

Dialogismo e Intertextualidade das diferenças presentes na série televisiva *Aline*¹

Valquiria Botega de Lima*

Resumo: Este artigo tematiza os modos como se manifestam, pelo funcionamento intertextual, o dialogismo e as relações intertextuais no nível das diferenças (paródia) no episódio *Aline TPM*. Trata-se da série televisiva *Aline*, nossa materialidade de estudo, exibida por uma emissora de TV aberta brasileira. Considerando o texto como um objeto constitutivamente dialógico e heterogêneo, buscamos analisar como esse episódio dialoga com outros textos e mostrar como são construídas as relações intertextuais parodísticas. Em nosso embasamento teórico partimos de uma reflexão sobre o conceito de dialogismo bakhtiniano (1999), posteriormente abordamos o conceito de intertextualidade, no que tange às colocações advindas, sobretudo, de Koch (1997) e nas considerações acerca da intertextualidade das diferenças nos respaldamos, principalmente, no teórico Sant’Anna (2007). Em termos metodológicos, descrevemos, separadamente, cada cena recortada cuja análise nos permitiu constatar que em relação a TPM há, significando, de um lado o ponto de vista clínico e de outro o ponto de vista humorístico, os quais, vale ressaltar, nunca terão a mesma orientação argumentativa, pois pertencem ao “eixo parodístico”. As retomadas aos gêneros cinematográficos terror com vampiros e faroeste instauraram a paródia, uma vez que tais recuperações são responsáveis pelo estabelecimento do efeito humorístico.

Palavras-chave: Paródia; Série *Aline*; Efeito humorístico.

Abstract: This paper has as a theme the modes of manifestation, by the intertextual functionality, of dialogism and intertextual relationships in the level of difference (parody) of the episode “*Aline TPM*”. An open Brazilian television channel broadcasts a show called *Aline*, which is the material we study. As we consider the text an object built dialogically and heterogeneously, we aim to analyze how this episode dialogues with other texts as well as to show how the parodic, intertextual relationships are built. Our theoretical bases came from a reflection into the concept of dialogism in Bakhtin (1999) followed by the concept of intertextuality, which includes specially the contributions from Koch (1997) and also the consideration on the intertextuality of difference made by, mainly, Sant’Anna (2007). In methodological terms, we describe, separately, each chosen scene. The analysis leads us to realize that the association to PSM means, in one hand, the clinical point of view, and in the other hand, the humoristic point of view. It is important to mention that both points of view will never have the same argumentative orientation once they belong to the “parodistic axis”. The parody is instaurated by recapturing horror movies with vampires and western movies which are responsible for the humoristic effect.

Keywords: Parody; *Aline*’s TV Series; Humoristic effect.

¹ Este artigo consiste no trabalho final da disciplina “A construção heterogênea do texto” cursada no Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Maringá e ministrada pelo prof. Dr. Edson Carlos Romualdo.

* Mestre em Letras – Estudos Linguísticos pela Universidade Estadual de Maringá (UEM – PR).

1. Considerações preliminares

Quando Bakhtin afirmou, com toda maestria, que nós humanos não somos o Adão Bíblico, sendo sempre os primeiros a enunciar, é porque ele já tinha descoberto que nossos discursos estão sempre atravessados pelos dizeres dos outros. Isso não é diferente quando falamos em texto, uma vez que ele, para significar, precisa remeter-se, continuamente, a outros textos, os quais circulam em nossa sociedade e propõem-se a defender determinados posicionamentos.

Considerando essas afirmações, vemos que um dos espaços propícios para os textos dialogarem entre si está nos meios de comunicação e neste trabalho nos focamos no estudo do meio televisivo. Desse modo, propomo-nos a estudar o episódio “Aline TPM” da série *Aline*, veiculada na Rede Globo de Televisão, no segundo semestre de 2009 (1ª temporada). Desse episódio recortamos duas cenas que abordam o assunto da TPM² feminina.

