Pastiche, paródia e sátira: aspectos constitutivos da polifonia em *Ghost dog*

RICCARDO MIGLIORE*

Resumo: Neste artigo, evidenciamos o teor dialógico e polifônico de Ghost dog (Jim Jarmusch, 1999). O filme revela uma componente híbrida, tanto em termos temáticos, assim como modais. Considerando bricolage e patchwork, enquanto aspectos metódicos e operacionais característicos de toda a obra de Jarmusch, e principalmente do longa-metragem aqui analisado, neste paper focamos em: paródia, pastiche e sátira. Neste sentido, é necessário frisar – para além do referido viés híbrido, peculiar do cinema deste diretor – que a classificação e hierarquização dos personagens, em Ghost dog, ocorre de maneira estritamente complexa e voltada para a superação do viés simplório associado a uma contraposição nítida entre "mocinhos" e "vilões". Mesmo quando trabalha com estereótipos, como é o caso dos gângsteres ítalo-americanos, ou dos afrodescendentes da periferia nova-iorquina, este cineasta opera por meio de toda uma ressignificação, reinterpretando-os e alcançando um nível mais elevado de verossimilhança, o qual condiz com os postulados aristotélicos (2008). A interação entre outsiders ocorre em forma de encontro e confronto, porém, mesmo em situações de conflito entre grupos sociais distintos, pode-se observar algum grau de relação dialógica.

Palavras-chave: Cinema; Ghost dog; Pastiche; Paródia; Polifonia.

Pastiche, parody and satire: constitutive aspects of polyphony in *Ghost dog*

Abstract: In this paper, we highlight the dialogic and polyphonic aspects of Ghost dog (Jim Jarmusch, 1999). The movie reveals a hybrid component, both in thematic and modal terms. Considering some methodical and operational approaches like bricolage and patchwork to be ubiquitous in Jarmusch's filmography – specially in the film that we're actually analyzing – in this academic article we're focusing on: parody, pastiche and satire. In this sense, we must detach that – further than the above mentioned hybrid content, peculiar to this director's cinema – the classification and hierarchization of characters, in Ghost dog, occurs in a strictly complex way that allows the overcoming of the calvish opposition between "heroes" and "villains". Even when he's working with (social) stereotypes, as it happens with Italian-American gangsters, or Afro-American ghetto people from uptown NY, this filmmaker resignifies them through a sort of reinterpretation, that allows him to achieve a higher level of likelihood, matching with Aristotle's postulates (2008). The interaction among outsiders occurs in the form of encounter and confrontation, nevertheless, even when there's a conflict between different social groups, it's possible to observe certain degree of dialogic intercourse.

Key words: Cinema; Ghost dog; Pastiche; Parody; Polyphony.

* **RICCARDO MIGLIORE** é doutorando em Letras pelo PPGL/UFPB.

Caracterização dos personagens, polifonia e verossimilhança

A polifonia, em *Ghost dog* (Jim Jarmusch, 1999), é promovida pelo recurso de Jarmusch ao pastiche e à paródia. A presença de interação polifônica, neste filme sobre conflitos sociais e interétnicos, pode parecer paradoxal. Antes do que mais nada, vemos com Bordwell (2007) que *Ghost dog* é um longa-metragem com um só protagonista - e entidades secundárias que, ou tentam ajudá-lo, ou procuram fazer com que ele não alcance o seu objetivo, ou ainda, tentam eliminá-lo.

Neste sentido, há polifonia porque, apesar de reconhecermos o personagem Ghost Dog como *entidade primária* (usando a expressão de Bordwell), Jarmusch – que além de diretor é também roteirista deste filme – permite aos antagonistas se expressarem, no sentido de manifestar uma individualidade e ultrapassar, desta forma, o clichê de vilões preconceituosos. Esta caracterização tornou-se uma espécie de padrão no gênero *gangster movie*, principalmente a partir das décadas de 1980 e 1990, com filmes como *Os bons companheiros* (Martin Scorsese, 1990), entre outros.

