

PARÓDIA: UMA HOMENAGEM AO CINEMA

Pedro Amorim Favaro¹

RESUMO: A paródia é um dos modos humorísticos mais marginalizados no cinema. Apesar de vários desses filmes figurarem entre aqueles considerados os mais engraçados de sempre, alguma coisa aconteceu a partir dos anos 2000 que tornou “paródia” sinônimo de filme ruim. O grande motivo disso é a ideia errônea de que paródias são críticas negativas e deboches daquilo que parodiam. As mais recentes realmente as são, o que justifica o fato de serem constantemente elencadas como os piores filmes de todos os tempos. Esse artigo defende a noção de que paródias são, na verdade, homenagens ao cinema, e que apresentam, em seus melhores exemplos, uma paixão por aquilo que parodiam e pelo cinema em geral. As grandes paródias (entre elas filmes do Mel Brooks e do trio Zucker, Abrahams & Zucker) demonstram ser não simplesmente exemplos ambulantes de paródias como um artifício científico, mas se estabelecem e continuam a se estabelecer - superando o teste do tempo - como grandes filmes, repletos de paixão, interesses e inteligência cômica.

PALAVRAS-CHAVE: Paródia. Cinema. Homenagem. Comédia.

100

PARODY: A TRIBUTE TO CINEMA

ABSTRACT: Parody is one of the most ignored humoristic methods in all cinema. Even though many of those films display among those considered the funniest of all times, something happened from 2000 on that turned “parody” into just another word for “bad film”. The reason for that is the wrong concept that defines parodies as negative critiques and mockeries of what they parody. The most recent ones are, in fact, precisely that, which justifies the fact that they are constantly cast as the worst films of all times. This article makes a case for the idea that parodies actually pay homage to cinema and that, in their best, show a great passion for what they parody and for films in general. The great parodies (among them, Mel Brooks and Zucker, Abrahams & Zucker films) seem to be not only mere walking examples of parody as a scientific method, but they establish themselves - as they stand the test of time – as great films, filled with passion, interests and comic intelligence.

KEYWORDS: Parody. Cinema. Homage. Comedy.

¹ Bacharel em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná/ Faculdade de Artes do Paraná – Unespar/FAP. E-mail: pedrofavaro06@hotmail.com

Existe algo de uma pretensa nobreza na academia que impede com que ela olhe para a comédia e considere que aquilo possa trazer algo tão ou mais relevante e profundo (na busca por palavras que agradam o intelectualismo) do que um filme aparentemente “artístico”, incentivador de reações introspectivas e olhares filosóficos. Existe algo que impede com que se pense na comédia como arte. Talvez nem se deva. Mas que é, é. A questão é que, por ser um gênero marginalizado pelos estudos de cinema (assim como alguns filmes de ação e artes marciais - esses, porém, ainda resgatados pela crítica), a comédia não é vista como algo que possa trazer uma reflexão para o próprio cinema, quando, na verdade, existe uma compreensão de cinema absurda em várias das melhores comédias. Ainda mais, percentualmente, em paródias.

O humor permeia todo o cinema. Tudo - do horror ao drama - pode ter humor, e muito frequentemente o tem. Portanto, definir comédia como um gênero é algo não só difícil, mas talvez até um tanto impossível, sendo que a única característica comum entre elas é a de provocarem risadas. Se for assim, todo filme em que se ri pode ser considerado uma comédia, assim como todo filme com humor. Esse não é o caso. A paródia, assim como a sátira, são filmes dos quais não haveria dúvidas sobre qual estante da vídeo-locadora pertenceriam. São Comédias com C maiúsculo. São, inegavelmente, comédias.

