



Veredas atemática

Volume 17 nº 2 - 2013

Bang bang burlesco: cinema e paródia sob um ponto de vista discursivo

Odair José Moreira da Silva (USP)

RESUMO: A análise do discurso francesa (AD) postula reflexões a respeito da heterogeneidade mostrada; nesse âmbito, é relevante a importância do discurso relatado como estratégia de um enunciador que, na produção do próprio texto, coloca em presença outra fonte enunciativa. Com relação ao cinema da paródia, de que modo o mecanismo intertextual de um filme é construído e acionado na composição da diegese fílmica? Para que uma paródia cinematográfica se constitua além do esperado não bastam somente as vozes alheias explicitadas para chamar a atenção, pois é preciso ir além daquilo que está claro, buscar o intertexto para evidenciar não somente uma primeira leitura que produz um efeito de sentido aguardado, mas enxergar nas entrelinhas um segundo ponto de vista que o enunciador quer revelar, uma segunda voz que está além das aparências e que dita novas reflexões e avaliações. A análise que será empreendida a um filme exemplar nesse campo, *Banzé no oeste*, de Mel Brooks, com base nesses preceitos e no repertório da AD, mostrará que a paródia de um gênero como o *western* busca não só salientar a emergência de uma reavaliação, mas também trazer à tona uma nova maneira do olhar e do fazer cinematográficos.

Palavras-chave: paródia; heterogeneidade discursiva; citação; cinema; intertextualidade.

Introdução

A Análise do Discurso francesa se preocupa com a materialização do discurso em texto, pois é por meio dele que podemos compreender o modo como funciona o engendramento do discurso. Texto e enunciado, para a Análise do Discurso (doravante AD), possuem um valor quase equivalente. O termo “enunciado” é empregado para designar uma sequência verbal que forma uma “unidade de comunicação completa *no âmbito de um determinado gênero do discurso*: um boletim meteorológico, um romance, um artigo de jornal

etc., são, desse modo, enunciados” (MAINGUENEAU, 2002, p. 57 – grifos do autor). Podemos encontrar enunciados muito curtos, tais como grafites, provérbios etc., bem como outros muito longos, tais como uma tragédia, uma conferência etc. Um enunciado se prende à “orientação comunicativa de seu gênero de discurso (um telejornal visa informar sobre a atualidade, um anúncio comercial visa persuadir um consumidor etc.)”, pois, nessa acepção, *enunciado* possui, portanto, um valor quase equivalente ao de “texto”; este, por sua vez, é um termo empregado com um valor mais preciso quando se trata de “apreender o enunciado *como um todo, como constituindo uma totalidade coerente*” (MAINGUENEAU, 2002, p. 57 – grifos do autor). Há uma tendência em falar de texto quando se trata de “produções verbais orais ou escritas, estruturadas de forma a perdurarem, a se repetirem, a circularem longe de seu contexto original”, e é por esse motivo que, no uso corrente, fala-se, de preferência, de “textos literários”, “textos jurídicos”. Chamar uma simples conversa de “texto” é um procedimento, portanto, que deve ser evitado. Há formas de heterogeneidade dos textos. Uma das formas de heterogeneidade está na associação, no mesmo texto, de signos linguísticos e signos icônicos (fotos, desenhos etc.). Desse modo,

[...] a diversificação das técnicas de gravação e reprodução da imagem e do som vem modificando consideravelmente a representação tradicional do texto: este não se apresenta mais unicamente como um conjunto de signos sobre uma página, mas pode ser um filme, uma gravação em fita cassete, um programa em disquete, uma mistura de signos verbais, musicais e de imagens em um CD-ROM... (MAINGUENEAU, 2002, p. 57).

O cinema possui uma linguagem específica. É um gênero onde as linguagens verbais e as *não-verbais* (sonora, visual) se encontram em um sincretismo absoluto. Gênero discursivo que coloca um desafio, o cinema detém um forte arcabouço de significados ideológicos e linguísticos que interessam a qualquer estudioso das linguagens e dos discursos em geral.

Um ponto importante precisa ser esclarecido: o cinema enquanto gênero do discurso. Em “Os gêneros do discurso”, Bakhtin (2003) preocupa-se em mostrar que qualquer enunciado, considerado de uma forma isolada, é, por sua vez, individual; mas cada esfera de utilização da língua visa a elaborar *tipos relativamente estáveis* de enunciados. Tais tipos, então, serão denominados, pelo autor russo, *gêneros do discurso*. Os gêneros, então, caracterizam-se pelos seus conteúdos temáticos, por estruturas composicionais específicas e pelos recursos linguísticos (entendidos como estilo) de que se utilizam. O autor observa que a riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável. Cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. Assim, há, de um modo especial, uma certa *heterogeneidade* dos gêneros do discurso, tanto orais quanto escritos. Estabelece-se, então, uma distinção entre o gênero do discurso *primário* (simples) e o gênero do discurso *secundário* (complexo). Os *gêneros de discursos primários* (ou livres) são constituídos por aqueles da vida cotidiana, que mantêm uma relação imediata com as situações nas quais são produzidos; temos um conhecimento intuitivo deles, adquirido nas nossas relações e experiências do dia a dia. Os *gêneros secundários do discurso*, a saber, o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico etc., aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, “[...] um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e realizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico etc.” (BAKHTIN, 2003, p. 263). Durante o processo de sua formação, esses gêneros

secundários absorvem e transmutam os gêneros primários de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea. Para o linguista russo, os gêneros primários, ao se tornar componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios. Inseridas dentro de um romance, a réplica do diálogo cotidiano ou a carta, por exemplo, conservando sua forma e seu significado cotidiano apenas no plano do conteúdo do romance, só se integram à realidade existente através do romance considerado como um todo, ou seja, do romance concebido como fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana. O romance em seu todo é um enunciado, da mesma forma que a réplica do diálogo cotidiano ou a carta pessoal, pois são fenômenos da mesma natureza. Portanto, aquilo que diferencia o romance é ele ser um enunciado secundário complexo.

Além de enquadrar-se nos *gêneros secundários* bakhtinianos, o cinema (gênero complexo por excelência) apresenta uma própria subdivisão interna entendida como *gêneros do cinema*: o policial, o drama, o horror, o suspense, a comédia, o musical, entre outros. Cada gênero cinematográfico possui um modo próprio de se expressar, uma linguagem, e modelos sociais que lhe são característicos. Quando falamos e/ou escrevemos, ou quando ouvimos e/ou lemos um texto, antecipamos ou temos uma visão do texto como um “todo acabado” justamente pelo conhecimento prévio dos gêneros a que tivemos/temos acesso em nossas relações de linguagem (Cf. BRANDÃO, 2004). No cinema, essa identificação imediata se dá através de um conhecimento prévio de um paradigma de gêneros que o espectador, geralmente, deve conhecer. Cada gênero do cinema possui uma coerção que lhe é particular e que lhe garante uma identidade. É o que acontece com a *comédia*, a *ficção científica*, o *horror*, e assim por diante. Deve-se ter em mente que, em nenhuma hipótese, o gênero cinematográfico é “estável”, pois “[...] não é uma forma fixa, cristalizada de uma vez por todas e que deve ser tratado como um fato homogêneo” (BRANDÃO, 2004, p. 8).

A escolha de *Banzé no oeste* (*Blazing saddles*, 1974), de Mel Brooks, como objeto de análise, se justifica por duas questões fundamentais: 1) a releitura parodística de um gênero cinematográfico, o *western*; 2) a questão de diversas citações atuando ao mesmo tempo na enunciação fílmica; nesta, há uma profusão de referências que, ao pôr em pauta fatos futuros realizados, desconcertam a própria seriedade na narrativa do gênero representado, provocando, em certas cenas, uma *invalidação temporal*, em que o presente do passado é anulado na diegese fílmica em detrimento de um presente do futuro. Essa invalidação temporal, como uma estratégia discursiva, só terá um sentido para o espectador quando ele estabelecer um elo de entendimento com a proposta apresentada (no caso, a paródia), para que possa perceber claramente a metalinguagem e a fina ironia que o enunciador quis imprimir em seu filme. Ironia que se direciona para duas questões primordiais: 1) o próprio *fazer cinematográfico*; 2) as relações que se estabelecem na base do caráter de um povo, que, em todos os sentidos, são atemporais: o racismo e o preconceito, por exemplo, podem tanto estar na base de formação daqueles que se consideram o “barro do novo oeste americano”, quanto estar bem vivo na sociedade atual.

Tomando como premissa teórica a caracterização de Mikhail Bakhtin e seguidores no campo da paródia, como também a da AD francesa no que se refere à heterogeneidade mostrada do discurso (sobretudo as citações), verificar-se-á como um gênero matricial, o *western*, pode suscitar uma nova potencialidade de efeitos de sentido a partir da paródia das estruturas narrativas e discursivas. A descida do *western* como gênero “superior” ao “baixo” da paródia mostra que, além de serem instáveis, os gêneros do cinema devem também ser reavaliados para que continuem a renascer e a se renovar a cada etapa de seu desenvolvimento.