As referidas representações fílmicas contribuíram para criar um perfil do gângster ítalo-americano, cujas características reforçam sua atitude preconceituosa. No filme de Scorsese, apenas para exemplificar, há um diálogo no qual Henry (Ray Liotta) explica à esposa, uma mulher judia, que não há razão para que ela se preocupe com as atividades ilícitas dele, já que Henry e os colegas não seriam "como os negros, que depois de um assalto adormecem na direção do carro"[1].

[1]Trecho de um diálogo do filme "Os bons companheiros" (Martins Scorsese, 1990)

Em *Ghost dog*, os diálogos entre afiliados à organização de Ray Vargo confirmam o tom preconceituoso de *Good fellas* e outros *gangster movies* pertencentes à que já foi chamada, por autores como Emmanuel Levy (1999) de *nova geração* ou *nova safra* no âmbito do cinema independente norte-americano.

Em sua *Poética* (2008), Aristóteles realça a importância da verossimilhança no âmbito da representação ficcional. Neste aspecto, percebe-se que, a fim de se alcançar um nível narrativo verossimilhante, os personagens não podem ser caracterizados segundo um viés dicotômico, enquanto demasiadamente bons ou ruins – o que, por sua vez, remete para as classificações narrativas de "mocinhos" e "vilões".

Logo, uma representação verossimilhante dos seres humanos em suas interações dialógicas, deve necessariamente operar de maneira a ressaltar as diversas gradações da que costuma-se chamar de bondade e maldade, assim como ocorre no filme aqui analisado.

Neste sentido, é útil refletirmos acerca do recurso à paródia e ao pastiche – isto mesmo, ambos – por parte de Jarmusch, pois a maneira pela qual o diretor caracteriza os personagens que antagonizam as ações deste herói/anti-herói que é Ghost Dog, é significativa, já que realça o teor polifônico deste filme, na medida em que os *mobsters* e principalmente seus chefes, passam a dispor de uma *voz* que os caracteriza e não somente os ridiculariza segundo clichês e estereótipos assimilados pelo espectador mediano.

Vale frisar que, no âmbito cinematográfico, para que exista polifonia, não é suficiente que diversos personagens tenham linhas de diálogo, portanto neste caso, como é discutido por Bordwell em *Poetics of cinema* (2007), a maioria dos filmes retrata algum tipo de interação social e, num longa-metragem sobre relações sociais, é comum que os personagens dialoguem entre si, ou que mais de uma entidade ficcional profira alguma frase ao longo da obra audiovisual.

Mas assim como na literatura, polifonia não é sinônimo de múltiplas falas, ou seja, "vários personagens falando". Polifonia tem a ver com a pluralidade de vozes destas entidades ficcionais, onde voz remete para: a revelação da identidade de determinado personagem, a sua maneira de enxergar o mundo histórico, a sua presença, a manifestação de sua personalidade, a qual, humanamente, tende a ser contraditória, e a ficção não deixa de ser uma imitação da vida humana.

Cientes do fato que as entidades ficcionais não sejam seres humanos, e sim, projeções ou representações, seres fictícios que apenas existem no âmbito de determinada encenação ficcional, ocorre que personagens devidamente caracterizados tendam a manifestar seus conflitos, contradições e paradoxos. Neste sentido, se os *mobsters* chefiados por Vargo fossem apenas traços estereotipados de delinquentes já vistos em dezenas ou centenas de filmes, mesmo tendo linhas de diálogo, não teríamos aqui a referida polifonia.

É necessário, aqui fazer uma ressalva, devido ao fato de termos citado *Os bons companheiros* (Martin Scorsese, 1990) como uma das obras cinematográficas mais emblemáticas da chamada "nova geração" de *gangster movies* de produção independente. Primeiramente, Emanuel Levy fala em "nova safra" de diretores independentes em 1999, no livro *Cinema of Outsiders: the rise of American independent film*, ou seja, há

vinte anos, e refere-se a cineastas como Scorsese, Bogdanovich e Coppola, considerando que o gênero *gangster movie* remonta pelo menos à década de 1930, com filmes como *Scarface – a vergonha de uma nação* (Howard Hawks, 1932). Em segundo lugar, não estamos considerando (e não haveria como) a caracterização dos personagens de *Os bons companheiros* (Martin Scorsese, 1990) enquanto estereotipados, pois o filme está estruturado a partir de uma sólida e magistral representação cinematográfica de inúmeras entidades ficcionais, humanamente diversificadas.

