

OUTSIDERS NA TELONA: ALTERIDADE E DIALOGISMO EM *GHOST DOG* E NO CINEMA DE JIM JARMUSCH

Outsiders on the screen: otherness and dialogism in Ghost dog and in Jim Jarmusch's movies

Outsiders en la pantalla: alteridad y dialogismo en Ghost dog y en el cine de Jim Jarmusch

Riccardo Migliore

Doutorando, bolsista CAPES, PPGL-UFPB
tanofb@gmail.com

Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Professor, PPGL-UFPB
luizantoniomousinho@gmail.com

Resumo

Neste artigo trazemos uma análise reflexiva sobre o filme *Ghost dog*, do diretor independente Jim Jarmusch. Para tal propósito, trabalhamos com conceitos como representação e identidade, com ênfase nas interações dialógicas que, na tela, vêm a se criar entre as entidades ficcionais que compõem o universo diegético deste longa-metragem, assim como outros filmes do mesmo cineasta. Percebe-se que, neste filme e na obra de Jarmusch como um todo, o dialogismo e o reconhecimento do outro não são apenas elementos recorrentes, mas adquirem um papel meramente estrutural, tanto do ponto de vista temático, como modal. Por absurdo, isto ocorre mesmo num filme como *Ghost dog*, no qual, evidentemente, Jarmusch representa um conflito inter-cultural.

Palavras-chave: Cinema. *Outsiders*. Interações dialógicas.

Abstract

In this paper we bring a reflexive analysis about the movie *Ghost dog*, directed by the independent filmmaker Jim Jarmusch. For this purpose, we work with concepts like representation and identity, with emphasis in the dialogic interactions that, on the screen, are created amongst those fictional entities composing the diegetic universe of this feature film, just like other Jarmusch's cinematic works. It's possible to perceive that, in this movie, and in the director's work as a whole, dialogism and recognition of the otherness are not just frequent elements, but they acquire a merely structural role, either by a thematic, or by a modal point of view. Seemingly a nonsense, it happens in a movie like *Ghost dog*, in which, evidently, Jarmusch represents an inter-cultural conflict.

Key words: Filmmaking. *Outsiders*. Dialogic interactions.

Resumen

En este artículo traemos un análisis reflexivo sobre la película *Ghost dog*, del director independiente Jim Jarmusch. A tal propósito, trabajamos con conceptos como representación y identidad, con énfasis en las interacciones dialógicas que, en la pantalla, si crean entre las entidades ficcionales que componen el universo diegético de este largometraje, así como otras películas del mismo cineasta. Si realiza que, em esta película y en la obra de Jarmusch como un todo, el dialogismo y el reconocimiento del otro no son apenas elementos frecuentes, sino adquieren un papel meramente estructural, tanto desde el punto de vista temático, como modal. Por absurdo, esto ocurre mismo en una película como *Ghost dog*, en la cual, por supuesto, Jarmusch representa un conflicto inter-cultural.

Palabras clave: Cine. *Outsiders*. Interacciones dialógicas.

1 INTRODUÇÃO

Neste artigo refletimos sobre personagens *outsiders* no cinema de Jim Jarmusch, com ênfase no filme *Ghost dog* (Jim Jarmusch, 1999). Pesquisadores como Boissonneault (2013), Suarez (2007) e Levy (1999), já destacaram que esta categoria social foi representada com frequência pelo cineasta. Isto significa que, academicamente, o fato do mundo diegético das obras fílmicas de Jarmusch ser habitado por personagens situados fora do padrão estabelecido, já foi sustentado de maneira recorrente.

A este respeito, vale frisar que o próprio Jarmusch pode ser considerado um *outsider*, tendo recusado, inclusive, um convite para dirigir uma produção hollywoodiana, um filme sobre sexo e adolescência entre jovens despreocupados. 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”.

Ao debruçarmos sobre o conjunto dos filmes assinados por este diretor independente, e ao considerarmos, em particular, o filme *Ghost dog* (1999), percebemos que não apenas a presença de *outsiders* entre os personagens é uma constante na filmografia de Jarmusch, o que aponta para uma estética do *outsider*; mas sim, a interação dialógica entre *outsiders* representa a base estrutural, tanto no que diz respeito ao enredo, como à *mise en scène*, dos longas deste cineasta.

Quanto ao enredo, o dialogismo existente entre *outsiders* pode ser considerado a sua base estrutural, devido ao fato da trama dos filmes de Jarmusch estar centrada na relação, conflituosa ou amigável, entre *outsiders*, inseridos em situações nas quais encontram outros *diversos* e interagem com eles. 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 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 remete para a práxis de “colocar em cena”. Oriunda (mas distinta, emancipada) daquela teatral, como foi apontado por Aumont (2008), a encenação cinematográfica chega a ser entendida por Bordwell (2008) de maneira bastante abrangente, pois remete para tudo que ocorrer 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 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 filme, não só em termos narrativos, como de *mood* (sentimento, ambiência, tom, estado de ânimo...).

Outra regularidade no cinema de Jarmusch é o fato da representação do *outsider* ocorrer de forma cuidadosamente heterogênea. Ou seja, há sempre *outsiders* interagindo na tela, e estes, longe de serem estereotipados, 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 *conditio sine qua non* 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 sua pesquisa às representações fílmicas 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.