1. Sobre a paródia

Segundo Mikhail Bakhtin (2002), a metalinguística seria a encarregada dos estudos referentes às relações dialógicas do falante com sua própria fala. Desse modo, temos um conjunto de fenômenos metalinguísticos presentes no discurso-arte: a estilização, a paródia, o *skaz* e o diálogo. Vejamos os dois primeiros: a estilização e a paródia. Estas são fenômenos que devem ser levados em conta na produção discursiva. Estilizar, para Bakhtin, é diferente de imitar. Quando se estiliza, o autor utiliza-se de um discurso de um outro fazendo com que este se torne *um discurso de um outro*. Ou seja, o autor trabalha com o ponto de vista específico de um outro. Um detalhe que Bakhtin apresenta é que a personagem “sempre fala sério”. A imitação, para Bakhtin, não convencionaliza a forma, levando a sério tudo aquilo o que imita, tornando-o seu. A imitação apropria-se diretamente do discurso do outro. A estilização se apresenta de forma diferente da imitação, como já foi dito. Se na estilização a personagem sempre fala sério, o mesmo não acontece com a paródia. No caso da paródia, ocorre um fato diferente da estilização: o autor, embora utilize o discurso do outro, falando a linguagem do outro, reveste essa linguagem de categorias semânticas totalmente opostas à orientação do outro. Na paródia, as vozes estão em oposição hostil. É válido notar que, para um entendimento satisfatório no que diz respeito à apreensão do discurso apresentado como estilizado ou parodiado, é necessário que o receptor, a quem o discurso se destina, consiga captar certas minúcias que aparecem tanto na estilização, quanto na paródia. Estes dois fenômenos metalinguísticos apresentam em seus conteúdos textos de outros e conhecê-los irá ajudar em muito a compreender o que foi dito. A intertextualidade se faz presente nesses fenômenos metalinguísticos. E os discursos estilizados ou parodísticos exigem do receptor uma visão de mundo mais ampla, apta a captar vários outros discursos inseridos em outro discurso. É preciso estar atento às estratégias da intertextualidade para abranger com mais cuidado o discurso estilizado ou parodiado. Em suma, na paródia, assim como na estilização, o autor fala a linguagem do outro, porém, aquela reveste a linguagem de orientação semântica em oposição à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo, obrigando-o a servir a fins diretamente opostos. O discurso, então, se converte em um palco de luta entre duas vozes, e, por conseguinte, a fusão de vozes na paródia torna-se impossível, como é possível na narração do narrador ou na estilização. Na paródia, ao contrário, as vozes não são apenas isoladas, separadas pela distância, mas estão em oposição hostil. “[...] Por isso a deliberada perceptibilidade da palavra do outro na paródia deve ser especialmente patente e precisa. Já as ideias do autor devem ser mais individualizadas e plenas de conteúdo” (BAKHTIN, 2002, p.194). Assim, o estilo do outro pode ser parodiado em vários sentidos e revestido de novos relevos, ao passo que só pode ser estilizado, essencialmente, em um sentido, ou seja, na direção em que ele próprio se propusera. O discurso parodístico apresenta muitas variações. Mas, segundo Bakhtin, a despeito de todas suas possíveis variedades, a relação entre o autor e a intenção do outro permanece a mesma. Essas aspirações estão orientadas para diferentes sentidos ao contrário das “aspirações uni-direcionadas da estilização, da narração e das formas afins” (BAKHTIN, 2002, p.194).

Exposto, de modo sucinto, o pensamento de Bakhtin sobre a paródia, vejamos algumas outras reflexões interessantes. Para Aragão (1980, p. 18), a obra paródica questiona o modelo literário sobre o qual se estabelece da mesma forma como este questiona o discurso ideológico de uma determinada época, numa dinâmica dialética, em que “se aceitam e se afastam, ao mesmo tempo, as verdades de um mundo em constante transformação”. O parodiador é um inconformista que, contraditoriamente, assume e recusa a própria cultura, pois o sentido construtivo de sua obra emerge da destruição dos modelos que, então, recia.

Portanto, com a recusa dos modelos literários vigentes ou os mitos, bem como de tudo o que irá compor o acervo cultural de sua época, a paródia “[...] está denunciando a sua preocupação com os elementos que servem a esta estrutura já esgotada, que é preciso esvaziar, para poder preencher com algo novo” (ARAGÃO, 1980, p.19). A paródia, por vezes, fica camuflada sob alguns tipos de disfarces, nos quais não percebemos, de imediato, a intenção do autor. O recurso de fala de outras épocas, de culturas ultrapassadas, no geral, é empregado como crítica à ideologia vigente em sua própria época. O parodista, segundo Aragão, enquanto analisa e tece suas ironias sobre formas alienadas de dizer, vai desmitificando todo o sistema sobre o qual os mitos se apoiavam. Esse tipo de autor questiona a ideologia, denuncia as falhas, mas por valer-se de um discurso também literário, não traz as respostas prontas. O autor, aliás, nem pretende dar resposta alguma, porque o que lhe interessa é *provocar a reflexão no leitor*. A paródia é “uma forma de jogo em que se usa uma determinada técnica, cujos efeitos não são uniformes. Agride ou recusa os significados, enquanto reforça os significantes: ao potencializar um, enfraquece o outro” (ARAGÃO, 1980, p.19-20). Bella Josef coloca a paródia como um dos traços de grande relevância da arte atual. Para a autora, a paródia é uma das linguagens da modernidade, que corta a linguagem convencional, invertendo o significado de seus elementos. A paródia “denuncia e faz falar aquilo que a linguagem normal oculta, pela contradição e relativização que se manifesta no dialogismo essencial do carnaval, através de um discurso descentralizado” (JOSEF, 1980, p.54). Assim, o autor (da paródia) introduz uma significação contraditória à palavra da sociedade: “ela só existe dentro de um sistema que tende à maturidade, pois é uma crítica ao próprio sistema” (JOSEF, 1980, p.54). A paródia se relaciona com todo tipo de discurso literário que faz da sua própria produção objeto de indagação, visto que ela se constrói como aquela que desmitifica do discurso realista, que criou a ilusão de “referencialidade”, a suposta ligação da narrativa com a realidade. Desse modo, confrontam-se, em um vasto espaço lúdico, elementos aparentemente heterogêneos, fragmentos de vários discursos, visto que a paródia é uma escrita que opera uma transgressão, que revela um segundo plano discordante na obra, esclarecendo o funcionamento intertextual, ao atuar como reflexão crítica sobre o processo de composição, estabelecendo os princípios dinâmicos fundamentais do texto, aprofundando seu mecanismo. A paródia representa a subversão de toda temática e sua essência revela-se na escrita e pela escrita; a paródia apresenta o processo de produção do texto. Flávio Kothe, por sua vez, irá dizer que a paródia é um texto que contém outro texto em si, do qual ela é uma negação, uma rejeição e uma alternativa. A paródia geralmente diz o que o outro texto deixou de dizer e ela insiste no fato de não ter sido dito. A paródia, segundo o ensaísta, 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”, visto que a paródia procura “[...] liquidar pelo ridículo o papel do texto parodiado”, uma vez que ela é “[...] uma manifestação da diversidade de correntes existentes no tempo e no espaço” (KOTHE, 1980, p. 98). Muitas vezes, a paródia é um ataque de uma época a uma época anterior; outras vezes é o fruto de diversidades regionais ou de tendências literárias. Assim, a paródia é revolucionária. Existe completamente à sombra daquilo a que ela parodia. Existe apenas como um contraste, uma oposição ao parodiado.

Depreendida desses expostos, a paródia, ao ironizar, ao dar um caráter humorístico à obra parodiada (pois a ironia e o humor são fortes elementos da paródia), parece negar, a princípio, esse texto que buscou ridicularizar. A paródia ridiculariza não apenas para provocar graça, risos inconstantes em um público que a aprecia, sem perceber de imediato o que ela tem a dizer, mas para suscitar no enunciatário, no receptor parodístico, que aquela suposta ideologia, de uma determinada época, traz sempre algo mais do que aparenta. Se uma obra dada em um contexto histórico reflete o pensamento de uma sociedade, há, por trás disso,

muitos outros discursos “encobertos”. A paródia tem, a princípio, a função de se apropriar da obra original para recriá-la a partir de um outro ponto de vista, mas, no processo de engendramento, o que a paródia faz mesmo é desmascará-la. A paródia é uma antítese, como já foi dito. Pode, por exemplo, atacar uma época anterior à sua para mostrar que, embora as ideologias dominantes apregoassem um discurso que refletia o interesse da maior parte de seus receptadores, ditando regras e normas a se estabelecerem, nada mais eram que a representação de uma cultura cheia de falhas. A paródia ao negar, ao desmascarar, traz algo de positivo. Longe dos risos exacerbados de uma plateia anestesiada pelos efeitos cômicos, a paródia diz e quer dizer sempre algo mais. Entendê-la é um privilégio. Aceitá-la é um desafio.

Após essa exposição inicial e reflexiva sobre a paródia, vejamos sucintamente como se constrói o *western*, gênero que foi parodiado em *Banzé no oeste*, nosso objeto de análise.

2. O gênero *western* e a paródia em *Banzé no oeste*

Em linhas gerais, o gênero de filme *western* é aquele que melhor representa o cinema americano em todos os momentos da história da sétima arte, pois *a busca pelo Oeste* americano constitui um dos temas de estudo mais interessantes do mundo moderno. O *western* tem uma estrutura que lhe é própria e que encerra em si uma mitologia particular. São míticos o espaço, o tempo e as personagens. São míticos seus temas. O *western* deve ser outra coisa que não “a forma” (BAZIN, 1991, p. 201). Alguns atributos do *western*, tais como: os índios; os vilões atacando as cidades; as cavalgadas; as eternas construções de ferrovias; as brigas; os homens fortes e corajosos numa paisagem de uma austeridade selvagem; entre outros, não poderiam ser suficientes para definir ou resumir o charme do gênero. Tais atributos formais, pelos quais o *western* é simplesmente reconhecido, são apenas os signos e símbolos de sua realidade profunda, que é o mito. O *western* surgiu do encontro de uma mitologia com um meio de expressão. A saga do oeste existia, antes do cinema, nas formas literárias ou folclóricas, e a multiplicação dos filmes não acabou, aliás, com a literatura do gênero *western*, muito pelo contrário, pois continua a ter seu público e a fornecer aos roteiristas seus melhores temas. A cultura cinematográfica americana tem o *western* como o seu maior orgulho, o gênero que é o cinema americano por excelência (CF. BAZIN, 1991, p. 201-202).

