dessa forma, a reconfiguração desse outro na cena enunciativa, por meio de uma referenciação que distorce os efeitos de sentido do texto citado e reorganizam seus sentidos nessa nova enunciação. Na terminologia definida por Sant’Anna (2003), se trata de uma contra-estilização do texto parodiado, visto que o texto é retomado, inscrito num novo contexto de interação verbal e apresenta uma direção argumentativa contrária a seu sentido original. Nas palavras de Sant’Anna, “Quando a estilização se dá na mesma direção ideológica do texto anterior, transforma-se numa paráfrase; se ela ocorre em sentido contrário, constitui-se numa paródia” (2003, p. 36). Assim, o que temos de específico no texto parodístico como lugar de existência da heterogeneidade mostrada é que, ao retomar um texto-outro e instituí-lo explicitamente numa nova enunciação, o locutor da paródia constrói uma argumentação ideologicamente contrária ao texto parodiado partindo exatamente dos aspectos constitutivos deste (sua historicidade, sua sintaxe verbal e visual, sua autoria, etc.).

Contudo, ao constatar essa propriedade da paródia de contra-estilizar o texto parodiado, percebemos que a instituição deste texto no fio do texto parodístico não se dá simplesmente com a entrada de um novo locutor em cena, visto que o responsável pelo texto parodiado não aparece apenas como um outro ao qual esta nova enunciação – a paródia – responde. Daí que nos é necessário retomar Ducrot e sua distinção entre locutor e enunciador. Na perspectiva de Ducrot, o locutor se trata de:

[...] um ser que é, no próprio sentido do enunciado, apresentado como seu responsável, ou seja, como alguém a quem se deve imputar a responsabilidade deste enunciado. É a ele que se refere o pronome *eu* e as outras marcas da primeira pessoa (DUCROT, 1987, p. 182).

Ainda segundo Ducrot, há casos em que “[...] o autor real tem pouca relação com o locutor, ou seja, com o ser, apresentado, no enunciado, como aquele a quem se deve atribuir responsabilidade da ocorrência do enunciado” (DUCROT,

182). Assim, o locutor não deve ser confundido com o autor do texto (princípio de unidade dos enunciados, segundo Foucault (2008)), uma vez que ele (o locutor) compreende um ser do discurso que se apresenta como responsável pela enunciação no jogo que se estabelece entre o **eu** e o **tu**.

Já o enunciador, mais que um indivíduo que ocupa espaço na enunciação por meio de suas palavras, se apresenta, para Ducrot como um ser que exerce seu ponto de vista no enunciado, garantindo sua existência em função de uma posição que o define. Nas palavras de Ducrot, enunciadores são

[...] estes seres [...] considerados como se expressando através da enunciação, sem que para tanto se lhe atribuam palavras precisas; se eles “falam” é somente no sentido em que a enunciação é vista como expressando seu ponto de vista, sua posição, sua atitude, mas não, no sentido material do termo, suas palavras (1987, p. 192).

A fim de diferenciar locutor e enunciador, Ducrot ainda cria uma metáfora literária, comparando o locutor ao narrador e os enunciadores às personagens. Na explicação do autor,

O locutor fala no sentido em que o narrador relata, ou seja, ele é dado como a fonte de um discurso. Mas as atitudes expressas neste discurso podem ser atribuídas a enunciadores de que se distancia – como os pontos de vista manifestados na narrativa podem ser sujeitos de consciência estranhos ao narrador (DUCROT, 1987, p. 196),

Já admitindo certa dificuldade em estabelecer essa diferença e, mais que isso, em visualizá-la no funcionamento textual, poderíamos começar o traçado de uma análise sobre as paródias da *Mad TV* afirmando que estas apresentariam, portanto, locutores (L1) que se inscrevem no textos parodísticos como seus responsáveis e que recriam os locutores dos textos parodiados (L2), numa tentativa de estabelecer uma equivalência entre L1 e L2. Entretanto, esses locutores, mesmo tentando se equiparar de forma representacional aos L2, assumem uma posição enunciativa (E1) diferente daquelas apresentadas nos textos parodiados (E2) – dada a contra-estilização presumida no funcionamento das paródias. Logo, teríamos um mesmo locutor que assume posições diferentes quando se inscreve ora na paródia, ora no texto parodiado. Vale ressaltar que, na abrangência diminuta de nosso trabalho e por meio daquilo que conhecemos sobre as paródias em geral, podemos entender que esse funcionamento se aplica às paródias da *Mad TV*, uma vez que se

trata de paródias de vídeo-clipes musicais em que um ator ou atriz interpreta o cantor ou cantora dos textos parodiados.