A título de esclarecimento, a série em estudo consiste em uma adaptação feita pela emissora Rede Globo das tiras de humor do cartunista Adão Iturrusgarai, o criador da personagem Aline. Essa série é direcionada ao público jovem e trata, basicamente, da história de uma garota de 20 e poucos anos que convive com dois namorados. De forma geral, a cada episódio são discutidos problemas, crises e neuras femininas, em especial das jovens mulheres. Cabe ressaltar, ainda, que os personagens vivem na área central da cidade de São Paulo e são caracterizados como urbanos.

Diante das cenas recortadas, lançamos o seguinte questionamento: como as recuperações textuais presentes em nosso *corpus* de análise norteiam os sentidos sobre a mulher com TPM para o nível das diferenças? Considerando o texto como um objeto constitutivamente dialógico e heterogêneo, buscamos analisar os modos como o episódio Aline TPM dialoga com outros textos e mostrar como são construídas as relações intertextuais parodísticas.

Em nosso embasamento teórico, partimos de uma reflexão sobre o conceito de dialogismo bakhtiniano (1999), posteriormente, abordamos o conceito de

² A título de esclarecimento, a TPM é uma sigla para o nome da síndrome “Tensão Pré-Menstrual”, uma disfunção hormonal que antecede ou está ao lado da menstruação normal da mulher, cujos sintomas de ordem biológica e psicológica afetam e desequilibram o comportamento feminino. Segundo informações dadas por Ramos (2010), cerca de 75% das mulheres sofrem dessa síndrome e somente 08% delas apresentam sintomas de maneira exagerada.

intertextualidade, por isso nos valem das considerações de autores como, por exemplo, Ingedore Koch (1997) e trabalharemos com a perspectiva da intertextualidade em sentido restrito. Lembramos que nosso propósito não é esgotar todas nuances desse termo, levando em conta a sua complexidade e de acordo com cada autor certas especificidades são apresentadas. Nas considerações acerca da intertextualidade das diferenças (paródia) nos respaldamos nos teóricos Sant'Anna (2007) e Ceia (2005) .

2. Itinerário teórico: do dialogismo à intertextualidade das diferenças

Para tecermos nosso desenvolvimento teórico, em primeiro lugar queremos deixar evidente a linha de raciocínio que estamos seguindo. Desse modo, nos filiamos ao estudo/análise da heterogeneidade textual no que se refere às formas e modalidades de heterogeneidade mostrada, ou seja, segundo Authier-Revuz (1990), a forma como o outro aparece na linearidade do discurso.

Tomar a concepção de texto fundamentada no princípio da heterogeneidade é de fundamental importância para este trabalho. Isso significa que

[...] todo texto é um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior; e, desse exterior, evidentemente, fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que retoma, a que alude, ou a que se opõe (KOCH, 1997, p.46).

Antes de falarmos sobre o fenômeno da intertextualidade, é necessário fazer remissão ao grande princípio organizador da filosofia da linguagem trabalhada por Bakhtin: o dialogismo. Temos, assim, que a arquitetura do pensamento bakhtiniano está centrada na concepção dialógica da linguagem. Ele a considera a partir do pressuposto teórico da interação que destaca a incorporação do outro no processo comunicativo, na enunciação – entendida como produto da interação verbal – e assim, a linguagem é considerada constitutivamente dialógica.

Nas formulações desse teórico,

[...] toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última instância, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie

de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra se apóia sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (BAKHTIN, 1999, p.113).

As reflexões arroladas por Faraco (2003) nos esclarecem acerca da ideia que Bakhtin e seu Círculo tinham sobre o dialogismo. Para tanto, são as relações dialógicas, intrinsecamente sociais e vistas como “amplas”, “variadas” e “complexas”, que formam o objeto do dialogismo. Isso significa que a ideia de um dialogismo no sentido estreito do termo – o diálogo face-a-face – não era o ponto crucial do pensamento bakhtiniano. Diz Faraco (2003, p.59-60) que “[...] o Círculo de Bakhtin se ocupa não com o diálogo em si, mas com o que ocorre nele, isto é, com o complexo de forças que nele atua e condiciona a forma e as significações do que é dito ali”.

