

## PARÓDIA E ALEGORIA: O IMAGINÁRIO APROPRIADO DA POESIA DE FRANCISCO ALVIM E DE LUÍS QUINTAIS

---

DEYSE DOS SANTOS MOREIRA<sup>\*</sup>  
IDA ALVES<sup>\*\*</sup>

### RESUMO

Este estudo é uma análise comparativa entre a poesia de Luís Quintais – poeta português – e Francisco Alvim – poeta brasileiro. O objetivo é investigar a aproximação da paródia e da alegoria como procedimentos intertextuais e interartísticos de apropriação, metarrepresentação e refuncionalização. Estudaremos como os poemas designam processos de ressignificação de obras já existentes e corroboram na constituição de um “imaginário apropriado” que tem caracterizado a arte contemporânea.

**PALAVRAS-CHAVE:** Paródia. Alegoria. Francisco Alvim. Luís Quintais. Poesia contemporânea.

---

A arte contemporânea tem se destacado por processos de apropriação, metarrepresentação, ou ainda, refuncionalização. O que esses conceitos têm em comum? Eles remetem a trabalhos de produção e interpretação de imagens – verbais ou visuais – a partir de uma imagem ou texto primário. Trabalhos que recuperam outros, atribuindo novas funções às obras anteriores. A produção criativa afasta-se da ideia de originalidade, passando a caracterizar processos de ressignificação de obras já existentes. A inovação liga-se, assim, a esse jogo que repete, difere e transforma,

---

<sup>\*</sup> Doutoranda na Sorbonne Université, em cotutela com o Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: deysesm@gmail.com - Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-2365-298X>

<sup>\*\*</sup> Professora Titular de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação Estudos de Literatura da UFF. E-mail: idafalves@gmail.com . Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-6892-7289>

constituindo um novo imaginário da tradição, denominado por Owens (2004) de “imaginário apropriado”. Ao estudar suas manifestações na arte contemporânea, o crítico de arte assinala um impulso alegórico intrínseco aos gestos de apropriação, tendo em vista que a maior característica da alegoria é a capacidade de resgatar aquilo que ameaça desaparecer: “Uma convicção a respeito da distância do passado e o desejo de redimi-lo ao presente são seus dois impulsos fundamentais” (OWENS, 2004, p. 114). Compreendido, ao mesmo tempo, como percepção e procedimento, o trabalho alegórico é, assim, resgatado por Owens (2004, p. 114) na arte chamada de pós-moderna ou de pós-produção<sup>1</sup>:

O imaginário alegórico é um imaginário apropriado; o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ele reivindica o significado culturalmente, coloca-a como sua intérprete. E em suas mãos a imagem torna-se uma outra coisa (*allos* = outro + *agoreuei* = dizer). Ela não restaura um significado original que possa ter sido perdido ou obscurecido: a alegoria não é hermenêutica. Mais do que isso, ela anexa outro significado à imagem. Ao anexar, no entanto, faz somente uma recolocação: o significado alegórico suplanta seu antecedente; ele é um suplemento. É por isso que a alegoria é condenada, mas é também a fonte de sua significação teórica.

Owens (2004) estuda a alegoria como estrutura da obra de arte, levando-nos a pensar em seu funcionamento na estrutura textual. Nessa perspectiva, os processos de apropriação podem ser observados através de recursos intertextuais. Segundo Kristeva ([1974] 2018, p. 59, tradução nossa), a intertextualidade é “transposição de um (ou de vários) sistemas(s)

---

<sup>1</sup> Segundo Bourriaud (2009, p. 8), o termo pós-produção “designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes off, os efeitos especiais. Como conjunto de atividades ligadas ao mundo dos serviços e da reciclagem, a pós-produção faz parte do setor terciário em oposição ao setor industrial ou agrícola, que lida com a produção das matérias-primas.” Nessa mesma perspectiva, Owens (2004) caracteriza a arte pós-moderna pelo impulso alegórico que configura diferentes formas de apropriação.

de signos em um outro<sup>2</sup>”, o que exige uma nova articulação: um fragmento textual recuperado é reposicionado, transposto para um novo conjunto, um novo contexto enunciativo e de significação.

