



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**REPRESENTAÇÕES DIALÓGICAS DO *OUTSIDER* NO CINEMA DE
JIM JARMUSCH: *ESTRANHOS NO PARAÍSO*, *GHOST DOG* E
*PATERSON***

RICCARDO MIGLIORE

João Pessoa – PB
Março de 2020

RICCARDO MIGLIORE

**REPRESENTAÇÕES DIALÓGICAS DO *OUTSIDER* NO CINEMA DE
JIM JARMUSCH: *ESTRANHOS NO PARAÍSO*, *GHOST DOG* E
*PATERSON***

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba como pré-requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Luiz Antonio Mousinho Magalhães.

Área de Concentração: Literatura, cultura e tradução.

Linha de pesquisa: Cultura e tradução.

JOÃO PESSOA,
MARÇO DE 2020

M634r Migliore, Riccardo.

REPRESENTAÇÕES DIALÓGICAS DO OUTSIDER NO CINEMA DE
JIM JARMUSCH: ESTRANHOS NO PARAÍSO, GHOST DOG E PATERSON
/
Riccardo Migliore. - João Pessoa, 2020.

210f. : il.

Orientação: Luiz Antonio Mousinho Magalhães. Tese
(Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Cinema; Ficção; Outsider; Representação; Jarmusch.

I. Magalhães, Luiz Antonio Mousinho. II. Título.

UFPB/CCHLA

Tese intitulada "RELAÇÕES DIALÓGICAS ENTRE OUTSIDERS NO CINEMA DE JIM JARMUSCH: ESTRANHOS NO PARAÍSO, GHOST DOG E PATERSON", de Riccardo Migliore, defendida no dia 27 de março de 2020, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães (Orientador)



Prof. Dr. João de Lima Gomes – UFPB (Examinador interno)



Prof. Dr. Thiago Falcão - UFPB (Examinador interno)

Profa. Dra. Cássia Lobão – UEPB (Examinadora externa)

Prof. Dr. Romero Venâncio – UFS (Examinador externo)

*Aos outsiders, aos
estranhos e aos Patolinos
deste mundo estranho...*

*Para James R. Jarmusch
(Jim Jarmusch).*

*Um dia destes estava me
preparando para o
vestibular,
e a minha ex-namorada,
Marília Aguiar Ribeiro
Nascimento, corrigia
minhas redações.
Valeu Liloca, cá estamos
nós!*

*Para Alenia Bortolotto,
Alexandre Almeida, Duduta
e Lua Nova, in memoriam.*

Para Salma Santos...

*Para o “cabra” que
corrigiu umas mil vezes
“longametragem” para
“longa-metragem”, apesar
da existência de CTRL+F
(acerca da qual, inclusive,
aprendi com ele).
Obrigado Mousinho!*

AGRADECIMENTOS

Ao Pai Insível que é tão Visível e está tão presente em minha vida, que sem a Sua presença, força e sabedoria não sei o que seria de mim. E ao Filho, *Yeshua Hamashia*, e ao Espírito Santo (Amém).

Aos meus coraões, Maria Júlia Pereira Mateus e Paolo Migliore, meus primeiros e incansáveis incentivadores e apoiadores.

Ao meu filho querido, Matteo Luís, pelo amor filial e por me deixar sempre muito orgulhoso e, acima de tudo, agradecido perante o Pai Celestial, já que foi mesmo um *presente de Deus*.

À minha família, pois mesmo que espalhada entre Brasil, Itália (*Roverè della Luna, Torino, Milano, Trinacria...*), Portugal, Angola, Reino Unido, me faz sentir amado e considerado, sendo o amor verdadeiro combustível para o bom combate do dia a dia.

A quem me ajuda a trilhar minha sina, inclusive espiritual, pois sabemos o quanto este mecanismo complexo que é o tal do ser humano dependa de seu equilíbrio holístico para funcionar e produzir intelectualmente da melhor maneira possível. Incluo professores e guias espirituais, entre os quais Pe. Luiz (Nossa Senhora de Fátima, CG). Quanto aos professores, preciso mencionar não só aqueles acadêmicos e os anteriores, do Colégio e do Fundamental I e II, como também, meus instrutores e professores de esportes e artes marciais, pois sou quem sou (com todos os meus defeitos, mas evoluindo...) devido a estas pessoas que de mim exigiram, me fizeram suar, puxaram os meus limites e, acima de tudo, me ensinaram a ser exigente comigo mesmo, pois como sugeria o filósofo chinês *Kun Fu Tzi* (Confúcio): “seja exigente consigo mesmo e não espere nada dos outros” (uma maneira para não se decepcionar). Agradeço pessoas como: Luca Lazzerini, Si fu Antonio Pavan, Bruno Maino, Bill (Bethnal Green, London), Sensei Rogério Paodjuenas, Mestre Horácio di Renzo (Buenos Aires), Si fu Carlos Roberto (Paulinho), Si fu Aderson, Si fu Eder Nogueira, Si fu Aderjali, Prof. Elieber Barros, Prof. Valderi (...), infelizmente não lembro o nome do meu professor de Judô de quando era garoto e, tampouco, aquele do meu professor de natação: quando a coisa fica dura, ainda escuto a minha voz de criancinha chorando, dizendo que não aguentava mais nadar, e a do professor me incentivando: “mais uma, rapaz, mais uma...”.

À minha psicóloga, Ana Sandra Fernandes. E ao meu amigo Vincenzo Ruggero.

Ao amigo Paolo Risucci e aos nossos almoços *à italiana*. E a Carlos Antonio Solino Araújo.

Aos meus professores de sempre, desde a minha “maestra” Lidia de Amicis, da *Scuola Elementare Ignazio Silone de Milano San Felice*, e *Scuole Medie*: Doná, Galbusera...; e dos Liceus artísticos que frequentei, o *Statale II* de Milão: Prof. Gesmundo Sabino e os demais, e do *Liceo Artistico Statale I*: Prof. Carlo Filosa (*in memoriam*), Viel, Mai, Rusnighi... Sacramento e Michelina (porteiros); *Liceo Artistico* de Busto Arsizio; da *Scuola del Cinema, Tv, Nuovi Media* de Milão: Luigi “Nicelife” Bellavita, Laura Zagordi, Marina Spada, Daniela Trastulli...; da graduação na UFCG: Rogério Zeferino, Rodrigo Grünwald, Luís Henrique...; do Mestrado na UFPB: Marcos Nicolau, Cláudio Paiva, Olga...; de fotografia (Prof. Sóstenes Lopes); de outras áreas.

Aos meus orientadores João Martinho de Mendonça (PIVIC), Rodrigo Grünwald (PIBIAC), Bertrand Lira (Mestrado) e Mousinho (Doutorado).

Aos docentes do PPGL/UFPB, Genilda Azeredo, Ana Marinho e os demais professores e professoras, por ter contribuído em esclarecer, desenvolver e direcionar a minha pesquisa.

À nossa querida guerreira Rose, secretária bamba, quase onisciente e quase dotada do dom da ubiquidade. Se Rose não resolver é porque a coisa não tem jeito mesmo.

A Mariano, que quando precisei, à tarde, na secretaria, (quase) não nos fez sentir saudade da Rose.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa em Ficções (PPGL/UFPB): Suéllen, Marcelo, Rayssa, Elisângela, Auricélio, Allana, Afonso, João Paulo, pelos comentários enriquecedores e a amizade com a qual me prendaram ao longo deste doutorado.

Aos Professores Doutores João de Lima (UFPB) e Afonso Barbosa, pelas críticas e os elogios, o incentivo e as sugestões que, por sua vez, levaram ao avanço desta tese desde o exame de qualificação.

Aos alunos das disciplinas de estágio docência por mim ministradas (Estética do audiovisual, crítica cinematográfica...), pelas ricas discussões que, durante quatro anos, surgiram no *Nudoc* a cada aula.

Aos amigos de sempre, aqueles com quem cresci brincando nos gramados de Milano San Felice, aos que conheci depois, em Milão, em Dublin, em Londres, pelo mundo, e aqui no Brasil.

À amiga Regina Nadaes Marques, que por ironia da sorte é brasileira e mora na minha Milão. Obrigado pela amizade, a torcida e o belo livro *Il cinema racconta Milano* (O cinema conta Milão). Agora sim, terei tempo de ler!

À cidade de Campina Grande, onde de hóspede acabei me tornando, ou ao menos me sentindo, cidadão orgulhoso e apaixonado.

Às mulheres com as quais me relacionei. Se fosse possível voltar no tempo, e fazer tudo de vez, escolheria a amiguinha da mocidade, assim como está escrito na Bíblia, talvez aquela que me beijou na boca pela primeira vez na vida (sim, foi ela, eu era muito tímido). Mas *a carne é fraca*, e Deus sabe das coisas, pois aqui estamos, e ao interagirmos com uma e com outra (até que, finalmente, possamos encontrar o nosso “porto seguro”...), aprendemos algo que, supostamente, no bem e no mal, nos ajuda a crescer e a evoluir. Então vale agradecer a elas todas, de lá e de cá. Inclusive, minha ex-namorada, Twanny Cristina e sua simpática família do sítio. *Y a la rubia Dulce de Barcelona...*

Ao Prof. Anderson e à Faculdade ESM/FAMA (Recife – PE), pois nesta longa trajetória, até agora, foi lá que tive a minha primeira (e única...) experiência de docência, como professor de *Fotografia e Iluminação de Estúdio* na Pós-graduação em *Fotografia e Curadoria de Imagem* (semestre 2018.1).

Sim, e aos meus bichos, que afinal das contas, representam a minha companhia mais assídua, fiel e leal. Os cachorros: Dalina Giuseppe (Naná), Rocky George, Hildegard e Miguel; O galo Justino, a galinha Jade; Os gansos Anacleto e Gioconda; O coelho Ernesto; E as abelhas Jandaíra. Aos bem-te-vi(s) e demais pássaros que alegam minhas manhãs e reforçam o prazer de acordar bem cedo. Sim, e às minhas queridas plantas, pelo carinho, a energia e o oxigênio.

À Profa. Maria Conceição (UASA/UFCG) pela dica sobre *Interaction rituals* (1967) de Erving Goffman.

Ao *brother* Riccardo Dario Secchi, artista do grafite e pesquisador do universo *hip-hop*, por ter indicado livros e textos sobre o assunto, e principalmente, sobre *rap*.

Aos cantores e cantoras e bandas que me fizeram companhia, inclusive durante a escrita da tese. Alguns eu mencionei ou até mesmo citei neste trabalho acadêmico. Dos que não citei, agradeço principalmente os bons artistas de *reggae* de cá e de lá, pois é o que mais escutei nesta fase da minha vida: *One love*. E parafraseando *Ultraje a Rigor* (após tanto esforço), “eu vou enfiar um palavrão” (pois defendo o seu uso psicológico, ponderado, tipo antiestresse): *Bumboclaat!*

O bode

*O que escrever sobre o
bode?*

Compor-lhe uma ode?

*Dizer que os seus
chifres despontam na
testa*

*como duas raízes
brotando da terra?*

*Que é irmão siamês
dos seixos, da poeira,
das pedras?*

Que é duro na queda?

*Que o bode é antes de
tudo um forte*

*Ou que, quando bale,
é todo ternura,*

*torrão de açúcar
desmanchando-se em
candura?*

*(Sérgio de Castro
Pinto)*

RESUMO

Esta tese tem por objeto o cinema do diretor Jim Jarmusch, com ênfase nos filmes *Estranhos no paraíso* (1984), *Ghost dog* (1999) e *Paterson* (2016). Nossa categoria analítica é a do personagem. Neste aspecto, focamos principalmente em entidades ficcionais *outsiders*. No cinema deste realizador audiovisual não só ocorre a presença maciça de *outsiders*, e sim, defendemos o fato que a interação dialógica entre “diversos” oriente tanto a narrativa como a *mise en scène* dos vários filmes, adquirindo um papel estrutural. Através de um viés interdisciplinar, abordamos as representações do *outsider* no cinema de Jarmusch, cuja obra fílmica é rica em termos de “diversidade”, o que nos permite propor uma sistematização das submodalidades do *outsider*, onde, entre outras coisas, podemos verificar aproximações entre *outsider* e pícaro, *outsider* e malandro, *outsider* e *beatnik*, e também, *outsider* e poeta. Percebe-se, assim, que o *outsider* permeia toda a obra do cineasta, em suas múltiplas vertentes e nuances, já que a representação é meticulosamente heterogênea. Este *outsider* vai muito além das representações midiáticas corriqueiras, e aponta, mais do que para um marginal (embora existam personagens transgressores da lei), para toda uma variedade de estranhos que incluem: o forasteiro, o estrangeiro, personagens em trânsito, personagens desenraizados (ou que constroem uma nova identidade em um novo local), o poeta, o músico de *free jazz*, o *deejay*, o taxista noturno, um afro-samurai “(pós)moderno”, e até mesmo vampiros e zumbis. Se do ponto de vista analítico, nossa leitura dos três filmes tem como principal referência a pesquisa de David Bordwell (2007) (2008), do ponto de vista teórico, compreendemos o *outsider* de Jarmusch, em suas interações com outros *outsiders*, através do estudo bakhtiniano das interações dialógicas (1997) (1998) (2017). Além de fundamentarmos no pensamento de Mikhail Bakhtin, trabalhamos com questões como: personagens ficcionais no cinema e na literatura, através de Antonio Candido e Anatol Rosenfeld (2007) e Eder, Jannidis e Schneider (2010); a interiorização estrutural do aspecto social (supostamente exterior) no cinema e na literatura, com autores como Antonio Candido (2006) (2007); representação e identidade, através de autores como Stuart Hall (1989) (1997) (2006), Woodward (2000) e Tomaz Tadeu da Silva (2000). Vale salientar que, nesta tese, evidenciamos a forte presença de intertextualidade no cinema de Jim Jarmusch, a qual, das três obras por nós selecionadas, ocorre principalmente em *Ghost dog* e *Paterson*. E sempre em termos de embasamento teórico, sinaliza-se que o humor peculiar deste diretor torna necessária uma reflexão sobre pastiche, paródia e sátira, fato que nos leva a utilizar como referências autores como Northrop Frye (1973), Linda Hutcheon (1985) e Fredric Jameson (1991).

PALAVRAS-CHAVES: Cinema; Ficção; *Outsider*; Representação; Jarmusch

ABSTRACT

The object of this thesis is the cinema of Jim Jarmusch, in which, we're focusing on the films *Stranger than paradise* (1984), *Ghost dog* (1999) and *Paterson* (2016). Our analytical category is character. In this aspect, we're emphasizing fictional entities and *outsiders*. In Jarmusch's films we don't simply testify the massive presence of *outsiders*, but instead, we posit that the dialogical interaction between characters, distinguished by their diversity, guides either the narrative or the *mise en scène*, by acquiring a structural function.

Through an interdisciplinary approach, we consider the representations of the *outsider in Jarmusch's* cinema, highlighting its diversity. That allows to systematize submodalities of the outsider. By doing that, among other things, we're able to verify approximations between outsider and *picaro*, outsider and *malandro*, outsider and beatnik, and also outsider and poet. Therefore, it's possible to perceive that the so called outsider permeates the whole work of this filmmaker, in its multiple nuances, as we observe that the representation is meticulously heterogeneous. This outsider goes far beyond common mediatic portraits, and suggests, more than a scumbag (despite there are a few law-offenders in Jarmusch's films), a whole variety of odd characters including: foreigners, strangers, unrooted or “in transit” people (or someone who's just building up a new identity in a different place), a poet (still, a *sui generis* one), a free jazz musician, a deejay, a taxi-driver, a post-modern afro-samurai, and even vampires e zombies, amidst many other weird fictional entities. If by an analytical point of view our main reference is David Bordwell (2007) (2008), in theoretical terms, we comprehend Jarmusch's whole set of *outsiders* (interacting with other *outsiders*), through the “bakhtinian” study of the dialogical interactions (1997) (1998) (2017). Besides substantiating Mikhail Bakhtin's thought, we also consider themes like: fictional characters in cinema and literature, via authors like Antonio Candido and Anatol Rosenfeld (2007) and also Eder, Jannidis and Schneider (2010); the structural interiorization of the social aspect (supposedly exterior) in cinema and literature, with scholars like Antonio Candido (2006) (2007); representation and identity, through researchers like Stuart Hall (1989) (1997) (2006), Woodward (2000) and Tomaz Tadeu da Silva (2000). Furthermore, in this thesis, we underline the strong presence of intertextuality in Jim Jarmusch's films, especially in *Ghost dog* and *Paterson*. And also in terms of theoretical background, the director's peculiar sense of humor requires a reflection about pastiche, parody and satire, fact that leads to referencies like Northrop Frye (1973), Linda Hutcheon (1985) and Fredric Jameson (1991).

PALAVRAS-CHAVES: Cinema; Fiction; *Outsider*; Representation; Jarmusch.

RESUMEN

Esta tesis tiene por objeto el cine del director Jim Jarmusch, con énfasis en las películas *Stranger than paradise* (1984), *Ghost dog* (1999) y *Paterson* (2016). La nuestra categoría analítica es la del personaje. En este aspecto, enfocamos acima de todo en entidades ficcionales *outsiders*. En el cine de este director no solo hay la presencia maciza de *outsiders*, sino, defendemos el hecho que la interacción dialógica entre “diversos” sea capaz de orientar tanto la narrativa como la *mise en scène* de las varias películas, ganando un rol estructural. A través de una perspectiva interdisciplinaria, tratamos las representaciones del *outsider* en el cine de Jarmusch, cuya obra filmica es rica en materia de “diversidad”, lo que permite proponer una organización de las submodalidades del *outsider*, donde, entre otras cosas, podemos verificar aproximaciones entre *outsider* e pícaro, *outsider* e *malandro*, *outsider* e *beatnik*, y también, *outsider* y poeta. Se puede percibir, así, que el *outsider* permea toda la obra del cineasta, en sus vertientes plurales y matices, pues, la representación es meticulosamente heterogénea. Este *outsider* va más allá de las representaciones mediáticas corrientes, y señala, más que un delincuente (aunque existan personajes transgresores de la ley), por toda una variedad de extraños que incluyen: el forastero, el extranjero, personajes en transito, personajes desarraigados (u que construyen una nueva identidad en una nueva localidad), el poeta, el músico de *free jazz*, el *deejay*, el taxista nocturno, un afro-samurai “(post)moderno”, y aun vampiros y zombis. Se desde el punto de vista analítico, la nuestra lectura de las tres películas tiene como principal referencia la investigación de David Bordwell (2007) (2008), desde el punto de vista teórico, comprendemos el *outsider* de Jarmusch, en sus interacciones con otros *outsiders*, a través del estudio bakhtiniano acerca de las interacciones dialógicas (1997) (1998) (2017). Además de fundamentarnos con respecto al pensamiento de Mikhail Bakhtin, trabajamos con cuestiones como: personajes ficcionales en el cine y en literatura, a través de Antonio Candido e Anatol Rosenfeld (2007) y Eder, Jannidis e Schneider (2010); la interiorización estructural del aspecto social (supuestamente exterior) en el cine y en literatura, con autores como Antonio Candido (2006) (2007); representación y identidad, a través de autores como Stuart Hall (1989) (1997) (2006), Woodward (2000) y Tomaz Tadeu da Silva (2000). Allende, en esta tesis, evidenciamos la fuerte presencia de intertextualidad en el cine de Jim Jarmusch, la cual, de las tres obras por nós seleccionadas, ocurre principalmente en *Ghost dog* y *Paterson*. Y siempre en términos de embasamiento teórico, señalamos que el humor peculiar de este director hace necesaria una reflexión sobre pasticho, parodia y sátira, hecho que nos lleva a utilizar como referencias Northrop Frye (1973), Linda Hutcheon (1985) y Fredric Jameson (1991).

PALABRAS CLAVE: Cine; Ficción; *Outsider*; Representación; Jarmusch.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Eva chega a NY (travelling lateral).....	38
Figura 2 - Chegada de Eddie ao apartamento.....	38
Figura 3 - Eva chega ao apartamento de Willie.....	40
Figura 4 - Raymond assustado com o "estranho homem de tipoia"...	60
Figura 5 - Ghost Dog e Raymond descontraindo.....	69
Figura 6 - Ghost Dog apresenta Pearline a Raymond.....	71
Figura 7 - Raymond mostra a GD o barco sendo construído no teto.....	75
Figura 8 - Raymond e Pearline presenciam à morte de GD.....	77
Figura 9 - Pearline finge de atirar em Louie.....	78
Figura 10 - Paterson enxerga os gêmeos.....	120
Figura 11 - Contracampo da imagem anterior (POV de Paterson)...	120
Figura 12 - Cena de <i>O iluminado</i> (1980) de Stanley Kubrick.....	137
Figura 13 - Retrato fotográfico <i>Twins</i> (1993) de Roger Ballen.....	138

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
1.1 Literatura, ou cinema? Da necessidade de uma abordagem interdisciplinar.....	13
1.2 Ficção e sociedade: ou, quando o aspecto social, no cinema, torna-se estrutural.....	18
1.3 O que é um <i>outsider</i>? Da sociologia ao cinema de Jarmusch...	22
1.4 Representação fílmica dos personagens e mundos ficcionais..	28
 2. ESTRANGEIROS E MALANDROS AO ENCONTRO DO SONHO AMERICANO.....	 32
 3. <i>ESTRANHOS</i> EM CONFLITO: O AFRO-SAMURAI “CÃO FANTASMA” <i>VERSUS</i> OS GÂNGSTERES DECADENTES DE RAY VARGO.....	 59
 4. O MOTORISTA FIEL, SUA COMPANHEIRA INDIANA E OUTROS <i>OUTSIDERS</i>: INTERAÇÕES POÉTICAS EM NOVA JERSEY.....	 108
 CONCLUSÃO.....	 148
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	 162
 REFERÊNCIAS FÍLMICAS, MUSICAIS E OUTRAS.....	 171-172
 ANEXOS.....	 173

1. INTRODUÇÃO

“O *eu* se esconde no *outro* e nos *outros*, quer ser apenas outro para os outros, entrar até o fim no mundo dos outros como outro, livrar-se do fardo do *eu* único (*eu-para-mim*) no mundo”.

Mikhail Bakhtin

A área do saber acadêmico na qual esta tese de doutoramento se insere é aquela dos *estudos narrativos*, com ênfase nos *estudos fílmicos*, de acordo com o fato do nosso objeto ser representado por obras cinematográficas. De acordo com o programa de pós-graduação ao qual estamos filiados, nos debruçamos sobre a *sétima arte* a partir da literatura, ou *estudos literários*; Entretanto, assim como é sugerido pelo título desta tese, estamos nos deparando com as representações do *outsider*, e mesmo que estas ocorram pela mediação do cinema, a categoria *outsider* foi abordada principalmente pela sociologia. Trata-se, portanto, de um trabalho acadêmico de abrangência interdisciplinar.

Nosso objeto de pesquisa é a obra do cineasta independente James R. Jarmusch¹, melhor conhecido como Jim Jarmusch (1979-2018), dentre a qual focamos principalmente nos filmes *Estranhos no Paraíso* (1984), *Ghost dog* (1999) e *Paterson* (2016), através de uma abordagem de tipo analítico-comparativa. A categoria de investigação é a do personagem, e a “sub-categoria” - ou melhor, a categoria complementar, com a qual trabalhamos, é a do *outsider*.

Se o cinema, nesta tese, é a principal área do saber acadêmico com a qual nos deparamos, vale frisar que o âmbito teórico é o da representação fílmica, e a categoria técnico-estética é a da *mise en scène*, pois é a através da encenação² que acontece a representação cinematográfica dos personagens. A caracterização das entidades ficcionais, embora prevista em fase de pré-produção, concretiza-se através de: ações, gestos, olhares, diálogos, silêncios, interações com outros personagens e enfrentamento de situações e peripécias, além da colocação em situação das entidades ficcionais em dado contexto espaço-temporal.

1 A fonte é o portal IMDB (*International movie database*), onde consta a real identidade do diretor, sendo que “Jim” seria apenas um apelido, ou o nome artístico deste cineasta, o qual utilizaremos ao longo desta tese de doutorado, já que é pelo nome de Jim que o realizador independente é conhecido.

2 Neste contexto, utilizamos a expressão *mise en scène* e o termo encenação como sinônimos. Ainda, vale frisar que, na literatura acadêmica (inclusive em outros idiomas) a expressão francesa se encontra nas duas versões, com e sem hífen. Nesta tese, optamos pela versão sem hífen, assim como ela é utilizada pelo autor Jaques Aumont (2008) (2011), tratando-se de um teórico francês.

No cinema, todas estas complexas características e minúcias podem ser agrupadas sob a denominação de *mise en scène*, já que, apesar da pluralidade de contribuições por parte dos demais diretores de departamento (fotografia, música, som, arte...), existe um diretor geral, ou *metteur en scène* – que em francês é sinônimo de cineasta ou realizador (literalmente: “quem coloca em cena”) - cuja responsabilidade é a de ter a visão complexiva da obra filmica a cada etapa da produção.

É necessário acrescentar que a edição e a pós-produção também contribuem com a efetiva caracterização dos personagens, onde, apenas para exemplificar, a correção das cores pode acentuar determinados traços e, também, a temperatura emocional de cada personagem e ambiente narrativo. Desta maneira, a etapa da pós-produção de um filme vem a corroborar, ou a contrastar, com a caracterização previamente esboçada desde a escrita do roteiro e definida através da *mise en scène* e da interpretação atorial.

Neste trabalho acadêmico consideramos a categoria personagem como estritamente ligada ao contexto da representação filmica e, portanto, à *mise en scène*, na medida em que a representação no cinema ocorre através da “colocação em cena”. Não estamos apontando para a sinonímia entre representação e *mise en scène*, mas sim, evidenciamos a estreita relação entre as duas, pois ao pôr em cena estou representando subjetivamente a vida cotidiana (mundo histórico), ou mundos possíveis ou ainda, fantásticos.

A justificativa que esclarece a aparente complexidade desta premissa encontra-se no chamado “dialogismo”, termo atribuído por terceiros à teoria bakhtiniana inerente às interações dialógicas entre atores sociais. Verdadeiro elo teórico-conceitual desta tese, a visão bakhtiniana acerca das relações dialógicas, torna o “outro” necessário para o propósito do sujeito “identificar” a si mesmo, como se o *self*, de certa maneira, não existisse até instaurar uma interação dialógica junto com o “outro”, interação que proporciona certo grau de “iluminação” recíproca.

Embora Bakhtin tenha se referido às interações dialógicas entre pessoas e não entre conceitos ou teorias, a leitura do livro *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas* (2017) sugere que: 1. Não há como se tratar a literatura enquanto área da produção intelectual nitidamente separada das demais ciências humanas e, no nosso caso, do cinema; 2. Esta necessidade de se considerar as ciências humanas de maneira ao mesmo tempo analítica e sintética, sugere que, basicamente, este procedimento pode ser adotado com relação aos conceitos pertencentes a esta área do saber: as humanidades.

A postura dialógica bakhtiniana, parece ecoar nas ponderações de Francisco Elinaldo Teixeira (2012) quando o autor reprova o entendimento de *conceito* enquanto “mônada fechada” e sugere um viés metodológico que aborde não apenas o conceito em si e por si, mas sim, a “constelação” advinda da junção de vários conceitos. Assim como, em Bakhtin, o estudo das interações dialógicas não nega a identidade individual, e sim, a reforça, mas a partir do encontro/confronto dialógico com o *outro*, no caso da oposição mônada/constelação, sugerido por Teixeira, a ênfase na junção entre conceitos, que retro-iluminam-se reciprocamente, de maneira alguma pretende negar a especificidade do conceito individual, apenas, trata-se de uma compreensão que ultrapassa a referida concepção monádica do conceito e abrange uma visão de conjunto.

Esta premissa confirma a plausibilidade tanto do método por meio do qual o pesquisador foca em um só conceito (assim como um astrônomo pode debruçar-se sobre apenas um astro) como de um método e, basicamente, de um modo de pensar no qual, ao invés de “fixar-se” sobre a coisa em si, tenta-se compreender o objeto de estudo a partir de sua interação com a coisa outra, interação que acaba por iluminar ambas - ou, caso sejam mais de duas, as demais - de onde a referência à *constelação conceitual* teorizada por Teixeira (2012).

E este último é o *logos*, ou raciocínio, que norteia a nossa tese e que, no mais, espelha a nossa maneira de pensar. Ou seja, ao invés de nos fundamentarmos numa razão analítico/excludente, a que visa separar (mais ou menos compulsivamente) os objetos - acreditando que, ao se olhar detidamente para cada um deles, como se estivessem abaixo de um microscópio, seria possível alcançar sua essência mais profunda e verdade última - estamos fundamentando esta tese a partir de uma lógica que é, ao mesmo tempo, analítica e sintética: analítica por não desconsiderarmos a coisa em si, e sintética por compreendermos a coisa em contato com a coisa “outra”, onde a especificidade de cada uma surge do encontro/confronto (dialógico) com a alteridade.

Longe de confundirmos os conceitos, os quais mantêm a própria autonomia, apontamos para as interconexões existentes entre eles, o que, como ver-se-á neste trabalho de conclusão de doutorado, basicamente, é algo que remete para o cerne do “pensamento dialógico” bakhtiniano, já que este autor destaca a necessidade de se considerar a literatura a partir de sua inserção no âmbito das ciências humanas, e seu próprio raciocínio confirma sua postura dialógica.

A simples verificação de um daqueles “jogos” das enigmísticas nos quais, para se obter determinada figura, é necessário juntar os pontos numerados, poderá esclarecer os cétricos: o desenho só aparece ao se juntar os pontos, e não ao pretender acessar obsessivamente apenas um deles. Esta postura e atitude intelectual, pelo que parece, também foi a que orientou Michel Maffesoli quanto à escrita do clássico *Elogio à razão sensível* (1998), onde, segundo o acadêmico, o referido “desenho” (embora Maffesoli não fale nestes termos), é obtido ao entrever a “forma” e não detendo-se com a definição de supostas fronteiras nítidas interpostas entre as coisas.

Entretanto, vale ressaltar que a compreensão analítico-sintética, através da qual abordamos determinado conceito em sua interação dialógica com conceitos outros, não corresponde à perspectiva estruturalista, já criticada por Clifford Geertz (1978), quando este antropólogo aponta para o fato que, “a análise cultural é (ou deveria ser) uma adivinhação dos significados, uma avaliação das conjecturas, um traçar de conclusões explanatórias a partir das melhores conjecturas, e não a descoberta de um Continente dos Significados e o mapeamento de sua paisagem incorpórea” (GEERTZ, 1978, p. 30-31).

Ou seja, não estamos interessados - e a nossa pesquisa não nos permite que o estejamos – em mônadas a ser abordadas individualmente, mas tampouco, estamos pretendendo assumir uma postura demiúrgica, como quem almeja reconstruir intelectualmente o universo, seja ele conceitual ou material.

Apenas, entendemos que, ao colocarmos determinados conceitos para dialogarem reciprocamente, a significação – significado e significante, com Metz (1995) de cada um será realçada, pois, estará sendo retro-iluminada e amplificada através da referida interação dialógica.

É útil sublinhar que nem todos os conceitos estão em relação dialógica, porém, nesta tese, estamos procurando demonstrar que a aplicação do próprio conceito bakhtiniano referente ao diálogo com o outro, pode-se tornar um norte metodológico capaz de nos ajudar a esclarecer de forma melhor as representações do *outsider* no âmbito da obra filmica de Jim Jarmusch, a qual, coincidentemente, é oriunda de um procedimento criativo que, como veremos adiante, também está fundamentado numa perspectiva dialógica, onde o enredo surge da seleção e assemblagem de aspectos temático-narrativos não apenas heterogêneos, mas sim, aparentemente “estranhos” uns aos outros.

Ao longo de quarenta e seis meses nos temos deparado com a obra filmica de

Jarmusch. Em realidade temos visionado, reiteradamente, filmes deste diretor, desde o final da década de 90. Em 1999 chegamos a assistir ao lançamento de *Ghost dog* em um cinema *d'essai* (ou de arte) de Milão, em seu idioma original, com legendas em italiano.

A análise dos filmes revela alguns traços peculiares que perpassam toda a filmografia do cineasta: 1. A onipresença de *outsiders* e, mais especificamente, de interações dialógicas entre eles; 2. O humor negro do realizador, que como veremos, remete mais para o pastiche do que à paródia; 3. A coexistência de gêneros cinematográficos diversos, de onde o caráter híbrido e *sui generis*, não só dos personagens, como do estilo de Jarmusch (que lembremos, é autor dos roteiros de seus filmes, de onde pode-se compreender a “persistência” temático-modal do modelo híbrido enquanto marca autoral).

Não cabe e nem consideramos necessário, neste momento, definirmos os conceitos por nós utilizados – tipo, conceito por conceito - no âmbito desta introdução. Portanto, os conceitos acima, como é o caso de: representação, identidade, *mise en scène*, *outsider* e, ainda, aqueles de pastiche e paródia, desviante, estranho e estrangeiro, serão devidamente abordados ao longo deste trabalho acadêmico. A justificativa é que, a necessidade de concisão que uma introdução requer, de fato, acabaria por reduzir à superficialidade a explanação acerca dos referidos conceitos, sendo que, o aprofundamento que os mesmos requerem, evidentemente, não ia encontrar cabimento em uma introdução. Nos limitaremos, por enquanto, a propor uma breve pesquisa etimológica acerca do termo *outsider*, o que, por sua vez, aponta para um dos conceitos mais importantes no conjunto teórico-conceitual (e também, analítico) desta tese, como o próprio título sugere.

Segundo o dicionário Michaelis³, este termo pode ser assim entendido: 1. Pessoa que não faz parte de determinado grupo; 2. No turfe, cavalo sem possibilidades de vencer. Já, no Priberam⁴, o significado de *outsider* está relacionado com a segunda definição acima: concorrente cujas hipóteses de ganhar uma competição são reduzidas, mas não negligenciáveis (por oposição a favorito). E ainda, o Caldas Aulete confirma a primeira definição do Michaelis, e agrava a segunda: 1. Pessoa que não pertence a um determinado grupo; 2. Azarão, zebra.

As definições de *outsider*, em língua inglesa (idioma original do termo), aparentam ser um pouco mais aprofundadas, embora *grosso modo* confirmem a leitura do termo segundo os dicionários portugueses/brasileiros. Segundo o *Cambridge dictionary*, o termo *outsider* pode ser assim entendido⁵: 1. Uma pessoa que não está envolvida com um grupo particular de

3 Trata-se de uma versão online do dicionário, cujo link é: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/outsider/>

4 <https://www.priberam.pt/dlpo/outsider>

5 Tradução livre do inglês.

peçoas ou organizaço ou que não vive em determinado lugar; 2. Uma peçoas que não é apreciada ou aceita como membro de um grupo, organizaço, ou sociedade particular e que se sente diferente das peçoas que são aceitas; 3. Uma peçoas ou animal com apenas uma pequena chance de ganhar.

O próprio *Cambridge dictionary* aponta para possíveis traduções sintéticas das três definições para o português, o que resulta, respectivamente, nos seguintes termos: 1. Estranho; 2. Excluído; 3. Azarão.

Desta forma, verifica-se que o *outsider*, representado na obra fílmica de Jarmusch é, prioritariamente, aquele da primeira definição deste último dicionário: o *estranho*, embora em um filme como o longa de estréia do cineasta, *Férias permanentes* (*Permanent vacation*, 1979) Jarmusch represente diversos *excluídos*, como é o caso da mãe psicótica de Allie Parker, internada em um asilo.

Os personagens que habitam os mundos ficcionais encenados por este diretor são, antes do que mais nada, estranhos, diferentes. Desenraizados, eles são, repetidas vezes, estrangeiros ou forasteiros, como ocorre em *Estranhos no paraíso* (1979), *Trem mistério* (1989), *Uma noite sobre a terra* (1991), *Ghost dog* (1999), entre outros filmes do diretor.

A este respeito, vale frisar que, na língua inglesa, o termo *strange* (estranho) e *stranger* (estrangeiro), assim como ocorre em português, têm a mesma raiz, apesar de apontar para noções distintas, o que, de certa forma, sugere haver mais convergências semânticas do que distinções entre estes termos, apesar de se tratar, respectivamente, de um adjetivo e de um substantivo.

Tanto no campo da sociologia, como naquele da psicologia social e ainda, no da psicologia ou mesmo no da psicanálise, a questão do estranho e a do estrangeiro têm proporcionado interessantes e fecundos debates acadêmicos. Georg Simmel (2005) aborda o estrangeiro principalmente com base nas peregrinações dos comerciantes judeus, segundo um viés sociológico. De maneira distinta, Julia Kristeva (1994) se debruça sobre a questão do estrangeiro a partir de um viés psicológico-introspectivo. A autora indaga, inclusive, acerca do estrangeiro que existe em todos nós.

No âmbito dos estudos sobre a psique humana, Sigmund Freud (1976), ao referir-se ao estranho, propõe uma leitura original da suposta dicotomia familiar/não familiar, a qual transcende quaisquer lugares comuns, já que o denominado “pai da psicanálise” ressalta a não-familiaridade (*unheimliche*) dentro do âmbito familiar (*heimliche*). Ou seja, a estranhez

não apenas estaria presente no que está distante, longínquo, e que não nos diz respeito, isto é, no *outro*; e sim, no que está próximo, no que tem a ver conosco, no que é familiar para nós, assim como o próximo e conhecido, pode se tornar estranho. Também, pode-se refletir acerca de como algo se torne familiar. Neste caso, o recalque, assim como a reiteração, proporcionam uma sensação de familiaridade, ao passo em que a singularidade, isto é, aquilo que não é recalcado ou reiterado, pode remeter à não-familiaridade. Veremos melhor este conceito no capítulo dedicado ao filme *Paterson* (2016).

Esta premissa é importante a fim de problematizarmos a corriqueira e, muitas vezes, superficial associação do *outsider* com o marginal, o desviante, o alienado, o viciado, o rebelde com ou sem causa. Entendemos que, por um lado, seja correto afirmar que o cinema independente estadunidense tenha se manifestado em todo seu vigor através de uma safra de diretores *outsiders*, como é o caso de Martin Scorsese, George Lucas, Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich, que trouxeram para a tela personagens desviantes e transgressores das leis e dos “bons costumes”, contrariando assim a lógica moralista peculiar do melodrama hollywoodiano, como é sustentado por Daniela de Paula Gomes (2017) em sua Dissertação de Mestrado intitulada *Outsiders no cinema de Gus Van Sant (1985-1991)*.

Concordamos com Gomes quando ela menciona cineastas que antecederam a referida safra, como é o caso de Nicholas Ray, diretor de *Juventude transviada* (1955), e ainda, Arthur Penn, realizador que assinou a direção de *Bonnie e Clyde – uma rajada de balas* (1967), apesar destas produções, porquanto polêmicas, terem sido produzidas por *studios*, ou seja, por Hollywood, e não de forma independente *stricto sensu*, como é o caso dos filmes de Jim Jarmusch, que por sinal, foi monitor de Ray no curso de cinema da Unidersidade de Nova Iorque, assim como consta na coletânea de entrevistas *Jim Jarmusch: interviews*, editada por Ludvig Hertzberg (2001).

Entretanto, principalmente com Emanuel Levy e o livro *Cinema of outsiders: the rise of American independent film* (1999), compreende-se a dificuldade, na maioria dos casos, de se discernir plenamente entre cinema *mainstream* e independente, na medida em que existem apropriações recíprocas, analogias temáticas e estilísticas e, em alguns casos, orçamentos que chegam a ser parecidos, sem contar a presença de estrelas hollywoodianas em filmes independentes (inclusive naqueles de Jim Jarmusch), como a de atores estreantes (procedentes do teatro, ou de *B movies*) em filmes *mainstream*.

Consideramos pertinentes as considerações de Gomes (2017) quanto às diversas

influências contextuais e artísticas que confluíram e proporcionaram o advento da primeira safra de cineastas *outsiders*, como aqueles mencionados acima (Coppola, Scorsese...): o legado da *beat generation*, com suas narrativas transgressivas (para o padrão puritano da época) e “pé na estrada”; as repentinas mudanças nos costumes; a inquietação dos jovens estadunidenses, proporcionada pela guerra no Vietnã; a *Nouvelle Vague* e as vanguardas cinematográficas dos anos 60, juntamente com as teorias cinematográficas de matriz europeia e, mais precisamente, francesa; a reação perante o melodrama, seu apelo fortemente moral e seus finais necessariamente felizes. Acrescentaríamos, ainda, a influência do movimento *Hippie*, o qual promoveu não só a “libertação sexual” e a ascensão do movimento feminista, como a valorização da expansão da consciência através do uso de drogas, principalmente alucinógenos, e no âmbito musical, a internacionalização do *rock 'n' roll*, de onde o lema: *sexo, drogas e rock'n'roll*.

Um filme emblemático quanto ao chamado movimento de 1968 é *The strawberry statement* (*Morangos e sangue*, 1970), de Stuart Hagmann, longa-metragem protagonizado pelo jovem Simon, atleta do remo e estudante universitário apolítico que, ao se relacionar com umas estudantes, acaba por se tornar um líder estudantil. O filme aborda questões como: uso de drogas e, principalmente, alucinógenos; sexo; protestos juvenis; e a repressão das autoridades. Neste filme, o estilo revela o uso reiterado de rápidos *zoom-in* e *zoom-out*, técnica utilizada também por cineastas da *Nouvelle Vague* e que chegou a ser empregada de maneira exacerbada no começo da década de 70, além de acompanhar visualmente as viagens extracorpóreas e psicodélicas do protagonista, assim como ocorre também, e de maneira mais insistente, no filme *Viagem ao mundo da alucinação* (*The trip, LSD*, 1967), de Roger Corman.

Ao deixarmos, por um momento, a temática droga e *rock'n'roll*, é possível verificar outras representações do *outsider*, como é o caso daquelas encenadas no segundo longa-metragem de Martin Scorsese, *Alice não mora mais aqui* (1974), filme que aborda a questão polêmica da mãe solteira (em realidade uma viúva que perdeu o marido caminhoneiro por causa de um acidente), e mostra um jovem Harvey Keitel, cujo personagem inicialmente seduz carinhosamente a moça Alice - interpretada por Ellen Burstyn - e em seguida revela-se em toda a sua brutalidade e violência, tornando-se um verdadeiro pesadelo para a jovem viúva e mãe solteira, que tenta livrar-se dele ao mudar de cidade com o filho Tommy.

Quanto à narrativa *pé na estrada*, vale frisar que esta não foi inventada pelos *beatniks* – como eram chamados os autores da *beat generation*, tais quais Kerouak e Burroughs – e a este

respeito, é útil considerar, com Mikhail Bakhtin (1998), o *Cronotopo da estrada*. Segundo este autor, o *cronotopo* aponta para a natureza indiscernível do conjunto espaço-temporal, sendo que, além dos três vetores espaciais, haveria o tempo enquanto quarta dimensão. O texto de Bakhtin realça o fato que a narrativa por nós chamada de “pé na estrada” é antiga e oriunda da literatura. Apenas para mencionarmos dois exemplos universalmente conhecidos, destacam-se: a *Odisseia*, cuja autoria é atribuída ao poeta Homero, a qual representa um marco no que diz respeito à “narrativa de deslocamento”, embora, no final, o protagonista, Ulisses, volte para casa (Ítaca), o que revela o teor circular da história narrada – e contraria certas teorias filosóficas e da história da arte segundo as quais a linha reta norteia(ria) tanto o raciocínio filosófico como a representação no ocidente, enquanto o círculo caracteriza(ria) o jeito de ser e de pensar dos orientais; e o *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, cujo protagonista, com seu fidalgo Sancho Pança, representa o *outsider* por excelência no âmbito da história da literatura e cuja narrativa aponta para um riquíssimo exemplo de *intertextualidade*, que segundo Julia Kristeva (2005) e Gérard Genette (2006) ocorre quando um texto dialoga com textos anteriores, os quais são citados e acabam por adquirir um peso na economia narrativa da história.

Pelo que concerne o nosso objeto de pesquisa e esta tese de doutorado, percebe-se - desde os exemplos filmicos, até aqueles literários que acabamos de mencionar - que o chamado *outsider* transcende o corriqueiro, padronizado e reiterado *desviante*. Não necessariamente é um excluído, um pária, um azarão; não necessariamente é um jovem problemático e rebelde; e não necessariamente é um delinquente à la *Bonnie e Clyde* – *uma rajada de balas* (Arthur Penn, 1967), ou à la *Scarface* (Howard Hawks, 1932).

Portanto, consideramos a filmografia de Jim Jarmusch como um objeto de pesquisa apropriado para estudarmos as representações do *outsider* em sua pluralidade, que apenas em parte abrangem os estereótipos comumente denominados através deste substantivo/adjetivo, oriundo da língua inglesa, na qual em realidade surge enquanto expressão (*out sider*, quem está situado do lado de fora). Os filmes deste diretor, por um lado, incluem personagens *outsiders* que transgridem as leis e se deparam com crimes, como é o caso de: Allie Parker em *Férias permanentes* (furto de carro), William Blake em *Homem morto* (assassinato), Jack em *Daunbailó* (exploração da prostituição), Ghost Dog no filme homônimo (assassinatos e furtos de carros) e, neste mesmo filme, os *mobsters* chefiados por Ray Vargo (homicídio e associação criminosa), apenas para mencionarmos algumas das obras cinematográficas deste

realizador independente. Por outro lado, a filmografia de Jarmusch alcança todo um sortimento de *outsiders* alheios à delinquência e que, desta maneira, vão bem além dos referidos clichês e lugares comuns.

E assim como acontece com as representações de *outsiders* enquanto delinquentes, as que ocorrem em apenas alguns dos filmes deste cineasta, a corriqueira associação do *outsider* com o jovem rebelde se encontra apenas em seu primeiro longa-metragem, *Férias permanentes* (1979) e mesmo assim, Allie Parker, cuja mãe está internada num hospício devido a uma severa perturbação psíquica, ao menos teria uma razão para ser desenraizado e vadiar pela cidade de Nova Iorque, onde, mesmo assim, suas ações apontam mais para uma atitude caridosa e compassiva - ao dedicar nem que seja alguns instantes para escutar diversos tipos de marginalizados, excluídos e auto-excluídos, alienados e transtornados mentais - do que para uma atitude rebelde sem causa, como é o caso do protagonista, interpretado por James Dean, do já citado *Juventude transviada* (Nicholas Ray, 1955).

Ainda, vale ressaltar que, nas representações filmicas do *outsider* que permeiam e caracterizam toda a filmografia de Jim Jarmusch, não há nenhuma menção ao uso de drogas - sejam elas entorpecentes, estimulantes ou alucinógenas⁶ - embora possa se supor que personagens como Allie Parker em *Férias permanentes*, ou ainda, Jack e Zack em *Daunbailó* (1986), façam uso de substâncias ilícitas, mas, ao mesmo tempo, esta questão permanece implícita e apenas eventual.

Concluindo esta premissa acerca dos estereótipos comumente associados ao *outsider* – do ponto de vista midiático e cinematográfico – verifica-se que a representação das relações sexuais, no cinema deste diretor independente (Jarmusch), ocorre muito esporadicamente, e mesmo assim, de maneira alusiva, sendo apenas sugerida, antes do que mostrada, como é o caso do filme *Amantes eternos* (2013) e *Paterson* (2016). Do ponto de vista da *scopophilia*⁷, em seu sentido mais erótico, o cinema de Jarmusch, de fato, não é recomendável para quem procura satisfazer aquele desejo e o prazer que dele resulta, que é advindo da observação de terceiros, se tratando de corpos despidos ou de sujeitos em interão sexual explícita.

Logo, da tríade que, como foi destacado acima, representa o lema do movimento de 68:

6 Os meios de informação costumam chamar erroneamente todas as “drogas” de entorpecentes, mesmo aquelas que, como a cocaína, não entorpecem, mas sim, estimulam.

7 Do ponto de vista psiquiátrico, entende-se por *scopophilia* a tendência, vezes mórbida, em sentir prazer ao presenciar visualmente a nudez ou o ato sexual praticado por terceiros. Segundo o dicionário (*online*) Merriam-Webster, trata-se do “desejo de observar cenas sexualmente estimulantes, especialmente como substituto da própria participação (no ato) sexual”. A etimologia faz remontar o termo ao grego antigo, onde *skopós* remete ao olhar, enquanto *philia* aponta para o prazer, ou a afinidade.

sexo, drogas e rock and roll, o cinema de Jim Jarmusch aborda de maneira mais evidente apenas o *rock'n'roll*, novamente, através do filme *Amantes eternos* (2013), no qual o vampiro Adão é músico e colecionador de guitarras. É a partir destas considerações que, quanto aos significados e traduções do termo *outsider*, entendemos que o cinema deste diretor foca mais propriamente no *estranho*.

A obra filmica de Jarmusch confirma que, mais do que desviante ou alienado, o *estranho* é o indivíduo *sui generis*, original, diferente, singelo, aquele que não baseia a sua atitude na imitação da conduta da maioria, isto é, aquele que pouco se importa em se fazer aceitar por determinado grupo, seja este elitista ou não. Os personagens de Jarmusch são *estranhos* mesmo quando não são desviantes ou alienados, nem particularmente raros, e nem pertencentes às chamadas minorias étnicas, como é o caso do poeta Paterson no filme homônimo (2016).

Pesquisadores como Boissonneault (2013), Suarez (2007) e Levy (1999), já destacaram que o *outsider* foi representado com frequência por este cineasta independente natural de Akron, cidade do Ohio (EUA) conhecida por ser a sede da fábrica de pneus *Good Year*. Isto significa que, academicamente, o fato do mundo diegético das obras filmicas de Jarmusch ser habitado por personagens situados fora do padrão estabelecido, já foi confirmado por outros autores.

A este respeito, vemos com Richard Ferncase (1996) que o próprio Jarmusch pode ser considerado um *outsider*, tendo recusado, reiteradamente, convites para dirigir produções hollywoodianas com temática *teen*, tratando-se de filmes sobre sexo e adolescência entre jovens despreocupados. Esta temática, segundo Daniela de Paula Gomes (2017), principalmente durante o governo conservador de Ronald Reagan, representa uma estratégia para reinstaurar o domínio filmico do melodrama, em oposição aos filmes dirigidos por *outsiders* e protagonizados por personagens desviantes.

Jarmusch, portanto, resolveu se situar fora da grande indústria, na medida em que apostou num nicho de mercado menor e mais seletivo do que o “grande público”. Também, vemos com Juan Antonio Suarez (2007) que o diretor de *Ghost dog*, ainda adolescente, tornara-se grisalho. E vale acrescentar que Jarmusch deixou Akron (Ohio), para residir em Nova Iorque, metrópole onde produziu a maior parte dos seus filmes, justamente enquanto *outsider*, por ser forasteiro, por participar da cena pós-*punk* e por ser independente.

Ao debruçarmos sobre o conjunto dos filmes assinados por este diretor, percebemos

que a presença de *outsiders* entre os personagens é uma constante na filmografia de Jarmusch, fato que aponta para uma *estética do outsider*. Além disso, e mais relevante, a interação dialógica entre *estranhos* (seja qual for o tipo ou modalidade desta representação) pode ser entendida como a base ou núcleo estrutural do cinema deste realizador, tanto no que diz respeito ao enredo como à *mise en scène*.

Quanto ao *plot*⁸, o dialogismo existente entre *outsiders* pode ser considerado a sua base estrutural, devido ao fato da trama dos filmes deste cineasta estar fundamentada na relação, conflituosa ou amigável, entre *outsiders*, inseridos em situações nas quais encontram outros *estranhos* e com eles vêm a interagir. E esta troca dialógica, esta ciência da alteridade enquanto reconhecimento de uma cultura através de uma cultura outra, acaba por orientar a *mise en scène*, estruturando-a tanto em termos de movimentação coreográfica dos personagens, como de recorte dos espaços urbanos e naturais, cenografia, figurino, e os demais detalhes visuais e sonoros, através dos quais o diretor (junto com a sua equipe) desenha com luz em movimento e conduz a atenção do espectador ao contar uma história.

Torna-se necessário abrir parêntese, pois o leitor poderá entender que estamos equiparando a *mise en scène* ao filme como um todo. Esta expressão francesa, reitere-se, remete para a práxis de “colocar em cena”. Oriunda - mas distinta, emancipada - daquela teatral, como foi apontado por Jaques Aumont (2008), a encenação cinematográfica chega a ser entendida por David Bordwell (2008) de maneira bastante abrangente, pois remete para tudo que ocorre desde que a câmera for ligada e excluindo apenas a montagem (ou edição, dependendo do suporte utilizado).

Nosso entendimento da *mise en scène* é menos abrangente daquele de Bordwell, contudo, enxergamos a encenação fílmica como um conjunto complexo de fatores temáticos e modais, através dos quais o diretor projeta no filme o seu olhar peculiar sobre o que, com Bill Nichols (2005), preferimos denominar de *mundo histórico*. Na produção cinematográfica, os demais departamentos trabalham para contribuir em concretizar este olhar; e a coesão, ou coerência do filme, vai depender da efetiva colaboração artística por parte dos demais integrantes da equipe e do elenco em traduzir e pôr em cena a “visão” embrionária do diretor, não só em termos narrativos, como de *mood* (sentimento, ambiência, tom, estado de ânimo, temperatura emocional).

Outra regularidade no cinema de Jarmusch é o fato da representação do *outsider*

8 Enredo, em inglês.

ocorrer de forma cuidadosamente heterogênea. Ou seja, há sempre *outsiders* interagindo na tela, e estes, longe de serem estereótipos, são mostrados em toda sua variedade, humanizados, já que, segundo Stuart Hall, “sem relações de diferença nenhuma representação pode ocorrer” (HALL, 1997, p.7). Isto significa que, de acordo com o autor de *Representation: cultural representation and signifying practices* (1997), a diversidade, ou melhor, a interação na diversidade, é uma condição fundamental para que ocorra qualquer forma de representação.

Ângela Pryston (2016), assinala que Stuart Hall, apesar de ser expoente dos chamados estudos culturais, tornou-se uma referência no âmbito dos estudos fílmicos, na medida em que estendeu a sua pesquisa às representações cinematográficas do outro, principalmente com relação ao chamado Terceiro Cinema, que, lembremos, não apenas é composto por filmes produzidos em países subdesenvolvidos, mas aponta para uma estética “terceiro-mundista”.

1.1 Literatura, ou cinema? Da necessidade de uma abordagem interdisciplinar

Neste momento introdutório, consideramos necessário realçar o teor interdisciplinar desta tese de doutorado, onde, ao trabalharmos com a categoria personagem e com conceitos como: representação, identidade, alteridade, *outsider*, sociedade, mundos ficcionais, intertextualidade, interações dialógicas, polifonia e heteroglossia, precisamos fundamentar a nossa contribuição em teorias oriundas dos que, com Pierre Bourdieu (1983), denominamos de “campos” distintos do saber, como sociologia, antropologia, estudos fílmicos, estudos culturais, estudos literários, teoria da narrativa, ou seja, um leque que compreende diversas disciplinas da área humanística, sendo que estudar cinema é, também, estudar mídia e comunicação, sociedade, linguagem e cultura.

O *campo*, segundo Bourdieu, pode ser entendido como um espaço social de produção e circulação de práticas, discursos e sentidos. Nem todo espaço social é um campo, pois esta atribuição depende do grau de autonomia de determinado espaço social com relação a outros âmbitos. Além disso, o campo é inerente à partilha social de interesses específicos por parte de determinados agentes.

É a partir destes pressupostos que estamos considerando as disciplinas acadêmicas como “campos” do conhecimento, enquanto “espaços” dotados de certa autonomia e nos quais os agentes partilham interesses específicos, tais quais, em primeiro lugar, o avanço científico da disciplina. Contudo, estes campos autônomos podem (e em alguns casos, devem)

estar se comunicando com outros campos igualmente autônomos, sendo que, esta troca, ao invés de proporcionar a perda de identidade e autonomia, pode favorecer o desenvolvimento de cada área de estudo.

Isso deve-se ao fato do cinema ser a representação de um mundo que, antes mesmo de se bater a claquete, já pode ser considerado uma representação, na qual o agente, ou ator social, interpreta papéis socialmente definidos e, desta maneira, adere ou transgride, ajusta-se ou desajusta-se, põe ou retira a máscara que lhe é socialmente atribuída. Se William Shakespeare, em *Como gostas* (*As you like it*), destaca: “e o mundo todo é um teatro (...)” (*And all the world’s is a stage* (...)) (SHAKESPEARE, 2011); Erving Goffman (1968) (2002) também propõe um paralelo com o palco teatral, onde as pessoas, enquanto agentes, representam e, principalmente, são socialmente coagidas a representar de um jeito que satisfaça as expectativas do interlocutor e do contexto social no qual a interação tem lugar. Representante da sociedade, o “interagente” espera do ator/agente uma conduta “predefinida”.

Trata-se de coerção social à la Durkheim? Assim como este autor sugere no livro *O suicídio* (2000), a sociologia se depara com *atos sociais*, tais quais a *coerção*, um fenômeno extra-individual e externo, que regula a conduta das pessoas, indo além do livre arbítrio, do desejo e da vontade pessoal. Portanto, não parece se tratar de coerção durkheimiana *stricto sensu*, já que o autor de *Interaction ritual* (1968), em nenhum momento, utiliza este termo.

Segundo Goffman, o ator social deve sustentar uma *face* durante o desempenho da *linha*, isto é, uma espécie de intercurso dialógico. Esta *face*, que implicitamente remete para a *máscara* da tragédia *clássica*⁹, pode ser “perdida”, caso a *performance* não corresponda àquilo que, socialmente, espera-se daquele ator naquele contexto ou situação.

Ou seja, se é socialmente esperado que um indivíduo aja de certa maneira em determinada circunstância, e esta expectativa torna-o consciente da máscara e da atuação que dele a sociedade espera, acreditamos que a utilização do termo “coerção” seja pertinente, apesar da profunda distinção entre o pensamento sociológico interacionista à la Goffman e aquele durkheimiano, e não apenas em termos cronológicos.

Lembremos, também, que “realidade” é um termo sobre cuja significação, desde a filosofia clássica, não há consenso e que, muitas vezes, pode-se tornar escorregadio para o

9 Interessante observar como o atributo “clássico” seja concebido no âmbito de nossa cultura (ocidental) com base em nosso autoreconhecimento enquanto herdeiros da cultura grega e em seguida, romana. Entretanto, a partir de quais pressupostos definimos como “clássico” o teatro da Grécia antiga e não aquele, por exemplo, da China, na mesma época histórica? O livro de Shohat e Stam (2006), embora voltado especificamente para a crítica ao eurocentrismo no cinema, pode ajudar a refletir melhor acerca desta questão.

pesquisador. Referir-se ao “real” pode ser útil na hora de se refletir sobre representação, mas o cinema, ao representar aspectos do real, é a representação de uma representação prévia, assim como é defendido por autores como Jaques Aumont (2008) (2011) e Guy Gauthier (2012). Disso surge a nossa preferência pela expressão *mundo histórico*, assim como foi sinalizado por Bill Nichols (2005) e que remete para uma ambiência mais material, palpável, e menos etérea.

Esta premissa se justifica pelo fato de trabalharmos com as representações do *outsider* no cinema e, também, por abordarmos as relações entre ficção e sociedade. O cinema é uma mediação ou negociação criativa entre a perspectiva de um cineasta sobre o mundo histórico e a própria “realidade”, efetuada a partir de um olhar, asserção ou ponto de vista sobre o mundo “material”, assim como a literatura: o que muda é o meio e o suporte, a linguagem.

A primeira mediação é de tipo conceitual, e vem antes da escrita de um filme (e da sua produção), ou de um livro (no caso da literatura). Quer dizer, no caso do cinema, o papel mediador da câmera ou filmadora - como caneta e papel, no âmbito da literatura - é instrumental, pois permite a transposição da visão do diretor, produtor, roteirista (no cinema, dependendo do filme e do sistema de produção¹⁰), ou autor (na literatura), sobre o mundo histórico.

A câmera viabiliza a concretização, manifestação e fixação deste olhar num suporte como película ou cartão de memória. A importância da pré-visualização do filme, antes mesmo da escrita do roteiro, confirma a prioridade do olhar sobre a mediação da câmera, assim como é enfatizado por Steven Katz em *Shot by shot: visualizing from concept to screen*¹¹ (2000). Quanto à relevância da peculiaridade do olhar do cineasta, em qualquer curso introdutório ao roteiro cinematográfico poder-se-á aprender que, ao distribuir um mesmo *script* ou *screenplay* para cineastas diferentes, teremos como resultado produções filmicas completamente distintas.

Não estamos sustentando que o estilo, a *mise en scène*, a cadência rítmica, o *ritmo interno do plano*, assim como é chamado por Noel Burch (2000), e ainda, o jeito de dirigir e de se produzir um filme, sejam secundários; apenas, estamos evidenciando a importância

10 Apenas para exemplificar, segundo Elliot Grove, autor de *Raindance producers' lab: Lo-to-no budget filmmaking* (2009) e fundador do festival *Raindance* de cinema (Londres), na Inglaterra a indústria cinematográfica, comumente, atribui ao produtor o papel criativo quanto à escolha da ideia sobre a qual o filme vai ser produzido. Num segundo tempo, o produtor escolhe um roteirista para escrever o filme, e ainda, um realizador para dirigi-lo, atores para interpretá-lo etc. Ou seja, a indústria filmica inglesa contraria a lógica do cinema autoral, no qual o cineasta-autor vai pensando o filme desde o começo: ideia, pré-visualização, pré-roteiro, roteiro etc. E concede maior poder criativo ao *producer*.

11 Plano-à-plano: visualizando do conceito à tela (tradução literal do título do livro).

prévia do olhar do cineasta sobre o mundo histórico, com relação ao processo de filmagem propriamente dito, o qual pode ser entendido como uma segunda mediação, porquanto determinante para a efetiva concretização da ideia inicial do diretor. Neste sentido, acrescenta-se que a montagem (ou edição) seria uma terceira mediação, sendo que o filme, enquanto produto final, é fruto das três (mediações).