Acreditamos, juntamente com Faraco (2003), que as relações dialógicas ganham existência quando os materiais linguísticos ou semióticos entram na esfera do discurso e ligam-se a certas posições socialmente organizadas, podendo, assim, confrontar posições, aceitá-las, rejeitá-las e gerar significação responsiva. Reportando-nos para nosso objeto de análise, podemos afirmar que, nas cenas recortadas, há presença de dois discursos diferentes sobre a mulher com TPM. Um minimamente visível e pressupõe o campo medicinal (num viés clínico), que afirma ser esse um fenômeno natural e biológico vivido todos os meses pelas mulheres, o qual aparece sintetizado no enunciado “A Aline está com TPM”, e um outro discurso revestido de humor e ridicularização, sob a forma do enunciado “Tenha medo, muito medo da Aline com TPM”, que vem para subverter, rejeitar e confrontar o discurso da naturalidade da TPM, para significar responsivamente, dialogando com gêneros fílmicos de terror e de faroeste, que a mulher assemelha-se a um monstro e duela com tudo quando vive tal período.

De nossa parte, afirmamos a existência de uma relação dialógica no sentido amplo porque se trava aí um diálogo entre duas vozes sociais, havendo, pelo menos, dois sentidos para o que seja TPM.

Segundo Romualdo (2000), foi com base no conceito de dialogismo, advindo dos estudos bakhtinianos, que Kristeva (1974) desenvolveu outro conceito: o de intertextualidade. Para isso, é preciso entender que a remissão feita, por essa teórica, ateu-se ao momento em que Bakhtin aborda a existência de duas vozes – pontos de

vista, visões de mundo - presentes em um texto e, a partir disso, entendeu-se que há um diálogo entre textos, várias vozes dialogam e tomam uma orientação convergente ou divergente. Conforme Kristeva (1974 *apud* Romualdo 2000, p.56) “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”.

O texto, concebido na esteira das discussões que envolvem o conceito de dialogismo formulado por Bakhtin, é definido como o lugar onde se encontram e se cruzam as vozes provenientes dos diversos textos da cultura de uma sociedade, dos pontos de vista das diversas camadas sociais, grupos, veículos de informação etc, suscitando muitos diálogos. Na concepção defendida por Barros (1994, p.04), é essencial entender que o “primado do intertextual sobre o textual” consiste em considerar a intertextualidade não mais “[...] uma dimensão derivada, mas, ao contrário, a dimensão primeira de que o texto deriva”.

Koch e Travaglia (1989) parafraseando a definição de intertextualidade formulada por Beugrande & Dressler (1981), colocam que para esses teóricos

[...] a intertextualidade compreende as diversas maneiras pelas quais a produção e recepção de dado texto depende do conhecimento de outros textos por parte dos interlocutores, isto é, diz respeito aos fatores que tornam a utilização de um texto dependente de um ou mais textos previamente existentes (KOCH e TRAVAGLIA, 1989, p. 88).

Levando em conta essa definição, Koch e Travaglia (1989) afirmam que juntamente com aquelas maneiras incluem-se diversos fatores dos quais destacamos os relacionados ao conteúdo e são “ligados a questões de conhecimento de mundo”. A título de exemplo, em nosso objeto de estudo, vemos que cada cena (texto) recortada pressupõe que o telespectador (interlocutor) tenha um conhecimento dos textos, difundidos socialmente, institucionalmente e culturalmente, que abordam o assunto da TPM. A partir disso, então, se estabelece, com tais textos, a intertextualidade, porque para que as cenas selecionadas tenham coerência é necessário saber que elas dependem, para significar, do conhecimento e da existência de outros textos.

Pelas proposições colocadas por Beugrande & Dressler (1981), Koch (1997) busca embasamento para afirmar que as formas de relacionamento entre textos podem ser em sentido amplo ou em sentido restrito.

No que tange à intertextualidade em sentido amplo, temos a aproximação com o conceito de interdiscurso e de heterogeneidade constitutiva, oriundos do campo teórico da Análise do Discurso francesa. Em relação à intertextualidade em sentido restrito temos, “[...] a relação de um texto com outros textos previamente existentes, isto é, efetivamente produzidos” (KOCH, 1997, p.46). Como já foi apontado por nós no limiar deste artigo, privilegiamos, para a compreensão do fenômeno intertextual, essa última perspectiva.