O que estamos apontando é certa reiteração fílmica do preconceito que, notadamente, permeia os personagens ítalo-americanos, inclusive no filme aqui em análise: *Ghost dog*. A diferença entre a caracterização fílmica neste filme e em *Good fellas* (Os bons companheiros) é que Jarmusch soube amenizar o referido preconceito, ao enfatizar o paradoxo enquanto característica do ser humano.

O diretor de *Ghost dog* neste filme sintetiza gêneros distintos (*gangster movie*, comédia, drama...) e, da mesma maneira, ele mistura paródia e pastiche (e ainda, sátira), o que reforça a complexidade e teor híbrido de seu cinema. E é esta complexidade que, ao representar os antagonistas de maneira cuidadosamente heterogênea (principalmente o chefe, Ray Vargo, e seu subalterno Sonny Valerio), proporciona a referida polifonia, ou pluralidade de vozes.

Neste filme podemos sinalizar as seguintes vozes: a de Ghost Dog, a de integrantes do gueto negro da periferia nova-iorquina, a de Vargo, a de Sonny Valerio, a dos *mobsters*, a de Raymond e a de Pearline.

A ênfase no aspecto híbrido e o método criativo de Jarmusch

O que permite este método de trabalho, esta aposta, por parte do diretor, na combinação de materiais diversos, segundo o viés peculiar do *patchwork*[2] ou *bricolage,* é o teor *intertextual* e dialógico de filmes como *Ghost dog*, sinonímia que remete ao sentido que, segundo Stam (1992), Kristeva costumava atribuir ao *dialogismo*, isto é, *intertextualidade*. Todavia, Stam alerta, "Sua tradução do dialogismo de Bakhtin como intertextualidade provocou uma proliferação de estudos sobre intertextualidade, muitos dos quais mantinham apenas uma tênue conexão com o pensamento de Bakhtin" (STAM, 1992, p. 10).

O conteúdo (e a forma) intertextual de *Ghost dog* é fruto do método de trabalho de Jarmusch, na medida em que, ao começar caracterizando um personagem, este diretor deixa que a narração aflore a partir de aspectos temático-modais heterogêneos, onde, no caso de *Ghost dog*, para além da habitual diversificação e riqueza de representações do *outsider*, e para além do referida complexidade estilística e copresença de gêneros, há mais um elemento significativo, que é o encontro/confronto entre culturas: aquela afrodescendente periférica, aquela ítalo-americana representada neste filme (também periférica, não-*wasp* e gângster), e aquela do Japão feudal e dos espadachins que, como o personagem Ghost Dog, viviam e morriam para proteger um amo, que era o suserano deles.

Entende-se, também, que a atitude dialógica é algo peculiar do *outsider*, sujeito social que, além de improvável, é dialógico e interativo. Neste sentido,

[2] Conjunto formado por retalhos, ou tecidos diferentes, reaproveitados e costurados com fragmentos de outros tecidos, cores ou fantasias.

mesmo não apostando em uma solução dicotômica, é possível observar que, comumente, o estabelecido separa, discerne, fecha, exclui, na medida em que o *outsider*, de uma forma geral, junta, sintetiza, abre, dialoga, mesmo quando age de maneira antagónica ou conflituosa com relação a outro *outsider*.

O aspecto híbrido peculiar da representação cinematográfica deste realizador costuma se manifestar em extremos que vêm a conviver harmoniosamente num mesmo filme. Jarmusch traz a *Imagem-tempo* deleuziana (1990) para dentro de um *gangster movie* misturado com filme de samurai, e diluído numa ambiência *Hip-hop*, cuja linguagem adotada pelo diretor, em alguns momentos, parece estar citando videoclipes de *rap* da década de 90, além de se perceber um tom documental, principalmente nas perambulações de Ghost Dog pelo gueto e os encontros – com as respectivas saudações e demonstrações de respeito – que este personagem tem com outras entidades ficcionais, (sendo elas) marginais, quanto à economia narrativa do filme, mas que contribuem de maneira pontual na caracterização do ambiente no qual vive o protagonista.