Os processos de relação e de transposição, intrínsecos ao trabalho intertextual, fizeram com que Gérard Genette, em seu livro *Palimpsestes* ([1982] 2010), formulasse categorias diferentes para examinar cada tipo de relação textual. Para Genette (2010), a intertextualidade refere apenas à relação de copresença, ou seja, à presença efetiva de um texto em outro, como os procedimentos de citação, plagio e alusão (quando se torna necessário resgatar o texto A para que o texto B torne-se inteligível). Ela remete a processos relacionais, sem incluir os de derivação e de transformação, denominados por ele de hipertextualidade: “(toda uma obra B deriva de toda uma obra A)” (GENETTE, 2010, p. 24). Portanto, segundo o crítico, é a relação hipertextual que evidencia processos de reescritura, imitação que pressupõe desvios, transformações, como a paródia, o pastiche e a imitação burlesca.

Ainda que o discurso teórico continue a nomear de intertextualidade as manifestações textuais de copresença e de derivação, Samoyault (2008, p. 32) assinala que a divisão realizada por Genette permite “esclarecer relações entre um texto presente e um texto ausente”, nas quais o espaço do leitor enquanto intérprete fica ainda mais desafiador. Nesse sentido, Genette (2010, p. 7) propõe pensarmos os processos hipertextuais através da concepção de palimpsesto:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos.

---

<sup>2</sup> “Le terme d’*inter-textualité* désigne cette transposition d’un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre”.

Owens (2004) utiliza igualmente o termo para analisar o trabalho alegórico, tendo em vista que palimpsesto remete aquilo que se apaga para se escrever de novo. No entanto, o texto apagado, ao ser substituído, fixa no objeto os vestígios do conteúdo perdido. A ideia do trabalho alegórico como um palimpsesto é muito interessante na medida em que remete a um objeto que persiste em seus vestígios, mas cuja escritura, significado primeiro, perdeu-se, portanto, ele chega incompleto – como a ruína, já identificada por Benjamin ([1928] 2009) como paradigma da imagem alegórica – marca de presença e de ausência, cabendo ao alegorista reescrever, reproduzir ou interpretar, ressignificar o objeto. Por isso, o impulso alegórico é tanto percepção quanto procedimento, processo de apropriação dos vestígios que nos chegam do passado: “A alegoria é consistentemente atraída ao fragmentário, ao imperfeito, ao incompleto” (OWENS, 2004, p.115). Nesta perspectiva de um “impulso alegórico” que marca a arte contemporânea, podemos analisar o procedimento paródico como um dos recursos de apropriação intertextual e interartístico.

De origem grega, formada pelo prefixo “para” que tem o sentido de “contra”, “oposição”, ou ainda “ao longo de”, e pelo vocábulo “aoidé” que significa “canto”, o termo paródia remete à ideia de “cantar ao lado, de cantar fora do tom, ou numa outra voz, em contracanto – em contraponto –, ou ainda, cantar num outro tom: deformar, portanto, ou transpor uma melodia”. (GENETTE, 2010, p. 27). Hutcheon (1985) recupera a etimologia do termo, buscando combater a compreensão tradicional que reduz a paródia à imitação de outra obra com objetivo jocoso ou satírico. A autora assinala que seu uso foi limitado a uma relação de contraste entre os textos – ligada à retórica irônica. Apesar de apontar que a ironia faz parte do discurso paródico como uma estratégia que permite decodificar, Hutcheon (1985, p. 48) enfatiza que o jogo irônico tem sido sinônimo de ridicularização: “Nada existe no termo paródia que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe nos termos piada, burla, burlesco”. A visão tradicional que a compreende como imitação burlesca de modelos do passado perde de vista a dimensão de confrontação estilística – que mobiliza uma repetição com diferença –, além de não levar em conta o

distanciamento crítico inerente ao funcionamento da ironia: “A parodia é, pois, na sua ironia, transcontextualização e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia” (p. 48).

A estrutura paródica apresenta, assim, um movimento paradoxal: funciona como força conservadora, que repete, fixando outras obras, mas é também força criativa, capaz de transformar a obra incorporada, originando novas sínteses: “Não há integração com o novo contexto que possa evitar a alteração do sentido e talvez, até, do valor” (HUTCHEON, 1985, p.19). Se esse processo de incorporação – ou apropriação – pela paródia possibilita deslocamento crítico e criativo da tradição, a “nova forma desenvolve-se a partir da antiga, sem na realidade a destruir, apenas a função é alterada” (p. 52). Desse modo, o processo de refuncionalização da paródia segue igualmente um princípio de continuação histórico-literária, o que leva Hutcheon (1985) a assinalar o significado “ao longo de” do prefixo “para”, indicando uma relação de contiguidade entre os textos.