Koch (1997) destaca os seguintes tipos/manifestações de intertextualidade em sentido restrito:

a) De conteúdo X de forma/conteúdo: na intertextualidade de conteúdo temos uma relação entre textos de uma mesma área/corrente que abordam o mesmo assunto. Na de forma/conteúdo, um autor de um texto pode parodiar ou imitar um outro texto visando determinados efeitos, estilos, registros ou variedades da língua.

b) Explícita X implícita: na intertextualidade explícita temos a citação da fonte do intertexto como ocorre no discurso relatado, por exemplo. Na implícita, não há citação visível na linearidade do texto, assim, o interlocutor fica incumbido de recuperar o texto-fonte para obter os sentidos, como nos casos de paródia, paráfrase e ironia.

c) Das semelhanças X das diferenças: nas semelhanças, temos o texto tomando a mesma orientação argumentativa do texto-fonte (intertexto). Nas diferenças, a incorporação do intertexto tem o propósito de ridicularizá-lo, colocá-lo em questão. É o que ocorre na paródia e na ironia, por exemplo.

d) Com intertexto alheio, com intertexto próprio ou com intertexto atribuído a um enunciador genérico: no primeiro temos a retomada de textos de outros autores, no segundo temos o autor se auto-referenciando e no terceiro temos o intertexto atribuído a um enunciador genérico, como exemplo podemos citar o caso dos provérbios e dos ditos populares.

No caminho dessas discussões sobre o texto e a relação com outros textos, para falarmos sobre o fenômeno da paródia, trazemos as contribuições dos pesquisadores Sant’Anna (2007) e Ceia (2005). O primeiro afirma que: “Falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças” (SANT’ANNA, 2007, p. 28). Seguindo essa ordem de raciocínio, o teórico desenvolve considerações sobre o termo paródia ao afirmar que ele é definido, modernamente, em relação à intertextualidade e a um jogo intertextual, entretanto, isso não implica dizer que esse termo seja algo recente. De acordo com o

mesmo autor, a paródia tem suas primeiras definições advindas da Antiguidade (Grécia e Roma) e da Idade Média.

Sant'Anna (2007) e também outros pesquisadores como Fávero (2003) e Romualdo (2000) afirmam que a paródia é um termo grego que etimologicamente comporta a ideia de um canto paralelo, ou seja, uma canção cantada/proferida ao lado de outra, numa espécie de contracanto. Em relação ao receptor, a paródia é um recurso que exige um leitor informado, porque isso o capacita no momento de procurar os elementos que foram recuperados pelo autor do texto parodístico. Nas palavras de Sant'Anna (2007, p.26): “É preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos”. No caso do nosso objeto de estudo, o telespectador (interlocutor) precisa ter um conhecimento básico ou geral de que as cenas, articuladas à intenção do roteirista da série, para parodiar a mulher com TPM, recuperam elementos do gênero cinematográfico de terror com vampiros e do gênero cinematográfico faroeste.

Ceia (2005), em sua definição para o termo paródia, aponta que “toda a repetição ou retoma de um texto a ser objeto de paródia tem que pressupor uma diferenciação”, de modo que o texto parodístico não pode reafirmar o sentido do texto parodiado, mas desafiar tudo o que o texto-fonte pode suportar de desconstrução.

Optamos por apresentar outras considerações teóricas em relação às funções e desdobramentos do conceito de paródia no momento em que realizarmos nossa análise das cenas. Por ora, queremos deixar claro que esse conceito consiste, na sua essência, em um diálogo entre textos, portanto, justifica-se sua caracterização como intertextual.

