

O Cravo e a Rosa – uma tentativa de estudar a estilização paródica

Marly Camargo Vidal

Jane A. Marques

Escola de Comunicações e Artes- ECA/USP

Resumo: Este trabalho faz uma aproximação da telenovela *O Cravo e a Rosa*, de Walcyr Carrasco e direção de Walter Avancini, com a teoria de Mikhail Bakhtin que ao tratar do dialogismo, entre interlocutores e entre discursos, adota o uso de variações estilísticas.

A estilização evidencia duas consciências lingüísticas: a do estilizante, produtor e/ou reelaborador de discursos e a do público receptor a quem cabe o esclarecimento do estilizado.

É possível perceber claramente, através da ficção, a realidade ‘travestida’ de efeitos de polifonia que é construída a partir da paródia, da ironia e da carnavalização (conceitos bakhtinianos).

Palavras-chave: Telenovela, O cravo e a Rosa, Interdiscursividade

Discorrendo sobre Rabelais e reafirmando a opinião da crítica que o considera o mais difícil dos autores clássicos, Mikhail Bakhtin afirma: *"é porque exige para ser compreendido, a reformulação radical de todas as concepções artísticas e ideológicas, a capacidade de desfazer-se de muitas exigências de gosto literário profundamente arraigadas, a revisão de uma infinidade de noções"*¹... cremos que a mesma exigência pode ser feita ao espectador crítico da telenovela. Hoje, a telenovela, *história contada por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação, uma trama principal e muitas subtramas que se desenvolvem, se complicam e se resolvem no decurso da apresentação"*², está incorporada ao cotidiano brasileiro em um duplo movimento: reflete-o e dele retira temas e situações, colaborando na construção de muitas de suas imagens, como têm demonstrado com propriedade vários trabalhos acadêmicos, dentre os quais sobressaem os de autoria da Profa. Maria Lourdes Motter³ (ECA/USP).

Propomos uma abordagem da telenovela, tendo como subsídio teórico às idéias bakhtinianas de carnavalização, paródia e ironia, inseridas num universo maior, o da dialogia.

O pensamento dialógico e seus desdobramentos

Para melhor nos situarmos no pensamento bakhtiniano, reportemo-nos ao conceito de discurso. Para Clark e Holquist, *o discurso é uma ação*⁴, o que nos dá a conhecer e o conhecer. Ação complexa entre pessoas que, como consciências, utilizando-se de linguagens, enviam e transmitem códigos empenhados em um entendimento. O discurso de que tratamos não se restringe a um texto verbal e sim abarca outras linguagens. E mais, essa interação se manifesta através da enunciação: *conjunto de signos provenientes de indivíduos socialmente organizados e como tal concreto, compreendendo o produto (aqui, a telenovela e sua pluralidade de linguagens) e o processo, este considerado como a situação, sempre em interação orgânica*⁵. Há então uma conexão concreta entre os participantes – um discurso liga pessoas – *com o existente de um modo simultâneo e isso vai permitir a enunciação, ou seja, a existência da enunciação depende dessas relações*⁶. Para Bakhtin a enunciação é essencial e tem como característica básica ser social-interativa.

Mas há outro conceito bakhtiniano que fundamenta todo seu pensamento, a dialogia. O dialogismo é marca do homem, a alteridade seria a definidora da nossa humanidade pois é impossível pensar o homem sem relacioná-lo com o outro. Em relação ao discurso, duas seriam as concepções de Bakhtin quanto ao dialogismo: entre interlocutores e entre discursos. Discutindo as questões da linguagem verbal, Bakhtin firma-se como defensor da essencialidade da linguagem para comunicação e também da interação entre interlocutores como a própria essência da linguagem. Por seu turno, a enunciação necessita da voz do locutor, do horizonte do receptor, do tempo e espaço, inserida no contexto social e histórico de sua produção, o sentido só se constrói na interação entre os sujeitos do discurso, ou seja, na produção e interpretação. Note-se que o conceito de sujeito bakhtiniano é de um sujeito social, pertencente a um grupo ou classe, participando de um sistema hierárquico, de um momento e de um tempo e por isso sujeito histórico. E como tal, portador de voz, determinada e produzida a partir de determinados lugar e tempo. Sujeito ideológico cujo discurso vai situar-se em relação aos discursos do outro.

