

Outsiders:
identidade e diferença em *Ghost dog*

RICCARDO MIGLIORE*

Resumo: Neste artigo evidenciamos que o cinema de Jim Jarmusch retrata a questão estabelecidos/*outsiders* ao focar principalmente no *outsider*, mas de uma maneira que ultrapassa a rígida dicotomia supostamente ligada a esses dois termos. Ao invés disso, Jarmusch realça as nuances e variedades dessa categoria social em sua representação fílmica. Consideramos o *outsider* a partir de conceitos como identidade e diferença e, ao enfatizarmos a categoria personagem, percebe-se com Kristeva (1994) como o tema do estrangeiro, em Jarmusch, esteja associado ao estranho e, portanto, ao *outsider*. Ainda, com Stam (1992), Bakhtin (1997-b) e Barbosa (2017) abordamos a polifonia e também, a heterogenia estilística e modal que caracteriza o cinema deste diretor.

Palavras-chave: Cinema; Ghost dog; Jim Jarmusch; Outsider; Identidade e diferença.

Outsiders: identity and difference in Ghost dog

Abstract: In this paper we highlight that Jarmusch's filmmaking portrays the theme of established/*outsiders* focusing mainly on the *outsider*, in a way that goes far beyond a rigid dichotomy supposedly linked to these terms. Instead, Jarmusch emphasizes the nuances and varieties of this social category in its cinematographic representation. We're considering the *outsider* based on concepts like identity and difference and, while we're prioritizing the category character, we perceive with Kristeva (1994) how the stranger as a theme, in Jarmusch's work, is associated with strangeness, and therefore to the outsider. Furthermore, with Stam (1992), Bakhtin (1997-b) and Barbosa (2017) we approach poliphony and also, the modal and stylistic heterogeneity that characterizes this director's films.

Key words: Filmmaking; Ghost dog; Jarmusch; Outsider; Identity and difference.



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

Dialogismo e heteroglossia

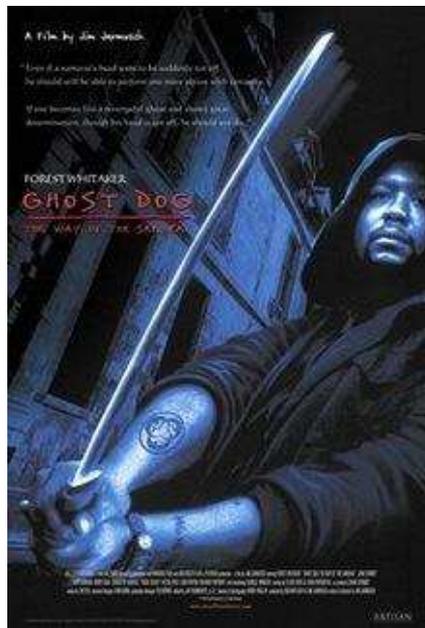
Percebe-se a importância de se efetuar uma leitura de *Ghost dog* (Jim Jarmusch, 1999), a partir do dialogismo bakhtiniano, sendo que, conseqüentemente, ao contemplar o dialogismo, torna-se necessário aprofundar sobre conceitos como identidade e diferença. Pois é na interação com o diferente (o estranho, ou o outro) que a identidade do sujeito se manifesta de forma mais veemente. Logo, é preciso considerar a diferença que subjaz à interação entre diversos. Aqui não está se falando em seres humanos diferentes de um padrão, mas sim, diversos entre si. A esse respeito, observa-se com 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 do autor. De fato, Bakhtin, permanecera longamente exilado no Cazaquistão, durante o regime soviético estalinista. Esta vivência do autor 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 linguagens 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 linguagens e cada sujeito falante abre-se para uma multiplicidade de linguagens. 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 linguagens 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 mesmo um idioma, como ocorre quando *Ghost Dog* e Raymond mantêm um laço de amizade e comunicação diária a partir de duas línguas diferentes: inglês e francês.

Ainda, de acordo com 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*. 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 (e vice-versa), mas em realidade,



no cinema deste cineasta existe toda uma confluência do cotidiano e do poético, pois se o cotidiano é poetizado, principalmente em filmes como *Estranhos no paraíso*, onde a comunicação, inicialmente problemática, entre Willie e sua prima Eva, começa a fluir justamente no tédio e na monotonia rotineira que permeia a práxis preguiçosa de assistir TV e pedir jantares por *delivery*.