Podemos, então, começar com uma questão básica: qual seria a pertinência e relevância de nossa tese para o campo dos estudos literários, ao depararmos com três textos fílmicos: *Estranhos no paraíso* (1984), *Ghost dog* (1999) e *Paterson* (2016), que, por sua vez, estão interligados com outros textos cinematográficos de autoria do mesmo realizador?

A resposta passa pelo pensamento de Mikhail Bakhtin. Segundo este autor, como foi introduzido acima, a literatura está inserida na história e na cultura, ou seja, não há como se compreender a literatura sem considerá-la enquanto parte das ditas ciências humanas. Segundo Bakhtin: “A literatura é parte inalienável da integridade da cultura (...)” e ainda “O processo literário é parte inalienável do processo cultural” (BAKHTIN, 2017, p. 32).

Esta impossibilidade de se separar a literatura da cultura (e portanto da história e do social), pode ser entendida através do *estudo analítico e compreensivo das interações dialógicas*, já que, “O objeto das ciências humanas é o ser expressivo e falante. Esse ser nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado” (BAKHTIN, 2017, p. 59).

A importância de se trabalhar com Bakhtin deve-se ao fato deste autor considerar o sentido como uma *índole responsiva*, e a interpretação como uma *visão do sentido*. Isso torna-se fundamental para pensarmos numa análise do convívio entre *outsiders* no cinema de Jim Jarmusch, onde as referidas interações adquirem uma consistência estrutural, tanto em termos temático-narrativos, como de *mise en scène*, pois a encenação é operada, constantemente, em função das relações entre *outsiders*, o que confirma a compreensão bakhtiniana do sentido enquanto *índole responsiva*.

Percebe-se, assim, que o viés bakhtiniano acerca das interações dialógicas permite justificar a inalienabilidade da literatura com relação à cultura e, portanto, às outras artes, como é o caso do cinema¹². Isto porque, segundo Bakhtin, as ciências humanas compõem um conjunto dialógico, no qual - assim como ocorre entre textos sucessivos, ou entre interlocutores humanos - a interação dialógica é o que proporciona a atribuição do sentido.

12 Esta arte não mencionada pelo autor, mas que, através do dialogismo, pode ser considerada em sua relação cultural e dialógica com a literatura.

Nestes termos, verifica-se que o “reflexo de si no outro”, relatado por Bakhtin, também pode ser estendido às relações entre as diversas disciplinas ou áreas de estudo conhecidas como ciências humanas. Não há uma exatidão intrínseca e autossuficiente, já que a coisa não coincide consigo mesma e nem se explica por si só, e sim, através do diálogo.

Além disso, a literatura está no cinema, constitui a Sétima Arte. Esta questão já foi apontada por Christian Metz (1995) e este autor destaca que, apesar da obsessão pela autonomia do cinema e sua emancipação perante as outras artes - principalmente teatro e literatura - o cinema não tem como se libertar completamente desta herança, fato pelo qual Metz, retomando o pensamento de Jean Mitry, critica a euforia, através da qual, tentou-se teorizar acerca de uma “cine-língua” e, também, sobre “o cinema puro”, que “queria organizar o filme em uma série de ritmos visuais igualmente rigorosos como os ritmos musicais” (METZ, 1995, p. 35).

Porém, “o ritmo sonoro mesmo se não figurativo, nos comove, mexe com a gente e faz sentido para nós. Não se pode modificar a combinação temporal do trecho de uma música sem que o ouvinte um pouco preparado se dê conta”, enquanto, “uma sucessão de formas visuais, se não for figurativa, não remete para nenhuma tonalidade emocional ou psicológica particular”, fato que leva o autor à conclusão que, “não há pois ritmo 'puro' no cinema, o ritmo não pode ser significativo por si só; pode apenas acrescentar as próprias sugestões a um conteúdo diegético já significativo por si só” (METZ, 1995, p. 35).

Quanto às formas visuais em sucessão, a ponderação de Metz, neste sentido, é incorreta, já que, como demonstra a arte abstrata, representações não figurativas têm sim um forte apelo emocional, onde o cabimento da busca vanguardista por um cinema puro, apesar do teor às vezes obsessivo deste investimento. Porém, Metz destaca algo correto ao ponderar que o ritmo sonoro e aquele musical obedecem a lógicas distintas e não há como se cadenciar o visual apenas com base no sonoro - como demonstra a linguagem audiovisual peculiar do videoclipe, ou seja, chega uma hora em que é necessário “sair da batida”, se não a edição torna-se óbvia e banal.

Não obstante as vanguardas das décadas de 20 e 30 terem dado certa contribuição no sentido da emancipação do cinema enquanto arte específica - principalmente através de cineastas como Joris Ivens, Walther Ruttmann, Fernand Léger, Dziga Vertov - compactuamos (junto a Christian Metz) o fato da Sétima Arte ser, de fato, uma linguagem, e não uma língua.

Quanto à relação da literatura com a cultura, entendida de uma forma abrangente, e

especificamente com as ciências humanas, vê-se que Bakhtin critica a pretensão de alguns pesquisadores russos de considerarem a literatura como algo desvinculado (da história) da cultura (e portanto das outras artes), já que, “a literatura é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época. É inaceitável separá-la do restante da cultura (...)” (BAKHTIN, 2017, p. 11).

A crítica do autor aos demais expoentes da ciência da literatura continua ao sustentar que estes intelectuais ignoravam “as questões da relação de reciprocidade e interdependência entre os diversos campos do saber da cultura; esquecia-se frequentemente que as fronteiras desses campos não são absolutas, que variam em diferentes épocas” (BAKHTIN, 2017, p. 12).

A perspectiva dialógica sintetiza a razão analítica e aquela sintética, pois o reconhecimento do *outro* enquanto alguém distinto de mim (*self*), exige a aplicação da razão analítica (que discerne, separa, analisa), na medida em que a alteridade, enquanto confirmação recíproca deste reconhecimento, torna necessária a adoção de uma perspectiva racional sintética, ou poder-se-ia dizer, holística. Isto porque, segundo Bakhtin (2017), o sentido surge na/da interação com o outro.

Simplificando, pode-se traduzir desta maneira: o que eu falo só adquire sentido através do outro. Logo: o conhecimento numa área existe verdadeiramente porque está entrando em diálogo com aquele de uma área diferente, mas afim (e vice-versa), sendo que, notadamente, o isolamento e a auto-glorificação cultural geram uma visão distorcida e narcísica das coisas.

Vale ressaltar a importância do reconhecimento do *outro*, o que levou Shohat e Stam (2006) a se manifestarem criticamente contra a perspectiva eurocêntrica que permeia a história e, em parte, a atualidade, do cinema hollywoodiano. Todavia, é útil sublinhar que Hollywood não inventou, mas apenas, reproduziu o referido viés, produto do pensamento hegemônico desde o período colonial, presente em outras mídias, como também, na história da arte.

1.2 Ficção e sociedade: ou, quando o aspecto social, no cinema, torna-se estrutural

Ao depararmos com a relação existente entre ficção e sociedade nos encontramos perante um primeiro dilema metodológico. Se considerarmos a influência que os filmes têm sobre a sociedade, então nos estamos debruçando sobre questões peculiares da teoria

sociológica. Trata-se de uma situação que, ao mesmo tempo, pode ser compreendida através dos estudos dos expoentes da Escola de Frankfurt, como Adorno, Benjamin e Horkheimer, sobre a chamada *Indústria cultural*; e transcende a abordagem destes autores, na medida em que nós nos encontramos num estágio avançado do “capitalismo” que, com o advento da pós-modernidade e o avanço tecnológico que nos trouxe as denominadas *Novas mídias*¹³, torna necessárias novas reflexões sobre o nosso convívio com a chamada *Indústria cultural*.

Note-se que a expressão “novas mídias” aponta para toda uma variedade de suportes e aparelhos, hoje em dia predominantemente digitais. Quanto ao cinema, a “popularização” do *home-theatre* pode ser considerada revolucionária quanto à fruição da obra fílmica por parte do espectador, no conforto (mas ao mesmo tempo, no isolamento) de sua casa, tratando-se assim do desfrute particular e individualizado (ou familiar), quer dizer, diferente do proveito coletivo do filme na sala escura, em frente à grande tela, onde a energia da platéia, querendo ou não, influencia também na apreensão do espetáculo fílmico, fora as situações¹⁴ que vêm a se criar dentro da sala, de fato um microcosmo onde, mesmo a fruição da obra fílmica, ocorre no molde de uma interação entre espectadores. Quanto ao acesso dos filmes por parte da audiência, na atualidade, vale a pena mencionar aparelhos como *smartphones*, *tablets* e *notebooks*, através dos quais, podem ser acessados filmes diretamente a partir de canais midiáticos como *You Tube* ou *Vimeo*.

Nesta tese de doutorado, contudo, estamos mais interessados na perspectiva oposta, isto é, de que forma o social está presente no cinema de ficção, como é o caso dos longas-metragens *Estranhos no paraíso* (1984), *Ghost dog* (1999) e *Paterson* (2016) e do cinema de Jim Jarmusch como um todo, já que nos estamos deparando com a representação das relações sociais entre *outsiders*.

A fim de delimitarmos o nosso objeto, torna-se necessário explicar que não estamos interessados em questões como a influência da moda no cinema, embora se trate de um caminho analítico de grande relevância, assim como demonstra a dissertação de Tess Boisseaunneault *Jim Jarmusch: fashioning a world of outsiders* (2013), na qual a autora depara-se com a questão do *outsider* nos filmes *Ghost dog* (1999), *Os limites do controle* (2009) e *Amantes eternos* (2013) a partir do figurino e da relação deste com o espaço representado nas três obras de Jarmusch.

¹³ Vale frisar que este termo é utilizado corriqueiramente desde pelo menos a década de '90.

¹⁴ Quantos espectadores se comovem ao relembrar seus primeiros beijos nas salas escuras de cinema? Com certeza não são poucos. E este é apenas um exemplo.

Em nosso trabalho, ao debruçarmos sobre as representações do *outsider* em *Estranhos no paraíso* (1984), *Ghost dog* (1999) e *Paterson* (2016), apontamos para o papel estrutural das interações dialógicas entre “diversos”. Neste sentido, e devido ao teor social da categoria *outsider*, é útil trabalharmos com as ponderações de Antonio Candido acerca da internalização estrutural do social no âmbito da ficção. Segundo este autor: “O externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2006, p. 14).

Esta inversão de papéis entre o elemento interno e externo da ficção é útil para se refletir acerca da complexidade do cinema, já que, se as palavras de Candido podem ser utilizadas para se adentrar um texto literário, no âmbito da Sétima arte elas remetem para outras complicações peculiares do meio, como a relação entre aspectos modais e temáticos, o que permite ir além do dualismo “forma/conteúdo”, inclusive já criticado por autores como Christian Metz (1995).

Ou seja, no cinema observa-se uma espécie de *modelo híbrido interartes*, devido à presença e influência de: literatura, teatro, teatro de sombras, arte circense, fotografia, música (...), sendo um modelo híbrido que, ainda, manifesta-se através dos vários departamentos (fotografia, arte, figurino, som, cenografia, música...); a referida relação entre aspectos formais e temáticos, a qual segundo Metz (1995) pode e deve ser entendida de maneira sintética, sendo que há aspectos formais no conteúdo e aspectos temáticos na forma do filme; e a relação entre o elemento interno e externo, sendo que, como vimos com Candido (2006), o aspecto social, externo, internaliza-se e adquire uma consistência estrutural. Esta leitura confirma a complexidade da Sétima Arte.

A abordagem teórica sugerida por Antonio Candido (2006) pode ser verificada no filme *Ghost dog*, no qual, além do papel estrutural representado pela interação dialógica entre *outsiders* (verdadeira espinha dorsal do cinema de Jarmusch entendido como um todo), temos a presença de uma ambiência *Hip-hop* que, ao mesmo tempo, harmoniza os inúmeros elementos intertextuais (livros, desenhos, músicas...), assim como as duas culturas de referência, afrodescendente/periférica (a de *Ghost Dog* e do gueto *black* nova-iorquino) e ítalo-americana (a dos gângsteres de Ray Vargo).

A este respeito, a cena na qual Sonny Valerio, antes de ser assassinato por *Ghost Dog* ouve e canta a música *Cold Lampin'*, da banda *Public Enemy*, é emblemática quanto ao papel

estético e contextual da referida ambiência *Hip-hop*. Vale frisar que a trilha sonora do filme, composta pelo *rapper* Robert Fitzgerald Diggs, em arte RZA, membro da famosa banda *Wu Tang Clan*, para além de representar um adorno ou enfatizar auges emocionais e *plot points* - assim como ocorre no cinema *mainstream* - representa por si só a internalização do aspecto social, supostamente externo, referente à cultura *Hip-hop*, que por sua vez está contextualizada no gueto afro-americano.

Em termos de premissa, vale realçar a importância da análise dos diálogos para a compreensão da significação de um filme. Infelizmente, assim como foi assinalado por Sarah Kozloff em *Overhearing film dialogues* (2000), os estudos fílmicos e a teoria cinematográfica tendem a menosprezar esta importante ferramenta narrativa, sendo que a questão levantada por esta autora ecoa, por exemplo, na falta do verbete correspondente (diálogos) no *Dicionário teórico e crítico de cinema* de Jaques Aumont e Michel Marie (2006).

Nesta tese, também abordaremos a relevância dos diálogos nos três filmes de Jarmusch (acima), quando refletiremos sobre a relevância do dialogismo bakhtiniano no âmbito das interações verbais entre entidades ficcionais cinematográficas. Neste sentido, pode ser enriquecedor considerar, também, o livro *Crítica da razão eurocêntrica* (2006), especialmente o trecho em que Shohat e Stam ponderam:

Acreditamos que uma alternativa metodológica à abordagem mimética dos “estereótipos e distorções” seria um enfoque nas “vozes” e “discursos”. O próprio termo “estudos da imagem” apaga o oral e a “voz” de forma sintomática. Uma predileção pelas metáforas auditivas e musicais – vozes, entonação, acento, polifonia - reflete uma mudança de foco, como sugere George Yudice, de um espaço predominantemente visual e lógico da modernidade (perspectiva, evidência empírica, domínio do olhar), para um espaço pós moderno do vocal (etnografia oral, uma história dos povos, as narrativas escravas), de modo a restituir a voz dos excluídos (SHOHAT e STAM, 2006, p. 309).

O filme *Férias permanentes*, primeiro longa-metragem de Jarmusch, é aquele onde as representações do *outsider* alcançam o auge em termos de alienação. O estado de ânimo, ou tom emocional do filme, está permeado na angústia, no caso, aquela existencial de Allie Parker, que como já foi discutido, é filho de uma mulher alienada, internada numa clínica psiquiátrica. A namorada, Leila (Leila Gastil) tenta compreendê-lo e deixa que ele se expresse, o que, visualmente, foi representado por Jarmusch na cena na qual Allie dança no pequeno apartamento, ao ritmo de uma música jazz, enquanto ela fica em silêncio, de costas e em frente à janela.

Mas Allie, provavelmente devido aos traumas emocionais, é incapaz de manter um relacionamento, ou de se enquadrar nos esquemas da vida de uma metrópole como Nova Iorque, tanto que, no final do filme, este personagem rouba um carro, vende-o e embarca-se num navio rumo à França. Apesar da aparente loucura de Allie, seu *status* de desadaptado e alienado, o filme apresenta situações de degradação humana e social bem piores do que a dele, como a de uma jovem mulher hispânica, severamente perturbada do juízo que, seminua, perambula por ambientes periféricos isolados e se lamenta sem que haja nexos entre as frases por ela pronunciadas.

A demência marca outros personagens do filme, mas, de uma forma geral, Allie responde com compaixão e humanidade, respeitando o outro mesmo em seu estado mais angustiado e angustiante, pois o longa-metragem realça a necessidade de expressão e comunicação, principalmente aquela de excluídos ou auto-excluídos, os quais, como as pessoas chamadas “normais”, também precisam ser ouvidos por alguém, mesmo em seu delírio psicótico.

Percebe-se como a caracterização dos personagens deste filme não esteja apenas na gestualidade e nas expressões do rosto, pois é advinda da inserção destas entidades ficcionais em determinado espaço urbano, onde o estado de degradação, representado pelas que, com Milton Santos (1985), podemos chamar de *rugosidades*¹⁵, dialoga (com) e alimenta a degradação humana, embora o conceito de rugosidade, segundo Santos, não se refira necessariamente ao esqualido e ao degradado, mas sim, à presença de elementos geográfico-humanos prévios, que persistem no âmbito urbano e coexistem com traços tecnológicos, arquitetônicos e de engenharia mais recentes.

1.3 O que é um *outsider*? Da sociologia ao cinema de Jarmusch

Paradoxalmente, embora estejamos nos deparando com um objeto fílmico, ao debruçarmos sobre a categoria personagem e, especificamente, sobre personagens *outsiders*, precisamos adentrar o campo da sociologia, sendo que é no contexto da teoria sociológica que brotaram diversas conceitualizações a respeito desta categoria social.

Na obra de Norbert Elias e John Scotson (2000), os autores sugerem que a

¹⁵ Santos não associava as rugosidades ao degrado, aqui trata-se de uma aplicação pontual, isto é, circunstanciada, do conceito deste autor, que tem um alcance maior. Pois rugosidade, segundo Milton Santos é algo como a permanência, no âmbito da geografia humana e principalmente urbana, de traços anteriores da mesma cultura. Ex. O orelhão da Telemar (Hoje Oi) convivendo com o último Iphone e o que está no meio.

marginalização e a exclusão social não emergem necessária e exclusivamente de questões econômicas, e que, conseqüentemente, o *outsider* é aquele que não somente é discriminado pelos estabelecidos, mas sim, por outros *outsiders*.

A outra referência sociológica tida como “clássica”, no que se refere ao conceito de *outsider*, é o livro de Howard S. Becker, chamado *Outsiders: Estudos de sociologia do desvio* (2009). Como resulta pelo título do volume, o autor considera este tipo social enquanto desviante. O livro é decorrente da dissertação de Becker, na qual o sociólogo interacionista efetuou uma investigação de campo no âmbito dos clubes noturnos de Chicago. O próprio autor tinha atuado como músico nestes ambientes e, no molde da chamada pesquisa participante, seu grau de inserção naquele contexto social já estava bastante profundo.

No caso específico, Becker retrata como desviantes os músicos que privilegiavam o *jazz*, estilo musical que permitia aos instrumentistas da época demonstrar o seu virtuosismo e sua técnica musical, ao ser baseado na improvisação. Na parte do livro dedicada aos músicos dos clubes noturnos, Becker ressalta o conflito que se criava entre os clientes e os instrumentistas, sendo que os primeiros costumavam solicitar que os segundos tocassem músicas consideradas comerciais, o que representava uma verdadeira frustração para os músicos adeptos do *jazz*.

Note-se que, segundo os relatos dos músicos entrevistados por Becker, estes costumavam chamar os clientes dos bares de “quadrados”, e no mais, assim eles denominavam as pessoas “comuns”, as quais não apreciavam o *jazz*. Neste sentido, os músicos faziam questão de se distanciar dos demais segmentos sociais, os quais eram por eles considerados com certo desprezo.

O estudo deste autor aponta, portanto, para um tipo de “*outsider* voluntário”, ou “intencional”, tratando-se de uma pessoa ou de um conjunto de pessoas que, simplesmente, por motivações filosóficas, espirituais ou de outro tipo, resolvem se distanciar das pessoas estabelecidas, integradas, ou tidas como “comuns”. Ver-se-á, nesta tese, como o *outsider* representado cinematograficamente por Jarmusch, em algumas ocasiões, esteja inserido nesta categoria de *estranhos*, se tratando de sujeitos ou grupos auto-excluídos.

A pesquisa de Becker sugere haver diversos graus e nuances em termos de tolerância com relação aos gostos dos “quadrados”, sendo que alguns instrumentistas se recusavam a tocar músicas “comerciais”, enquanto outros acabavam aceitando o compromisso de agradar o público das casas noturnas, pois afinal era isso que lhes permitia sobreviver e fazer aquilo que

gostavam, ou seja, tocar um instrumento enquanto músicos profissionais. Percebe-se que, na obra de Jarmusch, principalmente nos primeiros filmes, existe certa insistência com relação à inserção diegética do *jazz*.

Como foi informado acima, em *Férias permanentes* (1979) Allie Parker dança sozinho ao ritmo de uma música *jazz* e, em suas perambulações, encontra um músico (John Lurie) que toca *free jazz* com seu saxofone; em *Ghost dog* há uma música *jazz* ou até mesmo *free jazz*, enquanto as demais faixas da trilha pertencem ao Hip-hop e, como já foi informado, foram compostas por RZA (Wu Tang Clan)¹⁶; as referências à música e aos instrumentistas, para além do *jazz*, ainda estão presentes em filmes como *Amantes eternos* (2013), obra na qual o vampiro Adão toca e coleciona guitarras elétricas; e *Paterson* (2016), longa-metragem no qual a esposa de protagonista adquire uma guitarra e almeja se tornar uma cantora de música *country*.

Independente dos estilos musicais, nenhum dos personagens dos filmes de Jarmusch está preocupado em agradar eventuais audiências, tocando aquilo que está na moda, ou em enriquecer através da música, apontando para a representação do artista *outsider* e de raiz (tipo, à la Van Gogh) aquele que capta o espírito de uma época e, através da arte, sublima e devolve este espírito para que os demais possam perceber e fruir do mesmo.

Na outra parte da qual se compõe o livro *Outsiders*, Becker amplia a sua pesquisa de campo aos usuários de maconha, sendo que, de certa maneira, os entrevistados relatam acerca de uma distinção interna entre usuários ocasionais e consumidores habituais da planta. A variedade de depoimentos sugere haver uma resposta meramente subjetiva ao consumo da erva. Pelo que concerne o conceito de *outsider*, o livro de Becker retrata os indivíduos que pertencem a esta categoria social enquanto desviantes. O desvio do padrão ocorre tanto com os adeptos do *jazz*, assim como com os usuários de maconha na Chicago da década de 1940.

Com Becker (2009), compreende-se que o termo *outsider* abrange esferas sociais diferentes entre si: por um lado, músicos virtuosos que não se adaptavam aos gostos do público que pagava para vê-los em suas *performances* e que exigia que eles tocassem canções outras, consideradas inferiores e vulgares por parte dos instrumentistas; e por outro, usuários de maconha, tidos como desviantes enquanto consumidores de uma substância ilícita e, portanto, transgressores da lei vigente na época. As entrevistas selecionadas pelo autor,

16 A outra faixa não original, que como as demais, vem a desempenhar um papel diegético no filme, por ser tocada através da inserção de um CD por parte do protagonista Ghost Dog, é *Armagedon Time* (Willie Williams), sendo que, ainda, há duas músicas da banda *Public Enemy*, cantadas pelo personagem Sonny Valerio.

contudo, apontam para toda uma heterogenia, tanto entre os músicos das casas noturnas, assim como entre os usuários de marijuana, havendo sujeitos mais ou menos radicais em seus hábitos e atitudes.

O tema do *outsider* enquanto desviante está presente em apenas alguns dos filmes de Jim Jarmusch, principalmente nos primeiros. Em *Estranhos no paraíso* (*Stranger than paradise*, 1984), os personagens Willie (John Lurie) e Eddie (Richard Edson) não têm algum emprego formal e aparentam viver com os ganhos do pôquer ou outras atividades lúdicas e esporádicas, se bem que não ligadas ao crime.

Desviantes são, também, os personagens de *Daunbailó* (*Down by law*, 1986), principalmente aqueles interpretados por John Lurie (Jack) e Tom Waits (Zack), respectivamente um cafetão e um *deejay* que é expulso de casa após um ataque de nervos da sua mulher e que, sem reagir à violência dela, passivamente resolve salvar pelo menos os seus sapatos de estimação e seguir a vida sem um rumo definido.

Se bem que o conceito de *outsider* enquanto desviante não necessariamente remeta à adesão ao mundo do crime, vale ressaltar que, em *Ghost dog*, o protagonista é um assassino de aluguel¹⁷ que presta serviço para um gangster ítalo-americano, protegendo-o fielmente enquanto adepto do *Hagakure*, ou Código do samurai. Vê-se que, em *Ghost dog* e, de uma forma geral, no cinema de Jim Jarmusch, não há uma lógica maniqueísta - na qual bem e mal estejam nitidamente separados - ao contrário das representações filmicas hollywoodianas do “outro” - criticadas por Ella Shohat e Robert Stam (2006) - mesmo quando elas pretendem projetar uma “imagem positiva” desta categoria social (o “outro”).

Vale frisar que, ao considerarmos a obra de Elias e Scotson (2000), por um lado, e a de Becker (2009), por outro, como clássicos, estamos acompanhando o raciocínio de Italo Calvino em *Por que ler os clássicos?* (1995). Calvino ressalta o papel referencial e a constante atualidade dos clássicos, sendo textos aos quais, inexoravelmente, o pesquisador acaba por voltar com frequência.

Em outro clássico do campo da sociologia, Georg Simmel (2005) parece sugerir que o conceito de estrangeiro também pode nos ajudar a compreender melhor a complexa representação do *outsider* que perpassa a filmografia de Jim Jarmusch. Apesar de Simmel exemplificar a figura do estrangeiro e do estranho através do comerciante, vemos que a mobilidade, enquanto característica de “quem vem de fora”, manifesta-se nos filmes de

¹⁷“Tipo social” que, através da interpretação de Isaach de Bankolé, também protagoniza o filme *Os limites do controle*, 2009.

Jarmusch como traço peculiar dos personagens. As entidades ficcionais, criadas e encenadas por este diretor, costumam estar em trânsito, em movimento, em fluxo.

O personagem de Benigni em *Daunbailó* (*Down by law*, 1986) é um italiano que transita pelos EUA e, na cadeia, conhece os dois malandros Zack (Tom Waits) e Jack (John Lurie), sendo que, após ter fugido do “xadrez”, no final, ele encontra outra italiana (Nicoletta), que vive numa casinha no meio do nada e os dois se apaixonam à primeira vista.

Já o William Blake de *Homem morto* (*Dead man*, 1995) é um contador de Cleveland que se envolve com um assassinato e é iniciado ao mundo espiritual por um índio chamado “Ninguém”, numa explícita referência ao Ulisses do poema homérico. Mesmo nesta fase introdutória, vale realçar o recurso constante de Jarmusch à intertextualidade, ou seja, os filmes deste diretor estão repletos de citações de textos ou personagens anteriores.

No caso de *Homem morto*, além da referida citação da *Odisseia*, é preciso salientar que o nome do personagem principal do filme, William Blake, aponta para um renomado poeta e artista plástico britânico dos séculos dezoito e dezenove. Quanto à poesia, Blake foi um expoente de prestígio no contexto do romantismo. A escolha de Jarmusch, por nomear o personagem principal de *Homem morto* de William Blake, pode ter sido motivada pela sensibilidade do poeta e pintor inglês quanto ao sofrimento do povo de Londres, quando no poema intitulado *London* (Londres), Blake transpõe em linguagem poética um passeio pela cidade e traduz a sensação de opressão, miséria e fraqueza que atormentava os cidadãos da capital britânica. Ainda, este poema, supostamente, foi uma resposta do artista à Revolução francesa, enfatizando o desejo de Blake para um levante dos ingleses contra a tirania local.

Acreditamos na pertinência deste parêntese, quanto à postura anticonformista de Jarmusch, diretor que frequentou a cena pós-punk nova-iorquina e locais como CBGB, onde bandas *hard core* como *Sick of it all* cantaram (e continuam fazendo isso) clássicos do gênero como *Injustice system* (sistema da injustiça) e, mais recentemente, reiteraram sua posição perante o mundo histórico com o álbum e a música *Death to tyrants* (morte aos tiranos).

Quanto aos personagens de *Trem mistério* (*Mystery train*, 1989) são turistas que, por uma razão ou outra, se encontram em Memphis e pernoitam na mesma pousada, sendo que, pelo menos os japoneses e a italiana, em seguida, retornam aos respectivos países.

A representação do estrangeiro, ou do forasteiro, pode ser considerada uma constante dentro da filmografia de Jarmusch, assim como a contraditória presença de encontro e confronto entre diversos, o que reforça a pertinência de se abordar a questão do *outsider*, no

cinema deste diretor, por meio dos conceitos bakhtinianos de “dialogismo”, “polifonia” e “heteroglossia”. E, como alguns filmes de Jarmusch remetem para a adoção de uma nova identidade cultural por parte de personagens ficcionais, entende-se que é possível trabalhar com obras como *Estranhos no paraíso* e *Ghost dog* a partir da perspectiva introduzida e desenvolvida por Stuart Hall (2006).

De antemão, percebe-se que o desvio não necessariamente ocorre com relação às normas sociais impostas aos demais indivíduos por parte de um grupo dominante mas, tampouco, a questão do *outsider*, limita-se ao conflito existente entre dois grupos sociais não-estabelecidos, como é o caso das duas categorias de obreiros de Winston Parva, de acordo com a teoria de Elias e Scotson (2000).

No caso do filme de Jarmusch, a entidade ficcional Ghost Dog (assim como outros personagens do filme) remete para uma categoria de *outsider* que, apesar de pertencer a determinado grupo social (os afrodescendentes do subúrbio nova-iorquino), opta pela adesão a um código de conduta outro, o que, permanecendo no âmbito da sociologia, dialoga com a invenção ou reinvenção da identidade cultural, assim como foi teorizado por Stuart Hall (2006), sendo que, no caso do filme *Ghost dog*, trata-se de uma adesão individual (e não coletiva) a uma cultura exótica e longínqua.

Como vimos acima, *Ghost Dog* é um personagem ficcional que pertence ao contexto diegético - um dos guetos afro-americanos em Nova-Iorque - e, ao mesmo tempo, o transcende, com base na prática do *Caminho do samurai*. Neste caso, *Cão Fantasma*, pode ser considerado como alguém que opte intencionalmente por aderir a uma cultura outra, o que resulta na observação de códigos de conduta que, ao serem seguidos, de certa forma o afastam de sua cultura de pertencimento, apesar do respeito com o qual é tratado pelos membros da comunidade “*brown*”¹⁸ periférica.

1.4 Representação fílmica dos personagens e mundos ficcionais

Sentimos a necessidade de situar o leitor sobre o contexto no qual o *outsider* de Jarmusch, enquanto personagem, ou entidade ficcional, se insere, tanto no mundo histórico,

18 Apesar das convenções, as quais, enquanto tais, as pessoas tendem a reproduzir sem maiores questionamentos (...) a pigmentação dos seres humanos deste planeta vai do marrom escuro (e não preto) ao rosa ou bege claro (e não branco), passando pelo amarelo claro ou mais escuro dos asiáticos. Daí nossa referência ao contexto “brown”, isto é, marrom, ao invés que “black”, ou seja, preto.

como nos chamados *mundos ficcionais*. Mais adiante veremos, de forma mais detida, como os autores (organizadores) da coletânea *Characters in fictional worlds* (2010) definem e entendem estes *mundos possíveis* e *mundos ficcionais*. Por enquanto é suficiente considerar a distinção entre mundo “real” e imaginário, ou ficcional.

Surgem logo algumas questões prévias, e básicas, como: 1. O que seria uma representação? 2. O que é um mundo ficcional (ou possível)? 3. De que maneira o cinema representa categorias sociais previamente existentes como aquela dos *outsiders*? 4. O que é mesmo um *outsider*? 5. Esta categoria se limita às definições encontradas nos dicionários? E a partir destas questões, outras perguntas surgem enquanto consequências do aprofundamento do tema “personagem/*outsider*”. Estas questões “outras” são fundamentais para que possamos compreender tanto as representações do *outsider* no cinema de Jarmusch, como a necessidade de uma abordagem interdisciplinar para nos determos com as referidas representações.

Nossa pesquisa nos levou a verificar que, ao debruçarmos sobre personagens *outsiders*, precisamos adentrar tanto o âmbito dos mundos ficcionais, como aquele do mundo histórico, ou material. Isso porque a categoria personagem se situa dentro dos mundos ficcionais, a não ser que se trate de um personagem ou ator social, isto é, da pessoa representada num filme documentário, no qual também este indivíduo se auto-representa, como é discutido por Marcius Freire (2012). Nesta tese estamos trabalhando com personagens ficcionais, não-documentais, embora os filmes de Jarmusch apresentem uma forte componente social.

E, se a categoria personagem se situa no contexto dos mundos ficcionais, o *outsider*, enquanto categoria social, insere-se no âmbito do mundo histórico. Ou seja, o *outsider* preexiste com relação ao cinema. Este aparente truísmo, contudo, esconde uma complexa teia de significações e conexões conceituais. Quanto às ligações, o que sintetiza personagem (mundos ficcionais) e *outsider* (mundo material/histórico) é a representação desta categoria dentro dos *mundos possíveis* da ficção. A representação é, portanto, o elo existente entre os referidos mundos: por um lado, o mundo histórico; e, por outro, os mundos imaginários (fictícios), notadamente criados pela humana fantasia.

Como já foi discutido acima, evitamos nos referir à “realidade”, devido ao impasse e debate filosófico que ainda perdura acerca daquilo que, afinal, seria o “real”. Não é uma atitude relativista afirmar que, apenas para exemplificar, aquilo que uma freira cristã ou um monge budista tibetano entendem por “realidade” é bastante diferente do entendimento de uma pessoa “materialista”, apegada ao dinheiro e aos bens materiais, mas principalmente, ao

mundo sensual. Evidentemente, para a freira e o monge, apesar das diferentes sinas espirituais ou religiosas, este mundo é apenas ilusório¹⁹, uma etapa necessária, uma provação, rumo à verdadeira vida (Reino de Deus, na perspectiva cristã) ou estado de iluminação (*Nirvana* ou *Satori*, segundo o viés budista, respectivamente indiano e japonês).

É a partir destas considerações que, mais uma vez, com Bill Nichols (2005), preferimos chamar o “real” de “mundo histórico”. Nesta dimensão material, o *outsider* é teorizado principalmente no campo da sociologia, disciplina que estuda as relações sociais, com ênfase nas interações entre agente e estrutura. Ou seja, o mundo histórico é formado por agentes que estão inseridos numa estrutura social, sustentada por um sistema de trocas, normas e regras de comportamento. O livre arbítrio do agente, portanto, tem de se harmonizar com as imposições sociais de matriz extra ou supraindividual (estruturais).

Ao focarmos no *outsider*, estamos considerando o agente, mas na medida em que este agente, nos mundos ficcionais criados por Jarmusch, está envolvido em relações dialógicas com outros *outsiders*, também estamos abordando a estrutura social representada nos vários filmes, mesmo que este contexto seja apenas um recorte da estrutura social maior e histórica.

Tratando-se de uma representação, vale frisar que estamos nos referindo a uma visão subjetiva, na medida em que a representação de determinado ambiente, personagem, ou situação é uma projeção meramente pessoal, mediada por fatores como: cultura, convívio social, sentimento, criação parental, experiências familiares e escolares, genética, princípios e valores morais, entre outros.

Neste sentido, vale adiantar que a perspectiva de Jarmusch é aquela de um ser dialógico, o qual, sem impor nenhuma lição “moral”, retrata a humanidade - que no cinema deste diretor é sinônimo de contradição e heterogenia - e a complexidade de *outsiders* que, para o bem ou para o mal, interagem com outros *outsiders*, dentro de determinada estrutura social, também representada, subjetivamente, pelo cineasta.

No cinema não-ficcional ocorre outro grau de representação do social, uma mediação operada pelo olhar de um diretor que, no filme, projeta o que Nichols (2005) chama de *asserção sobre o mundo histórico* (visão de mundo). A partir das considerações acima, resulta que, na *ficção-de-fundo-social* (como é o caso do cinema de Jarmusch), ocorre um triplo nível

19 Apesar das diferenças de perspectiva e sina filosófico-religiosa, ambos os caminhos partilham da ideia desta vida terrena ser apenas uma passagem na qual precisamos enfrentar provações para alcançarmos a nossa plenitude espiritual. Tratar-se-ia, segundo o viés budista, de *Maya* (ilusão), onde somente o *Dharma* (retidão) poderá vencer o *Karma* (espécie de dívida) e segundo o entendimento cristão, de algo igualmente ilusório, onde as quimeras da vida mundana nos afastam do *Reino dos Céus*.

de representação. “Triplo”, porque, se no “real” já ocorrem representações, e o documentário pode ser considerado enquanto *cinema do real*, como é apontado por Gauthier (2012), onde ter-se-ia um segundo grau de representação, o cinema ficcional alcança um terceiro nível, “exponencial”, de representação do *mundo histórico*.

Consequentemente, na ficção, o nível de representação ultrapassa aquele propriamente documental – apesar da sutil e, às vezes, imperceptível fronteira existente entre estes que, com Christian Metz (1995), podemos chamar de *grandes regimes cinematográficos* - ocorrendo a criação dos referidos *mundos possíveis*, ou ficcionais. Esta referência aponta para as divergências entre Platão e Aristóteles, onde o triplo grau de representação já foi defendido por Platão em *A república* (2006), obra na qual o autor indicou a arte como uma imitação três vezes afastada da verdade, falseadora do real e como que vendendo uma mentira inconvenientemente agradável. Para Aristóteles (2008), por sua vez, a poesia seria responsável por representar não o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, com isso tendendo a oferecer um conhecimento mais universal, o que permite um olhar mais amplo sobre o real. A *mimesis* é tomada como uma deliberada construção que se aproximaria da verdade e não como verdade de terceira ordem.

Quanto aos mundos fictícios, a categoria personagem existe tanto na literatura, como no cinema e no teatro, e ainda, na fotografia e nas artes plásticas, sem contar que a Sétima arte é oriunda de todas elas. Uma das peculiaridades do cinema, a respeito de teatro e literatura, como também, fotografia e artes plásticas, é o processo de fabricação ou construção do produto artístico.

No cinema existem três fases de “fabricação”: pré-produção, produção e pós-produção. Na fase de pré-produção ocorre a pré-visualização da obra, que segundo Steven Katz (2000) antecede, ou deveria vir antes da escrita do roteiro, que desta maneira é redigido em um segundo momento. Katz realça a importância da atitude visionária do cineasta, que antes mesmo de escrever o filme - caso seja ele a escrever, como é o caso de Jarmusch - deve visualizar mentalmente as imagens, sequência por sequência, cena por cena, e plano a plano, como num sonho de olhos abertos.

É nesta fase que os personagens são criados, porém, serão colocados em cena na fase seguinte, a da produção, na qual o esboço de caracterização, será aprofundado através da *mise en scène*²⁰ e da interpretação do ator.

20 Assim como em nossos textos anteriores, redigimos esta expressão sem hífen, na medida em que, Jaques Aumont (2008), teórico francês e uma das nossas referências nesta tese, utiliza a expressão desta forma, desprovida de “tracinho”.

Portanto, pode-se afirmar que a encenação é fundamental para a concretização da caracterização dos personagens, devido ao fato que, aspectos como o espaço cinematográfico, a fotografia e a iluminação, o figurino, a cenografia e a arte, o som e os diálogos (ou a ausência deles), revelam toda uma série de informações e minúcias que contribuem com relação ao aprofundamento dos personagens, para além da gestualidade, e principalmente, o olhar do ator, pois é nele (no olhar) que a atuação cinematográfica se manifesta com todo seu impacto dramático.

E ainda, é preciso sinalizar a fase da pós-produção, na qual a montagem permite repensar e reorganizar o material narrativo, sua ordem e sequência, as combinações entre planos, cenas e sequências e, principalmente, o ritmo. Vale frisar que a *mise en scène*, também, viabiliza o já mencionado *ritmo interno* da tomada – teorizado por Noel Burch (2000) enquanto a montagem permite interferir na cadência complexiva do filme, a partir da justaposição de planos. Resumidamente, a montagem permite operar escolhas que, por sua vez, podem acentuar determinados traços e características dos personagens, ou amenizá-los.

2. ESTRANGEIROS E MALANDROS AO ENCONTRO DO SONHO AMERICANO

“Uma ferida secreta, que geralmente o próprio estrangeiro desconhece, arremessa-o neste vagar constante (...). No ponto mais longínquo em que sua memória remonta, ela está deliciosamente magoada: incompreendido por uma

mãe amada e contudo distraída, discreta e preocupada, o exilado é estranho à própria mãe: ele não a chama, nada lhe pede. Orgulhoso, agarra-se altivamente ao que lhe falta, à ausência, a qualquer símbolo. O estrangeiro seria filho de um pai cuja existência não deixa dúvida alguma, mas cuja presença não o detém. A rejeição de um lado, o inacessível do outro: se tiver forças para não sucumbir a isso, resta procurar um caminho. Fixado a esse outro lugar, tão seguro quanto inabordável, o estrangeiro está pronto para fugir. Nenhum obstáculo o retém e todos os sofrimentos, todos os insultos, todas as rejeições lhe são indiferentes, na busca deste território invisível e prometido, desse país que não existe, mas que ele traz no seu sonho e que deve realmente ser chamado de um além”.

Julia Kristeva

De antemão, vale frisar que a tradução do título original, *Stranger than paradise* (Mais estranho do que o paraíso), para a versão portuguesa/brasileira, *Estranhos no paraíso*²¹, aponta para uma diferença substancial. “Mais estranho do que o paraíso” sugere uma situação rara, fora do comum, não familiar (ou, com Freud, *unheimliche*), a qual pode ser lida também como uma crítica velada ao *American dream* (Sonho americano), de acordo com a relação ao mesmo tempo amorosa e crítica de Jarmusch com o país dele, os EUA.

Já o título em português não preserva o sentido original - cuja significação realça a estranheza da situação - e sim, transpõe o teor incomum da circunstância para o substantivo “estranhos”; Ou seja, traduz a referida estranheza do contexto para os personagens, os quais, segundo o título (em português) seriam, eles mesmos, “estranhos no Paraíso”.

Que o cinema de Jim Jarmusch esteja habitado por estranhos, ou ainda, numa quase sinonímia, por *outsiders*, é algo sobre o qual há total consenso acadêmico, como vimos através de autores como Boissonneault (2013), Suarez (2007) e Levy (1999). Entretanto, a tradução do título original para o português parece querer sublinhar algo que o cinema deste diretor já ressalta, por si só, de maneira bastante explícita, enquanto acaba por ignorar ou minimizar a estranheza ou raridade da própria situação, de acordo com o título original. É esta última (a estranheza da situação) a atribuir a significação mais profunda ao filme de Jarmusch, raridade que manifesta-se principalmente na relação entre Willie e a sua prima,

21 Convencionalmente, escreve-se o nome do filme com apenas a primeira letra do primeiro nome maiúsculo. É por esta razão que escrevemos Paraíso com o “p” minúsculo, o que não significa que estamos menosprezando o local onde, de acordo com os Evangelhos, as almas eleitas têm o privilégio de entrar, sendo amparadas e abençoadas pela presença e Santidade de Deus Pai e do Filho, Cristo Jesus (Yeshua Hamashia). Além de obedecermos a esta convenção, vale frisar que, no caso do filme, o termo “paraíso” supostamente remete a uma velada crítica ao sonho americano e ao fato de alguns considerarem o país norte-americano como o próprio Eden.

Eva.

Após a rejeição inicial, fundamentada na incomunicabilidade entre os primos, principalmente devido à rispidez e introspecção de Willie, aos poucos Eva consegue entrar a fazer parte da “banalidade” do cotidiano dele (do primo). E a comunicação começa a fluir em frente ao aparelho televisivo. A este respeito, compreende-se com Júlia Kristeva que, “entretanto é o banal, precisamente, que constitui uma identidade para os nossos hábitos diários” (KRISTEVA, 1994, p. 11). Precisamente, é ao adentrar e partilhar da banalidade cotidiana de Willie, que Eva consegue se fazer aceitar pelo primo. Percebe-se, pois, a possibilidade teórica de diálogo entre as ponderações de Kristeva sobre os estrangeiros, e o *dialogismo*, por parte de Bakhtin. A revelação do *self* só pode ocorrer plenamente por meio da interação dialógica com o *outro*, assim como foi destacado por Bakhtin (2017), e por Stam (1992), ao retomar, resgatar e adentrar o pensamento deste autor. Segundo Stam,

Bakhtin argumenta que cada um de nós ocupa um lugar e um tempo específicos no mundo, e que cada um é responsável, ou 'respondível' por nossas atividades. Estas atividades ocorrem nas fronteiras entre o eu e o outro, e, portanto, a comunicação entre as pessoas tem uma importância capital. O eu, para Bakhtin, não é autônomo nem monádico, o *cógito* autocriador de Descartes; em vez disso existe somente em diálogo com outros eus. O eu necessita da colaboração de outros para poder definir-se e ser autor de si mesmo. Bakhtin acha uma analogia para esta necessidade vital do outro no domínio da biologia, onde a própria vida é definida como a capacidade de reagir a estímulos ambientais. O eu humano, por analogia, não tem existência independente, depende do meio ambiente social, que estimula sua capacidade de mudança e resposta (STAM, 1992, p. 17).

Esta descoberta de si através do outro, neste filme, ocorre de maneira particularmente interessante, na medida em que, a jovem húngara recém-chegada de Budapeste, acaba por servir de espelho para Willie, cuja rejeição inicial (de Eva) nada mais seria do que o repelimento de suas próprias raízes culturais, isto é, de sua própria identidade. Quer dizer, a identidade de Willie, em seu nível socialmente mais profundo, de certa forma aflora e adquire consistência a partir do contato dialógico com Eva.

Quanto à estrutura narrativa do filme, verifica-se que *Estranhos no paraíso* (1984) é um longa-metragem dividido em três partes e, neste sentido, pode ser considerada uma narrativa clássica, a qual apresenta um começo (ou introdução), uma parte central (ou desenvolvimento) e um final (desfecho). Cada uma destas partes pode ser identificada através de letreiros que apontam para um título. O primeiro ato é intitulado *The new world* (O novo mundo), o segundo *One year later* (Um ano mais tarde) e o terceiro *Paradise* (Paraíso).

Vale sinalizar, com o texto *Outsider features: American independent films of the 1980s* (Longas sobre *outsiders*: filmes independentes estadunidenses da década de 80), de Richard K. Ferncase (1996), que *Estranhos no paraíso* surgiu inicialmente como curta-metragem, rodado por Jarmusch em um final de semana, o que resultou no segmento inicial: *The new world*. Segundo Ferncase,

Com um longa-metragem rodado, Jarmusch dedicou-se a escrever o roteiro de um curta-metragem que ele chamou *Estranhos no paraíso*. Chris Sievernich, produtor executivo dos filmes de Wim Wenders, ficou suficientemente impressionado com *Férias permanentes* para dar a Jarmusch quarenta minutos de película em preto e branco. Jarmusch filmou o curta em um único final de semana em fevereiro de 1982 (FERNCASE, 1996, p. 58).

A estrutura narrativa é assim definida: na primeira parte Eva chega a Nova Iorque e, em seguida, desloca-se para Cleveland; na segunda Willie e Eddie ganham uma rodada de pôquer e vão até Cleveland visitar Eva e a tia Lotte; na terceira Eva, Willie e Eddie viajam para a Florida.

O aspecto modal é bastante peculiar neste filme, na medida em que Jarmusch resolveu apostar no plano-sequência como denominador comum nas sessenta e sete cenas²² que compõem *Estranhos no paraíso*. Vale ressaltar, novamente com Ferncase (1996), a maneira pela qual as necessidades contingenciais da produção cinematográfica chegam não só a afetar, mas sim, a definir a adoção de determinado estilo por parte do *metteur en scène*. Segundo o autor:

Jarmusch conseguiu fazer um filme de trinta minutos a partir de um material de quarenta minutos, ao enquadrar cada cena como uma longa tomada contínua, sem rodar os convencionais close-ups, planos médios, contraplanos e planos de inserção que os diretores utilizam para aumentar as opções de edição e aliviar a monotonia dos planos únicos. Para preservar o senso de continuidade através daquilo que era essencialmente uma sucessão de planos *masters*, Jarmusch intercala alguns segundos de tela preta entre cada tomada, separando-os um do outro e atribuindo simultaneamente ao filme um senso de estilo único e fora do comum (FERNCASE, 1996, p. 58).

Notadamente, no âmbito da teoria e, principalmente, naquele da crítica cinematográfica, os autores tendem a considerar as questões estilísticas como advindas do gênio, da criatividade e da personalidade de determinado cineasta. Todavia, a própria história

22 Segundo a teoria cinematográfica, há casos nos quais a cena e a sequência coincidem, ou seja, a cena (unidade espaço-temporal) abrange uma inteira sequência narrativa.

da Sétima arte revela que, muitas vezes, as opções estilísticas dependem de fatores como orçamento, problemas e modalidades de produção, situação sócio-política do país no qual o filme está sendo rodado.

A este respeito, apenas para exemplificar, precisamos lembrar com Gianni Rondolino (1995) que diversos aspectos do *Neorealismo* italiano dependeram do contexto social, político, e econômico de uma Itália pobre e que tentava se levantar durante e após a Segunda Guerra Mundial: colaboração corriqueira de atores não-profissionais, gravação em externa, uso de luz natural. Ou seja, as possibilidades (e, sobretudo, as impossibilidades em termos de produção), foram e, mesmo na contemporaneidade (cinema neorrealista iraniano, entre outros), continuam sendo ditadas pelas carências em termos orçamentários, entre outros problemas que, ao reduzir o leque de opções de um diretor (e de seus colaboradores), acabam por viabilizar e reforçar a criação de um estilo, ou ainda, de uma escola ou movimento peculiar.

Apesar de necessário, preferimos evitar adentrarmos esta questão da corrente cinematográfica, pela simples razão que, mesmo quando existe ou vem a se criar empatia, ou mesmo aquela unidade de intenções, teórica ou crítica, entre os membros de um grupo de cineastas, percebe-se que, ao analisar os filmes daqueles realizadores, o que aflora são mais as divergências do que as continuidades.

Quanto ao filme de Jarmusch, o uso do plano sequência em *Estranhos no paraíso* deve-se às restrições financeiras e de película, pois sabe-se que, no cinema, a produção ocorre de maneira não-linear, ou seja, os atores estão obrigados a entrar e sair dos respectivos personagens de maneira descontínua e quase que imediata. Por exemplo, uma cena inicial do filme pode ser rodada no mesmo dia no qual, por questões de produção (disponibilidade de determinada locação ou estúdio/set de filmagem, ou ainda, disponibilidade de determinada atriz para contracenar...), é produzida/filmada uma cena conclusiva do roteiro. Isto comporta, para o ator ou a atriz, numa necessária flexibilidade quanto à imersão imediata no personagem e, através dele, em determinado tom emocional ou *frequência vibracional*.

Esta flexibilidade é muito difícil de se adquirir e, mesmo para um ator experiente, nem sempre é fácil chegar até à “boa” em poucas batidas de claquete, como aconteceu com o ator Tom Cruise em sua colaboração com Stanley Kubrick, a qual resultou no filme *De olhos bem fechados* (1999), produção na qual o renomado intérprete teve de repetir a mesma atuação dezenas de vezes para que se chegasse à “boa”. E cada batida equivale a um maciço

investimento em “dinheiro”, principalmente quando se filma em película. Se isto pode não representar um (grande) problema para os (grandes) *studios*, compreende-se que, no contexto do cinema independente de baixo orçamento, como foi o caso de *Estranhos no paraíso*, cada metro de película deve ser otimizado, sem que ocorra o menor desperdício.

Nestes termos, para que um ator não erre, e alcance o grau de intensidade emocional que dele se requer em determinado momento do filme, é mais viável se rodar uma cena em plano-sequência, basicamente, de maneira semelhante à atuação teatral (atuação contínua, ininterrupta). E o “erro”, na produção fílmica, não ocorre somente quando o ator não consegue “entrar no personagem” segundo as expectativas do diretor, pois sabe-se que, no sistema de produção campo-contracampo, podem ocorrer erros de continuidade (de atuação, maquiagem, cenografia, fotografia, captação sonora, entre outros). Enquanto, ao adotar o plano-sequência, é possível evitar os referidos erros de continuidade, além de facilitar uma atuação mais fluida por parte dos intérpretes.

Acerca do fato do curta-metragem inicial ter se tornado um longa, vemos com Ferncase que,

Enquanto montava o filme, Jarmusch percebeu que *Estranhos no paraíso* podia ser expandido para um longa-metragem ao adicionar dois 'capítulos'. Além do segmento original de trinta minutos, no qual Willie e Eddie com relutância acolhem Eva em suas vidas, Jarmusch escreveu mais dois atos – 'Um ano depois', no qual Willie e Eddie ganham seiscentos dólares num jogo de pôquer truco e se deslocam para a Cleveland invernal onde visitam Eva, e 'Paraíso', que encontra o trio viajando para a Flórida, que de maneira estranha tem alguma semelhança com o Ohio (FERNCASE, 1996, p. 59).

Quanto aos custos de produção, o autor (Ferncase) nos informa da seguinte maneira, “Jarmusch começou a rodar o restante de *Estranhos no paraíso* em janeiro 1984, tornando um curta que custou oito mil dólares num filme que ao final teria custado cento e vinte mil” (FERNCASE, 1996, p. 59). Vale assinalar, pensando com Ferncase, o fato de *Estranhos no paraíso* não ser simplesmente *outro* filme *underground* novaiorquino, e sim, representar um marco fundamental no âmbito do cinema independente estadunidense da década de 80. Nas palavras do autor,

Dois anos depois do sucesso de *Smithereens*, um dos filmes independentes mais originais da década surgiu novamente da cena de rua novaiorquina, desta vez na forma de *Estranhos no paraíso*, de Jim Jarmusch. Este filme ironicamente píccaresco e de amor, segundo a tradição dos filmes *underground* de John Cassavetes e Andy

Warhol, tornou-se um dos primeiros filmes de arte a transcender o seu status e tornou-se uma causa *célèbre*²³ para os independentes e um clássico em seu próprio gênero (FERNCASE, 1996, p.56-57).

O cinema de Jim Jarmusch, principalmente *Estranhos no paraíso*, pode ser considerado dentro do contexto de ruptura operada por cineastas *outsiders* com relação ao cinema *mainstream*, representado pelos gêneros hollywoodianos e, principalmente, pelo melodrama, com suas implicações morais e seu inexorável *happy end*. Segundo Daniela de Paula Gomes,

Não deixa de ser sintomático o resgate do gênero teen na década de 1980 para reestabelecer moldes morais sobre a delinquência juvenil. O período de governo do presidente Ronald Reagan restaura uma nova fase conservadora nos Estados Unidos e toda liberdade e consequente complexidade das representações dos *outsiders* cede lugar a novas imagens construídas na chave moral melodramática (GOMES, 2017, p. 37).

Entretanto, se *Estranhos no paraíso* foge da referida “chave moral melodramática”, deve-se enfatizar o status *sui generis* das produções de Jim Jarmusch mesmo dentro do chamado cinema independente estadunidense. Isto é, devido ao fato que, como a própria Gomes discute em sua dissertação, o *outsider* é comumente entendido como desviante. E é acerca do desvio - tendo como objeto específico o cinema de Gus Van Sant - que Gomes disserta em seu texto. No caso de Jarmusch, se o jovem rebelde e desviante, Allie Parker, protagoniza o seu filme de estreia, *Férias permanentes* (1979), percebe-se que, em *Estranhos no paraíso* (1984), a temática do *outsider* desviante não pode ser considerada como central. A única adolescente com um papel de relevo neste filme, como é o caso de Eva, apenas se limita a desobedecer a Willie quando este lhe proíbe de sair sozinha pelas ruas de Nova Iorque.

Neste caso, reiteramos a nossa escolha do filme *Estranhos no paraíso*, enquanto objeto de análise cinematográfica, devido, justamente, à possibilidade de trabalharmos com personagens *outsiders*, mas que se distanciam do lugar comum cristalizado do jovem (ou não jovem) desviante, alienado e/ou marginal. Este objeto fílmico e a perspectiva por nós adotada, nos permite ampliar e problematizar a categoria do *outsider*, em suas representações cinematográficas - o que, por sua vez, nos possibilita focar no estranho, no diferente, e ainda, no estrangeiro, enquanto sub-categorias do *outsider* que se revelam tão importantes quanto aquelas do desviante, do adolescente problemático, do alienado psíquico ou do marginal.

Acerca do viés modal deste filme, na maioria das cenas das quais o longa-metragem de

23 Friso nosso, Ferncase utiliza o termo em francês.

Jarmusch está composto, a câmera permanece fixa, enquanto os atores efetuam o chamado *staging* (movimentação perante a câmera), sendo que, em algumas ocasiões, as cenas se tornam mais complexas, e além das movimentações dos atores no quadro, a câmera também se desloca, ou em panorâmica ou, mais raramente, em *travelling*, como quando Eva chega em Nova Iorque e, em uma das primeiras cenas do filme, anda pela rua e a câmera a acompanha num movimento lateral.



Figura 1: Eva chega a NY (travelling lateral)



Figura 2: Chegada de Eddie ao apartamento

Entre as cenas mais complexas podemos mencionar e descrever brevemente aquela na qual Eddie visita o apartamento do amigo Willie e conhece Eva, recém-chegada de Budapeste. Enquanto Eva está sentada e lê uma revista, a câmera faz uma panorâmica e corrige para acompanhar a entrada de Eddie pela porta do apartamento. Note-se que Eddie, quando entra, já olha para Eva. Ao acompanhar Eddie, a câmera descobre Willie que está fazendo a barba em frente a um pequeno espelho situado por cima da geladeira.

Há um breve diálogo entre Willie e Eddie, que logo vai sentar ao lado de Eva e começa a conversar com ela. Em seguida, Willie entra no quadro e convida Eddie para um passeio, sendo que Eva vai ter que permanecer sozinha no apartamento.

A cena é uma das mais complexas, articuladas e longas em termos de duração. Inclui recursos de *mise en scène* como entradas e saídas do quadro, movimentação de câmera (panorâmicas) e, como já discutimos, apresenta mais de um diálogo.

Quanto à representação do *outsider*, esta cena é emblemática, pois Eddie é duas vezes *outsider*: enquanto sujeito *sui generis*, desprovido de um emprego fixo e que, como Willie, gosta de jogar pôquer, e assim aparenta levar a vida - com os ganhos advindos do jogo. Além de sua estranheza em termos de caracterização, por se situar fora do padrão estabelecido, Eddie também é estranho, na economia das relações entre ele, Willie e Eva – que lembremos,

são os personagens principais do filme - devido à seguinte razão: apesar de ser um grande amigo de Willie, desde a chegada de Eva, Eddie é aquele que não pertence à família dos dois primos húngaros.

Já, Willie e Eva são *outsiders* enquanto estrangeiros, sendo que Eva representa a forasteira recém-chegada de um país longínquo, enquanto Willie, apesar de ser oriundo daquele mesmo país (Hungria), de maneira grotesca, faz questão de manifestar sua indiferença, ou até mesmo, sua rejeição pelas raízes húngaras, na medida em que convida a prima a falar apenas em inglês. Totalmente integrado, pelo menos supostamente, Willie no começo estranha Eva. Porém, em seguida, através da partilha de momentos de tédio, principalmente mediados pelo aparelho televisivo, os dois chegam a se harmonizar, assim como parece ter certa empatia entre o trio formado pelos primos e Eddie.

Ressalte-se, também, que as sessenta e sete cenas estão divididas sistematicamente através do recurso à tela preta e que, esta, não apenas representa uma transição formal entre as partes do filme, mas desempenha uma função de relevo no que diz respeito à sua estruturação temporal. De fato, há cenas que aparentam ter sido separadas pela tela preta. O ambiente é o mesmo, mas o recurso a esta transição remete para uma elipse (prolepse), o que define a passagem para uma nova cena, apesar do espaço diegético ser o mesmo e os personagens também. Traduzida em linguagem verbal, tal transição significa: “Depois de um tempo, no mesmo apartamento...”. Mas vale evidenciar que a maioria das telas pretas do filme aponta para elipses de maiores proporções, onde o espaço cênico também muda, isto é, não só o tempo.

Assim como foi destacado na Introdução, nesta tese de doutorado elegemos o *dialogismo*, de autoria de Mikhail Bakhtin, como chave de leitura teórico-conceitual, com o intuito de adentrarmos a categoria personagem e, através dela, as representações do *outsider*. No filme *Estranhos no paraíso* (1984), além do *self* revelar-se em toda sua plenitude através da interação (dialógica) com o *outro*, percebe-se que, esta interação adquire maior intensidade quando é mediada por aparelhos como a TV e o telefone, ou objetos como o baralho de cartas, ou ainda, cigarros; como a ressaltar que, a intimidade mais profunda, ao invés de ocorrer pelo viés da loquacidade (o que, em português, dir-se-ia “jogar conversa fora”), acontece quando, em silêncio, as pessoas partilham de momentos de banalidade, quase a confirmar a percepção de Kristeva (1994), acerca da relação entre identidade e a reiteração diária do que é banal.

A este respeito, pode ser útil, também, considerarmos brevemente uma nota de

Emanuel Levy, no livro *Cinema of outsiders* (1999), acerca da caracterização dos personagens criados por Jim Jarmusch, entendida de uma forma que abrange, mas transcende o filme em análise. O autor realça que, “um filme de Jarmusch, tipicamente, começa com personagens que vivem uma existência tranquila e são incapazes de se comunicar” (LEVY, 1999, p. 186).

A referida incomunicabilidade, entre os personagens, manifesta-se de maneira bastante veemente em *Estranhos no paraíso*, filme no qual, principalmente Willie e a prima, Eva, inicialmente aparentam ser incapazes de estabelecer quaisquer contatos dialógicos. Quando Eva chega a Nova Iorque de Budapeste, a interação entre ela e Willie é básica, ou mesmo, reduzida ao mínimo indispensável. Não há afetividade, e não parece que os dois tenham algum tipo de anseio de se conhecerem reciprocamente. Pelo contrário, a atitude de Willie revela certo incômodo ou, pior, certa indiferença, com relação à presença da prima, que ao não se sentir bem acolhida também mantém certa distância emocional de Willie.