Pessoalmente, tenho as paródias como parte fundamental do meu interesse por cinema. Filmes do trio Zucker, Abrahams & Zucker, Mel Brooks e vários outros similares e com humores da mesma ordem anárquica e lunática (como os personagens de Mike Myers e os filmes do grupo inglês Monty Python) estiveram presentes desde que me recordo gostar de cinema. Com eles descobri algo essencial ao cinema e que a academia nunca realmente chegou a tocar de modo preciso: roteiro não é filme. Existe uma tremenda diferença entre ler um roteiro e ver um filme. Existem coisas no cinema que ultrapassam o texto escrito, como a *mise-en-scène*, o tempo, os rostos, as sutilezas. São coisas que não conseguem ser traduzidas (às vezes só com muita dificuldade) em palavras. Quando nos é impedido de tentar colocar tais situações em um roteiro, reduzimos seu potencial para o literal, para o superficial, e encaminhamos o filme para se tornar somente um roteiro filmado. Ao tentar escrever paródias, me deparei não só com a dificuldade, mas com a impossibilidade de descrever tal cena, com tal humor e tal situação cômica sem a descrição da câmera ou

de uma noção temporal, estética ou poética. Isso é verdade não só para a paródia, mas para todo grande filme. A paródia, por conta de seus vários elementos escancaradamente metalinguísticos, é só mais evidente.

Não existem muitos estudos sobre a paródia no cinema. O mais próximo deles - *Film Parody* (2000), de Dan Harries – é interessante até o ponto em que ele reconhece similaridades entre as paródias; artifícios que aproximam os filmes e que os colocam em uma categoria, um gênero. Porém, apesar dessas semelhanças existirem e de serem dignas de estudo e de esmiuçamento, elas não são o que existe de mais importante nas grandes paródias, pois o que elas garantem é somente uma identificação de gênero, nunca uma potência poética e/ou cômica e artística. Esse tipo de coisa se alcança pelo individual, pelo modo com que regras, pré-definições e artifícios são utilizados. Sobre classificações de gêneros, Tag Gallagher diz o seguinte em uma entrevista: “Classificações são importantes, pois há maneiras específicas de se vestir, de se comportar. Mas elas são frequentemente mal aplicadas” (GALLAGHER, 2015). É exatamente nessa cilada que Dan Harries cai ao analisar os filmes de paródia através de seus artifícios. Ao invés disso, o livro inteiro parece tratar mais da paródia - independente do cinema - do que dos filmes e de sua potência cinematográfica-cômica e de sua inteligência em frente a esses artifícios, que por si só, não dizem muito..

A paródia no cinema decaiu em níveis absurdos desde o ano 2000. Cineastas como a dupla Jason Friedberg & Aaron Seltzer fazem o que eu acredito ser uma paródia de artifícios, ou seja, um filme mais interessado em parodiar coisas do que de fazer um bom filme, chegando constantemente no mal gosto e em uma compreensão de que paródia é uma “tiração de sarro” daquilo que parodia, algo que se coloca acima da matéria base da qual debocha. Deixo claro, então, que vou falar, neste artigo, somente das grandes paródias, filmes que querem ser bons filmes e que possuem uma força cômica/poética e sensibilidades que vão além da simples vontade de parodiar qualquer coisa. Somente através desses filmes –entre eles, clássicos da comédia como *O Jovem Frankenstein* (1974), de Mel Brooks– é possível defender a paródia como uma homenagem ao cinema e não como um deboche.

A paródia é um duplo. Um processo de intertextualidade, um filme que conversa com outros. Isso é indiscutível. Outros filmes, num geral, não são tão diretos quanto as paródias no que se diz respeito à intertextualidade. Porém, a mera conversa entre textos não garante aproximação afetiva entre eles, muito menos uma relação de admiração. Novamente, grandes paródias são, antes de paródias, grandes filmes. São filmes que não esqueceram do cinema, que gostam de cinema e que não residem somente na intertextualidade, ou seja, não se limitam a mostrar simplesmente que ali está ocorrendo uma paródia, deixando de lado as infinitas possibilidades de explorar as belezas do cinema. Não se limitam a ter como matéria-prima somente o texto base (o parodiado), mas também a vida, que é a matéria-prima do Cinema. O Cinema em geral mantém uma relação de intertextualidade com a vida. A paródia, por mais que mantenha uma aproximação de um outro filme, ainda é um filme que existe por si só - um filme que se relaciona não só com seu filme base, mas com a vida. Essa relação é o que garante o interesse desses filmes pelo cinema, o carinho, o amor por aquilo que está sendo parodiado. A paródia é, então, uma homenagem ao cinema. Inclusive, este artigo poderia muito bem se chamar “Cinema: Uma homenagem ao cinema”, ou simplesmente “Cinema”. Os argumentos são todos os mesmos. A paródia é tão cinema quanto qualquer outro filme, e não somente um comentário sobre ele. O Cinema é também, entre várias coisas, um constante comentário sobre si mesmo. A paródia é só mais explícita. Por conta dessa aproximação através de uma semelhança quase idêntica na sua existência, acho difícil imaginar um grande filme de paródia como uma ofensa ao que parodia.