2 DESENVOLVIMENTO

No livro *Crítica da imagem eurocêntrica* (2006), Ella Shohat e Robert Stam apontam para o reflexo desastroso das representações filmicas estereotipadas do “outro” no contexto da vida real. Segundo os autores, atitudes representativas por parte do cinema hollywoodiano proporcionam uma “redução” do outro advinda da homologação dos membros de comunidades étnicas enquanto “todos iguais”. 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).

Se é fato que o “outro”, no cinema hollywoodiano, em termos étnico-raciais, tem sido muito pouco visível até à década de setenta, é necessário enfatizar que a indústria cinematográfica estadunidense produziu várias representações controversas dos nativos norte-americanos, através do gênero faroeste. Igualmente controversa, a representação do negro já ocorrera na telona nos filmes colossais de David W. Griffith, como *Intolerância* (1916) e *O nascimento de uma nação* (1915).

Quanto ao universo diegético encenado em *Ghost dog*, é fato que Jim Jarmusch não pertença nem à cultura afrodescendente periférica nova-iorquina, nem à cultura dos gângsteres, e nem mesmo àquela do *Hagakure*; porém, como foi informado acima, trata-se do olhar de um *outsider* sobre *outsiders*. Enquanto descendente de poloneses, irlandeses e alemães, Jarmusch tem ascendência *estrangeira* nos EUA e, além disso, enquanto natural de Akron (Ohio), ele é forasteiro em Nova Iorque. Some-se ao fato deste diretor ter participado da cena pós-punk nova-iorquina, como é apontado por Suarez (2007), e será possível compreender o porquê da predileção de Jarmusch pela representação de *outsiders* em interação recíproca.

Contudo, é preciso reconhecer que, principalmente entre as décadas de 1990 e 2000, a indústria hollywoodiana, em alguns casos através do envolvimento de atores e produtores progressistas, sensíveis a determinados problemas sociais e a uma representação digna e heterogênea do outro, produziu filmes sobre temas delicados, contribuindo tanto para dar

visibilidade a gravíssimas violações dos direitos humanos em continentes como Ásia e África, como para chamar atenção sobre problemas sociais domésticos (estadunidenses).

Entre as produções hollywoodianas que trazem um olhar menos estereotipado e mais atento às diferenças, no que diz respeito à representação do outro, apenas para exemplificar, podemos mencionar um filme como *O plano perfeito* (*Inside man*, 2006), do diretor Spike Lee. O elenco do filme é composto por estrelas hollywoodianas como Denzel Washington, que interpreta o detetive Frazier, Clive Owen, que interpreta o assaltante-mor Danton Russell, e ainda, Jodie Foster e Christopher Plummer (cujo personagem, em realidade, é o verdadeiro criminoso da história narrada).

Diferente de obras anteriores deste realizador, *O plano perfeito* aparentemente enfatiza questões narrativas que vão além do conflito étnico, tema principal nas obras deste diretor. Porém, assim como é informado por Suchandrika Chakrabarti no artigo *Inside man, just a heist movie?* (O plano perfeito, apenas um filme sobre assalto?), publicado na revista online *Spiked*¹, as questões étnicas, principalmente no que se refere ao multiculturalismo novaiorquino, emergem durante o desenvolvimento do enredo. Segundo apontado por Chakrabarti, o filme ironiza com o fato que, “em Manhattan, é sempre possível encontrar alguém que fale qualquer idioma deste mundo”.

Mais importante, acerca da representação de estereótipos no cinema, é o fato de Spike Lee retratar de forma paródica a padronização do *outsider*, principalmente com relação ao conceito de estrangeiro. Segundo Chakrabarti, Lee ironiza sobre a ignorância que, numa metrópole cosmopolita como Nova-Iorque, e em particular, no universo multicultural de Manhattan, faz com que a polícia, no filme, confunda um *sikh* (indiano adepto de uma religião, o “Sikhismo”) com um árabe; e, ainda, Armênia com Albânia.

A complexidade de *O plano perfeito* deve-se ao fato desta ser uma produção hollywoodiana, sendo que, apesar desta parceria com a indústria cinematográfica hegemônica, Spike Lee ainda se considera um “cineasta independente”, de acordo com uma entrevista concedida à publicação *The New Yorker*, com título *Spike Lee comes home* (Spike Lee vem para casa)². Não obstante a posição do cineasta, ao se autoconsiderar independente, precisamos sublinhar que Jim Jarmusch, que por sinal estudou cinema na mesma universidade de Spike Lee, nunca buscou ou aceitou a colaboração de Hollywood. Ou seja, *O Plano Perfeito* leva Hollywood para Nova York, enquanto *Ghost dog*, filme contextualizado na

1 http://www.spiked-online.com/newsite/article/291#.WtdSKeSG_mI

2 <https://www.newyorker.com/magazine/2014/06/30/spike-lee-comes-home>

mesma cidade, representa um filme independente *stricto sensu*, apesar de ter como ator protagonista o intérprete hollywoodiano Forest Whitaker.