A dialogização discursiva orienta-se para outros discursos, outras vozes, outras palavras que, contraditoriamente pluriacentuadas, cruzam-se no interior do discurso e é desse entrecruzamento que o sentido se constitui. Várias são as vozes ouvidas e muitas vezes vindas de longe, de tempos outros, de culturas outras que situam o discurso na história, que exigem a

busca de um espaço semântico que explique as relações entre os discursos, a polêmica que se instaura, exigindo uma abordagem nova que permita a compreensão entre os diversos discursos. A esse jogo dialógico entre os muitos "textos da cultura" instalado no interior do discurso chamaremos *interdiscursividade*, entendida aqui como incorporação de um discurso (ou de discursos) por outro. Ou seja, a segunda concepção de dialogia bakhtiniana, discurso que se apropria de outro, tecido de múltiplas vozes polemizando, que se completam ou respondem umas às outras. Perceber, portanto, as estratégias discursivas que fazem um discurso de início já dialógico, porque constituído de/pela linguagem, esconder, camuflar ou mostrar, exibir sua *heteroglóssia*. Diversidade de discursos de classes, diversidade de línguas, diversidade de vozes individuais esteticamente organizadas. Bakhtin considera ainda os discursos do autor, do narrador, gêneros inseridos e mesmo os discursos dos personagens como sendo responsáveis pela multiplicidade de vozes sociais e pelas inter-relações mais ou menos dialogicizadas e que caracterizariam, segundo ele, o romance. Sendo a heteroglóssia um fenômeno natural no social, não é possível o discurso monológico. O que aqui se afirma é a existência de um efeito monofônico ou polifônico como resultante de estratégias, de procedimentos utilizados nos discursos. Produzidos num contexto social, por indivíduos em interação não há como um discurso, qualquer que ele seja – cotidiano, estético, literário, poético, predominantemente verbal ou marcadamente múltiplo: cinematográfico, teatral, televisivo, etc. – ser uma voz única.

Os procedimentos que permitem a um discurso a adoção de variações estilísticas, ou seja, a exploração no discurso de outros estilos, como se o discurso representasse o estilo de outrem, modificando o tom, caracterizar-se-ia como *estilização*.

Na estilização apresentam-se *duas consciências lingüísticas individualizadas: a que representa (a consciência do estilista) e a que é para ser representada, estilizada*⁷. Essa segunda consciência, do estilista, de seu auditório contemporâneo permite o aclaramento do estilizado: separa elementos, deixa alguns na sombra, ilumina outros, cria novos acentos, ressonâncias de linguagem, ou seja, liberta-se do primeiro, cria uma linguagem livre da que representa que não só traduz a vontade do estilizado como também apresenta a vontade do estilizante. Entre o estilo reproduzível enquanto discurso do outro, deve existir um certo distanciamento do discurso estilizado, há que se manter a percepção da intenção de estilização, caso contrário, inclina-se para a imitação.

Dentre esses procedimentos estilísticos interessa-nos particularmente a *paródia*. Destacamos a definição de Kothe⁸: *Paródia, segundo o étimo, significa 'canto paralelo': é um*

texto que contém outro texto em si, do qual ela é uma negação, uma rejeição e uma alternativa. Ela geralmente diz o que o outro texto deixou de dizer e ela insiste no fato de não ter sido dito. A paródia é um texto duplo, pois contém o texto parodiado e, ao mesmo tempo, a negação dele. Ela é, portanto, a síntese de uma contradição, dando prioridade para a antítese, em detrimento da tese proposta pelo texto parodiado.

Affonso Romano de Sant'Anna, citando Iuri Tynianov que teria sido precursor de Bakhtin no estudo da paródia, afirma que como a estilização, a paródia vive de *uma dupla vida: além da obra há um segundo plano estilizado ou parodiado*⁹, mas na paródia há, necessariamente, uma discordância, enquanto na estilização há uma concordância, o estilizado aparecendo através do estilizante. Tendo uma motivação cômica, a estilização será sempre paródia. Bakhtin afirma, na paródia, semelhantemente à estilização, haver uma fala de outro, porém introduz-se nela algo intencionalmente em oposição ao "original", isto é, a segunda "voz" entra em discordância com a primeira. Essa segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, *entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos*¹⁰.