Ao lermos a produção recente de poesia de língua portuguesa, no Brasil e em Portugal, encontramos com certa frequência o embate do processo paródico, entre repetição e transformação. A esse respeito, chamo a atenção para as obras do poeta brasileiro Francisco Alvim e do poeta português Luís Quintais. Os poemas a seguir permitem-nos pensar esse jogo de apropriação no qual paródia e alegoria convergem:

#### CONVERSA DE ALICE COM HUMPTY DUMPTY

— A questão é de saber  
se uma palavra pode significar tantas coisas  
— Não, a questão é de saber  
quem manda  
(ALVIM, 2004, p. 78)

No poema de Francisco Alvim, o trabalho paródico é introduzido por meio de uma citação que, segundo Hutcheon (1985), funciona como uma das estratégias textuais da paródia<sup>3</sup>. Através do título, recuperamos a referência direta ao texto primário, cujo acesso somente pelos versos seria menos imediato. Trata-se de um fragmento do capítulo 6, intitulado “Humpty Dumpty”, da obra *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*, escrita pelo matemático inglês Charles Lutwidge Dodgson, escritor conhecido pelo pseudônimo Lewis Carroll. O fragmento textual, em sua obra, refere-se ao diálogo entre Alice e a personagem Humpty Dumpty:

“A questão é”, disse Alice, “se pode fazer as palavras significarem tantas coisas diferentes.”

“A questão”, disse Humpty Dumpty, “é saber quem vai mandar – só isto.”

(CARROL, 2002, p. 204)

Observamos que a relação intertextual produzida é de transposição, já que o poema efetua alterações em relação ao texto primário, ou seja, há uma reescritura – o que caracteriza a relação hipertextual para Genette. O contexto do diálogo, na obra de Carroll, mobiliza um grande jogo com as palavras. A própria expressão “Humpty Dumpty” é usada pejorativamente na língua inglesa com o sentido ofensivo de chamar alguém de “baixinho e gordo”. A propósito disso, Gardner (apud CARROL, 2002) comenta que a inversão carrolliana baseada em Humpty Dumpty faz supor que nomes próprios – os quais individualizam seres – devam ter significações gerais e que nomes comuns – os quais têm sentidos gerais compartilhados

<sup>3</sup> Apesar de Compagnon (1996) considerar o ato de citar como elemento fundamental na ressignificação dos fragmentos textuais, Hutcheon (1985, p. 27-28) o compreende como uma estratégia textual, um dos elementos base do gênero paródia: “Quero manter a designação por paródia desta relação estrutural e funcional de revisão crítica, em parte porque acho que uma palavra como citação é fraca demais e não transmite (etimologicamente e historicamente) nenhuma dessas ressonâncias paródicas de distância e diferença que encontramos presentes na referência da arte moderna ao passado. ‘Citação’ poderia servir, de maneira geral, se estivessemos a tratar apenas de adoção de outra obra como princípio estrutural orientador, mas a sua utilidade é, ainda assim, limitada”.

socialmente – possam ter significações arbitrárias e dependentes da vontade do enunciador, afirmando que o humor de Carroll advém em grande parte de seu interesse pela lógica formal (CARROLL, 2002, p. 200). Carroll (2002, p. 204) escreveu: “palavra alguma tem um *sentido* inseparavelmente ligado a ela; uma palavra significa o que o falante pretende dizer com ela, e o que o ouvinte entende por ela, e isso é tudo...” (CARROLL, 2002, p. 204). Nessa mesma perspectiva, em seu livro *Symbolic Logic* (apud CARROLL, 2002), Carroll coloca as seguintes palavras na voz de Humpty Dumpty: “sustento que qualquer autor de um livro está plenamente autorizado a associar qualquer significado que lhe agrade a qualquer palavra ou expressão que pretenda usar. [...] afirmo que todo escritor pode adotar sua própria regra, contanto, é claro, que ela seja coerente consigo mesma e com os fatos aceitos da Lógica” (apud. CARROLL, 2002, p. 205206).