Dan Harries (2000) diz que “paródia” vem do grego *paroidia*, e que o prefixo *para* significa *contra*. Segundo ele, portanto, a paródia seria uma “contra-canção” (já que *oide* significa música; canção), estabelecendo uma ideia de que ela é algo que ridiculariza e, por consequência, coloca-se maior que seu texto base. Porém, Linda Hutcheon (1989), em *Uma Teoria da Paródia*, lembra que o prefixo *para* pode também ter o sentido de aproximação e similaridade. Tal definição faz muito mais sentido do que a que Harries coloca, pois evidencia não a distância do texto-base com a paródia, mas sim sua aproximação. Inclusive, pesquisando sobre a etimologia da palavra, é possível perceber que a grande maioria das definições apontam o prefixo *para* como aproximação, nunca como algo com denotação

contrária. A confusão inicial da definição pode ser justificada pelo fato de que, em algumas pesquisas em inglês, *para* é traduzido como *against* (que traduz para português tanto como *contra* quanto *do lado*; *próximo*).

Durante o livro, Harries, ao lembrar dessa segunda definição mais carinhosa e amorosa da paródia, fala muito sobre ela ser um termo que promove tanto a distância de seu texto base quanto a semelhança, juntando aí as definições etimológicas apontadas por ele e por Linda Hutcheon. Porém, apesar de não discordar dessa definição, não acho que a tradução de *para* como *contra* seja algo maior do que um erro de interpretação, algo perdido na tradução. Não vejo como um argumento justo para definir aproximação e distância ocorrendo ao mesmo tempo, até porque me parece redundante – até mesmo inútil – ressaltar que existe diferença entre um filme e outro. Perigosa, inclusive, é a existência da palavra “distância”. Fomentar a ideia de distanciamento me parece algo nocivo para a paródia, até por esse distanciamento estar explícito no fato da paródia não ser o filme que parodia. Reforçar essa ideia é o caminho mais fácil para forçar uma compreensão da paródia e contribui para o fortalecimento de uma concepção odiosa que imagina que paródias são “tirações de sarro”, algo que explicita o distanciamento de sua matéria prima (que é, assim como os filmes não-paródias, a vida). Prefiro, portanto, muito mais a definição de paródia como “aproximação da canção”. Algo que não é, mas que parece.

Até mesmo as paródias mais esdrúxulas do trio Zucker, Abrahams & Zucker como *Top Secret!* (1984), *Apertem os Cintos... o Piloto Sumiu!* (1980) e *Corra que a Polícia Vem Aí!* (1988) não demonstram em momento algum uma ridicularização do cinema. Existe, porém, a singela diferença entre “rir com” e “rir de”. Esses filmes riem COM o cinema, ou seja, eles são engraçados por causa do cinema. São filmes que querem se divertir e que se divertem sendo filmes. O trio ZAZ, talvez mais que Mel Brooks², brinca com a decupagem e os clichês do cinema, os exaltando, distorcendo e tornando o invisível, visível; assim como o não-diegético, diegético. Porém, essa “desconstrução” do corpo do Cinema não é nem um pouco carregada de cinismo. Esses filmes não criticam os clichês cinematográficos, eles simplesmente os usam para se divertirem, assim como filmes não-paródia os usam para expressarem sua poesia, sua força, sua interpretação sensível de mundo. O humor, nesse