Figura 3: Eva chega ao apartamento de Willie

Na cena da chegada de Eva ao apartamento de Willie, pode-se verificar que o diálogo reforça esta nossa impressão. Quando Willie, deitado, levanta-se e vai abrir a porta, encontra a sua prima e reage com indiferença. A primeira parte do diálogo ocorre em frente à porta de ingresso do apartamento, e note-se, Willie inicialmente nem sequer convida a prima a entrar, pois ela permanece do lado de fora da residência do primo. Em seguida Willie vai para a sala e só depois chama a prima para entrar. Segue a transcrição da primeira parte do diálogo, em frente à porta de ingresso do apartamento:

EVA: Bom dia, eu me chamo Eva Molnar.

WILLIE: Sim, não me importa.

EVA: Você é Bela Molnar?

WILLIE: Não, eu era, me chame Willie, se quiser me chamar de alguma maneira.

EVA: (Fala em húngaro).

WILLIE: Não fale húngaro. Só inglês, tá? enquanto você estiver por aqui, só em inglês.

Segue a segunda parte do diálogo (na sala de estar):

WILLIE: Entre!

EVA: Amanhã terei de ir a Cleveland, Ohio, de trem.

WILLIE: Sim, mas não poderás ir a Cleveland, Ohio, amanhã, a Tia Lotte tem que ficar no hospital por dez dias. Então você fica esta noite e não sei o que vai fazer depois.

EVA: Por dez dias?

EVA: Dez dias?

A cobertura imagética deste diálogo, que corresponde a uma sequência do filme, é a seguinte:

Num plano fixo, onde a câmera enquadra uma porção do quarto de dormir deste personagem, observa-se Willie deitado, bem à vontade, com uma perna dobrada e a outra esticada, um braço atrás da nuca, a cabeça (com chapéu) apoiada num travesseiro. Neste quadro enxergamos um aparelho telefônico e uma TV, que como já foi discutido acima, representam meios através dos quais Eva e Willie conseguirão quebrar a incomunicabilidade que, no começo, caracteriza principalmente o personagem de Willie. Há uma batida na porta, Willie levanta-se reclamando e a câmera o acompanha em panorâmica até o ingresso. Assim como as demais cenas que compõem este longa-metragem, trata-se aqui de um plano-sequência, ou seja, não há cortes, e sim, uma única tomada.

A primeira parte do diálogo ocorre neste quadro definido pelo fim da panorâmica anterior: Willie abre a porta, Eva apresenta-se, e segue o diálogo (acima). A expressão e gestualidade de Willie apontam para aquilo que, na linguagem popular nordestina chamar-se-ia de “abuso”, tratando-se de falta de cordialidade e gentileza, rispidez, aquela atitude de quem, para utilizarmos outro termo, no caso uma expressão, bem característica do português informal falado no Brasil, literalmente “não está nem aí”. Totalmente desinteressado e até um pouco incomodado com relação à visita da prima, como quem não costuma dividir o próprio espaço com ninguém, Willie chega a aprofundar-se em sua antipatia ao repreender Eva por ela ter falado em húngaro, convidando-a a falar apenas em inglês.

Esta primeira fala já confirma e enfatiza o desenraizamento de Willie quanto à cultura do país de origem, sentindo-se completamente estadunidense e repelindo até mesmo a linguagem, a qual, segundo os ditames da antropologia social, representa a ferramenta principal através da qual uma cultura se propaga e é partilhada pelos membros de determinada sociedade. Quer dizer, este breve diálogo traz, em si, o cerne da identidade do personagem

Willie, em seu renegar suas raízes húngaras, e com elas, seu próprio idioma, tradições, usos e costumes, ao declarar-se orgulhosamente americano, pois portador de uma nova identidade cultural.

E afirma-se, então, nesta sua negação do que os dois personagens, enquanto primos, teriam em comum: os laços não só familiares, como culturais, que se resumem à nacionalidade húngara e ao húngaro como meio de comunicação que, ingenuamente, a prima recém-chegada da Hungria, tenta utilizar para reduzir a distância com a qual, desde que abre a porta, Willie tenta colocar entre eles.

Para utilizarmos aqui uma expressão tipicamente italiana, poder-se-ia dizer que Willie, desde o começo, trata Eva como se desse nela “peixadas no rosto”²⁴, sendo que esta curiosa expressão, do ponto de vista figurativo (metonímia), sugere que determinado sujeito agarra um peixe, supostamente pela cauda, e com o mesmo esbofeteia outro indivíduo. Esta humilhação figurativa, ressalta a indelicadeza com a qual, pessoas particularmente grosseiras ou irritadas, tendem a tratar os seus semelhantes (ou não semelhantes).

Após a última linha desta primeira parte do diálogo entre os dois personagens, Willie sai do quadro sem convidar a prima a entrar, e sim, pedindo-lhe para falar apenas em inglês. A câmera permanece fixa, enquadra somente Eva e portanto, enfatiza a sua reação perante a atitude cafona do primo. Eva, porém, parece intuir que, apesar dos modos pouco cordiais, não se trata de uma má pessoa. A moça, enfim, obedece ao comando de Willie, quando este, finalmente, com um grito, ordena-lhe que entre no apartamento, e a câmera a acompanha em panorâmica. A movimentação da atriz, que chega quase a encostar na câmera, durante a panorâmica, serve para enfatizar a profundidade de campo e a criar *layers*, ou seja, a reforçar a perspectiva, com suas camadas espaciais desde o primeiro plano (*foreground*) até o fundo (*background*).

Nesta segunda parte do diálogo, Willie permanece de costas, ajeitando a cama, e em seguida senta numa cadeira e fala olhando para a prima, que continua de pé e responde perguntando: “por dez dias?”, olha ao redor do apartamento, como a avaliar a possibilidade de permanecer no local e repete a pergunta: “dez dias?”, sem olhar mais para o primo, perdida num curioso encontro visual com o ambiente.

O diálogo que acabamos de observar, como visto, contém o cerne da caracterização de Willie, como também, aquela de Eva. Já discutimos acerca do desenraizamento do

24 *Trattare a pesci in faccia* (lit. do italiano: “tratar de peixadas na cara”).

protagonista quanto à cultura húngara. Precisamos acrescentar que, com relação a Eva, esta personagem também é caracterizada por Jarmusch a partir deste primeiro diálogo com Willie. Ela é mansa, pacata, discreta, curiosa, observadora, mas demonstra ter personalidade e discernimento, pois não se deixa espantar pela ignorância e a desconsideração com as quais é tratada pelo primo.

Percebe-se pois o papel que um diálogo de poucas linhas desempenha dentro da economia narrativa de um filme, o que não reduz a importância da gestualidade, da expressão e dos silêncios dos personagens, já que, esta cena/sequência é caracterizada por todos estes aspectos. Apenas, estamos enfatizando a relevância dos diálogos, inclusive no que diz respeito à representação do *outsider*.

Desta maneira, observa-se que a interação entre *outsiders* não é sempre e necessariamente harmoniosa, e sim, pode estar caracterizada por uma antipatia que, aos poucos, o teor dialógico do filme consegue, justamente, reduzir ou até mesmo reverter. Segundo Bakhtin (2017), a atitude dialógica não é só consensual, de onde entende-se o papel da discordância. Embora o primeiro contato entre Willie e Eva, no filme *Estranhos no paraíso*, aponte mais para a rejeição do que para a discordância, pode-se considerar o repelimento inicial de Eva por parte de Willie como uma discordância, possivelmente para consigo mesmo, com o próprio passado e com as próprias raízes culturais, que de certa forma é projetada por ele na pessoa da recém-chegada, a jovem prima húngara. Compreende-se com o autor que, “a concordância-discordância ativa (quando não resolvida dogmaticamente de antemão) estimula e aprofunda a compreensão, torna a palavra do outro mais elástica e mais pessoal, não admite dissolução mútua e mescla. Separação precisa de duas consciências, da sua contraposição e da sua inter-relação²⁵” (BAKHTIN, 2017, p. 36-37).

Vemos com Sarah Kozloff (2000) como a teoria cinematográfica costuma menosprezar, ou até mesmo desconsiderar os diálogos entre os personagens de um filme. Segundo a autora:

Desde o final da década de 70, quando o campo dos estudos fílmicos 'redescobriu' a trilha sonora, numerosos estudos produtivos foram publicados acerca da tecnologia sonora, música para cinema, efeitos sonoros e teoria sonora. Com notáveis exceções, depararam-se apenas minimamente sobre o aspecto mais importante do som cinematográfico – quer dizer, os diálogos (KOZLOFF, 2000, p. 6).

Com Kozloff, as justificativas que, segundo os teóricos clássicos, alimentariam esta desproporção entre os estudos sobre o aspecto visual do cinema e aqueles sobre o elemento

25 Grifo do autor.

sonoro seriam as seguintes:

O som ia restringir a montagem; o som ia restringir a movimentação da câmera; o cinema mudo tinha sua própria poesia precisamente porque encontrou substitutos visuais para o sonoro; os diálogos retiveram os filmes de ultrapassar as fronteiras nacionais; porque o diálogo era uma distração da habilidade da câmera de capturar o mundo natural; o diálogo proporcionou demasiada atenção à psicologia dos personagens; o diálogo fez do cinema um teatro enlatado (KOZLOFF, 2000, p. 7).

Kozloff menciona a emergência esporádica, entre os teóricos de cinema, da posição anti-diálogos, desde a passagem do mudo ao sonoro, mas não limitadamente àquela fase. A autora refere-se ao debate sobre autonomia das artes e, no caso específico, aquela do cinema. Na euforia vanguardista, como já fora observado por Christian Metz (1995), tentou-se exacerbar o elemento visual, numa busca obsessiva pela libertação – por parte da Sétima arte - do teatro e da literatura. Segundo Metz (ao citar reiteradamente Jean Mitry), contudo, não há como o cinema se desfazer desta herança. Vemos, ainda, com Kozloff, que mesmo “este desejo de separar o cinema do teatro e capitalizar sobre a sua expressividade visual não explica estes esforços prolongados e difusos de suprimir o diálogo filmico” (KOZLOFF, 2000, p. 8).

Pode-se salientar que, embora os diálogos não sejam a nossa principal categoria de pesquisa, as diversas representações do *outsider*, efetuadas por Jarmusch em seus filmes, tornam necessário certo rigor analítico com relação a este aspecto da *Sétima arte*. Assim como, por outro lado, é útil ou mesmo indispensável, debruçar-se sobre o silêncio, como forma de expressão igualmente significativa. E, que haja diálogo ou silêncio entre dois ou mais personagens, entende-se a relevância da *mise en scène* enquanto conjunto temático-modal de escolhas operadas pelo cineasta (e seus colaboradores) com o intuito de representar, visual e sonoramente, determinada situação ficcional.

Neste sentido, o diálogo em si - ou a sua ausência - pode até ser significativo no âmbito do roteiro, muito embora seja através da encenação que determinado diálogo - ou silêncio - alcança o grau almejado de intensidade e dramaticidade. E é útil sinalizar que, no cinema, assim como na vida cotidiana, a chamada “linguagem corporal” pode vir a confirmar, contradizer, ou mesmo negar a linguagem verbal com a qual determinado personagem vem a se comunicar com outra entidade ficcional.

No caso de *Estranhos no paraíso*, o encontro entre Willie e Eva revela haver continuidade entre a linguagem corporal e aquela verbal, pois ambas ressaltam o conflito que

o primeiro mantém consigo mesmo, com relação às suas origens húngaras. Isto é, Willie se recusa a falar seu idioma natural – o húngaro – assim como, numa cena anterior, ele tinha notificado para a tia Lotte, pelo telefone, por duas vezes.

Quanto à caracterização do personagem Willie, é útil reiterar que ele não tem um emprego formal, mas vive a jornada, assim como Eddie, e os dois ganham a vida por meio do jogo de azar (pôquer), assim como as apostas nas corridas de cavalos. Logo, aquele que já foi um cidadão húngaro chamado Bela Molnar, de certa forma cria uma nova identidade pretensamente estadunidense, sob o apelido de Willie. *Outsider*, enquanto estrangeiro, Willie o é ainda mais por cortar suas raízes e, com elas, sua identidade social, sua história e vivência no país do leste europeu. E ainda, é *outsider* por não ter uma vida profissional e familiar estável, ou responsabilidades que o prendam em determinado lugar. Percebe-se com Stuart Hall (2006) como a pós-modernidade tenha trazido toda uma *fragmentação* em termos identitários, onde a identidade cultural se recompõe e reinventa a partir da absorção de traços culturais alheios. Segundo Hall, que inclusive cita um seu texto anterior, acerca do sujeito pós-moderno,

A identidade torna-se uma 'celebração móvel': formada e transformada continuamente em relação às formas, pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 1987). É definida historicamente e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2006, p. 13).

As únicas certezas que nós, espectadores, temos sobre Willie, são as seguintes: o apartamento (alugado, comprado?) em Nova Iorque; sua amizade, ou mesmo, amizade/parceria, com Eddie; seu vínculo de parentesco com a Tia Lotte e com Eva. O resto é uma incógnita. Paradoxalmente, apesar de Willie, como acabamos de ver, ser três vezes *outsider*, sua estranheza é amenizada a partir de sua racionalização, apontando para um projeto ou regra de vida: ganhar o sustento através de apostas nas corridas de cavalos e, também, por meio do pôquer.

Vemos, com Kristeva, a respeito do estrangeiro, que, “o objeto (profissional, intelectual, afetivo) que alguns se dão nesta fuga desenfreada já é uma traição à condição de estranho, pois ao escolher um plano, o estrangeiro se propõe uma trégua ou um domicílio” (KRISTEVA, 1994, p. 13). Neste sentido, nos parece que, implicitamente, Kristeva sugira a

possibilidade de sistematização de modalidades ou nuances do tipo social identificado como “estrangeiro” e por nós, aqui, incluído nas tipologias de *outsider*.

Se o *estranho* é uma categoria social fortemente complexa e heterogênea, percebe-se que o estrangeiro, enquanto subcategoria do *outsider*, por si só já aponta para manifestações plurais, multifacetadas: o estrangeiro que aceita e mantém suas raízes culturais, o que as nega e passa a se identificar sempre mais com a cultura do novo país, e ainda, o estrangeiro com projeto e aquele desprovido de planos, o eterno andarilho. Desta breve reflexão sobre o texto de Kristeva resultam, pois, quatro subcategorias de estrangeiro, as quais, eventualmente, outros pesquisadores poderão ampliar, identificando outras e outras modalidades e, pelo que concerne o cinema, outras formas de representação.

Se, com Bakhtin (2017), a identidade do “eu” encontra-se nas fronteiras que vêm a se estabelecer no diálogo com o *outro*, e esta atitude dialógica interpessoal, também, pode ocorrer entre áreas e campos do saber, ou entre noções e conceitos, apostamos em pôr em contato dialógico a representação cinematográfica de Willie em *Estranhos no paraíso*, com o imaginário tupiniquim referente ao “malandro” em sua manifestação originária, aquela que veio a se criar no âmbito da pós-abolição (da escravidão no Brasil, 1888) e do advento da República (1889).

Porquanto a comparação possa parecer forçada, devido à óbvia distância cultural, temporal e espacial, entre o filme independente novaiorquino de 1984 e as manifestações literárias (Machado de Assis, Lima Barreto...) ou historiográficas e antropológicas (Lília Moritz Schwartz, Roberto da Matta, Clóvis Moura, Jacob Gorender, Décio Freitas...) acerca do malandro brasileiro, percebe-se que, a mesma cristalização de padrões negativos associados ao *outsider*, também ocorre, em solo nacional, acerca do malandro.

Se, à época do ocaso do regime escravocrata, o malandro era um cidadão (principalmente mestiço, mulato, ou negro, mas não só) que, mesmo pertencendo a um contexto social desfavorecido, periférico, e discriminado, conseguia transitar entre mundos, arrumando empregos informais diversos que lhe permitiam viver à jornada; ou ainda, seduzia donzelas e mulheres com sua voz e violão, ou através da ginga na dança, e apesar de suburbano, sabia ser elegante e refinado, cativando assim os expoentes das elites da época; da mesma maneira, o *outsider* à la Willie é sim, estranho e estrangeiro, mas não é nem desviante (delinquente) e nem alienado (louco), e tampouco um azarão.

Confirma-se, desta forma, a limitação das noções mais corriqueiras ligadas ao *outsider*,

e surge uma nova categoria que, também, deveria ser incluída nos dicionários, a do “camaleão”, ou daquele que encontra-se à vontade em diversos ambientes sociais, e que ao adentrá-los (e sair deles) com facilidade, parece ter algo como um *passpartout* sócio-cultural. Malandro, em seu sentido originário e ancestral é o eclético, quem sabe-se adaptar, quem gosta de conhecer e interagir com o *outro* – ou, com a letra *C.B. Sangue bom* (2003) do rap nacional de Marcelo D2, malandro é aquele que “sabe chegar”, ou com o clássico *Respeito é pra quem tem* (2000) de Sabotage, “respeito é pra quem tem, é sempre assim, na humildade...”.

O *outsider* aqui considerado é, principalmente o estranho. E, vale ressaltar, estranho não significa desadaptado. Neste filme observa-se como Willie disponha de algo como uma ancoragem social, representada pelo apartamento e, com Kristeva (1994), podemos entender o pôquer e as apostas nos cavalos como a “escolha de um plano” ou de um projeto de vida. Com a autora, “o estrangeiro se propõe uma trégua ou um domicílio”, de maneira a evitar, assim como já foi cantado por Bezerra da Silva, tornar-se *bicho*, pois a letra da música do sambista alerta, “eu já disse a você que malandro demais vira bicho” (BEZERRA DA SILVA, 1977)²⁶.

O fato de “virar bicho” pode ser bastante pertinente nesta nossa análise, pois o vagar desenfreado do *outsider*/estrangeiro, ou mesmo aquele do *outsider*/forasteiro, pode levar o indivíduo, assim como o malandro exacerbado, a confiar demasiadamente em seu instinto - e não na razão, ou melhor, na racionalidade, no sentido weberiano do termo - justamente, “feito bicho”, como fala-se popularmente no Brasil.

Apesar da recusa de Willie e Eddie, e ainda, da garota Eva, por responsabilidades e rotina, este filme de Jim Jarmusch aponta enfaticamente para a inexorabilidade da mesmice, inclusive, quando não se quer ter uma vida regrada - como é o caso dos personagens deste longa-metragem. No contexto da teoria cinematográfica, Marcel Martin (2005) considera o tempo como o elemento de maior relevo no referido conjunto formado pelo aspecto cronológico em sua articulação com as (três) dimensões do espaço. Segundo Martin,

No complexo espaço-tempo (ou *continuum* espaço-duração) que constrói o universo fílmico, torna-se agora evidente que é apenas o tempo, e só ele, que estrutura de forma fundamental e determinante qualquer narrativa cinematográfica, nunca sendo o espaço mais do que um quadro de referência secundário e anexo. É portanto em relação ao tratamento a que sujeita o elemento tempo que a construção de um filme deve ser analisada (MARTIN, 2005, p. 270).

26 A música faz parte do álbum *Partido alto nota 10*, lançado pelo cantor em 1977.

O autor sistematiza, ainda, quatro possibilidades de intervenção sobre o aspecto temporal da narrativa fílmica, ao destacar: o tempo condensado, onde a ação fílmica apresenta elipses a respeito do tempo cronológico; o tempo respeitado, quando há coincidência entre o tempo narrativo e aquele cronológico; o tempo abolido, caso em que presente, passado e futuro tornam-se indiscerníveis no plano da consciência; e enfim, o tempo desordenado, o que remete para o uso sistemático do *flashback*, ou analepse. Neste sentido, percebe-se que *Estranhos no paraíso*, apesar do uso constante do plano sequência, não pode ser considerado como um exemplo do chamado tempo respeitado, diferentemente do filme *Festim diabólico* (*The rope*, 1948) de Alfred Hitchcock, citado por Martin com relação a esta opção de tratamento temporal, e sim, trata-se, aqui, de *tempo condensado*, devido às elipses, a maioria das quais enfatizadas através das transições com tela preta (*fade*).

Paradoxalmente, apesar de se tratar de um filme de estrada, de deslocamento, *Estranhos no Paraíso* demonstra a primazia do tempo no conjunto espaço-temporal. Este filme pode ser considerado como um *road-movie* atípico, já que os ambientes diegéticos, apesar de distantes entre si, tornam-se banais, espaços de certa maneira “indefinidos”. Ou seja, de Nova Iorque para o inverno gelado em Cleveland e, ainda, para o *Sunshine State* (estado ensolarado), a Flórida, “a mudança de local não significa necessariamente a mudança de aparência” (LEVY, 1999, p. 187).

Até mesmo um personagem do filme, Eddie, confirma esta sensação de homogenia espacial ao afirmar, enquanto observa o lago Erie do Ohio, “é engraçado, você chega até algo novo, e tudo parece ser igual”. A mesma questão pode ser reiterada através de Harlan Jacobson, que, em sua breve resenha que antecede a entrevista com Jarmusch, faz notar, “a rua não tem fim, e é o mesmo, em todo lugar é o mesmo” (JARMUSCH, 2001, p. 12).

O espaço diversificado, ao ser subordinado ao elemento temporal – e com Ferncase (1996), à fotografia em preto e branco - torna-se monótono e sua heterogenia se desfaz, se reduz de maneira a exaltar o tom emocional ou estado de ânimo do filme, apontando para um *mood* que, segundo Peter Belsito, “se refere a uma América industrial e vazia, não atrativa”²⁷ (JARMUSCH, 2001, p. 21) e que os personagens compartilham com o espectador. Além do comentário acima, Belsito destaca que os personagens em *Estranhos no Paraíso* pertencem a “uma comédia negra neo-realista [feita] no estilo de um diretor imaginário do leste europeu obcecado por Ozu e *The honeymooners*” (JARMUSCH, 2001, p. 21).

27 O termo utilizado por Belsito, outro crítico que também entrevistou Jarmusch, é “bleak”.

Quanto a Ozu, vale frisar que, embora nossa finalidade principal não seja a de evidenciar as influências e referências filmicas de Jarmusch, a herança deste mestre do cinema nipônico está presente em *Estranhos no Paraíso*, para além da fixidez da maioria das tomadas do filme, justamente com relação ao espaço diverso, mas homogêneo - assim como a representação das estações do ano por parte do cineasta nipônico. Segundo Ferncase (1996), há continuidades e descontinuidades entre Jarmusch e Ozu. Nas palavras do autor:

A influência das composições estáticas de Ozu, parecidas com um quadro vivo, são particularmente evidentes nas cenas de interior do filme. Nenhum close up interrompe o fluxo de cada cena master. Uma testemunha impassível para cada cena, a câmera assume uma posição fixa em cada tomada, além de uma panorâmica ou *tilt*²⁸ ocasional para seguir seus sujeitos, raramente vagueia de sua posição elevada travada. Mas onde a câmera de Ozu encontra os seus personagens no nível dos olhos, a câmera de Jarmusch com frequência enxerga para baixo os seus personagens, como se fosse a partir da perspectiva afastada de um visitante não convidado e deixado em pé sem cadeira. Apenas ocasionalmente, como na cena na qual Willie e Eddie fogem com os ganhos do pôquer, a câmera oferece um ângulo elevado extremo²⁹ do processo filmico (FERNCASE, 1996, p. 63).

Quanto à primazia do tempo sobre o elemento espacial, o filme confirma as ponderações teóricas de Marcel Martin (2005) que acabamos de citar, as quais, de certa forma, foram aprofundadas por Gilles Deleuze, o que resultou no texto sobre *Imagem-tempo* (1990). Apesar de filósofo – e não teórico de cinema como Martin - compreende-se a relevância do pensamento de Deleuze para com a Sétima Arte.

Acerca da monotonia dos espaços no cinema do referido diretor japonês (Ozu), o autor destaca que, “os espaços de Ozu são elevados ao estado de espaços quaisquer, seja por desconexão ou por vacuidade (também disso Ozu pode ser considerado como um dos primeiros inventores)” (DELEUZE, 1990, p. 26). E apesar das distinções entre o cinema de Jarmusch e aquele de Ozu, vale reiterar que, os espaços de *Estranhos no Paraíso*, desde o apartamento de Willie em Nova Iorque, até a casa de Tia Lotte em Cleveland e, ainda, o motel na Florida, ao mesmo tempo são diversificados, mas monótonos, na medida em que a viagem não ocorre tanto no espaço, como no tempo, por meio da ambiência contemplativa criada através da encenação: ângulo e posicionamento da câmera, fixidez ou movimentos da mesma; iluminação; ação, gestualidade e expressão, diálogos e silêncios dos personagens; espaço; cenografia; arte; figurino, entre outros aspectos da *mise en scène*.

28 No jargão técnico em inglês há uma distinção entre a *pan* (panorâmica horizontal) e o *tilt* (panorâmica vertical), daí nossa opção por não traduzir este termo, e enfatizá-lo através do grifo.

29 *Plongée* quase absoluto.

A contemplação por parte das entidades ficcionais acaba por confirmar a preemência de dialogarmos com Deleuze – e sua *Imagem-tempo* – enquanto ferramenta teórico-conceitual capaz de permitir uma leitura mais pertinente e aprofundada desta obra fílmica. Logo no começo do texto de Deleuze, observa-se que o autor aponta para a necessidade de se decifrar um real que não se define por si só, e os personagens passam de uma atitude sensório-motora para algo mais próximo de um estado contemplativo. Neste sentido, nós acreditamos que seja possível definir Willie, Eddie e Eva como *testemunhas do tempo*. Nas palavras de Deleuze,

A personagem tornou-se uma espécie de espectador. Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra, mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação (DELEUZE, 1990, p.11).

De certa forma, o “real”, em *Estranhos no Paraíso*, torna-se onírico, na medida em que, como observa Deleuze, a “banalidade do cotidiano” adquire força e se revela “a si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuperável, dando-lhe o aspecto de sonho ou de pesadelo” (DELEUZE, 1990, p.12). E o “real”, no filme de Jarmusch, torna-se onírico, além da referida crueza visual e sonora, através do viés contemplativo dos personagens.

É esta atitude visionária e quase “sonhada” que torna as entidades ficcionais *testemunhas do tempo*, pois é desempenhada em decorrência do elemento temporal, aspecto este que adquire primazia, mesmo em sua ligação inexorável com o espaço. E o sobressair do tempo, de certa forma, dispensa a ação, de onde a ênfase nos *entre-tempos*, enquanto momentos que ocorrem entre as ações narrativas “principais”, como é o caso dos deslocamentos³⁰.

A “situação ótica e sonora”, segundo Deleuze, proporcionou uma inversão hierárquica da relação espaço-tempo para a relação tempo-espaço. Isto é, se no cinema clássico hollywoodiano a *Imagem-movimento*, definida pelos vínculos sensório-motores, fazia com que o tempo fosse submetido ao espaço, no qual se celebrava certa “linearidade” inerente à ação dos personagens; na *Imagem-tempo*, com a supremacia de situações puramente óticas e

30 A este respeito consideramos oportuno citar o filósofo indiano Jiddu Krishnamurti, que na coletânea *Krishnamurti's journal* (1982) destaca o fato da meditação não ter que ocorrer necessariamente na postura (Yoga) da “lótus” ou permanecendo sentados de outra maneira. Segundo é ressaltado por este filósofo, a meditação ou estado de contemplação, ocorre ao se deslocar a pé ou de carro, ao perambular, ao estar em movimento e não necessariamente ao assumir uma postura estática, fechando os olhos e se concentrando nos acontecimentos introspectivos, como a respiração e o fluxo energético. A partir deste pressuposto, o deslocamento dos personagens no filme não deixa de ser contemplativo, embora represente uma ação.

sonoras (chamadas por Deleuze de *opsignos* e *sonsignos*) é o espaço a ser submetido ao tempo. Ou, como é observado pelo autor,

Primeiramente, enquanto a imagem-movimento e seus signos sensório-motores estavam em relação apenas com uma imagem indireta do tempo (dependendo da montagem), a imagem ótica e sonora pura, seus opsignos e sonsignos, ligam-se a uma imagem-tempo que sub-ordenou o movimento. É essa reversão que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo (DELEUZE, 1990, p.33).

Note-se, contudo, que o elemento temporal, associado por Deleuze ao movimento, apesar de adquirir um papel predominante com relação àquele espacial, permanece indiscernível deste último. Neste sentido, torna-se pertinente mencionar o conceito bakhtiniano de *cronotopo* (1998), que define o conjunto espaço-temporal. De acordo com Mikhail Bakhtin,

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e completo. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Este cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 1998, p. 211).

Muito embora, no *cronotopo*, o aspecto preponderante seja o tempo, já que é este elemento a medir o espaço, todavia, a abordagem de Bakhtin aponta para o aspecto indissolúvel deste conjunto, o que pode ser melhor compreendido através das palavras de Nele Bemong e Pieter Borghart (2015),

Ao contrário da pura abordagem formalista ou da abordagem estruturalista do tempo e do espaço narrativos, segundo Bakhtin, estas duas categorias constituem uma unidade fundamental, exatamente como na percepção humana da realidade cotidiana. Esta 'conexão intrínseca das relações temporais e espaciais' conhecida pelo termo 'cronotopo' (FTC, 84) equivale à construção de mundo que está na base de todo texto narrativo, compreendendo uma combinação coerente de indicadores espaciais e temporais (BEMONG; BORGHART, 2015, p. 17).

Note-se que a sigla FTC utilizada pelos autores se refere ao texto “Formas de tempo e de cronotopo no romance, ensaios de poética histórica”, de autoria de Bakhtin e que, por sua vez, está contido no livro *Questões de literatura e estética – teoria do romance* (1998). Embora seja um conceito literário, compreende-se a importância de trazer o *cronotopo* para o

campo da teoria cinematográfica onde ecoa ou ressoa na compreensão do conceito temporal por parte de autores como Marcel Martin (2005) e, em seguida, Gilles Deleuze (1990), lembrando que Jean Epstein (2002), também, ressaltou o aspecto indissolúvel do conjunto espaço-tempo.

Permanecendo no âmbito do pensamento bakhtiniano, vale também mencionar o *cronotopo da estrada*³¹, cujo significado e importância literária pode ser conferida através das seguintes palavras do autor,

No cronotopo da estrada, a unidade das definições espaço-temporais revela-se também com excepcional nitidez e clareza. É enorme o significado do cronotopo da estrada em literatura: rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas obras estão francamente construídas sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho (BAKHTIN, 1998, p. 223).

Resta apontar como acontece e se desenvolve, historicamente, a passagem do romance de estrada para o *road movie* ou, dito de outra maneira, como o cinema apropriou-se e ressignificou o *cronotopo da estrada* em sua linguagem peculiar que é aquela do audiovisual, tarefa que deixamos para colegas historiadores do cinema e da literatura. Entretanto, consideramos pertinente a associação de *Estranhos no paraíso* (1984) com o cronotopo bakhtiniano, na medida em que os personagens se encontram em trânsito, em movimento, ao viajar de um lugar para o outro.

Esta atitude das entidades ficcionais criadas pelo diretor natural de Akron, reforça o desprendimento e a falta de raízes das mesmas. Isto, por sua vez, realça a natureza dos personagens de Jarmusch enquanto *outsiders*. Porém, como acabamos de discutir, *Estranhos no paraíso* pode ser considerado um *road movie* peculiar, ou mesmo atípico. E é esta anomalia, ou “atipicidade”, o aspecto que, acima de tudo, viabiliza a leitura do filme a partir de *A Imagem-tempo* já que, nas palavras de Deleuze, “mais de um movimento físico, trata-se sobretudo de um deslocamento no tempo”³². (DELEUZE, 1990, p. 53).

Nestes termos, a referida peculiaridade deste filme deve-se ao fato que, notadamente, no *road movie*, os momentos de maior relevância, do ponto de vista narrativo, ocorrem no deslocamento dos personagens. A perambulação é, pois, um aspecto fundamental quanto à economia narrativa do enredo. De maneira diferente, este longa-metragem de Jim Jarmusch -

31 Segundo Bakhtin o cronotopo é uma categoria conteudístico-formal da literatura e determina gêneros (variedades). Bakhtin sistematiza tradições literárias a partir do conjunto cronotópico. Também, o cronotopo define a imagem do indivíduo histórico.

32 Devido à usura da edição da qual dispomos, não é possível ler a fonte do trecho aqui citado por Deleuze.

embora apresente a mobilidade das entidades ficcionais que delineia o *road movie* - exime o deslocamento (e portanto o espaço) de seu papel de protagonista, ao enfatizar a referida mesmice das localidades visitadas pelos personagens do filme, apesar das distâncias significativas que separam esses espaços.

Ora, o espaço, comumente, detém um papel de prestígio no âmbito do gênero *pé na estrada*. Aqui (o espaço) é um elemento importante, mas não tanto quanto o tempo, já que é nos entre-tempos, ou pausas narrativas, que ocorrem os momentos mais significativos do filme. No âmbito da literatura, vemos com Reis e Lopes que “a *pausa* representa uma forma de suspensão do tempo da história, em benefício do tempo do discurso” (REIS e LOPES, 1988, p. 273), ou seja, ela está associada com a *velocidade*. Quer dizer, interrompe-se o desenrolar do enredo a fim do narrador deparar-se com reflexões ou descrições que, logo que concluídas, dão lugar de novo ao desenvolvimento das ações narradas” (p. 273). Desta maneira, com os autores, a pausa remete para *descrição* e *digressão*.

No caso de *Estranhos no paraíso* (1984), nos parece que a pausa tenha uma função mais descritiva do que digressiva, e a descrição, por sua vez, se refere aos momentos de “partilha do tédio”. A este respeito, Jarmusch aposta na mediação de aparelhos como a TV, para quebrar o gelo entre Willie e Eva e, em seguida (através do baralho de cartas), entre os dois, Eddie e a tia Lotte.

Contudo, como acabamos de ver com Bakhtin (1998), o *cronotopo* - formado pelos termos *krónos* (tempo) e *tópos* (lugar/localidade), ambos de origem grega - aposta na impossibilidade de se dissociar completamente o elemento temporal daquele espacial. O que se pode observar, no caso do filme de Jarmusch, é a preponderância gritante do aspecto cronológico em relação ao espacial. Isto demonstra que estas duas componentes do cronotopo formam um conjunto, todavia, esta associação é flexível quanto à eventual primazia do tempo ou do espaço, sendo que, ainda, pode haver equilíbrio perfeito entre os mesmos.

Enquanto *road movie*, o filme de Jarmusch não tem como se omitir em mostrar certo grau de movimento, de deslocamento. Contudo, o filme torna-se *sui generis*, na medida em que a narrativa foca muito mais os entre-movimentos ou, mais uma vez, as pausas narrativas, do que os deslocamentos em si.

É a partir deste pressuposto que o filme *Estranhos no paraíso* pode ser considerado um *road movie* atípico, justamente pelo fato dos movimentos no espaço se tornarem secundários, parcialmente devido à referida homogenia espacial, palpável e explicitamente presente em

outros filmes de Jarmusch; e, em segundo lugar, por causa da submissão do elemento espacial ao temporal, de onde é possível observar que, neste longa-metragem, a ambiência, ou *mood* do filme, intensifica-se nos intervalos, nos entre-tempos - ou ainda, nos entre-movimentos e entre-ações - através da postura contemplativa dos personagens ficcionais representados e colocados em cena pelo diretor, embora isso não signifique que nos momentos de deslocamento as entidades ficcionais abram mão de sua postura e atitude contemplativa.

Ao reverter a hierarquia existente entre tempo e espaço em favor do aspecto temporal, o cinema moderno, segundo Deleuze, torna-se *Imagem-tempo*. O autor explica,

É que o esquema sensório-motor já não se exerce, mas também não é ultrapassado, superado. Ele se quebra por dentro. Quer dizer que as percepções e as ações não se encadeiam mais, e que os espaços já não se coordenam nem se preenchem. Personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão-somente no intervalo de movimento, e não têm sequer o consolo do sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito. Estão, antes, entregues a algo intolerável: a sua própria cotidianidade (DELEUZE, 1990, p. 55).

No filme *Estranhos no Paraíso*, os personagens aceitam seu status de “reféns do cotidiano”, e esta entrega, afinal, é inexorável, algo ao qual o ser humano – e o personagem fílmico, enquanto representação humana - está condenado, seja que opte por uma vida regrada, com um emprego fixo, cônjuge e filhos, ou que prefira uma vida desregulada, como aquela que, no âmbito deste filme, aparenta ser conduzida por Willie e Eddie.

Quanto à caracterização dos personagens de Jim Jarmusch, entendida de uma forma geral, Emanuel Levy destaca que eles “não trazem muito consigo para dentro da história, seus passados não são importantes, a conduta deles é motivada estritamente pelo presente.” (LEVY, 1999, p. 186).

Vemos, contudo, que isso contraria de certa forma a conceituação de Deleuze, já que o autor critica a noção de um cinema que ocorre no presente. Se como vimos acima, na *Imagem-tempo* o movimento não se esgota - mas torna-se submisso ao aspecto temporal, deslocando a atenção do espectador da ação para os intervalos, que seriam situações ótico-sonoras puras - considerar estes entre-movimentos como momentos do presente seria algo errôneo e simplista. “Os opsignos e sonsignos são apresentações diretas do tempo” (DELEUZE, 1990, p. 56), mas os intervalos aos quais eles se referem, não são uma atualização e sim, algo virtual. O autor explica que: “Esta imagem é virtual, em contraposição à atualidade da imagem-movimento. Mas, se virtual se opõe a atual, não se opõe a real, muito

pelo contrário” (p. 56).

Virtualidade e atualidade, segundo Deleuze, referem-se respectivamente à subjetividade e à objetividade. Deduzimos que a *Imagem-movimento*, em sua atualidade e linearidade, é pretensamente objetiva, na medida em que a *Imagem-tempo*, ao romper com certa ânsia por continuidade, ação e concatenação (narrativa e) espacial, manifesta-se em sua subjetividade. O autor destaca, com Henry Bergson e, em forma diferente, com Immanuel Kant, que o tempo não estaria dentro de nós, mas pelo contrário, nós estaríamos dentro do tempo. Pelo que concerne *Estranhos no Paraíso*, esta flutuação dos personagens dentro do aspecto temporal, do *krónos*, não só é evidente, mas torna-se essencial neste filme.

Tempo, virtualidade e subjetividade, segundo Deleuze, estão inter-relacionados, em contraposição à associação existente entre atualidade e objetividade. Segundo o autor,

A subjetividade nunca é a nossa, é o tempo, quer dizer, a alma ou o espírito, o virtual. O atual é sempre objetivo, mas o virtual é o subjetivo: primeiro era o afeto, o que sentimos no tempo; depois o próprio tempo, pura virtualidade que se desdobra em afetante e afetado, “a afecção de si por si” como definição do tempo (DELEUZE, 1990, p.104).

O fato da subjetividade não ser nossa, e nem mesmo do *metteur en scène*, é sinal que a virtualidade associada à *Imagem-tempo* acaba por reduzir o sujeito e elevar algo impessoal, mas nem por isso efêmero, chamado de “subjetividade”. Considere-se que Jim Jarmusch é um diretor-autor, o obstinado herdeiro de um cinema autoral que, segundo Francisco Elinaldo Teixeira (2012), deixou de existir nos anos 1970, quando, justamente, ocorreu a crise do cinema de autor.

Longa-metragem de 1984, *Estranhos no Paraíso* apresenta um grau de *subjetivação* no qual, apesar da explícita necessidade de Jarmusch manter o controle sobre todos os elementos do filme (enquanto sujeito-autor), os personagens partilham com o espectador da virtualidade da *Imagem-tempo* e, de certa forma, o sujeito-autor dilui a si mesmo, tornando-se, com os personagens e o espectador, mais uma testemunha do tempo.

Jarmusch é um diretor ciente da primazia do tempo no cinema, um realizador que chama o espectador à prática da contemplação através da identificação com personagens que vivenciam, conscientemente, as próprias ações e inações, enquanto estão imersos na virtualidade do tempo fílmico. Em mais uma referência implícita ao *dialogismo*, Bakhtin discerne entre duas diferentes concepções do tempo:

A compreensão recíproca entre os séculos e os milénios, povos, nações e culturas, assegura a complexa unidade de toda a humanidade, de todas as culturas humanas (a complexa unidade da cultura humana), a complexa unidade da literatura da sociedade humana. Tudo isso se revela unicamente no nível do grande tempo. A análise costuma desenvolver-se no espaço estreito do pequeno tempo, isto é, da atualidade do passado imediato e do futuro representável – desejado ou assustador (BAKHTIN, 2017, p. 74).

Através da análise de *Estranhos no paraíso*, nos parece possível associar este *grande tempo* mencionado por Mikhail Bakhtin, com a noção de *virtualidade*, por sua vez ligada à *Imagem-tempo*, introduzida por Deleuze. O *grande tempo* bakhtiniano, por transcender o “passado imediato” e o “futuro representável”, só pode ser referente a uma dimensão virtual, não atual, mas nem por isso irreal, ou efêmera. Tratar-se-ia de uma dimensão que inclui toda a extensão temporal e é a partir desta abrangência que torna-se “virtual”, justamente pelo fato do tempo transcender a esfera da atualidade, ao colocar o “agora” em contato com o passado remoto e, também, com um futuro impreciso.

É necessário sublinhar que esta *virtualidade* na qual Willie, Eddie e Eva estão inseridos – e, ainda mais explicitamente do que eles, os vampiros Adão e Eva em *Amantes eternos* (2013) - foi criada por um diretor *outsider* e é habitada por personagens que também são *outsiders*.

Quanto à categoria *personagem*, verifica-se que neste filme o tema do *outsider* transcende o marginal, o alienado e outras subcategorias corriqueiras e bastante óbvias, para abordar o estrangeiro, o estranho, ou simplesmente o diverso, o *outro*. Esta ampliação da significação de *outsider* é central na filmografia deste diretor, desde 1979 até ao ano de 2019, quando Jarmusch dirigiu *Parábola zumbi* (*The dead don't die*, 2019). A este respeito Levy destaca: “Esta atmosfera letárgica com frequência é interrompida por um *outsider* que expõe o vazio e a superficialidade dos personagens americanos. É sempre uma presença estrangeira: uma garota húngara em *Stranger than paradise*, um turista italiano em *Down by Law*, adolescentes japoneses em *Mystery Train*” (LEVY, 1999, p. 186).

E acrescenta o autor: “Não surpreendentemente, o tema central de Jarmusch é a colisão entre culturas” (p. 186). Porém, sobre este aspecto, vale frisar que, se nas palavras de Levy, no cinema deste diretor existe choque *entre as culturas* (o que, inclusive, é mais evidente em um filme como *Ghost dog*, apesar de existirem, também, momentos de diálogo e encontro entre as mesmas), em um longa como *Estranhos no paraíso* (1984) é possível observar toda uma adesão cultural, principalmente através do personagem Willie, húngaro

nascido Bela Molnar, que repele suas raízes e se considera cidadão norte-americano, fato pelo qual rejeita o convite da prima Eva quanto à conversação em húngaro. No mais, entende-se que, neste longa-metragem, não há colisão e sim, encontro dialógico entre as culturas, o que pode ser verificado através da amizade entre Willie e Eddie, como também, por meio da relação empática entre Eddie e Eva, que desde o começo parecem se entender mais do que Eva e o primo Willie.

A interação dialógica entre “diversos” é uma peculiaridade do cinema de Jarmusch e, pode-se afirmar, representa um molde estrutural dos filmes deste diretor, mesmo quando aparentemente existe a que Levy chama de “colisão cultural”. Daí surge uma atitude meramente polifônica, no sentido bakhtiniano (1997-b) do termo, na medida em que o encontro entre *outsiders* viabiliza toda uma pluralidade de vozes, tanto em termos de grupos étnicos minoritários, como de outros segmentos excluídos e marginalizados (alienados, estranhos, desajustados e outros), o que ocorre no filme *Férias permanentes* (1979), mas também, com relação a *outsiders* aparentemente estabelecidos, o que é representado em filmes como *Paterson* (2016), obra cinematográfica que analisaremos no quarto capítulo desta tese. Com Bakhtin, o diálogo pode vir a adquirir o status de polifonia, já que, “consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia” (BAKHTIN, 1997-b, p. 21).

Compreende-se que a polifonia não ocorre apenas quando há diversos personagens falando. O viés polifônico aponta, antes, para a autonomia, ou com Bakhtin, a *independência de cada voz*. Na análise de *Ghost dog* (1999) veremos que Jarmusch tende a desconsiderar e ir além da corriqueira dicotomia maniqueísta que contrapõe nitidamente personagens bons e ruins. No cinema deste diretor não há esta oposição entre mocinhos e vilões, o que, num filme como *Ghost dog*, viabiliza toda uma proliferação da polifonia, já que as vozes permanecem independentes, ou seja, Jarmusch não exacerba a sua predileção pelo herói (em realidade um *herói/anti-herói*) em detrimento dos antagonistas, pois estes são representados de maneira heterogênea, onde as identidades, pelo menos aquelas dos chefes, adquirem complexidade e autonomia, na medida em que escapam de rotulações e estereótipos sociais. Estes personagens não apenas aparecem na tela, agem e reagem, mas sim, têm uma “voz” peculiar, que os distingue até mesmo com relação uns aos outros.

Quanto ao filme *Estranhos no paraíso* (1984), também percebemos um nível polifônico, principalmente ao considerarmos o trio formado por Willie, Eddie e Eva, já que as

vozes, independentes, articulam-se entre si num molde que vai além do nível monofônico, no qual há uma voz dominante, que acaba por ser reproduzida mesmo através de personagens outros. A monofonia aponta, pois, para uma pseudo-variedade de posições e atitudes, enquanto a polifonia - presente neste filme e em toda a obra cinematográfica de Jim Jarmusch - sugere haver toda uma genuinidade de vozes distintas, cujo diálogo não nega as especificidades – de onde a reiterada independência destas vozes – mas sim, confirma-as, ao reforçar as suas identidades individuais que, como ocorre no pensamento bakhtiniano, manifestam-se na interação dialógica.

E como já foi destacado acima, a aposta do diretor, em *Estranhos no paraíso*, parece manifestar-se no fato dele mostrar como a incomunicabilidade pode ser amenizada ou até mesmo revertida, no âmbito do cotidiano, através da espécie peculiar de “comunhão” interpessoal que ocorre ao partilhar da banalidade, de frente para o aparelho televisivo, ou jogando cartas, ou pedindo comida para entrega. E, mais especificamente, a aposta do filme está em passar gradualmente de uma situação de incomunicabilidade para uma crescente polifonia quanto à composição das vozes dos três personagens principais, aos quais, no segundo episódio, acrescenta-se aquela da Tia Lotte.

3. *ESTRANHOS* EM CONFLITO: O AFRO-SAMURAI “CÃO FANTASMA” *VERSUS* OS GÂNGSTERES DECADENTES DE RAY VARGO

“O Tao Te Ching afirma que quando as coisas alcançam o auge de sua força, começam a decair. Portanto uma força excessiva é contrária ao Tao e o que é contrário ao Tao tão logo chegará ao fim. Então não deve-se procurar aumentar o próprio poder, mas é para unir-se ao Tao. Desta maneira, não nos tornamos agressivos e poderosos, mas humildes e pacíficos. Não precisa seguir o caminho dos outros homens, mas seguir os ciclos da natureza. Só naquele momento se pode conhecer a renovação e o rejuvenescimento. Graças ao ato de ir e voltar, à expansão e à contração, se conhece o infinito e talvez até a imortalidade. Porque naquele momento nós somos completamente integrados com o Tao. Isto dá completa atenção à própria energia vital, respondendo com a máxima flexibilidade. Então podemos nos tornar como crianças recém-nascidas. O Grande Mestre abriu a porta. A luz, entrando, preencheu o quarto de um completo esplendor. Saihung entrou na luz de um novo mundo”.

Deng Ming-Dao

Ao debruçarmos, nesta tese, sobre a categoria personagem, deveríamos começar a análise deste filme considerando o protagonista, isto é, Ghost Dog. Entretanto, daremos início à análise por meio de outro personagem, cujo papel situa-se entre o secundário e o coadjuvante, se tratando do melhor amigo do *herói/anti-herói*³³ (GD): Raymond, o sorveteiro haitiano. Resolvemos começar a nossa análise deste longa-metragem através de Raymond por uma questão de coerência teórico-conceitual com a análise do filme anterior, *Estranhos no paraíso* (1984), a respeito do qual temos abordado o *outsider* enquanto estranho e, também, estrangeiro.

Nestes termos, vale frisar que *Estranhos no paraíso* não informa o espectador sobre o fato da estadia de Eva nos EUA ser legal ou ilegal. Sabemos que ela chega de avião, supostamente com um visto de turista, ou ainda, poder-se-ia tratar de “reunião familiar”, devido ao fato de Willie ser residente nos EUA há mais de uma década³⁴, e assim (supõe-se) a tia Lotte. Acrescente-se que, por causa do passado incerto que caracteriza a maioria dos personagens dos filmes de Jarmusch, não temos certeza acerca da legalidade da situação do próprio Willie e nem sobre aquela da tia, residente em Cleveland.

Entretanto, se estas incertezas estão presentes no filme *Estranhos no paraíso*, em *Ghost*

33 A seguir, neste mesmo capítulo, explicaremos melhor a razão pela qual estamos definindo o personagem Ghost Dog enquanto herói e, ao mesmo tempo, anti-herói.

34 Descobrimos este detalhe através de uma ligação telefônica, durante a qual Willie, ao conversar com a tia, informa o espectador acerca do tempo exato de sua estadia nos EUA.

dog (1999), Jarmusch informa explicitamente o espectador sobre a ilegalidade da situação de Raymond nos EUA. Descobrimos isto na parte final do filme, quando Raymond, normalmente alegre e descontraído, revela-se extremamente preocupado, no momento em que conta a Ghost Dog que um homem de tipóia foi até o trailer/sorveteria dele e, como ele não fala inglês, apenas percebeu o tom hostil do sujeito (Louie). Trata-se da cena na qual Ghost Dog, ciente da iminência de sua morte, tenta comunicar a Raymond que quem está sendo procurado pelo homem com o braço imobilizado pela tipóia é ele mesmo (GD). A comunicação ocorre em inglês, enquanto Raymond só fala francês. Mais adiante, refletiremos acerca da pertinência da *heteroglossia* bakhtiniana, para melhor compreendermos esta e outras formas de comunicação entre personagens que falam idiomas diferentes.

Quanto à referida cena, Ghost Dog descobre que o amigo sorveteiro está armado, retira-lhe o revólver e o guarda dentro de sua maleta, que também contém armas. Raymond reclama, afirmando, em francês, que encontra-se nos EUA e deve proteger os seus negócios, numa alusão à lei estadunidense, segundo a qual o cidadão tem o direito de defender, com armas, a propriedade privada. Em sua despedida, Ghost Dog pendura uma corrente com a chave da maleta no pescoço de Raymond.

Acerca do *status* de estrangeiro de Raymond, voltando no filme até às suas primeiras aparições, percebe-se a alegria, a extroversão e, às vezes, a euforia deste personagem que, como dito, contrasta de maneira gritante com a ansiedade que toma conta do haitiano desde que, segundo seu relato, foi procurado pelo “homem estranho” e ainda, “bizarro”, de tipóia, achando que se tratasse de um agente do serviço anti-imigração.



Figura 4: Raymond assustado com o "estranho homem de tipóia"

Este estado mental de Raymond, esta alegria, que bem pode ser uma peculiaridade do

temperamento dele, remete para as ponderações de Julia Kristeva (1994) acerca do estrangeiro. Segundo a autora,

A felicidade parece transportá-lo, *apesar de tudo*, porque alguma coisa foi definitivamente ultrapassada: é uma felicidade do desenraizamento, do nomadismo, o espaço de um infinito prometido. Contudo, felicidade cabisbaixa, de uma descrição medrosa, apesar de sua intrusão penetrante, pois o estrangeiro continua a se sentir ameaçado pelo território de outrora, tragado pela lembrança de uma felicidade ou de um desastre – sempre excessivos (KRISTEVA, 1994, p. 12).

Confirma-se a pertinência destas observações de Kristeva, principalmente, devido à origem haitiana de Raymond, tratando-se de um país notadamente desprovido de estabilidade político-econômica e cenário de vários desastres naturais. Vale lembrar, também, que a própria Julia Kristeva, ainda jovem, deixou sua terra natal, Sliven, uma pequena cidade³⁵ de colina situada na Bulgária, para ir morar em Paris, França, onde escreveu seus livros e atuou como pesquisadora³⁶, na diáspora, enquanto estrangeira. E as reflexões de Kristeva apontam para a origem da referida felicidade do estrangeiro, justamente, no âmbito da memória, e consequentemente, do inconsciente, não tanto do inconsciente enquanto ID freudiano, e sim, do inconsciente coletivo³⁷, aquele teorizado pelo pai da psicologia analítica, Carl Gustav Jung, em livros como *Introdução à psicologia analítica* (2017) e *O homem e seus símbolos* (2008). A memória ancestral de Raymond, antes mesmo daquela individual, é que gera sua felicidade de estrangeiro, e a lembrança à qual Kristeva aponta em seu texto, pode ser, também, oriunda de uma memória social – isto é, extra-individual, o que justifica a citação da obra junguiana por nossa parte.

Poeticamente, Kristeva destaca o caráter mutável e transitório desta felicidade que é peculiar do estrangeiro, uma alegria que está intrinsecamente ligada ao tempo. Nas palavras da autora: “O estrangeiro suscita uma nova ideia de felicidade” e ainda, “assentada, presente, por vezes incontestável, esta felicidade, entretanto, sabe estar em trânsito, como o fogo que somente brilha porque consome. A felicidade estranha do estrangeiro é a de manter essa eternidade em fuga ou esse transitório perpétuo” (KRISTEVA, 1994, p. 12).

Com isto, vemos que Kristeva parece querer realçar a estranheza que, peculiar do *outsider*, caracteriza o estrangeiro enquanto sujeito notadamente não-estabelecido. Mas, entre as demais características do *outsider* de Jarmusch, não haveria, justamente, sua dificuldade de

35 Hoje é uma cidade de médio porte, com quase duzentos mil habitantes.

36 Kristeva ainda está viva, no entanto, ela tem 79 anos de idade, tendo nascido em 1941.

37 Trata-se de uma nossa suposição, sendo que Kristeva não menciona os estudos junguianos, e, notadamente, ela é influenciada por Freud e Lacan.

se fixar, de ter raízes? Não tratar-se-iam, pois, de personagens em trânsito – independente de serem naturais de determinada localidade, forasteiros, ou ainda, estrangeiros?

Os personagens de Jarmusch são desprovidos de raízes firmes, estas entidades ficcionais estão tomadas por certo nomadismo, e ainda, tendem a levar a vida com calma, assim como é o caso de *Ghost Dog*, que no final deste filme, entrega-se à morte sorrindo, como quem sabe que, longe de ser assustadora, ela traz libertação das dores e das provações da vida terrena.

Como vimos, o *outsider* é o “outro”, o “diverso”, o “estranho” - em sua pluralidade de representações - sobre o qual está fundamentado todo o cinema de Jim Jarmusch; e *outsider*, em língua inglesa, significa “aquele que está do lado de fora”. Uma reflexão pertinente sobre esta categoria social, que ao situar-se do lado de fora, implicitamente, chama em causa um “dentro”, um *establishment*, pode ganhar em profundidade ao considerarmos os conceitos de identidade e diferença e a relação dos mesmos com o *estranho*.

Embora se tratem de dois termos contraditórios, é útil compreender, com Tomaz Tadeu da Silva (2000) que identidade e diferença não são necessariamente excludentes, e que, de fato, a identidade surge da diferença. Nas palavras do autor: “Como sabemos desde o início, a diferença é parte ativa da formação da identidade” (SILVA, 2000, p. 84).

A ponderação do autor é relevante para adentrarmos a significação de um filme como *Ghost dog* (1999), fundamentado no encontro/confronto entre diversos, assim como é o caso dos grupos sociais representados, por um lado, pelos ítalo-americanos chefiados por Ray Vargo e, por outro, pelos afrodescendentes como *Ghost Dog*.

Anteriormente, no texto, Tomaz Tadeu da Silva associa a produção de identidade e a marcação da diferença através do princípio dualístico da inclusão/exclusão, o que, por sua vez, remete para as relações de poder. Segundo o autor,

Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre “nós” e “eles”. Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõe e, ao mesmo tempo afirma e reafirma relações de poder. “Nós” e “eles” não são, neste caso, simples distinções gramaticais (SILVA, 2000, p. 82).

Compreende-se, com Tomaz Tadeu da Silva, que a divisão entre incluídos e excluídos, aqui sintetizados através dos pronomes “nós” e “eles” aponta para um processo de classificação. De acordo com este autor, “as classificações são sempre feitas a partir do ponto de vista da identidade” e ainda, “dividir e classificar significa, neste caso, também

hierarquizar” (SILVA, 2000, p. 82).

Através dos princípios de identidade e diferença, Tomaz Tadeu da Silva realça o esquema binário por meio do qual ocorre a classificação, a qual, por sua vez, remete para a normalização e, então, para a hierarquização do que é considerado normal e anormal, cabível e descabido, apropriado ou inoportuno. Nos termos utilizados pelo autor,

Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas (SILVA, 2000, p. 83).

Compreende-se, com Silva, como a classificação - baseada na normalização ou eleição de um modelo/norma a ser seguido pelos demais membros de determinado grupo social ou comunidade - seja coadjuvante na produção de *outsiders*, por meio do dualismo que define a relação entre identidade e diferença, isto é, quem está do lado de dentro e quem está do lado de fora. E nesta tese, através da obra fílmica de Jarmusch, estamos analisando uma variedade de personagens *outsiders* que habitam mundos ficcionais cujo espaço realça, juntamente com o elemento temporal, toda uma ambiência diegética dominada pela “estranheza”, mas uma estranheza que torna-se familiar, da mesma maneira em que o familiar³⁸ torna-se estranho.

O conflito em *Ghost dog* reflete a hierarquização segundo a qual, na periferia nova-iorquina representada neste filme, os *mobsters* ítalo-americanos chefiados por Ray Vargo se sentem estabelecidos ao reduzir outras etnias não-*wasp*³⁹, como é o caso de índios e afrodescendentes, a um grupo homogêneo caracterizado por um padrão pejorativo, o qual, com Stam e Shohat (2006) é implicitamente contraposto a um segmento populacional humanamente diversificado.

Quanto às representações fílmicas padronizadas do “outro” no contexto da vida real, compreende-se com Ella Shohat e Robert Stam (2006), que estas podem proporcionar um reflexo desastroso. Segundo os autores, atitudes representativas por parte do cinema *mainstream* proporcionam uma “redução” do outro advinda da homologação dos membros de comunidades étnicas enquanto “todos iguais”.

38 Neste momento estamos nos referindo implicitamente aos conceitos freudianos de familiar e não-familiar, os quais são entendidos pelo autor de maneira sintética e não necessariamente antagônica, assim como ocorre através do cinema de Jarmusch, no qual o estranho torna-se familiar enquanto o familiar (vide o espaço em *Estranhos no paraíso*) torna-se estranho.

39 A sigla aponta para o cidadão “anglo-saxão protestante branco” (*white anglo-saxon protestant*) enquanto suposto americano legítimo, em comparação ao qual, as demais categorias étnico-raciais estadunidenses representam *outsiders*, pelo menos segundo a perspectiva de quem se auto-proclama “americano por excelência”.

Shohat e Stam sugerem que “qualquer comportamento negativo de um membro da comunidade oprimida é imediatamente generalizado como típico, algo que aponta para uma eterna essência negativa”. E acrescentam: “Por outro lado, as representações dos grupos dominantes não são vistas como alegóricas, mas como naturalmente diversas, exemplos de uma variedade que não pode ser generalizada” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 269).

Como foi discutido acima (p. 7 desta tese, na introdução), de acordo com o pensamento de Stuart Hall (1997), compreende-se que ao se retratar o “outro” de forma padronizada ou estereotipada, com a sua redução da diversidade natural das coisas a um rígido dualismo, ocorre a que o autor chama de “negação da representação”, na medida em que esta (a representação) deve necessariamente mostrar relações de diferença, as quais compreendem toda uma complexidade de nuances entre elementos diversos.

Quanto à associação entre identidade e diferença, Tomaz Tadeu da Silva (2000) propõe uma leitura que, apesar de reconhecer a oposição entre as duas, realça a independência de cada uma delas, pois afirma ser a identidade uma “positividade ('aquilo que sou'), uma carecterística independente, um fato autônomo”, e ainda, algo que “tem como referência a si própria: ela é autocontida e auto-suficiente”, sendo que, “na mesma linha de raciocínio, também a diferença é concebida como uma entidade independente” (SILVA, 2000, p. 74). A diferença, segundo o raciocínio do autor, é também uma identidade, porém, é a identidade do outro ou, nas palavras de Silva, “aquilo que o outro é” (p. 74).

Nesta linha de pensamento, o *outsider* - enquanto “diferença personificada” - não surgiria apenas “negativamente”, enquanto “diferente de” ou “não estabelecido”, ou “não incluído”, mas como entidade ficcional marcada pela positividade, isto é, autônoma, ou “autoreferenciada, como algo que remete a si própria”. E prossegue Silva: “A diferença, assim como a identidade, simplesmente existe” (SILVA, 2000, p. 74). É a partir destas observações que podemos compreender melhor o caráter *outsider* dos personagens de *Ghost dog* - e aqueles dos demais filmes de Jim Jarmusch - que, em toda sua pluralidade de representação, existem não enquanto desviantes, descabidos, ou contrapostos a eventuais estabelecidos, e sim, enquanto estranhos, diversos.

Acerca dos “eventuais estabelecidos” aos quais nos acabamos de referir, é útil enfatizar que, segundo a que Silva chama de *normalização* e *classificação* (e a consequente hierarquização), personagens como Don Johnston (Bill Murray) em *Flores partidas* (2005) ou Paterson (Adam Driver) no filme homônimo (2016) estão inseridos em um padrão

supostamente estabelecido, assim como será discutido no próximo capítulo.