Porque a paródia costuma utilizar-se do humor para transmitir seu efeito, que é o de causar estranhamento, como num “jogo de espelhos”, conforme a define Aragão¹¹, ela apresenta uma imagem invertida, reduzida ou ampliada, de acordo com o enfoque que desejar. Além disso, o autor destaca outro aspecto característico da paródia que *é o do humor, fato que provoca um certo estranhamento no leitor, pela inversão dos valores tradicionais. (...) Queremos deixar claro que o humor na paródia não se confunde com o riso da piada. É mais irônico do que satírico, mais sério do que cômico. Pode até provocar a gargalhada, mas a sua força permanece para além do momento da sua irrupção. É um humor desconfiado porque não se mostra desvinculado do sério. É o fator de equilíbrio do sistema.*

Outro aspecto é a variação dos discursos paródicos: pode-se parodiar o estilo de outro enquanto estilo, a maneira típica, caracterológica e individual de outro *ver, pensar e falar. [...] a paródia pode ser mais ou menos profunda: podem-se parodiar as formas superficiais do discurso como se podem parodiar até mesmo os princípios profundos do discurso do outro*¹². Por outro lado *a paródia é um elemento inseparável da "sátira menipéia" e de todos os gêneros carnavealizados*¹³. Estranha em termos orgânicos aos gêneros puros – epopéia, tragédia – e própria dos carnavealizados¹⁴.

O carnaval, no sentido de um conjunto de todas as variadas festividades do tipo carnavalesco *é uma forma 'sincrética de espetáculo' de caráter ritual muito complexa,*

variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares.

Considerando que a paródia tem seu referente na carnavalização, não podemos deixar de colocar a ironia como um dos recursos comum à paródia.

O que nos interessa, de fato, é que tanto utilizando recursos de intertextualidade ou de interdiscursividade o processo da ironia pode ou não aparecer e só serão percebidos à medida que os interlocutores tiverem conhecimento dos “temas” propostos e das “interpretações” possíveis.

A produção de um texto implica em conhecer como será a recepção do mesmo. Ao tratar da perspectiva bakhtiniana, Brandão¹⁵ destaca o papel do receptor: *o outro na figura do destinatário se instala no próprio movimento de produção do texto na medida em que o autor orienta a sua fala, tendo em vista o público-alvo selecionado.*

Castro¹⁶ define a ironia como exemplo típico de discurso bivocal, onde *a palavra tem duplo sentido: volta-se para o objeto do discurso como palavra comum e para um outro discurso. A consideração pelo discurso de um outro implica, na verdade, o reconhecimento do segundo contexto como meio de perceber o significado da ironia.*

Para Brait¹⁷ a ironia constitui *um fenômeno bivocal, dialógico, um sistema de interação para utilizar os termos de Bakhtin.* E a autora classifica a *recuperação do já-dito com objetivo irônico como formas de contestação da autoridade, de subversão de valores estabelecidos que pela interdiscursividade instauram e qualificam o sujeito da enunciação, ao mesmo tempo em que desqualificam determinados elementos. (...) Assim sendo, o processo de participação na constituição do interdiscurso irônico pode reverter não apenas figuras de autoridade, mas relativizar valores estabelecidos, produzindo um efeito humorado graças à apreensão simultânea dos dois planos de enunciação, promotores de investimentos contraditórios.*

Dos desdobramentos teóricos à telenovela *O Cravo e a Rosa*

É preciso considerar a memória discursiva do público receptor, que implica em conhecimentos partilhados, contexto, convivência, contrato e que irá possibilitar um enunciado ser visto como irônico ou não.

Tendo por objetivo atingir um determinado público, a telenovela trabalha a linguagem, pensando na história, na memória e na ideologia do cotidiano, que permeiam todas as relações sociais. Para Bakhtin¹⁸, em qualquer situação que dependa de relações sociais é preciso ter em vista quem está falando e para quem.