O capítulo de *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*, portanto, é todo permeado pela discussão em torno da linguagem. A grande questão do diálogo, no contexto da obra inglesa, é saber se o enunciador manda nas palavras ou se as palavras mandam no enunciador<sup>4</sup>. Francisco Alvim, ao parodiar Carroll, põe essa pergunta na ordem do dia, acrescentando uma outra: quem, afinal, enuncia? Se sua obra poética vai criando suas próprias regras baseadas na indeterminação das vozes ou no apagamento do sujeito poético, que concede a voz a outros, ora anônimos, ora personagens da tradição literária, montando um teatro de vozes moveidças? O fragmento textual, apropriado no poema de Francisco Alvim, provoca uma reflexão sobre os aspectos formais de sua poesia. Nesse sentido, não podemos esquecer de que, em sua obra, o humor da polivalência das palavras em seu uso cotidiano acentua o desajuste das relações sociais. À vista disso, o processo paródico no poema promove uma refuncionalização da questão do diálogo quando a avistamos face ao contexto da sociedade brasileira,

---

<sup>4</sup> A esse propósito, Roger W. Holmes, em seu artigo *The Philosopher's Alice in Wonderland*, dá a seguinte resposta: “Em certo sentido, as palavras são nossos senhores, ou a comunicação seria impossível. Em outro, nós somos os senhores; se fosse diferente não poderia haver poesia” (apud CARROLL, 2002, p. 207)

no qual as vozes em sua obra circulam. Ou seja, recontextualizada no universo poético apresentado, situado historicamente e atento à cultura nacional viciada pela informalidade normatizada, a conversa se torna emblemática da identificação das assimetrias de classe: “a questão é de saber/ quem manda”. Diante da verticalidade assimétrica, a argumentação e a polissemia das palavras perdem qualquer valor. Acima de todo argumento, de toda a pluralidade, prevalece a cultura do mando e do desmando que alicerça as práticas sociais brasileiras. Assim, a fina ironia dessa paródia reside em denunciar o contrassenso de uma sociedade que se pretende moderna – plural e polissêmica – baseando-se em relações de poder autoritário, quando não oligárquico. Neste prisma, torna-se ainda mais irônica a denúncia de uma sociedade autoritária vir de um diálogo entre Alice e a personagem infantil Humpty Dumpty, um ovo falante.

O poema a seguir realiza igualmente um trabalho paródico, repetindo e transformando, de modo a nos levar a ressignificar um fragmento do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, publicado em 1881:

### BRÁS CUBAS

Ai nhonhô  
Cala a boca besta  
(ALVIM, 2004, p.111)

Este poema retoma o capítulo “O vergalho”, no qual Brás Cubas, personagem branco, avista o antigo escravo de sua família, Prudêncio, um pouco depois de ele ter sido alforriado pelo seu pai. Na cena, Prudêncio espanca outro negro, que agora detinha como escravo:

– Toma, diabo! dizia ele; toma mais perdão, bêbado!  
– Meu senhor! gemia o outro.  
– Cala a boca, besta! replicava o vergalho.  
(MACHADO DE ASSIS, 2007, p. 167)

Ao avistar Brás Cubas, Prudêncio deixa sua posição de senhor de escravos e passa a se comportar servilmente, submisso ao antigo filho do dono que o fazia de cavalinho quando criança. Por ordens de Brás Cubas, Prudêncio deixa de castigar seu escravo. No romance, a fala “– Cala a boca, besta!” é de Prudêncio. Nhonhô é o tratamento que ele dirige à Brás Cubas. Francisco Alvim, capturando as relações ao avesso e a hierarquia social, do negro que continua submisso ao branco, mesmo após deixar de ser escravo e que, além disso, de oprimido passa a opressor, inverte a fala, evidenciando a ambiguidade de Prudêncio que, no poema, aparece ele mesmo apanhando de seu nhonhô. Em todo caso, nas duas cenas, Brás Cubas, homem branco, sai sempre por cima, ocupando posições privilegiadas e dominantes.

O fragmento do romance, recriado e contextualizado na poesia de Francisco Alvim, funciona junto com outras vozes que circulam em outros poemas, retrabalhando a temática da escravidão não apenas como memória de um passado atroz, mas expondo igualmente a desumanidade naturalizada nos preconceitos que se perpetuam, mesmo após a abolição. Diante da faceta democrática, de convivência social entre raças, o poema desentranha, mais uma vez, a mesma lógica oligárquica.