2 Os dois maiores nomes da paródia no cinema são, indiscutivelmente, Mel Brooks e o trio ZAZ.

caso, é a poesia das paródias. Porém, considerar as paródias de Mel Brooks e do ZAZ como completamente desprovidas de crítica é um equívoco. A crítica existe, porém o alvo nunca é o cinema. Em *Top Secret!*, o tom de ironia existe nos oficiais alemães e seus carimbos escritos “Find him and kill him”³ prontos para serem carimbados em algum arquivo sobre algum espião. Ou ainda no hino da Alemanha Oriental cuja letra entoa “Hail hail Alemanha Oriental, terra da vinha e da uva, terra da qual você vai se arrepender e tentar escapar [...] os guardas irão lhe matar, se a cerca elétrica não o matar antes” (tradução nossa). Em *Spaceballs – S.O.S Tem um Louco Solto Espaço* (1987), do Mel Brooks, existem vários momentos em que algum produto relacionado ao filme (*Spaceballs*, o lençol; *Spaceballs*, o cereal; *Spaceballs*, o VHS) é posto dentro do filme e exacerbado de modo com que fique claro uma pequena crítica (ou talvez até uma cutucada) na loucura do merchandising de blockbusters tais quais *Star Wars* (1977), de George Lucas (que é o principal filme que *Spaceballs* parodia). A crítica existe, porém é direcionada a todos os alvos certos, nesses casos, a um governo totalitário e à lógica mercantilista da indústria do entretenimento. Nunca ao cinema. O Cinema, pelo contrário, é enaltecido pelas brincadeiras estéticas, pela *mise-en-scène* ostensivamente ciente de si mesma.

Tanto Harries quando Hutcheon não desistem de identificar, apesar de tudo, a paródia como tendo uma atitude satírica e crítica não às questões do mundo, mas ao seu texto base. Talvez isso possa fazer mais sentido na literatura, mas é difícil pra alguém que viu um filme do Mel Brooks achar que existe alguma crítica negativa ao(s) filme(s) que ele parodia. *Alta Ansiedade* (1977) não diminui nem ridiculariza a filmografia de Hitchcock, mas sim presta a melhor homenagem possível vinda de alguém que o que sabe fazer de melhor é comédia. *O Jovem Frankenstein* (1974) ama incondicionalmente o *Frankenstein* (1931) de James Whale, ao ponto de usar algumas mesmas locações e ter uma atenção especial para a trilha (maravilhosa), que seria aterrorizante se pertencesse ao filme original. “Distância” é uma palavra fria, sem emoção. Paródias boas (que indiscutivelmente são boas comédias) não existem sem emoção. O riso é emocional.

3 “Ache ele e mate-o”

Henri Bergson, no livro *O Riso*, lembra, após apontar que o cômico é a rigidez do corpo em contraste à elasticidade e sociabilidade exigida pela sociedade, que devemos nos precaver de “[...] exigir dessa simples fórmula uma elucidação imediata de todos os efeitos cômicos. Ela se aplica sem dúvida a casos elementares, teóricos, **perfeitos**, nos quais o cômico está isento de **impurezas**” (BERGSON, 1983, p. 14, grifo nosso).

Partindo disso, imagino que fórmulas sejam talvez mais corretas se partirem do princípio da constante mudança e do efeito da imperfeição e da impureza, já que a arte é algo humano e como o próprio Bergson (1983, p. 7) aponta: “Não há comicidade fora do que é propriamente humano”.