A referida hierarquização, em *Ghost dog*, manifesta-se de diversas maneiras: se como acabamos de apontar, existe uma classificação pejorativa através da qual os ítalo-americanos da organização criminosa de Vargo reduzem a uma “massa” homogênea sujeitos das identidades étnicas bem distintas, como é o caso de afrodescendentes e índios, pode-se observar também uma classificação interna entre os ítalo-americanos representados neste filme, cujo grupo criminoso é fortemente hierarquizado. E ainda, há toda uma classificação na comunidade afrodescendente onde *Ghost Dog* reside e na qual, como já evidenciamos, este personagem ao mesmo tempo está inserido, mas distingue-se dos demais membros, devido à sua prática do *Código do samurai*, uma antiga doutrina nipônica.

Ao pensarmos na interação entre os personagens, e deixando momentaneamente de lado a questão do conflito interétnico, é útil refletir sobre a que David Bordwell, em *Poetics of cinema* (*Poética do cinema*, 2007) denomina *narrativa de rede* (*network narrative*). Segundo o autor, “os protagonistas em rede (articulados) podem influenciar-se reciprocamente de inúmeras maneiras. Seus projetos podem colidir, e eles podem repensar os seus propósitos através de encontros com seus equivalentes” (BORDWELL, 2007, p. 193).

Bordwell sistematiza os filmes com base na presença de um só protagonista ou de múltiplos protagonistas e, ainda, discerne entre casos nos quais existem “três ou mais agentes primários”, casos com vários protagonistas que interagem almejando cumprir um objetivo grupal, e ainda, casos nos quais “também existem diversos protagonistas, mas seus projetos são largamente desacoplados um do outro, ou ligados apenas de forma contingencial” (BORDWELL, 2007, p. 192). A este respeito, nos parece que *Ghost dog* se possa enquadrar mais no caso em que, com Bordwell, “às vezes num filme baseado num só protagonista este possa vir a interagir com vivazes personagens secundários” (BORDWELL, 2007, p. 192).

Percebe-se que Louie, mesmo pertencendo à organização de Vargo – que representa, em seu conjunto, o antagonista do herói/anti-herói – revela-se coadjuvante de *Ghost Dog*, narrativamente, por ter lhe salvado a vida e, em razão disso, por representar a causa da existência do protagonista deste filme. Ainda, é ao cumprir uma ordem de Louie – a de matar “Frank Bonitão” - e ao salvar a vida deste seu “suserano” (Louie) – quando Morini ia executá-lo – que *Ghost Dog* torna-se inimigo de Ray Vargo e, desta forma, é procurado pelos seus capangas, para ser eliminado. Porém, de acordo com os princípios do *Hagakure*, mesmo ciente de seu destino, ainda deverá cumprir uma última ação extrema, como é o caso da sua

missão punitiva na hora em que desloca-se para a mansão campestre de Vargo.

Ghost dog enquadra-se na “maioria de histórias que têm agentes primários - protagonistas. Muitas narrativas estão centradas em um só protagonista que age para alcançar um objetivo”, enquanto “algumas estão centradas em um par de protagonistas” (BORDWELL, 2007, p. 192), como ocorre em *Amantes eternos* (2013), filme no qual os vampiros Adão e Eva (um casal) são os personagens principais, mas isso não acontece em *Ghost dog* (1999).

Porquanto Louie seja importante na economia narrativa deste filme, ele não tem como ser considerado um co-protagonista, sendo que parece haver uma teia de personagens secundários que têm uma importância análoga ou parecida dentro do filme. Além de Louie, podemos mencionar Raymond - o sorveteiro haitiano - e ainda, a criança Pearline. Do lado dos “antagonistas”, destaca-se Ray Vargo, cabeça da organização criminosa, como também o seu subalterno, Sonny Valerio, e ainda Louise, a filha do “chefão”.

Neste momento, precisamos abrir parêntese, na medida em que, como já foi discutido acima, o cinema de Jim Jarmusch transcende o maniqueísmo peculiar dos filmes de mocinhos e vilões. Logo, temos colocado aspas na hora de denominar Vargo e a sua gangue de antagonistas. *Ghost Dog*, reiterando, é um killer de aluguel, e o fato dele seguir a doutrina do *Hagakure* não faz dele um “santo”. Ele executa seus oponentes com a maior frieza e sem nenhuma compaixão, sendo que é retribuído em dinheiro (por Louie) por suas ações homicidas. Todavia, ele é o protagonista do filme e sabemos que mata os adversários para proteger o seu “suserano”, Louie Bonacelli. Neste sentido, nos parece oportuno considerar a entidade ficcional *Ghost Dog* enquanto *anti-herói*.

De acordo com Reis e Lopes, “de modo geral, pode-se dizer que a posição ocupada pelo *anti-herói* na estrutura da narrativa é, do ponto de vista funcional, idêntica à que é própria do *herói*: tal como este, o anti-herói cumpre um papel de protagonista e polariza em torno das suas ações os restantes *personagens*, os *espaços* em que se move e o *tempo* em que vive” (REIS e LOPES, 1988, p. 192). Os autores inserem a desmistificação do *herói* e o estatuto do *anti-herói* num período peculiar da história da literatura, que abrange o renascimento e o romantismo e, também, apontam para uma transição que vai da epopeia para o romance, onde ocorreu a banalização do herói.

No contexto pós-moderno no qual o cinema de Jarmusch se situa, onde tudo torna-se discurso, compreende-se como os conceitos de herói e anti-herói venham muitas vezes a se

misturar, de maneira que nos parece que Ghost Dog não seja nem um herói e nem um anti-herói stricto-sensu, e sim, um *herói/anti-herói*, ao manifestar peculiaridades tanto de um, como do outro.

Quanto ao lado heróico deste personagem, apenas para exemplificar, ao presenciar uma tentativa de assalto, Ghost Dog já está pronto para intervir para auxiliar a pessoa sendo agredida, no entanto, percebe que a suposta vítima, ao dominar as artes marciais, resolve a situação por si só. Da mesma maneira, o protagonista do filme dá uma lição aos caçadores de ursos, confirmando ser um defensor dos animais e da natureza. E quanto ao anti-herói, como já foi sugerido, este mesmo personagem elimina os adversários com extrema frieza e sem manifestar alguma piedade. Neste sentido, vemos com Reis e Lopes que, “a peculiaridade do anti-herói decorre da sua configuração psicológica, moral, social e econômica, normalmente traduzida em termos de desqualificação” (REIS e LOPES, 1988, p. 192).

Fechamos parêntese para observar, com Borwell (2007), que os personagens secundários (ou *subsidiários*), em geral, tendem a participar da ação como ajudantes, impedindo ou atrasando os fatores, portanto Louie, Raymond, Louise, Vargo, Sonny (e os outros da organização) e, também, a pequena Pearline, são personagens secundários, mas cuja função é relevante quanto ao desenvolvimento da narrativa e das peripécias pelas quais o protagonista, Ghost Dog, tem de passar para cumprir sua missão de proteger e servir o seu "suserano", Louie Bonacelli.

Bordwell admite que o cético pode perguntar-se “o que é que não é uma narrativa de rede?” E continua, “não seriam praticamente todas as narrativas sobre interações sociais? Sim. Mas as narrativas podem realçar esta teia social em vários graus. Fazem isso ao construir mundos, moldar estruturas, e tratando a narração de maneiras peculiares” (BORDWELL, 2007, p. 192).

O mais importante, neste contexto, é ressaltar que, para além da quase onipresença de “narrativas de rede”, tanto no âmbito do cinema *mainstream* (*O poderoso chefão*, de Francis Ford Coppola), como daquele independente (*Forza cani*, de Marina Spada⁴⁰), em *Ghost dog* (1999) e no cinema de Jim Jarmusch, de uma forma geral, mas sempre diferente, ocorrem encontros e confrontos entre *outsiders* ou, para melhor expressar, o cinema deste diretor é estruturado a partir destas interações – isto é, com base no convívio social entre *estranhos*.

40 Cineasta independente de Milão, Itália. Marina Spada é professora na *Scuola del Cinema, TV e Nuovi Media de Milão*, e foi nossa professora de produção entre 1997 e 1998 (CFP – *Centro di Formazione Professionale*) e entre 2001 e 2003 (*Scuola del Cinema*).

A este respeito, se já temos realçado, com Candido (2006) o como o fator social, externo, torne-se interno – isto é, estrutural – de acordo com Robert Stam (1992), Bakhtin enxerga este processo de interiorização de maneira parecida com Candido, na medida em que, na arte, segundo este autor, “a vida social é expressa no interior de um material semiótico definido e na linguagem específica de um meio” (STAM, 1992, p. 24).

Disto resulta a premência de efetuarmos uma leitura de *Ghost dog* (e das obras de Jarmusch aqui analisadas) a partir do conceito de *dialogismo*, conforme o pensamento de Mikhail Bakhtin, sendo que, conseqüentemente, somos impelidos a observar conceitos como identidade e diferença. Basicamente, se é na interação com o diferente - o estranho, ou o *outro* - que a nossa identidade se manifesta de forma mais veemente, é preciso considerar a distinção que subjaz à interação entre diversos.

Aqui não estamos falando em seres humanos distintos de um padrão, mas sim, diversos entre si. Vemos com Robert Stam (1992) que os escritos de Bakhtin sobre o que, em seguida, foi chamado de *dialogismo*, devem-se também a fatores biográficos, isto é, à experiência da diversidade e da alteridade por parte deste autor (Bakhtin), ao permanecer longamente exilado no Casaquistão, durante o regime soviético chefiado por Josef Stalin. Esta vivência de Bakhtin o levou, inclusive, a teorizar o conceito de *heteroglossia*, pois,

Para Bakhtin, os limites grosseiros que separam as línguas naturais (“poliglossia”) representam apenas uma extremidade num *continuum*. Cada comunidade linguística aparentemente unificada também se caracteriza pela “heteroglossia”, ou “multilinguagem”, em que as diferentes línguas de diferentes gerações, classes, raças, gêneros e locais competem pela ascendência. Cada língua é a arena onde competem “acentos” sociais diferentemente orientados. Cada palavra está sujeita a pronúncias, entonações e alusões conflitantes. Cada língua é um conjunto de línguas e cada sujeito falante abre-se para uma multiplicidade de línguas. Toda comunicação impõe um aprendizado da linguagem do outro, uma espécie de tradução, ou de acordo, com o significado situado nos limites do nosso conjunto pessoal de línguas e do de outra pessoa (STAM, 1992, p. 12-13).

Segundo a leitura operada por Robert Stam (1992), pesquisador de cinema e estudioso do pensamento de Bakhtin, o *dialogismo*, em sua vertente chamada por este autor (Bakhtin) de *heteroglossia*, torna necessário, efetivamente, certo esforço na direção de apreender a linguagem do *outro*, seja uma gíria, ou um idioma, como ocorre quando *Ghost Dog* e Raymond mantêm um laço de amizade e comunicação diária a partir de dois idiomas diferentes: inglês e francês, como veremos em detalhes mais na frente, neste mesmo capítulo, quando analisaremos uma sequência e os respectivos diálogos.



Figura 5: Ghost Dog e Raymond descontraído

Ainda, de acordo com Robert Stam (1992), cada língua compreende um número de sublinguagens, o que se contrapõe à dicotomia formalista, segundo a qual haveria um embate entre linguagem prática e poética. A prática seria a linguagem do cotidiano, enquanto aquela poética ressignifica e evidencia as palavras, tornando-as estranhas, como veremos melhor no próximo capítulo, no qual analisaremos o filme *Paterson* (2016), que é protagonizado por um poeta.

A esta altura, vale perguntarmos se este estranhamento das palavras operado pela linguagem poética não seria também um marco do cinema de Jim Jarmusch, já que este diretor tende a tornar estranho o familiar. Mas, assim como, em Bakhtin, as linguagens prática e a poética, em realidade, se influenciam mutuamente, o cinema de Jarmusch, como veremos adiante, não só proporciona um estranhamento do familiar, como também, torna familiar aquilo que é estranho.

E, no caso de *Ghost dog*, este duplo processo de familiarização e estranhamento ocorre, principalmente, pelo viés da *heteroglossia*, ao ressaltar a amizade singular, mas plausível, ou melhor, verossimilhante, que vem a se consolidar entre Ghost Dog e Raymond: o protagonista troca algumas palavras em seu idioma, inglês, enquanto o outro responde em francês – sendo que nenhum dos dois compreende o idioma do outro, mas apesar deste “detalhe”, o próprio Ghost Dog revela a Pearlina que Raymond é o seu melhor amigo, quando a pequena fica arguindo o protagonista acerca do fato dele andar sempre sozinho e, supostamente, não ter amigos.

Num parque suburbano, Ghost Dog está sentado num banco enquanto toma um sorvete de chocolate. Uma *crew*⁴¹ de *Hip-hop* alterna-se na improvisação de versos, antes dos seus membros seguirem para outro destino. Aparece um cão tipo *pitbull*. Ele senta diligentemente e

41 *Crew* é um grupo (mais ou menos restrito) de pessoas que compõem um conjunto de *Hip-hop*, se tratando de uma turma de grafiteiros, de *b-boys* e *b-girls* ou de *rappers* (cantores de rap).

observa Ghost Dog de maneira meiga. Uma mocinha afrodescendente senta num banco adjacente. Segue o diálogo entre Ghost Dog e Pearline e, logo após, entre os dois e Raymond:

PEARLINE: É o seu cachorro?
GHOST DOG: Não. Pensei que fosse seu.
GHOST DOG (para o cachorro): O quê...o quê?
PEARLINE: Te olha fixamente.
GHOST DOG: Talvez queira o meu sorvete.
PEARLINE: Acho que não.
PEARLINE: Se está lhe incomodando, por que não lhe diz para ir embora?
GHOST DOG (para o cachorro): Vá (embora)!
PEARLINE: O vi antes. Sempre anda com esta maleta. Vive no terraço do prédio em frente ao meu, de onde voam os pássaros. Mamãe diz que você nunca fala com ninguém e que não tem amigos.
GHOST DOG: Não conheço a tua mãe.
PEARLINE: É verdade?
GHOST DOG: O que?
PEARLINE: Isso, que nunca fala com ninguém...
GHOST DOG: Estou falando com você, justo?
GHOST DOG: Tem o teu almoço nesta caixa?
PEARLINE: O que é que tem na maleta?
GHOST DOG: Eu perguntei primeiro.
PEARLINE: Não, não é o meu almoço. São meus livros. Você quer vê-los?
GHOST DOG: Livros, que bom.
PEARLINE: “O vento nos salgueiros”.
GHOST DOG: O li.
PEARLINE: Verdade?
GHOST DOG: Sim, a casa do senhor sapo e tudo isso. Fantástico.
PEARLINE: Realmente você leu.
GHOST DOG: “A alma do povo negro”. Li este também. Quem te deu?
PEARLINE: A senhorita Andrews, a minha professora. Não o li todo, mas acho que vou.
GHOST DOG: Terás tempo.
GHOST DOG: “A enfermeira da noite”. Você leu este?
PEARLINE: Não, porém gosto da capa.
GHOST DOG: “Frankenstein”. Este é um bom livro.
PEARLINE: Melhor que o filme.
GHOST DOG: Também acha?
PEARLINE: Sim.
GHOST DOG: Posso vê-lo?
GHOST DOG: “Ele pulou pela janela sobre a balsa que estava junto ao navio. Rapidamente foi tomado pelas ondas e se perdeu na escuridão e na distância”.
PEARLINE: Ei. Este é mesmo o final. Não diga o final.
GHOST DOG: O monstro Frankenstein.

Ghost Dog passa um livro para Pearline.

PEARLINE: Rashomon. De que se trata?
GHOST DOG: Pode levá-lo. Se você promete que vai ler e vai me dizer o que você acha.
PEARLINE: Tá certo, o farei.
PEARLINE: Então, é verdade que não tem amigos?
GHOST DOG (apontando para o *trailer*): Não, meu melhor amigo está logo aí. Queres conhecê-lo?

PEARLINE: Não estou vendo ninguém.
GHOST DOG: Ali, o *trailer* do vendedor de sorvetes.
PEARLINE: O que você acha, que sou idiota? Não irei ali, apenas o conheço.
GHOST DOG: Como quiser.

Ghost Dog se levanta, pega a maleta e se encaminha rumo ao *trailer* de Raymond.

Nesta primeira parte do diálogo verifica-se o encontro dialógico entre estranhos. A interação é mediada, inicialmente, pela aparição do cachorro. Em seguida, pelos livros. E, ainda, veremos mais adiante, como os sorvetes, o xadrez e outro livro irão veicular e estimular a relação dialógica entre Ghost Dog, Raymond e Pearline. Note-se que, diferentemente de *Estranhos no paraíso* (1984), neste caso, os personagens não partilham da banalidade do aparelho televisivo. Entretanto, o “ritual” da degustação do sorvete pode, também, ser considerado um momento de descontração e “banalidade cotidiana”, como sugerido pela já citada Julia Kristeva (1994), o que, de fato, aproxima as pessoas.

A representação dos personagens nesta cena é fortemente heterogênea. Todos são afrodescendentes, porém, como já vimos, Ghost Dog ao mesmo tempo faz parte do ambiente e da comunidade, e transcende este mesmo contexto através da prática da meditação e de sua filiação ao *Código do samurai*; os *rappers* são representados em sua reunião de improvisação de versos no parque: ao menos um está consumindo uma bebida alcóolica, e os membros da *crew*, em seu conjunto, revelam se tratar de uma espécie de gangue; Pearline é uma mocinha ao mesmo tempo inteligente, curiosa, ingênua e, pela sua idade, erudita; ainda, como ver-se-á mais adiante, Raymond é um migrante clandestino na diáspora, que só fala francês mas é fortemente comunicativo, alto astral, e também demonstra interessar-se pela leitura, ou seja, é alguém que gosta de se atualizar sobre as coisas, inclusive sobre sorvete.



Figura 6: Ghost Dog apresenta Pearline a Raymond

No caso de encontro entre Ghost Dog e Pearline, há uma diferença substancial de idade, pois o primeiro é um homem maduro, enquanto Pearline é uma mocinha em seus dez ou onze anos, a qual, ao mesmo tempo, é atraída pelo estranho cidadão que “só anda com a maleta”, e é desconfiada, supostamente devido à educação recebida pela mãe.

PEARLINE (Ainda sentada): Tá bom, tá bom.

Levanta-se e a mãe a chama (*off screen*⁴²). Pearline responde que está indo comprar um sorvete e que logo estará de volta. Raymond a chama em francês.

GHOST DOG: Este é meu melhor amigo, Raymond. Raymond, esta é...Pearline, justo?

PEARLINE: Isso.

RAYMOND (em francês): Como você está? Tá vendo este cara, ele é mesmo o meu melhor amigo. Um bom casquito te fará bem. Aqui, meus amigos.

RAYMOND (oferece o casquito para Pearline, e continua, em francês, pois não fala inglês): É de chocolate, como o dele.

PEARLINE: Tá, obrigada.

GHOST DOG: Chocolate é o meu (sabor) preferido.

PEARLINE: O meu também.

RAYMOND: Bendito chocolate. Embora a baunilha seja o sabor mais popular no mundo, em realidade o chocolate permanece o melhor.

PEARLINE: Em que idioma ele está falando?

GHOST DOG: Francês. Ele só fala em francês.

PEARLINE: Você entende francês?

GHOST DOG: Não, só falo inglês. Não entendo uma palavra do que ele fala.

PEARLINE (desconfiada): E ele é o seu melhor amigo?

GHOST DOG: Sim.

RAYMOND: Tá vendo este cara, o meu melhor amigo? É como um grande urso. Espere, vou lhe mostrar algo. Tá vendo?

Raymond mostra a Pearline um livro sobre ursos.

PEARLINE: Urso?

RAYMOND: Sim, bravo! Acabei de começar a ler.

RAYMOND (Ele lê um trecho do livro): “O urso é um animal solitário. Tem capacidade de adaptação a todo tipo de clima, de ambiente e de alimentação. Em grupo, eles compartilham a comida quando tem em abundância, apesar do pouco contato social que tem entre eles. O urso é um adversário terrível, que não tem instinto predatório, mas se surpreendido ou ferido, pode atacar e se torna perigoso”.

PEARLINE: Do que ele está falando?

GHOST DOG: De ursos, suponho.

GHOST DOG (para Raymond): Escuta, tenho que ir. Tenho uns negócios para resolver.

RAYMOND: Não sei o que disse, mas acho que vai embora. Deve ter uns negócios para resolver. Má jogada.

GHOST DOG (Passa o dinheiro a Raymond): Para os dois (sorvetes).

42 Fora do quadro.

RAYMOND: Não, não, não, isso está fora de cogitação. Sabes que nunca deves pagar aqui.

GHOST DOG (Para Pearline): O livro que te dei, lê e me diz o que achou.

PEARLINE: Tá.

RAYMOND (Querendo devolver o dinheiro a GD): Toma...

RAYMOND (Para Pearline): Você fala francês? Porque se falasse seria bem mais fácil para mim, apreender inglês. Fiz um curso, mas meu Deus, como é difícil! Será que não tenho ouvido para os idiomas? Porque olhe, tentei também com o espanhol, mas me resultou impossível. Merda! Por acaso você joga xadrez?

De antemão, verifica-se que, quanto aos melhores amigos Ghost Dog e Raymond, além deles falarem idiomas distintos (no caso, inglês e francês) e não se entenderem verbalmente e do ponto de vista linguístico, há outra diferença gritante, ou seja, o fato de Ghost Dog ser introvertido, solitário, e falar pouco, enquanto Raymond é extrovertido, exuberante, jovial e loquaz. Apesar destas distinções, ambos têm a consciência de serem melhores amigos. Observa-se, portanto, um grau de inverossimilhança externa – isto é, com relação ao mundo histórico, ao âmbito do “real”, pois é inverossímil que dois indivíduos cheguem a ser melhores amigos sem que um entenda o idioma do outro – embora haja um nível de verossimilhança interna, já que esta amizade improvável funciona perfeitamente do ponto de vista narrativo, dentro dos mundos ficcionais ou possíveis nos quais o filme está inserido.

Contudo, o mais importante – isto é, a razão pela qual temos transcrito este diálogo – é que, nesta cena, coexistem os três níveis da teoria bakhtiniana: *dialogismo*, *heteroglossia* e *polifonia*, vindo a se tornar inseparáveis, pelo menos neste momento do filme. Ainda, trata-se de três *outsiders*: Ghost Dog por ser matador de aluguel, adepto do *Hagakure*, solitário e ao mesmo tempo, por estar integrado em seu ambiente social, mas também, além do mesmo (via Código do samurai, meditação, artes marciais...); Raymond por ser um haitiano sem permissão de estadia nos EUA, por só falar francês e por ser *sui generis*; e Pearline por ser uma mocinha no meio de dois adultos, com os quais, de fato, não teria nada a ver, a não ser a partilha do hábito da leitura.

Quanto à *polifonia*, reitere-se que, antes de referir-se à atribuição de linhas de diálogo – se fosse só por esta razão, todo e qualquer filme com mais de um personagem falando seria polifônico – trata-se de um aspecto qualitativo, por sua vez associado ao grau de autonomia de cada voz e, portanto, à heterogenia das falas em sua genuinidade, mas principalmente, em sua autenticidade e desprendimento em termos de eventuais hierarquias.

Trata-se de vozes pares, em termos hierárquicos e, ainda assim, ímpares, no que diz respeito à singularidade de cada uma. E ainda, temos a referência à *heteroglossia*, não

somente na parte em que Ghost Dog e Raymond dialogam em idiomas diferentes sem que um entenda o que o outro está falando – mas apenas, supondo e traçando conjecturas – como também, na parte da sequência analisada, na qual Ghost Dog, sentado enquanto degusta o (primeiro) sorvete de chocolate, observa a *crew* de *Hip-hop*. Com Bakhtin, compreende-se que, cada idioma, por si só, está dividido em um número impreciso de sublinguagens, gírias e, no caso em questão, *slang*⁴³, assim como aquele falado pelos integrantes da turma de *rappers* - ou tribo urbana - vislumbrada por Ghost Dog em seu momento de descontração e contemplação no parque periférico novaiorquino.

Mais uma vez, Julia Kristeva parece se referir ao personagem Raymond, no longa *Ghost dog* (1999), quando pondera: “O estrangeiro é aquele que trabalha. Enquanto os nativos do mundo civilizado, dos países adiantados, acham o labor vulgar e assumem os ares aristocráticos da desenvoltura e do capricho (quando podem...), você reconhecerá o estrangeiro pelo fato de que ele, ainda, considera o trabalho como um valor” (KRISTEVA, 1994, p. 25). Observe-se que o subtítulo que antecede este trecho é “Imigrados, portanto trabalhadores”. O personagem do sorveteiro haitiano é sempre representado em seu *trailer*, ou próximo, e de fato no serviço, isto é, vendendo sorvetes em frente a um pequeno parque, possivelmente suburbano.

A única cena na qual Raymond afasta-se da sorveteria ambulante é aquela na qual este personagem leva Ghost Dog até um teto, de onde eles admiram um barco, sendo construído por um homem que fala apenas em castelhano. Trata-se de um breve momento de descontração que o sorveteiro quer compartilhar com o amigo, mas, se nos detivermos de maneira mais aprofundada na análise desta cena, perceberemos que esta mirada, este panorama, que Raymond quer mostrar a Ghost Dog, adquire um peso simbólico dentro da economia narrativa do filme.

Contemplativos, os personagens de Jarmusch observam e admiram aquilo que encontra-se ao redor. E este mostrar o belíssimo barco sendo construído por cima de um teto, pois inútil em sua suposta função principal - já que não poderá navegar - é um gesto de amizade de Raymond que, sem poder entreter verbalmente o amigo, devido à *poliglossia* (cada um falando um idioma diferente), o prestigia com esta outra forma de comunicação: visual e, de certa forma, imediata.

43 Segundo o *Cambridge dictionary*, trata-se de “uma linguagem muito informal que costuma ser falada ao invés de ser escrita, utilizada especialmente por grupos particulares de pessoas”.



Figura 7: Rayond mostra a GD o barco sendo construído no teto

Se amizade é partilha ou conddivisão, então, mesmo entre pessoas que falam línguas diferentes, pode-se partilhar a mirada de uma cena absurda como é o ato de um homem que resolve construir um veleiro por cima de um teto novaiorquino, de maneira “caprichada” e só pelo prazer. A respeito da *heteroglossia*, vale salientar que, no filme *Ghost dog*, o construtor de navios, hispânico, ao ser interpelado por Raymond (em francês) acerca do barco que está edificando por cima de um teto, responde: “No entiendo, sigo trabajando” (Não entendo, continuo trabalhando). Quer dizer, nesta cena há três personagens falando em três idiomas diferentes, sem que um entenda (verbalmente) os outros. Ainda assim, ocorre uma interação dialógica entre eles, a qual, além do mais, torna-se plausível e verossimilhante, ou até mesmo comum, num contexto social como aquele novaiorquino, ao se tratar de uma das metrópoles mais multiculturais do mundo.

Quanto às relações dialógicas entre personagens, para além destes momentos nos quais é possível enxergar toda uma referência à *heteroglossia*, o filme, de uma forma geral, aponta para uma interação fortemente *polifônica* entre as entidades ficcionais. Robert Stam (1992) sugere que a *polifonia* à qual Bakhtin se refere está baseada numa *concepção democrática de diálogo*. Neste sentido, “o herói se ilumina a partir de sua autopercepção enquanto emerge em diálogo explícito ou implícito com os outros. Olha para si mesmo no espelho da consciência de outras pessoas, de suas palavras possíveis a seu respeito” (STAM, 1992, p. 38).

É necessário considerar que Bakhtin entendia por *consciência* algo que transcende o entendimento corriqueiro, isto é, individualizado. Segundo Stam, “assim, Bakhtin descentraliza a consciência individual: 'os signos só podem emergir em território interindividual'” (p. 30), e ainda, “a própria consciência, para Bakhtin, é linguística e portanto social” (STAM, 1992, p. 33). Logo, em termos bakhtinianos, pode-se entender a consciência

como uma espécie de espaço virtual, fronteiro e interpessoal, no qual, através da interação verbal (ou dialógico), tanto o sujeito, assim como o outro, iluminam-se reciprocamente e, desta maneira, tornam-se manifestos em sua verdadeira dimensão, que é e só pode ser dialógica.

Assim como foi frisado e citado por Afonso Barbosa (2017), Bakhtin aponta para a independência das vozes no âmbito da *polifonia*. Segue a citação, sugerindo que a *polifonia*, “consiste justamente, no fato de que as vozes, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia” (BAKHTIN, 1997-b, p. 21). Logo, o oposto, quer dizer, o viés monofônico, comporta, além da referida hierarquia, uma dependência mais ou menos servil entre as partes. Este trecho nos ajuda a adentrar melhor a compreensão das interações dialógicas entre *outsiders*, as quais observamos dentro do cinema de Jim Jarmusch. É justamente a independência das vozes, discutida por Bakhtin, que caracteriza esta ambiência *outsider*, dialógica e polifônica, que perpassa toda a obra do cineasta.

Bakhtin (1997) testa seu conceito de *polifonia* no âmbito da literatura de Dostoiévski. Tratar-se-ia de uma arte do contraponto, da justaposição. Dostoiévski trabalha com o tema da interação das consciências no âmbito das ideias e percebemos, com Bakhtin, como as ideias sejam eventos intersubjetivos, de onde a referida *concepção democrática* de diálogo, sendo que, as ideias, surgem do escambo, da troca, da interação que ocorre por meio da linguagem, da palavra, do enunciado. Abrindo parêntese, surge uma pergunta ingênua, mas pertinente: considerar as ideias enquanto eventos intersubjetivos não seria uma maneira de corroborar a tese junguiana acerca da existência do inconsciente coletivo (e vice-versa)?

A partir destes pressupostos, verifica-se como Jarmusch proponha, através de seus filmes, uma “mirada para o discurso social do outro” (STAM, 1992, p. 40). Ainda, a atitude dialógica se contrapõe a uma atitude monológica, baseada em hierarquias. Mas percebe-se com Stam/Bakhtin, que a polifonia não só pode ser verificada no âmbito das interações dialógicas entre personagens, mas sim, alcança um nível discursivo, onde, em Dostoiévski, ocorre toda uma mistura de gêneros e, também, verifica-se a existência de uma “multiplicidade de estilos” (STAM, 1992, p. 41).

Esta heterogenia estilística e discursiva, atribuída por Bakhtin a Dostoiévski, também está presente em toda a obra fílmica de Jim Jarmusch, onde este diretor mistura, de maneira original, gêneros diferentes, como é o caso de: faroeste, drama, *gangster movie*, comédia, tudo com um toque de humor negro que, também, é bastante peculiar deste diretor. É suficiente

considerar a cena na qual Roberto, em *Daunbailó* (1986), conta aos colegas de cela a razão pela qual encontra-se na cadeia, ou seja, durante uma briga numa sala de sinuca, um jogador teria jogado umas bolas contra ele (Roberto) e este, ao revidar, atingiu o sujeito em cheio, tendo-o levado ao óbito.

Ainda, acerca do humor negro que caracteriza o cinema de Jarmusch, pode-se observar que, na penúltima cena de *Ghost dog*, o protagonista, alvejado pelo seu "suserano" Louie Bonacelli e em fim de vida, ainda, ofegante, entrega-lhe um livro e, sorrindo, diz que depois vai querer que ele lhe diga o que achou.

Além do humor negro, em realidade este momento representa um auge que leva o espectador a experimentar, por identificação, uma modalidade de êxtase advinda da libertação de toda uma tensão que está presente desde o começo do filme. De fato, Ghost Dog vive cultivando o desapego através da meditação e de práticas espirituais, além de seu vínculo vital com o seu patrão, Louie, já que, segundo a tradição feudal dos samurais japoneses, o vasalo deve servir o amo até, eventualmente, oferecer a própria vida para salvar a do outro.

Portanto, apesar dos esforços de Ghost Dog em libertar-se da ilusão do mundo aparente, é no momento da transição, da passagem para o além, que percebemos o fim da tensão, da resistência, do medo. Ghost Dog, então, abre-se numa última brincadeira. Se no *Sétimo selo* (Ingmar Bergman, 1957), o diretor coloca em cena um personagem que joga xadrez com a morte, representada com foice e tudo; Em *Ghost dog*, de uma maneira bem peculiar da cultura feudal japonesa, o apagar-se do protagonista, porquanto comovente - segundo o ditame clássico de Aristóteles (2008) e Horácio (2005) - leva o espectador a experimentar algo como o fim de um incômodo, de uma "tensão crônica", de algo inexorável que, enfim, acontece.



Figura 8: Raymond e Pearline presenciam à morte de GD

Ainda comovidos pelo destino do protagonista - esquecendo que, afinal das contas, ele é *killer* de aluguel e não mocinho - percebemos o alívio por ele experimentado na hora da passagem, o que torna-se alívio para o espectador, como quando, após dias quentes e abafados, com alta taxa de umidade no ar, finalmente um temporal vem trazer sossego e refrigério, porquanto nós nos assustamos com suas trovoadas e relâmpagos.



Figura 9: Pearlline finge de atirar em Louie

Enquanto Ghost Dog morre, voltamos a experimentar comoção, juntamente com Raymond e Pearlline que, impotentes, assistem o falecimento do amigo. Pearlline ainda levanta a arma (por ela encontrada no chão) e, supostamente brincando, atira em Louie, enquanto este, mancando, tenta alcançar o veículo onde o espera a Srta. Louise, a nova chefe da organização. Louie vacila e parece ter sido atingido pela mocinha Pearlline, mas logo continua a aproximar-se da *limousine*.

Os exemplos acima nos ajudam a compreender o uso peculiar do humor negro por parte de Jarmusch. E esta constante, no cinema do diretor independente natural de Akron (Ohio, EUA), reforça o *dialogismo polifônico* e os referidos encontros/confrontos entre *outsiders*, onde as vozes permanecem independentes, e o sentido é advindo da relação dialógica, o que significa que a coisa é ressignificada pelo *outro*, para além do suposto sentido inicial cogitado pelo sujeito falante.

No caso específico do filme *Ghost dog* (1999), esta variedade de vozes é promovida pelo recurso de Jarmusch ao *pastiche* e à *paródia*. Como vimos acima, este é um filme 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. Mas, paradoxalmente, neste longa-metragem há toda uma troca polifônica. Polifônica porque, apesar de reconhecermos o personagem Ghost Dog como entidade primária, Jarmusch – que além de diretor é também

roteirista deste filme – permite aos antagonistas se expressarem, isto é, faz com que estes ultrapassem o clichê de vilões, gângsteres e preconceituosos que, notadamente, está associado a este tipo de personagens.

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, pois realça o teor polifônico deste filme, na medida em que os *mobsters* e principalmente seus chefes, passam a dispor de uma voz que os caracterize e não somente os ridicularize segundo clichês e estereótipos.

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

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 a *voz* remete para a revelação da identidade de determinado personagem, para a sua asserção sobre o mundo histórico (através daquele diegético), para a sua presença, para a manifestação de sua personalidade, a qual, humanamente (e a ficção não deixa de ser uma imitação da vida humana), tende a ser contraditória.

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.

Vemos, pois, que se Jarmusch consegue sintetizar gêneros distintos em um mesmo filme (*gangster movie*, comédia, drama...), da mesma maneira ele mistura *paródia* e *pastiche* (e ainda, *sátira*), o que reforça a complexidade e o modelo híbrido de seu cinema, no qual, neste sentido, destaca-se *Ghost dog*. E é este modelo híbrido, 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 há a voz 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.

O que permite este método de trabalho, esta aposta, por parte do diretor, na combinação de materiais diversos, segundo o viés peculiar do *patchwork*⁴⁴ 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 que ela denominou de “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 teor 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 pluralidade e riqueza de representações de *outsiders*, e para além do referido modelo híbrido estilístico e de gêneros, há mais um elemento de complexidade, que é o encontro/confronto entre culturas: aquela afrodescendente periférica, aquela ítalo-americana representada neste filme (também periférica, não-*wasp* e gangster), e aquela do Japão feudal e dos espadachins que, como Ghost Dog, viviam e morriam para proteger um amo, que era o “suserano”.

Entende-se, também, que a atitude dialógica é algo peculiar do *outsider*, sujeito social que, além de improvável, é dialógico e interativo. Neste sentido, é possível observar que 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 antagônica ou conflituosa com relação a outro *outsider*.

O aspecto híbrido peculiar da construção cinematográfica deste realizador costuma se manifestar em extremos que vêm a conviver harmoniosamente num mesmo filme. Jarmusch traz a *Imagem-tempo*⁴⁵ para dentro de um *gangster movie* misturado com filme de samurai, e

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

45 Teorizada pelo filósofo Gilles Deleuze (1990), a “imagem-tempo” é uma leitura, efetuada pelo autor, de certa peculiaridade do cinema moderno, em contraposição ao cinema clássico hollywoodiano. No âmbito do cinema moderno, ou seja, a partir da década de 1950 e principalmente 1960, o tempo torna-se preponderante quanto à sua associação com o elemento espacial (embora estes dois aspectos, o temporal e o espacial, sejam indissolúveis). Neste viés, os personagens contemplam a si mesmos e vislumbram os eventos nos quais estão inseridos, além de praticarem ações. Tornam-se, pois, testemunhas das mesmas, o que, segundo Deleuze, difere profundamente da imagem-movimento, contexto no qual o

diluído numa ambiência *Hip-hop*, cuja linguagem adotada pelo diretor, em alguns momentos, parece estar citando videocliques de *rap* da década de 90, enquanto em outros momentos aparenta adotar uma linguagem documental.

Este conjunto de fatores heterogêneos deveria representar uma contradição, algo inconcebível, improvável. Mas não é o *outsider*, segundo a definição dos dicionários (acima, na introdução), 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, a cena da convocação de Louie por parte dos chefões da organização, aponta para o que, com Stam (1992), podemos chamar de momento de *carnavalização*, menos intenso e exuberante do que aquele representado em *Daunbailó* (1986) na famosa sequência do sorvete na cadeia⁴⁶, 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 de líder, 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).

E 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 paradoxal. Mas no filme isto 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,

elemento espacial e a continuidade das ações, aponta para certa linearidade, onde a “ação” é o que mais importa naquele tipo de cinema.

46 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 prisionais, que enfim, aparecem, fazendo barulho com os cacetetes nas barras das celas e interrompendo assim a rebelião canora dos detentos.

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, notadamente, 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 voga, é que torna possível a não-adesão às normas comportamentais cabíveis no âmbito de determinada “sociedade”. 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 do *outsider* e, como vimos, manifesta-se apenas em alguns momentos de alguns filmes de Jarmusch.

Ao tomarmos 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. Aliás, é o filme que se encaixa, ou é construído com base em Ghost Dog, ou para melhor expressar, o longa-metragem foi construído tendo em vista o ator que ia interpretar esta entidade ficcional, ou seja, Forest Whitaker, assim como o próprio Jarmusch (1999) comentou em entrevista:

(...) 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).

Na continuação da entrevista, há uma melhor explicação de Jarmusch acerca do personagem que entendia criar para protagonizar este filme:

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).

Este aspecto híbrido - esta combinação de personagens *outsiders*, e portanto, genuinamente estranhos, diversos - acompanhado 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 ele 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).

Vemos que o autor baseia-se em definições conceituais operadas por colegas 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 pragmática de ridículo 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).

Desta maneira, a autora problematiza a *paródia*, contestando sua atitude ridicularizante, e

apontando para 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 *parodia* 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 aponta 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, embora consideremos mais apropriada a utilização do termo *diluição*, vemos com Woodward (2000) que o sujeito individual, nesta fase histórica, deixa o lugar para a subjetividade, e ainda, como vimos no capítulo anterior, com 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* -

que abrange não apenas o filme aqui considerado, como toda a filmografia do cineasta - torna esta subjetividade um conjunto de subjetividades, que vêm a dialogar entre si, de onde a referência à *polifonia* (acima).

Jameson (1991) 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 Northrop Frye (1970) - que também representa uma referência, mas não foi citado por Mambrol (2016) no artigo acima - de maneira semelhante a Hutcheon (1991), além de *paródia* e *pastiche* haveria a *sátira*, que, segundo este autor, distingue-se da *paródia* devido ao tom não pejorativo, mas que tende a melhorar determinados traços de algum personagem ou situação. Neste sentido, apesar do filme *Ghost dog* (1999) representar em seu conjunto um *pastiche*, em alguns momentos, há indícios de *paródia*, e também, de *sátira*, como será mostrado a seguir.

O cinema de Jarmusch remete para o “híbrido”, onde um filme como *Ghost dog* é uma *bricolagem*⁴⁷, 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, com Jarmusch, os gêneros não são imitados ou

47 Segundo o livro *The savage mind* (em português, “*O pensamento selvagem*”) Claude Levi-Strauss (1962) considera a *bricolagem* como a reutilização e combinação de materiais preexistentes com a atribuição aos mesmos de uma nova função.

copiados assim como eles são, e sim, de certa forma são reinterpretados ou ressignificados.

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 (em sua vertente depreciativa, conforme foi discutido por Hutcheon), na medida em que ridiculariza, 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 acima dos cinquenta anos de idade, alguns acima dos sessenta e 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 e bebidas do que com o manuseio de armas ou pior, na luta corporal. Em contraposição, Ghost Dog é ágil, preciso, eficiente e silencioso.

Porém, se os subalternos são parodiados por Jarmusch, há uma diferença fundamental na maneira pela qual este cineasta retrata os chefes da organização, pois se com Northrop Frye (1970) 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 chefe, 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, sentado por cima de sua poltrona.

A esta altura acreditamos que seja conveniente abrir parêntese a fim de esclarecer que não estamos enxergando nenhuma simpatia de Jarmusch com relação aos gângsteres. Todavia, o diretor, através do personagem Ghost Dog, enfatiza o fato de ambos, esta entidade ficcional e Louie Bonacelli, pertencerem a “antigas tribos em extinção”. Neste sentido, o fato de Ghost Dog, ao executar Vargo, homenagear o oponente, deixando que ele abotoe o terno para morrer de maneira digna, não significa que Jarmusch esteja valorizando (do ponto de vista moral) uma organização criminosa, e sim, o fato de Ghost Dog ser um “guerreiro espiritualizado”, que ao matar o “rei inimigo”, o executa com respeito.

Este é o *caminho do samurai* e do artista marcial de uma forma geral. Diferente de um “gladiador” qualquer, o praticante de artes marciais não humilha, não escarnece o oponente. A própria expressão “arte marcial” evidencia o teor sublime, isto é, artístico e de certa forma espiritual, do treinamento para a luta, atividade que se encontra em todas as culturas e formas de agregação humana.

Todavia, o filme retrata um submundo de gângsteres. Ou seja, embora Ghost Dog seja um guerreiro espiritualizado, ele executa ações homicidas para o afiliado Louie Bonacelli, pois apesar deles pertencerem a tribos antigas, de fato diferentes, o que há em comum entre Ghost Dog e os membros da gangue de Ray Vargo é o fato de todos eles serem *outlaws*, ou seja, criminosos. Jarmusch não moraliza esta temática, apenas, representa um submundo onde, como se costuma dizer em inglês, *dog eat dog*⁴⁸ (No Brasil, a expressão correspondente é “cobra comendo cobra”).

Notadamente, há uma distinção bastante consistente entre lutar e brigar. Porquanto a luta possa ser dura – e vale frisar que o combate entre samurais terminava com pelo menos um óbito, possivelmente através de um só golpe fatal. Mas não há a ridicularização do outro, a vulgaridade, a ofensa, o rancor, enfim, a emotividade que acompanha a briga que ocorre entre homens comuns, movidos por sentimentos negativos e que são incapazes de controlar a si mesmos e seus impulsos. A luta é algo que exige frieza, autocontrole, autodisciplina e, porquanto isso possa parecer contraditório, o respeito pelo adversário.

Neste sentido, Jarmusch não nos parece “opinar” sobre os criminosos. Embora haja certo grau de ridicularização dos subalternos, Louie e o próprio Vargo (além da filha dele, Louise) não são caricaturais e representam o lado *nobre* da antiga tribo em extinção à qual pertencem. Pode-se afirmar, portanto, que não se trata aqui de um filme de mocinhos e vilões, já que o próprio Ghost Dog, afinal das contas, é um assassino de aluguel, apesar de sua erudição e sua atitude espiritual.

Consequentemente, Jarmusch não se posiciona nem contra e nem a favor dos gângsteres – e tampouco retrata Ghost Dog como um pobre coitado vitimizado por terceiros - pois a cena na qual o protagonista executa o chefe adversário não representa a apologia do *boss* Ray Vargo, e sim, a ênfase no “jeito samurai” de entender a luta e a vida, homenageando o oponente, já que nas artes marciais (e o *bushido* está incluído entre elas) aprende-se que o verdadeiro inimigo é interior, pois não é o “outro”.

48 Por sinal é o título de uma música da banda australiana de hard rock AC/DC.

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 conceitualização típico-ideal, tem um caráter híbrido, baseado na justaposição de traços diversos, no molde do *pastiche*. E este aspecto híbrido 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*; já 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-*w.a.s.p.*- dentro da lógica identitária que 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, os segmentos estabelecidos seriam anglo-saxões brancos e protestantes (*white anglo-saxon protestants*), 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 nas várias áreas comerciais, legislativas, jurídicas e políticas/executivas. A questão, aqui, é que o não-*w.a.s.p.*, 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 (inclusive musical), como é o caso do *Public enemy* para Sonny Valerio.

O aspecto híbrido é um marco que permeia o cinema deste diretor. Pois, se em um *road-movie* - porquanto atípico - como *Estranhos no paraíso* (1984), Jarmusch aposta nos entre-tempos e caracteriza os personagens enquanto testemunhas do aspecto cronológico - no molde da *Imagem-tempo* deleuziana (1990) - percebe-se que, de novo, este cineasta, de maneira paradoxal, realça os momentos que ocorrem entre as peripécias que compõem um filme “de ação” como *Ghost dog*, mas que em realidade é um filme híbrido que, apenas em parte, pode ser considerado um *gangster movie*.

Aparentemente o filme menos “à-la-Jarmusch” deste cineasta, considerando o período 1979-1999, devido a algumas peculiaridades estilísticas (maior movimentação da câmera, ritmo mais dinâmico) e temáticas (ação e tiroteios), *Ghost dog* (1999), se analisado de forma atenciosa, revela algumas continuidades com os filmes anteriores. Apesar de se tratar de um filme de ação, com um moderno afro-samurai novaiorquino a serviço de um afiliado de uma organização criminosa ítalo-americana, *Ghost dog* apresenta diversos momentos que remetem para as nossas considerações acerca de *Estranhos no paraíso* (1984).

Embora *Ghost dog* não seja um *road movie*, o deslocamento é um tema implícito no filme, onde, lembremos, o melhor amigo do espadachim afro-americano é um sorveteiro haitiano, desprovido da documentação para permanecer nos EUA, ou seja, em risco iminente de ser expatriado. Também, o filme retrata uma espécie de deslocamento simbólico, espiritual, já que o protagonista segue o *Hagakure*, código que disciplina a conduta dos samurais no Japão feudal.

Para além desta distinção, básica, entre o longa protagonizado por Forest Whitaker e filmes como *Estranhos no paraíso* (1984) e *Daunbailó* (1986), percebe-se que, apesar de se tratar de um filme de ação, em *Ghost dog* (1999) também há vestígios da *imagem-tempo* deleuziana, principalmente com relação ao estado contemplativo dos personagens, não apenas Ghost Dog, enquanto adepto do *Código do samurai*, mas também, outras entidades ficcionais deste longa-metragem também compactuam com ele a atitude de ser *testemunhas do tempo*, ao presenciar conscientemente os acontecimentos nos quais estão envolvidos, como é o caso de Louie. Na cena em que Ghost Dog salva-lhe a vida, este personagem está escorado contra uma parede, acende um cigarro e apenas contempla os eventos, enquanto Morini chega para matá-lo e Ghost Dog aparece ao lado dele (de Louie), atirando contra o agressor.

Em outro momento, ocorre a referida cena na qual Raymond e Ghost Dog contemplam a construção de um barco por cima do teto de um prédio. Além destes personagens, a pequena Pearline, também, revela-se consciente e observadora, mais uma testemunha do fluxo dos eventos, desde a primeira cena em que ela vem a interagir com Ghost Dog (e que foi por nós analisada anteriormente), quando aproxima-se dele, movida por uma forte e ingênua curiosidade infantil, e começa a interrogá-lo, admitindo “conhecê-lo” - com base numa fala da sua mãe - enquanto ser solitário e desprovido de amigos, de onde Ghost Dog apresenta-lhe Raymond, seu melhor amigo.

Vale salientar que a atitude do próprio Vargo, antagonista de Ghost Dog, aponta para

traços contemplativos. Na cena em que Vargo, Sonny Valerio e o velho *consigliere* (do italiano, conselheiro) esperam Louie para ter informações sobre Ghost Dog, eles aguardam de uma maneira em que cada um está absorto num estado que lembra o sonhar de olhos abertos, ou *daydreaming*. Neste sentido, apesar de se tratar de um *filme-de-ação* (embora *sui generis*), *Ghost dog* se estrutura de maneira a enfatizar os *entre-tempos*. Momentos entre as ações, entre os tiroteios protagonizados pelo personagem *Ghost Dog* e os gângsteres de Vargo, são significativos quanto à caracterização dos personagens e sua atitude consciente, contemplativa.

A complexidade deste longa-metragem, portanto, está fundamentada no apostar do diretor na combinação de elementos diversos e heterogêneos ou, mais uma vez, no híbrido, tanto em termos temáticos (encontros e confrontos entre *outsiders* que integram grupos sociais e étnicos diferentes), como modal (confluência de gêneros: *gangster movie*, drama, algo de videoclipe e um toque documental).

Entretanto, precisamos evidenciar que esta complexidade em termos de enredo, personagens, referências culturais e gêneros, alcança um grau ainda mais elevado através da que podemos chamar de *intersecção dialógica de linguagens diversas*, o que, neste filme, aponta para uma estética metalinguística, devido à confluência de textos imagéticos (os desenhos animados), verbais (os trechos do *Hagakure*, os livros trocados entre Ghost Dog e Pearlman) e sonoros (as músicas do filme são em sua maioria diegéticas, na medida em que é Ghost Dog que toca os CDs em carros por ele roubados ou no seu abrigo, por cima do teto do prédio onde cria pombos).

A este respeito, vale realçar, com Barbosa (2017) que a “predisposição dialógica (...) possui um investimento estético e explícito” (BARBOSA, 2017, p. 14). É útil evidenciar que Barbosa não se refere à obra cinematográfica de Jarmusch e sim, àquela de Jorge Furtado e, mais precisamente, ao longa-metragem *Saneamento básico – o filme* (2007), no qual, segundo o autor, “tanto a metalinguagem quanto o dialogismo são estruturas engendradas na obra de Jorge Furtado” (BARBOSA, 2017, p. 15). Impedidos, neste contexto, de nos determos com uma análise comparativa aprofundada de *Saneamento básico* e *Ghost dog* – o que foge dos objetivos desta tese de doutorado - ainda assim, ressalte-se que, se em Furtado, “elas compõem-se em recombinações que fogem à redundância, mesmo que reafirmem um procedimento frequente” (BARBOSA, 2017, p. 15), podemos verificar que, em Jarmusch, metalinguagem e dialogismo também operam por meio deste viés de articulações e

rearticulações constantes.

Dentro da obra de Jim Jarmusch, *Ghost dog* representa um filme no qual a proposta dialógica e aquela metalinguística alcançam o auge em termos das que, como acabamos de ver, Barbosa (2017) chama de *recombinações*. Vale discernir, neste momento, entre intertextualidade e metalinguagem, já que, se em *Ghost dog* há toda uma estruturação metalinguística, nos outros filmes de Jarmusch verificamos que há sim, um *engendramento dialógico*, porém, mais do que presença de metalinguagem propriamente dita, há uma proliferação de referências intertextuais: em *Daunbailó* (1986), o personagem Roberto, dentro de um abrigo encontrado por ele, Jack e Zack, no meio de um pântano, durante a fuga deles de uma penitenciária, cita o poeta Walt Whitman, embora, diferentemente de *Ghost dog*, não haja letreiros contendo trechos de poemas deste autor; Em *Homem morto* (1995), Jarmusch pede emprestado ao poeta britânico William Blake, o nome do personagem principal, protagonizado por Johnny Depp e, além disso, o índio que inicia e acompanha o contador assassino (William Blake), numa jornada de autoconhecimento espiritual, chama-se *Ninguém*, o que representa uma explícita referência ao poeta da *Iliada* e da *Odisséia*, Homero; e em *Amantes eternos* (2013) entre outros livros, aparece o *Dom quixote de la mancha*, de Miguel de Cervantes. Não temos mencionado o filme *Paterson* (2016), devido ao fato que, embora o mesmo esteja repleto de referências intertextuais - como é o caso dos poemas de William Carlos Williams, poeta da cidade do Nova Jersey no qual este filme interpretado por Adam Driver é ambientado - temos dedicado um capítulo específico para a análise desta produção de Jim Jarmusch e, portanto, abordaremos especificamente a questão das citações intertextuais em *Paterson* no quarto capítulo.

Notadamente, o fato de um livro famoso ser enquadrado em um filme - ou a citação de versos poéticos igualmente conhecidos - por si só, não confirma o viés metalinguístico daquela obra cinematográfica. A este respeito, um exemplo de metalinguagem é oferecido pelo uso do *Hagakure* em *Ghost dog*. Neste filme, trechos do antigo texto japonês, devidamente selecionados por Jarmusch, são utilizados enquanto letreiros que intercalam a narrativa. A linguagem gráfico-verbal, portanto, traz informações complementares a respeito da linguagem cinematográfica - ou seja, o *Hagakure* serve para explicar o modo de pensar e agir do protagonista, através da inserção de cartelas contendo trechos do *Código do samurai* - e, da mesma forma, a trilha do filme, isto é, a linguagem sonora, alcança a referida *dimensão diegética*. E ainda, temos *inserts* de desenhos animados, que dialogam tematicamente e

intensificam determinada ambiência cinematográfica, ou a contrastam, além de trazer informações que, dialogicamente, servem para melhor compreender a narrativa do filme de Jarmusch.

Se a atitude dialógica permeia toda a obra deste cineasta e em alguns filmes observamos como Jarmusch serve-se da intertextualidade para reforçar esta predisposição (dialógica), é necessário ponderar que a metalinguagem (*strictu sensu*) é utilizada por Jarmusch apenas em *Ghost dog* (1999).

Consideramos útil realçar a distinção entre *intertextualidade* e *metalinguagem*, pois na metalinguagem, apesar de haver linguagens diferentes, ocorre que diversos textos dialoguem entre si, como é o caso de: música, animação, textos escritos, imagens cinematográficas. Portanto, uma produção na qual pode-se comprovar a presença de vestígios de metalinguagem, como é o caso de *Ghost dog*, também pode ser considerada intertextual, na medida em que o texto fílmico propriamente dito dialoga com trechos do *Hagakure*, em forma de cartelas com fundo preto, assim como dialoga com a música de RZA, com os livros trocados entre Ghost Dog e Pearline (*Frankenstein*, *Rashomon*...), e ainda, com as animações (*Gato Felix* etc.).

É útil observar como, através da metalinguagem, o cineasta ofereça maior conhecimento sobre determinado personagem. Neste sentido, o livro *Frankenstein* (2012)⁴⁹ de Mary Shelley, ao aparecer no filme através da menina Pearline, serve para ressaltar as diversas influências do protagonista, de fato um híbrido, um Frankenstein, pois a personalidade e a visão de mundo de Ghost Dog são oriundas de sua observância pelo *Hagakure*, mas também, de sua inserção no meio do gueto afrodescendente novaiorquino, e ainda, seu convívio com o ítalo-americano Louie Bonacelli.

Se nesta tese focamos na categoria personagem, e através da mesma nos debruçamos sobre as representações do *outsider*, vale reiterar que a caracterização (e logo a representação) do *outsider* não ocorre apenas pelo viés dos gestos e expressões atoriais, isto é, pelo que o personagem “faz” e “deixa de fazer”, como também, não se dá somente através da fala das entidades ficcionais e seus silêncios. Logo, o espaço cênico e outras peculiaridades diegéticas e extradiegéticas, como figurino, penteado (ou falta do mesmo), sonoridades – apenas para exemplificar - contribuem para com a caracterização dos personagens e com a efetiva colocação em cena ou em situação dos mesmos.

49 Data da primeira publicação da obra.

Do ponto de vista da análise do espaço, a casa de Ghost Dog, situada no teto de um prédio em uma região industrial e periférica de Nova Iorque, poderia ser entendida, segundo a *Poética do espaço* de Gaston Bachelard (2003), como uma *choupana*, se tratando da *casa primeira*, isto é, a casa do imaginário, através de uma perspectiva fenomenológica. Neste mesmo sentido, Bachelard refere-se ao *ninho* e à *concha*, ao destacar que, “com o ninho, sobretudo com a concha, encontraremos toda uma série de imagens que procuraremos caracterizar como imagens primeiras, como imagens que suscitam em nós uma primitividade (BACHELARD, 2003, p. 257).

Quanto ao uso do espaço, inclusive para caracterizar e hierarquizar os personagens do filme, ocorre que, se a câmera entra no abrigo de Ghost Dog, partilhando assim da sua intimidade, neste abrigo tão essencial e, ao mesmo tempo, primordial, verificamos que a mesma transita de maneira discreta pelo restaurante alugado por Vargo, e também, pela mansão do líder da organização criminosa dos ítalo-americanos, embora nestes ambientes, o chefe seja sempre acompanhado por diversas pessoas – seus capangas – ou seja, o espaço serve também para enfatizar o espírito de pertencimento que, supostamente, disfarça toda uma estratégia paramilitar (hiper-hierarquizada) voltada para a proteção do chefe; até que, finalmente entramos na “intimidade” de Vargo, quando Ghost Dog invade o gabinete do *boss*, antes de matá-lo.

Vê-se, porém, que trata-se de uma intimidade relativa, sóbria, ativa, de acordo com o ambiente representado, que é parecido com aquele onde um governador despacha seus interlocutores políticos em sua mansão localizada fora da cidade. É diferente quando a câmera entra no apartamento de Louie, mais modesto, singelo, e rico de referências que corroboram a caracterização deste personagem, ou ainda, quando a câmera entra na casa de Sonny Valerio e acompanha esta entidade ficcional em sua “toilette”, enquanto o *mobster* canta uma música da banda *Public Enemy*.

Isto é, Jarmusch, ao adentrar o espaço particular destes personagens, os hierarquiza, ao elevá-los acima dos demais, por oferecer ao espectador informações adicionais – justamente, através do espaço cênico: ambientes, objetos, cores e texturas, apenas para exemplificar. Considerando novamente a questão da *paródia* e do *pastiche*, percebemos que o investimento numa caracterização mais profunda e detalhada serve para realçar os paradoxos e as contradições humanas de determinado personagem, acabando por amenizar suas características pejorativas, enquanto suposto inimigo do herói.

Ou seja, Jarmusch atribui aos antagonistas traços que contradizem até mesmo seu status de vilão. Dito de outra maneira, o racista Sonny Valerio é fã do *Public Enemy*, cujas músicas ele conhece de cor e canta enquanto se perfuma em seu banheiro sofisticado. E como dito, entrar no espaço íntimo de um personagem - e o que tem de mais íntimo do que um banheiro? - é uma maneira de elevá-lo acima de outras entidades ficcionais, quanto ao seu peso na economia narrativa do filme. E quanto ao chefão, Vargo, até mesmo o ingresso da câmera em seu ambiente serve para evidenciar seu *status* distinto, de líder, ao qual Ghost Dog reservará, justamente, uma morte digna de um comandante, ou mesmo, de um rei inimigo. Utilizamos, pois, o termo sobriedade, pois é sobriamente, mas com elegância, que Vargo é executado por Ghost Dog, de maneira a sentar, já falecido, por cima da poltrona.

Todavia, ao se verificar a presença da *intertextualidade*, não necessariamente haverá *metalinguagem*. A metalinguagem ocorre quando duas ou mais linguagens estão contidas uma na outra, e a linguagem, de certa forma, fala sobre si mesma, é autorreferencial, pois manifesta-se de maneira explícita. Intertextualidade, de regra, ocorre quando um texto dialoga com um ou mais textos anteriores. E pode ser implícita. Neste sentido, o *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Carventes é um clássico da intertextualidade, na medida em que há repetidas citações de obras anteriores, que neste livro não servem apenas como referências ou enfeites para enfatizar a erudição do autor, e sim, motivam o protagonista a se deparar com aventuras no molde, pelo menos pretensamente, dos romances de cavalaria, pertencentes a um período histórico anterior, isto é, anacrônicos, à época narrativa do Dom Quixote.

Ao analisarmos um filme como *Ghost dog*, precisamos nos defrontar com o que Afonso Barbosa (2017) chama de *multimodalidade do dialogismo*. Em sua tese sobre o cinema de Jorge Furtado, o autor pondera acerca da heterogenia das modalidades do estudo bakhtiniano das *interações dialógicas*, quando afirma: “O dialogismo, enquanto estrutura multimodalizada, é um mecanismo que possui engajamentos discursivos que operam sob demandas operacionais” (BARBOSA, 2017, p. 26). Embora Barbosa não aponte explicitamente, o autor parece sugerir a existência de *dialogismos*, ao invés de apenas um “dialogismo”, pois ao evidenciar sua peculiaridade *multimodal*, subentende-se, através das palavras de Barbosa, a pluralidade de manifestações no que diz respeito à aplicação do conceito bakhtiniano.

Como já foi discutido acima, nos filmes de Jarmusch há toda uma referencialidade, uma *intertextualidade*. A este respeito, observa-se com Gérard Genette (2006) que um texto,

de certa forma, transcende a si mesmo. Genette chama de *transtextualidade* aquilo que vai além do que o texto representa por si só – quer dizer, sua relação, explícita ou implícita, com outros textos. Neste sentido, o autor sistematiza cinco modalidades de *transtextualidade*, sendo a *intertextualidade*, termo atribuído pelo autor a Julia Kristeva, a primeira delas. Genette resume este termo composto à “relação de co-presença entre dois ou vários textos” (GENETTE, 2006, p. 8). Após apresentar os outros tipos de transtextualidade, Genette enfatiza a *hipertextualidade*, modalidade que o autor privilegia.