3. A paródia e a orientação dos sentidos sobre a TPM

No desenvolvimento de nossa análise, estamos considerando a possibilidade de intertextualidade entre textos pertencentes ao plano verbal e ao plano imagético. Em termos metodológicos, fizemos uma descrição, separadamente, de cada cena recortada, inserindo nela a nossa análise. Cabe frisar que nomeamos as cenas seguindo o tema central (assunto) do texto (gênero cinematográfico) que elas recuperaram. Passemos à análise da primeira cena recortada:

Cena 01. “Filmes de terror com vampiro”

A personagem Aline aparece em meio a uma escuridão entremeada de relâmpagos e trovoadas, “caricaturada” de vampira, com um longo vestido preto, dentes caninos à mostra, as unhas das mãos grandes e com uma aparência de assombração, morto-viva (imagens 01 e 02).



Essas imagens podem ser recuperadas junto às imagens clichês que compõem o gênero ficcional de terror/horror com vampiros. Isso é o que podemos ver, por exemplo, com a imagem abaixo retirada do Trailer do filme *The Brides of Dracula* (1960):



Ao inserirem Aline como vampira, os roteiristas da série contam com a memória ou competência enciclopédica dos telespectadores a respeito das imagens provenientes do universo textual filmes de terror, como as do filme chamado *The Brides of Dracula* (1960,), para provocar certo direcionamento para o riso ao mostrar, de maneira exagerada, a mulher no período da TPM.

Em relação às afirmações de Koch (1997), esse intertexto visual enquadra-se na manifestação da intertextualidade de forma/conteúdo, pertencente ao sentido restrito, porque o intertexto aproxima-se - no que tange à forma (imagem de uma mulher vampira) e no conteúdo (provoca a sensação de medo) - da imagem-fonte (nº 02) retirada do episódio em questão.

Dando sequência à descrição da cena recortada, logo em seguida, outros dois personagens, os dois namorados da Aline, respectivamente, Otto e Pedro, aparecem no corredor do andar do prédio em que eles moram e veem uma espécie de assombração, representada pela personagem Aline a qual está vestida de vampira. Os garotos caminham lentamente pelo corredor do andar, que está todo escuro, entretanto, há grandes instantes de claridão, proporcionado pela existência de chuva forte com relâmpagos, trovoadas e raios. No fundo é tocada uma música de suspense, típica do gênero “filme de terror”, e Otto narra o seguinte texto: *“Tenha medo! Muito medo! Você vai tremer, suar frio. Vai sentir teu sangue correndo pelas veias como se fosse pela última vez”*.

A fala *“Tenha medo! Muito medo!”* proferida pelo personagem Otto remete ao tipo de intertexto atribuído a um enunciador genérico (KOCH, 1997), porque, apesar de ser uma expressão originária do filme de terror *The Fly* (1986), tornou-se um enunciado que faz parte, hoje em dia, do nosso repertório social, do senso comum de toda a comunidade, sendo empregado em situações que envolvem suspense.

Na sequência da descrição da cena, vemos que os namorados da Aline chegam até a porta do apartamento, e, com um ar de muito medo, vão abrindo-a vagarosamente, reproduzindo e, de certo modo, recuperando, assim, um som clichê, presente em cenas de suspense e medo, de “porta com dobradiça envelhecida”. Eles entram, paulatinamente, dentro da sala da casa, a qual está com um cenário sombrio, todo escuro e Pedro diz a seguinte frase: *“Tudo isso só porque a Aline...”* imediatamente Otto interrompe a fala do seu amigo ao dizer: *“Não fala !!! Você não fala isso. Fala só o que eu mandar.”* Então Pedro diz: *“Não existe nada que a gente possa fazer pra acabar com isso?”* E Otto responde: *“Não, nem estacas no coração, luz do Sol, lágrimas. Você não olhe diretamente nos olhos dela, entendeu? Se você sentir que vai fringar, você corre pro banheiro.”*