A paródia, portanto, no embate com a tradição, ao repetir, desloca, possibilitando distanciação crítica – denominado por Hutcheon (1985) de transcontextualização: “Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança. Não há integração com o novo contexto que possa evitar a alteração do sentido e talvez, até, do valor” (p.19). A paródia envolve, assim, várias competências: “O codificador e, depois, o decodificador, têm de efectuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo. A paródia é uma síntese bitextual [ ... ]” (p.50). O texto anterior é incorporado promovendo um efeito de negativo do texto evocado. Nesse sentido, a paródia aproxima-se outra vez do trabalho alegórico, já que o signo alegórico refere-se sempre a outro que o precede, com o qual não irá igualar-se: “O significado constituído pelo signo alegórico só pode então

consistir na *repetição* de um signo anterior com o qual não pode nunca coincidir” (DE MAN, 1999, p.227).

O processo de incorporação e distanciação mobilizado pela paródia não se limita a uma relação intertextual. Como assinala Hutcheon (1985, p. 13), a paródia “é uma forma de discurso interartístico”. É muito comum que um texto se aproprie de outros tipos de mídias, como o poema a seguir do poeta português Luís Quintais, que promove uma representação textual a partir de outra representação audiovisual:

#### WARHOL E O HAMBÚRGUER

Warhol come um hambúrguer durante quatro minutos e qualquer coisa. Respeitamos solenemente os quatro minutos e qualquer coisa. Degustamos os quatro minutos e qualquer coisa. E nada aquém ou além da degustação. Alguém terá arquivado solene degustadamente o lixo. A aura, porque disso se trata, vem do lixo, e nós regozijamo-nos sempre com relicários e degustações. (QUINTAIS, 2015, p. 148)

O elemento que serve de fonte primária parodiada é uma cena gravada para o filme *66 Scenes from America*, produzido pelo cineasta experimental dinamarquês Jørgen Leth, em 1982. A cena, que dura 4 minutos e 28 segundos, mostra o ícone da cultura pop, Andy Warhol, comendo um hambúrguer. A ausência de trilha sonora e de imagens no segundo plano faz com que nossa atenção seja centralizada em sua degustação. Ao final, Warhol rompe o silêncio e pronuncia: “Meu nome é Andy Warhol e acabei de comer um hambúrguer”. Essa cena nasceu da vontade de Jørgen Leth de mostrar traços da sociedade norte-americana, sendo o “fast-food” – em específico o hambúrguer – um produto comum consumido por diferentes classes sociais. Posteriormente, o registro foi utilizado como comercial pelo Burger King, ocasionando uma ambiguidade – já comum nos trabalhos de Warhol – entre arte e publicidade.

O poema de Luís Quintais, ao parodiar o vídeo, não se limita a fazer uma representação de seu conteúdo, resumido à frase “Warhol come um hambúrguer durante quatro minutos e qualquer coisa”. A reiteração

temporal, ecoando os “quatro minutos e qualquer coisa” reforça, aliás, o vazio do conteúdo do vídeo. Resta contar o tempo da degustação. O poema funciona como um comentário crítico, deslocando nosso olhar da cena em si para uma reflexão sobre ela. Ele faz pensar no fato de que um gesto banal – comer hambúrguer – é apresentado como evento suntuoso, performance artística, cujo preciosismo lhe é atribuído pela presença do famoso Andy Warhol. Se a mistura entre arte e mercadoria lança a arte num espaço de consumo, faz também com que a mercadoria surja maquiada de trabalho estético. A ironia do poema reside no desnudamento da relíquia, em mostrá-la como mercadoria, além de apontar o contrassenso de apreciarmos e designarmos a arte pelo status em torno dela.