Entende-se por *hipertextualidade* a relação entre um texto e outra publicação anterior, *hipotexto*, a qual pode ser entendida como uma referência, de fato, algo com que o texto dialoga. O texto em questão brota do texto anterior, embora Genette alerte que isso não ocorra em forma de comentário.

Neste sentido, podemos pensar o filme *Ghost dog* como uma *bricolagem transtextual*, na qual os textos não só dialogam, mas de fato, brotam um do outro. A complexidade desta *hipertextualidade* aumenta na medida em que, a riqueza inter e, com Genette (2006), transtextual de *Ghost dog* alcança uma *dimensão metalinguística*, na medida em que as linguagens não apenas dialogam, mas sim, contribuem para com a criação de um universo diegético habitado predominantemente por *outsiders*, em todas as suas variedades e formas de representação.

Vale frisar que a narrativa destes textos outros (animações, livros, músicas e o *Hagakure*) confirma haver toda uma continuidade com relação ao texto fílmico principal. Nestes termos, além da *metalinguagem*, podemos considerar, também, a presença de *metaficção*, pois, apenas para exemplificar, o *insert* da sequência do Gato Félix não representa apenas um enfeite estético, e sim, aquilo que o trecho do desenho animado mostra ao espectador em termos narrativos tem uma função quanto à fruição do espetáculo fílmico por parte da audiência, isto é, a maneira como o público acompanha a história contada através do texto principal: o filme.

No caso do exemplo acima, há portanto a copresença de *metalinguagem* (linguagens diferentes coexistem e compõem o texto fílmico: verbal, musical, visual, sonoro) e *metaficção* (a coexistência de situações ficcionais diferentes que, juxtapostas, contribuem para com a contação da história narrada pela ficção principal: o filme).

Neste sentido, será suficiente pensarmos na trilha sonora de *Ghost dog*, a qual, reiterese, torna-se diegética, na medida em que é o protagonista, através da inserção de CDs em sons

automotivos ou em seu abrigo, quem toca as músicas compostas, em sua maioria, por RZA (*Wu Tang Clan*), para este filme. Das únicas duas músicas não originais, consta um *free jazz* e o clássico do reggae *Armagideon Time* (1992), de Willie Williams.

Após termos citado Antonio Candido (2006) na introdução, vemos que, ao debruçarmos sobre *Armagideon time*, clássico do reggae (e do *punk rock*, através da *cover* da banda *The Clash*), precisamos voltar a este autor e à mesma citação, na medida em que o fato externo, ou social, é para ser entendido, “como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2006, p. 14). A atitude do herói/anti-herói de inserir CDs nos sons automotivos de carros por ele furtados, é emblemática, quanto à internalização do aspecto social, quando a música selecionada por Ghost Dog é o *Hip-hop* criado para este filme por RZA, mas o é em maior grau quando a música escolhida por Jarmusch para integrar a trilha sonora do filme é *Armegideon time*, devido aos sentidos produzidos pela canção clássica de Willie Williams.

Notadamente, o *Reggae*, enquanto *voz do terceiro mundo*, é um estilo musical advindo de raízes caribenhas como o *calypso* e o *mento*. Este gênero musical expressa uma mensagem de protesto, de autoafirmação, de espiritualização, de fraternidade, paz e amor, mas também, de revolta. E, no caso específico, *Armagideon time* traduz um olhar fortemente crítico e que pretende conscientizar as pessoas acerca da fome e da injustiça social, quando Willie Williams canta: “A lot of people won't get no supper tonight/ A lot of people are going to suffer tonight” (Muitas pessoas não terão sopa para comer esta noite, muitas pessoas sofrerão esta noite), ou ainda: “A lot of people won't get no justice tonight” (Muitas pessoas não terão justiça esta noite).

Quanto à porção do longa-metragem acompanhada por esta música, vemos que, como em outras ocasiões, Ghost Dog, com suas luvas brancas, insere um CD no leitor automotivo e logo começa a tocar *Armagideon time*. Ghost Dog está dirigindo o veículo, e passa por uma área não glamourosa da cidade, mas na qual, com todo o charme, uma mulher desfila até o ingresso de um *night club* trajando umas calças prateadas. Ghost Dog a observa, antes de se distrair com um homem que excedeu na ingestão de bebida alcoólica e tem dificuldades em inserir a chave na porta do carro.

Seguem *closes* de Ghost Dog dirigindo, intercalados por *cross fades* (dissolvências cruzadas), que enfatizam o teor introspectivo deste momento do filme. E quando a letra deixa espaço para um solo de trombone, quase a destacar o “humor negro”, bem peculiar do

cineasta, acompanhamos o assalto através do qual Ghost Dog surpreende e retira as indumentárias de um casal que, embriagado, passeia pela calçada novaiorquina. O homem, sendo corpulento e bem acima do peso, tende a ser ridicularizado ao ficar sem o terno azul, e aparece apenas de cuecas boxer e regata branca, ou seja, neste momento Jarmusch utiliza a música de maneira a produzir um efeito cômico.

Segundo Bergson (2004), este *estado d'alma* remete para certo inconformismo do ser humano com relação ao contexto social. Neste sentido, o autor está convencido “de que o riso tem significado e alcance sociais, de que a comicidade exprime acima de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade, de que não há comicidade fora do homem, é o homem, é o caráter que visamos em primeiro lugar” (BERGSON, 2004, p. 99-100). Logo, podemos inferir, com Bergson, que o riso é um ato *irreverente*, o que, ao menos em parte, dialoga com o conceito bakhtiniano de *carnavalização*, assim como foi sinalizado por Robert Stam (1992).

Pelo que aqui mais interessa, quanto à cena do despojo, por parte de Ghost Dog, do homem barrigudo e da jovem em cuja companhia ele estava se entretendo, compreende-se, graças à leitura de *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade* (2004) que, “quando a pessoa do próximo deixa de nos comover, só aí pode começar a comédia” (BERGSON, 2004, p.100). A este respeito, já que o nosso enfoque específico, nesta tese, está direcionado para a categoria *personagem*, vale abrir parêntese sobre algo muito importante, que não é exclusivo do cinema, mas que na Sétima arte alcança um grau psicológico talvez único entre as demais formas artísticas de representação: a *identificação*.

Segundo Aumont e Marie (2006), trata-se de um conceito que surgiu no âmbito da psicologia, onde a *identificação* está associada à fase na qual a criança se descobre a partir do “outro”, por via de um processo de reflexão, como se este outro (mãe, pai, irmão, primos, professoras, amigos e colegas...) fosse um espelho para a constituição progressiva da noção de “si mesmo” enquanto ser distinto, processo póstumo que, segundo Jung (1991) pode ser chamado de *individuação*, e ocorre *grosso modo*, durante a adolescência. O bebê e a criança pequena ainda reconhecem a si mesmos a partir da identificação, por estágios sucessivos, com terceiros que lhes estão próximos do ponto de vista afetivo.

No que diz respeito às artes, segundo os autores, “a identificação com o herói é própria do regime ficcional e é um fenômeno que tem raízes no inconsciente” (AUMONT e MARIE, 2006, p. 156). E, pelo que concerne a Sétima arte, “a teoria do cinema de inspiração

psicanalítica propôs considerar a identificação com a personagem uma identificação secundária (Metz, Bergala, Vernet). É uma identificação com a personagem como figura do semelhante na ficção, como foco dos investimentos afetivos do espectador” (p. 157).

Todavia, os autores alertam que, “no entanto, a relação de simpatia por uma personagem é o efeito, e não a causa, da identificação. De modo mais global, o espectador identifica-se com a situação ficcional que o filme lhe propõe pelo viés da decupagem, por exemplo pela multiplicidade dos pontos de vista” (AUMONT e MARIE, 2006, p. 157). Ou seja, o *Dicionário teórico e crítico de cinema* sugere que a *identificação* do espectador com determinado personagem faz parte de um nível mais abrangente de identificação, a qual ocorre com relação aos mundos ficcionais (ou possíveis).

Isso realça a inexorável e estreita ligação das entidades ficcionais com o contexto diegético no qual estão inseridas. Ou seja, teoricamente, ao se focar nos personagens, tem que se considerar também o *universo ficcional* ou *mundo possível*. Se esta afirmação pode parecer um truísmo, a sua compreensão é fundamental, no âmbito desta tese, até mesmo para justificar certas nossas digressões acerca do elemento espacial, assim como do aspecto temporal, os quais, por sua vez, como foi discutido, representam um conjunto indissolúvel, embora, dependendo do filme, agora um, agora o outro, possa se tornar preponderante.

Não temos como adentrar, ao menos de maneira aprofundada, o debate psicológico ou mesmo, psiquiátrico, acerca do porquê se chega a rir de gargalhada, e sem a menor compaixão, de desgraças alheias que ocorrem no ecrã. Afinal, o ato de Ghost Dog, acompanhado comicamente pelo solo de trombone que por sua vez está inserido na música *Armageddon time* (Willie Williams, 1992), pode ser considerado um assalto, ou seja, uma violência, um ato descabido e fora-da-lei. Por que rimos então? A resposta, porquanto óbvia, é: porque nós nos identificamos com o personagem Ghost Dog, e apesar de não ser um mocinho, torcemos por ele e queremos que seja bem sucedido em suas ações e peripécias, dentro do universo diegético, isso é, ficcional, no qual “age” e à cuja existência a sua função narrativa está atrelada. E ainda, precisamos sublinhar que têm as convenções de gêneros.

Mais, ao nos colocarmos do lado de Ghost Dog, não sentimos a menor piedade e até rimos pelos personagens por ele despidos, durante o referido assalto, num beco de Nova Iorque. A explicação se dá, pois, pelo processo de *identificação*, e por outro lado, pelo fato de haver uma diferença substancial entre mundos fictícios ou possíveis e mundo histórico, ou melhor, entre entidades ficcionais e seres humanos. Assim como, pela mesma razão, os

adolescentes (ou o adulto, já que os adolescentes na década de 90 tendem a continuar jogando *videogames*) ao jogarem com sua *console*, ou no celular, não têm a menor piedade de “matar” os inimigos que aparecerem “na sua frente” em jogos como o aclamado *Free fire* (em auge na atualidade, inclusive entre crianças).

O princípio é o mesmo: o sujeito que joga *Free fire* ou outro *game* de ação, de guerra ou de luta, não está “matando” ninguém, e sim, cumprindo o seu objetivo de eliminar oponentes virtuais, isto é, personagens. Como já sinalizamos anteriormente nesta tese, a entidade ficcional inexistente no mundo histórico e a sua razão de ser está limitada ao mundo possível, mas fictício, no qual está inserida. Terminou o jogo ou acabou o filme, e o personagem cessa de “existir”.

Quanto ao debate sobre os limites que dever-se-ia colocar aos filmes e aos *games* em termos de violência, no entanto, nos parece que, em casos de pessoas equilibradas, sem que sejam portadoras de psicopatologias e transtornos psicóticos severos, o fato de “matar” virtualmente, no *game* ou no filme (junto ao personagem com quem nós nos identificamos), possa até ajudar a sublimar instintos violentos que, querendo ou menos, fazem parte da psiquê humana, ou, com Carl Gustav Jung (2008) (2017), pertencem ao *inconsciente coletivo*.

O fato de um esquizofrênico ou psicopata excitar sua libido doentia ao assistir um filme “violento” e querer emular as “façanhas” do “herói” (*anti-herói*, com Reis e Lopes) não pode ser a razão pela qual deveríamos acabar de produzir ou exibir filmes “violentos”. Antes, dever-se-ia educar as pessoas a compreenderem a diferença entre mundos ficcionais e mundo histórico, personagens e seres humanos.

Contudo, têm casos extremos, nos quais a *identificação* nos leva a aderir a comportamentos totalmente inconvenientes e, em si, psicopatológicos, os quais vão muito além de despir um homem corpulento e sua *escort*, ridicularizando-os e suscitando assim o riso da plateia cinematográfica. Apenas para exemplificar, a produção da Bélgica, *Aconteceu perto da sua casa* (Benoit Poelvoorde, Remy Belvaux, André Bolzel, 1992), é um *mockumentary* (falso documentário), no qual uma suposta equipe não-ficcional segue um psicopata e filma as mais abjetas violências homicidas e sexuais, que incluem cenas de estupros, tendo senhoras idosas como vítimas, tudo regado a gargalhadas por parte do protagonista, sendo este não tanto psicopata, quanto *sádico*, já que o psicopata, notadamente, tende a não sentir empatia pelas vítimas, mas tampouco acha engraçado vê-las sofrer e padecer.

Para estes indivíduos, praticar homicídios ou feminicídios é *apenas* uma coisa como outra. Quer dizer, quando o psicopata ou a psicopata⁵⁰ praticam um assassinato, eles não o fazem necessariamente movidos por uma espécie de *prazer mórbido*, assim como ocorre para o sádico e sim, por um *desvio congênito*, que faz com que o ato de matar alguém, por eles, seja *normal*, de onde a corriqueira falta de remorso ou sentimento de culpa, após ter cometido determinada atrocidade.

Entretanto, ao termos assistido *Aconteceu perto da sua casa* (1992) em um centro cultural, numa sala de projeção, temos percebido como a resistência e a reprovação inicial, com pessoas querendo abandonar o local onde o filme estava sendo exibido, deixou o lugar para uma surpreendente e progressiva “adesão” virtual (enquanto espectadores) aos crimes hediondos praticados pelo assassino e estuprador que protagoniza esta obra cinematográfica.

Belvaux, Bolzel e Poelvoorde, de fato, levaram o conceito de *identificação* para o extremo mais absurdo: fazer os espectadores partilharem das barbaridades praticadas por um verdadeiro monstro, que neste caso, não é um antagonista ou um personagem secundário, e sim, o protagonista do filme, com quem, querendo ou não, o espectador é levado a se identificar, o que realça o poder deste processo fílmico e, de uma forma geral, o fascínio que o cinema produz na psiquê das pessoas, embora, o espectador não irá tornar-se, ele mesmo, um sádico assassino serial e um maníaco sexual da pior espécie, apenas por ter assistido a *Aconteceu perto da sua casa* (1992). Isto é, terminou o filme, o mundo ficcional e os personagens cessam de existir, e o espectador, porquanto momentaneamente perturbado, aos poucos regressa ao mundo histórico e ao seu próprio *self*.

Quanto à referida cena do filme *Ghost dog*, vemos com Bergson, que “essa deve ser a função do riso: sempre um pouco humilhante para quem é seu objeto, o riso é uma espécie de trote social. Donde o caráter equívoco da comicidade. Esta não pertence de todo à arte nem de todo à vida” (BERGSON, 2004, p.101).

Ou seja, na vida real é preciso se distanciar (do ponto de vista da empatia) do sujeito que torna-se objeto da chacota, mas vale alertar que, se o distanciamento não for apenas momentâneo, ou se o grau do “trote” for muito humilhante, corre-se o risco de que a brincadeira se torne em algo bastante dramático, conhecido como *bullying*, o que faz dos brincantes verdadeiros covardes. No caso do filme *Ghost dog*, a comicidade da cena do assalto do gordinho e de sua acompanhante funciona e suscita o riso do espectador, sem

50 Segundo Diana Moreira *et al* (2015), há uma diferença entre a psicopatia masculina e aquela feminina, que resulta ser mais sutil, disfarçada, e por esta razão, mais difícil de se decifrar.

alcançar a crueldade de *Aconteceu perto da sua casa* (1992).

Mas, vale ressaltar com Henri Bergson que “não rimos apenas dos defeitos de nossos semelhantes, mas também, às vezes, de suas qualidades” (BERGSON, 2004, p. 103). Quanto a esta asserção do autor, vale pensar na cena, já descrita anteriormente, na qual, num momento de sóbria descontração, Ray Vargo imita o som produzido por um alce ao mencionar o chefe indígena norte-americano Alce Negro. E isso de certa forma dialoga com a questão da sátira e seu enaltecimento do personagem atingido através deste recurso.

Ainda, com relação ao referido terno roubado por Ghost Dog ao corpulento *viveur* acompanhado pela suposta *escort*⁵¹, ou numa linguagem mais atual, *sugar baby*⁵², apreende-se com Tess Boissonneault (2013) que o mesmo traje, doado ao sorveteiro por Ghost Dog no final do filme, torna-se figurino do silencioso e solitário protagonista de *Os limites do controle* (2009), curiosamente interpretado pelo mesmo ator (Isaach de Bankolé) que, em *Ghost dog* (1999), faz o papel de Raymond (o sorveteiro). Tratar-se-ia, pois, de uma espécie de *intertextualidade interna* – isso é, referente à citação de uma obra anterior numa produção sucessiva do mesmo cineasta?

Voltando à análise da cena em questão, observa-se como, através de Ghost Dog, Jarmusch despe um homem de sua “aparência” que o deixava tão imponente, e mostra-o em toda a sua fragilidade, por um lado, e obesidade, por outro. Amedrontado, ele segura a sua acompanhante, visivelmente mais nova e bem conservada do que ele. Portanto, *Armagideon time* torna-se estrutural devido ao seu teor *transtextual* (Genette, acima).

Metalinguagem e intertextualidade reforçam o teor dialógico deste filme, como também a aposta no viés *híbrido* que, no cinema de Jarmusch, constitui o verdadeiro elo, ou denominador comum, entre representações do *outsider* tão variadas entre si. Este viés *intertextual* ou, com Genette (2006), *transtextual* (relação entre dois ou mais textos) que caracteriza o cinema de Jarmusch, exalta aqueles que, com Barbosa (2017) podemos chamar de *processos dialógicos* da obra. Segundo Barbosa, “aquilo que produzimos enquanto discurso está impregnado com enunciados de outros a partir das interações cotidianas e também do lastro cultural que nos precede” (BARBOSA, 2017, p. 19).

51 Acompanhante. Não é necessariamente uma prostituta *stricto sensu*, pois há *escorts* que apenas acompanham o cliente em eventos ou contextos sociais como clubes noturnos, bares, restaurante, teatro, sem que, todavia, entretenham relações sexuais com a pessoa acompanhada.

52 Jovens mulheres que, deliberadamente, através de sites e plataformas da internet, se oferecem para serem “adotadas” por homens maduros ou até mesmo idosos, que lhes dão presentes e fazem sua vontade em troca de companhia e favores sexuais. Diferencia-se da “garota de programa”, devido à suposta fidelidade ao único “daddy” (pai), que seria o cliente (quem adota a *sugar baby*).

E vale frisar, com o mesmo autor, que os discursos, ao entrecruzarem-se, “transformam-se” e “geram novas formas de expressão”. Ou seja, a inserção de um texto (outro) dentro de um filme proporciona uma alteração, uma metamorfose do texto principal, que é ressignificado a partir do diálogo transtextual. Barbosa aponta para a associação entre *engajamentos discursivos* e *demandas interacionais*, sendo que os primeiros agem a partir das segundas, onde percebe-se que é a necessidade de interação a produzir os referidos “engajamentos”.

A multimodalidade do *dialogismo* é assim resumida e explicada por Barbosa, quando o autor afirma que, “podemos conceber a ideia de que campos discursivos distintos e seus emissores/receptores podem sim estar ligados apesar de comporem nichos artísticos diferentes” (BARBOSA, 2017, p. 26). Esta reflexão do autor é particularmente interessante no âmbito da leitura fílmica de *Ghost dog*. O papel atribuído por Jarmusch à música *Armagedeon Time* confirma e reforça esta ligação entre campos discursivos distintos e, inclusive, seus comunicadores⁵³ e fruidores.

Reitere-se o fato do personagem Ghost Dog também ser *outsider* devido ao desapego e à observância da sina espiritual representada pelo *Hagakure*. Ao meditar diariamente sobre a morte, para cuja iminência esta entidade ficcional prepara-se constantemente, Ghost Dog confirma ser *outsider* devido ao estranhamento da ilusão do real, cuja maior manifestação é o apego à vida. Ao ser inspirado na conduta samurai, Ghost Dog precisa estar sempre pronto a morrer para proteger o próprio “suserano”, e através do *Código*, ele prepara o espírito para a morte, através do desprendimento do ego, assim como é lembrado pela seguinte passagem do *Hagakure*, inserida no filme através de letreiro e, ao mesmo tempo, pronunciada em *voice over* pelo protagonista:

O caminho do samurai encontra-se na morte. A meditação na morte inevitável deve ser praticada diariamente. Todos os dias, quando a mente e o corpo do sujeito se encontram em paz, este deve meditar sobre ser esfaqueado por meio de setas, fuzis, lanças e espadas. Ser levado por ondas crescentes. Ser jogado no meio de um grande fogo. Ser atingido por um relâmpago. Ser sacudido até a morte por um grande terremoto. Cair de um penhasco de mais de trezentos metros, morrer de doença, praticar seppuku na morte do próprio amo. E todos os dias, sem falta, o sujeito deveria considerar a si mesmo como se estivesse morto. Esta é a substância do Caminho do Samurai (TSUNEMOTO, 2005).

53 Optamos por este termo, pois a teoria da comunicação aponta para o anacronismo existente, na atualidade, quanto à utilização de termos como “emissor” em contraposição a “receptor”. Apesar das diferenças, é um pouco como a dicotomia entre forma e conteúdo, cuja discussão, no cinema, pode ser considerada ultrapassada pelo menos desde as ponderações de Christian Metz em *A significação do cinema* (1995).

As reflexões presentes neste trecho do *Hagakure* citado no filme *Ghost dog*, remetem para a dicotomia vida/morte e, também, corpo/espírito ou, ainda, corpo/alma. Quanto ao *dialogismo*, Bakhtin (1997-a) traz a questão da alma para o campo da estética, apontando que não pertence nem ao domínio da psicologia, nem ao da metafísica e nem àquele da ética. O autor observa: “O princípio que proporciona forma à alma é o princípio que proporciona, *de fora* forma à vida interior a partir do *outro*” (BAKHTIN, 1997-a, p. 116-117).

Trazendo estas ponderações bakhtinianas para dentro do campo artístico, percebe-se a reverberação compassiva do *dialogismo* na medida em que, segundo Bakhtin, “dá-se habitualmente o nome de *compreensão simpática* a essa atividade que emana de dentro de nós ante o mundo interior do outro” (BAKHTIN, 1997-a, p. 117). A interação dialógica bakhtiniana comporta pois, uma emanção recíproca, uma reverberação que, a partir do *outro*, proporciona auto-conhecimento, e um movimento no sentido oposto, que surge da interioridade do ser para conhecer a interioridade alheia, isso é, aquela do interlocutor. A presença, ou para melhor expressar, a frequência com a qual esta emanção recíproca ocorre entre personagens do filme *Ghost dog*, é palpável e corrobora em realçar a ambiência dialógica deste longa-metragem.

Quanto ao referido trecho do *Hagakure*, vale ressaltar, principalmente, a emanção recíproca entre samurai e “suserano”, que no caso do filme, são representados, respectivamente, por Ghost Dog e Louie Bonacelli, o que reforça, também, a plausibilidade da morte do herói/anti-herói, pois se o samurai, ao presenciar a morte do amo, é impelido a praticar *seppuku* (o suicídio do espadachim, por meio de uma espécie de espada curta), entende-se que, de acordo com a narrativa do filme, para Ghost Dog, inspirado no *Código do samurai*, é um prazer e uma honra ser morto pelo “suserano”, após ter dedicado sua vida a protegê-lo. Daí o alívio da tensão e a sensação de missão cumprida por parte de Ghost Dog, que alvejado por Louie, ainda consegue brincar antes de morrer.

A concepção bakhtiniana de alma é fundamental para se compreender em profundidade o seu conceito ligado ao *dialogismo*. Bakhtin considera a interioridade como algo que adquire determinada forma, e esta forma depende da autoconsciência de si, mas principalmente, da consciência do outro (enquanto tal). Nas palavras do autor, “a alma tem uma forma substancial. Como, através de quais categorias se constituirá essa forma da vida interior da minha auto-consciência (da minha vida interior) e na consciência que tenho do outro (da vida

interior do outro)?” (BAKHTIN, 1997-a, p. 118).

Pelo que concerne o filme *Ghost dog*, verifica-se como o protagonista dispõe de ambas as consciências - de si e do outro - sendo a primeira advinda principalmente da meditação e a segunda de uma postura sensível à que, com Bakhtin, chamamos de *compreensão simpática* do outro, a que, por sua vez, reforça a consciência de si. No longa-metragem, esta compreensão é representada principalmente na relação entre Ghost Dog e Louie, mas também, entre o protagonista e personagens que apenas transitam pela rua e cujos encontros com Ghost Dog são bastante fugazes. Estes encontros nos fazem pensar em certo grau de *narrativa iterativa* (GENETTE, 1989, p. 175)⁵⁴, no entanto, consideramos mais pertinente abordar esta questão conceitual no capítulo seguinte, quando analisaremos o filme *Paterson* (2016).

E apesar do conflito e do preconceito, através do qual os ítalo-americanos marginalizam segmentos sociais como afrodescendentes e índios, pode-se pensar como o *rap* do *Public Enemy*, cantado à capela por Sonny Valerio, possa ser entendido também segundo esta perspectiva de *compreensão simpática*, a qual, “reconstrói o homem interior por inteiro, em categorias estéticas compassivas, para uma nova existência, uma nova dimensão do mundo”. (BAKHTIN, 1997-a, p.118).

Isso complexifica a representação do conflito e das relações interétnicas neste filme, pois, longe de haver uma distinção nítida entre grupos sociais, ocorre, ao mesmo tempo, um encontro e um confronto. Ou seja, não existe apenas uma situação de hostilidade explícita, e sim, paradoxalmente, apesar do preconceito que permeia o pensamento dos afiliados da organização de Vargo, a cultura do outro entra nas brechas da repulsa, da moral racista que, aparentemente, influencia o pensamento de *mobsters* como Sonny Valerio.

O engendramento da compaixão é uma das peculiaridades, segundo Aristóteles, da imitação (da vida) que ocorre no âmbito da criação artística. Quanto à morte de Ghost Dog, vemos com o filósofo que, “a compaixão tem por objecto quem não merece a desdita” (ARISTÓTELES, 2008, p. 61). Note-se que esta compaixão que nós, espectadores, partilhamos, do ponto de vista representativo, é antes do que mais nada, aquela sentida pelo próprio Louie, na hora de executar o seu protetor e *killer* de aluguel. Além de Louie, que é obrigado a matar este herói/anti-herói devido ao código da organização a qual está filiado, presenciamos a compaixão de Raymond e Pearline, sendo eles os amigos do protagonista, os

54 Iremos aprofundar a *frequência narrativa*, com Gérard Genette (1989), no quarto capítulo, quando analisaremos o filme *Paterson* (2016).

quais assistem, impotentes, à sua execução por parte de Louie. A este respeito, compreende-se com Bakhtin que, “em minha vida, vivida por dentro, não posso vivenciar os acontecimentos do meu nascimento e da minha morte; o nascimento e a morte, enquanto *meu* nascimento e *minha* morte, não podem tornar-se eventos da minha vida” (BAKHTIN, 1997-a, p. 119).

Ou seja, Bakhtin aponta para a impossibilidade do sujeito se compadecer pela própria morte, sentimento que só pode ser vivenciado pelo outro, ou, nas palavras do autor: “Ter medo de morrer, e ter vontade de viver-ser neste mundo são sentimentos que diferem substancialmente do medo que sinto ante a morte do outro, de quem me é próximo, e dos cuidados em que me desdobrarei para salvaguardar-lhe a vida” (BAKHTIN, 1997-a, p. 119).

A vivência da alteridade, enquanto reconhecimento do outro em sua diversidade, proporciona, portanto, certo nível de compaixão. O reconhecimento do outro, como é testemunhado pelo cinema de Jim Jarmusch, é principalmente o reconhecimento do estranho, do diverso, do não-familiar, do familiar-estranho, ou do estranhamente familiar. Neste sentido, a interação dialógica entre Ghost Dog e Raymond representa um exemplo da referida *compreensão simpática* bakhtiniana. Apesar de falar línguas que se estranham reciprocamente (e perguntem-se a leitora e o leitor, qual maior diversidade ou estranheza que uma língua estrangeira da qual não compreendemos o significado?) como é o caso do inglês (Ghost Dog) e do francês (Raymond), estes personagens são melhores amigos e se reconhecem reciprocamente enquanto tais. Empática, também, é a postura da ingenua, mas inteligente menina Pearline, com relação a Ghost Dog, assim como é a atitude do protagonista perante a pequena, encontrada por ele no parque do bairro.

Em razão da curiosidade e de seu espontâneo senso da responsabilidade cívica, que concretiza-se no desejo de ajudar aquele homem estranho e supostamente sem amigos, Pearline aproxima-se de Ghost Dog e, em seguida, chega a transgredir os reiterados imperativos maternos, assim como o canônico “não fale com estranhos” (supostamente, já que não ouvimos a mãe falar isso no filme), ao seguir o protagonista até o *trailer*/sorveteria de Raymond. Por outro lado, Ghost Dog, também, demonstra ter uma postura compassiva com relação à mocinha Pearline, o que é demonstrado pelo respeito, paciência e consideração com os quais responde às indagações infantis de sua entrevistadora, levando à sério cada pergunta, e convidando a menina a segui-lo até o *trailer* de seu melhor amigo.

Ao adotarmos o *dialogismo* bakhtiniano como modelo interpretativo no que diz respeito à leitura deste filme – assim como dos outros longas-metragens de Jarmusch

analisados nesta tese – percebe-se que, se é um truísmo que o encontro entre *outsiders* ocorre por meio da interação dialógica, a qual garante o autoconhecimento – justamente, por meio do outro – é menos óbvio supor que existam relações dialógicas em caso de confronto, inclusive, em caso de conflito interétnico, como ocorre entre os ítalo-americanos da gangue de Vargo e outros segmentos sociais, como afrodescendentes e índios.

Jarmusch, portanto, revela mais uma vez seu lado *outsider*, isto é, original, *sui generis*, mas principalmente “improvável”, ao trazer e mostrar o dialogismo dentro de um filme no qual as relações sociais apontam para uma situação de preconceito e conflito. Novamente, vale lembrar a definição de *outsider* que encontramos em vários dicionários, em português como em inglês, assim como foi destacado na introdução desta tese. Além de ser “estranho”, vale ressaltar a fama de “azarão” que o *outsider* carrega consigo, enquanto pessoa ou cavalo que supostamente teria poucas chances de vencer, o que remete para o “improvável”. E improvável é o método criativo deste diretor/autor, por combinar elementos diversos e, perdoem a leitora e o leitor esta redundância, improváveis em sua articulação, mas que tornam-se verossimilhantes, pois narrativamente plausíveis.

Improvável, mas verossímil, é um samurai afrodescendente na periferia nova-iorquina que executa missões assassinas a serviço de um ítalo-americano, membro da organização criminosa de um chefe local, também supostamente de origem italiana. E mais improvável é que, apesar do preconceito, haja atitudes dialógicas entre os membros destes grupos sociais, isto é, Ghost Dog, representando a comunidade afro e Sonny, Louie e Vargo, enquanto expoentes dos ítalo-americanos. Ou seja, o filme demonstra nada menos que o fato do *dialogismo* ser passível de ser utilizado mesmo em situações de conflito. E isso ocorre através do paradoxo, da contradição, quer dizer, mais uma vez, do improvável.

Além disso, vale reiterar que Ghost Dog não é um herói no sentido clássico, e traz consigo características do anti-herói, mas que estão misturadas com os traços de um ser espiritualizado, como é o caso de um monge-samurai: ele é um killer de aluguel, mata com extrema facilidade, mas é compassivo com os pombos, contemplativo e espiritualmente evoluído, respeitoso e terno com a pequena Pearline, e ainda, tolerante e receptivo, ao adotar um imigrante ilegal haitiano como seu melhor amigo.

O *dialogismo*, de ambos os lados, manifesta-se na medida em que, apesar do conflito, a identidade social e humana de cada um é revelada através de sua interação (dialógica) com o outro. Verifica-se uma postura dialógica, por parte de Jarmusch, quando o diretor esforça-se

para ultrapassar uma representação de mocinhos e vilões, ao complexificar e, portanto, tornar mais verossimilhante a caracterização de cada personagem. Improvável, ainda, é que Ghost Dog, na hora de ter a chance de matar Vargas, o chefe da organização, deixa-lhe o tempo de abotoar o terno, para morrer dignamente. Como vimos, trata-se do reconhecimento de um oponente à altura da situação. Não é com ódio que Ghost Dog executa o chefe rival, mas, com respeito, assim como acontecia entre os antigos espadachins japoneses.

E como pode-se verificar em toda a obra fílmica de Jarmusch, porquanto diversificada e abrangente, o improvável ou a combinação entre elementos improváveis, é uma constante, quase que um *leit-motiv*. Portanto, podemos destacar quatro características do cinema do diretor de Akron: improvável, estranho, dialógico e intertextual. Improvável e estranho, por ser um cinema produzido por um realizador *outsider* sobre personagens que também são *outsiders*. Dialógico e intertextual, por sugerir a onipresença de uma atitude dialógica, a qual não apenas ocorre na interação entre os personagens, como também, na articulação de textos diversos que, principalmente no filme *Ghost dog*, vão além da simples associação de elementos estéticos diferentes, como ocorreria no caso do *patchwork* e da bricolagem. Trata-se, pois, da obra de um alquimista, em sua busca pela pedra filosofal, através do cinema.

4. O MOTORISTA FIEL, SUA COMPANHEIRA INDIANA E OUTROS *OUTSIDERS*: INTERAÇÕES POÉTICAS EM NOVA JERSEY

“Amo-te tanto, meu amor...não cante
o humano coração com mais verdade...
Amo-te como amigo e como amante.
Numa sempre diversa realidade.

Amo-te afim, de um calmo amor prestante,
E te amo além, presente na saudade.
Amo-te, enfim, com grande liberdade.
Dentro da eternidade e a cada instante.

Amo-te como um bicho, simplesmente,
De um amor sem mistério de sem virtude.
Com um desejo maciço e permanente.

E de te amar assim muito e amiúde,
É que um dia em teu corpo de repente,
Hei de morrer de amar mais do que pude”.

Vinícius de Moraes

Antes de nos debruçarmos sobre a análise do filme, é preciso esclarecer alguns conceitos, de maneira que o leitor possa acompanhar a nossa leitura desta obra cinematográfica. Na medida em que *Paterson* trata sobre poesia, consideramos que, para se compreender melhor este longa-metragem, seja necessário efetuar alguma explanação prévia acerca de: *monólogo interior*, *discurso direto*, *indireto* e *indireto livre*, e ainda, *fluxo de consciência*. Entretanto, acreditamos que seja oportuno começarmos pelas diferentes significações de *discurso*, inclusive, num sentido que extrapola a linguagem verbal, oral e escrita, abrangendo, por exemplo, a linguagem cinematográfica.

Não é que os filmes analisados nos capítulos anteriores estejam alheios a esta mesma discussão, a qual torna-se fundamental no campo da narratologia - e um filme não deixa de ser objeto desta área do saber, assim como é confirmado por Gaudreault e Jost em *A narrativa cinematográfica* (2009). Todavia, temos deixado este aprofundamento para o capítulo sobre *Paterson* (2016), na medida em que, nesta obra audiovisual, os referidos conceitos se tornam imprescindíveis para a compreensão do personagem principal e de sua função narrativa dentro do filme. Em *Ghost dog* (1999), como vimos, o protagonista lê trechos do *Hagakure* em *voice over*, no entanto, não se observa um grau de *monólogo interior* e *fluxo de consciência* propriamente dito, assim como ocorre em *Paterson* (2016).

Segundo o *Dicionário da narrativa* (1988), de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, entre as várias significações de discurso, nos parece mais apropriada aquela que os autores apontam como peculiar de *um plano semiótico mais geral*. Neste plano, “não confinado às fronteiras da linguagem verbal, *discurso* é sinônimo de *processo*⁵⁵, englobando todas as *organizações sintagmáticas que manifestam e atualizam qualquer sistema de sinais*. Falar-se-á então de discurso fílmico, teatral, pictórico etc.” (REIS e LOPES, 1988, p. 28). Porém, vale frisar com os autores que,

Em narratologia, o termo discurso aparece geralmente definido como domínio autônomo em relação à história. Com esta distinção conceptual, pretende-se discriminar metodologicamente dois planos de análise do texto narrativo: o plano dos conteúdos narrados (história) e o plano da expressão destes mesmos conteúdos (discurso), planos que, entretanto, devem ser entendidos como sendo correlatos e, por isso, sustentando entre si conexões de interdependência (REIS e LOPES, 1988, p. 29).

A teoria de Christan Metz (1995), explicitamente inspirada e baseada naquela de Jean Mitry⁵⁶, corrobora a leitura de Reis e Lopes (1988), na medida em que realça a impossibilidade de se separar de maneira nítida forma e conteúdo, havendo forma (ou com Reis e Lopes, *expressão*) no conteúdo (ou *história*) e vice-versa, embora isso não negue a existência dos dois planos mencionados pelos autores. E note-se que, devido ao teor inseparável de *história* e *expressão*, Reis e Lopes apontam para uma separação *conceitual*. Para evitar o antigo dualismo “forma *versus* conteúdo”, ao longo desta tese temos utilizado as expressões *aspecto modal* e *aspecto temático*.

Neste momento, ao tomarmos emprestados os termos utilizados por Reis e Lopes (1988), segundo a distinção efetuada pelos autores, a *história* narrada em *Paterson* (2016) é aquela de um casal, e principalmente, aquela do marido, motorista de ônibus, poeta no tempo livre e eterno apaixonado pela esposa, com quem vive de forma rotineira e disciplinada, dividindo-se entre trabalho, poesia e vida a dois. Já a *expressão* da história, por meio do discurso, aponta para inúmeros recursos, tanto audiovisuais, como poéticos, sendo que, afinal, observa-se a convergência das duas linguagens, de onde resulta um cinema que poder-se-ia chamar “de poesia”.

Trata-se de poesia do cotidiano e, em determinados momentos, de *coisa-poesia*, ou pedindo emprestados a João Batista de Brito os termos por ele utilizados no livro *Signo e*

⁵⁵ Grifos dos autores

⁵⁶ Esthétique et psychologie du cinéma.

imagem em Castro Pinto (1995), há evidências de: “pulsão da vida”, “pulsão do tempo” e “pulsão do outro”, só não temos encontrado aspectos característicos da que o autor chama de “pulsão da morte”. Mas vale discernir, pois ao considerarmos a narrativa do filme, há uma cena que apontaria sim, para a pulsão da morte, tratando-se do momento no qual Everett, apaixonado pela moça do bar e não correspondido, resolve fazer aquela celeuma com o revólver, que em realidade é uma arma de brinquedo. Já, ao analisarmos a poesia de Paterson, verifica-se a presença das outras três pulsões destacadas e discutidas por Brito (1995), mas não há nenhum resquício da “pulsão da morte”.

Voltaremos mais adiante à *coisa-poesia*, expressão utilizada não só por Brito (1995), como também por outros autores, como é o caso de Guillermo de la Cruz-Coronado (1966) sendo que, desde já, informamos o leitor e a leitora que não pretendemos efetuar uma análise comparativa entre os poemas de autoria do personagem Paterson e aqueles de Sérgio de Castro Pinto. Estes últimos são caracterizados pela *epolocalidade*, como é enfatizado por Brito (1995), e portanto, são bastante ligados ao “aqui” (João Pessoa, Paraíba) e “agora” (o contexto temporal específico no qual os poemas foram escritos pelo autor). Segundo Brito, esta expressão representa “um neologismo que deve combinar as noções de circunscrição temporal (em epocalidade) e espacial (localidade)” (BRITO, 1995, p. 65).

Nos parece que o “neologismo” introduzido por Brito, remeta para o conceito bakhtiniano de *cronotopo*, por nós citado e explanado no capítulo sobre *Estranhos no paraíso* (1984), ao se tratar de uma expressão igualmente sintética, que põe em evidência a impossibilidade de se separar nítida e definitivamente espaço e tempo, em quaisquer contextos narrativos e/ou poéticos. Apesar de não quisermos comparar o poeta paraibano e o personagem de Jarmusch, pode ser interessante ressaltar que, no filme do cineasta independente norte-americano, o espaço (a cidade do Nova Jersey chamada Paterson), de certa forma torna-se “personagem”, juntamente com o protagonista homônimo – o que permitiria de se pensar na *epolocalidade* de *Paterson*, assim como, mas de maneira diferente, daquela que motivou Castro Pinto a escrever seus poemas sobre a cidade de João Pessoa.

A ênfase no espaço (para além do tempo) é um aspecto que, pelo menos em parte, distingue *Paterson* (2016) de *Estranhos no paraíso* (1984), filme no qual o espaço torna-se banal em comparação com o aspecto temporal. Observe-se que, em *Paterson* (2016), o tempo não deixa de ser relevante, e deve ser sublinhado o fato do *tempo diegético*⁵⁷ do filme se

57 O tempo diegético (tempo da história) se distingue do tempo narrativo (tempo do discurso).

estender ao longo de oito dias, de uma segunda-feira para a segunda-feira seguinte, ou seja, o *tempo diegético* (da história) cadencia o desenvolvimento do enredo.

Apesar da “espacialidade” vir a adquirir maior relevo em *Paterson* do que em *Estranhos no paraíso*, devido à forte ligação do protagonista com o centro urbano homônimo, do ponto de vista temporal há outra característica em comum, que será melhor observada adiante em nossa análise, tratando-se da reiteração de aspectos e momentos do cotidiano (aspecto temporal), sendo que, no caso do filme protagonizado por Adam Driver, estes são evidenciados a partir de locais e ambientes específicos (aspecto espacial), assim como: a casa de Paterson e Laura, a garagem da empresa de ônibus, a cachoeira, o bar de Doc, entre outros.

Ainda em fase introdutória, nós nos sentimos compelidos de abordar, de maneira sucinta, a significação de conceitos quais: *monólogo interior*, *discurso direto*, *indireto* e *indireto livre*, e fluxo de consciência. Vemos com Reis e Lopes (1988) que o *monólogo interior* “é uma técnica narrativa que viabiliza a representação da corrente de consciência de uma personagem” (REIS e LOPES, 1988, p. 266). Reis e Lopes destacam a associação entre este recurso, voltado para enfatizar a subjetividade dos personagens, e a maneira pela qual estas mesmas entidades ficcionais vivenciam o elemento temporal. A este respeito, os autores falam em *tempo vivencial das personagens* e em *tempo subjetivo*, em contraposição ao *tempo cronológico*.

Nas palavras de Reis e Lopes, “através do *monólogo interior*⁵⁸ abre-se a diegese à expressão do tempo vivencial das personagens, diferente do tempo cronológico linear que comanda as ações” (REIS e LOPES, 1988, p. 266). Logo, a expressão narrativa de um breve momento introspectivo experimentado por uma entidade ficcional que, digamos, corresponde a cinco minutos de tempo cronológico, pode vir a ocupar diversas páginas de um romance ou, no âmbito do cinema, pode preencher uma sequência⁵⁹ inteira de mais de meia hora de duração. Note-se que, quando os autores afirmam que “o *monólogo interior* exprime sempre o discurso mental, não pronunciado das personagens” (REIS e LOPES, 1988, p. 266), eles estão se referindo à literatura, já que no cinema o discurso mental, em diversas ocasiões, é pronunciado pela entidade ficcional, e o espectador entende se tratar de monólogo interior, na medida em que não há outros personagens ao redor, ou seja, a referida entidade ficcional está sozinha e, portanto, pode-se deduzir que as frases por ela pronunciadas se referem ao discurso

58 Grifo do autor.

59 No cinema, a sequência pode representar um conjunto de cenas, ou pode corresponder a uma única cena, caso no qual, dependendo da *mise en scène*, a sequência inteira pode ser filmada numa única tomada, e quando isso ocorre, tanto do ponto de vista teórico, como técnico, costuma-se falar em *plano-sequência*.

mental dela.

Trata-se, pois, de uma espécie de convenção peculiar da linguagem cinematográfica, e que, no caso, pode ser observada também no teatro, quando um personagem ocupa a cena sozinho e pronuncia alguma palavra ou frase, sem que ele esteja interagindo com outro personagem (*solilóquio*).

No caso de *Paterson*, porém, o monólogo interior torna-se bastante peculiar, já que não expressa apenas o discurso mental desta entidade ficcional, e sim, sua criação poética. Porém, verifica-se que a expressão artística deste personagem, a que ocorre por meio da poesia, se confunde com a sua vivência do cotidiano, tanto no que diz respeito ao seu casamento com Laura, assim como seu trabalho, a pausa para lancha em frente à cachoeira e outros momentos do dia-a-dia.

Vê-se com Reis e Lopes (1988) que há uma ligação intrínseca entre *monólogo interior* e *fluxo de consciência*. Já, de acordo com Alfredo Leme Coelho de Carvalho (2012), o *fluxo de consciência* seria a *especialização de um determinado foco narrativo*. Nos parece que Carvalho utilize o termo *especialização* enquanto *especificidade*, ou seja, o autor está considerando o *fluxo de consciência* enquanto *modalidade* peculiar de *foco narrativo*. Segundo o Dicionário da teoria da narrativa (1988), de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes: “a focalização pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético [que não participa da história]; conseqüentemente, a focalização, além de condicionar a quantidade de informação veiculada (eventos, personagens, espaços, etc), atinge a sua qualidade, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação” (REIS e LOPES, 1988, p. 246-247).

Carvalho (2012) aponta para a apropriação, por parte da crítica literária, de uma expressão e de um conceito oriundos da psicologia (mais especificamente, do pensamento de William James), em cujo campo existe uma sinonímia com “corrente de pensamento” e “corrente de vida subjetiva”. O termo “corrente” (*stream*), segundo Carvalho, deve-se ao fato de James ter contrariado teorias psicológicas segundo as quais a consciência tomaria uma forma fragmentada. Carvalho, ainda, sublinha o teor genérico do termo *consciência*, significando, em psicologia, o estado peculiar de quem não está dormindo, distinguindo-se do estado subconsciente e ainda, daquele inconsciente.

Quanto à tradução da expressão de James para *fluxo de consciência*, Carvalho explica

que prefere *fluxo* ao invés de *corrente*, devido à ambiguidade deste último termo, pois em inglês há os termos *stream* e *chain*, ambos apontando para uma corrente, sendo que o primeiro remete tanto para algo imaterial como para qualquer corpo flutuante (por exemplo uma corrente de água), enquanto o segundo remete tanto para uma corrente física, usada para prender algo ou alguém, como para um *network*, ou seja, uma conexão de pessoas ou aparelhos.

Pelo que aqui mais interessa, Alfredo Leme Coelho de Carvalho (2012) realça a distinção entre *monólogo interior* e *fluxo de consciência*, posição que auxilia a nossa leitura de Paterson (2016), já que, por um lado, há um termo psicológico e, do outro, uma expressão literária, a qual refere-se ao “solilóquio” de determinado personagem. Carvalho ressalta a necessidade de se discernir entre as duas expressões, devido à diacronia existente entre as mesmas.

Segundo o autor, “em português a tendência é também para o uso indiscriminado da denominação *monólogo interior*⁶⁰, o que, evidentemente, pelo que já foi exposto, cria confusões que devem ser evitadas. Uma das razões para que se faça a distinção é ser o *monólogo interior* de uso antiquíssimo, não equivalendo, portanto, ao *fluxo de consciência*⁶¹” (CARVALHO, 2012, p. 60).

Além desta distinção, Carvalho destaca o fato que pode haver *fluxo de consciência* sem que haja *monólogo interior*. Esta ponderação do autor representa um auxílio fundamental quanto à nossa análise do filme Paterson (2016). Neste longa-metragem ocorre o *fluxo de consciência* com relação à criação artístico-poética do protagonista. E vale frisar que não é só o ato de criar, e sim, a confluência entre as sensações e percepções do personagem e a criação poética. Quer dizer, não se trata de *monólogo interior* no sentido da expressão do discurso a sós deste ou de outros personagens (*solilóquio*), e sim, da representação fílmica da criatividade do personagem Paterson, a partir da qual surgem seus poemas.

Neste sentido, nunca vemos Paterson sozinho num quarto enquanto fala consigo mesmo como se estivesse absorto em seus pensamentos, do tipo: “agora vou calçar meus sapatos e vou lá em Doc”, ou antecipando algo que ele supostamente vai dizer a Laura em outro momento. Ou seja, neste filme há *fluxo de consciência* sem que haja *monólogo interior* e esta *representação introspectiva* do personagem Paterson limita-se à criação artística, atrelada às percepções e sensações do protagonista, o que realça o discernimento de Carvalho

60 Grifo do autor.

61 Idem.

(2012) entre as duas expressões.

Ainda, em nota introdutória a este capítulo sobre o filme *Paterson* (2016), sentimos a necessidade de familiarizar a leitora e o leitor com o conceito de *discurso direto, indireto e indireto livre*. Deve-se observar que, assim como ocorre no caso do *monólogo interior* (acima), o cinema, em suas formas de representação, difere substancialmente do meio literário quanto às técnicas e métodos de subjetivação do discurso do personagem. De acordo com Reis e Lopes (1988), a “produtividade semântica do texto” depende do grau de entrelaçamento dos discursos de narrador e personagens. Todavia, os autores alertam acerca da existência de uma hierarquia, sendo que o *discurso do personagem* está sempre inserido no *discurso do narrador*, que é, de fato, quem sistematiza a narração.

O cerne da questão, segundo Reis e Lopes, é categorizar os diferentes “modos de (re)produção dos discursos (pronunciados ou interiores)” das entidades ficcionais. Para tal fim, os autores propõem a referida distinção entre *discurso direto* e *indireto*. Nas palavras de Reis e Lopes, “no *discurso direto*, que se encontra quer nos diálogos quer nos monólogos, a personagem assume o estatuto de sujeito da enunciação: a sua voz autonomiza-se, esbatendo-se concomitantemente a presença do narrador” (REIS e LOPES, 1988, p. 275). Os traços que caracterizam este tipo de discurso, segundo Reis e Lopes, são aqueles peculiares da “enunciação experiencial ou discursiva” (primeira pessoa, expressões adverbiais deícticas⁶² etc).

Já, o *discurso indireto*, nas palavras dos autores, é

A forma menos mimética de reprodução do *discurso das personagens*. O narrador não abdica de seu estatuto de sujeito da enunciação: seleciona, resume e interpreta a fala e/ou o pensamento das personagens, operando uma série de conversões a nível dos tempos verbais, da categoria linguística de pessoa e das locuções adverbiais de tempo e de lugar (REIS e LOPES, 1988, p. 276).

O narrador efetua uma mediação quanto à introdução da voz dos personagens, que segundo Reis e Lopes, elimina a “feição teatral e atualizadora do discurso direto”. Ainda, ocorre que o *discurso indireto* pode adquirir o *status* de *indireto livre*, o qual, “ao proporcionar uma confluência de vozes, marca sempre, de forma mais ou menos difusa, a atitude do narrador em face das personagens, atitude essa que pode ser de distanciamento irônico ou satírico, ou de acentuada empatia” (REIS e LOPES, 1988, p. 277). Os autores

⁶² Trata-se de expressões adverbiais de tipo situacional, que tornam explícita a marca da enunciação (quem fala, para quem, em qual situação temporal e/ou espacial).

alertam sobre as dificuldades de interpretação, por parte do leitor, que resultam da referida “confluência de vozes”, as quais em certos momentos podem se tornar indistinguíveis.

Paterson é uma obra cinematográfica sobre amor, poesia e cotidiano, cujo tempo diegético estende-se ao longo de uma semana, de segunda a segunda. Neste sentido, pode ser útil refletir acerca dos conceitos de *redundância* e, também, de *discurso iterativo*. Gérard Genette (1989) destaca a relevância da que chama de *frequência narrativa*, ou *relações de frequência entre relato e diégesis*, expressão por ele sintetizada e simplificada através do termo *repetição*. O autor realça que este aspecto é fundamental no âmbito da *temporalidade narrativa*.

Segundo Genette, “um acontecimento não só é suscetível de produzir-se, pode também reproduzir-se ou repetir-se: o sol nasce todos os dias” (GENETTE, 1989, p. 172). Quanto à exemplificação escolhida, o autor acrescenta que

A “repetição” é, em realidade, uma construção mental, que elimina de cada caso tudo aquilo que lhe pertence propriamente para conservar somente aquilo que compartilha com todos os demais da mesma classe, e uma abstração: “o sol”, “manhã”, “sair”. É algo bem conhecido e o lembro somente para definir, uma vez por todas, que aqui chamaremos “acontecimentos idênticos”, ou “recorrência do mesmo acontecimento”, uma série de acontecimentos semelhantes e considerados somente com base em sua semelhança (GENETTE, 1989, p. 172-173).

Na cena inicial do filme, por meio da qual o diretor pontua o começo de cada dia, vemos o protagonista, Paterson, deitado juntamente com a esposa, Laura, ambos iluminados pelo sol matinal que filtra através das persianas. Na reiteração deste momento do dia, quando acontece o despertar do casal, o plano costuma ser um *plongée absoluto* – também chamado de “olho de Deus” - quer dizer, uma tomada efetuada com a câmera em posição perpendicular aos personagens, ocorrendo de cima para baixo. Paterson tende a acordar antes do despertador tocar. Curiosamente, no primeiro diálogo do filme, Laura, ainda de olhos fechados, conta ao marido acerca de um sonho no qual o casal tinha dois filhinhos gêmeos. Ela pergunta se, caso eles tivessem filhos, ele gostaria que fossem gêmeos. Ele responde que sim, “um para cada um de nós”. Mais adiante trataremos da temática relativa aos irmãos gêmeos, cuja representação retorna com frequência, ou para melhor expressar, há certa insistência do diretor com este *motif*, ao longo do filme.

Ao aprofundar suas ponderações acerca da *frequência narrativa*, Gérard Genette propõe a sistematização de quatro tipos *virtuais* de repetição,

como simples resultado das duas possibilidades oferecidas por uma parte e pela outra: acontecimento repetido ou não, enunciado repetido ou não. Muito esquematicamente, podemos dizer que um relato, seja qual for, pode contar uma vez o que há ocorrido uma vez, n vezes o que há ocorrido n vezes, n vezes o que há ocorrido uma vez, uma vez o que há ocorrido n vezes” (GENETTE, 1989, p. 173).

Neste sentido, o autor denomina a primeira ocorrência de *relato singulativo*. Todavia, Genette demonstra que o segundo caso, aquele no qual conta-se n vezes aquilo que ocorreu n vezes, também aponta para um relato singulativo, já que:

Do ponto de vista que aqui nos interessa, quer dizer, o das relações de frequência entre relato e história, este tipo anafórico continua sendo, de fato, singulativo e equivale, pois, ao anterior, já que as repetições do relato não fazem senão responder, segundo uma correspondência que Jakobson qualificaria de icônica, às repetições da história. Assim, pois, o singulativo não se define pelo número de casos de um ou outra, mas pela igualdade do dito número (GENETTE, 1989, p. 174).

No caso de se contar n vezes aquilo que ocorreu uma só vez, é conveniente abrirmos um breve parêntese, através do qual, por um momento, voltaremos a *Ghost dog* (1999), filme no qual, em três ocasiões, o cineasta mostra, a partir de pontos de vista (ou de memórias) diferentes, a cena na qual o protagonista, ainda garoto, fora espancado por bandidos num beco de Nova Iorque, até à chegada de Louie Bonacelli, que ao atirar contra um deles salvara a vida do jovem e, assim, conforme a antiga cultura dos samurais japoneses, tornara-se o seu "suserano". Neste caso, Genette ressalta, “chamo este tipo de relato, no qual as recorrências do enunciado não respondem a nenhuma recorrência dos acontecimentos, relato *repetitivo*, naturalmente” (GENETTE, 1989, p. 175).

Já, a respeito do último tipo de relato, aquilo no qual se conta uma só vez aquilo que ocorreu n vezes, o autor sugere:

Evidentemente, quando na história se produzem semelhantes fenômenos de repetição, o relato não está absolutamente condenado a reproduzi-los em seu discurso, como se fosse incapaz de fazer o menor esforço de abstração e de síntese: em realidade, ao menos que se trate de um efeito deliberado, neste caso o relato, inclusive o mais tosco, encontrará uma formulação *siléptica*, tal como: “todos os dias”, ou “toda semana”, ou “todos os dias da semana deitei cedo” (GENETTE, 1989, p. 175).

E quanto à denominação desta última modalidade, Genette acrescenta, “chamaremos a este tipo de relato, no qual uma só emissão narrativa assume vários casos juntos do mesmo

acontecimento (quer dizer, mais uma vez, vários acontecimentos considerados em sua analogia), relato *iterativo*” (p. 175). No mais, do ponto de vista da temporalidade narrativa, no longa-metragem *Paterson* (2016), Jim Jarmusch tende a utilizar o relato *singulativo*, na medida em que expõe uma só vez aquilo que ocorreu uma vez (como por exemplo a destruição do livro de poesias de Paterson por parte do cachorro Marvin) e repete *n* vezes aquilo que ocorreu *n* vezes, ao enfatizar o aspecto cotidiano da convivência amorosa de Paterson com a esposa Laura, assim como suas interações no âmbito do trabalho, e ainda, seus momentos de lazer, em frente à cachoeira e, também, no bar de Doc. Logo, observa-se que, no filme, a reiteração, mais do que temporal, é temática, o que é realçado através dos versos do personagem-poeta e a ênfase em objetos e situações do dia-a-dia do protagonista.

Neste sentido, um elemento enfatizado por Jarmusch neste longa-metragem é a caixa de fósforos *Ohio blue tip*, o que evidencia a *vivificação* do objeto pelo poeta através da palavra e remete para o conceito de *coisa-poesia*. Em um texto intitulado *Coisa-palavra-poesia* (1966), Guillermo de la Cruz-Coronado destaca, “a simples coisa é; a simples palavra significa; a simples poesia cria. A simples coisa é, não significa. Significar é ser signo de algo, e nada pode ser signo de si mesmo, é puramente *êle*⁶³ mesmo” (CRUZ CORONADO, 1966, p. 57). Já, “a simples palavra (léxico, gramática...) significa, não cria. A palavra serve para comunicar conceitos (representação), para manifestar sentimentos (expressão), para orientar movimentos (indicação)” (p. 57). E quanto à poesia, ela

cria, faz (poiém, póiema, poietés, póiesis = criar – fazer, criação – poema, criador – poeta, poesia). Ora: Poesia é a própria palavra que representa, que expressa, que indica; mas que, além disso, está carregada de uma força, traspassada de uma vibração que a tira do léxico e da gramática de cada dia, e a transforma numa criatura nova, virginal, inédita: poesia (CRUZ CORONADO, 1966, p. 57-58).

A caixa de fósforos aparece pela primeira vez na segunda cena, quando Paterson, após ter ouvido o sonho de Laura, levanta-se da cama e se dirige para a cozinha, onde toma seu café da manhã a base de leite e cereais. Enquanto ele se encaminha para o trabalho, a pé, um poema sobre fósforos é pronunciado (mais do que declamado) em *voice over* por este personagem, como a sugerir o processo de criação poética dos versos, que ecoam de maneira introspectiva, enquanto esta entidade ficcional caminha pela pequena cidade: “Temos muitos fósforos em casa/ Nós os deixamos à mão, sempre”⁶⁴.

63 No texto publicado por Cruz-Coronado (1966), “*êle*” vem com acento circunflexo, assim como “*fôrça*”, na citação seguinte, assim como exigia a língua portuguesa, antes de uma entre várias reformas que ocorreram nas últimas décadas.

64 Os poemas do personagem Paterson, aqui traduzidos (tradução livre), são oriundos da legendagem do filme.

O poema de Paterson parece evocar as ponderações de Guillermo de la Cruz-Coronado, na medida em que, “a palavra (léxico) quer dar-nos a coisa, e só o consegue de longe. A poesia (palavra criadora) quer dar-nos a síntese da coisa vivida pelo criador e o consegue bem mais de longe. Não existe palavra, frase ou língua que sejam por si mesmas poéticas; a palavra, a frase, a língua, as faz poéticas o poeta” (CRUZ CORONADO, 1966, p. 58). Ou, com Alberto Caeiro, um dos heterónimos de Fernando Pessoa (1980), “a mim ensinou-me tudo. / Ensinou-me a olhar para as coisas⁶⁵”.

Note-se que logo há uma reiteração do primeiro verso: “Temos muitos fósforos em casa”, como a evidenciar o processo criativo através do *fluxo de consciência* de Paterson, ou seja, o poema está adquirindo sua forma inicial na mente do protagonista. Mas, a poesia, almejaria alcançar tão somente a substância da coisa? Compreende-se, com Cruz-Coronado, que se trata de algo mais profundo e complexo, e o autor explica a razão de sua reflexão,

porque não é só da substância da coisa (substantivo) que se nutre a poesia. Ela busca tôda⁶⁶ a realidade da coisa, que, além de substância (se o fôr), é muita coisa a mais, às vezes mais preciosa para o poeta. Mais preciosa porquanto com ela constrói o caminho para a essência, e para sua síntese poética da coisa, de sua coisa. A poesia a cria o poeta com a coisa e suas circunstâncias. Coisa aqui é qualquer coisa, matéria de poesia. De dentro, de fora, em qualquer perspectiva, conquanto matéria de poesia. Coisa – palavra – poesia. Coisa-poesia pela palavra criadora (CRUZ-CORONADO, 1966, p. 59-60).

Logo Paterson saúda dois irmãos gêmeos, vestidos de maneira idêntica. Trata-se de dois homens com cabelos brancos, barba da mesma cor, óculos e camisa xadrez. O enquadramento sugere uma tomada subjetiva, na medida em que Paterson é enquadrado antes e depois do contracampo, um plano em *travelling* lateral que representa a mirada do protagonista sobre os gêmeos. Este p.o.v. - *point of view*, como a tomada subjetiva costuma ser chamada nos EUA e em língua inglesa – reforça o teor fortemente introspectivo desta sequência do filme, na qual Paterson, ao se deslocar para o serviço, cria alguns versos que, em seguida, irão compor seu poema de amor sobre fósforos.