Vislumbremos esse funcionamento na paródia intitulada **Virginal**, que foi ao ar pelo programa humorístico norte-americano *Mad TV* em sua oitava temporada no dia 15 de fevereiro de 2003. O vídeo-clipe se apresenta como uma paródia do vídeo-clipe *Beautiful* lançado pela cantora americana Christina Aguilera durante o ano de 2002 e também retoma o vídeo-clipe *Dirrty* da mesma cantora. A canção *Beautiful* foi o segundo *single* do álbum *Stripped* e teve seu vídeo-clipe lançado alguns meses depois do lançamento do primeiro *single* deste mesmo álbum. Este primeiro *single* foi justamente *Dirrty* e coadunava com a temática geral do álbum: um destaque maior para a sexualidade da cantora, exposição de um seu lado *sexy*, resgatando o tema sob uma perspectiva rude e selvagem. No vídeo-clipe de *Dirrty*, Aguilera aparece com um *look* selvagem (numa mudança drástica de sua aparência), com roupas muito sensuais e com uma coreografia ousada de movimentos sexuais. Rapidamente, essa canção da cantora se espalha pelo mundo, repercutindo principalmente na Europa e na América Latina. Contudo, nos Estados Unidos, a canção não é bem aceita e não chega ao topo das paradas nacionais. É nesse momento que a canção *Beautiful* ganha destaque no trabalho da cantora.

Neste novo clipe, que aparece na mídia poucos meses depois de *Dirrty*, a postura de Aguilera se apresenta de modo diferente: a cantora está mais contida, vestindo roupas negras que neutralizam seu lado sensual e estampando um olhar inocente. Segundo relata o artigo da página digital Wikipédia, “o clipe mostra a realidade de vários grupos sociais que sofrem preconceitos diariamente (como é o caso dos góticos, homossexuais e travestis)” (WIKIPÉDIA, 2010). Essa nova música de trabalho da cantora lhe rendeu o primeiro lugar na parada britânica e o segundo lugar na americana, além de uma premiação no Grammy e “um prêmio especial da **Aliança Anti-Difamação Gay-Lésbica** por retratar as pessoas da comunidade LGBT de maneira positiva” (WIKIPÉDIA, 2010).

Contudo, não obstante o sucesso e as premiações, também surgiram as críticas. Talvez pudéssemos até inserir aqui, mesmo que forçosamente, a máxima de Foucault de acordo com a qual **onde há poder, há resistência**. Essa resistência, por sua vez, veio em forma de especulações sobre essa mudança repentina de comportamento demonstrada pela cantora. Estando num período em que Aguilera e Britney Spears eram interpretadas pela mídia como as duas aspirantes a sucessoras

de Madonna, especulando-se, inclusive, uma eventual rixa entre as cantoras, o comportamento de Aguilera foi interpretado como, primeiramente, uma tentativa de chocar as pessoas mais que qualquer outra cantora *pop* (superando Britney e, talvez, até Madonna) e, logo após a derrocada dessa sua primeira estratégia, uma provável reversão de postura a fim de tentar conquistar o público americano que ainda não valorizava sua aparição no cenário musical.

Dentre essas críticas, posições contra-ideológicas em relação ao trabalho de Aguilera, surge, então, a paródia *Virginal* (do inglês, o adjetivo “virginal”, “aquele que possui virgindade”) produzida pelo programa humorístico *Mad TV*. Nesta, recria-se o cenário de *Beautiful*, ressaltando-se comicamente algumas características do vídeo-clipe original, e se conflita este com cenas também recriadas comicamente a partir do vídeo-clipe de *Dirrty*. A direção argumentativa dessa paródia procura indicar que a mudança repentina de postura da cantora é apenas uma tentativa de tentar lucrar com o álbum *Stripped*.

A respeito dos locutores

Como já expusemos preliminarmente alguns parágrafos acima, concebemos, na paródia **Virginal**, a presença de um mesmo locutor, Christina Aguilera, representado esquematicamente por L1 e L2. Apesar de parecer contraditória essa designação de um mesmo locutor por meio de dois, sendo estes ao mesmo tempo iguais e diferentes, entendemos que, no caso das paródias de vídeo-clipes musicais feitas pela *Mad TV*, essa categorização se aplica, no sentido de que há um mesmo locutor responsável pelos enunciados pronunciados nos três textos (a paródia e os dois vídeo-clipes resgatados), mas que este locutor se institui diferentemente em um e em outro texto. Isso ocorre porque, na paródia, a atriz Christina Moore apenas **representa** a cantora Christina Aguilera. O locutor é o mesmo, mas apenas em nível de **representação**.