Nas telenovelas, mais especificamente em *O Cravo e a Rosa*, esses fatores são/ estão muito bem trabalhados. Recorrendo ao discurso irônico, percebemos que eles pactuam com o leitor/receptor uma cumplicidade cômica, criando um “*desvio lúdico*” – termo que Castro retoma de Gréssillon e Maingueneau. Ao tratar do texto irônico, Castro¹⁹ coloca que para entender esse texto (*unidade de enunciação do autor + unidade de enunciação do outro*) é preciso analisá-lo *como o resultado de uma operação dedutiva de contradição ou contrariedade em que se recupera o elemento pressuposto como a verdadeira expressão da significação*.

De forma cômica, as questões sociais e econômicas em evidência no momento retratado (anos 20) vão sendo apresentadas em *O Cravo e a Rosa*: o casamento, forma de realização pessoal e de necessidade social para as mulheres; a hierarquia familiar (a filha mais velha tem que se casar primeiro); a virgindade como um valor moral (exclusão social da Candoca – Miriam Freeland e as 'formiguinhas' para Bianca – Leandra Leal); o processo de liberação feminina, através das manifestações feministas (Catarina – Adriana Esteves, Lourdes – Carla Daniel e Bárbara – Virgínia Cavendish, à frente da passeata contra a Revista Feminina comandada por Serafim – João Vitti); a intimidade/proximidade familiar entre patrões e empregados (Mimosa – Suely Franco que assume o papel de mãe de Catarina e Bianca, Petrucchio – Eduardo Moscovis com Calixto – Pedro Paulo Rangel e Neca – Ana Lúcia Torre).

Inclusive a Revista Feminina mostra que a mulher, naquele período, não tinha expressividade enquanto classe. A Revista era escrita e comandada somente por homens e estes tinham que aprender a bordar, tricotar, cozinhar, assumir todos os papéis para poder representá-los como se fosse uma mulher a escrevê-los. O Heitor (Rodrigo Faro), que nunca havia trabalhado, consegue emprego na Revista para poder fazer figura frente ao Dr. Batista (Luís Melo) e é mostrado travestido de mulher para poder ditar seus artigos. Ele não conseguia nem mesmo redigi-los, outro funcionário da Revista o fazia.

O que perpassa na questão da ironia é o jogo da presença/ausência e o cruzamento de discursos compartilhados entre enunciador e enunciatário. Estes são/estão sempre cercados por um contexto; o que pressupõe cumplicidade e conhecimentos prévios por ambas as partes.

Segundo Brait²⁰, *em qualquer enunciado humorístico a participação ativa do destinatário está prevista, a fim de que a convivência, o partilhar de determinados pressupostos, conduza a uma visão em que os acontecimentos, ainda que aparentemente isolados, revelam suas ligações.*

A ironia convive, pois, com a presença/ausência, que articula a tensão entre antífrase/sentido literal/ sentido figurado. Pois, é nesse conflito de antífrase, literal e figurado por onde passa a ironia, que o conceito de polifonia se manifesta. Brait²¹ comenta que *o que está atualizado, em presença, não pode ser compreendido a não ser que se leve em conta uma ausência que de alguma forma ali ressoa por vias de uma contextualização que sinaliza a confluência presença-ausência.*

Vistas de um plano superficial, as personagens feministas (Catarina, Lourdes e Bárbara) são ridículas e radicais, mas para um espectador ativo elas representam o exagero e a estereotipia. O radicalismo da apresentação faz parte da intencionalidade do autor, porque, no fundo, são pessoas normais que buscam realizações afetivas e a liberdade de atuação enquanto seres humanos.