Vemos as imagens abaixo (imagens 03 e 04) retomando as cenas, no plano visual, e os elementos simbólicos como a estaca, a luz do sol etc, no plano verbal,

características do gênero filmico em discussão, no intuito de produzir um “choque de interpretação” (SANT’ANNA, 2007, p.30) e negar o sentido apresentado por discursos clínicos de que os sintomas da TPM não provocam comportamentos anormais nas mulheres. Logo, seguimos a mesma ordem de raciocínio do autor supracitado, dizendo que a paródia instaura o “conflito”, porque muitos dos telespectadores (interlocutores) podem, ao verem essas cenas, se perguntarem: Será que é assim mesmo que as mulheres ficam quando estão na TPM? Desse modo, cabe a justificativa da paródia como um meio propício para a “inversão dos significados”. Há uma tensão entre o sentido clínico e o sentido humorístico (pressupõe-se que seja o ponto de vista masculino sobre tal síndrome feminina), percebemos, também, nesse caso a paródia “desconstruindo” os sentidos, segundo defende Ceia (2005).



Dando continuidade à descrição, Otto e Pedro chegam no quarto e não veem a sua namorada. O que implica na seguinte fala do Otto: *“A cama está vazia! Péssimo sinal! E Pedro complementa: “Será que é preciso a gente voltar outra hora?”*, em seguida, Otto fala: *“Não, acho que é melhor a gente voltar outro dia!”*. De repente a luz do quarto se acende. É a Aline quem aparece dizendo: *“Algum problema meus amores???”*. Pedro grita: *“Aline... que susto!”* e ela responde: *“Que susto por quê? Eu moro aqui, esqueceram? Eu quero saber o que vocês estavam fazendo na rua até essa hora?”* Os dois começam a gaguejar no momento de darem uma resposta, uma explicação. É aí que Pedro solta a seguinte fala: *“Ah... gente! Essa situação está ridícula, vai. A gente não precisa ficar com medo da Aline só porque ela está na TPM”*.

Analisamos essa última fala como uma possibilidade de mostrar o significado do discurso parodístico, ou seja, é pelo exagero e pela desconstrução de sentidos que se explica o riso produzido pelas cenas anteriores, isso se deu pelo exagero em comparar uma mulher com TPM com uma vampira. Por isso, é inconveniente/ridículo ter esse medo todo de uma mulher nessa fase.

Nesse mesmo instante a situação complica-se e a garota passa por um ataque de nervos ao ouvir que estava na TPM e queria saber como os meninos descobriram. Ambos respondem de maneira desordenada e saem correndo para o banheiro, eles a deixam “rosnando” feito uma fera. Esta pega o chinelo que estava segurando nas mãos e atira-o em direção à porta. Terminada a descrição e análise do primeiro recorte, passemos, agora para o segundo recorte.

Cena 02. “Filmes de faroeste”

Nessa cena, Aline sai do seu apartamento para ir trabalhar e no mesmo instante sua vizinha Kelly também sai do apartamento em que mora. Ambas, cantarolando e dançando, fecham a porta e caminham no corredor do prédio em direção ao elevador (imagem 01).



Numa dada altura, elas começam a cantarolar alto, cada uma a sua maneira. De repente, inicia-se um clima de disputa e é tocada uma música no fundo, característica do chamado cinema western, o qual se popularizou com os nomes de filmes de faroeste ou filmes de cowboys. O som marcado por uma espécie de assovios e batidas longas de violão/guitarra faz referência as músicas presentes nas trilhas sonoras para os filmes de faroeste. Nesse instante, a vizinha Kelly olha diretamente no olho da Aline e diz: “*Vai encarar!*” (imagem 02) e Aline, com os olhos fixos em sua adversária, diz: “*Já tô encarando!*” (imagem 03).



Aqui há toda uma significação que instaura um clima de confronto quando se recupera a fala, o conteúdo, se nos respaldarmos em Koch (1997), proferida pelos personagens do gênero fílmico de faroeste, sobretudo nas cenas que tratam do duelo final. Tal recuperação pretende provar que é assim o comportamento das mulheres quando estão no período da TPM. Desse modo, cabe novamente frisar que o texto parodístico tem o intuito de provocar um “choque de interpretações” (SANT’ANNA, 2007) nas concepções, muitas vezes estagnadas, dos seus interlocutores.