Sobre a representação, convém recorrermos brevemente a Foucault a fim de compreendermos o que ela pressupõe no embate entre o objeto real e o representado. Num texto em que já nos propomos a discutir particularmente esse nível da representação, mostramos como Foucault (2008b) o concebe como um índice de dessemelhança entre o objeto representado e sua re-inserção em outra materialidade enunciativa. Conforme diagnosticamos,

O que Foucault nos traz na problemática de **Isto não é um Cachimbo** é justamente o fato de que a afirmação do objeto do discurso através de sua representação comumente deliberada por suas propriedades de semelhança adquirem valor diverso quando analisadas suas dimensões de similaridade – o que equivale a dizer que a representação do objeto real na rede do similar destoa o valor do real e traça novos sentidos na rede de enunciados em que emerge: é o funcionamento do acontecimento discursivo insurgindo em meio aos saberes já dispersos e imprimindo novas significações aos objetos que são significados (VOSS, 2010, p. 68).

Transpondo essa reflexão para a teoria enunciativa, dá-se que a representação do locutor do texto parodiado implica, na paródia, um mesmo locutor distorcido pelas condições de produção em que esta última se inscreve. O L1 se apresenta como um simulacro (uma cópia imperfeita) do L2. Eles são o mesmo, e, ao mesmo tempo, não o são. A figura 01, abaixo, demonstra o modo como a representação pode re-inserir o objeto representado preservando algumas de suas características particulares e ao mesmo tempo o reinscrevendo num novo jogo enunciativo.



Figura 01 – À esquerda Christina Aguilera em *Beautiful*; à direita, Christina Moore em *Virginal*

Nesse sentido, imaginamos que o tom humorístico que a paródia adquire funciona exatamente porque há uma mudança de enunciadores (os pontos de vista expressos na paródia e nos textos parodiados), mas o locutor (porta-voz responsável pela paródia) se mantém, mesmo que em nível de representação num simulacro do original. Trata-se de duas Christina Aguilera, uma verdadeira outra falsa, mas que, em si, **são** a Christina Aguilera. Por isso, podemos compreender que há uma mesma responsabilidade alicerçada sobre esse personagem quando da sustentação dos pontos de vista expressos tanto nos textos parodiados quanto na paródia.

A Respeito dos enunciadores

As duas Christina Aguilera, às quais nos referíamos na subseção acima, podem até se enquadrar num mesmo protótipo de locutor, dada a tentativa de, na paródia, se perseguir os traços do objeto parodiado evidenciando-lhe os traços mais surreais. Todavia, no que se refere aos pontos de vista que este personagem sustenta em um e outro texto, elas se apresentam diferentemente.

Para que estabeleçamos essa comparação e realizemos essa análise, cabe recorrer ao clipe de *Dirrty*, também retomado pela paródia **Virginal**. Enquanto em *Dirrty* Christina se apresenta como uma mulher vulgar, em busca de experiências sexuais inusitadas – *Gonna get rowdy / Gonna get a little unruly / Get it fired up in a hurry / Wanna get dirrty* (Vamos ficar pelados / Vamos nos tornar um pouco desregrados / Vamos ficar excitados rapidamente / Quero uma sacanagem)³, em *Beautiful* ela aparece como um sujeito inseguro que tenta driblar os preconceitos que sofre por parte da sociedade e, ao mesmo tempo, incentivar as pessoas a assumirem suas identidades – *We are beautiful / No matter what they say / Words can't bring us down* (Nós somos bonitos / Não importa o que eles digam / Palavras não podem nos deixar pra baixo)⁴. De imediato, já notamos entre as duas canções da cantora dois diferentes pontos de vista em conflito, pelo menos se partirmos de alguns paradigmas sociais que veem como incompatíveis essas duas personalidades para uma mesma mulher – mesmo que essa seja uma visão preconceituosa. Teríamos, assim, um E3 não preocupado com conflitos emocionais e carregado pelo desejo de se divertir e um E2 resignado por, possivelmente, estar sofrendo algum tipo de exclusão social.