A ambigüidade, segundo Schaerer²², acompanha de perto a ironia. O locutor ao simular alguma coisa, na instância da literalidade, indica para o receptor essa simulação. E o receptor há de interpretar ou não de acordo com seus conhecimentos e experiências próprias. Uma vez que a mensagem é interpretada de acordo com que o locutor pretendia, está validada a intencionalidade do mesmo e, portanto, do discurso irônico, porque *Diferentemente da mentira, em que a simulação pretende se passar por verdade, o engano irônico se oferece para que o receptor o adivinhe ou perceba como engano. Nesse sentido, a dissimulação só se torna irônica, segundo Schaerer, no momento em que é denunciada ou percebida como tal.*

Temos a dissimulação da personagem Lindinha (Vanessa Gerbelli) retratada de forma irônica, somente percebida por alguns personagens e pelo público receptor. O seu tio, Calixto e o próprio Petrucchio não percebem o jogo que ela constrói para atingir seus intentos. Marcela (Drica Moraes), filha do Dr. Joaquim (Carlos Vereza), também se utiliza desse mesmo artifício – considerada pelo pai uma 'santinha', e pelo Batista, seu marido, uma 'rainha', só será desmascarada por estes pelo excesso que comete por interesse pelo dinheiro de ambos.

Em *O Cravo e a Rosa* temos muitos recursos que podem nem sempre ser facilmente compreendidos ou apreciados, pois para tal é preciso que se instaurem os dois eixos traçados por Josef²³.

- um *eixo horizontal*: emissor que se dirige ao receptor – instaurando o diálogo e
- um *eixo vertical*: um texto contém um contexto – o que caracteriza a ambivalência.

No cruzamento desses dois eixos é que acontece a intertextualidade e possibilidade da dupla leitura, porque muitas vezes, as vozes provêm de mundos diversos. Para Fávero²⁴ compõem a compreensão e o sentido de dialogismo: *num único discurso podem-se encontrar duas orientações interpretativas, duas vozes. Assim é o discurso parodístico, a estilização, o 'skaz' estilizado.*

Aragão²⁵ reforça essa idéia ao colocar a paródia como uma retomada de algo passado, um discurso já existente que volta à tona e se atualiza na concretização do discurso. Isto é, *a conscientização do ultrapassado, no vigente, ou melhor, é o lugar onde se manifesta a dúvida sobre os valores tradicionais. O olhar profundo que a caracteriza aponta para a possibilidade de transformação do presente, seja pela crítica à sociedade atual, às tradições, seja pela abertura que permite a passagem a novas possibilidades de ser e de pensar.*

É para Jozef²⁶ a concretização da obra: *a criação não estaria, assim, na escrita mas sim na leitura, o verdadeiro produtor não seria o autor mas o leitor.*

Cabe destacar que para o núcleo central de *O Cravo e a Rosa*, o autor Walcyr Carrasco, com a direção de Walter Avancini (2000-2001), apropria-se de *A Megera Domada*, de William Shakespeare (escrita entre 1593-1594). Obra esta que foi apropriada anteriormente nas telenovelas *A Indomável*, de Ivani Ribeiro (Excelsior, em 1965) e *O Machão*, de Sérgio Jockyman (Tupi, 1974). Carrasco aproveitou também personagens de Ivani Ribeiro, além de ter se baseado no clássico *Cyrano de Bergerac* para o triângulo amoroso entre Bianca (Leandra Leal), Heitor (Rodrigo Faro) e Edmundo (Angelo Antônio).

Mas Carrasco a situa no contexto da sociedade paulista em meados dos anos 20, reatualizando a história e colocando-a como uma telenovela de época. Fixa aí a figura do agiota e do banqueiro (e não mercador como Shakespeare) na economia, da ascensão dos processos de industrialização, da introdução dos primeiros automóveis na cidade, dos pontos de encontro (confeitaria e igreja), do fazendeiro decadente frente ao poder econômico – banqueiro (Batista), agiota (Normando Castor – Cláudio Corrêa e Castro) e capitalista (Comélio – Ney Latorraca que só vive de rendas).

Se o leitor, embora propositadamente colocado pelo autor, não perceber o jogo em cena, a telenovela fica sendo apenas engraçada, perdendo com isso a particularidade maior – que é o resgate da época (renascentina, na obra original e anos 20, para a telenovela) e da obra de Shakespeare (trama e os caracteres). Mesmo porque o *plot* principal de *A Megera Domada*

permanece atual – a relação homem mulher, no sentido da composição poder-submissão continua sendo válido ainda no século XXI.