O oeste do cinema americano “[...] é um terreno em que se confrontam, pelo menos esquematicamente, e, às vezes, muito profundamente, todas as moralidades concebíveis”, que se referem a uma organização da sintaxe mítica do gênero que lhe faz referência, entre elas: a inocência e a experiência; o direito natural e o direito de cidadania; a aventura e a ordem; a religião natural e de outras igrejas; a economia agrícola e a planificada da civilização urbana; a violência do instinto e o autodomínio do homem verdadeiro; o “herói” e o simples mortal; a inocência e a culpabilidade; o “pecado” e a “redenção”; o destino e a liberdade; as forças da vida e as potências da morte (ASTRE; HOUARAU, 1986, p. 26-27).

Na estrutura do *western*, há o que podemos chamar de personagens-tipo, dado o fato de características semelhantes estarem presentes em quase todos os filmes do gênero. Há o herói, figurativizado na imagem do *cowboy* (o centauro). Há, por oposição, o fora da lei, representado por um único personagem ou por um grupo. Inevitavelmente, há o xerife, alguém que providencia a ordem na sociedade emergente. Há o índio, eterno perseguidor e perseguido (uma questão de racismo está inserida em sua participação). É lógico, não poderia faltar a figura da mulher, em suas diversas representações, sempre presente: dama ou prostituta; submissa ou arrojada; parceira do herói e também protagonista (ou coadjuvante). Sem contar ainda com outros tipos de personagens, tais como o beerrão; o bufão; o padre,

sem muita certeza de sua fé; as senhoras beatas, representantes da ordem e do bom senso da cidade; o empresário e o banqueiro corruptos; entre outros.

Dentro dessa estrutura há o que podemos definir como forma capital do gênero: o itinerário de busca. O herói estará quase sempre envolvido em um estado inicial que o levará a concretizar sua busca de acordo com o objeto de valor que procura. O desempenho e o resultado das ações praticadas quase sempre lhe trarão uma sanção positiva, o reconhecimento de seu valor enquanto herói. Ainda no interior dessas convenções do gênero, podemos destacar a sociedade: esta é composta pela multiplicidade de negociantes; pelo colono; pelo pioneiro-cultivador; pelo explorador, metade índio, metade aventureiro, desejoso de grandes espaços, de descobrimentos e de novas experiências; capitalistas, especuladores de todos os tipos, homens de profissões liberais, e também da igreja; e, como é natural, há as mulheres atraídas até essas regiões do oeste pela fascinação de uma vida aventureira, em todos os aspectos. Assim, a sociedade propriamente dita se constituía e se reconstituía integrando como podia os errantes e os sedentários, os homens da lei e os de vida selvagem.

No que se refere ao espaço, o *western* apresenta como típicos a paisagem desértica, as cidades em progresso, os ranchos, os *saloons*, entre outros. Vale lembrar que a ação das personagens, que se envolvem sempre em maniqueísmos, desenvolve-se nesses espaços opressores e dúbios, de um modo geral.

A canção-tema, que abre a maioria dos filmes do gênero, torna-se um dado interessante, visto que tem como função apresentar, nos créditos iniciais, certos fatos que irão revelar o que o espectador irá encontrar pela frente. Após essa exposição sucinta sobre o gênero, vejamos como *Banzé no Oeste*, um dos filmes mais comentados e referenciados de Mel Brooks, pelo tom polêmico e escrachado, retoma alguns atributos do gênero que consagrou John Ford (diretor) e John Wayne (ator), dois dos grandes pilares do *western*.

Eis a sinopse do filme: no velho oeste americano uma estrada de ferro vai passar por *Rock Ridge*, uma cidadezinha monótona. Percebendo que as terras da cidade irão valorizar-se, um empresário inescrupuloso, Lamarr, arregimenta bandidos no intuito de expulsar os moradores e com isso ganhar muito dinheiro com a venda das propriedades. Um golpe é então armado pelo empresário: contrata como xerife da cidade um escravo negro, Bart, condenado à forca. Bart não é aceito pelo povo temeroso e preconceituoso. O golpe de Lamarr é não levantar suspeitas quando o bando invadir a cidade, matar o xerife, e expulsar os moradores. Mas o plano dá errado e Bart, com a ajuda de um pistoleiro arruinado, Waco Kid, consegue deter Lamarr, após suas tentativas frustradas em prosseguir com os golpes baixos.

Após a decupagem de *Banzé no oeste*, extraímos um conteúdo aproximado das citações que compõem a narrativa do filme (ver Quadro 1), assim como os atributos do *western* que o enunciador fílmico citou na composição da estrutura paródica (ver Quadro 4). A decupagem, como preparação do filme para análise, serviu para seccioná-lo, pois, antes de entrar no desenvolvimento da narrativa de qualquer filme é preciso primeiro segmentá-lo, para assim, por meio das partes, constituir o todo. Como indicativo da construção diegética, o filme foi segmentado em três partes sucessivas, convenientemente chamadas *atos* (FIELD, 1995): o ato I (a apresentação); o ato II (a confrontação); e o ato III (a resolução). Os atos irão restituir o encadeamento lógico da diegese fílmica. Temos com eles uma estruturação de superfície. No interior de cada um dos atos (apenas indicados no corpo deste trabalho), há uma gama intertextual que representa o intertexto de *Banzé*, ou seja, o conjunto de fragmentos que o filme, enquanto discurso, cita efetivamente:

Citações (fragmentos)
1) “ <i>I get a kick out of you</i> ” – música de Cole Porter (1891-1964), compositor norte-americano, criador de várias canções interpretadas por Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, entre outros. Ato I.
2) O grupo de <i>doo wop</i> (estilo de música que surgiu no final da década de 1950, nos EUA). Ato I.
3) O carrasco tipicamente caracterizado como na Idade Média. Ato I.
4) Hedy Lamarr (1913-2000), atriz de <i>Sansão e Dalila</i> , filme bíblico dirigido por Cecil B. De Mille em 1950. Ato II.
5) A grife <i>Gucci</i> (marca de um estilista italiano cuja especialidade era criar artefatos em couro). Ato II.
6) O maestro americano Count Basie em pessoa (1904-1984), líder de uma das mais conhecidas <i>Big Bands</i> no período áureo do <i>Swing</i> . Ato II.
7) Cecil B. De Mille (1881-1959), diretor e produtor americano de filmes. Ajudou a formar a popular imagem do diretor de cinema com o megafone na mão. Ato II.
8) <i>Looney Tunes</i> (série de desenhos animados que trazia, entre outros, a turma do Pernalonga). A música-tema tornou-se uma marca registrada que faz com que se reconheça de imediato essa série animada. Ato II.
9) Randolph Scott (1898-1987), ator americano que interpretou um xerife imbuído de vingança em um clássico do <i>western</i> : <i>Sete homens sem destino</i> (<i>Seven men from now</i> , 1956), dirigido por Budd Boetticher. Ato II.
10) Soldados nazistas; motoqueiros <i>Hell's Angels</i> ; Ku Klux Klan; <i>Smile</i> "Have a Nice Day" (um <i>bottom</i> criado em meados do século XX que trazia uma face redonda e amarela expressando um enorme sorriso). Ato II.
11) Jesse Owens (1914–1980), atleta afro-americano que ganhou medalhas de ouro nas Olimpíadas da Alemanha, em 1936, decepcionando Hitler e a ideia da supremacia da raça ariana. Ato II.
12) Atividade da Ku Klux Klan (queima semanal de cruzes); o clichê muito gasto do gênero <i>western</i> (a perseguição que termina em uma emboscada no meio do desfileiro). Ato II.
13) O <i>Oscar de Melhor Ator Coadjuvante</i> (prêmio criado pela Academia Hollywoodiana de Cinema para os melhores em cada categoria, entre eles, ator, atriz, diretor, produtor). Ato III.
14) Os estúdios de Hollywood; o cinema e o filme dentro do filme. Ato III.
15) Hitler. James Dean (1931-1955). Humphrey Bogart (1899-1957). Ato III.
16) O embate entre os gêneros: o <i>western</i> e o <i>musical</i> ; o fazer cinematográfico. Ato III.
17) Douglas Fairbanks (1883-1939), grande intérprete de Zorro. Ato III.
18) A calçada da fama; a pipoca; a limusine. Ato III.

Quadro 1: Algumas das citações em *Banzé No Oeste*.

É preciso salientar um detalhe presente no ato III do filme: neste, acontece um embate entre gêneros, em que o enunciador afasta o olhar da narrativa característica do *western* para centrar-se, de modo irônico, no *musical*, evidenciando o processo do *fazer cinematográfico*, revelando os falsos cenários, os estúdios hollywoodianos e toda gama de referências que criam a ilusão daquilo que está sendo representado na tela. Comentaremos esse detalhe mais adiante. Por ora, vamos observar como as citações são construídas em *Banzé no oeste*.