No que se refere à letra da paródia **Virginal** (nível de materialidade verbal do texto), o locutor aparentemente demonstra os mesmos pontos de vista expressos em *Beautiful*, apresentando uma mesma posição enunciativa: é um sujeito contido, com roupas escuras, olhar ao mesmo tempo doce e amedrontado e que narra, sob sua perspectiva, o porquê de ter deixado de ser uma “garota sacana”: “*Used to be such a Dirty Girl / I showed my kooch / Making world news / But since I've dropped cause I grossed you out / You didn't care to see my pubic hair*” (Costumava ser uma garota sacana / Eu mostrava minha calcinha / Era notícia mundial / Mas então as

³ AGUILERA, Christina. *Dirrty*. Faixa 16. Álbum Stripped. Gravadora RCA, 2002.

⁴ AGUILERA, Christina. *Beautiful*. Faixa 11. Álbum Stripped. Gravadora RCA, 2002.

vendas caíram porque eu deixei vocês com nojo / E vocês não ligam mais em ver meus pelos pubianos).

Contudo, essa posição de Christina Aguilera interpretada por Christina Moore não se mantém estável durante a paródia e, no conflito entre a materialidade verbal e a materialidade imagética apresentada durante o vídeo-clipe, evidencia-se que Christina Aguilera não estava mesmo tão redimida de suas atitudes carnais. Durante a paródia **Virginal**, algumas falas da personagem Christina Aguilera são conflitadas com as imagens que seguem no vídeo. A Figura 02 abaixo nos traz alguns exemplos.



Figura 02 – Quadros do vídeo-clipe *Virginal*, da *Mad TV*.

O primeiro quadro ocorre quando, num trecho de referência ao vídeo-clipe *Beautiful*, o L1 descreve os personagens figurativizados. Ao dizer que no clipe de Aguilera há “*Gay guys kissing deep and slow*” (Caras gays se beijando profunda e lentamente), aparece essa cena de dois homens se agarrando de forma bem selvagem. Já o segundo quadro da Figura 02 ocorre, quando o L1 diz “*I won’t flash my ass for you*” (Eu não mostrarei meu traseiro para vocês). Numa sequência ao quadro dois, o terceiro quadro, em que Aguilera dá um “tapinha no bumbum”, aparece quando L1 pronuncia “*Even if you beg*” (Nem se vocês implorarem [eu não mostrarei meu traseiro a vocês]). Por fim, último quadro da Figura 02 surge quando L1 termina de articular o enunciado “*No more sexy songs for you*” (Sem mais músicas sexy para vocês).

Há, nesse sentido, um conflito entre os níveis de materialidade verbal e imagética, sendo que é nesse conflito que se apreende os efeitos de humor criados pela paródia. Além disso, esse conflito entre verbo e imagem nos garante, nos enunciados verbais, casos de polifonia de enunciadores, uma vez que os enunciados se veem entrecortados, ao mesmo tempo, por dois pontos de vista, um mais razoável e um totalmente absurdo. É a fim de responder a essa polifonia de

enunciadores que concebemos como necessária a recorrência ao conceito de ironia. Disso trataremos na próxima seção.

A ironia como mecanismo argumentativo em *Virginal*

Nessa seção, discutiremos enfim os efeitos de ironia que constroem a argumentação em **Virginal**. Inicialmente, traçaremos algumas posições teóricas a respeito da ironia e, na sequência, analisaremos alguns enunciados irônicos que ocorrem na paródia em estudo. Por fim, concluiremos nossa discussão tentando decompor e explicar a crítica que a paródia empreende em direção à cantora Christina Aguilera.

Na bibliografia corrente, é usual se estudar o discurso irônico como aquele que apresenta comumente polifonia de enunciadores, ou seja, dois pontos de vista num mesmo enunciado. Segundo Ducrot, “um discurso irônico consiste sempre em fazer dizer, por alguém diferente do locutor, coisas evidentemente absurdas, a fazer, pois, ouvir uma voz que não é a do locutor e que sustenta o insustentável” (1987, p. 197). Tem-se necessariamente um locutor que enuncia sob um ponto de vista absurdo dadas as condições de produção em que se inscreve e, principalmente, para que a ironia aconteça, deve haver a teatralização desse ponto de vista absurdo pelo locutor e não a indicação que esse ponto de vista esteja sendo apenas relatado. Como nos mostra Ducrot,

Para que nasça a ironia, é necessário que toda marca de relato desapareça, é necessário “fazer como se” este discurso fosse realmente sustentado, e sustentado na própria enunciação. Esta é a ideia que procuro deixar dizendo que o locutor “faz ouvir” um discurso absurdo, mas que o faz ouvir como o discurso de um outro, como um discurso distanciado (1987, p. 198).