Apesar disso, Bergson fala bastante sobre o automatismo se sobressaindo à vida, sendo que isso é o que gera o cômico. Discordo. Acho interessante o texto ser original de 1899. Mesmo quase 130 anos depois, vários trechos são válidos ainda hoje, inclusive muito bem elucidados para esses tempos. Porém, discordo quando ele apresenta o cômico como alguém que precisa ter uma “[...] anestesia momentânea do coração” ou que “o maior inimigo do riso é a emoção” (BERGSON, 1983, p.8 e 7). Realmente, o riso nunca apela para o drama, mas imagino que não deva existir a comparação – ou talvez confusão – de drama com emoção. O próprio riso vem de um estado emocional ou de uma provocação emocional. Uma máxima cômica é “não rir de suas próprias piadas”, e isso faz sentido. Porém, dificilmente é real se tomada ao pé da letra. John Cleese⁴ fala, sobre a famosa cena dos “Cavaleiros que dizem Ni!” no filme *Monty Python Em Busca do Cálice Sagrado* (1974), de Terry Jones e Terry Gilliam, que as leituras da cena eram as que mais provocavam risadas entre eles. A performance, essa sim, não permite a risada do comediante (apesar de no teatro acontecer eventualmente e nunca ser algo condenável), porém isso não significa que não se pode achar algo engraçado ao apresentá-lo sem risada. Outra característica de tantos outros comediantes e figuras engraçadas como Peter Cook, Leslie Nielsen, Graham Chapman e até mesmo John Cleese é a habilidade de fazerem performances aparentemente sérias criando um contraste engraçadíssimo entre o rosto e o humor bobo do texto. Não só do texto, mas do filme, da cena, do plano. Existe no filme um tom humorístico, uma atmosfera da qual não importa o quão aparentemente desprovido

4CLEESE, John. (Depoimento dos extras no DVD) In: MONTY, 2012.

de intenção cômica um ator pareça, sempre existirá nessa ausência – ou na interpretação dramática – o humor do filme permeando o personagem. Não se ri ao dar o texto em cena, mas nem o texto nem a cena são desprovidos de emoção. Nesse sentido, tanto Mel Brooks quanto o trio ZAZ prezam e buscam – de modos diferentes – a emoção em seus filmes. Mel Brooks, por exemplo, sempre atravessa o superficial nas relações amorosas e de amizade de seus personagens, seja no discurso final dado pela Criatura em *O Jovem Frankenstein*, pela construção da amizade de Waco Kid com Bart em *Banzé no Oeste* (1974) ou pelo amor que demora para se assumir entre Lonestar e Princesa Vespa em *Spaceballs*. Sobre a busca da emoção, Mel Brooks comenta sobre a sutileza de uma cena específica de *Banzé no Oeste*:

Uma das melhores falas que já escrevi na minha vida foi quando Cleavon sai da delegacia para cumprimentar o pessoal da cidade. Ele desce a rua e tem uma senhorinha com um chapeuzinho que vem na outra direção. Ele diz, “Bom dia, senhora. Lindo dia, não?” E ela diz “Vai tomar no cú, seu Preto”. Eu corto para a prisão e ele está lá, com lágrimas nos seus olhos. Gene está com seu braço em volta de Cleavon e ele diz: “Bem, o que você esperava? Case com minha filha? Essas são pessoas simples. Pioneiros. Pessoas do campo. Você sabe... Idiotas.” E daí Cleavon ri. Foi maravilhoso, um final doce para a cena. (MCWEENY, 2014, tradução nossa.)⁵

Esse momento é de uma sutileza extrema. Algo minúsculo (porém gigante) no meio de uma cena repleta de intenções cômicas, como a doce velhinha que se revela uma grande racista e partes da fala de Gene Wilder. Porém, é um sorriso, o sorriso de Cleavon ao rir da piada de Gene, que traz ao filme essa breve explicitação do bem que uma piada e uma amizade fazem.

⁵One of the best speeches I ever wrote in my life was when Cleavon goes out to greet the townsfolk. He walks down the street and there’s a sweet little old lady with a bonnet that comes the other way. He says, ‘Good morning, ma’am. Isn’t it a lovely morning?’ And she says, ‘Up yours, nigger.’ I cut to the jailhouse and there are tears in his eyes. Gene has his arm around Cleavon’s shoulders and he says, ‘Well, what did you expect? Marry my daughter? These are simple people. These are pioneers. These are people of the land. You know... morons.’ And then he breaks up. It was a wonderful, sweet ending to that scene.