3. Sobre a heterogeneidade mostrada do discurso: o recurso da citação em *Banzé no oeste*

Um gênero cinematográfico qualquer pode ser compreendido como uma formação discursiva. A formação discursiva pode ser definida como o “[...] conjunto de enunciados marcados pelas mesmas regularidades, pelas mesmas ‘regras de formação’” (BRANDÃO, 2002, p. 90). Definida pela relação com a formação ideológica, pois aqueles textos que fazem parte de uma formação discursiva irão sempre remeter a uma formação ideológica, a formação discursiva será, então, “[...] aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito” (PÊCHEUX, 2009, p. 147 – grifos do autor). Dessa forma, é conveniente observar que um mesmo texto poderá aparecer em formações discursivas diferentes, o que irá ocasionar diversificações de sentido, ocasionando leituras variadas. Por sua vez, a formação ideológica é estruturada “[...] por um conjunto completo de

atitudes e representações que não são nem individuais, nem universais, mas dizem respeito, mais ou menos diretamente, às posições de classe em conflito umas com as outras” (BRANDÃO, 2002, p. 90).

Correlacionando tais formações aos gêneros cinematográficos, o *western*, utilizado em *Banzé* como um gênero parodiado, constitui uma formação discursiva cujos enunciados fílmicos surgem de um mesmo *modus operandi*, ou seja, pelas mesmas regras de formação que lhe constituem a estrutura, pelas mesmas regularidades que lhe dão autonomia. As posições conflituosas entre as classes daquele que é o desbravador (o pioneiro) e daquele que já está estabelecido nas terras (o índio) são características da formação ideológica do *western*, cujas atitudes e representações formam um conjunto que destaca uma oposição entre as ideologias da natureza e da cultura.

Na grande releitura parodística da formação discursiva do *western*, empreendida pelo enunciador “brooksiano”, a heterogeneidade do discurso se faz presente por meio do conjunto de citações que é evidenciado no desenvolvimento de *Banzé no oeste*. Para a AD, a citação é constituinte do discurso relatado, que engloba o discurso direto, o discurso indireto, o discurso direto livre e o discurso indireto livre. Enquanto o discurso direto tem a propriedade de restituir as próprias palavras empregadas, em que duas vozes são claramente distintas, o discurso direto livre, uma nova categoria difundida pela AD, é uma reformulação que mantém o sentido geral, caracterizado por enunciados sem marcas de identificação, e que transmite o que há de substancial da fala citada. O discurso direto livre tem as mesmas propriedades do discurso direto, mas sem nenhuma sinalização. Por sua vez, o discurso indireto tem uma característica muito fundamental: “[...] o enunciador citante tem uma infinidade de maneiras para traduzir as falas citadas, pois não são as palavras exatas que são relatadas, mas sim o conteúdo do pensamento” (MAINGUENEAU, 2002, p. 149). No discurso indireto, ao contrário do discurso direto, há a absorção de uma voz pela outra. Por final, o discurso indireto livre constitui-se de uma polifonia, isto é, uma mistura perfeita de duas vozes: “[...] em um fragmento no DIL, não se pode dizer exatamente que palavras pertencem ao enunciador citado e que palavras pertencem ao enunciador citante” (MAINGUENEAU, 2002, p. 153). Desse modo, o conjunto de citações presentes em *Banzé no oeste* é o intertexto do enunciado fílmico. O intertexto de uma formação discursiva é nada mais do que o conjunto de citações que ela cita. Então, no engendramento do filme, há um inter-relacionamento entre duas formações discursivas, a da *comédia* e aquela do *western*, produzindo, desse modo, uma intertextualidade inerente ao campo discursivo da paródia. A intertextualidade seria, então, o tipo de citação que esta formação discursiva define como legítima através de sua própria prática. Podemos encontrar uma *intertextualidade interna* quando ocorre a relação do *corpus* com seu próprio campo, por exemplo, os diferentes discursos do campo religioso; a *intertextualidade externa*, por sua vez, ocorre quando um discurso se define por sua relação com discursos de campos diferentes, por exemplo, um discurso religioso citando elementos do discurso naturalista (Cf. MAINGUENEAU, 1997). Desse modo, o intertexto de *Banzé* é composto, na quase totalidade, pela intertextualidade externa; ou seja, o campo discursivo da comédia (a releitura paródica dos filmes de faroeste), o *discurso citante*, é definido pela citação do campo discursivo do *western*, o *discurso citado*. Além disso, o discurso citante do enunciador brooksiano é fundamentado por uma heterogeneidade de vozes alheias marcadas no enunciado fílmico. A heterogeneidade discursiva relaciona-se diretamente com o conceito de dialogismo proposto pelo círculo de Bakhtin. Devido ao fato de um discurso quase nunca possuir uma homogeneidade absoluta, ele pode misturar diversos tipos textuais e, assim, construir-se por meio das vozes de outrem. Um discurso, por exemplo, pode mesclar vários gêneros de outras fontes enunciativas, atribuindo um papel fundamental à presença dos discursos já proferidos em outros enunciados, em outros contextos sociolinguísticos. A

heterogeneidade pode ser mostrada ou constitutiva: a primeira se caracterizará pelas “[...] manifestações explícitas, recuperáveis a partir de uma diversidade de fontes de enunciação”, ao passo que a segunda não é marcada na superfície do texto, “[...] mas que a AD pode definir, formulando hipóteses, através do interdiscurso, a propósito da construção de uma formação discursiva” (MAINGUENEAU, 1997, p. 75).

Interessa-nos aqui, neste momento, a questão da heterogeneidade mostrada. No cerne do discurso que produz, materialmente, um locutor único, há um certo número de formas linguisticamente apreensíveis, seja no nível da frase, seja naquele do discurso, que inscrevem, na linearidade, o outro (Cf. AUTHIER-REVUZ, 1982). É o “outro” do discurso relatado, visto que “[...] as formas sintáticas do discurso indireto e do discurso direto designam de modo unívoco, no caso da frase, um outro ato de enunciação” (AUTHIER-REVUZ, 1982, p. 92). A heterogeneidade mostrada pode ser *marcada*, quando percebemos explicitamente a presença do outro, e *não marcada*, quando o outro está inscrito no discurso, mas sua presença não é explicitamente marcada. O fenômeno da citação é uma marca de heterogeneidade mostrada. Faz parte de um conjunto de mecanismos, tais como a polifonia, a pressuposição, a parafrase, a ironia, a negação, entre outros, que têm uma importante utilidade para as análises do discurso.

Porém, um fator *sui generis* surge quando tratamos da complexidade sincrética de um filme, que coloca ainda um problema não tão desenvolvido em todos os detalhes pela AD: a citação visual, icônica. Um aparato sincrético como o cinema irá apresentar, além da citação verbal (a fala e, em alguns casos, o texto escrito na tela) – esta é o caso mais simples de se identificar, pois se aproxima do texto escrito, campo em que a AD domina –, a citação sonora (a trilha musical), e a citação visual (elementos visuais de outros discursos). Surgem duas questões a esse respeito: 1) como podemos determinar a correlação entre o discurso relatado (direto, direto livre, indireto, e indireto livre) e as citações visuais, de um modo simples? 2) em um filme como *Banzé no oeste*, o grande número de citações visuais presentes no desenvolvimento da diegese fílmica postula uma problematização relacionada à identificação da imagem, de outra formação discursiva, e de seu mecanismo de citação, ou seja, se a imagem pode ser caracterizada como um discurso relatado, então, qual mecanismo é esse que foi utilizado para a citação?

Voltemos ao filme.

O incrível número de citações visuais presentes em *Banzé*, sejam fragmentárias (ver Quadro 1), sejam estruturais, como um todo (ver Quadro 4), compõe um painel referente à voz do outro inscrita no discurso. Como já foi dito, a maior parte das citações corresponde a uma intertextualidade externa ao campo discursivo do gênero *western*. O discurso arquitetado por Brooks se caracteriza por uma heterogeneidade mostrada (marcada e não marcada), por meio do fenômeno da citação. A citação visual, em maior escala, é uma marca constante presente nos atos assinalados (há também exemplos de citações sonora e verbal).

Uma tentativa de resposta se esquadriha em um texto remoto de Pier Paolo Pasolini, que, além de cineasta, era um estudioso da linguística. Pasolini, em seu artigo “*A poesia do novo cinema*” (1966), mostra que, ao contrário das linguagens literárias, que se apoiam em suas criações sobre uma base já estabelecida de linguagem instrumental, propriedade que é comum a todos os falantes, a linguagem cinematográfica parece não se apoiar em nada. O cinema é fonte de comunicação, pois “[...] o cinema comunica. O que quer dizer que também ele se apoia num patrimônio comum de sinais” (PASOLINI, 1966, p. 268). Essa comunicação, é evidente, oferece um mundo complexo de imagens significativas, pois elas são entendidas como a fundamentação instrumental da comunicação cinematográfica. O cinema é uma linguagem onírica. E ele o é fundamentalmente em virtude da “[...] elementaridade dos seus arquétipos (...) e da predominância fundamental da pré-