Acrescente-se que a relação da indústria com o cinema independente norte-americano é bastante complexa e baseada em influências e apropriações recíprocas de linguagens pertencentes às duas tradições. Este fato é evidenciado por Emmanuel Levy no livro *Cinema of outsiders* (1999), ao ponto que, segundo o autor, torna-se difícil discernir plenamente entre cinema independente e não independente, seja pelo orçamento às vezes parecido entre produções industriais e *indies*, seja pela linguagem ou técnica utilizada, ou ainda, pela temática abordada.

Se o que interessa realmente aos produtores hollywoodianos é o lucro em termos de ingressos vendidos e distribuição dos filmes, o respeito para a “tradição”, em alguns momentos, abre brechas, de maneira que a própria indústria passe a representar o mundo histórico de forma mais atenta e respeitosa para com a diversidade humana, o que tende a ocorrer com mais frequência no cinema independente.

Na contemporaneidade, isso resulta em toda uma série de produções “politicamente corretas”, ou menos desleais e preconceituosas, no que se refere à representação filmica do “outro”, amenizando assim, a padronização com a qual se costumava retratar a diferença, não apenas em termos étnico-raciais, mas em todas as suas variantes.

Entende-se por “outro” aquele que costuma ser discriminado, normalmente pelo fato que a sua imagem costuma ser produzida (distorcida caricaturalmente) por membros de grupos sociais estabelecidos, isto é, dominantes. A projeção que proporciona esta representação equivocada é meramente vertical, de cima para baixo e não contempla os grupos ou segmentos sociais representados. Tampouco trata-se de uma perspectiva simpática ao “outro”, humanizada, sensível às diferenças.

No filme *Ghost dog*, a análise dos diálogos entre gângsteres ítalo-americanos remete para a homologação das comunidades “minoritárias” norte-americanas, através de afirmações como: “negros, índios, é tudo a mesma coisa”, como se os ítalo-americanos não sofressem discriminações análogas, já que o preconceito do segmento *Wasp* (*White Anglo Saxons Protestants*, ou seja, anglo-saxões brancos protestantes) faz com que seja corriqueira a associação dos descendentes de italianos com sujeitos filiados às organizações criminosas.

Contudo, quanto à distinção entre os estereótipos através dos quais são representados os ítalo-americanos e os afrodescendentes, vê-se 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).

Este nivelamento do “outro” operada do ponto de vista midiático (e cinematográfico) por expoentes do padrão estabelecido, transcende o contexto norte-americano e alcança as mais diversas sociedades. No âmbito da Inglaterra, Stuart Hall menciona a equiparação sofrida pelo povo da Jamaica e o da Martinica, como maneira de padronizar o caráter “caribenho”, anulando as peculiaridades nacionais e regionais, o que, de certa forma, lembra a práxis colonizadora. Ironiza Hall:

Cara-a-cara com o ocidente desenvolvido, somos praticamente a ‘mesma’ coisa. Pertencemos ao que é marginal, o subdesenvolvido, a periferia, o ‘outro’. Estamos na extremidade exterior, somos a extremidade do mundo metropolitano, sempre ‘sul’ do norte representado por alguém (HALL, 1989, p.73).

A referida estandardização pode ser considerada, mais uma vez, em nossa análise de *Ghost dog*. Como vimos acima, os gângsteres se referem aos segmentos indígenas e afrodescendentes de maneira não só pejorativa, mas pior ainda, tornando-os homogêneos, já que “são todos a mesma coisa”. Mas percebe-se que o filme traz uma representação do negro (e em grau menor, dos ítalo-americanos) bastante rica e heterogênea, contextualizada num bairro periférico nova-iorquino de maioria afro-americana: Ghost Dog, o sorveteiro haitiano (duplamente na diáspora, enquanto afrodescendente e haitiano que migrou ilegalmente nos EUA), Pearlina (e a mãe, da qual só vemos as pernas e ouvimos a voz), os *rappers* no parque (bebendo e rimando), os negros que encontram o afro-samurai na rua (dos quais um é mais sóbrio e consciente), o homem que também cria pombos no teto de um prédio.

Verifica-se, ainda, que os criminosos representados em *Ghost dog* vão além da padronização produzida e difundida pelos gênero *gangster* hollywoodiano, ou até mesmo, assumem traços pertencentes a outra cultura, isso é, àquela afro-americana do gueto nova-iorquino, como veremos adiante. Neste momento, entretanto, vale observar que a representação fílmica do *outsider* proposta por Jim Jarmusch assume tons dialógicos a partir da caracterização dos personagens.

2.1 Subseção Dois

Apesar do diretor não ter como desconsiderar as tensões e conflitos existentes entre os gângsteres ítalo-americanos e outros *outsiders*, como afrodescendentes e índios, as mesmas tensões são complexificadas na medida em que traços culturais do “outro” são dialogicamente absorvidos e incorporados pelos personagens representados pelos gângsteres.

Em termos de caracterização dos personagens, observa-se que Ghost Dog é, ao mesmo tempo, frio, impiedoso e altamente profissional enquanto *killer* de aluguel, e sensível, doce e afável quando interage com a pequena Pearline; e ainda, calmo, contemplativo e espiritualmente elevado quando medita e treina artes marciais 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 uma entidade ficcional bastante complexa e aparentemente contraditória, assim como, por outro lado, os gângsteres ítalo-americanos.