Ao realizar uma abordagem crítica, o poema promove uma refuncionalização da representação. A função agora é refletir sobre o vídeo e sobre a arte, e não caracterizar os americanos, nem vender hambúrguer. À vista disso, Hutcheon (1985, p. 13) tem assinalado a função de revisão crítica que a paródia vem desempenhando na arte contemporânea, considerando o gênero como “uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade”. Nessa perspectiva, a refuncionalização e a revisão crítica, mobilizadas pelos poemas, transformam o material apropriado, criando uma nova forma que depende do gesto de decodificação do leitor na produção de sentido paródico, envolvendo percepção e interpretação. Se o leitor não consegue identificar a paródia, “[...] limitar-se-á a naturalizá-la, adaptando-a ao contexto da obra no seu todo” (HUTCHEON, 1985, p. 50). A nova forma abre diferentes possibilidades de leituras, dando a ver outros conteúdos. Por desafiar a teoria de arte que busca assegurar uma unidade orgânica da forma e do conteúdo, a paródia tem sido rejeitada. Por isso, Hutcheon (1985, p. 14) afirma que ela “precisa de quem a defenda: tem sido designada de parasitária e derivativa”.

Assim, a paródia partilha com a alegoria não somente os “impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias” (HUTCHEON, 1985, p. 39), o movimento de apoderar-se e de recontextualizar, ou ainda a comum atribuição de um papel ativo ao leitor no processo de ressignificação. Se o

trabalho alegórico ocorre sempre que um texto é lido por outro, ele tende a designar o próprio comentário, evidenciando-se igualmente como modelo crítico: “É esse aspecto metatextual que é invocado sempre que a alegoria é atacada como interpretação simplesmente anexada *post facto* a um trabalho, um ornamento retórico ou floreio” (OWENS, 2004, p.114). Owens (2004) também assinala que a alegoria ainda continua malvista, reduzida a um suplemento, elemento excessivo. À medida que possibilita mais de um conteúdo na mesma forma, podendo ainda funcionar como legenda, escritura, ela torna-se igualmente uma ameaça à estética unitiva da forma e do conteúdo:

[...] o suplemento alegórico [...] toma o lugar de um significado anterior, que é desse modo apagado ou obscurecido. Porque a alegoria usurpa seu objeto ela comporta dentro de si mesma um perigo, a possibilidade de perversão: aquilo que é “simplesmente acrescentado” ao trabalho de arte seja confundido com sua “essência”. Por isso a veemência com a qual a estética moderna – a estética formalista em particular – opõe-se ao suplemento alegórico, pois ele desafia a segurança das fundações sobre as quais a estética é erigida. (OWENS, 2004, p. 122)

Hutcheon (1985, p. 14), nesta mesma direção, comenta: “O que se torna claro com esse tipo de ataques é a força subsistente de uma estética romântica que aprecia o gênio, a originalidade e a individualidade”. Desse modo, a alegoria e a paródia respondem a uma contemporaneidade na qual há um esvaziamento da ideia de pureza e essência das obras de arte. Respondem a um enfraquecimento de representações totalizantes, unitivas. Neste horizonte, a arte é coisa impura, no sentido de afastar-se de uma visão autêntica ou original e apresentar-se como reaproveitamento, recriação, mobilizando todo um legado por meio de uma reciclagem de materiais, sem deixar de ser inovadora. O poema a seguir de Luís Quintais expõe de forma exemplar esse princípio de continuação histórico-literária que repete e transfigura:

HERBERTO, EPITÁFIO

O amador disse ser,  
no já crepúsculo de uma vida,  
a coisa amada, a poesia.  
De metamorfoses se faz a face  
do agora morto, o vento torce  
vestígios de Inverno,  
o mar parece calmo mas contém  
futuras iniciações  
de que nada sabemos, ainda.  
(QUINTAIS, 2017, p.142)

Para abordar a perda do poeta português Herberto Helder e a metamorfose de seu corpo em sua obra poética que permanecerá após sua morte, Luís Quintais se apropria da poesia helderiana, parodiando a primeira parte do poema “Tríptico”, publicado em 1962, o qual, por sua vez, é uma paródia do famoso soneto de Camões “Transforma-se o amador na coisa amada”, de 1595:

Transforma-se o amador na cousa amada,  
Por virtude do muito imaginar;  
Não tenho logo mais que desejar,  
Pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,  
Que mais deseje o corpo de alcançar?  
Em si somente pode descansar,  
Pois consigo tal alma está ligada.