Com Pier Paolo Pasolini (1976), percebemos a dificuldade de se enquadrar a atitude criativa deste personagem sob a denominação de *monólogo interior* ou *discurso indireto livre*, que são peculiaridades da escrita literária. Mais uma vez, nos parece que se possa falar mais propriamente em *fluxo de consciência*, do que em *monólogo interior*, de acordo com a

65 “Poema do menino Jesus”, in *O eu profundo e outros eus* (1980).

66 Novamente, a acentuação de palavras em português (“tôda” e “fôr”) por meio do acento circunflexo (onde não caberia), assim como exigia a língua portuguesa, antes de uma entre várias reformas que ocorreram nas últimas décadas.

distinção efetuada por Alfredo Leme Coelho de Carvalho (2012), que evidencia a possibilidade de se haver *fluxo de consciência* sem que ocorra o *monólogo interior*.

Paterson está, de fato, conversando com os seus botões, enquanto anda na direção da garagem onde começará seu turno diário como motorista de ônibus. Desta atitude introspectiva surgem alguns versos que irão compor o poema dedicado a Laura. Pasolini distingue entre *discurso indireto livre*, *monólogo interior* e, no caso do cinema, *discurso direto*. O cineasta/poeta italiano resume da seguinte maneira aquilo que entende por *discurso indireto livre*: “É simplesmente isso: o autor penetra inteiramente no espírito de seu personagem do qual, portanto, ele adota não apenas a psicologia, mas também a linguagem” (PASOLINI, 1976, p. 5).

Quanto à distinção entre *monólogo interior* e *discurso indireto livre*, Pasolini sugere que, enquanto no primeiro caso autor e personagem partilham pelo menos “classe e geração” e, portanto, “a caracterização objetiva do autor e do personagem não é, neste caso, um fato de linguagem, mas de estilo”; o “discurso indireto livre é mais naturalista”, se tratando de “um discurso sem aspas e o qual, portanto, requer o uso da linguagem do personagem” (PASOLINI, 1976, p. 6). Neste caso, observa-se a necessidade da adoção da linguagem do personagem por parte do narrador, lembrando com Bakhtin (1997) (2017) a questão das nuances referentes à *entonação*

Porém, Pasolini argumenta que, “no cinema, o discurso direto corresponde à tomada 'subjativa'. No discurso direto o autor se coloca de lado e permite ao personagem de falar através de aspas” (PASOLINI, 1976, p. 6). Neste caso, a referida cena ao longo da qual Paterson enxerga os gêmeos, os saúda, afasta-se e ainda, lança um olhar sobre eles, representa o que Pasolini entende por *discurso direto*, principalmente por meio do referido contracampo em *travelling* lateral que, devido à justificativa (enquadramento de Paterson antes e depois), pode ser definido enquanto tomada *subjativa*. Desta maneira, acabamos de observar um trecho de *narrativa focalizada*, com os eventos sendo percebidos através da percepção do personagem. Trata-se, portanto, de uma questão de *focalização*, ou de *foco narrativo*, portanto algo que se refere à voz e ao ponto de vista de quem está narrando.



Figura 10: Paterson enxerga os gêmeos



Figura 11: Contracampo da imagem anterior (POV de Paterson)

A leitura analítica de um longa-metragem como *Paterson* (2016), de fato um filme poético e - que a leitora e o leitor perdoem a redundância - sobre um poeta e seus poemas, suscita a emergência de uma primeira reflexão: o que entendemos por poesia? Segundo a voz que aqui escreve, a resposta seria: uma linguagem literária contraposta à da prosa, a que pode (ou menos) ser escrita em versos, obedecendo (ou menos) a padrões de métrica peculiares, digamos, convencionais. Vale sinalizar que Aristóteles (2008), defende o fato da poética não depender necessariamente de versos e que, conseqüentemente, pode haver outras linguagens poéticas - inclusive o cinema, nos permitimos de acrescentar. Aristóteles justifica as suas ponderações através de um exemplo, por meio do qual compara Homero e Empédocles. O filósofo afirma:

Com efeito, as pessoas, juntando ao nome do metro a palavra poeta, chamam a uns poetas elegíacos e a outros poetas épicos, não os designando poetas pela imitação mas pela semelhança do metro. E, se escrevem alguma obra em verso sobre Medicina ou sobre Física, costumam designá-los igualmente por poetas. Ora nada há de comum entre Homero e Empédocles a não ser o metro; por isso será justo chamar a um poeta e ao outro naturalista, em vez de poeta (ARISTÓTELES, 2008, p. 38-39).

Observa-se que o filme retrata a poesia enquanto algo que extrapola o contexto da escrita literária, embora não o desconsidere. Paterson escreve poemas, mas além desta sua atitude artístico-expressiva, a obra cinematográfica por ele protagonizada eleva a poesia para um *modus vivendi*, o que, por sua vez, vai além do hedonismo⁶⁷ à la Gabriele D'Annunzio. Se o fazer da vida uma obra de arte, assim como era almejado pelo “Vate”, está ligado à satisfação imediata de desejos, o que reflete certo grau de cobiça ou concupiscência, a atitude de Paterson, representada neste filme, remete, por um lado, para a vivência poética do cotidiano (fazer da vida, inclusive a de casal, uma poesia), e por outro, para uma postura de contentamento, de estar feliz com o que se tem, ao reconciliar-se com a rotina e a suposta “monotonia” do dia a dia, superando-a justamente, através da referida atitude “poetizante”.

Considere-se, pois, a poesia, como uma *ambiência* e, também, um estado de espírito, ao mesmo tempo imanente e transcendente, que preexiste à escrita. Ela encontra-se no plano do mundo histórico, assim como na interioridade do sujeito, está em toda a parte. O poeta, “apenas”, tem e, ao mesmo tempo, adquire, a capacidade de resgatar aquilo que de poético o mundo está repleto. Vale frisar uma das frases finais do filme, pronunciada pelo turista e poeta japonês (interpretado por Masatoshi Nagase) que pede licença para partilhar com Paterson alguns momentos diante da cachoeira. Esta entidade ficcional, arguida pelo protagonista acerca do fato de gostar de poesia, responde: “eu respiro poesia”. Mais do que uma invenção criativa, trata-se, pois, de uma captação, tradução e mediação, de uma postura interpretativa perante a existência do cosmos e de si, enquanto sujeito pertencente ao mundo material e espiritual.

Logo, a leitura analítica deste filme nos ajuda a compreender que a poesia, em seu estado incorpóreo e universal, é algo latente, e o poeta, ao encontrar-se em determinada frequência vibracional, “apenas” a incorpora, a canaliza e dá-lhe uma forma, assim como, de maneira evidentemente distinta, o escultor cria sua obra a partir de um material pré-existente,

67 De acordo com a definição do dicionário Aurélio, entende-se por hedonismo, “Tendência a considerar que o prazer individual e imediato é a finalidade da vida”. Neste sentido, o mencionado poeta italiano, Gabriele D'Annunzio, considerava a necessidade de se fazer da vida uma obra de arte, entretanto, o “vate” almejava a satisfação imediata de desejos.

isto é, o barro, ou a madeira, ou a pedra, ou seja lá qual for a matéria-prima, a partir da qual este artista retira fragmentos, afinando a estrutura até obter o resultado final.

Em sua simplicidade de “homem comum”, a qual, aparentemente, contrasta com a constante representação de *outsiders* por parte do cineasta de Akron (Ohio, EUA), Paterson vivencia a sua existência como se fosse um poema. Ou seja, o cotidiano, com sua inexorável repetição (e que o diga um motorista de ônibus!), torna-se *atitude poética* e, ao mesmo tempo, *poetizante*, na medida em que os poemas escritos por este personagem, apontam para uma poesia “vivenciada”, isto é, incorporada, e não apenas escrita.

Esta primeira questão remete para a crítica de Bakhtin/Medvedev⁶⁸ (1985) aos formalistas russos, com relação à suposta dicotomia, por eles teorizada, entre *linguagem poética* e *linguagem prática*. De fato, os poemas de Paterson confirmam que a linguagem cotidiana (ou prática, nos termos de Bakhtin/Medvedev), em toda a sua simplicidade, pode se tornar poesia, ao animar, por assim dizer, objetos de uso corriqueiro como os fósforos da ponta azul que, segundo o protagonista do filme, a esposa e ele teriam eleito como seus preferidos, devido a algumas características que, no próprio poema, são enumeradas e analisadas de maneira minuciosa (e poética) por esta entidade ficcional.

Sentado no banco do ônibus, ainda na garagem, Paterson começa a escrever o poema, sendo que as palavras lhe passam pela cabeça durante sua caminhada rumo à garagem da empresa. Anteriormente, o poema só foi pronunciado em *voice over* pelo personagem - o que reforça o fato que, naqueles instantes, durante a caminhada, os versos estavam surgindo em sua mente - enquanto neste momento, eles tomam forma através de sua sobreposição às imagens, o que, por outro lado, reitera a escrita de Paterson em seu caderno, a qual é enfatizada através de um enquadramento. Seguem os versos de autoria do protagonista deste filme: “Temos muitos fósforos em casa/ Nós os deixamos à mão, sempre/ Atualmente, a nossa marca preferida é Ohio blue tip/ Embora antes preferíssemos a marca Diamond”.

Paterson de repente é interrompido pelo colega indiano, Donny, que lhe pergunta se está pronto para rodar. Enquanto dirige o ônibus, o personagem “mergulha” em seu poema, pronunciado em *voice over* e escrito em sobreposição às imagens da cachoeira. A montagem desta sequência reforça a passagem da introspecção de Paterson (enquanto dirige o ônibus) para a sua pausa do trabalho, sentado num banco diante da cachoeira que, como será revelado pela esposa, Laura, é o lugar preferido do marido. Através de uma elipse, ou melhor, de uma

68 Segundo Stam (1992), o texto de Bakhtin foi publicado de maneira a atribuir a autoria a Medvedev.

prolepse (*flashforward*), Paterson está escrevendo seu poema:

Poema de amor/ Temos muitos fósforos em casa/ Nós os deixamos à mão, sempre/ Atualmente, a nossa marca preferida é Ohio blue tip/ Embora antes preferíssemos a marca Diamond/ Isso foi antes de descobrirmos os fósforos Ohio blue tip/ Eles são empacotados de maneira excelente/ pequenas caixas robustas, rótulos em azul escuro e claro e branco/ com as palavras escritas em forma de megafone/ como para falar ainda mais alto para o mundo/: “aqui está o fósforo mais bonito do mundo”/ Tem aproximadamente quatro centímetros de comprimento/ feito de pinho suave com uma cabeça roxa escura granulosa/ tão sóbria e furiosa e obstinadamente pronta para explodir em chamas/ acendendo, talvez, o cigarro da mulher que você ama/ pela primeira vez.

Nesta sequência a introspecção de Paterson é ressaltada visualmente através do recurso à *cross fade* (dissolvência cruzada), assim como ocorre em *Ghost dog* (1999). Em outra semelhança com o longa-metragem anterior, os letreiros contendo o poema (em *Ghost dog* trata-se de versículos do *Hagakure*) aparecem visualmente na tela, sendo que, diferentemente do filme protagonizado por Forest Whitaker, em *Paterson*, os letreiros não aparecem na tela preta, e sim, em sobreposição às imagens, as quais, como acabamos de destacar, por sua vez se dissolvem uma na outra. Mais adiante evidenciaremos o papel imagético da cachoeira, a qual, de certa forma, harmoniza os aspectos exterior e interior.

Volte-se, pois, à questão: “o que é poesia?”. Os versos de Paterson e o filme como um todo, parecem responder a esta pergunta ao apontar para o lado mais singelo e essencial da existência. Neste sentido, há uma expressão popular corriqueiramente utilizada como exortação, em países de língua inglesa, como Irlanda, Inglaterra, EUA: *take it easy*, a qual significa algo como “tranquilo/a”, mas pode ser traduzida desta forma literal: “leve-a fácil”. Leve o quê? A vida. Ou seja, leve a vida (de maneira) fácil, ou também, sossegada, “sem estresse”. Fundamentalmente, *take it easy* significa: “descomplique”, onde simplificar, por sua vez, remete para uma atitude de contentamento, de renúncia com relação ao supérfluo, de maneira a poder focar na essência da vida.

Antes mesmo de debruçarmos sobre a discussão de Bakhtin junto aos formalistas russos, vale frisar, com Stam (1992), que “o debate Bakhtin/Medvedev com o formalismo é um debate generoso, dialógico, que tinha o objetivo de ensejar uma troca de ideias com o oponente, e não de aniquilá-lo” (STAM, 1992, p. 22).

É oportuno considerar, novamente, o conceito bakhtiniano de *polifonia*, que como vimos, no âmbito da representação filmica, vai além do número de vozes falantes, ou seja, não

é sinônimo de quantidade de personagens aos quais são atribuídas uma ou mais linhas de diálogo - pois, como é lembrado por David Bordwell (2007), a maioria dos filmes são sobre interações humanas e, portanto, existem vários personagens com linhas de diálogo - e sim, trata-se de uma propriedade qualitativa. Desta forma, compreende-se que *polifonia* e atitude interativa, na teoria bakhtiniana, são conceitos em si mesmo dialógicos e, também, complementares.

O sujeito dialógico (e portanto, a voz *polifônica*) em sua relação com outros sujeitos é, por definição do próprio Bakhtin, “concretude (nome), integridade, responsividade, etc., inesgotabilidade, inconclusibilidade, abertura” (BAKHTIN, 2017, p. 31). Esta voz dialógica transcende uma consciência unilateral, e portanto, interpreta a voz do outro, ou seja, “a criação poderosa e profunda é, em muitos aspectos, inconsciente e polissêmica (...), a interpretação completa o texto: ela é ativa e criadora” (BAKHTIN, 2017, p. 35).

Vale frisar, com Diana Barros (1997) que a questão da *polifonia*, em Bakhtin (1997) (2017), é bastante complexa, no sentido em que a *polifonia*, segundo o autor, é *inerente ao discurso dialógico*, porém não é sinônimo de *dialogismo*, já que, através deste termo, entende-se o *princípio dialógico da linguagem* e de *qualquer tipo de discurso*, enquanto o termo *polifonia* remete para um texto no qual o *dialogismo* torna-se explícito, visível, palpável, com sua *pluralidade de vozes*, ao contrário da *monofonia*, que por sua vez aponta para um *texto no qual as vozes dialógicas estão ofuscadas por uma única voz dominante*.

Logo, entende-se qual é o tipo de voz peculiar sobre a qual Bakhtin/Medvedev discutiu, de forma dialógica - isto é, não retórica - com os formalistas russos. Vê-se com Robert Stam que,

no cerne da poética formalista estava a distinção entre linguagem prática e linguagem poética. A linguagem prática orienta-se para resultados concretos no mundo real, enquanto o enunciado poético é 'violência praticada sobre a linguagem', de modo a percebermos novamente as palavras (STAM, 1992, p. 25).

Stam destaca, ainda, que a abordagem formalista está focada na “desautomatização das palavras” no âmbito da poesia, enquanto essência da “literariedade”. Antes de procedermos com a leitura efetuada por este autor (Robert Stam) acerca do debate entre Bakhtin/Medvedev e os formalistas russos, torna-se necessário refletir, novamente, sobre o conceito bakhtiniano de *heteroglossia*, mencionado por Stam em suas ponderações sobre o pensamento do autor (Bakhtin). Os conceitos de *dialogismo*, *polifonia* e *heteroglossia*, compõem uma tríade que

fundamenta o pensamento teórico de Mikhail Bakhtin. O cerne da teoria bakhtiniana está na compreensão (tipo, uma iluminação recíproca) advinda da relação dialógica com o *outro*. Segundo o autor, “no ato da compreensão desenvolve-se uma luta cujo resultado é uma mudança mútua e o enriquecimento” (BAKHTIN, 2017, p. 36).

Quanto ao debate entre Bakhtin/Medvedev e os formalistas russos, a pertinência da posição bakhtiniana é confirmada pelos poemas do personagem Paterson, a começar pelo texto sobre fósforos. Segundo Stam, a rejeição de Bakhtin acerca do entendimento dicotômico de linguagem poética *versus* linguagem prática “não chega a ser surpreendente”, isso por quatro razões,

Em primeiro lugar, Bakhtin, com sua aversão à hierarquia, estava fadado a antipatizar com a hierarquização implicitamente elitista de linguagem prática e linguagem poética. Em segundo lugar, a concepção formalista da linguagem como uma luta entre *dois* tipos de discurso estava fadada a entrar em choque com a noção bakhtiniana de heteroglossia, a ideia de que cada língua nacional compreende, na realidade, um sem-número de sublinguagens. Em terceiro lugar a linguagem poética e a linguagem prática não são tão facilmente separáveis, já que vivem numa troca íntima constante. Para Bakhtin, a linguagem prática é intensamente criativa, e muitos dos artifícios que os formalistas consideravam exclusivamente característicos da linguagem poética – ironia, evasões, ambiguidades, auto-referência, também são potencialmente característicos da linguagem prática. Em quarto lugar, a distinção formalista tende a definir linguagem poética de uma maneira puramente negativa, ou seja, através de seu afastamento da linguagem comum (STAM, 1992, p. 26).

Quanto ao teor indiscernível das “duas” linguagens, apenas para exemplificar e confirmar aquilo que Jarmusch, implicitamente, está propondo através de *Paterson* (2016), pode ser útil verificar como, no âmbito da poesia nacional, a suposta contraposição entre linguagem prática e poética foi amplamente desmistificada e desconstruída por autores como Mário Quintana, cujos versos reforçam a ausência de fronteiras nítidas entre as “duas” linguagens, onde o autor traz a linguagem cotidiana para dentro de sua expressão poética, transformando o “banal” em arte literária, assim como ocorre no poema *O tempo*:

A vida é uns deveres que nós trazemos para fazer em casa./ Quando se vê, já são seis horas: há tempo.../ Quando se vê, já é sexta feira.../ Quando se vê, passaram sessenta anos!/ Agora, é tarde demais para ser reprovado.../ E se me dessem – um dia – uma outra oportunidade/ eu nem olhava o relógio, seguia sempre em frente.../ E iria jogando pelo caminho a casca dourada e inútil das horas.

Se o exemplo acima é plausível, quanto à harmonização das duas linguagens, verifica-se que o próprio Jarmusch, novamente através do recurso à intertextualidade, cita um exemplo

literário “universal”, o qual sintetiza a suposta dicotomia das linguagens poética e prática. Após redigir o poema por nós transcrito acima, Paterson olha para o estojo preparado pela esposa, o qual não só contém o lanche e uma foto da mesma (Laura), como também um retrato do poeta Dante Alighieri, cujo nome, inclusive, é pronunciado por este personagem ao vislumbrar a referida imagem.

Trata-se de uma pintura de 1495, de autoria do artista italiano Sandro Botticelli, ou seja, Jarmusch propõe aqui a citação de uma citação, sendo que o cineasta independente cita Dante através de Botticelli, realçando implicitamente o teor intertextual da *Sétima arte*. Qualquer curso de roteiro cinematográfico poderá confirmar o fato - até banal de se colocar, mas necessário – que tudo que aparece num filme não é representado à toa pelo cineasta.

Na literatura, de forma distinta, mas seguindo o mesmo princípio, vê-se que, como assinala Todorov, "o sentido (ou a função) de um elemento da obra literária é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira". É ainda Todorov quem cita Flaubert numa fala que confirma sua assertiva: "Não há no meu livro uma descrição isolada, gratuita: todas servem a meus personagens e tem influência longínqua ou imediata sobre a ação". (TODOROV, 2013, p. 219).

Logo, compreende-se que, segundo o viés intertextual e dialógico peculiar da obra do diretor de *Paterson*, Jarmusch está dando uma pista para o espectador, ao citar o autor da *Divina Comédia*. Apenas para exemplificarmos, o trecho: “*Nel mezzo del cammin di nostra vita...*” (no meio do caminho de nossa vida...), de forma distinta, mas coerente com o poema de Paterson e com *O tempo* de Mário Quintana, confirma, mais uma vez, a impossibilidade de se discernir entre linguagem poética e linguagem prática.

O trecho desta obra, que é a mais renomada de Dante Alighieri, em si e por si só, apontaria para uma linguagem prática. Entretanto, com Bakhtin (2017), percebe-se a necessidade de se “arranhar a superfície” e de se elevar a discussão da “coisa” para a “sobre-coisa”. A *coisa* aparenta ser linguagem prática, porém, ao olharmos e, principalmente, ao refletirmos detidamente, percebemos que o que faz a diferença é a que Mikhail Bakhtin chama de *entonação*.

De fato, é por meio do *tom* que a linguagem supostamente prática torna-se poética, mesmo sem que se exercite “violência sobre a linguagem”, contrariamente ao pensamento formalista. Não há violência alguma, nem estranhamento, na frase “No meio do caminho de nossa vida...”, e todavia - não apenas pela sua inserção num conjunto de maiores proporções

literárias, já que o trecho segue da seguinte forma: “me reencontrei por uma selva obscura pois a reta via estava perdida”⁶⁹ – esta frase aponta para uma *tonalidade* poética.

Para se compreender o que Bakhtin entendia por tom, e *entonação*, é necessário voltar, primeiro, ao conceito de interação dialógica, através do qual, com este autor, pode-se assimilar a transformação do objeto em sujeito, na medida em que “a palavra do outro deve transformar-se em minha-alheia (ou alheia-minha). A distância – *distantsiia* (*vnienakhodímost*) – e o respeito. No processo da comunicação dialógica com o *objeto*, este se transforma em *sujeito* (o outro eu)”. (BAKHTIN, 2017, p. 40-41). É a partir deste pressuposto que se pode entender a noção bakhtiniana de *entonação*. Segundo o autor, “O tom não é determinado pelo conteúdo do enunciado ou pelas vivências do falante, mas pela relação do falante com a pessoa do interlocutor (com sua categoria, importância, etc.)”. (BAKHTIN, 2017, p. 55).

Surge, pois, uma segunda questão: *Paterson* seria então um filme poético, um filme sobre poesia, ou ambos? Para responder a esta questão, precisamos refletir, primeiramente, acerca do que seria, afinal, um filme poético. Para este propósito, nos parece pertinente recuperar algumas ponderações de Pier Paolo Pasolini a respeito da distinção entre cinema e literatura.

Primeiramente, é necessário frisar que, *grosso modo*, segundo Pasolini, há uma semelhança, mas também, uma distinção substancial entre linguagem literária e cinematográfica: a semelhança é que ambas estão caracterizadas pela duplicidade. A linguagem literária distingue-se entre prosa e poesia, as quais, de acordo com Pasolini (1976), tiveram um desenvolvimento histórico distinto; e a linguagem cinematográfica aponta para uma duplicidade que remete para o teor introspectivo/onírico/subjetivo das imagens e, ao mesmo tempo, para o viés exterior/comunicativo da narrativa fílmica, que de fato, serve para comunicar-se com terceiros.

Entretanto, se o duplo literário é discernível, aquele fílmico é irreduzível e indistinguível, pois, como vimos na sequência de *Paterson* (2016) na qual o poema dos fósforos aparece em sobreposição às imagens, a cachoeira, ao mesmo tempo representa um elemento diegético objetivo, isto é, externo e material, como também, um aspecto da subjetividade, com toda sua alegoria associada ao fluxo psíquico da consciência e, por outro lado, à criatividade. Nas palavras de Pier Paolo Pasolini,

69 Segue o trecho em sua versão original, em italiano: “*Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura/ ché la diritta via era smarrita*”.

o cinema, ou a linguagem de im-signos, tem uma dupla natureza. Ele é ao mesmo tempo extremamente subjetivo e extremamente objetivo (uma objetividade que, enfim, é uma intransponível vocação do naturalismo). Estes dois aspectos essenciais estão unidos de forma íntima, ao ponto de ser inseparáveis, mesmo para o propósito da análise. A função literária, também, é dupla por natureza, mas as suas duas faces são discerníveis: há uma “linguagem da poesia” e uma “linguagem da prosa” que são tão diferenciadas que são diacrônicas e têm duas histórias divergentes (PASOLINI, 1976, p. 4).

Antes de mais nada, para se entender o raciocínio do autor, torna-se necessário explicar aquilo que ele entendia por *im-signos*. Nas palavras deste cineasta/poeta, “no homem, um mundo inteiro se exprime através de imagens significantes, portanto, precisamos propor, por analogia, o termo 'im-signos' (imsignos, i.e, imagens-signos). Este é o mundo da memória e dos sonhos. Qualquer tentativa de memorização é uma série de imsignos, a qual é principalmente uma sequência de cinema” (PASOLINI, 1976, p. 1).

Ao confirmarmos o postulado de Pasolini, e reiterando o duplo aspecto do cinema, em nossa análise de *Ghost dog* (1999) vimos que o voo do pombo, na sequência inicial do filme, representa o desapareço do afro-samurai que protagoniza este longa-metragem, mas ao mesmo tempo, não deixa de ser um elemento diegético, já que o personagem Ghost Dog, de fato, cria pombos por cima do teto onde reside e utiliza pelo menos um deles como pombo-correio, a fim de se comunicar com o seu "suserano", Louie Bonacelli.

Além da referida distinção quanto à duplicidade peculiar de uma e da outra linguagem, segundo Pasolini, a linguagem cinematográfica se distingue daquela literária por não possuir um vocabulário específico. Mais do que isso, o autor explica da seguinte forma o cerne de sua ponderação,

Enquanto os instrumentos da comunicação poética e filosófica já estão extremamente aperfeiçoados, formando verdadeiramente, um sistema complexo histórico o qual alcançou a sua maturidade, aqueles da comunicação visual que estão à base da linguagem cinematográfica estão completamente brutos, instintivos. Isso mesmo, gestos, a realidade ao redor, assim como os sonhos e os mecanismos da memória, são de uma ordem virtualmente pré-humana, ou no mínimo no limite da humanidade, de todo jeito pré-gramatical e até pré-morfológica (sonhos são fenômenos inconscientes, e são também mecanismos mnemônicos; o gesto é signo completamente elementar, etc.). (PASOLINI, 1976, p. 2).

O próprio material do qual se compõe a linguagem fílmica aponta, segundo Pasolini, para a referida duplicidade interior (subjetivo-mnemônica)/exterior (objetivo-comunicativa), na medida em que, “resumidamente, há um mundo inteiro complexo de imagens significantes

– formadas tanto por gestos como por toda espécie de signos advindos do ambiente, assim como, de lembranças e de sonhos, as quais são propostas como a fundação 'instrumental' da comunicação cinematográfica, e a prefiguram” (PASOLINI, 1976, p. 2).

Além disso, a própria profissão do cineasta, isto é, seu *metièr*, enquanto *metteur en scène*, reflete, segundo Pasolini, um duplo esforço, pois o escritor (seja de prosa ou poesia), ao dispor de um conjunto sistematizado de material bruto, isto é, um vocabulário - embora a língua se transforme constantemente e apesar de todas as sublinguagens já ressaltadas por Mikhail Bakhtin – opera apenas uma “invenção estética”, enquanto o diretor de cinema, “deve primeiro extrair os im-signos do caos, torná-los possíveis e considerá-los enquanto classificados num dicionário de im-signos (gestos, ambiente, sonhos, memória). Depois, deve cumprir o mesmo trabalho do escritor, ou seja, enriquecer estes im-signos puramente morfológicos com a sua expressão pessoal” (PASOLINI, 1976, p. 2). Isto é, com o autor, a tarefa do cineasta é dupla, “primeiramente linguística e depois estética” (idem).

Esta extração de signos imagéticos do caos psíquico *pré-morfológico* reforça a necessária aptidão onírica e visionária do diretor de cinema, navegante no oceano das imagens cósmicas e, ao mesmo tempo, do inconsciente, onde as duas direções de sua odisseia criativa devem necessariamente ser harmonizadas, o que, por sua vez, confirma a indiscernibilidade do viés subjetivo e objetivo da linguagem fílmica, assim como é sustentado por Pasolini. O autor, ainda, admite que, à época da escrita do texto por nós citado, já existia uma “espécie de dicionário cinematográfico”, muito embora, em mais uma distinção com a linguagem literária, este dicionário, baseado em convenções – assim como é devidamente evidenciado por autores como David Bordwell⁷⁰ (2008) e Jaques Aumont (2008) – tem um teor mais propriamente estilístico do que gramático.

Volte-se, pois, à questão: pode haver cinema poético, ou poesia no cinema? Ou dito de outra maneira, falar em cinema poético não seria uma contradição, considerando as diferenças substanciais entre a linguagem literária e aquela cinematográfica, de acordo, inclusive, com as ponderações de Pier Paolo Pasolini? A resposta encontra-se no “caos” pré-gramatical mencionado pelo poeta/cineasta italiano.

Se, de fato, o poeta dispõe de um vocabulário que, por si só, representa a sistematização

70 Tanto em *Figuras traçadas na luz* (2008), como em *Poética do cinema* (2008), David Bordwell sublinha a presença de convenções estilísticas, as quais não só estariam presentes no âmbito do cinema tradicional (hollywoodiano), e sim, orientam também a produção de diretores independentes; De forma diferente, mas dialógica, Jaques Aumont, ao debruçar-se sobre a *mise en scène* no livro *O cinema e a encenação* (2008), também resalta a presença de estilos peculiares, principalmente no que diz respeito aos cineastas por eles chamados de “os quatro ases”, sendo eles: Sidney Lumet, Joseph Losey, Fritz Lang e Otto Preminger.

gramatical do referido caos pré-morfológico, ainda assim, entende-se que, como todo e qualquer artista (não apenas o cineasta), o poeta precisa necessariamente regredir ao caos e à infinitude imagética de possibilidades para, em seguida, operar a que Pasolini denomina *atitude estética*. Afinal, o poeta, do ponto de vista *mnemônico*, para utilizarmos outro termo do diretor/poeta italiano, antes mesmo de raciocinar por meio de palavras, pensa por imagens, de forma análoga ao diretor de cinema.

A imagem psíquica da poesia, adquire sua forma ou finitude através das palavras. Nisso é que a linguagem poético-literária difere daquela poético-cinematográfica. Resumidamente: a imagem mnemônica do poeta é traduzida, através do recurso a um vocabulário gramatical, em linguagem literária, onde opera-se uma metamorfose psíquico-verbal; enquanto a mesma imagem (mnemônica) é traduzida pelo cineasta num complexo imagético-verbal-sonoro, devido à natureza intertextual e profundamente complexa do cinema.

Mesmo considerando um filme “mudo”, isto é, puramente imagético, o cineasta traduz a referida imagem psíquica em imagens cinematográficas que visam contar uma história – ou seja, ocorre uma tradução e, ao mesmo tempo, uma sistematização cuja finalidade é tornar a comunicação cinematográfica inteligível para o espectador. A frequência vibracional e a atitude parcialmente “alucinada”, de *daydreaming*⁷¹, necessária para a criação artística, remete, por si só, para aquilo que, parafraseando uma música do cantor paraibano Chico César, poder-se-ia chamar de *estado de poesia*.

Portanto, ao considerarmos a poesia em seu sentido mais abrangente, e em sua condição pré-verbal e onipresente, nos parece ser possível falar em cinema poético. Neste sentido, o cinema de Jim Jarmusch – isto é, sua obra fílmica completa (1979-2019) – é profundamente poético, na medida em que, ao evidenciar, ou melhor, ao estruturar-se a partir das relações dialógicas entre *outsiders* (tanto em situações de encontro, como de confronto), procede através de uma perspectiva não-retórica, ou seja, a interação dialógica e a recíproca iluminação do *eu* através do *outro*, é em si, um fato de altíssimo valor e teor poético.

Além disso, no caso específico do longa-metragem *Paterson*, estamos nos debruçando sobre um filme cujo protagonista é um poeta, e os poemas de sua autoria se tornam parte integrante desta obra cinematográfica, tanto do ponto de vista temático, assim como modal, isso porque as palavras que compõem estes poemas aparecem visualmente em sobreposição às imagens, vindo assim a contribuir com a estética do filme, entendida em sua “unidade na

71 Trata-se de uma expressão inglesa que traduz o estado de consciência no qual a pessoa, apesar de estar acordada, entra num estado onírico, ou “sonha de olhos abertos”.

pluralidade” - ou seja, com sua riqueza de aspectos estéticos heterogêneos e, todavia, “dialógicos”, como sempre ocorre no cinema deste diretor. Disso resulta, também, que a abordagem bakhtiniana a respeito da interação dialógica entre o sujeito e o *outro* representa, por si só, uma *atitude poetizante*, a qual, neste contexto, acompanha constantemente a representação fílmica das obras deste cineasta independente.

Entende-se, pois, que o *outsider* é, exatamente, o sujeito dialógico bakhtiniano (p. 85), principalmente no que diz respeito à abertura e à responsividade, atitudes que, querendo resgatar a distinção efetuada por Norbert Elias e John Scotson (2000), tendem a não constar entre as peculiaridades do sujeito *estabelecido*, cujo *status* (ou, muitas vezes, pretensão de...), comporta uma limitação, se não a negação, destes atributos.

Ao se estabelecer, tal sujeito tende a recusar interações dialógicas – a não ser superficiais, quer dizer, de fachada - com o *outro*, que encontra-se do lado de fora, ou seja, está situado (ou situa a si mesmo) no âmbito não-*established* da situação. Vale frisar que não estamos considerando apenas o contexto estabelecido mais simploriamente associado a pessoas com amplo poder aquisitivo, pois, assim como foi demonstrado por Elias e Scotson (2000), a chamada classe social, por si só, não serve para discernir entre estabelecidos e *outsiders*.

Neste sentido, considerando o pensamento de Pierre Bourdieu (1987), percebe-se que a noção de *capital simbólico*, pode ser útil para efetuarmos um pequeno avanço no nível de problematização, na medida em que o *capital econômico* seria apenas um entre outros (capitais). Além deste último tipo de capital (*econômico*) haveria aquele *cultural* ou *informacional* e, ainda, aquele *social* e *simbólico*, sendo que estes dois capitais, segundo Bourdieu, estariam intrinsecamente ligados. Nas palavras do autor existem, “duas formas de capital que estão altamente correlacionadas: o capital social, que consiste em contatos e participação em grupos e o capital simbólico que é a forma que os diferentes tipos de capital toma uma vez percebidos e reconhecidos como legítimos” (BOURDIEU, 1987, p.4).

Todavia, ao refletir sobre o caráter *inesgotável e caótico* atribuído por Max Weber (2004) à esfera do social, entende-se que, mesmo entre indivíduos dotados de igual capital simbólico, existem segmentos que são considerados ou se auto-consideram *estabelecidos*, enquanto outros são situados ou fazem questão de situar-se fora deste contexto (“*out of Babylon*”, com o pensamento *Rastafari*).

Um exemplo desta distinção encontra-se no âmbito das chamadas *tribos urbanas*, as

quais distinguem-se a partir do tipo de música ouvida pelos seus integrantes: música clássica, choro, jazz, *heavy metal*, *reggae*, *dancehall*, *punk*, *hip-hop*, forró estilizado, forró pé de serra, cantoria de viola, embolada de côco, brega, maracatu, samba, etc., o que, por sua vez, “encaminha” estes indivíduos para determinados ambientes, praças, bares ou setores da cidade; ou por atividades partilhadas por seus membros, assim como jogar de “batalhas medievais”, andar de *skate* ou praticar determinada arte marcial no parque da cidade.

Além disso, mesmo considerando o lugar comum através do qual se costuma entender os ricos enquanto “elites” e, portanto, *estabelecidos*, vale realçar que existem diversos tipos de elites, às vezes antagônicas (elites rurais e do agronegócio, elites conservadoras urbanas, elites liberais, elites intelectuais, elites de esquerda e ainda, elites artísticas, apenas para mencionarmos algumas delas) fato pelo qual dever-se-ia, ao menos academicamente, procurar sistematizar e sair do óbvio, do clichê e do raciocínio mais simplório, a partir do qual se reiteram estes tipos de “convenções” e banalidades que, de fato, não correspondem ao estado das coisas. Notadamente, parte da imprensa, assim como alguns políticos costumam falar em “elites” de maneira generalizada, como se tratando de algo homogêneo, e sem que haja nenhum esforço de discernimento, mas principalmente, sem reconhecer que eles mesmos pertencem a esta categoria.

A leitura analítica do filme *Paterson* revela que o protagonista - homem de etnia⁷² caucasiana, está casado com uma mulher supostamente indiana ou descendente de pais ou avós daquele país - no serviço interage com um colega, Donny, que também é indiano, depois do trabalho costuma ir para uma cervejaria cujo *bartender*, Doc, é afrodescendente, e o local é igualmente frequentado por pessoas da pele clara e escura, e ainda, Paterson vem a interagir com outros *diversos*, entre os quais o já mencionado poeta e turista japonês, e ainda, uma menina poetisa, sendo que, neste caso, a diversidade está no gênero e na idade, de uma forma que remete para outro encontro semelhante, já sinalizado no capítulo anterior, aquele entre Ghost Dog e a criança Pearline.

Vale frisar, mais uma vez, que Paterson é um ex-fuzileiro naval, fato pelo qual (o que é informado através de uma fotografia na sala de estar), além de ser poeta - isto é, artista – ele é *outsider* por encontrar-se num âmbito civil da vida social, ou seja, fora do contexto militar dentro do qual, supostamente, ele fora formado.

72 A antropologia social, há muito tempo, revelou a imprecisão do termo “raça”, que pode ser mais apropriado para identificar cabeças de gado e outros animais cuja tipologia, ao longo do tempo, foi moldada pela ação e a seleção humana – ao facilitar e incentivar o acasalamento entre certos machos e determinadas fêmeas - do que para catalogar as variedades entre os seres humanos.

Ainda, existe a relação, que também não deixa de ser dialógica, entre o protagonista e o cachorro *bulldog*, Marvin, pelo menos até que, no final, o cão destrói o caderno de poesias de Paterson. A este respeito, pode ser interessante sinalizar que, no filme *Flores partidas* (2005), Jarmusch representa uma ex-namorada do protagonista, o galã Don Johnston, enquanto psicóloga canina, ou para melhor dizer, etóloga⁷³, cujo papel clínico seria o de entender eventuais transtornos comportamentais dos quadrúpedes de estimação de inúmeras pessoas, o que realça a visão e compreensão dialógica do diretor, inclusive no que diz respeito à interação ser-humano/cachorro.

Quanto à referida adolescente-poetisa, no decorrer da mesma cena, descobre-se que ela tem uma irmã gêmea e, neste filme, o tema dos irmãos gêmeos é explorado de forma recorrente pelo cineasta. Antes de procedermos com a análise do filme com base no encontro de Paterson com irmãos gêmeos, é necessário sublinhar o fato que o longa-metragem, em seu conjunto, aponta para a noção de *reiteração*, tratando-se, porém, de uma repetição com *variação no tema*.

De acordo com o dicionário Michaelis (*online*), entende-se por reiteração o “ato ou efeito de reiterar, repetição”. Podemos, pois, compreender a reiteração enquanto redundância, não no sentido pejorativo, e sim, enquanto repetição. Segundo Reis e Lopes, “no quadro da teoria da comunicação, *redundância* significa a medida de excedentes de sinais relativamente ao número mínimo necessário para a transmissão de uma dada informação. Por outras palavras, são *redundantes* todos os sinais que numa mensagem repetem informação” (REIS e LOPES, 1988, p. 86-87).

Os autores acrescentam que a *redundância* enfraquece (*torna mais débil*) a informação, não obstante, por outro lado, ela serve para reduzir o *ruído*, entendido enquanto *perturbação* da comunicação. Logo, pode-se inferir que não necessariamente há sinonímia entre *redundância* e exagero, ou seja, a representação fílmica de um aspecto ou tema social, cultural ou humano, pode ocorrer repetidamente sem que chegue a ser exagerada, incômoda ou enjoativa. No filme aqui analisado, a repetição do tema dos gêmeos nos parece não exceder ao ponto de enfraquecer a informação que objetiva veicular. Todavia, porquanto ponderada, não há como se negar a insistência de sua representação.

A *reiteração*, a qual permeia a disciplinada rotina do protagonista, pode ser considerada o cerne temático deste filme sobre amor e poesia, e é confirmada pela renitência do diretor em

73 Ciência que estuda o comportamento dos animais, fundada por Konrad Lorenz, autor do livro *O anel do rei Salomão* (1989).

representar os seguintes elementos (para além da referida aparição de diversos gêmeos): a cachoeira; a criação artística do protagonista e a repetição de trechos dos poemas; as pinturas de Laura em fantasias preto e branco; e vários outros aspectos do dia a dia, sendo eles: o despertar do casal, o encontro de Paterson com o colega Donny na garagem da empresa pela qual ambos trabalham, a direção do ônibus e a escuta das falas dos passageiros, o passeio com o cachorro Marvin e a cerveja no *pub* de Doc. A temática da *repetição com variantes* é, portanto, o motivo central deste longa-metragem.

Jarmusch pontua e cadencia a representação do cotidiano de Paterson por meio da *repetição* dos aspectos que acabamos de enumerar. Esta é interrompida, dramaticamente, na cena em que um freguês da cervejaria, Everett, entra em surto de ciúmes pela ex-namorada, Marie, também freguesa do local, e saca uma arma de fogo no meio do *pub*, oportunidade na qual a frieza de quem tem servido como fuzileiro naval, como é o caso de Paterson, prontamente vem à tona, levando-o a desarmar e render o sujeito, antes de descobrir, através de Doc, que a arma era de brinquedo.

Outra ruptura narrativa da aparente monotonia que permeia a existência do protagonista, desta vez não dramática, e sim, jovial, ocorre quando Laura, sua esposa, manifesta o desejo de adquirir uma guitarra, de maneira a tornar-se uma cantora de música *Country*. Da mesma maneira, a ocasião na qual, no dia de sábado, Laura é bem-sucedida na venda de *cupcakes* na feira, resulta num convite ao marido, para irem jantar fora e, em seguida, ao cinema, oportunidade que proporciona novas citações de teor intertextual as quais, neste caso, ocorrem através dos pôsteres de filmes como *A ilha das almas selvagens* (Erle C. Kenton, 1932, EUA), e outro⁷⁴ protagonizado pela dupla de atores Lou Costello e Bud Abbott, sendo que Costello, também, era natural de Paterson.

E como será melhor analisado e explanado mais adiante, na mesma noite de sábado, ao regressar do cinema, o casal surpreende o cão Marvin em sua travessura, após o animal ter despedaçado o caderno de poesias de Paterson. Compreendemos esta cena enquanto *desenlace*. Ou melhor, nos parece que, neste filme, o *desenlace* esteja dividido em duas partes: a primeira, seria a destruição do caderno de poemas de Paterson por parte do cachorro Marvin, a qual de certa forma relega o protagonista ao seu papel de motorista de ônibus,

74 O cartaz enquadrado não informa o nome do filme e sim, o fato de ser protagonizado pela dupla Abbott/Costello, assim como acontecia em certo período histórico, inerente ao cinema clássico hollywoodiano, no qual a importância dos atores predominava dentro do mecanismo de produção e “venda” dos filmes ao público (que ia assistir a “um filme com”, antes mesmo do que um filme “dirigido ou produzido por”), sendo que, consequentemente, aquele molde produtivo era chamado “star system”. Já, em outros momentos históricos, o que priorizava as informações sobre o filme era o nome do studio (tycoons) ou do produtor, e ainda, em momentos sucessivos, houve uma ênfase no diretor (um filme de...).

proporcionando nele uma verdadeira crise existencial; a segunda, seria o encontro com o turista e poeta japonês, personagem que presenteia Paterson com um novo caderno para escrever poemas, devolvendo-lhe esperança e vitalidade, mas principalmente, a *identidade* de poeta, mesmo que no tempo livre. Mas, vale a pena se perguntar: quem é que seria poeta por profissão? Mais adiante veremos como o diálogo entre Paterson e o turista/poeta japonês representa uma alusão crítica ao estado das coisas.

Nas palavras de Reis e Lopes, o *desenlace* é “um evento ou conjunto concentrado de eventos que, no termo de uma ação narrativa, resolve tensões acumuladas ao longo dessa ação e institui uma situação de relativa estabilidade que em princípio encerra a história” (REIS e LOPES, 1988, p. 200), mas também, é algo que vem *solucionar* um *enigma deixado em aberto*.

O raciocínio dos autores sugere que o despedaçar do caderno de poemas representa a resolução das referidas *tensões* por parte do protagonista, que doravante não se considera mais poeta e por isso cai em depressão, já que a poesia é o que permite a Paterson conviver com a monotonia e a mesmice de sua vida profissional e sentimental. Por outro lado, esta disforia não demora muito, já que, no domingo, ocorre o mencionado encontro com o poeta japonês, que entrega a Paterson uma nova caderneta. Esta segunda parte do *desenlace*, segundo a nossa leitura, vem *solucionar o enigma deixado em aberto*, isto é: será que Paterson voltará a escrever poemas?

No que diz respeito à reiterada aparição de gêmeos, observa-se que, ao longo do filme, isso ocorre por seis vezes. O primeiro dia narrativo, segunda-feira, logo ao sair de casa rumo à garagem da empresa, Paterson encontra os já mencionados gêmeos de barba e camisa xadrez. Ainda, segunda-feira à noite, no bar de Doc, o protagonista encontra e cumprimenta Sam, que por sua vez lhe apresenta o irmão gêmeo, Dave, enquanto os dois estão jogando sinuca. Na terça-feira Paterson não encontra irmãos gêmeos, mas na quarta-feira, o protagonista, ao parar o ônibus num sinal, vislumbra uma mãe, no caso, uma senhora afrodescendente, acompanhada por duas meninas gêmeas. Elas atravessam na faixa. As crianças estão vestidas de maneira diferente. Na quinta-feira, no ônibus, entre os passageiros, Paterson observa mais duas irmãs gêmeas: desta vez trata-se de duas meninas loiras dos cabelos cacheados e olhos azuis, ambas vestidas de rosa. No mesmo dia, após o serviço, como já foi informado acima, o protagonista encontra a menina poetisa, que em seguida revelar-se-á irmã gêmea de outra garota que entra no carro com a mãe delas. Enfim, na sexta-feira, no ônibus que dará pane

elétrico, Paterson enxerga mais duas irmãs gêmeas, desta vez duas senhoras de idade, uma com o cabelo branco e a outra cinza.

Quanto ao papel narrativo dos gêmeos, podemos afirmar se tratar, em todos os casos, de personagens secundários, ou mesmo figurantes. No caso dos irmãos Dave e Sam, da garota poetisa, e das duas senhoras de idade, há algumas linhas de diálogo, se tratando de *bit players*⁷⁵, segundo o jargão cinematográfico em língua inglesa, enquanto no caso dos primeiros gêmeos, Paterson apenas faz cumprimentar. E ainda, acerca das pequenas irmãs-gêmeas (do ônibus e da rua), tratam-se apenas de *figurantes* sem linhas de diálogo, ou *atmosphere players*. Fazemos notar que recorreremos aos termos em inglês, devido ao fato que, em português falta uma nomenclatura específica para discernir entre as duas modalidades de *figurantes* (com e sem linha/linhas de diálogo). Entre todos estes personagens, quanto à interação com Paterson, adquire destaque a jovem poeta⁷⁶.

A presença de gêmeos torna-se interessante, do ponto de vista da análise da categoria *personagem*, com ênfase na representação de *outsiders*. Isso por duas razões: a primeira é que, como discutimos acima, a introdução de gêmeos reforça, por si só, o motivo da repetição com *variação no tema*, e por consequência, aquele do “aparente”, que por sua vez, distingue-se com relação ao “idêntico”. Isto porque, se dois gêmeos (principalmente aqueles homozigotos⁷⁷) podem parecer idênticos, em realidade cada um representa uma variação no tema da aparência do outro, com distinções.

A partir de nosso estudo do conjunto da obra fílmica de Jim Jarmusch, compreende-se que a insistência do diretor com a introdução pontual de gêmeos no longa-metragem *Paterson* (2016), reforça sua predileção pelas nuances e as *variações no tema* - às vezes muito sutis - o que, de fato, permitiu a este cineasta representar tantas modalidades de *outsiders* ao longo de sua trajetória de *metteur en scène*. A segunda razão é que os gêmeos podem ser considerados *outsiders*, pois representam algo “raro” (estranho, extraordinário) e que, portanto - apesar de estarmos acostumados com a sua presença dentro da sociedade - foge do padrão. E como já foi dito, eles confirmam a necessidade de se observar atentamente o mundo-histórico, para discernir entre aquilo que pode parecer idêntico, mas não é.

75 Atores secundários ou mesmo figurantes, mas com alguma linha de diálogo.

76 Escrevemos “poeta” e não “poetisa”, devido ao uso corriqueiro desta forma indiferenciada quanto ao gênero no contexto do português falado no Brasil na contemporaneidade.

77 Há uma diferença entre gêmeos homozigotos e heterozigotos, a qual remete para a genética e aos alelos (genes que ocupam o mesmo lugar em cada cromossomo): se os alelos nos cromossomos homólogos forem idênticos, então fala-se em homozigotos, em caso contrário em heterozigotos. Simplificando, o aspecto “idêntico” é advindo do fato do mesmo alelo ocorrer em dose dupla.

Ao insistir com a representação desta categoria social, Jarmusch está sinalizando, ou mesmo piscando o olho para o espectador, sugerindo-lhe para ir além da aparência das coisas, o que, por sua vez, aponta para a existência de uma *coisa-outra* para além da *coisa-aparente*. E é justamente esta atitude que permite ao diretor ampliar a discussão e, ao mesmo tempo, a sistematização (fílmica) do *outsider*, em suas múltiplas modalidades, bem além dos clichês (inclusive cinematográficos), através dos quais esta categoria social estaria limitada ao desviante, ao criminoso e ao alienado mental.

Jarmusch opta por criar uma *estética do cotidiano*, baseada na repetição e, a fim de enfatizar a sua visão de mundo, na qual o *outsider* sai da margem e torna-se protagonista de seus filmes, insiste em colocar em cena diversos irmãos gêmeos, os quais, ao mesmo tempo, são familiares (todo mundo já conheceu alguns) e raros, o que, mais uma vez, vai de encontro da teorização de Sigmund Freud (1976), segundo a qual, o estranho torna-se familiar, como também, o familiar torna-se estranho. Os gêmeos simbolizam *dualidade*, mais do que de *identidade*, na medida em que, porquanto eles possam parecer idênticos, trata-se de uma aparente *repetição com variação no tema*, onde, apenas para exemplificar, as digitais, mesmo aquelas dos gêmeos mais “idênticos” que existam, são diferentes entre si, assim como a postura e atitude deles.

Ainda, vale frisar o fascínio que esta categoria social exercita sobre o mundo das artes. Por exemplo, no cinema, é quase um dever mencionar o filme *O iluminado* (*The shining*, Stanley Kubrick, 1980, EUA), no qual a cena das meninas gêmeas no corredor do hotel-fantasma é tida como *icônica*⁷⁸.



Figura 12: Cena de "O iluminado" de Stanley Kubrick (1980)

⁷⁸ Sobre a distinção semiológica entre ícone, signo e símbolo, remetemos o leitor e a leitora para o livro *O ato fotográfico* (2008) de Phillippe Dubouis, assim como ao texto *A câmera clara* (1997), de Roland Barthes.



Figura 13: *Twins*, retrato fotográfico de Roger Ballen (1983)

E também, pode-se mencionar as fotos de autoria de Roger Ballen, artista sulafricano que, em diversos ensaios retratou irmãos gêmeos, como na famosa fotografia intitulada *Twins* (África do Sul, 1993)⁷⁹. A partir destes exemplos célebres quanto à representação imagética dos gêmeos, pode-se pensar, também, na estranheza e familiaridade que existe *entre* os gêmeos, ou seja, como cada um percebe a si mesmo e ao outro - enquanto seres *quase* idênticos.

A simbologia dos gêmeos aponta para a dualidade do cosmos: dia e noite, mortalidade e imortalidade, entre outros aspectos. Na mitologia grega, os *dióskouroi* (*dióscuros*, ou filhos de Zeus) Kastor e Polydeukes⁸⁰ (em sua forma original, em grego antigo), que viveram em Esparta, eram filhos de Zeus, mas um teria nascido de mãe humana e o outro de mãe imortal. Eles eram considerados protetores dos marinheiros e de guerreiros em grave perigo durante a guerra. Ainda, segundo a tradição romana, os gêmeos Rômulo e Remo são reverenciados como os fundadores de Roma, os quais teriam sido amamentados por uma loba. Já, na cultura judia os gêmeos estariam associados a uma porta dupla.

O conceito de *dualidade*, em suas múltiplas significações, tanto simbólicas como cosmogônicas, pode vir a reforçar o chamado dialogismo bakhtiniano, na medida em que o eu precisa do outro para que, através do diálogo, o *self* seja confirmado e reconhecido, pelo que poder-se-ia dizer que “eu sou através do outro”, o que, de certa forma, nega o eu, pelo menos

⁷⁹ <https://publicdelivery.org/roger-ballen-twins/>

⁸⁰ Nos embasamos na *Ancient history encyclopedia* (versão online), verbete *Castor and Pollux*, de autoria de Mark Cartwright (publicado em 10 de junho de 2016).

em sua acepção monádica. Ao voltarmos para uma questão fundamental na discussão sobre *outsider*, verifica-se que a suposta dicotomia identidade/diferença, representa um dos dualismos mais significativos, mas também, mais comuns, devido à automatização da lógica segundo a qual A é A por não ser B, e vice-versa.

Neste sentido, os gêmeos, simbólica e visualmente, reforçam a ênfase posta pelo diretor na *repetição*, mas ao mesmo tempo, ajudam a esclarecer que se trata de uma *repetição na diferença*, sutilmente distinta, por meio de nuances e pormenores. Portanto, ao invés de simbolizar o idêntico, através de nossa análise da obra de Jim Jarmusch com base na representação de interações dialógicas entre *outsiders*, percebe-se que os gêmeos, no filme *Paterson* (2016) reforçam a ideia de *dualidade* e não a de *duplicidade*, na medida em que o diretor evidencia sua heterogenia, quer dizer, a distinção entre eles.

Para além da presença de irmãos gêmeos, a ênfase na *reiteração*, no filme, ocorre principalmente através da estrutura temporal da obra, que decorre ao longo de uma semana, de segunda a segunda. Neste sentido, o filme poderia ter terminado no domingo, mas o diretor fez questão de evidenciar a *circularidade*, pois a volta ao “mesmo” que, porém, é “diferente” - isto é, outra segunda-feira.

Ao regressar para casa, na quinta-feira, o protagonista e Laura se entretêm numa conversação sobre poesia. Laura menciona o poeta Francesco Petrarca, e lembra que os poemas do autor italiano foram dedicados a uma mulher sua homônima (Laura). Paterson, em seguida, cita e declama o poema da menina encontrada depois do serviço (fato que realça a importância narrativa daquela personagem), o qual remete, mais uma vez, para o conceito de *coisa-poesia*:

A água cai do ar brilhante/ Ela cai como fios de cabelo, escorrendo pelos ombros de uma menina/ A água cai, fazendo poças no asfalto, espelhos sujos com nuvens e prédios dentro, ela cai no telhado da minha casa/ Cai em minha mão e em meus cabelos/ A maior parte das pessoas a chama de chuva.

Ainda, no que concerne à *repetição*, o poema dos fósforos é novamente declamado pelo protagonista, mas com uma *variante*, ou seja, um final antes não escrito pelo personagem. Ao despertar, na terça-feira, após ouvir um novo sonho de Laura, Paterson, na cozinha, mexe novamente com a caixa de fósforos *Ohio blue tip*. O poema é novamente pronunciado (em *voice over*) por esta entidade ficcional e, ao mesmo tempo, os versos aparecem em sobreposição às imagens. Entretanto, o poema começa no meio: “Aqui está o mais belo

fósforo do mundo. Tão sóbrio e furioso e obstinadamente pronto para explodir em chamas, acendendo, talvez, o cigarro da mulher que você ama, pela primeira vez”. Segue a nova parte, no caso, um final:

E depois disso nunca mais foi o mesmo/ Tudo isso nós lhe daremos/
Foi isso que você me deu/ Eu me torno o cigarro e você, o fósforo/
Ou...eu o fósforo e você, o cigarro/ Queimando com beijos que ardem
em direção ao céu.

Reiteradamente (assim como na segunda-feira), Donny aparece e Paterson, sentado no banco de motorista do ônibus, deixa de escrever e cumprimenta o colega. Novamente, através da introspecção criativa do protagonista, Jarmusch opera uma *prolepse* (antecipação ou, ainda, *flashforward*), por meio da qual, a partir do manuseio dos fósforos na cozinha de sua residência, Paterson encontra-se na garagem da empresa.

Traduzida em termos literários (se isso fosse possível, mas não é, devido às reiteradas diferenças entre as duas linguagens), a sequência poderia ser narrada da seguinte maneira: “O encontro tátil com a caixa de fósforos, durante seu desjejum, na cozinha de casa, proporcionou a imersão criativa de Paterson em seu poema, a qual continuou até encontrar-se, mais uma vez, a escrever versos sentado no banco de motorista do ônibus, ainda na garagem, antes de começar mais um dia de trabalho”. Logo, verifica-se que, assim como é enfatizado por Pier Paolo Pasolini, “o cinema, devido à sua falta de um vocabulário de conceitos, é diretamente metafórico” (PASOLINI, 1976, p. 5).

O *tempo*, mais uma vez, joga um papel crucial neste filme, embora, diferentemente de *Estranhos no paraíso* (1984), o *espaço* adquire mais relevância, tanto por se tratar de um filme de amor sobre um casal, cuja residência representa o lar, pois espaço fundamental quanto à economia narrativa da obra; como também, pelo fato deste longa-metragem retratar a cidade de Paterson, enquanto pano de fundo, mas ao mesmo tempo, um *background* carregado de significações, advindas, inclusive, das citações intertextuais, através das quais Jarmusch homenageia alguns filhos célebres da cidade, entre os quais os já mencionados William Carlos Williams (poeta) e Lou Costello (ator). Reitere-se também, o conceito de “epolocalidade”, introduzido por João Batista de Brito com relação à poesia do escritor paraibano Sérgio de Castro Pinto.

A linguagem prática, mais uma vez, torna-se poética, por meio da *entonação*, nos poemas seguintes de Paterson, assim como aquele intitulado *Mais um* e escrito na terça-feira,

enquanto Laura estava pintando:

Quando você é criança/ apreende que existem três dimensões: altura, largura e profundidade/ como uma caixa de sapatos/ Depois, você fica sabendo que existe uma quarta dimensão: o tempo/ Então, alguém diz que pode haver cinco, seis, sete...

É útil enfatizar o fato da entonação estar atrelada, neste contexto, à voz *over*, pois à transposição poética das sensações e percepções de Paterson. A ênfase no cotidiano - no que lembra algo como uma iluminação *zen*, proporcionada pela consciência⁸¹, plena, do *aqui e agora*, da simplicidade e da essência da vida - é enfatizada no poema seguinte, em realidade a continuação do trecho acima. Na quarta-feira, Paterson acorda com Laura, come seus cereais com leite e, numa nova *prolepse*, ele encontra-se na cachoeira, durante sua pausa do serviço. Repete o poema *Mais um* e a montagem, ao preservar a coerência estilística com as cenas de criação poética vistas anteriormente, é constituída de novas *cross fades* (dissolvências cruzadas) incluindo imagens do ônibus e passageiros, enquanto os versos de Paterson, novamente, aparecem em sobreposição às imagens, acompanhando a *voice over* do protagonista. O poema continua em sua homenagem ao cotidiano, num estilo poético que poder-se-ia dizer *minimalista*, lembrando o *Haiku*⁸² japonês: “Eu saio do trabalho/ Tomo uma cerveja no bar/ Eu olho para o copo e fico contente”.

Percebe-se que o poema, em si mesmo, sublinha a importância do *tempo*, além de apontar para outras dimensões. Quanto aspecto ligado ao *krónos*, estes versos, assim como os demais poemas de Paterson, aquele da garota poetisa, e aquele de William Carlos Williams citado no filme, podem ser considerados uma ode ao cotidiano e às relações afetivas dentro desta esfera temporal.

Entretanto, para além de uma mera descrição do mundo histórico, os poemas de Paterson comportam um elevado grau de subjetivação, como é evidenciado pelo poema “A corrida”. Na sexta-feira, o protagonista acorda sozinho, pois Laura, distintamente dos dias anteriores, já está na cozinha, preparando os *cupcakes* para vender na feira no dia seguinte

81 Se, como foi discutido por Alfredo Leme de Carvalho (2012), o termo *consciência* é bastante ambíguo, vemos que, na língua italiana, existe o termo *consapevolezza* (assim como, em inglês, existe o termo *awareness*), o qual é mais específico e esclarecedor do que o termo *coscienza* (*consciousness* em inglês), na medida em que aponta para certo grau de autoconhecimento ou observação interior, mas também exterior de si, o que comporta num necessário grau de meditação, através do qual, a pessoa pode se observar a partir de fora do próprio corpo (“deslocando-se”), de maneira a não produzir julgamentos e críticas, apenas, contemplando (algo como *fazer sem fazer*, sem esforço) e desta forma, se pode compreender as coisas do jeito que elas são. Ao sair do “ego” referente à perspectiva de se considerar tudo e todos, inclusive a si mesmos, a partir de dentro do corpo, compreende-se a ilusão do “eu” enquanto separado do restante do universo e, ao menos potencialmente, se alcança um estado, mesmo que momentâneo, de *iluminação*.

82 Forma de poesia breve peculiar da literatura japonesa.

(sábado). Ocorre mais uma *prolepse*. Já no banco de motorista do ônibus, Paterson escreve: “Eu passo por trilhões de moléculas que se afastam para me dar passagem/ enquanto em ambos os lados, outros trilhões ficam onde estão/ A palheta do limpador do parabrisa começa a chiar/ A chuva parou/ Eu paro”.

Donny o interrompe batendo no vidro da porta do ônibus. O veículo sai da garagem e Paterson começa outro dia de serviço. Em mais uma *reiteração*, o poema “A corrida” é pronunciado pelo protagonista e sobreposto às imagens. E continua: “Na esquina, um garoto com uma capa de chuva amarela segura a mão da sua mãe”.