Resulta que, mesmo quando Jarmusch se depara com estereótipos como aqueles retratados em *Ghost dog* (o negro da periferia de Nova Iorque, os gângsteres ítalo-americanos etc.), ele realça as contradições das entidades ficcionais, de maneira a evitar generalizações, mas também, com o intuito de tornar estes 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 nova-iorquina, é adepto do *Hagakure*³ (ou *Código do Samurai*), cuja filosofia o afasta do estereótipo ligado ao negro periférico daquela cidade. Da mesma maneira, numa cena do filme, vemos Sonny Valério (Cliff Gorman), gângster ítalo-americano, enquanto, sozinho no banheiro, acompanha a letra de uma música do *Public Enemy*.

Notadamente, a banda *Public Enemy* é um símbolo da luta pela emancipação do povo afrodescendente norte-americano, que produziu músicas como *Fight the power* (Combata o poder) e *Don't believe the hype* (Não acredite na imprensa). 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 maneira como Jarmusch vem a se deparar com a representação de estereótipos étnico-raciais pode ser melhor compreendida através da distinção efetuada por Ella Shohat e Robert Stam quando estes autores afirmam que “não se pode equacionar a construção do

3 Antigo livro de normas práticas de conduta para espadachins no Japão feudal.

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).

Observa-se, pois, que em *Ghost dog* (e no cinema de Jarmusch como um todo) o estereótipo, quando utilizado, é problematizado, através de um atento e minucioso trabalho de caracterização dos personagens, por meio do qual o diretor trabalha com contradições e paradoxos, e também, com nuances e gradações, com o intuito de humanizar as entidades ficcionais e representá-las em sua complexidade.

A este respeito é conveniente abrir parêntese para sublinhar que o *modus operandi*, o caminho criativo de Jim Jarmusch, põe ênfase nos personagens e deixa o enredo em segundo plano. Vemos que, na teoria do cinema (que herdou esta questão do teatro e da literatura), o debate entre “filmes de personagens” e “filmes de situações” é antigo, sendo que diretores como François Truffaut já apontaram para esta distinção. Na coletânea *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema* (Todas as entrevistas de François Truffaut sobre cinema, 1994)⁴, assinada pela curadora Anne Gillain, o cineasta da *Nouvelle Vague* apresenta um tópico inerente a esta contraposição. Diante da pergunta: “O Senhor se identifica com os personagens?”, o realizador responde:

Sim, completamente. Escrevendo as cenas, ensaio, e geralmente isto acontece nos quartos de hotel. Divirto-me muito a interpretar as cenas. Ocupar-se demasiadamente dos personagens apresenta, todavia um inconveniente, quer dizer que por causa das nuances se podem obter cenas fracas. O dilema está todo aqui. O dilema personagens-situações, que Hitchcock sempre resolveu em favor da situação, poderia ser a única crítica a fazer aos seus filmes; é o único ponto sobre o qual ainda encontra dificuldade. Isto é, nos filmes de Hitchcock a situação é tão forte que às vezes seus personagens não têm mais muita vida. É um dilema do qual eu também sofro, mesmo se em sentido oposto. Eu com frequência encontro-me com situações muito frouxas (TRUFFAUT, 1994, p. 138).

É verdade que há casos nos quais o cinema, assim como o teatro e a literatura, consegue conciliar e harmonizar perfeitamente personagens e situações, mas é possível verificar que, entre os mais renomados diretores da história da Sétima Arte, tanto no âmbito industrial norte-americano, como naquele do filme de arte europeu ou não-europeu, há alguns que dão mais ênfase aos personagens e outros que se preocupam mais com as situações, isto é, com o enredo, o que não diminui a qualidade das obras e não desmerece estes cineastas.

4 Tradução livre do italiano.

No caso de Jim Jarmusch, vemos que o método criativo deste realizador inicia com a definição dos personagens, deixando que o enredo se constitua num segundo momento, através da seleção e junção de elementos diversos. Na coletânea de entrevistas *Jim Jarmusch: interviews* (2001), ao responder à questão “como é o processo que dá vida aos seus filmes”, Jarmusch destaca,

(...) começo pensando nos personagens sobre os quais gostaria de escrever, com certos atores na cabeça. Tenho um senso de atmosfera e os atores para os quais gostaria de escrever e depois vou coletando detalhes que estão ligados aos personagens e à atmosfera que tenho em mente, e de certa maneira deixo a história surgir a partir de outras ideias, menos específicas (JARMUSCH, 2001, p. 71).

É interessante perceber como, doze anos após ter concedido esta entrevista, o diretor tenha mantido as mesmas premissas metodológico-criativas, sendo que, ao responder a Geoff Andrew, o cineasta informou: “Sempre começo com os personagens ao invés do enredo, (fato) que muitos críticos diriam que é bastante óbvio devido à falta de enredo nos meus filmes – embora eu pense que eles tenham enredo. Mas o enredo não é de importância primária para mim, os personagens é que o são” (p. 181).

A esta altura, vale frisar que *Ghost dog* é um dos filmes cujo enredo é mais relevante no âmbito da filmografia de Jarmusch, sendo que, mesmo assim, ao seguir criteriosamente o seu método criativo, o diretor pensou num ator, Forest Whitaker, construiu um personagem específico para este ator, a partir da consideração de algumas características físicas e da personalidade do intérprete e, em seguida, selecionou elementos narrativos heterogêneos, integrando-os num enredo profundamente dialógico entre culturas diversas: a do gueto afro-americano da periferia de Nova Iorque, a do *Hagakure*, e a dos gângsteres ítalo-americanos que, lembremos, não representam a comunidade ítalo-americana, ao se tratar de uma organização criminosa.