Este conjunto de fatores heterogêneos deveria representar uma contradição, algo inconcebível, improvável. Mas não é o *outsider*, segundo a definição dos dicionários [3] , alguém com poucas chances de vencer, de dar certo? Tanto os roteiros de Jarmusch, como a sua *mise en scène* apontam para a sua atitude de *outsider*, isto é, baseada no improvável, em combinações atrevidas, mas bem sucedidas, entre personagens, situações, temas, gêneros, conceitos, não só diversos, como, em alguns casos, aparentemente antagônicos.

A este respeito, se já mencionamos a presença da *Imagem-tempo* deleuziana neste filme, justamente, nos *entretempos*, nos momentos que ocorrem entre as ações mais "espetaculares", a cena da convocação de Louie por parte dos chefões da organização, aponta, pelo menos parcialmente, para o que, com Stam (1992), poderíamos chamar de momento de *carnavalização*, menos intenso e exuberante daquele representado em *Daunbailó* (1986) na famosa sequência do sorvete na cadeia[4], mas mesmo assim, um momento de descontração e de sublimação dos instintos primários.

Todavia, quando Ray Vargo, chefe da organização criminosa, renuncia temporariamente à sua discreta compostura, para performar o som emitido por um alce, ao relembrar o famoso chefe indígena norte-americano chamado de "Alce preto", percebemos que ocorre certo grau de liberação dos instintos, ou da expressão ingênua, ou *naïf* de traços da personalidade costumeiramente reprimidos por parte de um chefe, alguém que não tem como revelar-se, em sua intimidade, para os seus *scagnozzi* (tipo *capangas*, em italiano).

[3] Segundo o *Cambridge dictionary*, o termo *outsider* pode ser assim entendido: 1. Uma pessoa que não está envolvida com um grupo particular de pessoas ou organização ou que não vive em determinado lugar; 2. Uma pessoa que não é apreciada ou aceita como membro de um grupo, organização, ou sociedade particular e que se sente diferente das pessoas que são aceitas; 3. Uma pessoa ou animal com apenas uma pequena chance de ganhar.

[4] O personagem Roberto, em inglês, repete quase sem cessar um mote que é um trocadilho linguístico, em inglês: "i scream, you scream, we all scream for ice cream", o que torna-se o coro de uma chacota contra a autoridade representada pelos guardas, que enfim, aparecem, fazendo barulho com os cacetetes nas barras das celas e interrompendo assim a rebelião canora dos detentos.

Pouco antes, na mesma cena, Sonny Valerio performa, à capela, o trecho de uma música da banda *Public enemy*, o que, mais uma vez, remete para o improvável, pois a associação entre uma banda ícone da luta pela auto-determinação do povo negro norte-americano e um personagem ítalo-americano, pertencente a uma organização na qual, principalmente entre os subalternos, prevalece uma postura preconceituosa, ou mesmo racista, é de fato, algo improvável ou até mesmo paradoxal. Mas no filme funciona, devido ao teor dialógico e polifônico que permeia toda a estrutura narrativa e imagética criada pelo diretor.

E além disso, não seria a *carnavalização* a exaltação do improvável? Evidentemente, trata-se de improbabilidades distintas, já que o *outsider* não necessariamente é improvável no sentido carnavalesco do termo, quer dizer, no sentido de liberar desejos e comportamentos que no cotidiano seriam tidos como descabidos, muito embora a *carnavalização* – enquanto rebelião temporária contra as normas que, no âmbito do cotidiano, regem a conduta social das pessoas - dialogue com a situação do *outsider* (voluntária ou coercitiva), a qual, justamente, ocorre fora do padrão estabelecido.