gramaticalidade dos objetos como símbolos da linguagem visual”, portanto, “[...] a instituição linguística ou gramatical do autor cinematográfico é construída de imagens. E as imagens são sempre concretas, jamais abstratas” (PASOLINI, 1966, p. 272). E como tal, o cinema produz uma língua específica, uma “língua de prosa”. Ao apostar que o cinema é uma linguagem carregada de metáforas, o que o torna um “cinema de poesia”, o autor postula que ao nascimento dessa técnica de linguagem da poesia no cinema liga-se uma forma particular de “narrativa livre indireta”, que o diretor italiano compreende como “[...] a imersão do autor na alma do seu personagem e, portanto, a adoção, pelo autor, não só da psicologia do seu personagem, como da sua linguagem” (PASOLINI, 1966, p. 276). Uma distinção é apontada entre o monólogo interior e a narrativa livre indireta: o primeiro instaura uma narrativa que será revivida pelo autor em um personagem, pelo menos no plano ideológico, que o represente, que esteja de acordo com a sua geração, com a sua situação social; desse modo, a linguagem poderá ser a mesma, e, nesse caso, não constitui um fato de linguagem, mas sim, de estilo, uma certa individualização psicológica e objetiva do personagem; já a segunda é mais naturalista, na medida em que se trata de uma narrativa sem aspas, ou seja, uma narrativa direta, o que irá implicar, nesse caso, no uso da linguagem do personagem (Cf. PASOLINI, 1966, p. 277). Por sua vez, a narrativa direta corresponderia, no cinema, à [câmera] *subjetiva*, pois nesse tipo de narrativa, quem fica de fora é o “autor” (que preferimos, ao contrário de Pasolini, *narrador*, instância delegada no discurso pelo enunciador), ao passo que este irá ceder ao personagem a palavra, sendo marcada pelas aspas. Assim como a *narrativa direta* está relacionada à câmera *subjetiva*, Pasolini (1966, p. 278) aponta que o cinema, ao lidar com a possibilidade da “narrativa livre indireta”, irá postular uma operação denominada *subjetiva livre indireta*, que, por sua vez, não irá corresponder à verdadeira narrativa livre indireta, pois esta é sempre “[...] linguisticamente diferenciada em relação à linguagem do escritor”. Desse modo, a *subjetiva livre indireta*, como quer Pasolini, é, no cinema, estilística, e não linguística. Portanto, a falta de elementos linguísticos para expressar realmente aquilo que as personagens pensam, por meio de palavras conceituais ou abstratas, faz com que a *subjetiva livre indireta* jamais “[...] corresponda perfeitamente ao monólogo interior em literatura”, mas, por ser estilística e não linguística, a *subjetiva livre indireta* é definida como um “[...] monólogo interior privado do elemento conceitual e filosófico abstrato explícito”; assim, a *subjetiva livre indireta* é a criação de uma possível “[...] tradição de *linguagem técnica da poesia* no cinema” (PASOLINI, 1966, p. 278-280 – grifos do autor).

Embora haja certo hermetismo no texto de Pasolini, ele lança alguns fundamentos para que algumas considerações no que concerne ao discurso relatado no cinema venham à luz. Uma falta que se percebe no texto do diretor italiano diz respeito à *câmara objetiva*, notadamente compreendida como o ponto de vista do narrador cinematográfico, comum ao cinema clássico. Aqui, o sentido de “câmera” que trabalhamos é aquele do aparato mecânico que representa, discursivamente, o olhar, seja do narrador, seja da personagem. Há, então, uma oposição de base no cinema, nos modos de narrar, que se fundamenta no duelo entre a *câmara objetiva* e a *câmara subjetiva*. Grosso modo, é no campo/contracampo que tal diferença é percebida. É a diferença do *olhar* que se deve levar em conta. O olhar do narrador (objetivo) e o olhar da personagem (subjetivo): é por meio dessa distinção que podemos verificar qual mecanismo do discurso relatado sustenta uma citação visual, sonora ou verbal no cinema.

Vimos que Pasolini lança duas formas de narrativa ligadas ao subjetivismo da câmera: a *subjetiva direta* e a *subjetiva livre indireta*. Se o subjetivismo afasta o olhar do narrador, dando lugar ao olhar da personagem, tais características podem, então, manter um avizinhamo com aquelas que definem dois tipos de discurso relatado: o *discurso direto* (DD) e o *discurso direto livre* (DDL). A *subjetiva direta* relaciona-se, por aproximação, com o

DD na medida em que este separa duas vozes claramente distintas, restituindo as próprias palavras empregadas sob o ponto de vista da personagem. A subjetiva livre indireta, por aproximação, mantém uma ligação com o DDL, na medida em que este possui as mesmas propriedades do DD, ou seja, um discurso direto “[...] que não é marcado explicitamente: nem associado a um verbo introdutor, nem marcado tipograficamente (itálico, aspas)” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 174). O estilo fala mais alto: assim como a subjetiva livre indireta (privada de elementos conceituais e filosóficos explícitos) é “estilística e não linguística”, o DDL é também um recurso estilístico e, desse modo, esta aproximação, embora tênue, se justifica. Em síntese, se o “monólogo interior”, como sugere Pasolini, é identificável na diegese fílmica, ele assume então o valor de um DD na medida em que a personagem assume de fato sua voz, se pronuncia como tal e direciona o olhar do espectador para as imagens que surgem a partir de seu ponto de vista, daí ele manter uma relação com a subjetiva direta. Se tal monólogo não é identificável, de imediato, por marcas que o explicitam, ele assume, dessa vez, o valor de um DDL, pois a personagem assume a voz, direciona o olhar do espectador de acordo com o seu ponto de vista, mas o faz de modo sutil, sem deixar claro que o olhar direcionador provém dele próprio, daí ele ser estritamente ligado à subjetiva livre indireta. Com relação a esta, é preciso reforçar que a subjetiva livre indireta não pode ser confundida com o discurso indireto (DI), nem com o discurso indireto livre (DIL), já que possuem palavras homônimas em sua denominação.

Resta observar o que acontece com a *câmera objetiva*, não tratada por Pasolini. Neste caso, é preciso atentar, novamente, para a questão do ponto de vista. Será objetivo o modo como as situações narrativas são apresentadas sem a interferência das personagens, ou seja, sem um olhar subjetivo comandando a visada do espectador para o fato narrado: estamos assim, no território do discurso indireto (DI), em que o essencial do pensamento alheio é preservado e relatado de acordo com as exigências do narrador. Destarte, temos a câmera objetiva atrelada, por uma aproximação, ao DI. Em outras palavras, o ponto de vista, seja ele objetivo, seja subjetivo, está estritamente irmanado com o conceito de focalização, que consiste, basicamente, na “[...] representação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer seja o do narrador heterodiegético” (REIS; LOPES, 2002, p. 246). Sem prolongar esses conceitos, basta, para enfatizar a citação no cinema, compreender que uma narrativa fílmica opera com o ponto de vista de um enunciador que delega a voz, em uma primeira instância, a um narrador projetado no enunciado; este, por seu turno, instala no narrador o ponto de vista da personagem.

Portanto, condicionando esses elementos teóricos apresentados, pode-se chegar a uma definição, em constructo, do problema da citação no cinema e o mecanismo que ela opera para a sua realização. Para o discurso cinematográfico, a citação é tratada como a reprodução textual de um enunciado pré-existente. De origem diversa, a citação pode ser encontrada, no filme, por meio de frases e palavras (a citação verbal); imagens e quadros (a citação visual); músicas e temas musicais (a citação musical); além disso, obras de toda natureza (romance, poesia, teatro, filmes etc.) podem ser citadas segundo as necessidades do enunciador. Aumont e Marie (2003, p. 53) distinguem dois tipos de citação no cinema: citações pontuais, cuja referência “[...] é feita a uma obra anterior claramente designada”; por sua vez, há citações “mais globalmente intertextuais”, em que as citações dominam o todo fílmico. Finalmente, tendo *Banzé no oeste* como um modelo exemplar das citações, conclui-se que, no que concerne à paródia do *western*, os mecanismos que operam a citação podem ser assim definidos:

a) a câmera objetiva, marca de um ponto de vista do narrador, se relacionará com o discurso indireto, em que as personagens não assumem um olhar direcionador das visadas do

espectador na diegese fílmica, pois ela é mediada por um narrador, muito comum no cinema clássico americano; neste cinema, no entanto, a subjetividade explícita, como exceção à regra, surge em casos isolados e pouco usuais, não apresentando um número suficiente para constituir-se como um fato categórico, inerente a esse tipo de cinema (é o caso de *A dama do lago* [*Lady in the lake*, 1947], de Robert Montgomery, em que tudo que é mostrado na tela surge a partir do ponto de vista de um detetive, com a câmera funcionando como seus olhos);

b) a câmera subjetiva, marca do ponto de vista de um personagem, em que as personagens assumem um olhar na diegese fílmica, muito comum nos cinemas moderno e contemporâneo em geral, ora será identificada como DD (a “subjetiva direta” pasoliniana), pois apresenta duas vozes, dois olhares distintos, de fácil reconhecimento, ora será compreendida como DDL (a “subjetiva livre indireta” pasoliniana), em que ocorre o mesmo mecanismo do DD, mas sem as marcas identificáveis que o definem como tal. É somente com a possibilidade do cinema moderno que os padrões narrativos do cinema clássico são desconstruídos e rearranjados para se constituir, realmente, como um “cinema de poesia”.

c) a câmera polivisual (denominação nossa que se refere à *multiplicidade do olhar*), em que se misturam com exatidão dois olhares que não são claramente identificáveis de imediato, é o que podemos postular como algo estritamente relacionado ao discurso indireto livre (DIL). Neste, ocorre uma polifonia, como já salientado, pois o DIL, em muitos casos,

[...] não deixa claro quem está com a palavra, se o narrador ou a personagem. O que permite distinguir é estar sendo relatado o pensamento da personagem, o qual é dela e não do narrador, por mais que este com ela se identifique. Este tipo de discurso tem, portanto, um cunho acentuadamente psicológico, daí a sua voga no romance realista que pretendia apresentar com maior profundidade o mundo interior das suas criaturas: seus estados emotivos, devaneios, reflexões, perturbações alucinatórias, autoanálise etc. O narrador podia ficar por trás delas, em atitude neutra ou irônica (MARTINS, 2008, p. 250-251).