Mas esta linda e pura semideia,  
Que, como o acidente em seu sujeito,  
Assim coa alma minha se conforma,

Está no pensamento como ideia;  
E o vivo e puro amor de que sou feito,  
Como matéria simples busca a forma.  
(CAMÕES, 2016, p. 23)

O soneto de Camões é frequentemente evocado pelo tema do platonismo, representando um amor idealizado. Nele, o amador transforma-se na própria ideia, excluindo o horizonte erótico. Herberto Helder, ao parodiar Camões, explora a dimensão erótica do amor, corporificando a coisa amada “com seu / feroz sorriso, os dentes, / as mãos que relampejam no escuro”, concretizando, assim, o desejo da carne em “ruído e silêncios”. Nesse sentido, o poema de Herberto Helder promove uma refuncionalização do texto camoniano.

No texto helderiano, se a coisa amada e desejada – na qual se transforma o amador – configura imagens de mulheres, há também a suspeita de que ela possa ser a linguagem e seu trabalho poético, igualmente permeada de “ruído / e silêncio”, trazendo “o barulho das ondas frias / e das ardentes pedras que tem dentro de si”. Nessa perspectiva, o amador transforma-se em sua própria poesia: “Corre pelas formas dentro”.

## TRÍPTICO

I

Transforma-se o amador na coisa amada com seu  
feroz sorriso, os dentes,  
as mãos que relampejam no escuro. Traz ruído  
e silêncio. Traz o barulho das ondas frias  
e das ardentes pedras que tem dentro de si.  
E cobre esse ruído rudimentar com o assombrado  
silêncio da sua última vida.  
O amador transforma-se de instante para instante,  
e sente-se o espírito imortal do amor  
criando a carne em extremas atmosferas, acima  
de todas as coisas mortas.

Transforma-se o amador. Corre pelas formas dentro.  
E a coisa amada é uma baía estanque.  
É o espaço de um castiçal,  
a coluna vertebral e o espírito  
das mulheres sentadas.

Transforma-se em noite extintora.  
Porque o amador é tudo, e a coisa amada  
é uma cortina  
onde o vento do amador bate no alto da janela  
aberta. O amador entra  
por todas as janelas abertas. Ele bate, bate, bate.  
O amador é um martelo que esmaga.  
Que transforma a coisa amada.

Ele entra pelos ouvidos, e depois a mulher  
que escuta  
fica com aquele grito para sempre na cabeça  
a arder como o primeiro dia do verão. Ela ouve  
e vai-se transformando, enquanto dorme, naquele grito  
do amador.  
Depois acorda, e vai, e dá-se ao amador,  
dá-lhe o grito dele.  
E o amador e a coisa amada são um único grito  
anterior de amor.

E gritam e batem. Ele bate-lhe com o seu espírito  
de amador. E ela é batida, e bate-lhe  
com o seu espírito de amada.  
Então o mundo transforma-se neste ruído áspero  
do amor. Enquanto em cima  
o silêncio do amador e da amada alimentam  
o imprevisto silêncio do mundo  
e do amor.  
(HELDER, 2015, p.13)

O poema pode aludir ao ato sexual entre um homem e uma mulher, mas faz pensar também no trabalho poético do amador – poeta – e da coisa amada – poesia. Nessa ótica, a figura da mulher que escuta poderia remeter ao leitor que recebe o eco do poema e o reverbera em seu próprio corpo, transformando-se e fazendo ecoar: “E o amador e a coisa amada são

um único grito”, diante do qual o mundo transforma-se face à reverberação da poesia.

Neste jogo de revisitação da tradição literária, a paródia e a alegoria operam como estratégias de inovação que passam pela reescritura e releitura dos fragmentos apropriados: “o vento torce / vestígios de Inverno” (QUINTAIS, 2017, p. 142). A própria ideia de autoria individual é problematizada nestes trabalhos, uma vez que o autor retoma obras de outros em seu processo de produção, além de o papel do leitor ser tão importante quando o do(s) autor(es) na construção de conteúdos. Por isso, Benjamin ([1928] 2009) destacou a forma interpretativa da alegoria e o trabalho de produção de sentido do leitor, que a partir da sua experiência ontológica, vai ressignificar os restos, as ruínas, os fragmentos que lhe chegam do passado, interferindo, alterando e atualizando o legado histórico e literário. À vista disso, Benjamin aproxima-se – e de certa forma antecipa – o que ficou conhecido como a estética da recepção<sup>5</sup>.