Quanto à caracterização específica do personagem Ghost Dog, numa entrevista a Chris Champion (2000), contida no mesmo volume editado por Ludvig Hertzberg (2001) o realizador informou:

Iniciei com uma ideia muito vaga, mas o começo foi realmente (o fato de) querer trabalhar com Forest Whitaker. Assim eu tentei pensar que tipo de personagem poderia criar pelas qualidades dele enquanto ator do qual eu gostava. Aquela contradição que ele tem de ser tanto gentil como imponente. Pois realmente começou por aí. Pensei num personagem guerreiro, mas com um lado espiritual, assim que eu pudesse ter ambos seus aspectos enquanto

ator. Então a questão do samurai se tornou interessante para mim (JARMUSCH, 2001, p. 197).

Resulta claro que, no contexto de uma arte tão complexa como é o caso do cinema, uma coisa é começar com uma ideia para um enredo, ou conjunto de situações narrativas, para, em seguida, inserir os personagens fictícios, caracterizando-os a partir de uma história já pronta; e outra coisa é pensar num ator, criar um personagem especificamente para ele e, em seguida, selecionar aspectos narrativos também peculiares. Pois vale ressaltar que *Ghost Dog* é uma espécie de samurai moderno em Nova Iorque, a serviço de um gângster ítalo-americano que, casualmente, salvou sua vida, ao vê-lo ser agredido num beco da metrópole norte-americana.

O filme retrata o conflito cultural existente entre os gângsteres e os grupos “minoritários”, como aquele dos afro-americanos, ao qual *Ghost Dog* pertence. Esta tensão aumenta quando o protagonista do filme, com o intuito de salvar a vida do seu patrão, mata um afiliado da organização de Ray Vargo (Henry Silva). A situação piora, inclusive em termos de conflitos inter-étnicos, já que os gângsteres sobem aos tetos de vários prédios e matam ou humilham todos aqueles que podem lembrar *Ghost Dog*.

Apesar da referida tensão, Jarmusch enfatiza a interação do protagonista com o gângster para o qual presta serviço. Neste sentido, compreende-se com Bakhtin que o dialogismo não apenas permeia as interações consensuais, e sim, “a concordância-discordância (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” (BAKHTIN, 2017, p. 36).

Utiliza-se o conceito (bakhtiniano) de dialogismo, para efetuar a leitura analítica do filme, devido ao fato que, apesar do conflito cultural e social representado nesta obra cinematográfica, a interação entre personagens é fortemente dialógica, não apenas aquela entre *Ghost Dog* e Louie (John Tormey), como também outras interações representadas neste longa-metragem, tanto em caso de encontro (*Ghost Dog* e os transeuntes pelos quais passa em seu caminho), como de desencontro (a relação conflituosa entre *Ghost Dog* e a organização criminosa de Vargo). Vale acrescentar com Bakhtin que, “para cada indivíduo, todas as palavras se dividem nas suas próprias palavras e nas do outro, mas as fronteiras entre elas podem confundir-se, e nessas fronteiras desenvolve-se uma intensa luta dialógica” (BAKHTIN, 2017, p. 38).

O cinema de Jarmusch é um cinema fronteiro, intersticial, e é por ser tal que os personagens, sempre rigorosamente *outsiders*, encontram-se e reconhecem-se reciprocamente, mesmo quando as tensões sociais aparentemente negam uma interação propositiva. É nas fronteiras, como apontado por Bakhtin, que a luta dialógica ocorre de maneira mais consistente.

Por absurdo, é mesmo por se tratar de uma “luta dialógica”, que resolvemos trabalhar com este filme, que aparentemente, é um dos menos dialógicos e mais conflituosos de Jarmusch. Entende-se, pois, a importância de se superar a dicotomia diálogo/conflito, sendo que esta contraposição é enxergada por Bakhtin de maneira sintética.

E para além da interação entre Ghost Dog e Louie, a relação dialógica se estende a outros personagens, como os chefões da organização criminosa, o sorveteiro haitiano Raymond (Isaach de Bankolé), a pequena Pearline (Camille Winbush), Louise Vargo (Tricia vessey) a *crew* de Hip-hop, os caçadores, o hispânico que constrói o barco por cima de um teto (...), seja que exista, entre estes personagens, uma relação amigável ou um conflito.

Acrescente-se que a relação entre o protagonista e os demais personagens realça o teor intertextual peculiar do dialogismo, na medida em que o contato entre Ghost Dog e Pearline, Louise Vargo e Raymond o sorveteiro, tende a ser mediada pela troca de livros, ou de informações contidas em livros como o próprio *Hagakure*, além de *Rashomon*, *Frankenstein* etc. E quanto à associação entre intertextualidade e dialogismo, vale frisar que Kristeva (2005) reflete sobre como Bakhtin insere o texto na história e na sociedade. Segundo a autora de *Introdução à semiótica*, o texto é um *mosaico de citações*, sendo que *cada texto é a absorção ou continuação de outro texto*.