Destacamos aspectos de ironia, paródia, mas é preciso salientar algumas características de carnavalização presentes na telenovela *O Cravo e a Rosa*, como já destacado anteriormente, um gênero que melhor expressa a paródia. *O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre as grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos*²⁷, exprimindo diversificada e articuladamente uma cosmovisão carnavalesca, cujas categorias básicas descritas a seguir poderiam ser assim consideradas:

- 1) Espetáculo sem ribalta e sem divisão atores/espectadores. Não se contempla, nem se representa o carnaval: vive-se o carnaval. Vive-se às avessas, um "mundo invertido", porque todas as convenções hierárquicas são revogadas assim como as formalidades, ou seja, elimina-se tudo que é determinado pelas desigualdades sociais.

O banqueiro Batista precisa da aparência da família perfeita para sua carreira política, no entanto, mantém uma relação antiga com uma lavadeira, dizendo ser caixeiro viajante. O público-receptor sabendo da vida dupla, "às avessas" que o banqueiro leva, consegue perceber a comicidade e a ironia desse personagem dentro de suas outras relações pessoais e da lavadeira com o seu meio.

- 2) A *excentricidade*, outra característica fundamental, é forjada a partir desse novo modo de viver face a face, as relações mútuas entre os homens. A excentricidade permite as manifestações concreto-sensoriais.

Catarina e Petrucchio, protagonistas da história, constroem uma convivência totalmente fora dos padrões. É um casal que foge das normas propostas – após o casamento continuam vivendo às turras um com o outro. Eles se atraem pela excentricidade que permite esse viver face a face, onde se enfrentam mutuamente, sem haver ganhador ou perdedor no final do jogo.

- 3) A cosmovisão deshierarquizada permite a aliança entre tudo o que na hierarquia estava separado – *celebração do diverso* –: o carnaval reúne, celebra, combina o sagrado e o profano, o elevado e o baixo, o grande e o insignificante, o tolo e o sábio, etc.

Na questão da profanação, do sacrilégio, temos a Lindinha que tendo chantageado, para fugir das suas responsabilidades, finge querer ser freira para continuar sendo santa ao olhar do tio. A igreja era utilizada como ponto de encontros românticos das relações clandestinas (Dinorá – Maria Padilha e Celso – Murilo Rosa). Mesmo após esse casal ter se separado, no último capítulo, na hora do casamento da Bianca com o professor

Edmundo, Dinorá dirige um olhar lânguido para Celso, que retribui com um piscar de olhos, indicando cumplicidade e aceite. Por outro lado, Cornélio percebe a cena e permanece calado como que se não tivesse percebido nada.

Alguns animais de 'estimação' têm mais privilégios e respeito do que alguns personagens. A porquinha de Januário (Taumaturgo Ferreira) foi nomeada herdeira pelo Dr. Joaquim quando este descobriu que a filha só tinha interesse no seu dinheiro. Catarina cuida da galinha carijó como se esta fizesse parte da sua família.

- 4) Essa celebração do diverso leva à *profanação*: os sacrilégios carnavalescos, descidas e trombadas carnavalescas, *as indecências carnavalescas relacionadas com as forças produtoras da terra e do corpo*.

A questão do corpo, das *forças reprodutoras da terra e do corpo*, no dizer bakhtiniano, ganha sentido através dos solteiros que vivem 'afogueados': Bianca descobrindo a sexualidade, Mimososa e Neca pelos amores não vividos que se dirigem ao Calixto, o possível conquistador para uma delas.

As feministas que são contra a dominação presente no casamento, anseiam por uma relação afetiva e sexual estável.

As sensações físicas são, pois, destacadas para evidenciar as relações concreto-sensoriais. Entra em voga todo um jogo de sensualidade latente, sem explicitação do sexo como fundamental, que só poderia se manifestar no casamento.