Essa problematização alcança o cinema moderno e contemporâneo. Basta ver *Fellini oito e meio* (8½, 1963), de Federico Fellini, em que os devaneios, as reflexões e a autoanálise provenientes de um diretor de cinema em crise, em muitos aspectos, confundem-se com o ponto de vista do narrador, e também do enunciador, visto que as referências também levam em conta a autobiografia do próprio Fellini (se o que importa para a análise é a imagem do enunciador criada pelo texto, de certa forma, é isso o que acontece nesse filme emblemático). Outro exemplo de um possível hermetismo é *O ano passado em Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), de Alain Resnais, considerado um filme quebra-cabeça, em que a impossibilidade imediata de se reconhecer a quem pertence o ponto de vista, o olhar que conduz a narrativa, torna o filme um mosaico de olhares, um modelo de DIL completamente instigante, pois dificilmente a identificação da visada é favorável nesse exemplar da *nouvelle vague* francesa. Esse é um problema que merece ser discutido em outro momento, em um trabalho futuro. Por ora, voltemos à citação.

A citação torna-se muito comum no cinema moderno devido à profusão da paródia enquanto possibilidade de gênero cinematográfico. Advindo do cinema moderno, o *cinema da paródia* é todo ele constituído de citações que ora surgem como resultado de um ponto de vista do narrador, ora aparecem como fruto do olhar das personagens. Assim sendo, a partir de *Banzé no oeste*, o mecanismo da citação pode então ser concebido da seguinte maneira (ver Quadro 2), montado por meio dos fragmentos citados na diegese fílmica:

	Os mecanismos da citação			
	Heterogeneidade mostrada marcada (explícita)		Heterogeneidade mostrada não marcada (implícita)	
	Intertextualidade		Intertextualidade	
	Interna	Externa	Interna	Externa
Citação em DD <i>Câmera subjetiva</i>	Fragmentos: Não há ocorrência.	Fragmentos: 2) ¹ Citações visual e sonora; 6) Citações visual e sonora;	Fragmentos: 9) Citação verbal;	Fragmentos: 1) Citações sonora e verbal; 4) Citação verbal; 7) Citações verbal e visual; 11) Citação verbal; 12) Citação verbal; 13) Citação verbal; 17) Citação verbal.
Citação em DI <i>Câmera objetiva</i>	Fragmentos (ou estrutura): A estrutura completa do <i>western</i> é citada (confira Quadro 4).	Fragmentos: 3) Citação visual;	Fragmentos: Não há ocorrência.	Fragmentos: 5) Citação verbal (escrita); 8) Citações sonora e visual; 10) Citação visual; 14) Citações visual, sonora e verbal; 15) Citação visual; 16) Citação visual; 18) Citação visual.

Quadro 2: Os mecanismos de citação parodística em *Banzé no oeste*.

Do que se depreende desse novo quadro, em *Banzé* há uma quantidade preponderante da heterogeneidade mostrada não marcada, em que os fragmentos, na intertextualidade do filme, aparecem, em sua maioria, como citações externas ao gênero, e o sentido que tais citações irão despertar no espectador dependerá em muito da ativação da sua cultura pessoal. Nessa composição intertextual, tanto o papel do olhar subjetivo (a citação por meio do discurso direto), quanto daquele do olhar objetivo (a citação em discurso indireto), ajudam a compor um painel em que os dois tipos de discursos alternam-se na produção do sentido. É preciso levar em conta que tal aparato apresentado cuidou apenas de *Banzé no oeste*, filme-modelo no quesito de um cinema paródico. No entanto, no que concerne à heterogeneidade mostrada marcada, a própria estrutura do filme é uma citação do gênero de filme que deu forma à paródia como um todo, ou seja, parodiou-se a estrutura do *western* em todos os seus detalhes. Excetuando-se um exemplo explicitamente marcado, em que um elemento do gênero (o índio) surge por meio do acionamento da subjetividade do DD (o *flashback* do protagonista), o restante de todos os elementos composicionais do gênero surge pelo acionamento ora da objetividade característica do DI (em maior número), ora daquela DD. No caso de *Banzé no oeste*, não houve manifestações do DDL e nem do DIL.

Outro detalhe é que tais citações externas, sejam marcadas ou não, implicam um jogo com o tempo, o que coloca um pouco de complexidade na diegese da paródia do *western*. Tal recurso empregado causa, até certo ponto, um desconcerto temporal, uma atemporalidade nas diversas cenas em que podemos reconhecer esse fenômeno. A maioria das citações que desfila em *Banzé* está relacionada com ações que irão acontecer em um futuro que não pertence ao tempo diegético da história narrada. Esse tempo futuro entra em um embate com o presente da ação do filme, como sintetizado logo a seguir (ver Quadro 3):

¹ Os números apresentados no interior do Quadro 2 se referem aos números correspondentes às citações mostradas no Quadro 1. Cada número indica uma citação presente no filme, como vistas no quadro anterior.

Enunciado fílmico		
Tempo extrafílmico: <i>Citação em analepse</i>	Tempo diegético: 1874 <i>Citação em concomitância</i>	Tempo extrafílmico: <i>Citação em prolepse</i>
Passado do passado	Presente do passado	Futuro do passado
Visual	Visual	Visual / Sonoro / Verbal
Carrasco medieval	A estrutura da formação discursiva do <i>western</i> (a iconografia do gênero)	Cole Porter; Count Basie; Hedy Lamarr; Cecil B. De Mille; Randolph Scott; Hitler; Ku Klux Klan; nazistas; Jessie Owens; Looney Tunes; Gucci; Hollywood; Douglas Fairbanks; James Dean; o <i>musical</i> ; o cinema; a pipoca; a limusine; etc.

Quadro 3: As citações temporais em *Banzé no oeste*.

É válido frisar que, até certo ponto, os fatos históricos, no gênero *western*, não apresentam uma concordância *ipsis litteris* com os fatos da história real dos desbravadores do oeste americano, do novo mundo. Há uma espécie de liberdade em se tratando de compor a narrativa histórica do desbravamento. Aproveitando-se dessa suposta "liberdade" em relação aos acontecimentos históricos verídicos, o enunciadador abusa disso, pois, nota-se, estamos no terreno da paródia. Ele nos coloca em um presente do passado (os acontecimentos vividos pelas personagens) que, embora retome alguns momentos de uma anterioridade desse presente do passado (o *flashback* da vida de Bart quando criança, ou seja, o passado do passado), irá digladiar-se com o presente do futuro (num recurso metalinguístico), simbolizado pela "luta" final da totalidade fílmica resultante da paródia, em que personagens de um passado histórico, "no" filme, se chocam com outras personagens de um presente que tende a revelar o "fora" do filme, uma ficção parodística de um gênero que tratou de um momento da história americana. As citações, sendo a maioria proveniente de fatos futuros que entram em colisão com o presente da ação (o presente do passado), culminam, no ato III, com um duelo entre presente, passado e futuro. Se tomarmos o campo visual do filme, ou seja, o *campo visual parodístico*, constata-se que além das figuras internas, inerentes à formação discursiva do gênero, há a prevalência das figuras externas a essa formação discursiva, figuras extragênero, tanto do passado, quanto do futuro, como se nota em alguns momentos: os soldados alemães nazistas (ver Figura 1); os membros da KKK (ver Figura 2); os motoqueiros selvagens (referência aos *Hell's Angels* – ver Figura 3); o carrasco medieval (ver Figura 4); Hitler, entre outros.



Figura 1: Os soldados alemães recrutados por Lamarr. Fonte: BROOKS, *Banzé no oeste*, 2002.



Figura 2: Os membros da KKK recrutados por Lamarr. Fonte: BROOKS, *Banzé no oeste*, 2002.



Figura 3: Os motoqueiros selvagens recrutados por Lamarr. Fonte: BROOKS, *Banzé no oeste*, 2002.



Figura 4: O carrasco medieval a serviço de Lamarr. Fonte: BROOKS, *Banzé no oeste*, 2002.

Em suma, o duelo temporal acontece, como bem podemos notar, entre o presente do passado (as pessoas de *Rock Ridge*, no oeste americano – ver Figura 5), o presente do futuro (o musical, nos estúdios em Hollywood – ver Figura 6), que se anulam e postulam um novo *presente*, que passa a ser de ambos, ou seja, a luta final está acontecendo em uma ação que é o “presente” para ambos os lados (ver Figuras 7 e 8).



Figura 5: A briga entre os moradores de *Rock Ridge* e os bandidos. Fonte: BROOKS, *Banzé no oeste*, 2002.



Figura 6: o ensaio para o *musical* nos estúdios de Hollywood. Fonte: BROOKS, *Banzé no oeste*, 2002.



Figura 7: O embate entre o *western* (o caubói bandido) e o *musical* (o diretor afetado). Fonte: BROOKS, *Banzé no oeste*, 2002.



Figura 8: Kid e Bart no meio do “banzé” nos estúdios de Hollywood. Fonte: BROOKS, *Banzé no oeste*, 2002.

Do ponto de vista histórico da formação dos gêneros cinematográficos, o *western*, representando aqui o antanho, entra em choque com o *musical*, que representa o devir. O resultado desse choque entre esses gêneros, entre passado e futuro, será então aquilo que podemos classificar também como um “novo” gênero: a *comédia histórica* (embora absorto nas referências à comédia pastelão, *nonsense* – ver Figura 9), proveniente da paródia, ou seja, o agora.



Figura 9: A comédia pastelão com a famosa “torta na cara” (nesta cena, duas fotos se destacam: à esquerda, o ator James Dean; à direita, o ator Humphrey Bogart). Fonte: BROOKS, *Banzé no oeste*, 2002.