O elemento intertextual, em realidade, vai além dos livros que aparecem no filme, pois *Ghost dog* está repleto de intertextos, tanto do ponto de vista imagético (desenhos na tv, referências como a loja de ração para aves, *Birdland*, que tem o mesmo nome do famoso clube de jazz nova-iorquino onde já se exibiram estrelas como Charlie Parker, Art Blakey etc.), como sonoro, com a inserção de músicas do gênero hip-hop que tornam-se diegéticas, ao ser cantadas por personagens (Sonny Valério, o grupo de afrodescendentes no parque...), para além da trilha sonora composta pelo artista Robert Diggs, em arte RZA, integrante da banda Wu-Tang Clan, um dos ícones deste estilo musical.

Torna-se oportuno destacar que os referidos intertextos colaboram na construção artística e constituem o texto analisado em sua estrutura narrativa e formal, preeminente dialógica. Isso é devido à função estrutural dos intertextos e ao fato destes se reconhecerem

mutuamente, assim como os personagens, em seus convívios dialógicos, já que proferem palavras cujo sentido só pode ser compreendido por outro sujeito. Ou seja, o sujeito dialógico não tem como desvendar por si só o sentido daquilo que comunica. É o interlocutor que atribui um sentido, mas para tal propósito ele deve reconhecer, isto é, legitimar o outro, sua identidade cultural.

Se, como vimos acima com Stuart Hall, a diferença é considerada a condição essencial para que haja representação, percebemos com Bakhtin que o encontro dialógico com a alteridade não é apenas uma bandeira progressista que visa amenizar tensões sociais e culturais, e sim, uma necessidade para que a cultura possa ser estudada e compreendida:

No campo da cultura, a distância é a alavanca mais poderosa da interpretação. A cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade (mas não em toda a plenitude, porque virão outras culturas que a verão e compreenderão ainda mais) aos olhos de outra cultura. Um sentido só revela as suas profundezas encontrando e contatando o outro, o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de diálogo que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas (BAKHTIN, 2017, p. 18-19).

Estas palavras apontam para o conceito de dialogismo enquanto troca ou interação cultural capaz de reconhecer o outro através de sua diversidade, sendo que a identidade só pode ser confirmada pelo encontro com a alteridade. Segundo Bakhtin, durante este encontro, precisamos colocar questões para a cultura do outro e esta cultura nos responde.

O levantamento de questões para a cultura alheia é, portanto, um aspecto chave do relacionamento dialógico entre os grupos sociais. Neste sentido, percebe-se que a reunião entre os chefões da organização criminosa e o afiliado Louie é emblemática quanto ao levantamento de questões culturais, mesmo que sejam estereotipadas e contaminadas pelo preconceito, acerca da cultura afrodescendente e indígena (estadunidense). Mas há, também, momentos de empatia, como quando Ray Vargo imita o verso de um alce e menciona “Alce preto”, um chefe indígena norte-americano, enquanto Sonny Valério, com certo entusiasmo, faz questão de informar os superiores que entende de *rap*, ao nomear os membros da banda *Public Enemy*, inteiramente composta por afrodescendentes.

O filme de Jarmusch mostra uma situação de encontro e confronto entre culturas, cada uma com seus códigos, normas e regras de comportamento, às quais os destinos dos personagens estão inexoravelmente ligados. Ou seja, tanto Ghost Dog como Louie devem seguir rigidamente seus códigos de conduta, pois as suas vidas estão subordinadas ao

pertencimento às culturas de referência, tendo que aprender a conviver com a morte, sempre iminente para ambos.

2.1.1 Subseção três

A obra fílmica de Jim Jarmusch, ao propor uma variedade de representações do *outsider*, ajuda a problematizar e sistematizar este conceito. Vemos que, autores como Howard S. Becker (2009), consideram o *outsider* como um desviante, alguém que se situa fora de determinado padrão social de comportamento; outros autores, como Norbert Elias e John Scotson (2000) defendem que a questão do *outsider* vai além dos conflitos de classe (o que problematiza a pretensão marxista de explicar os conflitos e as tensões sociais unicamente pelo viés da economia), ao mostrar que pode existir discriminação de *outsiders* por parte de outros *outsiders*, com base na duração da residência em determinado bairro (os que chegam depois são discriminados pelos que já residem em determinado setor da cidade de Winston Parva, apesar de serem todos eles operários); e, ainda, autores como Georg Simmel (2005) trabalham com a questão do estrangeiro, do forasteiro, o que aponta para certa aproximação com o *outsider*, que é representado por Jarmusch como alguém em trânsito, sem raízes, e que provém ou está se deslocando para outra localidade.

A presença de personagens estrangeiros, forasteiros, ou em trânsito, se verifica nos seguintes filmes deste cineasta independente: *Férias permanentes* (*Permanent vacation*, 1979), *Estranhos no paraíso* (*Stranger than paradise*, 1984), *Daunbailó* (*Down by law*, 1986), *Trem mistério* (*Mystery train*, 1989), *Uma noite sobre a terra* (*Night on earth*, 1991), *Homem morto* (*Dead man*, 1995), *Ghost dog: o método do samurai* (*Ghost dog: the way of the samurai*, 1999), *Os limites do controle* (*The limits of control*, 2009), *Amantes eternos* (*Only lovers left alive*, 2013).