Cleavon Little e Gene Wilder em frame de *Banzé no Oeste*

O trio ZAZ acaba preservando a emoção por compreender que ela faz parte do que fundamenta o cinema. O absurdo permeia todos os filmes e todos os personagens, porém ele afeta narrativamente personagens principais e secundários em níveis muito diferentes. Os principais dificilmente mudam suas escolhas e intenções por conta do absurdo. Já os personagens secundários são constantemente afetados, ao ponto em que são reduzidos (ou melhor, elevados) a uma piada. Porém, a preservação dos principais se restringe ao momento, o presente. Os *flashbacks* são o momento em que o absurdo invade com força a narrativa dos principais, o que revela que na lógica dos irmãos ZAZ o que deve ser preservado dos personagens reside no presente. O importante não é como chegou ali, mas sim que ali está. Sendo assim, no presente, a relação amorosa entre os personagens (geralmente acentuada por um melodrama que se ridiculariza sem ridicularizar melodramas em geral) nunca será afetada pelo absurdo e se manterá viva, mergulhada em um universo no qual o absurdo é a regra. É assim com Frank e Jane em *Corra que a Polícia Vem Aí!*, com Nick e Hillary em *Top Secret!* e Ted e Elaine em *Apertem os Cintos... o Piloto Sumiu!*. Apesar da aparente falta de regras, existe ainda algo essencial ao cinema, que são relações com influência do real, ou seja, nos relacionamos com a relação dos personagens principais porque vemos que eles se gostam, que ali existe amor, algo muito mais real para o espectador que o universo absurdo no qual o filme habita.

Existe algo sobre a compreensão da paródia que exige muita ponderação. A paródia trabalha sempre com certas bases (escritos em inglês usam o termo *target*, alvo, mas não acho que passam uma conotação correta), sejam essas: gêneros cinematográficos, filmes específicos ou filmografias. Dan Harries (2000) trabalha no pressuposto que a paródia opera no espectador a partir do reconhecimento da referência e depois da reformulação

desta. Portanto, entender a referência – o texto base – de uma paródia seria essencial para sentir por completo o humor pretendido em determinada cena. Segundo Harries (2000), o humor pode até existir no espectador sem ter conhecimento da referência, porém a cena não vai ser *compreendida* por completo. É exatamente isso que exige muita ponderação na hora de entender como os filmes de paródia funcionam. Entendo que o conhecimento do texto base é importante, porém me deparo com a experiência própria de ter visto muitas paródias antes mesmo de ter visto os filmes parodiados e ter me impressionado com eles independentemente disso, inclusive entendendo algumas referências, pois muitas vezes esses filmes trabalham com clichês cinematográficos. Apesar de nunca ter estudado cinema *noir*, por exemplo, conseguia reconhecer certos aspectos pelo modo com que semelhanças do cinema *noir* foram introjetadas na cultura fílmica. Essa própria cultura nos fornece grande parte da base do que é parodiado nos filmes. Vale sempre lembrar a importância gigantesca de ver e ter prazer em assistir filmes para estudar cinema, algo que parece óbvio, mas que infelizmente pessoas envolvidas com cinema parecem de vez em quando esquecer. Não estou negando que a compreensão do texto base só acontece se o espectador conhece a base, porém, não imagino que isso seja o mais importante. Não é nisso que reside a poesia do filme.

Gosto - e sempre gostei - de perceber a paródia como um modo humorístico que permite um certo tipo de humor inalcançável para comédias mais convencionais. Existe uma ideia na paródia – assim como em algumas sátiras – de que tudo pode, mas ainda existindo vida e personagens com os quais nós nos importamos e criamos algum tipo de relação. Existe, apesar de uma aparente falta de regras, uma ligação emocional com o real, uma vontade de fazer cinema, algo que paródias recentes parecem ter perdido. Portanto, não acho que importe tanto assim o reconhecimento do texto base da paródia. Até porque muitas vezes o texto base da paródia é o mesmo texto base de outros filmes: a vida, como, por exemplo, quando é usada a literalização de certas expressões e comportamentos, ou as inúmeras piadas que não partem da referência com o filme parodiado, mas que poderiam estar em qualquer comédia não-paródia mais absurda. Existem filmes que não são paródias e que corremos o mesmo risco de não entender se ainda não vivemos o suficiente, porém não nos privamos de vê-los nem de sermos afetados por eles. Inclusive, muitas vezes

aquele tanto de vida que ainda não vivemos nos é ensinado, ou melhor, preparado pelo cinema. O mesmo filme pode ter um impacto e significado diferentes em diferentes fases da vida. A matéria prima do cinema é a vida, portanto não podemos pensar na matéria prima da paródia como somente o que existe de mais superficial nos filmes.