Se a alegoria e a paródia mostram um esvaziamento das origens, elas não deixam de suscitar novos começos, transformando algo em outra coisa, propondo ler de outro modo. Nessa perspectiva, retomo a questão colocada no poema “Conversa de Alice com Humpty Dumpty”, de Francisco Alvim: quem enuncia? Dita de outra forma, existe um autor que manda nas palavras? O inacabamento das vozes em sua poesia a torna maleável, fragmentando a voz poética, de modo que cada parte de diálogo pode ser atribuída arbitrariamente e ressignificada. Retomando igualmente o poema “Warhol e o hambúrguer”, de Luís Quintais, como interpretar o vídeo? Se o poema, ao parodiá-lo, esvaziou seu conteúdo, chamando a nossa atenção para o caráter aurático do registro, não foi o caso da apropriação feita pelo Burger King, cuja degustação de Warhol foi usada para estimular a venda de hambúrgueres. Dessa maneira, cada um dos poemas acima, cada uma das apropriações atribuiu novas funções ao material recuperado.

Os poemas analisados permitem, assim, descortinarmos um pouco do “imaginário apropriado” da produção poética recente de língua

---

<sup>5</sup> A propósito da estética da recepção, ler “A história da literatura como provocação à teoria literária”, de Hans Robert Jauss (1994).

portuguesa, apontando que, tanto no Brasil quanto em Portugal, a arte contemporânea tem manifestado um “impulso alegórico” que resgata vestígios do passado e ressignifica. Este gesto mobiliza diversas estratégias intertextuais e interartísticas, como é o caso da paródia, cujo trabalho entre repetição e transformação revelam modos diversos de reunir fragmentos da história e da tradição, promovendo deslocamento crítico e criativo.

PARODY AND ALLEGORY: THE APPROPRIATE IMAGINARY OF THE POETRY OF FRANCISCO ALVIM AND LUÍS QUINTAIS

ABSTRACT

This study is a comparative analysis between the poetry of Luís Quintais – a Portuguese poet – and Francisco Alvim – a Brazilian poet. The objective is to investigate the interrelation between parody and allegory as intertextual and interartistic processes of appropriation, meta-representation and refunctionalization. I will study how the poems develop processes that give new meaning to existing works and participate in the constitution of an “appropriate imaginary” that has characterized contemporary art.

KEYWORDS: Parody. Allegory. Francisco Alvim. Luís Quintais. Contemporary poetry.

PARODIA Y ALEGORIA: EL IMAGINARIO APROPIADO DE LA POESIA DE FRANCISCO ALVIM Y LUÍS QUINTAIS

RESUMEN

Este estudio es un análisis comparativo entre la poesía de Luís Quintais – poeta portugués – y Francisco Alvim – poeta brasileño. El objetivo es investigar la aproximación de la parodia y la alegoría como procedimientos intertextuales e interartísticos de apropiación, meta-representación y refuncionalización. Estudiaremos cómo los poemas designan procesos de resignificación de obras existentes y corroboran la constitución de un “imaginario apropiado” que ha caracterizado al arte contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: Parodia. Alegoría. Francisco Alvim. Luís Quintais. Poesía contemporánea.

## REFERÊNCIAS

- ALVIM, Francisco. *Poemas: 1968-2000*. São Paulo; Rio de Janeiro: Cosac & Naify; 7Letras, 2004. (Coleção Ás de Colete, 8).
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CAMÕES, Luís de. *Sonetos de Camões*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.
- CARROLL, Lewis. *Alice: edição comentada e ilustrada; aventuras de Alice no país das maravilhas & Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- DE MAN, Paul. *O ponto de vista da Cegueira: ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea*. Tradução Miguel Tamen. Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 1999.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos a literatura de segunda mão*. Tradução Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mendes Arruda Mariana e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.
- HELDER, Herberto. *Poemas completos*. Porto: Porto Editora, 2015.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions Points, [1974] 2018.
- MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Lisboa: Edições Cotovia, 2007.
- OWENS, Craig. O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. Tradução Neusa Dagani. *Arte & ensaios*, n. 11, p. 113125, 2004. Disponível em:

[https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11\\_craig\\_owens.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11_craig_owens.pdf). Acesso em: 2 jun. 2020.

QUINTAIS, Luís. *A noite imóvel*. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

QUINTAIS, Luís. *Arrancar penas a um canto de cisne: poesia 2015-1995*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

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

---

Submetido em 05 de outubro de 2020

Aceito em 28 de dezembro de 2020

Publicado em 14 de fevereiro de 2021

---