Como acabamos de ver, as principais contribuições acadêmicas acerca do conceito de *outsider* são advindas do que, com Bourdieu (1983), podemos denominar de campo da sociologia, contudo, o cinema de Jim Jarmusch pode servir como objeto empírico para sistematizar as inúmeras variantes desta categoria social. O cinema hollywoodiano, de uma forma geral, representou o *outsider* como desviante, principalmente no que diz respeito à fase da adolescência, assim como é retratado no filme *Juventude transviada* (Nicholas Ray, 1955), por sinal dirigido pelo mentor/professor de cinema de Jarmusch.

O cinema de Jim Jarmusch inclui algumas das caracterizações “convencionais deste tipo de *outsider*, como o jovem Aloysius “Allie” Parker (Chris Parker), filho de uma mulher alienada, internada numa clínica psiquiátrica de Nova Iorque em *Férias Permanentes* (primeiro filme deste diretor, de 1979), mas a representação do “outro”, embrionariamente enfatizada neste filme, assume formas diferentes, é ampliada e desenvolvida nos filmes sucessivos, inclusive, em *Ghost dog*.

Pode-se verificar que, no filme aqui tido como objeto de análise, o protagonista, ao eleger o *Hagakure* como código de conduta, meditar diariamente sobre a morte, praticar o desapego, treinar artes marciais e observar outras práticas da cultura japonesa antiga, de certa maneira se torna um *outsider* dentro de seu próprio contexto sócio-cultural: a periferia negra de Nova Iorque.

Os moradores do gueto afro, neste filme, passam por *Ghost Dog*, e vice-versa, sem que haja um grau maior de interação social. Além disso, assim como em outros filmes de Jarmusch, as entidades ficcionais estão em trânsito, são desenraizadas, deslocadas, e não há um senso de pertencimento quanto ao contexto espacial no qual estão inseridas. Os personagens tendem a *estar* em determinado lugar, ao invés de *ser* de lá.

Notadamente, *Ghost dog* retrata o conflito entre culturas, sendo que, no contexto deste conflito, Jarmusch trabalha alguns pontos de contato, ou de encontro. Contudo, é útil realçar, com Bakhtin, que as culturas em diálogo não arriscam perder a própria identidade, já que “nesse encontro dialógico de duas culturas, elas não se fundem nem se confundem, cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade aberta, mas elas se enriquecem mutuamente” (BAKHTIN, 2017, p.19).

Reitere-se o teor provocatório deste artigo, baseado num raciocínio “por absurdo”. Isto é, até mesmo num filme que, de maneira evidente, expõe todo um conflito inter-étnico, Jarmusch põe em cena interações dialógicas entre *outsiders*, assim como acontece em outros filmes mais explicitamente permeados pelo dialogismo, onde esta predileção pelas referidas interações caracteriza o cinema deste realizador desde 1979 até à atualidade.

Em *Ghost dog*, mesmo quando os cabeças da organização criminosa imitam chefes indígenas norte-americanos, ou cantam músicas do *Public Enemy*, eles estão propondo uma interpretação da cultura alheia, ou seja, uma leitura do outro. Por esta razão que, ao fugir do óbvio, estamos defendendo que, até mesmo em *Ghost dog*, como ocorre na obra de Jarmusch em seu conjunto, o dialogismo que vem a se instaurar entre personagens (inclusive antagonistas), é o aspecto estrutural temático e modal sobre o qual o filme foi construído.

Significa que, mesmo perante um conflito étnico-racial que serve como pano de fundo na história representada, o diretor faz questão de mostrar que existe o reconhecimento da cultura alheia a partir da interação dialógica. E este reconhecimento pode ser considerado o elo entre representação e identidade. Ao representar *outsiders* num convívio dialógico, Jarmusch sugere que a identidade é reconhecida, e de certa forma, “confirmada” pelo outro, através de sua interpretação; e é exatamente isso que foi sustentado por Bakhtin.

A dimensão dialógica implicada na representação da alteridade (reconhecimento da identidade alheia), em *Ghost dog*, também segue o referido (acima) princípio de manutenção da identidade cultural, sendo que não é pelo fato de cantar músicas do *Public Enemy* que Sonny Valério renuncia aos traços da cultura ítalo-americana à qual pertence. Da mesma forma, não é pelo fato de seguir o *Hagakure* e/ou servir Louie, que Ghost Dog abre mão de seu pertencimento à sociedade periférica afrodescendente nova-iorquina.

Contudo, vale sublinhar que as identidades, enquanto históricas, são aspectos mutáveis da experiência social humana, e portanto, estão sujeitas à adoção e perda de códigos culturais por parte de seus adeptos, num contínuo ajuste que é advindo da interação com o meio; ou, nas palavras de Stuart Hall: “As identidades culturais vêm de algum lugar, têm histórias, mas assim como tudo que é histórico, elas passam por constante transformação” (HALL, 2006, p.3). O que é confirmado também por Bakhtin, quando, ao se opor a Spengler, afirma que “a unidade de uma cultura é uma unidade aberta” (BAKHTIN, 2017, p. 16). Ou seja, tanto a cultura afro-americana do bairro periférico nova-iorquino onde Ghost Dog reside, como a cultura ítalo-americana dos gângsteres chefiados por Sr. Vargo, não são culturas “fechadas”, “fixas”, “imutáveis”, e sim, culturas em transformação.