Em nosso entendimento, percebemos a existência de uma intertextualidade implícita (KOCH, 1997), podemos dizer o mesmo para a cena que remete aos “filmes de vampiro”. Nesses textos parodísticos ocorre uma recuperação dos textos-fonte que abordam a TPM feminina, todavia, esses não estão visivelmente presentes na superfície textual, ao passo que se denomina intertextualidade implícita. Fundamentados em Barros (1994), defendemos a relevância de se pensar no “primado do intertextual sobre o textual”, de modo que, para haver uma subversão do sentido clínico ou até mesmo corriqueiro da síndrome feminina em pauta e, satirizá-la, faz-se necessária a remissão, a retomada, a recuperação de textos, seja no domínio explícito ou implícito, que circulam nas esferas sociais. Dessa maneira, é pertinente pensar a paródia como possuidora de um “caráter dialógico e intertextual” (ROMUALDO, 2000, p.74) porque para significar precisa da existência de outrem.

O fenômeno da intertextualidade, sob a ótica de Ceia (2010), é visto como a “condição de partida para formação da paródia”, porque ela, não só recupera um dado texto, mas também diferencia-se dele, subverte-o, ridiculariza-o, provoca o riso e, principalmente, caminha no viés da descontinuidade.

Nas imagens seguintes, vemos sendo feita uma recuperação de um recurso específico do gênero faroeste: o enquadramento dos olhares e das mãos dos personagens.

O foco (close) da câmera sai dos olhos e vai em direção às mãos das garotas que aparecem em gesto de aquecimento para um possível combate (imagens 04 e 05).



É o que podemos ver com os seguintes pontos de recuperação do gênero fílmico de faroeste (imagens 06 e 07). Essas imagens remetem, a título de exemplificação, a filmes como o italiano *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966), contudo, vale frisar que a intenção dos roteiristas, possivelmente, foi recuperar pontos específicos, imagens clichês do gênero em pauta e não a recuperação de um filme em específico.



Na sequência, há uma focalização direcionada ora para os olhos das garotas ora para as suas mãos. A vizinha Kelly faz uma aposta provocativa: “*Quem piscar apanha!*” (imagem 08) e Aline retruca: “*Quem piscar morre!*” (imagem 09). Todo esse diálogo produz o sentido de que as disputas entre as mulheres, em especial no período da TPM, tendem a acentuarem-se.



As imagens 10 e 11 (abaixo), recuperadas do trailer do filme citado acima, são possíveis exemplos de um diálogo intertextual com as imagens retiradas do episódio em estudo:



Em seguida o foco, mais uma vez, direciona-se para as mãos das garotas e agora elas aparecem fechando-se e estalando (imagens 12 e 13). Temos aqui, novamente, uma referência aos gestos típicos dos personagens de filmes de faroeste.



De repente, aparece uma outra vizinha saindo do seu apartamento e, ao deparar com aquela cena de duelo entre Aline e Kelly, pergunta: “*Que caras feias são essas?*” As meninas ficam mudas. A mesma vizinha segue andando para trás, com ar de medo, e fala: “*Já entendi. TPM na veia!*”. Depois elas seguem para o elevador.

Toda essa descrição e análise que fizemos da cena recortada estão atreladas ao nível da intertextualidade das diferenças porque as imagens selecionadas estabelecem uma relação intertextual com um texto-fonte, que está implícito, mas aborda, sob um olhar clínico ou corriqueiro, a TPM e procura ridicularizá-lo ao mostrar que a mulher nessa fase fica com um comportamento de disputa, de briga e não suporta provocações.

Considerando, portanto, todo desenvolvimento de nossa análise, tanto do recorte 01 quanto do recorte 02, vemos que as recuperações textuais apresentadas nas cenas procuraram ridicularizar e levar ao exagero o comportamento da mulher quando está na fase da TPM, pois coloca as mulheres em “papéis aterrorizantes” (no caso da análise 1-vampira) e/ou “violentas” (no caso da análise 2-faroeste), nesse contexto, as duas recuperações passam a mensagem implícita de que se deve “temer” mulheres com TPM, pois elas são perigosas. Este sentido é produzido tanto pelas cenas em que os namorados aparecem e demonstram “medo” de Aline e, também, quando a vizinha recua ao perceber que as duas personagens estão na fase mencionada.