A grande questão relacionada a estudar comédia é justamente se algo cômico deve ser levado a sério. Eu estou convencido que sim, que deve ser levado tão a sério quanto qualquer outro estudo. A vontade de fazer rir e a vontade de entender o porquê riem são duas coisas que, separadas, se condenam à superficialidade, especialmente a primeira, até por ser a que vem mais naturalmente. A segunda é constantemente deixada de lado por exigir um certo esforço que muitas vezes é confundido com distanciamento, quando na verdade é algo muito mais próximo à atenção e à fascinação. Quando falamos de Cinema, em geral, essa mesma lógica cabe na discussão. Ir aos filmes e falarmos deles muitas vezes é confundido com a ideia de distanciamento. Imaginam que falar sobre o filme é tratá-lo como objeto de estudo do modo mais acadêmico possível, desprovido de emoção, quando na verdade é algo muito diferente disso, chegando quase sempre no completo oposto. Seria distanciado se fosse falado somente sobre sua forma ou sobre o assunto ou tema do qual tal filme trata, algo que realmente acontece e que contribui para um certo enfraquecimento do pensamento crítico. Falar e discutir sobre o filme é falar sobre sua relação com o real, com a vida e com assuntos caros ao indivíduo. É um exercício emocional e enriquecedor. É falar da posição de quem realmente entrou no filme, portanto nem um pouco distanciado. Essa confusão de discussão do filme com análise fria e desalmada é real não só quando falamos de paródias e sátiras, nem também só do cinema, mas de todas as artes.

No cinema, compreender a paródia simplesmente como um modo textual é ver aquilo que existe de mais superficial no filme. É ver só a paródia efetuada e não a participação dela – as portas que são por ela abertas – na construção cinematográfica, no humor, no tom do filme, na peculiaridade de sua poesia, ou seja, no filme. Grandes filmes sempre ultrapassam os elementos que os identificam como determinados gêneros. As questões humanas sempre se sobressaem. Sensações como angústia adolescente e amor podem existir tanto em um filme que se identifique como terror quanto em uma comédia ou um western. A paródia, portanto, não quer simplesmente parodiar, mas sim ser um filme,

assim como qualquer outro. Se a paródia é constantemente confundida como uma sátira/crítica ao cinema por sua óbvia aproximação cômica com outros filmes, nada me parece mais pontual do que afirmá-la como uma homenagem.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **O Riso**: Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. Disponível em: <<https://documents.tips/documents/bergson-henri-o-risopdf.html>>. Acesso em: 15 outubro 2017. (pdf sem número de páginas. Paginação dada pelo aplicativo de leitura).

CANTIERI, Fabian. **Uma conversa com Tag Gallagher**. 2015. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/uma-conversa-com-tag-gallagher/>>. Acesso em: 15 outubro 2017.

FAVARO, Pedro Amorim. **Um Olhar Sobre a Paródia e a Sátira na Comédia Cinematográfica**. Trabalho de Conclusão de Curso. Curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo, Universidade Estadual do Paraná (Unespar), *campus* de Curitiba II / Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Curitiba, 2017.

HARRIES, Dan. **Film Parody**. London. BFI Publishing, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia**. 70 ed. Lisboa, 1989.

MCWEENY, Drew. **Mel Brooks discusses 'Blazing Saddles', Brooksfilms, and the best screening ever**. 2014. Disponível em: <<http://uproxx.com/hitfix/mel-brooks-discusses-blazing-saddles-brooksfilms-and-the-best-screening-ever/>>. Acesso em: 15 outubro 2017.

MONTY Python Em Busca do Cálice Sagrado. Direção: Terry Jones e Terry Gilliam. UK. Sony Pictures. 2012. 1 DVD/Blu-ray (92 min).