Este distanciamento, esta não-inclusão no padrão em auge, é que torna possível a não-adesão às normas comportamentais cabíveis no contexto de determinada sociedade ou grupo social. Por esta razão o *outsider* pode, eventualmente, vir a ter condutas carnavalescas, mas não necessariamente a carnavalização deve ser considerada uma condição essencial quanto à atitude e caracterização do *outsider* e, como vimos, manifesta-se apenas em determinados momentos de alguns filmes de Jarmusch.

E tomando como exemplo o personagem Ghost dog, percebe-se a verossimilhança, mas ao mesmo tempo, o improvável, quanto à caracterização de um afro-samurai moderno, em plena Nova Iorque, que vive segundo o antigo código dos espadachins japoneses. Trata-se de um personagem fortemente híbrido, culturalmente miscigenado, mas que funciona, encaixa-se, dentro do filme. Ou, melhor, é o filme que se encaixa, ou é construído com base em Ghost dog, assim como é peculiar do método criativo de Jarmusch. O diretor comentou sobre esta *práxis* em uma entrevista de 1999 junto com Geoff Andrew:

> Eu sempre começo com os personagens ao invés do que o enredo – que muitos críticos diriam que é bastante óbvio devido à falta de enredos em meus filmes – embora eu pense que (meus filmes) tenham sim um enredo. Mas o enredo não é a coisa mais importante para mim, e sim, os personagens. Eu começo com os atores que conheço pessoalmente ou conheço o trabalho deles, e têm coisas acerca do trabalho, ou da presença ou da personalidade deles que criam o personagem, que exageram algumas qualidades e suprimem outras. É sempre uma verdadeira colaboração para mim (JARMUSCH, 2001, p. 181)

Este trecho da entrevista de Geoff Andrew com Jim Jarmusch é significativa quanto ao *modus operandi* utilizado pelo cineasta e a maior preocupação inicial dele com os personagens do que com o enredo, sendo que este último surge com a caracterização prévia do personagem principal, mas a partir daí adquire plena consistência narrativa. Ou seja, este diretor não desconsidera o enredo e

vemos, com Aristóteles, que: "os acontecimentos e o enredo são o objectivo da tragédia e o objectivo é o mais importante de tudo" (ARISTÓTELES, 2008, p. 49). A opção de Jarmusch para começar a escrita de um filme a partir da definição dos personagens principais resulta mais explícita em outra entrevista com Chris Campion (2000), ao se referir especificamente ao filme aqui em análise, *Ghost dog*. O início do trabalho criativo, segundo Jarmusch, se deu da seguinte forma:

> (…) Eu comecei com uma ideia muito vaga, mas a vontade de trabalhar com Forest Whitaker foi realmente o começo. Então eu fiquei pensando que tipo de personagem podia criar pelas qualidades que ele tinha enquanto ator do qual eu gostava. Aquela contradição que ele tem de ser ao mesmo tempo gentil e impositivo. Então começou mesmo por aí. Pensei em um personagem guerreiro, mas com um lado espiritual, assim que eu pudesse aproveitar ambos os lados dele enquanto ator. Então a questão do samurai se tornou interessante para mim (JARMUSCH, 2001, p. 197).

A construção do personagem principal deste filme enquanto *outsider* torna-se explícita na continuação da entrevista:

> Ao contrário dos guerreiros ocidentais, que treinavam apenas como guerreiros, os guerreiros orientais como o samurai – ou mais particularmente os monges de Shaolin na China – são também sacerdotes e professores. Apesar dos samurais não serem sacerdotes, há uma profundidade espiritual no treinamento deles. Assim me pareceu uma coisa interessante. Então me pareceu interessante criar uma espécie de Dom Quixote que segue um código antigo que não faz mais parte do mundo moderno. Comecei coletando ideias, como eu sempre faço, e então eu sentei e as combinei de maneira a ver em que isso tudo ia dar (JARMUSCH, 2001, p. 197).

Complexificação e problematização da representação dos personagens: pastiche, paródia e sátira

A referida componente hibrida – cuja manifestação principal pode ser observada na combinação de personagens *outsiders*, e portanto, genuinamente estranhos, diversos - na medida em que é acompanhada pelo humor negro peculiar de Jarmusch, leva para o debate sobre *pastiche* e *paródia*, onde o cinema deste diretor revela estabelecer proximidades principalmente com o pastiche, mas não por isso Jarmusch abre mão da paródia – à maneira dele.