Esse presente que nos é mostrado traz, como pano de fundo, a questão da metalinguagem, do fazer cinematográfico, que o enunciador soube magistralmente arquitetar. Ao nos mostrar, através da metalinguagem, o fazer cinematográfico, ele nos leva a mais uma reflexão: tudo não passa de ilusão, de fantasia, de pura imaginação. A história real é bem diferente daquilo que vemos representado na tela de cinema. Uma fina ironia destilada no filme. E essa ironia é uma força que move a paródia orquestrada pelo enunciador. Ele lê os personagens pelo avesso, carnavaaliza o gênero, traz os personagens para um momento atual, onde o próprio fazer cinematográfico é parodiado. O enunciador de *Banzé* desfaz a linguagem original, retoma procedimentos da narrativa do gênero colocando-o sob outras roupagens, e retira as máscaras que encobriam o que se passava no mais íntimo dos pensamentos e sentimentos de todos aqueles envolvidos na história, fictícia ou real. Como resultado, o enunciador cria um novo texto: a paródia. Com isso, ele mantém o mesmo significante e modifica consideravelmente o significado.

A paródia, vista como um dos elementos da oposição mundo/anti-mundo, torna-se algo inerente a toda uma tradição cultural (Cf. SCHNAIDERMAN, 1983). Pois bem, o gênero *western* é fundamentado em uma cultura que exacerba a busca das raízes americanas. Mel Brooks, ao parodiar tal gênero, vê claramente que, embora tivesse uma razão de ser, tal busca suscita uma comédia. E, lógico, vê também algo mais. Como vimos, *Banzé no Oeste* é uma película paródica do gênero de filme conhecido como *western*. O enunciador conservou no filme, que podemos considerar como uma transgressão do gênero, alguns elementos que são pertinentes ao *western*. Sua paródia ao gênero, além de trazer o cômico das situações vividas por aqueles desbravadores do oeste americano, vem salientar o quão ridículo eram os homens e as mulheres que estavam envolvidos em um ideal expansionista, não importando as

consequências: a "América para os americanos". O enunciador de *Banzé*, ao realizar a paródia do *western*, não procurou voltar-se para um filme do gênero em questão, muito menos para um diretor específico. Devido ao fato de o engendramento narrativo e discursivo ser um paradigma em todos os filmes do *western*, o que ele fez foi parodiar a estrutura desse gênero.

A *imitação* é um dos fenômenos da heterogeneidade que ocupa um lugar importante, pois representa uma de suas manifestações mais visíveis e, por muito tempo, ela foi codificada pela retórica ao lado da noção de paródia (Cf. MAINGUENEAU, 1997). O termo *paródia* “[...] é utilizado de modo depreciativo, enquanto a imitação de um gênero de discurso pode assumir dois valores opostos: a captação e a subversão”, ou seja, quando há captação, “[...] a imitação incide sobre a estrutura explorada” e, quando há subversão, “a desqualificação desta estrutura ocorre no próprio movimento de sua imitação. A subversão parece próxima da ironia; no entanto, seus objetivos são nitidamente distintos”, pois, enquanto a ironia anula, de forma paradoxal, o que enuncia “no próprio ato de enunciar, a subversão mantém uma distância entre duas fontes de enunciação, que ela hierarquiza. Entretanto, da mesma forma que a ironia, a subversão pode não ser percebida como tal; neste caso, resta apenas uma fonte enunciativa” (MAINGUENEAU, 1997, p. 102). A imitação pode “incidir sobre um gênero”, ou seja, produzir enunciados que não irão remeter a nenhum texto autêntico conhecido pelos destinatários. A imitação também pode ocorrer “sobre um texto particular”. Neste caso, então, é evidente que também irá absorver as coerções do gênero ao qual pertence. Oriundos dessa problematização, quatro casos de figuras extremas serão obtidas: a) captação de um gênero; b) captação de um texto singular e de seu gênero; c) subversão de um gênero; d) subversão de um texto singular e de seu gênero (MAINGUENEAU, 1997). Na subversão, a imitação permite “[...] desqualificar a autoridade do texto ou do gênero fonte. Reconhecem-se aqui os fenômenos da *paródia depreciadora*” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 94 – grifo dos autores).

Assim, do que se depreende de Maingueneau, a paródia é imitação por subversão. Em *Banzé no oeste*, surge uma reflexão sobre a paródia estrutural de gênero, no âmbito do cinema. Vimos que o enunciador se apoderou da estrutura comum do *western* e criou uma obra que subverte toda a temática apresentada por esse tipo de gênero cinematográfico. A paródia estrutural de gênero consiste em apropriar-se de um modelo estrutural de um gênero específico e, ao invés de parodiar uma obra única, o autor recria outro mundo, com mais referências, com base nessa estrutura estudada. Em um âmbito mais geral, a paródia estrutural de gênero torna-se mais perceptível que outras, mediante a localização e o reconhecimento imediatos do gênero e não da obra parodiada. *Banzé no Oeste* ilustra muito bem esse tipo de paródia. Outro ponto importante, já salientado, é que o receptor da paródia terá que possuir um conhecimento prévio amplo no que concerne não só ao reconhecimento do gênero parodiado e de suas convenções, mas em relação às obras parodiadas dentro da estrutura do próprio gênero. Reconhecer uma obra (ou várias) dentro da paródia de gênero requer desse espectador um saber anteriormente adquirido na prática da recepção do gênero. Em suma, é preciso conhecer, da mesma forma, aquilo que está sendo parodiado (gênero matricial) para se compreender a paródia (gênero sucursal). Exposta a paródia estrutural de gênero, podemos visualizá-la em suas particularidades (ver Quadro 4), em que houve a citação da maioria dos elementos que compõem a estrutura do *western*:

Alguns atributos do gênero <i>western</i>	<i>Banzé no Oeste</i> (paródia estrutural do gênero <i>western</i>)
Os índios.	No <i>flashback</i> de Bart, os índios aparecem e atacam uma caravana de pioneiros.
Os vilões que atacam a cidade.	O bando de Taggart; Mongo; Lamarr e o exército de facínoras de todos os tipos.
As cavalgadas.	Em boa parte do filme, como por exemplo, nos ataques à cidade de Rock Ridge.
As construções de ferrovias.	A “eterna” construção da estrada de ferro é o pivô de toda a história do filme.
As brigas; os duelos.	Mongo briga no bar; as brigas na cidade, no cenário do musical e nos estúdios da Warner; Waco Kid contra o bando de Taggart; o duelo final de Bart com Lamarr.
Homens fortes e corajosos em uma paisagem austera.	A paisagem austera na construção da estrada de ferro e na própria cidade. Homens fortes por suportarem as adversidades de uma região inóspita. Corajosos por persistirem no lugar onde estão, embora haja controvérsias: o Reverendo Johnson.
O herói (o homem branco).	Bart, o herói de <i>Banzé no oeste</i> é negro.
Os fora da lei.	Lamarr, seus capangas e o seu exército (todos os tipos de bandidos possíveis).
O xerife.	Bart, um trabalhador escravo, é nomeado xerife por Lamarr.
A mulher (dama ou prostituta).	A dama (a professora Harriet Johnson); a prostituta (a cantora Lili von Schtupp).
O beerrão.	Gabby Johnson, o beerrão que repreende o reverendo.
O bufão.	O governador William J. Le Petomane: um governador caricato e incompetente.
O padre sem muita certeza de sua fé.	O reverendo Johnson - o primeiro a desistir de lutar. Não convence os outros com seus sermões pelo fato de não demonstrar muita fé no que diz e no que acredita.
As senhoras beatas.	Harriet Johnson; as mulheres frequentadoras da igreja.
Os representantes do alto poder (corruptos).	Heddley Lamarr, assistente do governador; o governador William J. Le Petomane (“precisamos preservar nossos falsos empregos”).
A sociedade - composta pela multiplicidade de tipos.	Diversos tipos: o sorveteiro, o médico, o dono do <i>saloon</i> , o reverendo, o barbeiro, o advogado, o beerrão maltrapilho, a cantora e prostituta alemã, entre outros.
O espaço.	Paisagens desérticas (por onde a estrada de ferro vai passar); a cidade em progresso; o rancho dos caubóis; o <i>saloon</i> de Anal Johnson; o escritório do xerife.
A canção-tema.	<i>Blazing Saddles</i> é a canção-tema do filme: narra a história de um homem que cavalga em uma cela “ardente” e que usa uma estrela brilhante para combater o mal.
O confronto das moralidades concebíveis.	O confronto maior é representado pelos ideais racistas, em situações como: a não aceitação do xerife Bart, por ele ser negro; o chefe índio que deixa os pais de Bart partir por serem mais escuros do que eles próprios; os trabalhadores da estrada de ferro (a maioria é composta por negros, chineses e irlandeses); além do racismo, há também o direito de cidadania dos trabalhadores questionado pelos moradores.
O vestuário preto/branco.	A oposição protagonista <i>versus</i> antagonista: o xerife Bart usa roupa clara (bege); Lamarr, um representante do mal, usa roupa preta nos momentos mais tensos.
O tempo dilatado da ação.	A ação inicial transcorre em 1874. Desde então, não há mais o “controle” do tempo: não se sabe se as ações duraram dias, semanas, meses, ou anos. O dilatamento do tempo atinge o ápice quando a narrativa “estende-se” até 1974 (ano do filme).
O itinerário da busca	De trabalhador escravo a xerife, Bart empenha-se na luta contra as forças do mal.

Quadro 4: Atributos inerentes ao gênero parodiado em *Banzé no Oeste*.