O afeto de Paterson com relação à esposa e o amor de Laura para com o marido, mais do que por palavras, são confirmados pelos pequenos gestos através dos quais, diariamente, cada um dá atenção ao outro. Isso pode ser entendido como vivenciar a existência, no caso, aquela de casal, como se fosse, ela mesma, *poesia*, com reiteradas *variações no tema*. Quanto aos versos do protagonista, a presença de Laura percebe-se desde o primeiro poema, no qual Paterson menciona os fósforos prediletos do casal.

Outro poema, escrito na quinta feira, começa a tornar mais explícito o sentimento do autor para com a esposa. Paterson está dirigindo o ônibus. Começa o *flow*⁸³ de dissolvências cruzadas que, do ônibus, promovem uma transição para a cachoeira, e enquanto isso, o fluxo ininterrupto de água dissolve-se, através da montagem, no rosto de Laura. Ainda, aparece o texto em sobreposição e, como de costume, a leitura em *voice over* por parte de Paterson:

Fulgor/ Quando acordo antes de você e você está virada para mim/ O rosto no travesseiro e o cabelo espalhado/ Eu aproveito para te olhar, atordoado de amor e temeroso de que você possa abrir os olhos e se assustar com a luz do dia/ mas talvez, sem a luz do dia, você veja como meu peito e minha cabeça implodem por ti/ suas vozes presas lá dentro como bebês ainda no ventre que temem nunca ver a luz do dia/ A abertura na parede agora tem um leve brilho/ Está chuvoso, azul e cinza/ Amarro o sapato e desço para fazer o café.

Todavia, ao ressaltar que o amor, quando genuíno e consistente, aumenta ao invés de diminuir, Paterson expressa toda sua paixão por Laura no poema escrito no dia de sábado, enquanto a esposa foi vender *cupcakes* na feira. Na ocasião, descobre-se que o casal possui um carro que, entretanto, costuma permanecer na garagem, razão pela qual, compreende-se que o protagonista costuma ir ao trabalho a pé por opção pessoal. Abrindo parêntese, vale frisar que, além da antipatia pelo carro, Paterson se aborrece com o uso do telefone celular, o

83 Fluxo. O termo inglês acabou se tornando comum em português através da cultura *Hip-hop*.

que resulta de uma conversa com o *barman* Doc.

Tratam-se, pois, de mais dois aspectos que caracterizam este personagem tão *esférico* e humanamente contraditório. Segue o último poema escrito por Paterson, antes do cachorro Marvin esfaquear o seu caderno, na mesma noite de sábado, enquanto o casal vai ao cinema. O poema é intitulado “Abóbora” e nele, o protagonista expressa todo seu amor pela esposa: “Minha pequena abóbora/ Gosto de pensar em outras garotas, de vez em quando/ mas a verdade é que se algum dia você me deixasse/ eu arrancaria o meu coração e nunca o colocaria de volta/ Nunca existirá alguém como você/ Que embaraçoso”.

Numa nova reiteração do estilo narrativo e imagético utilizado no filme desde a escrita do primeiro poema por parte de Paterson, vemos que este personagem está passeando pela cachoeira com o cão Marvin e, ressaltando o fluxo criativo do protagonista, as imagens começam a se dissolver uma na outra, mostrando, numa nova ênfase alegórica, a água da cachoeira se fundindo com o rosto de Laura. E através de mais uma *prolepse* (*flashforward*), encontramos Paterson em casa, escrevendo em seu caderno, à noite. Ele é interrompido por Laura, eufórica por ter vendido muitos *cupcakes*. Ela convida o marido para jantar fora e assistir filme no cinema. Na volta desta saída que representa um momento de descontração e, ao mesmo tempo, de evasão da rotina semanal, Paterson e Laura descobrem o desastre provocado por Marvin no caderno de poemas, que encontra-se no chão, completamente destruído.

Amargurado por ter perdido todos os seus poemas devido à “traquinagem” do cachorro, no domingo, Paterson resolve ir passear sozinho até o seu local preferido: a área verde adjacente à cachoeira. Como já foi antecipado acima, um homem que revelar-se-á enquanto poeta e turista japonês, pede licença para sentar ao lado dele. Vale frisar que, nos dias anteriores, Paterson sempre permanecera isolado ao contemplar a cachoeira e escrever seus poemas no caderno que, no sábado à noite, fora despedaçado pelo cão Marvin.

Jarmusch realça o papel do japonês, enquanto duas vezes *outsider*, por ser turista e, também, poeta. Vê-se, pois, que, mais uma vez, este cineasta volta a trabalhar o tema do estrangeiro, já esboçado no filme através de Donny, o colega motorista do personagem principal, além de Laura, esposa de Paterson que, pela fisionomia e por uma música por ela ouvida em casa, também se supõe que seja indiana, nativa ou, no mínimo, descendente.

Mais uma vez, portanto, Jarmusch coloca em cena personagens em trânsito, de passagem, oriundos de outra localidade e para a qual, em algum momento, irão regressar.

Neste caso, contudo, o poeta japonês demonstra estar profundamente enraizado em sua cultura, embora dialogue com culturas outras e esteja visitando a cidade de Paterson devido à sua apreciação pelo poeta William Carlos Williams.

Em filmes anteriores, o diretor independente enfatizou personagens não só em trânsito, como desenraizados, numa ruptura com suas origens, como é o caso de Willie em *Estranhos no paraíso* (1984), que nem sequer aceita falar em húngaro com a prima Eva e com a tia Lotte. Neste caso, tanto Paterson quanto o turista japonês, estão confortavelmente situados nas respectivas culturas e, no caso do protagonista deste filme, ele tem uma ligação profunda, carinhosa e respeitosa com a sua cidade.

Apesar deste enraizamento de ambos os personagens, cada um em sua cultura específica, o encontro perante a cachoeira evidencia a pertinência da interação dialógica bakhtiniana, com relação à iluminação recíproca que a mesma comporta. O breve intercurso verbal entre os dois realça a peculiar atitude dialógica do *outsider*, sendo que, afinal, só este turista japonês partilha com Paterson a contemplação poética da cachoeira. “Só podia ser outro poeta mesmo”, parece sugerir o cineasta.

Local ameno, pitoresco e, ao mesmo tempo, bucólico, a “poesia” emanada pela cachoeira, pelo que é mostrado neste filme, parece ser desconsiderada pela maioria da população, que apesar de residir num centro urbano de modestas proporções e do ritmo não tão frenético quanto aquele de uma metrópole, está distraída com outras atividades – e implicitamente, com celulares, tablets e outros aparelhos que Paterson ainda resiste em utilizar – para se deparar com uma atividade tão essencial como a contemplação poética de um recanto tão singelo. Tinha que chegar um japonês para, apesar das diferenças, falar “a mesma língua” do protagonista, a dos poetas.

O japonês, ao sentar, extrai da bolsa o livro *Paterson*, de autoria de William Carlos Williams, escrito em japonês. O personagem pergunta a Paterson se ele é natural da cidade e se conhece o autor. A resposta é afirmativa. Ainda, o turista pergunta ao seu interlocutor se ele também é um poeta da cidade e Paterson, aborrecido pela perda irremediável de seus poemas, responde que não e, visivelmente em crise, acrescenta ser motorista de ônibus, e “só isso”. O japonês afirma se tratar de algo “muito poético” e que isso poderia ser o tema de um poema de William Carlos Williams. Paterson ri.

Como a confirmar seu entendimento acerca do fato de Paterson ser poeta – embora este personagem tenha negado seu *status*, ao ser arguido anteriormente pelo mesmo – o japonês

menção o artista francês Jean Debuffet, destacando que este era, de profissão, meteorologista, o que reforça o fato que, notadamente, a poesia não permite a ninguém de sobreviver neste mundo, sendo que os dois personagens sugerem que o próprio William Carlos Williams era médico. E acrescenta ter aprendido isso (sobre Debuffet) através do poeta novaiorquino Frank O'Hara, o que aponta para mais uma referência intertextual, isso é, uma citação na citação. Paterson reconhece que o outro “gosta mesmo de poesia”, e o japonês exclama com extrema convicção: “eu respiro poesia” (como já tínhamos adiantado acima).

Paterson pergunta se ele escreve, o japonês responde que sim, pois mostra seu caderno e ressalta que, porém, ele só escreve em japonês, sem tradução. E acrescenta: “Poesia traduzida é como tomar banho com capa de chuva”.

O turista/poeta, interpelado pelo protagonista do filme sobre a razão de sua viagem aos EUA, responde que foi conhecer “a cidade de William Carlos Williams, que é também a cidade de Allen Ginsberg”. Ao se despedir, o escritor nipônico oferta a Paterson um caderno vazio, como a enfatizar que, apesar do outro ter negado, através da visão interior e da intuição (ou sensibilidade) peculiar de um artista, ele entendeu que estava diante de um colega, ou seja, de outro poeta.

Segue um novo poema de Paterson, intitulado “O verso”:

Tem uma antiga canção que meu avô costumava cantar, que pergunta:
“Ou você preferia ser um peixe?”/ Na mesma canção tem a mesma
pergunta, mas com uma mula e um porco, mas a que eu ouço de vez
em quando em minha cabeça é a do peixe/ Só aquele verso/ “Ou você
preferia ser um peixe?”/ Como se o resto da canção não tivesse que
estar lá.

A *insistência* de Jarmusch no tema da *reiteração*, neste final do filme, é evidenciada tanto na repetição do verso “Ou você preferia ser um peixe?”, como, no começo de um novo dia (no caso, outra segunda-feira) no qual, mais uma vez, vemos Paterson enquanto se levanta e, desta forma, de uma maneira ao mesmo tempo “circular”, mas com *variação no tema*, o personagem inicia mais uma etapa em sua jornada de poeta e motorista, motorista e poeta, mas principalmente, marido e companheiro fiel de sua amada, Laura.

Disso resulta que o filme *Paterson* representa uma reflexão sobre vida cotidiana, rotina, amor, *reiteração com diferenças* através de *nuances* e *gradações* e, também, este longa-metragem trata da *criação artística*. Neste sentido, a arte é para ser entendida como algo que viabiliza a *sublimação* de *instintos* e *pulsões* e, ao mesmo tempo, permite adentrar o ser em

profundidade, o que reforça a função *catártica*, mas também, *analítica*, do empreendimento artístico. Tanto Laura como Paterson utilizam a arte como meio de expressão, o que apontaria para uma prática narcísica, porém, neste caso, a arte de cada um não expressa apenas a própria individualidade e sim, com Chico César, o referido “estado de poesia” isto é, aquele *mood* advindo do encontro não apenas sentimental, mas holístico, entre dois seres e a sensação de magia que isto proporciona.

Logo, quanto à representação de *estranhos* no cinema de Jarmusch, e à interação dialógica entre eles, compreende-se que Paterson e Laura são *outsiders*, também, devido à harmonização constante do relacionamento através de pequenas atenções, da referida *sublimação* através da arte e, porquanto isso possa parecer banal, pela disposição que ambos têm em amar um ao outro, e ao mesmo tempo, em contentar-se.

Embora o diretor não imponha nenhuma “lição moral” ao espectador, percebe-se que, sutilmente, o filme critica o estado das coisas, principalmente no que diz respeito à superficialidade nos relacionamentos, assim como é ressaltado pelo detalhe do *outdoor* na lateral do ônibus dirigido por Paterson na primeira segunda-feira, o qual representa um comercial de um escritório de advocacia, no qual se oferece ao consumidor a “oportunidade” de divorciar por apenas 299,00 dólares estadunidenses.

Como já foi destacado acima, na arte cinematográfica os detalhes são de enorme importância narrativa e, embora quase possa resultar despercebido ao espectador, considerando o sarcasmo ou humor negro peculiar deste diretor, entende-se que o *outdoor* não se encontra na lateral do ônibus por nenhuma coincidência. Basicamente, se com Bakhtin (2017), vimos como o objeto vem a tornar-se sujeito, através da interação dialógica, percebe-se como, na atualidade, o sujeito tende a tornar-se objeto, principalmente nas relações interpessoais entre homem e mulher.

Desta maneira, verifica-se que, no cenário atual, um casal como Laura e Paterson, represente uma raridade. Num mundo onde o ser humano, além de distribuir de forma randômica e desordenada seus resíduos não-orgânicos e não-biodegradáveis por todos os ambientes “naturais” e muitas vezes, nos próprios contextos urbanos, devido à obsessiva e compulsiva sede por “avanço” e “progresso” (embora não se entenda muito bem em qual direção...) acabou fazendo de si mesmo e de seus sentimentos um produto descartável.

O abandono de um cônjuge, muitas vezes sem razões sérias que o determinem, torna-se “rentável” e “movimenta a economia”, sendo que, assim como é representado pelo *outdoor* na

lateral do ônibus dirigido por Paterson, o divórcio, além de ser amplamente promovido e “normalizado” culturalmente via comunicação midiática (inclusive no cinema), está ao alcance de qualquer cidadão e torna-se, pois, propaganda destes novos “valores” instados pelo “progresso”. Aderindo ao sarcasmo de Jarmusch, nos sentimos compelidos a citar um trecho da música “Conselho de mulher”, da banda *Demônios da garoa*. Segue o trecho da letra: “Progressio, progressio, eu sempre iscutei falar, que o progressio vem do trabaio, então amanhã cedo nois vai trabaiá”.

Neste sentido, portanto, Paterson e Laura, para além das características que foram discutidas acima, são *outsiders* por representar uma minoria que resiste à cobiça pela novidade, contentando-se um do outro e da própria vida de casal, modesta, singela e essencial, regada a arte e ternura, na pequena cidade interiorana do Nova Jersey.

CONCLUSÃO

“Nada é original. Roube de onde isso possa ressoar com inspiração ou abastecer a sua imaginação. Devore filmes antigos, novos filmes, música, livros, pinturas, fotografias, poemas, sonhos, conversações aleatórias, arquitetura, pontes, sinais de trânsito, árvores, nuvens, corpos d'água, luz e sombras. Selecione somente coisas para roubar daquilo que fala diretamente com a sua alma. Se fizer isso, sua obra (e furto), será autêntico. Autenticidade é inestimável, a originalidade não existe. E não se preocupe em ocultar seu roubo – celebre-o se assim lhe der vontade. De todo jeito, lembre sempre aquilo que Jean-Luc Godard disse: “Não importa onde você for pegar as coisas, o que importa é onde você as coloca”.

Jim Jarmusch⁸⁴

Basicamente, nesta tese temos confirmado a presença constante de personagens *outsiders* em relação dialógica com outras entidades ficcionais *estranhas* - seja em situações de encontro, como de confronto – o que viabiliza a possibilidade de se contemplar uma sistematização dos *outsiders* representados nos três filmes de Jarmusch por nós escolhidos e no cinema desse diretor como um todo. O simples fato de se pensar no *outsider* como um ser onipresente ou, dito de outra forma, a questão de se considerar o ser humano enquanto *outsider*, seria por si só uma generalização, ou seja, uma padronização, o que de fato contraria a própria lógica do *outsider*. Por outro lado, observa-se que o estranho, ou *outsider*, está presente em praticamente todos os grupos sociais, independente de cultura, religião, filiação partidária, etnia, gênero e orientação sexual.

Nem todo mundo é *outsider*, porém, ao enxergarmos o ser humano com atenção – isto é, ao aproximarmos do mesmo – percebemos, como testemunha a música *Vaca profana*, de autoria de Caetano Veloso⁸⁵, que “de perto ninguém é normal”. O que seria, afinal, normalidade, se não aderir a uma norma, a um padrão, ou ainda, a um clichê?

84 *MovieMaker Magazine* n. 53, Janeiro 2004.

85 Foi lançada em 1984 no álbum *Profana*, de Gal Costa, regravada posteriormente, em 1986, no álbum *Totalmente demais*, de Caetano Veloso.

Apesar de suas inúmeras manifestações, se enxergado de uma forma abrangente, verifica-se que o *outsider* é tal por se situar fora de modas, tendências e estereótipos, de onde resulta a sua estranheza. Logo, o *outsider* transcende as “certezas excludentes” atreladas às lógicas identitárias que seriam oriundas, por sua vez, de uma perspectiva retórica (e não dialógica). É por esta razão que, academicamente, temos nos sentido impelidos a aprofundar a pesquisa sobre esta categoria social, através de sua representação fílmica. Surge, pois, uma primeira questão: e por que não deparar-se, então, com uma pesquisa sociológica? A resposta será necessariamente sucinta: se o “real” (termo que temos evitado até agora, por razões que já foram explicadas), desde o contexto da *modernidade*, dentro do qual se situa o pensamento de Max Weber (2004), é infinito, caótico e de difícil acesso, entende-se que, no âmbito da sociedade pós-pós-(pós...)-moderna ou, com Zygmunt Bauman (2001), das *relações líquidas*, a observação do mundo histórico (e diluída, para permanecermos em tema de *tempos líquidos*...) pode sim, ocorrer através da Sétima Arte, pois entre outras coisas, a antropologia social já enfatizou a importância da produção artística para a compreensão profunda de determinado contexto ou grupo social e, acrescente-se, de determinada era, atual ou porvindoura.

Pena que o mundo pós-pós-(pós...)-moderno ainda “relegue” as artes a um papel lúdico e secundário (como a poesia que, para o poeta, apenas pode ser um *hobbie*) e pior, (pena que) não se leve muito à sério o estudo sócio e antropológico das artes para entender melhor quem somos e para onde estamos indo enquanto sociedade e, também, humanidade (já que a arte é, ainda, algo que une ao invés de separar, tirando alguns segmentos narcisistas e bairristas – daqueles cuja visão alcança apenas a ponta do próprio nariz, entendido num sentido individual, social ou geográfico). Com certeza, é mais fácil vender uma ideia de “progresso”, sem que haja uma explanação sequer acerca do rumo para o qual o mesmo nos estaria levando e, ao mesmo tempo (vender) a falsa ideia de que tudo que está ligado ao passado representaria um atraso para o tão almejado “progresso”, enfim, algo detestável e *ruim*.

Cientes de consistir o espetáculo fílmico na representação de uma representação de uma representação (isso mesmo, uma representação *ao cubo*, pedindo emprestado o termo à matemática), mesmo considerando um cinema ficcional (o de Jarmusch) parcialmente próximo do documentário, e que proporciona a devolução verossimilhante do contexto material e palpável do mundo “real”, entendemos que a representação fílmica não leve necessariamente ao “mundo histórico” assim como ele é.

Todavia, na impossibilidade de se enxergar sociologicamente uma “realidade” tão caótica e em constante e rapidíssima transformação, nos parece que a observação atenta das produções filmicas (e de outros empreendimentos artísticos) possa pelo menos ajudar a devolver o *tom* ou *temperatura emocional*, a *vibração*, ou a sensação que, devido à ausência de um termo mais apropriado, poderíamos classificar como “aquilo que está no ar”, o espírito de uma época e, ao mesmo tempo, os resquícios não tanto do que já foi, mas do que será, isto é, a semente, lançada num presente impalpável (devido aos *tempos líquidos*...) para que possa brotar num futuro impreciso, incerto, e ao mesmo tempo próximo e distante.

De fato, a nossa não é uma tese sociológica, e porquanto óbvio, é útil realçar o fato dos mundos ficcionais se distinguirem do mundo histórico. Da mesma forma, os personagens, enquanto entidades fictícias, não são pessoas reais e sim, seres ficcionais. Tanto o mundo diegético representado num filme, assim como os personagens, existem apenas em função da obra cinematográfica e a “existência” tanto de um como dos outros tem a duração da história narrada.

Todavia, percebe-se a influência mútua entre os dois mundos (histórico-material e ficcional-possível) e o impacto psicológico do cinema sobre a sociedade, assim como, por outro lado, a repercussão do mundo material e palpável na criação artística de mundos possíveis ou ficcionais.

De acordo com aquilo que acabamos de expor, mundos e personagens ficcionais não existem para além de suas representações - sejam elas literárias, teatrais ou cinematográficas – ou seja, não têm vida própria. Apesar destas ponderações, a representação ficcional que o ser humano faz de si mesmo e dos mundos possíveis, pode se tornar um rico material de análise para as ciências humanas e sociais, inclusive a sociologia. Os personagens, reiterando, existem apenas em função do filme, porém, eles podem ser analisados enquanto categorias de *outsiders* que, através da verossimilhança, suposta e possivelmente existem *também* no mundo histórico.

O cinema de James R. Jarmusch (em arte Jim, como temos destacado na introdução) está repleto de personagens *outsiders*, e a nossa leitura dos filmes analisados nesta tese, corrobora esta presença tão constante, ao ponto de ser possível definir a filmografia deste diretor enquanto “cinema de *outsiders*”. Para este propósito, temos selecionado uma amostra de três obras, *Estranhos no paraíso* (1984), *Ghost dog* (1999) e *Paterson* (2016), entre os

longas-metragens dirigidos por Jarmusch ao longo de quarenta anos de carreira (1979-2019⁸⁶).

As obras por nós analisadas confirmam a pluralidade de *facetas* ou modalidades através das quais o *outsider* se manifesta no âmbito da representação cinematográfica de Jarmusch e que contrariam certo lugar comum ou estereótipo que, tanto no discurso informal, como academicamente, e ainda, no próprio cinema, *mainstream* ou independente que seja, tende a limitar o entendimento do *outsider* a categorias típico-ideais como o marginal, o desviante, o alienado, a prostituta, ou, quando menos extremas, o “alternativo”, o *hippie* e o andarilho.

Das três obras analisadas, apenas *Ghost dog* (1999), considerando o protagonista, aponta para um personagem fora-da-lei, na medida em que *Cão Fantasma* (tradução em português do apelido deste personagem) executa homicídios ao serviço do "suserano" Louie Bonacelli, personagem que, por sua vez, é filiado a uma organização criminosa ítalo-americana. Apesar de *Ghost Dog*, assim como (mas de maneira sutilmente diversa de) *Vargo*, *Sonny*, *Louie* e os demais capangas da organização serem gângsteres, vale frisar que o filme revela toda uma variedade de *outsiders*, através dos inúmeros figurantes e atores secundários que cruzam o caminho do afro-samurai. Entre todos, o hispânico que constrói o veleiro por cima do teto de um prédio, representa o *estranho* por excelência, devido ao fato dele só falar em castelhano e, também, por estar se deparando, sozinho, com um *hobbie* aparentemente absurdo, o qual tem uma função estética sem fins práticos.

Quanto aos personagens secundários que podemos considerar como coadjuvantes, *Raymond*, *Pearline* e *Louise* são *outsiders*, e cada um o é de uma maneira diferente, mas, o que eles têm em comum é o fato de aparentarem ser deslocados: *Raymond* é um imigrante ilegal haitiano e nem sequer fala inglês; *Pearline* é uma mocinha que, em lugar de estar brincando com seus coetâneos, se interessa por livros e é atraída pelo estranho sujeito que, como a mãe dela costuma murmurar, “se supõe que não tenha amigos” e carrega sempre aquela maleta misteriosa; e *Louise*, entediada, leitora de um clássico da literatura japonesa, como é o caso de *Rashomon*, e supostamente portadora de transtornos psíquicos, aparenta não ter nada a ver com o contexto *gangster* no qual foi criada, e parece viver “no mundo dela”, pelo menos até se tornar a nova cabeça da organização criminosa.

Porquanto os personagens *Willie* e *Eddie* não vivam uma existência rotineira, no filme *Estranhos no paraíso* (1984) não há indícios acerca do envolvimento destas entidades ficcionais com crimes ou atividades ilícitas. Eles apenas jogam pôquer e, através dos ganhos

86 Considerando o último longa-metragem, *Os mortos não morrem* (2019).

(assim como apostando nas corridas dos cavalos) levam adiante a própria vida. São picarescos e, ao mesmo tempo, “malandros”, no sentido de transitarem confortavelmente por vários ambientes sociais. E os espaços representados, apesar das distâncias, parecem homogêneos e indiferenciados, o que pode ser uma maneira de sugerir que este tipo de *outsider* que é o *malandro*, afinal, é tal por se encontrar à vontade em qualquer situação, contexto social ou localidade geográfica, já que, como lembra o *rapper*⁸⁷ brasileiro, por nós já mencionado no segundo capítulo, “tem que saber chegar”, e ainda, para citarmos o sambista⁸⁸, “não preciso fazer a cabeça, porque já nasci com ela feita”.

Embora não sejamos apreciadores de distinções nítidas - e como já foi ressaltado por Elias e Scotson (2000), considerando que o discernimento entre *estabelecidos* e *outsiders* possa e precise ser problematizado - pode-se compreender que, se o sentir-se à vontade em qualquer âmbito, localidade ou situação representa uma peculiaridade de algumas modalidades do *outsider* (e não todas), como é o caso do malandro e do viajante, o *estabelecido*, notadamente, ao sair de seu contexto privilegiado, revela todo seu constrangimento e incômodo, torna-se esquisito e é como um peixe fora d' água.

E quanto à adolescente Eva, *outsider* por ser recém-chegada de Budapeste, por ser mulher (no meio de dois homens) e devido à idade, esta revela ser a verdadeira malandra da situação, já que, antes rejeitada pelo primo Willie, ela consegue não só se fazer aceitar, como torna-se uma referência nas vidas dele e do seu “parça”, Eddie, ao ponto deles irem até Cleveland com o objetivo de visitá-la, na casa da tia Lotte, antes de se aventurarem, os três, numa viagem até ao longínquo estado da Flórida. Logo, Eva é *estranha* entre *outsiders*, e *esperta* entre *malandros*.

Mas é com *Paterson* (2016) que o clichê do *outsider* enquanto desviante ou criminoso é definitivamente desmentido, ao se tratar de um filme sobre um motorista de ônibus, casado e rotineiro, que por *hobbie* é poeta no tempo livre. Pertencente à classe média, trabalhador, disciplinado, fiel, sério e caseiro, esse personagem aparenta ser tudo menos que um *outsider*. Mas Jarmusch, através desse longa-metragem, e por meio das referidas características do personagem-protagonista, leva a discussão sobre *outsiders* ao extremo mais improvável, e ainda assim, pertinente. Nem todo mundo é *outsider*, mas qualquer pessoa, independente da extração social, etnia, estado civil e outras questões supostamente ligadas às grandes estatísticas sociais, pode ser um *estranho*, mesmo aparentando ser um *estabelecido*.

87 Marcelo D2.

88 Bezerra da Silva.

Todavia, a análise fílmica dos três longas-metragens, assim como o nosso conhecimento das outras obras cinematográficas escritas e dirigidas por Jim Jarmusch, sugere o fato do conjunto das produções do realizador independente não constituir apenas uma coletânea de *estranhos*, além do fato que a nossa finalidade, nesta tese, não foi a mera sistematização das modalidades de *outsiders* representadas pelo diretor independente. A leitura analítica dos filmes de Jarmusch confirma que o cerne do cinema dele não é simplesmente a presença de *outsiders*, e sim, a relação responsiva - ou interação dialógica - entre variedades desta categoria social.

Devido a esta característica dialógica e responsiva do “outro” representado cinematograficamente por este *metteur en scène*, temos embasado a nossa análise na teoria bakhtiniana, com ênfase no *dialogismo*. De fato, esta conceituação atribuída a Mikhail Bakhtin, permite abordar qualquer tipo de discurso e, também, qualquer tipo de texto - ou seja, transcende o contexto literário *stricto sensu*, tendo como ser utilizado para compreender obras fílmicas como aquelas sobre as quais temos nos debruçado ao longo desta tese.

Observou-se que é pela índole responsiva, teorizada por Bakhtin, que o estranho, parafraseando, mais uma vez, o pensamento de Sigmund Freud (1976), torna-se familiar e vice-versa, o familiar torna-se estranho. Isso ocorre com os personagens, pois o cinema de Jarmusch como um todo pode ser enxergado como um esforço de familiarização do e com o *estranho*. Por outro lado, há um movimento oposto, de *estranhamento* do *familiar*, o que, apenas para exemplificar, torna-se evidente na representação espacial do diretor e sua equipe (principalmente o diretor de fotografia), quanto às paisagens e as localidades de *Estranhos no paraíso* (1984), as quais adquirem tons monótonos, e desta forma, *estranham* a percepção do espectador, por serem localidades distantes entre si, e supostamente heterogêneas. Além disso, elas costumam ser representadas de forma diferente por outros cineastas em outras produções fílmicas, de uma forma mais glamourosa e “padronizada”, ao ressaltar o luxo e o lado atraente, principalmente com relação a Nova Iorque e ao estado da Flórida, normalmente resumido aos enormes arranha-céus da primeira e às praias deslumbrantes de Miami e região.

A interação dialógica, desafiando uma obviedade que poderia garantir uma compreensão mais fácil por parte do espectador, ocorre não somente em casos de encontros amigáveis entre estranhos, e sim, também está presente em casos de conflito entre *outsiders*, o que, aparentemente, pode parecer absurdo.

Deslocados, desenraizados e de certa forma anacronísticos – no sentido de deslocados

não somente no espaço como também no tempo, assim como os vampiros Adão e Eva que protagonizam *Amantes eternos* (2013) - os personagens dos filmes de Jarmusch parecem ter caído de paraquedas num mundo *estranho* e que não lhes pertence, no qual eles tendem a não criar raízes, com a exceção de Paterson, entidade ficcional totalmente radicada em sua pequena cidade do Nova Jersey, ao ponto de permitir uma improvável aproximação teórica entre seus poemas e aqueles do paraibano Sérgio de Castro Pinto, com base no conceito de *epolocalidade*, teorizado por João Batista de Brito (1995), que nos parece ser possível sintetizar na capacidade do poeta absorver e devolver, através de seus poemas, o espírito de uma época e de uma localidade, na qual o poeta está profundamente enraizado. Ou seja, quer entender em que mundo você vive? Leia poemas! Só assim poderá compreender o espírito *epolocal*, e também, aquele “epo-global”, pois há poetas mais sensíveis para com a esfera micro e outros com a macro.

Porém, a ligação de Paterson com a cidade homônima não liberta este personagem de certa estranheza, ou melhor, mesmo enraizado e centralizado no *aqui e agora* de sua rotina sentimental e profissional, este personagem de certa maneira está em trânsito, é imanente e transcendente nesta sua peregrinação terrena, regada a poesia, amor e disciplina.

Neste sentido, *Paterson* (2016), confirma a predileção de Jarmusch pela síntese de aspectos contrários, quase que num molde taoísta (*Yin e Yang*). Isso foi observado na análise de *Ghost dog* (1999), filme pensado e escrito *ad personam* para o ator Forest Whitaker, e a sua aparente contradição entre a postura impositiva e sua suavidade e gentileza, de onde o diretor resolveu criar um guerreiro espiritualizado, cujos traços e atitudes foram buscados no âmbito da cultura japonesa feudal - e portanto, mais uma vez, deslocado, ao ser inserido no contexto diegético da periferia novaiorquina.

Esse mesmo equilíbrio de aspectos contrários foi verificado na leitura por nós efetuada, no quarto capítulo, do filme *Paterson*, cujo protagonista desmente o lugar comum associado ao poeta enquanto ser indisciplinado e rebelde, cuja vida seria *boêmia* e basear-se-ia, supostamente, apenas no improviso e na intuição, de acordo com a inspiração sensorial e perceptiva, e o desejo do momento. A entidade ficcional Paterson foi caracterizada através de uma ponderada mistura entre a sensibilidade, a intuição e a percepção que permeiam o poeta enquanto ser necessariamente *naïf* e *sui generis*, e a disciplina de um ex-fuzileiro naval, por meio da qual, este personagem, consegue conciliar a expressão poética, a vida conjugal e a responsabilidade profissional.

Apesar de poeta, Paterson suporta a rotina e, mais do que isso, a transforma em poesia. Disso resultam a ternura, a fidelidade e a estabilidade emocional com a qual ele vivencia o casamento com a esposa Laura e, por outro lado, a frieza e a eficiência, quase rotineira, na hora de desarmar um homem instável que, de repente, no meio do pub de Doc, saca um revólver que só em seguida descobrir-se-á ser falso.

Quanto à interação dialógica, reitere-se com Richard Kendrick Fennell (1996) que um filme de Jarmusch, “normalmente começa com personagens incapazes de se comunicar”, mas, vale acrescentar ao que foi ponderado por este autor, que em seguida a comunicação começa a fluir, e abrange até mesmo personagens em confronto explícito, como é o caso de *Ghost Dog* e *Ray Vargo*. Ao decifrar o significado de uma mensagem enviada por *Ghost Dog* via pombo-correio, Vargo compreende se tratar de poesia, “poesia da guerra”. E da mesma forma, *Ghost Dog*, na hora de executar o oponente, trata-o como um digno adversário, ao deixar que abote o terno e, assim, seja abatido “com honra”. Ainda, apesar de se vingar pela chacina dos seus pombos, praticada pelos capangas de Vargo, “Cão Fantasma” entende que os oponentes (assim como ele mesmo), fazem parte de uma tribo antiga e em vias de extinção. Estas atitudes representadas por Jarmusch, são peculiares da índole responsiva que permeia as interações dialógicas, de acordo com a teoria bakhtiniana.

Além disso, a análise de *Estranhos no paraíso* (1984), *Ghost dog* (1999) e *Paterson* (2016) permitiu verificar a presença de *polifonia*, outro conceito bakhtiniano – isto é, da manifestação explícita do *dialogismo*, com a presença simultânea de mais vozes – já que não há uma só voz dominante que abafa as demais (vozes), o que tornaria a narração monofônica, e sim, as vozes dos vários *outsiders* estão manifestadamente presentes e proporcionam o referido encontro, ou mesmo confronto, entre diversos.

E ainda, confirma-se a presença do terceiro elemento que forma a tríade conceitual acerca das interações dialógicas, assim como foi teorizada por Mikhail Bakhtin, isto é, a *heteroglossia*. Se isso é evidente em um filme como *Ghost dog* (1999), na medida em que o protagonista e o sorveteiro haitiano, Raymond, falam cada um em seu idioma e, ainda assim, eles têm ciência de serem melhores amigos, *Estranhos no paraíso* (1984) também proporciona momentos de heteroglossia, e não somente quando Eva, recém-chegada de Budapeste, tenta se comunicar com o primo em húngaro e é por ele repreendida e convidada rudemente a falar apenas em inglês (assim como ocorre pelo telefone com a tia Lotte), mas sim, o jeito *malandro* de Willie e Eddie e a situação deles no âmbito das apostas sobre

corridas de cavalos e jogos de pôquer com truques, apontam para um linguajar que, assim como foi discutido por Bakhtin, remete para uma nuance ou sub-categoria da linguagem “comum”.

Neste sentido, entende-se que heteroglossia não é apenas a troca dialógica entre pessoas que falam idiomas diferentes, e sim, pode ocorrer mesmo entre sujeitos dialógicos que se comunicam entre si através da mesma língua, mas por meio de linguagens, ou sub-linguagens peculiares de grupos, localidades ou regiões distintas.

A mesma forma de *heteroglossia*, neste sentido, ocorre em *Daubailó* (1986), e não apenas por parte do italiano Roberto (Benigni), que fala um inglês tosco, e sim, por parte dos malandros Jack e Zack, se tratando, respectivamente, de um *deejay* e de um cafetão, ambos pertencentes a um sub-mundo, no qual ocorre a presença de termos e expressões peculiares, e não compartilhadas pelo resto da população.

Se o pensamento bakhtiniano, devido à nossa imersão nas interações dialógicas entre os demais *outsiders* representados por Jarmusch, representa a espinha dorsal teórica desta tese de doutorado, em diversos momentos tivemos que dialogar também com a narratologia, para aprofundar questões tópicas, como é o caso do *anti-herói*, conceito fundamental para se compreender não só *Ghost Dog*, assim como outros personagens de um diretor cujo cinema transcende a fronteira supostamente nítida existente entre mocinhos e vilões. Ainda, tivemos que situar a leitora e o leitor no âmbito da discussão teórica sobre monólogo interior e fluxo de consciência, e também, momentos narrativos como é o caso do *desenlace*.

Além disso, tivemos certo cuidado em abordar a questão da *identidade* e, conseqüentemente, da *diferença*, tão importante para se compreender o *outsider*. Temos enfrentado esta imersão conceitual e sua aplicação no aspecto empírico inerente à análise do nosso objeto (os filmes de Jarmusch), com autores como Stuart Hall (2006), Tomaz Tadeu da Silva (2000) e Katherine Woodward (2000). Neste sentido, vimos que Tomaz Tadeu da Silva contraria o suposto antagonismo entre identidade e diferença, sendo que esta última, segundo o autor, também pode ser considerada como identidade, não tanto do *self*, e sim, do *outro*. Ou seja, Silva transcende uma lógica que opera através da negatividade, do que é diferente por *não ser* idêntico. Isto foi útil para compreender o *outsider* enquanto categoria positiva, autorreferencial e cuja existência, portanto, não se deve apenas à contraposição com a categoria do *estabelecido*, isto é, de quem estaria situado dentro de algum “*quadrado*” social.

Assim como apontamos na parte introdutória desta conclusão, uma vez reiterados

esquemáticamente os pontos centrais e mais relevantes desta tese, e as devidas confirmações e verificações quanto à aplicação de nosso arcabouço teórico para melhor efetuarmos a leitura analítica da obra cinematográfica de Jim Jarmusch, com ênfase nos filmes *Estranhos no paraíso* (1984), *Ghost dog* (1999) e *Paterson* (2016), finalmente podemos vir ao que mais (nos) importa: o que temos deixado de fazer, o que poder-se-ia acrescentar, melhorar, ponderar de forma diferente, ou deixar para colegas, como naquela modalidade de maratona na qual cada atleta passa um objeto para o membro da mesma equipe e assim por diante (entendemos o empreendimento científico desta forma, e não apenas entre colegas do mesmo grupo de pesquisa ou do mesmo programa de pós-graduação, departamento, universidade, país etc.).

Neste sentido, admitimos que a leitura de Bakhtin nos teria desestimulado a utilizar o termo *dialogismo*, procurando um (termo) substituto desprovido do referido sufixo (-ismo), porém, por não se tratar de nosso estudo específico (que é a categoria personagem dentro da representação fílmica e com ênfase no *outsider*), e pelo respeito que nutrimos para com mestres, colegas e até mesmo os nossos referenciais teóricos, como é o caso de Robert Stam (1992), entre outros, temos resistido à tentação de renomear este conceito atribuído por terceiros a Mikhail Bakhtin, o que, potencialmente, nos teria levado a empreender uma verdadeira revolução científica, no molde daquelas descritas por Thomas Kuhn (1997) perante cuja eventualidade, todavia, o bom siso nos alerta, já que não nos sentimos preparados e, por outro lado, percebe-se que, parafraseando os militantes de certas modalidades de -ismo, o momento histórico (ainda) não está propício.

De fato, nos parece que, academicamente, dever-se-ia eliminar ou, ao menos, evitar ao máximo quaisquer -ismos, já que o empreendimento intelectual que permeia a atividade teórica do *pesquisador* aborrece tanto o juízo de valor, quanto as generalizações e os lugares comuns, e lamentavelmente, compreende-se que a utilização desse sufixo (-ismo) representa justamente uma generalização, sendo algo ao mesmo tempo “absolutizante” e que simplifica, reduz, e junta aquilo que é naturalmente diversificado, negando implicitamente as nuances e variedades, sutilezas, níveis e graus que, notadamente, o bom exercício da problematização, fundamental na teorização acadêmica, esforça-se em estimular.

Além disso, percebe-se, através da própria obra bakhtiniana, principalmente o livro *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas* (2017) que o chamado “dialogismo” se contrapõe à retórica, já que, “o discurso retórico argumenta do ponto de vista do terceiro: aí

não participam as camadas individuais profundas” (BAKHTIN, 2017, p. 48) e, ainda, “na retórica há os indiscutivelmente inocentes e os indiscutivelmente culpados, há a plena vitória e a humilhação do adversário. No diálogo, a destruição do adversário destrói a própria esfera dialógica da vida da palavra” (BAKHTIN, 2017, p. 49).

Notadamente, a redução ou generalização de um conceito através do sufixo *-ismo*, representa um mero recurso retórico, o qual pode se tornar útil e pertinente no âmbito “imoral” (Maquiavel explica...) da política, onde “os fins justificam os meios”, e a estratégia partidária ou das coalizões, justamente, está fundamentada numa lógica de “homogeneização do adversário”, reduzindo-o a um conjunto indistinto de indivíduos que, segundo os adversários, estão sempre e inexoravelmente do lado errado, contraposto aos “justos”, mas não deveria encontrar espaço na academia, principalmente para designar a compreensão, teorizada por Milhail Bakhtin, acerca do encontro dialógico com o *outro*. Logo, a redução do pensamento bakhtiniano (acerca da iluminação recíproca do *self* e da alteridade através da interação dialógica) a um *-ismo*, representa não só o empobrecimento, como a negação do próprio entendimento e raciocínio deste autor.

No entanto, devido ao reconhecimento incontestado do termo *dialogismo* em nível mundial, temos resistido à tentação e nos temos conformado, passivamente, sendo que, pelo menos em fase de conclusão, nos parece necessário nem que seja sinalizar a incoerência do referido sufixo, com relação ao pensamento bakhtiniano, reiterando que o autor contrapõe o “dialog-ismo” à retórica, âmbito no qual o sujeito objetiva o aniquilamento do adversário e não a índole responsiva e a referida iluminação recíproca, que fundamenta as interações dialógicas descritas teoricamente por Bakhtin.

Errado, mas incontestado e internacionalmente aceite, inclusive por pesquisadores da obra bakhtiniana, então, quem seríamos nós para apontar o erro? Adotando por um momento a alegoria da caverna platônica, nos parece mais seguro e apropriado - pelo menos por enquanto (até que o momento histórico, academicamente falando, finalmente se torne propício, assim como foi discutido por Thomas Khun...) - deixar tudo quieto, nos adequando à observação do reflexo da luz solar no fundo da gruta. Notadamente, para enxergar diretamente a luz do sol, sem sofrer danos irreparáveis à visão, é necessário aguardar momentos como o amanhecer (o que obriga o sujeito a acordar bastante cedo) e o pôr-do-sol, e mesmo assim, é aconselhável usar óculos escuros.

Quanto à pretensão de apontarmos, ao longo da tese, para o referido “erro” que tornou-

se um “vício” internacional, nos parece que tratar-se-ia da atitude de quem, mais uma vez com Bezerra da Silva, no Brasil é chamado, popularmente, de “fim-de-festa”. E nem nos permitimos, nem queremos ser reconhecidos desta forma no meio acadêmico. Todavia, o erro é evidente e permanece, sendo que, por enquanto, nos sentimos satisfeitos em apontá-lo assim, desta forma meio “contida”, na conclusão da conclusão, passando esta “batata quente” para outros acadêmicos mais qualificados, ou deixando-a quieta para que, nós mesmos, em um futuro em que estaremos à altura da situação, após os devidos aprofundamentos, e quando o momento acadêmico proporcionar a necessária viabilidade (reiteração com variação no tema...), poderemos finalmente enfrentar a referida revolução científica, esperando, para ficarmos em tema de *outsiders*, não acabar como o *Dom Quixote de la Mancha*, em sua inútil e patética guerra contra os moinhos, e assim, sermos moídos por toda a comunidade acadêmica mundial.

Mas, afinal, o que estamos propondo? Notadamente, uma boa crítica não pode se limitar à apontar o erro e sim, dever-se-ia, nem que seja sucintamente, sugerir algum caminho válido para que seja possível resolver o problema apontado, ou pelo menos, atenuá-lo. Nossa sugestão, então, é a substituição do termo *dialogismo* por *estudo analítico e compreensivo das interações dialógicas*. Se já temos explicado, através do próprio Bakhtin (2017), o problema de se recorrer a um sufixo absolutizante e retórico como é o caso de *-ismo* (o que resulta no termo *dialog-ismo*), estamos cientes acerca da complexidade da expressão acima, de fato difícil de ser lembrada. Explicaremos o porquê deste conjunto de termos.

Mikhail Bakhtin dedicou-se, através de diversos livros, a explicar o que entende por conceitos como “compreensão simpática”, “índole responsiva”, “iluminação recíproca do *self* e do outro através do diálogo”, e desta forma teorizou - verticalizando sua imersão intelectual - acerca das interações dialógicas, não somente entre pessoas, assim como entre textos, discursos, e linguagens. Inclusive, vê-se com o autor que uma língua, por si só, já apresenta uma teia de relações dialógicas que inclui sub-linguagens, gírias e entonações. Esta compreensão dialógica, que se instaura nas fronteiras do mundo interpessoal, mas também intertextual, remete para um empreendimento *analítico*.

Entende-se por analítico o esforço intelectual que visa discernir, separar, problematizar, sistematizar. E é isto que Bakhtin faz ao apontar diversas modalidades de interação dialógica, isto é, entre pessoas, entre textos, entre discursos, entre linguagens (inclusive numa mesma língua) e entre línguas diferentes. Mas este mesmo autor (Bakhtin) vai além, ao sugerir a

presença de algo onipresente no âmbito das relações dialógicas, algo que nos lembra o “cimento social” discutido por Michel Maffesoli (2003) com relação à comunicação, mas que, ao mesmo tempo, transcende o contexto da comunicação humana, já que, não cansamos de reiterar, abrange a interação entre textos, discursos, linguagens, línguas e não apenas entre pessoas.

Chamar este viés dialógico de *-ismo*, pelas razões que já foi destacado, contraria o próprio pensamento bakhtiniano, por se tratar de um recurso *retórico* e, com Bakhtin, vimos que a retórica, ao aniquilar o adversário, “destrói a própria esfera dialógica da vida da palavra” (BAKHTIN, 2017, p. 49). Trata-se, enfim, de um estudo, de uma investigação analítica e integral, heterogênea, multifacetada, ou seja, *compreensiva*, das interações dialógicas, principalmente entre indivíduos, mas não só. Enfim, nesta conclusão tivemos que sinalizar o problema, sugerimos uma possível correção, mas é vero que existem outras inúmeras possibilidades de nomenclatura que acadêmicos mais qualificados do que nós poderão criar e divulgar em futuras publicações, apenas, que não seja mais um *-ismo*!

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *La divina commedia*. Venezia: La nuova Italia, 1988.
- AKUTAGAWA, Ryūnosuke. *Rashomon e outros contos*. São Paulo: Hedra, 2008.
- ARIJON, Daniel. *Abc della regia*. Roma: Dino Audino, 2000.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Edição Gulbenkian, 2008.
- AUMONT, Jaques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.
- _____. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 2011. 9a edição.
- _____. MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papyrus, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997-a.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1997-b.
- _____. *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998.
- _____. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. São Paulo: editora 34, 2017.
- _____. Medvedev, P. M. *The formal method in literary scholarship*. Cambridge: Harvard university press, 1985.
- BALÁZS, Bela. *Il film*. Torino: Einaudi, 2002.
- BARBOSA, Afonso Manoel da Silva. *Metalinguagem e dialogismo em Jorge Furtado: Saneamento básico e outras obras*. João Pessoa: UFPB, 2017. Tese de doutoramento. <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2017/06/Tese-Afonso-Barbosa-Vers%C3%A3o-final.pdf>
- BARROS, Diana Luz Pessoa. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT. Beth (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: SP: Editora da UNICAMP, 1997.
- BARTHES Roland. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1997.
- _____. (et al). *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, Vozes, 2013.
- BAUMAN, ZYGMUNT. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

- BAZIN, André. *Che cos'è il cinema*. Garzanti: Milano, 1986.
- BECKER, Howard S. *Outsiders: studies in the sociology of deviance*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BEMONG, Nele. BORGHART, Pieter (et al). *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas*. São Paulo: Parábola, 2015.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BLAKE, William. London. In: *Songs of innocence and experience*. London: n/d, 1794.
- BOISSONNEAULT, Tess. *Jim Jarmusch: fashioning a world of outsiders*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2013.
- BORDWELL, David. *Poetics of cinema*. New York: Routledge, 2007.
- _____. *Figuras traçadas na luz*. Campinas: Papirus, 2008.
- _____. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema: Pós estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: SENAC, 2005, p. 25-70.
- _____. O Cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema: Pós estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: SENAC, 2005, pp. 277-301.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *What makes a social class? On the theoretical and practical existence of groups*. Berkeley: Journal of Sociology, n. 32, 1987.
- BRITO, João Batista de. *O ponto de vista em cinema*. João Pessoa: Graphos, v. 9, n. 1, Jan./Jul./2007.
- _____. *Literatura no cinema*. São Paulo: Editora Unimarco, 2006.
- _____. *Signo e imagem em Castro Pinto*. João Pessoa: Editora universitária, 1995.
- BURCH, Noel. *Prassi del cinema*. Milano: Il castoro, 2000.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, (8), pp. 67-89. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i8>

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. 9ª ed. Pp. 13-26.

_____. (et al.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora perspectiva, 2007. 11ª ed.

CARROLL, Noel. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema: Pós estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: SENAC, 2005, pp. 69-104.

CARTWRIGHT, Mark. *Castor and Pollux*. In: Ancient history encyclopedia (online). Published on 10/6/2016. http://www.ancient.eu/Castor_and_Pollux/

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência*. São Paulo: Unesp, 2012.

CERVANTES, Miguel de. *Dom quixote de la mancha*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2016.

CHAKRABARTI, Suchandrika. *Inside man: just a heist movie?* Spiked, April 16, 2006.

CHIOZZI, Paolo. *Manuale di antropologia visuale*. Milano: Unicopli, 1999

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: Cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, pp. 32-49.

_____. Documento y espetáculo. In: *Ideas recibidas*.

Un vocabulário para la cultura artística contemporânea. Barcelona: MACBA, 2010.

CORONADO. Guillermo de la Cruz. *Coisa-palavra-poesia*. In: Revista Letras, Vol. 15 (1966). Universidade Federal do Paraná.

DAO, Deng Ming. *Il Taoista errante*. Vicenza: Edizioni Il punto d'incontro, 1995.

DA-RIN, Sílvio. *Espelho partido*. Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2006.

DE FRANCE, Claudine. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998

DE SOUSA, Marco Túlio. *Bakhtin, Mead E Goffman: contribuições para uma perspectiva praxiológica da comunicação*. In: Revista Temática, João Pessoa (UFPB), Ano IX, n. 04 – Abril/2013.

- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DUBUOIS Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 2004. 8a Ed.
- DURKHEIM, Émile. *O suicídio*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- EDER, Jens. JANNIDIS, Fotis. SCHNEIDER, Ralf. *Characters in fictional worlds: Understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Göttingen: De Gruyter, 2010.
- EJZENSTEJN, Sergej M. *Stili di regia*. Venezia: Marsilio editori, 1993.
- _____. *Lezioni di regia*. Torino: Einaudi, 2000.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- EPSTEIN, Jean. *L'essenza del cinema*. Roma: Fondazione scuola del cinema, 2002.
- FELDMAN, Ilana Marzochi. *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. São Paulo: ECA/USP, 2012. Tese de doutorado.
- FELINTO, Erick. Da teoria da comunicação às teorias da mídia. Ou, temperando a epistemologia com uma dose de cibercultura. In: *dossiê: cidades midiáticas* (PPG UFRJ), vol. 14 número 1. Rio de Janeiro, RJ: 2011.
- FERNCASE, Richard Kendrick. *Outsider features: American independent films of the 1980s*. Westport, Connecticut: Greenwood publishing group, 1996.
- FISHER, Theo. *Wu-wei. L'arte di vivere del tao*. Ellin Selae, 2009.
- FREITAS, Décio. *Palmares, a guerra dos escravos*. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1984.
- FREIRE, Marcius. *Ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2012.
- _____. LORDOU, Philippe. *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- FREUD, Sigmund. O estranho (*Das unheimliche*). In: *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GAUDREAU, André. JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora UNB, 2009.
- GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Campinas: Papirus, 2011.

- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989.
- _____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GODARD, Jean-Luc. A África vos fala dos fins e dos meios. In: *Cahiers du Cinéma* 94, abril de 1959. Através do site: <http://www.contracampo.com.br/60/africavosfala.htm>
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- _____. *Interaction rituals: essays in face to face behavior*. New Brunswick, NJ, Transaction Publishers, 1967.
- GOMES, Daniela de Paula. *Outsiders no cinema de Gus Van Sant (1985-1991)*. Mariana (MG): Universidade Federal de Ouro Preto, 2017. Dissertação de mestrado. <http://www.ufop.br/handle/123456789/8255>
- GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo: Editora Ática, 1980.
- GREENE, Viveca. TINSON, Chris. *Do the Right Thing*: Still a Racial Rorschach at 20. The Nation, August 18, 2009. <https://www.thenation.com/article/do-right-thing-still-racial-rorschach-20/>
- GROVE, Elliot. *Raindance producers' lab: lo-to-no budget filmmaking*. Burlington: Focal Press, 2009.
- GUIMARÃES, César CAIXETA, Ruben. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. In: *Ver e poder. A inocência perdida: Cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- GUNNING, Tom. Attractions: How They Came into the World. In: *The Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. Pp. 31-40.
- HALL, Mary Katherine. *Now you are a killer of white men: Jim Jarmusch's Dead Man and traditions of revisionism in the western*. University of Illinois Press. Journal of film and video, Vol52, n.4, Winter of 2001, pp. 3-14.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2006.
- _____. *Representation: cultural representation and signifying practices*. London: Sage publications, 1997.
- _____. *Cultural identity and diaspora*. Framework: the journal of cinema and media, Vol. 36 (1989), p.222-237.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

- HOLLINGER, Veronica. *The vampire and the alien, variations on the Outsider*. ST-TH Inc.: Science fiction studies, Vol.16, n.2, July 1989, pp. 145-160.
- HOMERO. *A Odisseia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1971.
- HORÁCIO. *Poética*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- 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.
- _____. *Nothing is original*. In: Moviemaker magazine. N. 53. Jan. 2004.
- JUNG, Carl Gustav. *Introdução à psicologia analítica*. Bergamo: Ed. Moretti e Vitali, 2017.
- _____. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- _____. *O desenvolvimento da personalidade*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- KATZ, Steven. *Shot by shot: visualizing from concept to screen*. Michigan: Michael Wiese productions, 1991.
- KEROUAC, Jack. *Sulla strada*. Milano: Mondadori, 2016.
- KOZLOFF, Sarah. *Overhearing film dialogues*. Los Angeles: University of California Press, 2000.
- KRISHNAMURTI, Jiddu. *Krishnamurti's journal*. London: Victor Gollancz, 1982.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. *Introdução à semánalise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- KUHN, Thomas. *As estruturas das revoluções científicas*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1997. 5a ed.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *The savage mind*. Paris, Librarie Plon, 1962.
- LEVY, Emmanuel. *Cinema of outsiders: the rise of the American independent cinema*. New York: New York University Press, 1999.
- LINS, Consuelo. MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. 2ª Edição.

- LOPES, Luís Carlos. Hermenêutica, teorias da representação e da argumentação no campo da comunicação. In: *Ciberlegenda* (UFF), 2002.
- LORENZ, Konrad. *L'anello del re Salomone*. Milano: Adelphi, 1989.
- MAFFESOLI, Michel. *Elogio à razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. *A comunicação sem fim* (Teoria pós-moderna da comunicação). Porto Alegre: Faneccos, n.20, 2003.
- 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/>
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- METZ, Christian. *La significazione nel cinema: semiotica dell'immagine, semiótica del film*. Milano: Bompiani, 1995.
- MIGLIORE, Riccardo. *A mise en scène no documentário: um estudo analítico de três clássicos do cinema não-ficcional*. Saarbrücken: Nea-Omniscryptum, 2015.
- MING-DAO, Deng. *Il taoista errante*. Vicenza: Edizioni Il punto d'incontro, 1995.
- MORAES, Vinícius de. Soneto de amor total. In: *Poesia completa e prosa* (Org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1981.
- MOREIRA, Diana *et al.* *Psicopatia no feminino: uma breve revisão de sua avaliação e subtipos*. Porto: Universidade do Porto, 2015.
- MOURA, Clóvis. *Dicionário da escravidão negra no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2004.
- MOUSINHO, Luiz Antonio. *A sombra que me move: ensaios sobre ficção e produção de sentido* (cinema, literatura, tv). João Pessoa: Ideia/ Editora Universitária, 2012.
- NICHOLS, Bill (Org.). *Movies and methods*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- _____. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- ODIN, Roger. *Filme documentário, leitura documentarizante*. Revista Significação, ano 39, n.37, pp.10-30, 2012.
- OLIVEIRA JR., Luís Carlos Gonçalves. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicações e Artes/USP, 2010.
- ORTIZ, Maria J. Visual Manifestation of primary metaphors through mise-en-scène technique. In: *Image & Narrative*. Vol. 15, N. 1, 2014, pp. 5-16.

- PASOLINI, Pier Paolo. The cinema of poetry. In: NICHOLS, Bill (Org.). *Movies and methods*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- PENAFRIA, Manuela. *Em busca do perfeito realismo*. In: Revista Tecnologia e Sociedade no 1, UTFPR, 2005, pp.177-196.
- _____. *Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s)*. VI Congresso Sopcom, Abril 2009. [Http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf](http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf)
- PESSOA, Fernando. Poema do menino Jesus. In: *O eu profundo e outros eus*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980.
- PLATÃO. *A república*. São Paulo: Escala educacional, 2006.
- PRADO JR., Caio. *História econômica do Brasil*. São paulo: Editora Brasiliense, 2012. 43a ed.
- PRYSTHON, Angela. *Os estudos fílmicos e o cinema*. Matrizes, vol. 10, n. 3, 2016.
- QUINTANA, Mario. O tempo. In: *O Esconderijo do tempo*. Porto Alegre: L&PM, 1980.
- RAMOS, Fernão. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.
- _____. *O que é documentário?* In: Ramos, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio (orgs.), *Estudos de Cinema SOCINE 2000*, Porto Alegre, Editora Sulina, 2001, pp. 192/207. [Http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf](http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf)
- _____. *Teoria contemporânea do cinema: Pós estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: SENAC, 2005
- _____. *A mise-en-scène do documentário*. Revista Cine Documental. , v.5, p.11, 2011.
- REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RESNAIS, Alain. *Il método, la creazione, lo stile*. Roma: Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2002.
- RONDOLINO, Gianni. *Storia del cinema*. Torino: UTET, 1995.
- RUBY, Jay. *Picturing cultures: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- SERAFIM, José Francisco (Org.). *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- SANTOS, Milton. *Espaço e método*. São Paulo: Nobel, 1985.

- SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças*. Cientistas, instituições e pensamento racial no Brasil: 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SHAKESPEARE, William. *As you like it*. E-book *1121, 2011.
www.gutenberg.org/cache/epub/1121/pg1121.html.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. New York: Norton, 2012.
- SHOHAT, Ella. STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da. *Morrer, gestar, renascer: Estetização e autorrepresentação nos documentários Elena e Olmo e a gaivota*. João Pessoa: UFPB, 2018. Tese de doutoramento.
- SILVA, Tadeu Tomaz da (Org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SIMMEL, Georg. *O estrangeiro*. RBSE, vol.4, n.12, dezembro de 2005. Tradução: Mauro Guilherme Pinheiro Koury.
- STAM, Robert. *Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- STANISLAVSKI, Igor. *Il lavoro dell'attore su se stesso*. Bari: La terza, 2008.
- SUAREZ, Juan Antonio. *Jim Jarmusch*. Chicago: University of Illinois Press, 2007.
- TARKOVSKIJ, Andrej. *Scolpire il tempo*. Milano: Ubulibri, 2002. 6ª edizione.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Cinemas “não narrativos”: Experimental e documentário – passagens*. São Paulo: Alameda, 2012.
- TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES. Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, Vozes, 2013.
- TRUFFAUT, François. *Il Cinema secondo Hitchcock*. Milano: Nuova Pratiche Editrice, 2002.
- _____. *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*. Roma: Gremese Editore, 1994. 1ª ristampa. Original: *Le cinema selon François Truffaut*. Flammarion, 1988.
- TSUNEMOTO, Yamamoto. *Hagakure: book of the samurai*. 2005. 2ª versão <http://judoinfo.com/pdf/hagakure.pdf>
- TZU, Lao. Tao té ching. *Il libro della via e della virtù*. Milano: Gli adelphi, 1994.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- _____. *Economia e sociedade*. Brasília: UnB, 2004.

WOODWARD, Kathrine. *Construção da identidade no contexto sociocultural do sujeito*. In: SILVA, Tadeu Tomaz da. *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

Referências filmográficas

A ilha das almas selvagens (Erle C. Kenton, 1932, EUA).
A marca do assassino (Seijun Suzuki, 1967, Japão).
Aconteceu perto da sua casa (Benoit Poelvoorde, Remy Belvaux, André Bolzel, Bélgica, 1992).
Alice não mora mais aqui (Martin Scorsese, 1974, EUA).
Amantes eternos (Jim Jarmusch, 2013, EUA).
Bonnie e Clyde – uma rajada de balas (Arthur Penn, 1967, EUA).
Daunbailó (Jim Jarmusch, 1986, EUA).
De olhos bem fechados (Stanley Kubrick, 1999, EUA).
Estranhos no paraíso (Jim Jarmusch, 1984, EUA).
Férias permanentes (Jim Jarmusch, 1979, EUA).
Festim diabólico (Alfred Hitchcock, 1948, EUA).
Flores partidas (Jim Jarmusch, 2005, EUA).
Forza cani (Marina Spada, 2001, Itália).
Ghost dog (Jim Jarmusch, 1999, EUA).
Homem morto (Jim Jarmusch, 1995, EUA).
Juventude transviada (Nicholas Ray, 1955, EUA).
Morangos e sangue (Stuart Hagmann, 1970, EUA).
O iluminado (Stanley Kubrick, 1980, EUA).
O poderoso chefão (Francis Ford Coppola, 1972, EUA).
O sétimo selo (Ingmar Bergman, 1957, Suécia).
Os limites do controle (Jim Jarmusch, 2009, EUA).
Parábola Zumbi (Jim Jarmusch, 2019, EUA).
Paterson (Jim Jarmusch, 2016, EUA).
Saneamento básico – o filme (Jorge Furtado, 2007, Brasil).
Scarface (Howard Hawks, 1932, EUA).
Trem mistério (Jim Jarmusch, 1989, EUA).
Uma noite sobre a terra (Jim Jarmusch, 1991, EUA).
Viagem ao mundo da alucinação (Roger Corman, 1967, EUA).