No artigo "Post-modern use of pastiche and parody" (Uso pós-moderno de pastiche e paródia), publicado no site *Literariness* (literariedade), Nasrullah Mambrol (2016) destaca que,

> Enquanto a paródia imita o jeito, o estilo ou as características de uma particular obra/ gênero/ autor da literatura, e reduz o original ao aplicar a imitação para um sujeito inferior ou inapropriado, o pastiche literalmente significa combinar, ou colar juntos, múltiplos elementos (MAMBROL, 2016, sem página).

Vê-se que o autor se baseia em definições conceituais operadas por pesquisadores como Fredric Jameson (1991) e a crítica canadense Linda Hutcheon (1985), verdadeiras referências sobre o tema. Hutcheon reflete acerca da paródia da seguinte maneira:

> A maioria dos teóricos da paródia remontam a raiz etimológica do termo ao substantivo grego *parodia*, que quer dizer "contra-canto", e fixam-se por aí. Se olharmos mais

> atentamente para essa raiz obteremos, no entanto, mais informação. A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles - o de "contra" ou "oposição". Desta forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato (HUTCHEON, 1985, p. 48).

A autora vai além do óbvio, ao apontar para um segundo significado, oriundo de outra interpretação etimológica. Hutcheon sugere,

> No entanto, para em grego também pode significar «ao longo de» e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste. É este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas (HUTCHEON, 1985, p. 48).

E mais adiante, a autora problematiza a paródia, contestando sua atitude ridicularizante, e destacando outras possíveis leituras, ao afirmar:

> Mas, mesmo em relação à estrutura formal, o carácter duplo da raiz sugere a necessidade de termos mais neutros para a discussão. Nada existe em paródia que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou burla, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica "transcontextualização" e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Hutcheon aponta para uma volta da paródia no âmbito da pós-modernidade, contrariando autores que, como Jameson, consideram o pastiche como dominante. Em seu livro *Pós-modernismo, ou a lógica cultural do capitalismo tardio* (1991), Jameson situa primeiramente o contexto histórico referente ao advento do pós-modernismo entre o final da década de 50 e o começo de 60, consequência da ruptura com o modernismo. Segundo Jameson,

> Esta ruptura não deve ser tomada como uma questão puramente cultural: de fato, as teorias do pós-moderno – quer sejam celebratórias, quer se apresentem na linguagem da repulsa moral ou da denúncia – têm uma grande semelhança com todas aquelas generalizações sociológicas mais ambiciosas que, mais ou menos na mesma época, nos trazem as novidades a respeito da chegada e inauguração de um tipo de sociedade totalmente novo, cujo nome mais famoso é sociedade pós-industrial (Daniel Bell), mas que também é conhecida como sociedade de consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica ou *high tech* e similares (JAMESON, 1991, p. 29).

Ao contextualizar o período histórico e ao introduzir o conceito de *pastiche*, vemos que o autor remete para algo bem peculiar do viés pós-moderno. Jameson destaca, "o desaparecimento do sujeito individual, ao lado de sua consequência formal, a crescente inviabilidade de um estilo pessoal, engendra a prática quase

universal em nossos dias do que pode ser chamado de pastiche" (JAMESON, 1991, p. 43).

Quanto ao desaparecimento do sujeito individual, apesar de considerarmos mais apropriada a utilização do termo *diluição*, vemos com Woodward (2000) que este sujeito (individual), nesta fase histórica, deixa o lugar para a *subjetividade*, e ainda, com Francisco Elinaldo Teixeira (2012), houve uma passagem para a *subjetivação*.

Vale observar que, no caso de *Ghost dog* e do cinema de Jarmusch, apesar da abordagem fortemente autoral deste diretor, o recurso ao dialogismo e à intertextualidade proporciona a "multiplicação" desta subjetividade num conjunto de *subjetividades*, que vêm a dialogar entre si, de onde a referência à *polifonia* bakhtiniana (acima).