Considerações finais

Vimos que a paródia suscita, ao imitar algo já estabelecido, uma reflexão além do riso. Na estrutura da obra paródica, encontra-se o intertexto que sustenta a significação calcada na intertextualidade. Esse intertexto, o conjunto de citações que o texto cita em sua formação, é operado por um mecanismo que ora manifesta-se por uma intertextualidade interna, ora por uma intertextualidade externa ao gênero parodiado. Tal mecanismo, fundamentado pela heterogeneidade mostrada, instaura as citações que são identificáveis pelo discurso relatado. Este, por sua vez, condiciona o relato do outro a quatro tipos de manifestação: o discurso direto, o discurso direto livre, o discurso indireto, e o discurso indireto livre. No caso da obra que analisamos, foi observado o uso substancial dos discursos direto e indireto como origem do intertexto do filme. Tais estilos, direto e indireto, se relacionam com o ponto de vista que emerge da narrativa fílmica, quer seja subjetivo, quer seja objetivo. É a partir do olhar do narrador (DI), ou do olhar da personagem (DD), que a visada do espectador será direcionada para os fragmentos visual, sonoro ou verbal; estes são convocados em um determinado

momento do desenvolvimento da diegese para transmitir a noção de subversão. Nos dizeres de Maingueneau (1997), a paródia é imitação por subversão. Mas esta não revela apenas o humor, a ironia, ou somente aquilo que se mostra digno de reavaliação em um gênero. Há algo mais envolvido. Quando se apontou anteriormente algumas reflexões sobre a paródia, partindo de Bakhtin e adentrando em alguns apontamentos de outros autores sobre tal termo, alguns traços comuns e formas de manifestação foram levantados e, de certo modo, complementados (SANT'ANNA, 1985) para elencar algumas características da paródia: a) a ironia; b) o humor ("desconfiado", porque não se mostra desvinculado do sério; diferente da piada – é claro que, com relação à ironia e ao humor, não podemos nos esquecer de que existem paródias que são mais "sérias"); c) um tipo de visão especular (em que a imagem original se apresenta invertida, reduzida ou ampliada, de acordo com a "lente utilizada"); d) o distanciamento; e) uma inversão do sentido; f) a leitura em duas vozes: uma em presença (o texto parodístico) e outra em ausência (texto parodiado, o texto de base); g) um efeito de deslocamento; h) a busca pela fala recalcada do outro; i) a operação de um desvio total; j) um caráter positivo – embora a paródia moderna pareça ter um caráter negativo; l) a reflexão que se provoca no leitor/espectador; m) uma crítica consciente de toda a existência; n) a visão mais ampla e mais inventiva do real, ligada ao lúdico, instrumento de rebeldia e afirmação criadora; o) o gesto satírico.

Assim, o enunciador parodístico projeta em seu enunciado essa visão especular que faz com que o espectador realmente perceba as minúcias por trás do simples efeito humorístico. Essa visão implica uma reflexão, não apenas o riso debochado. Em *Banzé no oeste*, o enunciador apoderou-se não só do elenco de personagens-tipo, mas também de todas as situações pertencentes ao gênero, e criou o seu mundo mítico, parodiando aquele outro mundo mítico e sério do *western*. Ele escancara de vez com o herói do *western*, por exemplo, sempre representado por "homens de olhos azuis" e de porte físico invejável: seu herói é um negro, um trabalhador em condições semelhantes às de um escravo, bode expiatório manipulado por forças antagônicas, uma paródia do suposto progresso. O herói negro, mitificado, é que irá mudar o curso da História, não por sua força, mas pela sua inteligência (ver Figura 10). O enunciador brooksiano faz, com esta caracterização de seu herói, algumas críticas à ideologia americana representada pelo mito do homem adâmico a desbravar o oeste selvagem e a estabelecer, até certo ponto, de uma forma indireta, a lei e a ordem da sociedade e seu progresso. O herói negro é uma paródia do herói branco e de olhos azuis que sempre permeou o universo do *western*, ou seja, ele é uma antítese desse herói, e representa esse mundo mítico parodiado. O enunciador mostra os personagens pelo avesso, carnaliza o gênero. Bakhtin (2002) nos fala da visão carnavalesca do mundo, que é um tipo de percepção vasta e popular, e que se caracteriza pela radical oposição ao sério, ao oficial, ao moroso, ao monológico, ao dogmático, engendrados pelo medo, inimigo do vir a ser e das mudanças e responsável pela tendência à absolutização do estado de existência das coisas e da ordem social. É claro que não podemos ignorar a ideia de que a carnalização tem um caráter positivo. A percepção carnavalesca do mundo quebra todas as cadeias, mas sem o mínimo traço de niilismo, de despreocupação gratuita. A paródia é uma forma de extrair do que já foi estabelecido o seu grau maior de verdade, pois provoca o reencontro de homens e das ideias, mudanças e renascimentos das atitudes. Carnalizar, parodiar, é recusar e esvaziar, é dessacralizar sem descrer, pois só se discute e se leva em consideração aquilo em que se acredita (Cf. ARAGÃO, 1980). A paródia possui um caráter positivo, pois "[...] mata para fazer brotar novamente a criação. Recusa e esvazia o modelo original para recriar e preencher um modelo que lhe é próprio" (ARAGÃO, 1980, p.20). *Banzé* nos oferece momentos de pura reflexão. O enunciador brooksiano que nos mostrar que, por trás do riso, da comicidade, esconde-se o preconceito de um povo que se diz próspero. Essa sociedade mostrada no filme

é, ao mesmo tempo, patética, inapta e racista. *Banzé no Oeste* possui um caráter positivo nas entrelinhas de sua “depreciação”: ao recriar a seu modo um mundo mítico, ao transgredir o modelo original, o enunciador provoca em seu espectador uma reflexão; dá-lhe uma visão mais ampla do real, pois o filme não deixa de ser uma crítica consciente de todo um processo de desbravamento de um povo, calcado em uma ideologia fundamentada em ideais que têm por mérito usurpar, em todos os sentidos, a liberdade do outro. O desbravamento do oeste americano, na visão do enunciador, é uma tragicomédia que tem uma caracterização dupla: de um lado, positiva, alimenta a ideia do *sonho americano*; de outro, negativa, pois massacra aquele que impedir ou obstruir esse sonho. O real da História está pungente em cada fotograma de *Banzé no Oeste*, e Brooks nos mostra isso através de sua “lente” crítica, através do riso carnavalesco de sua paródia. Por trás do riso, esconde-se a tragédia, mesmo que carnavalizada.



Figura 10: O xerife Bart, em sua sela *Gucci*, prestes a transformar a sociedade de *Rock Ridge*. Fonte: BROOKS, M., *Banzé no oeste*, 2002.

Bang bang burlesque: parody and cinema from a discursive point of view

ABSTRACT: French Discourse Analysis (DA) posits reflections on conveyed heterogeneity. In this view, reported discourse gains ground as an enunciator’s strategy in presenting another enunciative source while producing his text. As regards parody films, the question to be asked is how intertextual devices are built and prompted in the film diagenesis. For a parody film to be constituted beyond expectation, it does not suffice to make other voices explicit in order to call attention, since it is necessary to go beyond what is clear, searching for the intertext not only to convey a first reading that produces an effect of expected meaning, but also to read between the lines for a second meaning that the enunciator wants to convey; a second voice beyond the visible, dictating reflection and evaluation. The analysis which will be undertaken for a film specimen in the field - the western *Blazing Saddles* - by Mel Brooks, is based on these principles and on the repertoire of DA and will show that the parody of a genre like the western seeks to emphasize not only the emergence of a reevaluation, but also brings forth a new way of looking at and doing films.

Keywords: parody; discursive heterogeneity; citation; cinema; intertextuality.

Referências

ARAGÃO, Maria Lucia P. de. A paródia em *A força do destino*. In: Sobre a paródia. Rio de Janeiro, *Revista Tempo Brasileiro*, 62, julho-setembro, 1980, pp.18-28.

ASTRE, Georges-Albert; HOARAU, Albert-Patrick. *El universo del Western*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1986.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. *DRLAV*, 26. Paris, Centre de Recherche de l'Université de Paris VIII, 1982, p. 91-151.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 261-306.

BANZÉ no oeste [*Blazing saddles*]. Direção e produção: Mel Brooks. EUA, Califórnia: Warner Bros., 1974. Manaus: Warner Home Entertainment, 2002. 1 DVD. Cor. 93 min.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

_____. Gêneros do discurso: unidade e diversidade. *Polifonia* – Revista do programa de pós-graduação em estudos de linguagem. Cuiabá: UNEMAT, vol. 8, 2004, p. 1-18. Disponível em: <http://cpd1.ufmt.br/meel/polifonia.php?cod=2>. Acesso em 26/03/2013.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Coordenação da tradução Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

JOZEF, Bella. O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização. In: Sobre a paródia. Rio de Janeiro, *Revista Tempo Brasileiro*, 62, julho-setembro, 1980, pp. 53-70.

KOTHE, Flávio R. Paródia & Cia. In: Sobre a paródia. Rio de Janeiro, *Revista Tempo Brasileiro*, 62, julho-setembro, 1980, pp. 97-113.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

_____. *Análise de Textos de Comunicação*. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à estilística*. São Paulo: EDUSP, 2008.

PASOLINI, Pier Paolo. A poesia do novo cinema. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano I, n. 7, 1966, p. 267-287.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

REIS; Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2002.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1985.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Turbilhão e semente. Ensaio sobre Dostoievski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

Data de envio: 13/05/2013

Data de aprovação: 25/11/2013

Data de publicação: 15/04/2014