No filme aqui analisado observa-se que o devir é representado por duas figuras femininas, sendo elas: a criança Pearlina, a simbolizar o futuro da comunidade negra à qual o protagonista do filme também pertence; e a filha do Sr. Vargo, Louise, que como vemos na última cena do filme, tornar-se-á a nova líder da organização criminosa anteriormente chefiada pelo pai, uma vez que este foi eliminado por Ghost Dog. Ou seja, o filme aponta para uma dialética entre mudança e continuidade, onde a transformação é um elemento inexorável, mas o devir deixa certa margem para a preservação de traços e aspectos culturais. Isso é confirmado por um diálogo no qual, antes de ser morto por Louie, Ghost Dog fala para o seu “patrão” que “ambos fazem parte de antigas tribos em extinção” (GHOST DOG, 1999).

CONCLUSÃO

Quanto à representação fílmica do *outsider*, entende-se que o trabalho de Jarmusch com e sobre nuances, contradições e paradoxos, tende a humanizar os personagens e grupos sociais representados, ao se contrapor a uma visão estereotipada, segundo a qual o outro é apenas o outro, um conjunto social particularizado apenas segundo um esboço genérico e que, simbolicamente, é privado de sua alma coletiva, por ser reduzido a alguns poucos traços característicos e recorrentes.

Disso resulta que o cinema, enquanto meio de comunicação e entretenimento, tem a responsabilidade de representar o outro de maneira digna, verossímil e, portanto, heterogênea. Além disso, a representação fílmica do mundo histórico deve revelar o dialogismo que permeia as relações sociais e a própria natureza do ser humano.

Vê-se que, no filme *Ghost dog*, apesar da tensão existente entre os gângsteres, de origem italiana, e outros *outsiders*, como índios e afro-americanos, ao invés de se limitar ao confronto, Jarmusch enfatiza o encontro humano e cultural entre estes grupos sociais, cada um deles representado em sua riqueza e pluralidade. Apesar do conflito, existe respeito, e não apenas entre o afro-samurai e Louie, como quando Ray Vargo, ao interpretar uma mensagem enviada por Ghost Dog por meio de um pombo-correio, compreende que se trata de “poesia, poesia da guerra”. Ou seja, Vargo reconhece a nobreza do oponente.

E num exemplo oposto, vemos que o personagem Ghost Dog, antes de matar o chefe da organização (Vargo), deixa-lhe o tempo necessário para se levantar e fechar os botões do terno, preparando-se dignamente para a morte, honrada por Ghost Dog enquanto “morte de chefe”. Trata-se, pois, de uma sutileza que expressa uma enormidade de significados em termos de caracterização dos personagens e da relação dialógica que se estabelece entre os dois, paradoxalmente, na hora em que um deles vai ser assassinado pelo outro.

REFERÊNCIAS

- 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.



- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Papyrus, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 1983.
- CHAKRABARTHI, Suchandrika. **Inside Man, just a heist movie?** Spiked (Revista digital online), 2006.
- 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.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2006.
- _____. **Representation**: cultural representation and signifying practices. Milton Keynes: Sage publications/The Open University, 1997.
- _____. **Cultural identity and diaspora**. In Contemporary Postcolonial Theory: A Reader. Padmini Mongia. (Ed.). London: Arnold, 1996.
- _____. **Cultural identity, cinematic representation**. Framework, London, n. 36, p. 68-82, 1989.
- JARMUSCH, Jim. **Jim Jarmusch**: Interviews. Edited by Ludvig Hertzberg. University Press of Mississippi, 2001.
- 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.
- 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.
- TRUFFAUT, François. **Tutte le interviste sul cinema** (Le cinéma selon François Truffaut). Org. Anne Gillain. Roma: Gremese editore, 1994.

Original recebido em: 18 de junho de 2018

Aceito para publicação em: 29 de julho de 2019

Riccardo Migliore

Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Campina Grande, Mestre em Comunicação e Culturas Midiáticas pela Universidade Federal da Paraíba, Doutorando em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, licenciando em Letras pela Famev. Produtor audiovisual e fotógrafo, participou de aproximadamente quarenta entre mostras e festivais de cinema no Brasil e no exterior. Ganhou o prêmio de melhor média-metragem na 6ª Mostra de Cinema e





Direitos Humanos na América do Sul (Aquisição TV Brasil). Autor do livro: “Documentário e *mise en scène*: um estudo analítico sobre três clássicos do cinema não-ficcional”, Ed. Novas Edições Acadêmicas, 2015. Ministrou aulas de fotografia na Pós-Graduação em Fotografia e Curadoria da ESM/Fama (Recife).

Luiz Antonio Mousinho

Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba, Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba e Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Atua como professor do Departamento de Comunicação, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da Universidade Federal da Paraíba. Coordenador do Grupo de pesquisa Ficções – PPGL/UFPB. Membro da Socine. Autor do livro “A sombra que me move: ensaios sobre ficção e produção de sentido (cinema, literatura, TV)”, Editora Ideia/UFPB, 2012.



Esta obra está licenciada com uma Licença

HYPERLINK "<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>"Creative Commons Atribuição-