Jameson destaca que, na ruptura entre o viés moderno e pós-moderno, quando a proliferação de códigos e jargões distintos e plurais em todas as esferas da vida social tomam o lugar de discursos homogêneos e unívocos, a paródia perde sua função e relevância, deixando o lugar para o pastiche. Neste sentido, o autor pondera que,

> O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar, ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é o falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado desta linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade linguística. Desse modo, o pastiche é uma paródia branca, uma estátua sem olhos (JAMESON, 1991, p. 44-45).

Segundo Frye (1973), que também representa uma referência nos estudos sobre paródia e pastiche – mas não foi citado por Mambrol (2016) no artigo acima – além de paródia e pastiche haveria a sátira, que, segundo este autor, distingue-se da paródia (no primeiro significado do termo, conforme a análise etimológica efetuada por Linda Hutcheon, acima) devido ao tom não pejorativo, mas que tende a melhorar determinados traços de algum personagem ou situação. Neste sentido, apesar do filme *Ghost dog* representar em seu conjunto um pastiche, em alguns momentos, há indícios de paródia, e também, de sátira, como será enfatizado a seguir.

Da representação heterogênea dos "vilões"

O cinema de Jarmusch, reitere-se, está fundamentado numa representação híbrida, onde um filme como *Ghost dog* é algo próximo do conceito de *bricolage*, pois o diretor mistura com aparente naturalidade *outsiders*, situações, gêneros, linguagens, mídias, histórias e narrativas diferentes, mas que confluem através da *intertextualidade*.

Ao adentrarmos o debate sobre paródia e pastiche, percebemos que, em realidade, o cinema de Jarmusch, até neste quesito, é uma síntese dos dois conceitos, e ainda, mistura o pastiche com a sátira. Quer dizer, o pastiche é mais evidente, de acordo com a referida combinação de elementos diversos, conforme o método criativo do diretor. Contudo, dentro desta combinação de elementos e gêneros distintos, há momentos paródicos e outros satíricos.

E vale frisar que, se o pastiche aponta para a mistura de aspectos e materiais, linguagens e gêneros distintos e preexistentes, vemos que, com Jarmusch, os gêneros não são imitados assim como eles são, e sim, de certa forma são

"reinterpretados" pelo diretor.

O *gangster movie* torna-se paródia no momento em que os gângsteres de Vargo sobem aos tetos de vários prédios e eliminam personagens que possam, nem que seja, vir a lembrar Ghost Dog. A representação da prestação deste "serviço", por parte de personagens afiliados à associação de Vargo, é paródica, na medida em que ridiculiza, ao revelar o fraco condicionamento físico destes sujeitos - já que eles chegam sem fôlego por cima da escadaria que leva ao teto do prédio - e a pouca sensibilidade, ou capacidade de discernimento deles, na aplicação das ordens recebidas.

Neste sentido, percebemos um tom paródico, dentro do pastiche que rege a estrutura (temática e modal) do filme, ao verificarmos que os gângsteres estão todos acima dos cinquenta anos e são pouco aptos para a prática de atividade física. Grisalhos, barrigudos, preguiçosos e barulhentos (menos Louie), estes personagens parecem se deparar de forma melhor com o consumo de comidas que com o manuseio de armas ou pior, com a luta corporal. Em contraposição, Ghost Dog é ágil, preciso, eficiente e silencioso. Nestes termos, de maneira dialógica e intertextual, nos parece pertinente mencionar uma linha de diálogo do filme *American Gangster* (Ridley Scott, 2007), onde o personagem Frank Lucas (Denzel Washington) exclama: "*The loudest one in the room, the weakest one in the room*" (o mais barulhento num quarto é o mais fraco).