Outras referências audiovisuais

Felix the cat (Otto Messmer, Pat Sullivan, 1919, EUA).
Woody the woodpecker (Walter Lantz, Ben Hardaway, Alex Lovy, s/d, EUA).

Referências musicais

Armagedeon time (Willie Williams, 1992).
Cold lampin' with flavor (Public enemy, 1988).
Conselho de mulher (Demônios da garoa, 1964).
C.B. Sangue bom (Marcelo D2, 2003).
Death to tyrants (Sick of it all, 2006).
Estado de poesia (Chico César, 2015).
Injustice system (Sick of it all, 1989).
Malandro demais vira bicho (Bezerra da Silva, 1977).
Respeito é pra quem tem (Sabotage, 2000).

Vaca Profana (Caetano Veloso, 1984).

Outras referências

Ballen, Roger. *Twins* (Fotografia). África do sul, 1993.

Botticelli, Sandro. *Dante Alighieri* (Pintura). Florença, Itália, 1495.



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RICCARDO MIGLIORE

**DIÁLOGOS, INTERAÇÕES E POLIFONIA ENTRE PERSONAGENS FICCIONAIS:
REPRESENTAÇÕES DO OUTSIDER NO CINEMA DE JIM JARMUSCH**

Área de Concentração: Literatura, Cultura e Tradução

Linha de Pesquisa: Tradução e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães

João Pessoa – PB

Agosto de 2017

Objeto empírico

O conjunto da obra filmica de Jim Jarmusch, sendo composta pelos filmes: *Férias permanentes* (*Permanent vacation*, 1979), *Estranhos no paraíso* (*Stranger than paradise*, 1984), *Daunbailó* (*Down by law*, 1986), *Trem mistério* (*Mystery train*, 1989), *Noite na terra* (*Night on earth*, 1991), *Homem morto* (*Dead man*, 1995), *Ghost dog: o método do samurai* (*Ghost dog: the way of the samurai*, 1999), *Sobre café e cigarros* (*Coffee and cigarettes*, 2003), *Flores partidas* (*Broken flowers*, 2005), *Os limites do controle* (*The limits of control*, 2009), *Amantes eternos* (*Only lovers left alive*, 2013). Observe-se que nosso foco principal é o filme *Ghost dog*.

Tema geral

Através deste projeto de tese resolvemos trabalhar com as personagens *outsiders* no cinema de Jim Jarmusch. A construção de olhares sobre a figura do *outsider* e os olhares que ele lança sobre o mundo representam a temática geral de nossa investigação.

Tese a ser defendida

A representação do *outsider* no cinema de Jim Jarmusch (1979-2013) ocorre através da interação dialógica entre personagens, ao se tratar de entidades ficcionais que costumam se relacionar com outros *outsiders*. A problematização do tema escolhido decorre da seguinte questão: de que maneira específica ocorrem as representações do *outsider* no cinema de Jarmusch? Esta problematização prévia pode ser destrinchada em subproblemas, sendo eles: Esta representação pode ser abordada pelo viés da heteroglossia bakhtiniana, através da análise da atitude dialógica das personagens? Como sistematizar as diversas representações do *outsider* no âmbito da filmografia deste cineasta? De que maneira os diálogos se situam no âmbito da linguagem cinematográfica? A atitude dialógica existente entre as personagens de Jarmusch limita-se apenas aos diálogos, ou a referida polifonia pode ser verificada através de interações não-verbais?

Objetivo geral

Sustentar que as representações do *outsider* no cinema de Jarmusch se dão através de uma interação dialógica e polifônica entre personagens que, apesar de diversas entre si, partilham a atitude de se situar, muitas vezes intencionalmente, fora do padrão social estabelecido.

Objetivos específicos

1. Refletir acerca da linguagem e das formas de representação do *outsider* no cinema de Jim Jarmusch.

2. Ponderar sobre as interfaces existentes entre ficção e sociedade, através da teoria da narrativa e teoria da literatura.
3. Verificar como o tema do *outsider* é retratado no cinema e na literatura.
4. Considerar a relação entre diálogos (verbais) e linguagem cinematográfica.
5. Ampliar a noção de diálogo para as interações não-verbais e verificar as mesmas dentro da filmografia de Jarmusch.

Embasamento teórico (ou revisão bibliográfica)

A fim de trabalharmos com as representações do *outsider*, peculiares do cinema do diretor Jim Jarmusch, torna-se necessário adentrarmos, inicialmente, o campo da sociologia, onde este conceito foi discutido, principalmente, por Norbert Elias e John Scotson (2000), como também, por Howard S. Becker (2009). Esta abordagem interdisciplinar torna-se necessária para nos debruçarmos sobre linguagem e formas de representação do *outsider*, como também, para entendermos as correlações existentes entre ficção e sociedade na obra fílmica abordada.

No livro *Os estabelecidos e os outsiders: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade* (2000), os autores defendem a tese que a marginalização e a exclusão social não são advindas necessariamente e exclusivamente de questões econômicas, e que, conseqüentemente, o *outsider* é aquele que não somente é discriminado pelos estabelecidos, mas sim, por outros *outsiders*. No caso específico do estudo, Elias e Scotson mapearam e dividiram a cidade de Winston Parva (nome fictício) em três setores. No setor um moram os estabelecidos, incluindo ex-operários que ascenderam socialmente, enquanto no setor dois e três moram obreiros. Porém, apesar de compartilharem as mesmas condições econômicas, ambos os grupos representando a base da pirâmide social, os moradores do setor dois discriminam aqueles do setor três, na medida em que estes últimos chegaram a Winston Parva num segundo momento e, portanto, os do setor dois se sentem superiores a eles.

No caso da filmografia de Jim Jarmusch, ao considerarmos o filme *Ghost dog: o método do samurai* (*Ghost dog, the way of the samurai*, 1999), a aplicação do conceito de *outsider* proposto por Elias e Scotson pode ser proveitosa para se refletir acerca da representação do conflito étnico existente, em Nova Iorque, entre ítalo-americanos e outros *outsiders*, principalmente afrodescendentes e índios. Tendo em consideração o anglosaxão branco (*wasp*) enquanto estabelecido por excelência no âmbito da sociedade norte-americana, tanto os ítalo-americanos, assim como os afrodescendentes e até mesmo os aborígenes estadunidenses, isto é, os índios, tendem a ser discriminados pelo *establishment*.

A este respeito, no livro *Crítica da imagem eurocêntrica* (2006), Ella Shohat e Robert Stam apontam para o reflexo desastroso das representações fílmicas estereotipadas do “outro” no contexto da vida real. Ou seja, atitudes representativas por parte do cinema *mainstream* hollywoodiano que

proporcionam uma equiparação e homologação entre membros de comunidades étnicas enquanto “todos iguais”. Os autores sugerem que “qualquer comportamento negativo de um membro da comunidade oprimida é imediatamente generalizado como típico, algo que aponta para uma eterna essência negativa”, e acrescenta-se: “Por outro lado, as representações dos grupos dominantes não são vistas como alegóricas, mas como naturalmente diversas, exemplos de uma variedade que não pode ser generalizada” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 269). No filme *Ghost dog*, a análise dos diálogos entre gângsteres ítalo-americanos remete para esta homologação e estereotipificação das comunidades “minoritárias” norte-americanas, através de afirmações como: “negros, índios, é tudo a mesma coisa”. E acerca dos ítalo-americanos, vale frisar, com estes autores, que

Os estereótipos dos norte-americanos descendentes de poloneses e italianos, por piores que sejam, não fazem parte da fundação racial e imperial dos EUA e não são utilizados para justificar a violência constante e a opressão estrutural contra essas comunidades. Por outro lado, a tendência da mídia de apresentar negros como delinquentes em potencial tem impacto direto sobre a vida das comunidades negras (SHOHAT e STAM, 2006, p. 270).

É evidente que não há como se fazer uma comparação *stricto sensu* entre o estudo de caso de Elias e Scotson e as tensões étnicas nova-iorquinas, devido à abrangência distinta entre os dois contextos: Winston Parva é o nome fictício de uma comunidade inglesa situada numa pequena cidade, enquanto Nova Iorque é uma metrópole. Verifica-se que Elias e Scotson não se deparam especificamente com as questões étnico-raciais, contudo, o conceito de *oustider* apresentado por estes autores pode ajudar a compreender a ulterior marginalização que pode surgir entre duas comunidades discriminadas por um grupo dominante estabelecido.

Quanto à representação fílmica do espaço que serve de cenário para as referidas tensões, vale frisar a natureza ficcional de nosso objeto de pesquisa, ou como é sugerido por Anatol Rosenfeld: “O fato é que mesmo uma cidade realmente existente torna-se ficção no contexto fictício, já que representa determinado papel no mundo imaginário. Isso se refere também às imagens de filmes tomadas no ambiente real correspondente ao enredo: o ambiente, embora em si real, situa-se agora num espaço fictício e torna-se igualmente fictício (CANDIDO ET AL., 2007, p. 13)”.

A outra referência sociológica do conceito de *outsider* é o livro de Howard S. Becker, chamado *Outsiders: Estudos de sociologia do desvio* (2009). Como resulta pelo título do volume, o autor considera este tipo social enquanto desviante. O livro é decorrente da dissertação de Becker, na qual este sociólogo efetuou uma investigação de campo no âmbito dos clubes noturnos de Chicago. O próprio autor tinha atuado como músico nestes ambientes e, no molde da chamada pesquisa participante, seu grau de imersão no ambiente social já era bastante profundo.

No caso específico, Becker retrata como desviantes os músicos que privilegiavam o *jazz*, estilo musical que permitia aos instrumentistas da época de demonstrar o seu virtuosismo e sua técnica musical, ao ser baseado na improvisação. Na parte do livro dedicada aos músicos dos clubes noturnos, Becker ressalta o conflito que se criava entre os clientes e os instrumentistas, sendo que os

primeiros costumavam solicitar que os segundos tocassem música consideradas comerciais, o que representava uma verdadeira frustração para os músicos adeptos do jazz. Note-se que, segundo os relatos dos músicos entrevistados por Becker, estes costumavam chamar os clientes dos bares de “quadrados”, e no mais, assim eles denominavam as pessoas comuns, as quais não apreciavam o jazz. Neste sentido, os músicos faziam questão de se considerar diferentes dos demais segmentos sociais, os quais eram por eles considerados com certo desprezo.

A pesquisa de Becker aponta para diversos graus e nuances em termos de tolerância para com os gostos dos “quadrados”, sendo que alguns instrumentistas se recusavam a tocar músicas comerciais, enquanto outros acabavam aceitando o compromisso de agradar o público das casas noturnas, pois afinal era isso que lhes permitia sobreviver e fazer aquilo que gostavam, ou seja, tocar um instrumento enquanto músicos profissionais.

Na outra parte da qual se compõe o livro *Outsiders*, Becker amplia a sua pesquisa de campo aos usuários de maconha, sendo que, de certa maneira, os entrevistados relatam acerca de uma distinção interna entre usuários ocasionais e consumidores habituais da erva. A variedade de depoimentos sugere haver uma resposta meramente subjetiva ao consumo da maconha, sendo que os consumidores habituais aplicam técnicas para potencializar o efeito da planta, assim como segurar a fumaça nos pulmões após tragar. Pelo que concerne o conceito de *outsider*, o livro de Becker retrata os indivíduos que pertencem a esta categoria social enquanto desviantes. O desvio do padrão ocorre tanto com os adeptos do jazz, assim como com os usuários de maconha na Chicago da década de 1940.

O apelido de *outsider*, portanto, abrange esferas sociais diferentes entre si: por um lado, músicos virtuosos que não se adaptavam aos gostos do público que pagava para vê-los em suas performances e que exigia que eles tocassem canções outras, consideradas inferiores e vulgares por parte dos instrumentistas; e por outro, usuários de maconha, tidos como desviantes enquanto consumidores de uma substância ilícita e, portanto, transgressores da lei vigente na época. As entrevistas selecionadas pelo autor, contudo, apontam para toda uma heterogenia, tanto entre os músicos das casas noturnas, assim como entre os usuários de maconha, havendo sujeitos mais ou menos radicais em seus hábitos e atitudes.

Quanto ao cinema de Jim Jarmusch, o conceito de *outsider* proposto por Becker, e referente a sujeitos desviantes, pode ser útil para compreendermos melhor as atitudes de personagens como Allie Parker, no filme *Férias permanentes* (*Permanent vacation*, 1979), sendo ele um jovem despreocupado em viver segundo o padrão estabelecido. Note-se que Allie, em suas perambulações por Nova Iorque, encontra e interage com outros personagens sem rumo, entre os quais um saxofonista jazz interpretado por John Lurie.

O tema do *outsider* enquanto desviante está presente em praticamente todos os filmes de Jarmusch. Em *Estranhos no paraíso* (*Stranger than paradise*, 1984), os personagens Willie (John Lurie) e Eddie (Richard Edson) não têm algum emprego formal e aparentam viver com os ganhos do pôquer ou outras atividades informais, se bem que não necessariamente ligadas ao crime. Transpondo para o contexto brasileiro, eles podem ser incluídos na categoria do malandro, enquanto sujeito fronteiro, que “dá um jeito” para ganhar a vida e que pensa apenas no dia atual ou, no máximo, num prazo bem limitado, como é o caso das personagens Willie e Eddie, que logo investem o dinheiro ganho no pôquer para visitar a prima Eva em Cleveland. Desviantes são também os personagens de *Daunbailó* (*Down by law*, 1986), principalmente aqueles interpretados por John Lurie e Tom Waits, respectivamente um cafetão e um *deejay* que é expulso de casa após um ataque de nervos da sua mulher e que, sem reagir à violência dela, passivamente resolve catar os objetos jogados pela mesma, e seguir a vida sem um rumo definido.

Se bem que o conceito de *outsider* enquanto desviante não necessariamente remete à adesão ao mundo do crime, vale ressaltar que em *Ghost dog*, o protagonista é um assassino de aluguel que presta serviço para um gângster ítalo-americano, protegendo-o fielmente enquanto adepto do *Hagakure*, ou código do samurai. Vê-se que, em *Ghost dog* e, de uma forma geral, no cinema de Jim Jarmusch, não há uma lógica maniqueísta na qual bem e mal estejam nitidamente separados, ao contrário das representações fílmicas hollywoodianas da alteridade, criticadas por Ella Shohat e Robert Stam (2006), mesmo quando estas pretendem projetar uma “imagem positiva” do outro. Quanto à representação das personagens, compreende-se que uma distinção nítida entre bem e mal é enxergada de maneira negativa por Aristóteles, quando o filósofo observa: “Uma vez que quem imita representa os homens em acção, é forçoso que estes sejam bons ou maus (os caracteres quase sempre se distribuem por estas categorias, isto é, todos distinguem os caracteres pelo vício e pela virtude)” (ARISTÓTELES, 2008, p. 39).

Em termos de caracterização do personagem, *Ghost Dog* é, ao mesmo tempo, frio, impiedoso e altamente profissional enquanto *killer* de aluguel, sensível, doce e afável quando interage com a pequena Pearline, e ainda, calmo, contemplativo e elevado do ponto de vista espiritual, quando permanece no teto onde reside, juntamente com os seus pombos de criação. Este personagem demonstra, também, ter uma certa propensão para a leitura de livros. Trata-se, pois, de um personagem bastante complexo e aparentemente contraditório, assim como, por outro lado, os gângsteres ítalo-americanos. Ou seja, mesmo quando Jarmusch se depara com estereótipos como aqueles retratados em *Ghost dog*, ele realça as contradições das entidades ficcionais, de maneira a evitar homologações e generalizações, mas também, com o intuito de tornar estas personagens mais interessantes e, portanto, a narrativa mais intensa e estimulante para o espectador.

Percebe-se, pois, que o personagem Ghost Dog, apesar de seu pertencimento à comunidade afrodescendente novaiorquina, é adepto do *Hagakure*, cuja filosofia que o afasta do estereótipo ligado ao negro periférico daquela cidade. Da mesma maneira, numa cena do filme, vemos Sonny Valério, gângster ítalo-americano, enquanto, sozinho no banheiro, canta uma música do *Public Enemy* à capela. Vale frisar que esta banda de *rap* é um símbolo da luta pela emancipação do povo afrodescendente norte-americano. Isso resulta ser contraditório, na medida em que, como foi observado acima, através dos diálogos entre afiliados, os ítalo-americanos pertencentes à associação criminosa chefiada pelo Sr. Vargo, tendem a menosprezar grupos étnicos como índios e afrodescendentes.

A este respeito, Ella Shohat e Robert Stam afirmam que “não se pode equacionar a construção do estereótipo vinda 'de cima' com a mesma construção vinda 'de baixo', na qual o estereótipo é usado 'entre aspas', reconhecido como estereótipo e utilizado para novos objetivos” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 298). E observe-se que, ao comentar o filme *Lute pela coisa certa* (*School daze*, 1988), de Spike Lee, estes autores parecem estar refletindo sobre *Ghost dog*, ao afirmar: “Assim, o filme cria um espaço narrativo para revelar as contradições de uma comunidade heterogênea, demonstrando a confiança de um diretor que (...) está pronto a dar voz a uma polifonia de vozes conflitantes” (p. 298). Ou seja, o comentário de Shohat e Stam sobre o filme de Spike Lee pode ser transposto e utilizado para refletirmos sobre o filme *Ghost dog*.

O campo da sociologia sugere, com Georg Simmel (2005), que o conceito de estrangeiro também pode nos ajudar a compreender melhor a complexa representação do *outsider* que perpassa a filmografia de Jim Jarmusch. Apesar de Simmel exemplificar a figura do estrangeiro e do estranho através do comerciante, vemos que a mobilidade, enquanto característica de “quem vem de fora” manifesta-se nos filmes de Jarmusch como traço peculiar das personagens. As entidades ficcionais criadas e encenadas por este diretor costumam estar em trânsito, em movimento, em fluxo.

Observa-se que Allie Parker, em *Férias permanentes* (*Permanent vacation*, 1979), é um personagem movido por certa perturbação existencial que, após ter vendido um carro roubado, decide deixar Nova Iorque e se embarcar rumo a Paris. Quanto às personagens de *Estranhos no paraíso* (*Stranger than paradise*, 1984), Eva Molnar chega a Nova Iorque de Budapeste para encontrar o primo Willie (cujo nome real, húngaro, seria Bela Molnar) e Eva resolve ir a Cleveland visitar a tia deles, Lotte. Willie e o amigo Eddie ganham uma quantia de dinheiro jogando pôquer e, assim, decidem ir visitar Eva em Cleveland, de onde a convidam a se juntar com eles e partir rumo à Florida. O personagem de Benigni em *Daunbailó* (*Down by law*, 1986) é um italiano que transita pelos EUA e, no final, encontra outra italiana, que vive numa casinha no meio do nada e os dois se apaixonam à primeira vista. Já o William Blake de *Homem morto* (*Dead man*, 1995) é um contador de Cleveland que se envolve com um assassinato e é iniciado ao mundo espiritual por um índio

chamado “Ninguém” (numa explícita referência ao Ulisses do poema homérico). As personagens de *Trem mistério* (*Mystery train*, 1989) são turistas que, por uma razão ou outra, se encontram em Memphis e pernoitam na mesma pousada, sendo que, pelo menos os japoneses e a italiana, em seguida retornam aos respectivos países.

Esta constante na representação do estrangeiro na filmografia de Jarmusch, assim como a contraditória presença de conflito e interação entre diversos, reforçam a pertinência de se abordar a questão do *outsider* no cinema de Jarmusch pelo viés do dialogismo, polifonia e heteroglossia bakhtinianos. E como alguns filmes de Jarmusch remetem para a adoção de uma nova identidade cultural por parte de personagens ficcionais, entende-se que é possível trabalhar com obras como *Ghost dog* e *Estranhos no paraíso* a partir da perspectiva apontada por Stuart Hall (2014). No primeiro filme, verifica-se que o protagonista, Ghost Dog, adota o *Hagakure* como referência filosófica e cultural, o que reflete-se na práxis dele, enquanto praticante de artes marciais e samurai, fazendo com que transcenda o gueto afrodescendente de Nova Iorque para se aproximar do contexto sócio-cultural do Japão Feudal; e, no caso do segundo filme, observa-se que Willie, nascido Bela Molnar, isto é, húngaro emigrado para os EUA, considera-se norte-americano e afasta-se das suas origens, especificamente da língua, sendo que com a prima Eva, recém-chegada em Nova Iorque, ele enfatiza que falará apenas o idioma inglês.

Vemos com Robert Stam (1992) que os conceitos de dialogismo e polifonia remetem para a comunicação através da diferença, sendo que, segundo este autor, todas as categorias bakhtinianas estão identificadas (e comprometidas) com a diferença e a alteridade. Além disso, as categorias conceituais de Bakhtin englobam o texto, o intertexto e o contexto. No caso de Jarmusch, além da intertextualidade propriamente dita, ou seja, a referência a obras diversas na composição estrutural do filme *Ghost dog* (desenhos, filmes, jazz e romances, para além do *Hagakure*), pode-se apontar para um tipo de intertextualidade “interna”, ou seja, os filmes deste cineasta de certa forma dialogam entre si, e este diálogo está fortemente embasado na representação de personagens *outsiders*. Apenas para exemplificar, quanto às referências intertextuais internas explícitas, o mesmo nome da referida personagem Eva, do filme *Estranhos no paraíso* (*Stranger than paradise*, 1984) reaparece no último filme deste diretor, *Amantes eternos* (*Only lovers left alive*, 2013), no qual, ainda, a irmã da co-protagonista (Eva), chama-se Eve (Eva em inglês).

Vale salientar que o termo intertextualidade foi introduzido por Julia Kristeva (2005), sendo que esta autora reflete sobre como Bakhtin insere o texto na história e na sociedade. A este respeito, ressalte-se que, quanto ao conceito de texto, segundo Bakhtin, o mesmo remete para toda a produção cultural que se refere à linguagem, sendo que, neste sentido, é possível considerar um filme enquanto texto, assim como é o caso de uma publicação baseada numa linguagem meramente verbal. De acordo com Kristeva, o texto é a absorção ou transformação de outro texto. A

perspectiva desta autora pode ser útil para se compreender a representação do *outsider* no cinema de Jim Jarmusch, onde apesar da reiterada pluralidade do olhar sobre esta categoria social, pode-se observar uma continuidade advinda da absorção e transformação de elementos textuais (leia-se, filmicos), de um longa-metragem para o seguinte. Note-se, também, que os referidos elementos textuais são chamados por Kristeva de “mosaico de citações”.

Se esta autora põe o acento na intertextualidade, verifica-se que Gerard Genette (2006) enfatiza o hipertexto, sendo a hipertextualidade apenas uma entre as várias categorias decorrentes das relações textuais. Segundo este autor, o hipertexto é todo derivado de um texto anterior por derivação simples e direta. Vale salientar que, na sistematização das relações efetuada por Genette, a hipertextualidade pode ser uma ferramenta conceitual importante para se compreender e analisar o cinema de Jarmusch, já que os filmes deste diretor apresentam traços que transcendem a adesão a um ou outro gênero cinematográfico e, de acordo com Genette, a hipertextualidade é, justamente, uma prática gênerica.

Além disso, este tipo de relação entre textos é relevante para se refletir sobre o grau de possibilidade interpretativa do espectador perante os filmes de Jim Jarmusch, sendo que, de acordo com Genette, menos a hipertextualidade for declarada, maiores as possibilidades de interpretação por parte do leitor (no caso de um filme, espectador). Neste sentido, observa-se que no cinema do diretor cuja filmografia representa o nosso objeto de estudo, a hipertextualidade, enquanto relação entre um texto B (hipertexto, posterior) e um texto A (hipotexto, anterior) é mais declarada e explícita principalmente em *Ghost dog*, sendo que, na maioria dos filmes de Jarmusch, ela permanece num nível mais implícito, exceto *Amantes eternos*, último longa do cineasta, filme no qual Jarmusch volta a fazer uso de referências literárias, como é o caso de diversos livros, entre os quais o Dom Quixote de Miguel de Cervantes, personagem este que, no âmbito da literatura, pode ser considerado um *outsider* por excelência.

O cerne do dialogismo bakhtiniano, segundo foi colocado por Stam (1992), está no fato que o eu só existe em sua interação com outros eus, sendo que as atividades do sujeito ocorrem através de uma relação dialógica com a alteridade, de onde ressalta-se a importância da comunicação. Percebe-se, pois, que esta ênfase posta por Bakhtin na comunicação é reiterada por Michel Maffesoli (2003), na medida em que este autor considera a comunicação enquanto verdadeiro “cimento social”.

O cinema de Jarmusch parece confirmar outra questão central da teoria bakhtiniana, referente à complementaridade de visões, compreensões e sensibilidades, o que é evidenciado pela polifonia de vozes pertencentes a personagens *outsiders*. Este enxergar aquilo que o outro não vê é mais manifesto em filmes como *Homem morto*, quando o índio Ninguém inicia o contador foragido William Blake no xamanismo, mas esta complementaridade de visões acompanha toda a filmografia de Jarmusch.

Vemos, ainda, com Bakhtin, que a referida interação entre as personagens ficcionais de Jarmusch remete para o conceito de heteroglossia, sendo que, segundo este autor, toda comunicação impõe uma aprendizagem da linguagem do outro. No cinema de Jim Jarmusch isso ocorre de duas maneiras: entre *outsiders* que falam a mesma língua, como acontece em praticamente toda a filmografia deste realizador audiovisual, já que, segundo Bakhtin (citado por Stam), cada linguagem comporta certo número de sublinguagens e é, de fato, a partir destas sublinguagens que os *outsiders* de Jarmusch interagem entre si; e entre *outsiders* que falam idiomas diferentes, como é o caso de Ghost Dog e do sorveteiro haitiano, sendo que o primeiro fala em inglês, idioma que o haitiano admite não conseguir apreender, e este último fala apenas francês.

Há uma cena em particular na qual o sorveteiro lê um trecho de um livro sobre o urso, em francês, e de uma forma geral, a interação entre ele e Ghost Dog, como também com a pequena Pearline, se dá da seguinte forma: o sorveteiro fala em francês e o protagonista do filme (ou Pearline) responde em inglês. Neste caso acontece, portanto, uma verdadeira troca idiomática entre as personagens, fato que ocorre de maneira ainda mais significativa quando o sorveteiro leva Ghost Dog por cima de uma laje, de onde lhe mostra o teto de um prédio menor, onde um hispanoamericano está construindo um barco. Quando eles tentam se comunicar com o latino, este responde em castelhano: “não entendo, continuo trabalhando” (no entiendo, sigo trabajando).

Verifica-se, também, que o viés interacionista simbólico de Erving Goffman (1967) de certa forma dialoga com a noção bakhtiniana da construção identitária do eu em colaboração com a alteridade. Segundo Goffman a “face”, atributo de cada participante da interação (social), é socialmente atribuída, ou seja, não é uma característica pessoal inata, e sim, depende da expectativa social para com o comportamento de um indivíduo. Ao se debruçar sobre o mundo das interações sociais enquanto uma espécie de teatro, Goffman (1967) (2002) aponta para a onipresença da representação no âmbito da vida cotidiana, isso é, a representação, antes mesmo de se tornar uma característica das artes cênicas e, em seguida, do cinema, é uma peculiaridade das interações sociais na esfera do mundo histórico, isso é, do real.

No âmbito da teoria do cinema, a dupla natureza da representação é mencionada por autores como Jaques Aumont (2008) e Guy Gauthier (2011). Segundo o primeiro, a encenação “está em toda a parte, nada se pode imaginar sem ela. A vida urbana é totalmente regida por gestos do encenador, conscientes ou forçados, pessoais ou colectivos. Toda a gente sabe isso (AUMONT, 2008, p. 10). E segundo Guy Gauthier: “Todo indivíduo, quando não está sozinho (e mesmo assim...) representa, e sua verdade social está nessa representação” (GAUTHIER, 2011, p. 14).

De maneira coerente com as considerações de Aumont e Gauthier, os autores Shohat e Stam afirmam que “a literatura, e, por extensão, o cinema, não se referem ao 'mundo', mas representam suas linguagens e discursos. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o

real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 264).

A posição destes autores é simpática à ponderação de Aristóteles acerca do papel do poeta, ou nas palavras deste filósofo, cuja Poética é consensualmente considerada como o princípio da teoria da literatura: “Pelo exposto se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio de verossimilhança e da necessidade” (ARISTÓTELES, 2008, p. 54).

Das considerações e citações acima se deduz que, se a vida cotidiana, no âmbito do mundo histórico, ou mundo material, é *per se* uma representação, podemos considerar a representação cinematográfica como uma dupla representação, sendo a ficção filmica uma construção que, ao seleccionar e evidenciar alguns traços espaço-temporais, almeja construir mundos possíveis a partir do real, mas sem que estes mundos sejam necessariamente um *analogon* do mundo material. Esta escolha e ênfase em alguns poucos elementos de destaque, no cinema, pode ser observada no que diz respeito à caracterização das personagens, onde se percebe uma espécie de polimento do elemento caótico, da indistinção e da complexidade que permeia o mundo material, com relação às pessoas reais e às interações entre as mesmas.

Os autores de *Characters in fictional worlds* (2010) mencionam um “denominador comum que é partilhado por todas as apresentações de personagens”, definido como “base típica” ou “estrutura básica de modelos mentais de personagens”, que é formado por algumas poucas propriedades gerais, “as quais parecem ser dados antropológicos da percepção de seres humanos (ou quase humanos): em contraste com os objetos, os personagens têm estados mentais, assim como percepções, pensamentos, sentimentos e objetivos” (EDER, JANNIDIS, SCHNEIDER, 2010, p. 13) Com estes autores, ainda, adverte-se a urgência de adentrar o estudo das entidades ficcionais enquanto “seres autônomos, diversos, mas análogos aos seres humanos” (p.13).

Vale frisar que os estudos sobre personagens ficcionais apontam para uma fragmentação da teoria, a qual é decorrente da disputa acadêmica em torno do conceito de entidade ficcional, assim como é apontado por Jens Eder, Fotis Jannidis e Ralf Schneider (2010). Apenas para exemplificar, a atribuição de características psicológicas às personagens é ressaltada por Sarah Kozloff (2000), enquanto Anatol Rosenfeld (2007) se situa no extremo oposto deste debate, ao defender que as personagens são artefatos, construções desprovidas de uma psique peculiar.

Quanto à relação entre personagens, psique e enredo, vale ressaltar com Aristóteles que

Como a tragédia é a imitação de uma acção e é realizada pela actuação de algumas pessoas que, necessariamente, são diferentes no carácter e no pensamento (é através disto que classificamos as acções [são duas as causas das acções: o pensamento e o carácter] e é por causa destas acções que todos vencem ou fracassam), o enredo é a imitação da acção, entendendo aqui por enredo a estruturação dos acontecimentos, enquanto os caracteres são o que nos permite dizer que as pessoas que agem têm certas qualidades e o pensamento é

quando elas, por meio da palavra, demonstram alguma coisa ou exprimem uma opinião (ARISTÓTELES, 2008, p. 48).

A razão de nossa insistência no estudo da personagem ficcional é sustentada pelo fato que a representação do *outsider* no cinema de Jarmusch é mais do que uma temática recorrente, tornando-se denominador comum entre as demais obras filmicas por ele dirigidas. A este respeito, o *modus operandi* deste cineasta é emblemático quanto à importância das personagens no universo ficcional por ele retratado em sua filmografia. Assim como o próprio Jarmusch destaca em uma entrevista de 1999 junto com Geoff Andrew:

Eu sempre começo com as 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 penso que (meus filmes) tenham sim um enredo. Mas o enredo não é a coisa mais importante para mim, as personagens sim. 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 a 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 método criativo utilizado pelo cineasta e a maior preocupação inicial dele com as personagens do que com o enredo, sendo que este último surge a começar pela caracterização prévia da personagem principal, mas a partir daí adquire plena consistência narrativa. A opção de Jarmusch para começar a escrita de um filme com a definição das personagens principais resulta mais explícita em outra entrevista com Chris Campion (2000), na qual o cineasta se refere a um filme específico, *Ghost dog*. O começo do trabalho criativo, segundo Jarmusch, se deu da seguinte forma:

(...) Eu comecei com uma ideia muito vaga, mas a vontade de trabalhar com Forrest Whitaker foi realmente o começo. Então eu fiquei pensando que tipo de personagem eu 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 num 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 senti e as combinei de maneira a ver em que isso tudo ia dar (JARMUSCH, 2001, p. 197).

O que resulta destes trechos de entrevistas contidos na coletânea editada por Ludvig Hertzberg (2001) é que o método criativo de Jarmusch opera da seguinte forma: 1. Escolha de um ator

principal com o qual trabalhar; 2. Caracterização da personagem personificada e interpretada pelo referido ator; 3. Associação de ideias e elementos (*per se*, de forma dialógica e intertextual) até que, aos poucos, se crie um enredo e então uma história a ser contada.

Ao considerarmos a segunda parte do trecho inerente ao filme *Ghost dog* e, também, as nossas ponderações acima, referentes ao papel do *outsider* nos filmes de Jarmusch, verifica-se que, o método deste diretor vai de encontro ao conceito de Antonio Candido segundo o qual, no âmbito da narrativa, “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2006, p. 14).

Disso resulta que, no cinema de Jarmusch, o *outsider* é, em sua interação dialógica com outros *outsiders*, uma constante não apenas temática e sim, estrutural, de onde a referência ao conceito da internalização do social proposto por Candido. Reitere-se, porém, a pluralidade e nuances quanto à representação desta categoria social na filmografia deste realizador.

Pode-se observar, também, que quando o estranho não é estrangeiro, mesmo assim ele está desprovido de raízes que o prendam ao contexto local e sempre tende a vaguear, a perambular ou a se deslocar, reforçando a mobilidade mencionada por Simmel (2005). Considerando personagens de filmes diferentes de Jarmusch, tanto Allie Parker como Ghost Dog parecem mais estar em Nova Iorque do que pertencer àquela cidade: Allie Parker devido à referida agonia existencial e, Ghost Dog, devido ao desapego peculiar do *Caminho do Samurai* (*Hagakure*), que o leva a meditar constantemente sobre a morte, atitude e adesão cultural que o estranham do contexto afrodescendente peculiar do bairro no qual ele reside. Daí o fato dele passar de maneira fugidia por personagens do gueto negro novaiorquino que o respeitam, mas que não mantêm com ele algum relacionamento profundo ou constante, tanto que, mais uma vez, o seu melhor amigo é um estrangeiro que vende sorvetes numa praça adjacente a um parque de periferia.

A este propósito vemos com Simmel que: “O estrangeiro é visto e sentido, então, de um lado, como alguém absolutamente móvel. Como um sujeito que surge de vez em quando através de cada contato específico e, entretanto, singularmente, não se encontra vinculado organicamente a nada e a ninguém, nomeadamente, em relação aos estabelecidos parentais, locais e profissionais” (SIMMEL, 2005, p. 267).

Vale citar, neste contexto, um trecho de uma entrevista do próprio Jarmusch na qual o diretor comunica certo mal estar referente à sua relação de amor, mas também, de estranhamento com o país dele: “Eu realmente amo um bocado de coisas da América, mas ao mesmo tempo eu me sinto como se fosse um estrangeiro em termos de um senso geral de direcionamento econômico e político que as pessoas até mesmo da minha idade têm na América – que é bastante perturbador para mim” (JARMUSCH, 2001, p. 42).

Outra noção de *outsider* é aquela que remete para criaturas que perturbam a consciência humana, de onde vemos que, na literatura acadêmica, principalmente no campo da análise fílmica e, também, literária, existe a tendência de associar o *outsider* a seres monstruosos e assustadores, entre os quais os mais recorrentes são os vampiros. Os personagens principais de *Amantes eternos* (*Only lovers left alive*, 2013), último longametragem de Jarmusch, são justamente dois vampiros, chamados Adão e Eva. E verifica-se que, embora esta opção narrativa aparentemente tenha distanciado o cineasta das produções anteriores, em realidade *Amantes eternos* pode ser considerado como uma variação no tema da representação fílmica do *outsider* enquanto estranho que dialoga com uma alteridade igualmente estranha (inclusive estrangeira, como é o caso da parte do filme ambientada na Tunísia).

No caso específico da associação do *outsider* com a figura do vampiro, podemos mencionar o artigo *The vampire and the alien, variations on the Outsider* (1989), de Veronica Hollinger, uma revisitação de novelas sobre o tema do vampiro e de outros seres monstruosos a partir do ponto de vista da ficção científica, em seu esforço para domesticar o elemento fantástico, racionalizando-o, assim que esta figura arquetípica possa ser tratada e considerada como alteridade, exatamente como ocorre no último filme de Jarmusch.

O *outsider*, também, tende a ser conceituado enquanto aberração, isto é, como ser anormal, alienado, louco. A história da sétima arte apresenta inúmeros exemplos desta representação específica do outsider. Vale mencionar o filme *Monstros* (*Freaks*, 1932), de Tod Browning, enquanto exemplo explícito de como a sociedade “bempensante e moralista” se deleitava ao visitar espécies de circos onde seres que não correspondiam ao padrão de beleza e à “normalidade” em auge (como era o caso de anões, gêmeos siameses etc), eram expostos como fenômenos de entretenimento para que “pessoas de bem” pudessem rir deles de gargalhada.

Quanto aos alienados mentais, entre as dezenas de filmes produzidos destaca-se o filme *Um estranho no ninho* (*Someone flew over the cuckoo's nest*, 1975), de Milos Forman, filme interpretado por atores como Jack Nicholson e Danny De Vito, ou ainda, *Um anjo em minha mesa* (*An angel at my table*, 1990), de Jane Campion, filme que, sutilmente, critica as instituições psiquiátricas e a não rara confusão entre neuróticos e esquizofrênicos que, nas décadas de 1920 e 1930 acarretava na aplicação de choques elétricos em pacientes erroneamente diagnosticados como psicóticos, como é o caso da protagonista do filme.

Dentro do cinema brasileiro, pode-se mencionar o filme *Bicho de sete cabeças* (2000), de Laís Bodanzky, longa-metragem que proporciona uma reflexão sobre o tratamento desumano sofrido por pacientes em manicômios brasileiros e que, de certa forma, contribuiu para com o advento da reforma psiquiátrica, levada adiante por alguns médicos, advogados e membros da sociedade civil que aderiram à luta anti-manicomial.

No caso do cinema de Jarmusch, esta representação ocorre de forma mais explícita no primeiro filme deste realizador, *Férias permanentes*, no qual Allie Parker encontra pelo menos duas personagens com transtornos mentais, sendo elas: uma jovem psicótica seminua e um excombatente da guerra no Vietnã que acredita estar ainda lutando naquele país. Observe-se, ainda, que neste filme a mãe de Allie está internada num asilo psiquiátrico de Nova Iorque.

Os exemplos filmicos acima ajudam a ressaltar a heterogenia e complexidade ligada às diferentes representações do *outsider* no cinema de Jarmusch. Seja estrangeiro, estranho, alienado, desviado, marginal, ou simplesmente diferente do padrão estabelecido, o *outsider* que compõe o universo filmico deste diretor está, de fato, se relacionando de maneira dialógica com outro(s) outsider(s).

A este respeito verifica-se a premência de se trabalhar com o conceito bakhtiniano de dialogismo, sendo que, cada obra individual, assim como a filmografia de Jarmusch em seu conjunto, pode ser entendida como uma polifonia de falas por parte de *outsiders* que se manifestam em sua interação dialógica. Neste sentido, de certa forma Simmel dialoga com Bakhtin quando menciona “a igualdade das diferenças específicas contra o geral” (SIMMEL, 2005, p.268). A natureza do *outsider* e sua atitude dialógica com relação a outros excluídos está fundamentada justamente nesta paridade de condições em detrimento das diferenças que eles (os *outsiders*) podem vir a apresentar entre si.

É útil realçar que a polifonia entre *outsiders* que compõem o universo ficcional da filmografia de Jarmusch, de maneira paradoxal, acontece apenas parcialmente por meio dos diálogos. Ou nas palavras deste cineasta: “Eu não me sinto articulado. Nos filmes, nas coisas que escrevo, os diálogos são tão mínimos e com frequência - bom, sempre – tem algum tipo de problema comunicacional entre as pessoas. Eu amo a linguagem, e adoro escutar a maneira como as pessoas falam, a maneira como elidem as coisas, e a maneira como as pessoas são inarticuladas, eu gosto” (JARMUSCH, 2001, p. 64).

A questão da loquacidade no cinema é bastante contraditória e, assim como é apontado por Sarah Kozloff (2000) há carência de estudos sistemáticos sobre os diálogos no cinema. Esta autora põe o acento na desconsideração para com os diálogos e a fala excessiva no âmbito das artes, com ênfase na literatura e no cinema. Kozloff afirma que, “desde o surgimento do cinema, temos cantado um mantra: O cinema é um meio visual” (KOZLOFF, 2000, p. 4) e destaca a função quase que acessória dos diálogos.

Esta pesquisadora define o diálogo como o elemento mais importante do som cinematográfico e lamenta a superficialidade com a qual a maioria dos pesquisadores abordou este elemento filmico. Segundo Kozloff: “Os textos canônicos sobre estética cinematográfica destinam páginas e páginas para a montagem e a cinematografia, mas quase não mencionam o diálogo” e acrescenta que “os

diálogos são considerados demasiadamente transparentes e simples para que sejam estudados” (p. 6).

A autora defende o argumento que a desconsideração pelas falas nos filmes reflete todo um discurso que finca suas origens nos ditados populares e no lugar comum, inclusive em nível internacional e intercultural, segundo o qual o excesso de loquacidade seria um atributo feminino, portanto menosprezado de acordo com uma perspectiva machista. Kozloff menciona a teoria de pesquisadores como Lacan, que demonstraram exatamente o contrário, isto é, psicologicamente, o excesso de fala seria uma atitude meramente masculina, enquanto o silêncio seria um atributo feminino.

Em nossa tese almejamos mencionar este debate entre quem defende e quem ataca os diálogos, mas sem persistirmos no mesmo, sendo que, no cinema de Jarmusch, dialogismo e polifonia não ocorrem apenas de forma verbal, isso é, através dos diálogos propriamente ditos. Neste sentido, pode-se verificar a importância da gestualidade na representação dos *outsiders*, como acontece, por exemplo, quando *Ghost Dog* transita pelas ruas de um bairro periférico de Nova Iorque e encontra afro-descendentes, onde os gestos remetem para significações que vão bem além do simples cumprimento (respeito, estima, solidariedade, pertencimento...). Neste mesmo filme, também, é possível observar a gestualidade e a linguagem corporal dos gangsteres, como é o caso da cena na qual Mister Vargo, antes de morrer, se levanta e abotoa o terno, de maneira a morrer dignamente, sendo que *Ghost Dog*, antes de matá-lo, deixa-lhe o tempo de fazer isto. Este momento é emblemático por enfatizar a convergência entre dois códigos de conduta tão diferentes, como é o caso do *Hagakure* (código do samurai) adotado como caminho e filosofia de vida por parte de *Ghost Dog*, e os códigos peculiares da associação criminosa ítalo-americana chefiada por Mr. Vargo. Ou seja, apesar da diversidade, Jarmusch aponta para a necessidade comum de desprendimento e superação do medo da morte, enquanto eventualidade iminente e constante para ambos os personagens.

Além da gestualidade, que é um traço marcante da *mise en scène* de Jim Jarmusch, existem outros elementos comunicativos, inclusive o silêncio, ou a espécie de comunhão de quem se encontra a assistir TV juntamente com outra pessoa, assim como é representado no filme *Estranhos no Paraíso*, no qual a incomunicabilidade entre Willie e Eva aparenta ser amenizada quando os dois estão sentados na sala de estar em frente ao aparelho televisivo. Contudo, o estudo sistemático de Kozloff, apesar de sua posição deliberadamente pró-diálogos, é extremamente relevante no âmbito da teoria cinematográfica, justamente pela tendência dos pesquisadores a se situarem no pólo oposto, quer dizer, do lado de quem menospreza ou desconsidera os diálogos e sua função não apenas narrativa, como também estética.

A autora aponta, inclusive no próprio título do livro, *Overhearing film dialogue* (2000), para uma ação que, ao mesmo tempo, remete para uma escuta casual ou secreta. Parece ser este segundo significado aquele entendido por Kozloff, quando escreve que aqueles que ouvem conversas alheias (no caso específico do cinema) não entendem que aquelas falas, em realidade, foram pensadas, escritas e pronunciadas com o propósito de serem ouvidas por parte deles (os espectadores).

Sobre a questão da escuta dos diálogos por parte dos espectadores, a autora acrescenta: “O diálogo fílmico foi designado para a escuta casual dos espectadores, assim que nós possamos esboçar as melhores hipóteses, mas o filme disfarça o quanto as palavras sejam realmente destinadas para o ouvinte fora da tela. Parte da suspensão da descrença de quem vai ao cinema serve para colaborar com esta ficção” (KOZLOFF, 2000, p.16). O que é explicado melhor quando a pesquisadora afirma: “simultaneamente nós aceitamos a ilusão da espontaneidade e sabemos que é uma mentira” (*idem, ibidem*).

No que diz respeito ao tema de nossa tese, isto é, a representação do *outsider* em sua interação dialógica com outros *outsiders*, vale frisar, com esta autora, que

A fala não é um código comunicativo abstrato e neutral: questões de poder e domínio, de empatia e intimidade, de classe, etnicidade, e gênero são automaticamente empregados a cada vez que alguém abre a sua boca. Aquilo que as personagens dizem, como o dizem e como o espectador é influenciado são questões cruciais (KOZLOFF, 2000, p.26).

Reitera-se, com Kozloff, a importância dos diálogos para se compreender como um filme reflete os preconceitos sociais. E acerca do referido dialogismo bakhtiniano, a autora vai de encontro às nossas premissas ao destacar que “a poliglossia inclui no cinema americano as vozes de segmentos de audiência nunca ouvidas anteriormente” (p.27). A relevância da polifonia e do dialogismo é aprofundada por esta autora quando observa que “a fala nos permite alcançar uma compreensão imaginativa de outras visões de mundo, de outras maneiras de ser. A fala é o nosso meio de comunicação preeminente”. E, em seguida, Kozloff define o diálogo fílmico como “uma imitação de pessoas falando” (p. 29).

Ao acompanharmos esta autora em sua sistematização das funções do diálogo no cinema, percebemos que, segundo Kozloff, existem dois grupos de funções, seis das quais estão incluídas no primeiro grupo e três no segundo. Quanto às primeiras, são elas: a ancoragem da diegese e das personagens, a comunicação da causalidade narrativa, o estabelecimento dos eventos narrativos, a revelação das personagens, a aderência ao código do realismo, o controle da apreciação e das emoções das personagens. Já, o segundo grupo comporta funções que, segundo Kozloff, vão além da comunicação narrativa, e adentram o campo do efeito estético, da persuasão ideológica e do apelo comercial, sendo elas: a exploração dos recursos da linguagem, mensagens temáticas/comentário autoral/alegorias, oportunidade de destaque.

A separação das funções do diálogo filmico entre os dois grupos resulta ser um pouco forçada, principalmente no que diz respeito à exploração dos recursos da linguagem cinematográfica, na medida em que, como já foi destacado por Christian Metz (1988), há forma no conteúdo e conteúdo na forma, sendo que há aspectos significantes no significado e vice-versa, de onde, segundo Metz, surge a significância, enquanto junção de significante e significado. Ou seja, a exploração estilística dos recursos da linguagem cinematográfica não deixa de ser um aspecto da comunicação narrativa, na medida em que, assim como foi apontado por Rosenfeld, “a câmera, através de seu movimento, excerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O close-up, o travelling, o 'panoramizar' são recursos meramente narrativos” (CANDIDO ET AL, 2007, p. 22).

Contudo, a sistematização proposta por Kozloff é significativa e relevante, podendo ser utilizada para a nossa análise dos diálogos nos filmes de Jarmusch, principalmente no que diz respeito à relação diálogo/personagem: funções número um, quatro e seis (do primeiro grupo) e funções sete e oito (do segundo grupo), sendo que não compreendemos o significado de “oportunidade de destaque”.

Em nosso embasamento teórico, temos deixado intencionalmente por último o levantamento bibliográfico a respeito das raras pesquisas e publicações acadêmicas sobre o cinema de Jarmusch, principalmente sobre o tema do *outsider*.

Ludvig Hertzberg editou um livro com título *Jim Jarmusch: interviews* (2001), no qual estão contidas as principais entrevistas de jornalistas e críticos especializados junto com o diretor, sistematizadas com base nos filmes produzidos por ele entre 1979 e 2000. Umberto Mosca é um pesquisador italiano, autor do livro *Jim Jarmusch* (2000). No livro que também tem por título *Jim Jarmusch* (2007), e que é parte de uma coletânea sobre diretores contemporâneos, Juan A. Suarez, entre outras coisas, considera a relação entre a biografia de Jarmusch e a obra fílmica deste cineasta, enfatizando o status do próprio diretor enquanto *outsider*. Na dissertação de mestrado *Jim Jarmusch: fashioning a world of outsiders* (2015), registrada no curso de estudos fílmicos da Universidade de Amsterdã, Tess Boissonneault aborda o cinema de Jarmusch a partir de três filmes e considera a representação do *outsider* pelo viés do figurino, associando também o estilo da roupa das personagens ao contexto espacial criado pelo diretor nos filmes *Ghost dog* (1999), *Os limites do controle* (*The limits of control*, 2009) e *Amantes eternos* (2013).

Se em nível internacional são escassas as publicações sobre o cinema de Jarmusch, esta carência aumenta no âmbito das produções acadêmicas norte-americanas, assim como foi apontado por Suarez (2007). Além de *Cinema of outsiders* (1999), de Emmanuel Levy, no qual o autor dedica uma parte do texto à filmografia deste diretor independente, que Levy inclui entre os expoentes do Novo Cinema Independente Norte-Americano, pode-se considerar o artigo *Now you are a killer of*

white men: Jim Jarmusch's Dead Man and traditions of revisionism in the western (2001), de Mary Katherine Hall, *paper* que retrata especificamente o filme *Homem Morto* (*Dead Man*, 1995).

Justificativa

Antes do que mais nada, resolvemos optar por esta investigação, visando a redação de uma tese de doutorado, compelidos pelo desafio de trabalhar com literatura e cinema. O fato de optarmos por este objeto e categoria de análise através das Letras, em nível de Doutorado, deve-se tanto ao caminho teórico, como também, às interfaces entre cinema e literatura, em razão de trabalharmos com a categoria personagem.

Quanto ao recorte teórico, nossa predileção pela alteridade é algo que nos acompanha desde o começo de nossa trajetória acadêmica. Temos transitado por diversas áreas e nos temos debruçado sobre diversos campos acadêmicos (ciências sociais, comunicação, letras), sendo que, ao longo desta caminhada, há pelo menos dois elementos com os quais, desde então, temos trabalhado constantemente: audiovisual e alteridade.

No que se refere especificamente ao *outsider*, além desta categoria social ser pertinente com uma pesquisa sobre a representação do “outro”, em suas múltiplas vertentes e nuances, percebe-se que esta mesma esfera do social torna-se um aspecto narrativo frequente da caracterização das personagens ficcionais no cinema de Jim Jarmusch. O *outsider*, enquanto indivíduo que se situa fora dos padrões estabelecidos, não é apenas personagem por excelência na filmografia deste diretor, e sim, a interação polifônica entre *outsiders* é um aspecto estrutural recorrente, assim como almejamos sustentar em nossa tese.

A relação dialógica entre sujeitos considerados “estranhos”, “excêntricos” “desajustados”, “anormais”, “rebeldes”, “alienígenas” ou simplesmente, “diversos”, a respeito do padrão de “normalidade” e “inclusão” exigido pela sociedade estabelecida, regida por uma “lógica” maniqueísta de homologação e de exclusão que por sua vez está fundamentada na obrigação de se despojar de traços individuais em nome da adesão (o quanto mais despersonalizada possível) a um tipo ideal de “normalidade”, pode ser considerado como o cerne da práxis fílmica de Jarmusch.

Desta maneira, uma reflexão acerca das representações do *outsider* através das personagens deste diretor cinematográfico se torna relevante em virtude da possibilidade de trocas conceituais entre a teoria da literatura, a teoria do cinema, e a teoria sociológica. O teor desta pesquisa confirma a validade e a pertinência de nossa opção pelo viés da interdisciplinaridade, o que resulta ser imprescindível para debruçarmos sobre as representações da categoria *outsider* na filmografia de Jim Jarmusch, onde a interação dialógica entre *outsiders* é uma constante desde o primeiro filme até o último longa-metragem do diretor, perpassando toda a obra cinematográfica dele.

Hipótese

De acordo com o que foi discutido acima, a hipótese que orienta a nossa pesquisa, e que pretendemos comprovar através de nossa tese de doutorado é a seguinte: há uma constante quanto à representação do *outsider* (em suas formas plurais) no âmbito da filmografia do diretor Jim Jarmusch e este aspecto recorrente adquire especificidade não apenas temática, como também estrutural e estilística, na medida em que o cineasta não apenas representa um ou outro *outsider* em seus filmes, mas sim, as obras cinematográficas dele são fundamentadas na interação dialógica e na polifonia entre *outsiders*.

Metodologia

O método de abordagem escolhido para depararmos com esta pesquisa e visando a escrita da tese é aquele dedutivo, ou seja, a partir de formulações teóricas gerais sobre as diversas representações do *outsider* no cinema (e na literatura), ambicionamos aplicar estes conceitos aos vários filmes que compõem a obra cinematográfica de Jarmusch.

Por esta razão o nosso projeto será implementado da seguinte maneira: em um primeiro momento iremos aprofundar o nosso embasamento teórico sobre os conceitos de *outsider*, personagem, representação cinematográfica, dialogismo, polifonia, heteroglossia, intertextualidade, focalização e diálogos no cinema. Nesta investida teórica nos depararemos principalmente com a obra de Bakhtin e os pesquisadores e pesquisadoras cujas contribuições acadêmicas estão fundamentadas nos conceitos deste mesmo autor, ou que com ele dialogam: Kristeva e Genette, Stam e Shohat, entre outros.

Da mesma maneira, iremos aprofundar os nossos conhecimentos teóricos sobre as personagens ficcionais, por meio do adentramento no debate acadêmico em torno destas entidades, procurando chegar a uma nossa conceitualização da personagem enquanto abstração humanizante.

Quanto à temática do *outsider*, planejamos ler artigos, dissertações e teses sobre a representação fílmica e literária desta categoria social. Ainda, adentraremos a obra de Kozloff (2000), sendo uma das raras pesquisadoras que põe ênfase na questão dos diálogos cinematográficos, aspecto amplamente desconsiderado pela maioria dos teóricos. Concluindo, ampliaremos o nosso embasamento sobre focalização através da leitura de textos de autores como João Batista de Brito (2006) e David Bordwell (2008).

A partir destes aprofundamentos teóricos, investiremos na escrita de artigos que, em forma de recortes pontuais, nos permitirão: concentrarmos sobre a nossa pesquisa, verificar o domínio dos conceitos, testar a nossa hipótese e juntar um material de apoio para a redação da tese de doutorado. Ao mesmo tempo, teremos de assistir continuamente toda a obra cinematográfica de Jarmusch, com o intuito de analisar cada filme, a partir da perspectiva aqui adotada, isso é, as representações do

outsider com ênfase na interação dialógica entre as personagens. Note-se que, quanto ao método de análise a ser adotado, optamos por aquele proposto por Manuela Penafria (2009). Esta autora faz uma crítica aos críticos, apontando para a superficialidade e os juízos de valor presentes nas resenhas deles, como também, nas ponderações de alguns teóricos que se deparam com a análise de filmes de maneira pouco atenciosa. De antemão, o método sugerido por Penafria está dividido nas seguintes partes: introdução; dinâmica da narrativa (efetuar a análise plano-a-plano de pelo menos uma sequência do filme); ponto de vista (imagético-sonoro, ideológico, etc.); conclusão. Compreende-se, pois, que a análise fílmica meticulosa proporcionará uma compreensão mais profunda acerca da categoria personagem e, no específico, das representações do *outsider* no cinema de Jim Jarmusch.

Nesta fase, também, continuaremos a procurar artigos, monografias, dissertações e teses sobre o cinema deste diretor, de maneira a ampliar o nosso embasamento e, ao mesmo tempo, de modo que se torne possível estabelecer um diálogo com os autores destes textos, o que resultará ser bastante produtivo na hora da redação de nosso trabalho final.

Após a fase de aprofundamento teórico, análise dos filmes e escrita de artigos, nos deparamos com a qualificação da tese e, em seguida, aproveitaremos as ponderações da banca com o intuito de melhorarmos e afinarmos a nossa escrita, visando a defesa da tese de doutorado. As observações dos membros da banca, por um lado, e as nossas próprias considerações sobre a investigação acadêmica aqui proposta, nos levarão a escrever novos artigos que, em seu conjunto, orientarão a redação da tese.

Cronograma de execução

Atividades	2016. 1	2016. 2	2017. 1	2017. 2	2018. 1	2018. 2	2019.1	2019. 2	2020.1
Disciplinas do PPGL	X	X	X	X	X				
Leitura e fichamento de material de apoio teórico/metodológico	X	X	X	X	X	X			
Análise fílmica detalhada de <i>Ghost Dog</i> e de outras obras de Jim Jarmusch		X	X	X	X	X	X	X	
Redação e entrega do projeto de Tese				X					
Redação, revisão e conclusão dos capítulos da qualificação				X	X	X			
Exame de qualificação						X			
Revisão dos fichamentos; Inserção de material bibliográfico						X	X	X	

complementar									
Redação preliminar							X	X	
Discussão da produção com o orientador				X	X	X	X	X	X
Revisão da tese							X	X	X
Redação definitiva							X	X	X
Depósito e defesa da tese									X

Referências

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

AUMONT, Jaques. **O cinema e a encenação**. Edições Texto e Grafia: Lisboa, 2008

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética** – a teoria do romance. São Paulo: UNESP, 1998.

BECKER, Howard S. **Outsiders: studies in the sociology of deviance**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BOISSONNEAULT, Tess. **Jim Jarmusch: fashioning a world of outsiders**. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 1983.

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

_____. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Papirus, 2008.

BRITO, João Batista de. **O ponto de vista em cinema**. João Pessoa: Graphos, v. 9, n. 1, Jan./Jul./2007.

_____. **Literatura no cinema**. São Paulo: Editora Unimarco, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. 9ª ed. Pp. 13-26.

_____. (e outros). **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora perspectiva, 2007. 11ª ed.

EDER, Jens. JANNIDIS, Fotis. SCHNEIDER, Ralf. **Characters in fictional worlds: Understanding imaginary beings in literature, film, and other media**. Göttingen: De Gruyter, 2010.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Campinas: Papirus, 2011.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

_____. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **Interaction rituals: essays in face to face behavior.** New Brunswick, NJ, Transaction Publishers, 1967.

HALL, Mary Katherine. **Now you are a killer of white men: Jim Jarmusch's Dead Man and traditions of revisionism in the western.** University of Illinois Press. Journal of film and video, Vol52, n.4, Winter of 2001, pp. 3-14.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HOLLINGER, Veronica. **The vampire and the alien, variations on the Outsider.** ST=TH Inc.: Science fiction studies, Vol.16, n.2, July 1989, pp. 145-160.

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

KOZLOFF, Sarah. **Overhearing film dialogues.** Los Angeles: University of California Press, 2000.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semánalise.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

MAFFESOLI, Michel. **A comunicação sem fim** (Teoria pós-moderna da comunicação). Famecos: Porto Alegre, n.20, 2003.

METZ, Christian. **La significazione nel cinema: semiotica dell'immagine, semiótica del film.** Milano: Bompiani, 1995.

MOSCA, Umberto. **Jim Jarmusch.** Milano: Il castoro, 2000.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s).** VI Congresso Sopcom, Abril 2009. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>

SHOHAT, Ella. STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIMMEL, Georg. **O estrangeiro.** RBSE, vol.4, n.12, dezembro de 2005. Tradução: Mauro Guilherme Pinheiro Koury.

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

SUAREZ, Juan Antonio. **Jim Jarmusch.** Chicago: University of Illinois Press, 2007.

Filmografia

AN angel at my table (Um anjo em minha mesa). Jane Campion, Nova Zelândia, 1990.

BICHO de sete cabeças. Laís Bodanzky, Brasil, 2000.

BROKEN flowers (Flores partidas). Jim Jarmusch, EUA, 2005.

COFFEE and cigarettes (Sobre café e cigarros). Jim Jarmusch, EUA, 2003.

DEAD man (Homem morto). Jim Jarmusch, EUA, 1995.

DOWN by law (Daunbailó). Jim Jarmusch, EUA, 1986.

FREAKS (Monstros). Tod Browning, EUA, 1932.

GHOST dog: the way of the samurai (Ghost dog: o método do samurai). Jim Jarmusch, EUA, 1999.

MYSTERY train (Trem mistério). Jim Jarmusch, EUA, 1989.

NIGHT on earth (Noite na terra). Jim Jarmusch, EUA, 1991.
ONLY lovers left alive (Amantes eternos). Jim Jarmusch, EUA, 2013.
PERMANENT vacation (Férias permanentes). Jim Jarmusch, EUA, 1979.
SCHOOL daze (Lute pela coisa certa). Spike Lee, EUA, 1988.
SOMEONE flew over the cuckoo's nest (Um estranho no ninho). Milos Forman, EUA, 1975.
STRANGER than paradise (Estranhos no Paraíso). Jim Jarmusch EUA, 1984.
THE limits of control (Os limites do controle). Jim Jarmusch, EUA, 2009.

Outras referências

TSUNEMOTO, Yamamoto. **Hagakure**: book of the samurai. 2005. 2ª versão
<http://judoinfo.com/pdf/hagakure.pdf>