Portanto, um enunciado irônico, para que surta efeitos, deve apresentar um locutor L que expressa uma posição E a qual, se sabe, ele considera absurda. Além disso, é necessário que haja marcas contextuais que explicitem a incompatibilidade em L se posicionar sob E. Nas palavras de Ducrot

[...] é essencial à ironia que L não coloque em cena um outro enunciador, E', que sustentaria o ponto de vista razoável. Se L deve marcar que é distinto de E, é de uma maneira totalmente diferente, recorrendo, por exemplo, a uma evidência situacional, a entonações particulares, e também a certos torneios especializados na ironia [...] (1987, p. 198).

Essas evidências situacionais e torneios especializados de que fala Ducrot são dados na paródia **Virginal** tanto por fatores externos ao texto – pelas próprias condições de produção e circulação, já que se trata de um gênero paródia divulgado por um programa humorístico, quanto por fatores internos no funcionamento textual – por meio de um nível de materialidade imagética que flagra contradições quando comparado à materialidade verbal. De um lado, temos, como elucidamos acima, a representação de Christina Aguilera dizendo “*I won’t flash my ass for you*” (Eu não mostrarei meu traseiro para vocês) e, de outro, uma imagem em movimento que mostra a mesma personagem, encarnando seu lado sexual de *Dirrty*, a rebolar sensualmente com o bumbum direcionado às câmeras.

Esse tipo de construção nos aponta a presença da polifonia de enunciadores e as marcas da ironia, visto que se apresenta um ponto de vista o qual, imerso em suas condições de produção, se constrói como absurdo em oposição a uma opinião razoável. Assim, quando Christina Aguilera, no refrão da paródia, afirma “*So now I’m virginal*” (Então agora eu sou virginal), as constantes imagens que reconstroem o enunciador sensual de *Dirrty* acusam esse ponto de vista como absurdo, fazendo intervir o ponto de vista razoável: “*I’m not virginal*” (Eu não sou virginal). O mesmo acontece com os seguintes enunciados:

ENUNCIADOS IRÔNICOS	
Ponto de vista absurdo (E1)	Ponto de vista razoável (E’)
“I changed my slutty ways” (Eu mudei meu jeito de vadia).	“I didn’t change my slutty ways” (Eu não mudei meu jeito de vadia).
“This ain’t a sexy song today” (Essa não é uma música sexy hoje).	“This is a sexy song today” (Essa é uma música sexy hoje).
“Gay guys kissing deep and slow” (Caras gays se beijando profunda e lentamente).	“Gay guys kissing wildly” (Caras gays se beijando de modo selvagem).
“My pierced nipples ain’t in sight” (Meus mamilos com piercing não estão a mostra”).	“My pierced nipples are in sight” (Meus mamilos com piercing estão a mostra”).
“But you won’t see my wild state / While you watch this video” (Mas você não verá meu jeito selvagem enquanto você assiste a esse vídeo).	“But you will see my wild state / While you watch this video” (Mas você verá meu jeito selvagem enquanto você assiste a esse vídeo).
“I won’t flash my ass for you” (Eu não mostrarei meu traseiro para você).	“I will flash my ass for you” (Eu mostrarei meu traseiro para você).
“No more sexy songs for you” (Sem mais músicas sexy para vocês).	“And more sexy songs for you” (E mais músicas sexy para vocês).

Quadro 01 – Enunciados irônicos de Virginal.

Além dessa explicitação da ironia, dada pelo nível de materialidade imagética, e de seus dois enunciadores, um ponto de vista absurdo e um outro sério, a desconstrução desse processo faz transparecer um outro ser do discurso que se

distingue do locutor Christina Aguilera representado na paródia: é um enunciador denunciativo que direciona suas críticas à cantora. Dessa forma, na função geral da paródia, não se tem a pretensão de criticar, se opor ideologicamente ou se contra-estilizar os vídeo-clipes *Beautiful* e *Dirrty*, mas sim a própria cantora Christina Aguilera.