Temos, então, em relação à paródia, o que Sant’Anna (2007, p. 28) chama de “efeito de deslocamento” porque se tem “um elemento com a memória de dois”. Isso permite-nos dizer que em relação a TPM há, significando, de um lado o ponto de vista clínico e de outro o ponto de vista humorístico, os quais, vale ressaltar, nunca terão a mesma orientação argumentativa, pois pertencem ao “eixo parodístico”.

4. Considerações Finais

O nosso propósito nesse artigo foi o de questionar, em relação às cenas recortadas, como as recuperações textuais norteiam os sentidos sobre a mulher com TPM para o nível das diferenças. Levando em conta os aspectos teóricos e analíticos apontados, concluímos que por meio do diálogo intertextual estabelecido com determinados gêneros cinematográficos foi possível ridicularizar e subverter o (s) sentido (s) comum (ns) e clínico (s) que versa (m) sobre a síndrome “Tensão Pré-Menstrual”.

Dessa maneira, as retomadas nos planos visual, verbal e, também, sonoro, fizeram referência não somente a personagens clássicas, mas também a falas e características musicais dos gêneros cinematográficos terror com vampiros e

western/faroeste. Dessa forma, vimos instaurar-se a paródia, uma vez que tais recuperações foram responsáveis pelo estabelecimento do efeito humorístico.

Além de buscar responder aquele questionamento, no intuito de analisar os modos como o episódio Aline TPM dialoga com outros textos e mostrar como são construídas as relações intertextuais parodísticas, concluímos que, a partir de uma intertextualidade implícita, pertencente ao modo restrito, foram estabelecidas relações entre textos no plano da forma e do conteúdo, no plano do enunciador genérico, na retomada de certos elementos simbólicos etc.

Verificamos, com base em Sant'Anna (2007) que é em torno, por exemplo, do eixo parodístico que as formas de conhecer o mundo estão organizadas. Por isso um texto precisa remeter-se a outro (s) para construir a significação da intertextualidade.

Referências Bibliográficas

AUTHIER-REVUZ, J. **Heterogeneidade (s) enunciativa (s)**. Trad. de Celene. M. Cruz e João W. Geraldí. In: Cadernos de Estudos Linguísticos, nº 19. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990, p. 25-42.

BAKHTIN, M; VOLOCHÍNOV, V.N. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARROS, D. L. P. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, D. L.P.; FIORIN, J. L. (Orgs). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**: em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 01-09.

CEIA, Carlos. **Paródia**. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/parodia.htm>. Acesso em 26 de Janeiro de 2010.

EPISÓDIO Aline TPM (primeira parte). Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=WV4kWGBOVc> Acesso em 10 de Novembro de 2009.

FARACO, C. A. Criação Ideológica e Dialogismo. In: _____ **Linguagem e Diálogo**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. Curitiba, PR: Criar edições, 2003.

FÁVERO, L. L. Paródia e Dialogismo. In: BARROS, D.L.P.; FIORIN, J. L. (Orgs) **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 2003, p. 49-61.

KOCH, I. G. V; TRAVAGLIA, L.C. Intertextualidade. In: _____ **Texto e Coerência**. São Paulo: Cortez, 1989, p.88-95.

KOCH, I. G. V. A construção dos sentidos no texto: intertextualidade e polifonia. In: _____ **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 1997, p. 46-57.

RAMOS, Sérgio dos Passos. **Tensão Pré-Menstrual**. Disponível em <http://www.gineco.com.br/tpm1.htm>. Acesso em 27 de Janeiro de 2010.

ROMUALDO, E. C. **Charge Jornalística**: intertextualidade e polifonia: um estudo de charges da Folha de S. Paulo. Maringá, PR: Eduem, 2000.

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase & cia**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

TRAILER Il buono, il brutto, il cattivo. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=NzY1E3rnXFE>. Acesso em 25 de Janeiro de 2010.

TRAILER The Brides of Dracula. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=QZ9hZNuk04w>. Acesso em 25 de Janeiro de 2010.