Essas formas simbólicas, *concreto-sensoriais, espetacular-rituais vivenciáveis e representáveis na forma da própria vida*, são importantes porque estão presentes na cultura há muito. E, portanto, *foram capazes de exercer enorme influência...*²⁸

Considerações finais

Para Bakhtin, é através da situação extraverbal que a essência do discurso verbal aparece. Ela se integra ao enunciado como uma parte constitutiva de sua significação e pode ser explicada por três fatores básicos: a extensão espacial comum aos interlocutores, o conhecimento e a compreensão comum da situação existente entre os interlocutores e a avaliação comum dessa situação.²⁹

O confronto que pode ser estabelecido entre ficção e realidade expõe o receptor a novas perspectivas de sentido e de considerações possíveis, que serão ou não assimiladas e/ou compreendidas dependendo do grau de discernimento. Motter³⁰ afirma que se a telenovela não

opera mudanças, pelo menos contribui para criar uma consciência mais crítica, porque as *questões desenvolvidas, discutidas ao longo dos seis meses de vida da personagem (em tempo real), implicam uma incorporação do problema, pela via ficcional, ao cotidiano real do telespectador por igual período, o que, se não opera mudanças, pelo menos o induz a refletir sobre elas.*

Da mesma forma, Josef³ situa a paródia entre a dicotomia ficção e realidade, ao dizer que ela *paródia se constrói como desmitificadora do discurso realista que criou a ilusão de referencialidade, a suposta ligação da narrativa com a realidade. A ficção contemporânea liberta-se, assim, da pretensão de verdade e, minando a realidade, torna-se mais próximo dela, afirmando uma cultura e definindo uma identidade.*

A telenovela *O Cravo e a Rosa*, nos idos de 1920, pelo fato de ser paródica, irônica, estereotipada, não mostra nenhuma pretensão de realidade. Ela se mostra como ficção e, ao fazer isso, consegue se firmar como uma produção cultural, real, que atualiza uma época. Ainda se vive o poder entre o homem e a mulher, o movimento feminista não se encontra em ebulição, mas também não perdeu sua atuação, mesmo porque os problemas permanecem com a mulher assumindo jornadas duplas de trabalho, remuneração desigual para trabalhos iguais, dentre outros. Há, ainda, uma grande parcela da população que vê no casamento uma disputa acirrada pela melhoria do poder econômico.

Dessa forma, o sentido da telenovela se aproxima da realidade, se constrói no espaço de produção da mesma. Ela significa no espaço do produtor-receptor, na medida em que este último a ressignifica, configurando polifonia.

NOTAS:

¹ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo – Brasília: Edunb/Hucitec, 1996, p. 3.

² PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo, Moderna, 1998, p. 53.

³ MOTTER, Maria Lourdes. *Ficção e História: imprensa e construção da realidade*. São Paulo: Tese (Doutorado), ECA/USP, 1992. *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. São Paulo: Tese (Livre-Docência), 1999. “Ficção e realidade – telenovela: um fazer brasileiro.”, in: *Ética & Comunicação*. São Paulo: Faculdades Integradas Alcântara Machado, nº 2, ago/dez 2000.

⁴ CLARK, Katerina e HOLQUIST Michael. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 237.

⁵ VIDAL, Marly Camargo de Barros. *A dialogia escritural em Marina Colasanti*. São Paulo: Dissertação de Mestrado. ECA/USP, 2001.

⁶ VIDAL, Marly C. B. Op. cit., p. 32.

- ⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*, Trad. Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo: Editora Unesp, 3^a edição, 1993, p. 159.
- ⁸ KOTHE, Flávio R. – “Paródia & Cia.”, in: *Sobre a Paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro (62), 1980, p. 98.
- ⁹ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, p.13.
- ¹⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2^a edição, 1997, p. 194.
- ¹¹ ARAGÃO, Maria Lúcia P. de. “A Paródia em A Força do Destino”, in: *Sobre a Paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro (62), 1980, p. 21.
- ¹² BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 194.
- ¹³ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 127.
- ¹⁴ *Sátira menipéia*: espécie de farsa criada por Menipo, filósofo grego do século II a. C., designando um gênero que se caracteriza pela máxima liberdade de invenção filosófica e temática, (composição que mistura erudito, burlesco, popular. Estudando a sátira, Bakhtin encontra-se com as formas da cultura popular e da literatura oral. *Carnavalização: estratégias artísticas e práticas simbólicas travestidas e ambíguas*. O mundo visto de baixo e de ponta-cabeça, permitindo a inversão da ordem, os opostos sociais, a redistribuição de papéis. A cultura do oprimido que na praça tem possibilidades de discurso. A derrocada das boas maneiras, da etiqueta que Bakhtin tão bem colocou em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Mas podemos pensar a carnavalização como procura na obra de estilos cômicos, parodísticos que revelam traços do social (consciente ou inconscientemente).
- ¹⁵ Apud BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997, p. 286.
- ¹⁶ Apud BRAIT, Beth (Org.) *Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido*, p. 130.
- ¹⁷ BRAIT, Beth – *Ironia em Perspectiva Polifônica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996, p. 107-108.
- ¹⁸ BAKHTIN, Mikhail – *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 8^a Edição, 1997.
- ¹⁹ Apud BRAIT, Beth – Org. – *Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido*, p. 130.
- ²⁰ BRAIT, Beth – *Ironia em Perspectiva Polifônica*, p. 69.
- ²¹ BRAIT, Beth – *Ironia em Perspectiva Polifônica*, p. 76.
- ²² Apud BRAIT, Beth – *Ironia em Perspectiva Polifônica*, p. 81.
- ²³ JOSEF, Bella – “O Espaço da Paródia”, in: *Sobre a Paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro (62), 1980, p. 69.
- ²⁴ Apud BARROS, Diana L. P. de & FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. Ensaio de Cultura, 7, 2^a Edição. São Paulo: Edusp, 1999, p. 53
- ²⁵ ARAGÃO, Maria Lúcia P. de. Op. cit., p. 21.
- ²⁶ JOSEF, Bella. Op. cit., p. 57.
- ²⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 122.
- ²⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 122-124.

- ²⁹ Os fatores expostos são significativos para entender como o repertório intelectual e ideológico dos indivíduos determina a percepção e compreensão dos mecanismos interdiscursivos e intertextuais nos discursos.
- ³⁰ MOTTER, Maria Lourdes. "Telenovela: Arte do Cotidiano", in: *Comunicação e Educação*. São Paulo: Editora Moderna, Ano V, nº 13, 1998, p. 91.
- ³¹ JOSEF, Bella. "O Espaço da Paródia", in: *Sobre a Paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro (62), 1980, p. 91.

Referências Bibliográficas:

- ARAGÃO, Maria Lúcia P. de. "A Paródia em A Força do Destino". In: *Sobre a Paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro (62), 1980, p. 18-28.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo – Brasília: Edunb/Hucitec, 1996.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 8ª Edição, 1997.
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo: Editora Unesp, 3ª edição, 1993.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2ª edição, 1997.
- BARROS, Diana L. P. de & FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. Ensaios de Cultura, 7, 2ª Edição. São Paulo: Edusp, 1999.
- BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.
- BRAIT, Beth – *Ironia em Perspectiva Polifônica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.
- CLARK, Katerina e HOLQUIST Michael. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- JOSEF, Bella – "O Espaço da Paródia". In: *Sobre a Paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro (62), 1980, p. 53-70.
- KOTHE, Flávio R. – "Paródia & Cia.". In: *Sobre a Paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro (62), 1980, p. 97-113.
- MOTTER, Maria Lourdes. *Ficção e História: imprensa e construção da realidade*. São Paulo: Tese (Doutorado), ECA/USP, 1992.
- _____. "Telenovela: Arte do Cotidiano", in: *Comunicação e Educação*. São Paulo: Editora Moderna, Ano V, nº 13, 1998.

_____. *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. São Paulo: Tese (Livre-Docência), 1999.

_____. “Ficção e realidade – telenovela: um fazer brasileiro.”, in: *Ética & Comunicação*. São Paulo: Faculdades Integradas Alcântara Machado, nº 2, ago/dez 2000.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1999.

VIDAL, Marly Camargo de Barros. *A dialogia escritural em Marina Colasanti*. São Paulo, 2001. Dissertação de Mestrado. ECA/USP.