Há, primeiramente, uma apropriação de sua posição de locutora (numa representação sua realizada pela atriz Christina Moore). Isso assegura o efeito humorístico de haver uma Christina Aguilera distorcida que continua a ocupar sua função de locutora. Após, essa personagem justifica sua mudança de atitude de uma canção para outra, o que implica constitutivamente uma resposta aos textos da mídia em geral que a criticavam por essa mudança. Contudo, as atitudes demonstradas pela personagem no vídeo não comprovam essa mudança de postura, mas, ao contrário, reiteram sua personalidade obscena e mostram que seus enunciados verbais não são verdadeiros.

Entretanto, isso não justifica nossa hipótese sobre a ironia, já que se poderia simplesmente dizer que se trata de uma Christina Aguilera mentindo sobre si mesma. Daí a necessidade de mostrarmos que, no limiar desse processo textual-discursivo, existe um enunciador denunciativo que fala **de** Christina Aguilera **por meio de** Christina Aguilera. Não se trata efetivamente de um locutor já que ele não aparece como se responsabilizando pelos enunciados, mas se trata de uma voz que diz sobre alguém a partir desse mesmo alguém. A fim de entendermos a presença desse enunciador, vejamos o Quadro 02 abaixo:

ENUNCIADOS IRÔNICOS	
Ponto de vista razoável (E')	Ponto de vista denunciativo (E'')
"I didn't change my slutty ways" (Eu não mudei meu jeito de vadia).	" She didn't change her slutty ways" (Ela não mudou seu jeito de vadia).
" My pierced nipples are in sight" (Meus mamilos com piercing estão a mostra)".	" Her pierced nipples are in sight" (Os mamilos com piercing dela estão a mostra)".
"But you will see my wild state / While you watch this video" (Mas você verá meu jeito selvagem enquanto você assiste a esse vídeo).	"But you will see her wild state / While you watch this video" (Mas você verá o jeito selvagem dela enquanto você assiste a esse vídeo).
"I will flash my ass for you" (Eu mostrarei meu traseiro para você).	" She will flash her ass for you" (Ela mostrará seu traseiro para você).

Quadro 02 – Ponto de vista denunciativo (E'').

Como se pode notar, o enunciador denunciativo (E'') é um ponto de vista que trabalha no sentido de criticar a figura da cantora Christina Aguilera. Contudo,

para que a paródia surta efeito enquanto paródia e, principalmente, para que tenha um tom humorístico, essa crítica não se dá de forma explícita, fazendo com que todos esses processos linguístico-enunciativos sejam evocados: a ocultação de uma posição denunciativa, a recriação do locutor do texto parodiado por meio de simulacros, e, também, a utilização da ironia como mecanismo de dissimulação da posição séria do enunciador denunciativo. Por fim, constitui-se uma forte argumentação que possibilita criticar as atitudes de uma cantora pop com base tanto em suas criações artísticas (retomando elementos de seus vídeo-clipes) quanto em sua própria voz, posicionando um enunciador denunciativo nos limites de seu papel de locutora.

Referências

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneite Montree et Heterogeneite Constitutive: elements pour une approche de l'autre dans le discours. In: **Revue de Linguistique**, N. 26. Centre de Recherche de l'Université de Paris VIII: Paris, 1982.

BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

BRAIT, B.; MELO, R. de. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In: BRAIT, B. (org.) **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005. pp. 61-78.

DUCROT, O. **O Dizer e o Dito**. Campinas / SP: Pontes Editores, 1987. Trad. Eduardo Guimarães.

FOUCAULT, M. **A Arqueologia do Saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

MAD TV. **Virginal**. Vídeo-clipe. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=u4ND3BzEieY>. Acesso em: 10 mar 2010.

MENEGASSI, R. Aspectos da Responsividade na Interação Verbal. In: ALVES, L. K. [et al.] (org.) **Revista Línguas e Letras**. Vol. 10. N. 18. 1º sem de 2009. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/issue/view/270/showToc>. Acesso em: 10 mar 2010.

SANT'ANNA, A. R. de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. Série Princípios. 7. Ed. São Paulo: Ática, 2003.

VOSS, J. Sobre o Poder da Imagem Plástica: quando a dessemelhança muda os rumos da representação. In: SILVA, A. A. P da; TOGNATO, M. I. R. (Orgs). **Revista NUPEM**. V. 02. N. 03. Campo Mourão: Editora da FECILCAM, 2010. pp. 59-75.

WIKIPÉDIA. **Beautiful**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Beautiful>. Acesso em 10 mar 2010.