Porém, se os subalternos são parodiados por Jarmusch, há uma diferença substancial na maneira pela qual este cineasta retrata os chefes da organização, pois se com Frye (1973) a sátira não reduz, mas ao contrário da paródia, enaltece determinado personagem, ao ressaltar suas características positivas, é exatamente este retrato respeitoso que Jarmusch efetua do chefão, Ray Vargo, o que podemos observar através dos seguintes aspectos: sua elegância; o fato desta entidade ficcional nunca levantar a voz ou falar de maneira grosseira; sua erudição, como quando interpreta a mensagem de Ghost Dog levada pelo pombo-correio e afirma se tratar de "poesia, poesia de guerra"; e sua liderança e prestígio, pois Ghost Dog, antes de executá-lo, permite que ele abotoe o terno, e morra dignamente, ao se agachar em sua poltrona, após o disparo fatal.

Do hibridismo na representação dos *outsiders* (Ou: conclusão)

Resulta que a leitura do filme através dos conceitos de paródia e pastiche, além da sátira, permite adentrar as representações do *outsider*. Verificou-se que esta categoria social, em sua conceituação típico-ideal, tem um caráter híbrido, baseado na justaposição de traços diversos, no molde do pastiche. E esta componente híbrida caracteriza tanto o personagem Ghost Dog como aqueles que vêm a se tornar os seus antagonistas: Sonny Valerio e Ray Vargo. Foi verificado, ainda, que o recurso ao pastiche, evidencia o aspecto improvável do *outsider*, de acordo com as definições desta categoria social nos dicionários. Acrescente-se que o híbrido é improvável, enquanto indefinido, fragmentário, assim como é teorizado por Stuart Hall (2006) com relação à identidade pós-moderna.

Neste sentido, o filme apresenta *outsiders* como Ghost Dog, Raymond, os membros da *crew* de *Hip-hop*, mas, da mesma maneira, os gângsteres de Vargo são eles mesmos *outsiders* – enquanto criminosos, e enquanto descendentes de

italianos, ou seja, não-*wasp*[5] – dentro da lógica identitária que, pelo menos do ponto de vista simbólico, hierarquiza a sociedade estadunidense. Vale sublinhar que não estamos, com isso, equiparando os vários tipos de *outsiders*, apenas, enfatizamos que, no contexto da sociedade multicultural norte-americana, cidadãos anglo-saxões brancos e protestantes atribuem ao próprio grupo social o papel de estabelecidos por excelência, enquanto os italianos são latinos e, em sua maioria, católicos.

Estamos cientes do prestígio de alguns ítalo-americanos, que ocupam posições-chave em todas as esferas da vida pública e empresarial norte-americana, muito embora, da mesma maneira, existam afrodescendentes que se destacam em várias áreas, como a comercial, legislativa, jurídica e político-executiva. A questão, aqui, é que o não-*wasp*, nos EUA é, de fato, um *outsider.*

Feita esta ressalva, é necessário evidenciar que o cinema de Jarmusch representa *outsiders* híbridos, isto é, compostos, multifacetados, fragmentados em suas influências, referências e fontes de inspiração (pelo menos, musical), como é o caso do *Public enemy* para Sonny Valerio.

Referências

ARISTÓTELES. **A Poética**. Lisboa: Edição Gulbenkian, 2008.

BORDWELL, David. **Poetics of cinema**. New York: Routledge, 2007.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo, ou a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1991.

JARMUSCH, Jim. **Jim Jarmusch**: Interviews. Edited by Ludvig Hertzberg. University Press of Mississippi, 2001.

LEVY, Emmanuel. **Cinema of Outsiders**: the rise of the American independent cinema. New York: New York University Press, 1999.

MAMBROL, Nasrullah. **Post-modern use of parody and pastiche**. Literariness: Literary theory and criticism. April 5, 2016. https://literariness.org/2016/04/05/postmodern-use-of-parody-and-pastiche/

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

STAM, Robert. **Bakhtin**: Da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas "não narrativos"**: Experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2012.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. Pp. 07-72.

Recebido em 2019-05-03
Publicado em 2020-02-28

[5] Segundo o Collins Dictionary, o termo w.a.s.p. (em realidade uma sigla, diferente do termo wasp que aponta para o inseto, a vespa) é usado para se referir ao povo da sociedade estadunidense cujos ancestrais vieram da Europa setentrional, especialmente da Inglaterra, e que é conhecido por ter muito poder e influência. Wasp é uma abreviação para "protestante branco anglo-saxão".