Portanto, assim como ocorre no pensamento bakhtiniano, no qual a linguagem prática e a poética, ao invés de antagônicas, 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, que vem a se consolidar entre Ghost Dog e Raymond, o sorveteiro haitiano em situação de ilegalidade nos EUA: 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.

Identidade, diferença e *outsiders*

Todo o cinema de Jim Jarmusch está fundamentado no *outsider* – isto é, o “outro”, o “diverso”, o “estranho” - em sua pluralidade de representações. E *outsider*, em língua inglesa, significa “aquele que está do lado de fora”. Através de uma constante e obstinada problematização acerca das

representações do *outsider*, o cinema de Jarmusch aponta para a fragilidade de uma distinção nítida, em termos sociais, entre estabelecidos e *outsiders*. Inclusive, esta dicotomia desconsidera toda uma série de nuances e categorias híbridas, intermediárias ou fronteiriças, existentes entre estas duas polaridades.

Feita esta ressalva, ao permanecer no âmbito da referida dicotomia (estabelecidos/*outsiders*), parece necessário adentrar a contraposição conceitual entre identidade e diferença. Embora se tratem de dois termos supostamente contraditórios ou até mesmo antagônicos, compreende-se, com Kathryn Woodward (2000) que identidade e diferença não são necessariamente excludentes, e que, de fato, a identidade surge da diferença. Esta reflexão da autora permite aprofundar acerca da suposta dicotomia existente entre estabelecidos e *outsiders*. Nas palavras de Woodward: “Como sabemos desde o início, a diferença é parte ativa da formação da identidade” (WOODWARD, 2000, p. 84).

Esta afirmação de Woodward é relevante para compreender a significação de um filme como *Ghost dog* (Jim Jarmusch, 1999), fundamentado no encontro/confronto entre diversos, assim como é o caso dos grupos sociais representados, por um lado, pelos ítalo-americanos e, por outro, pelos afrodescendentes como Ghost Dog.

Anteriormente, no texto, Woodward 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. Abrindo parêntese, vale frisar que o *outsider* (alguém que é excluído socialmente, ou ainda, coloca a si mesmo do lado de fora de determinado círculo social), do ponto de vista sociológico, costuma ser contraposto ao

estabelecido (incluído socialmente), sendo que, com John Scotson e Norbert Elias (2000), verifica-se que o *outsider* pode ser excluído por outros *outsiders* e, ainda, não é necessariamente o fator econômico ou o segmento social de pertencimento a fazer das pessoas *outsiders*, pois ocorre que sub-grupos de indivíduos inseridos no mesmo contexto econômico-social, podem excluir outros sub-grupos com base em fatores não-econômicos, quais o tempo de residência no bairro, como ocorre no estudo de caso analisado pelos autores, na cidade com nome fictício Winston Parva. Percebe-se que o pertencimento aponta para uma associação conceitual com a dicotomia identidade/diferença. Quanto à distinção operada por Woodward entre esses dois conceitos, segundo a autora,

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, supõem e, ao mesmo tempo afirmam e reafirmam relações de poder. “Nós” e “eles” não são, neste caso, simples distinções gramaticais (WOODWARD, 2000, p. 82).

Compreende-se, com Woodward, que a divisão entre incluídos e excluídos, aqui sintetizados através dos pronomes “nós” e “eles”, remete para um processo de sistematização, ou classificação. De acordo com esta autora, “as classificações são sempre feitas a partir do ponto de vista da identidade” e ainda, “dividir e classificar significa, neste caso, também hierarquizar” (WOODWARD, 2000, p. 82).

¹ Segundo Marcel Martin (2005), o aspecto temporal e espacial, no cinema, são indissolúveis, sendo que o elemento cronológico sobressai,

Através dos princípios de identidade e diferença, Woodward realça o esquema binário por meio do qual ocorre a classificação, que 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 pela autora,

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 (WOODWARD, 2000, p. 83).

Compreende-se, com Woodward, como a classificação - baseada na normalização ou eleição de um modelo/norma a ser seguido por todos os 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.

Nesse artigo, através da obra fílmica de Jarmusch, observa-se e sinaliza-se a presença de toda uma variedade de personagens *outsiders*. Essas entidades ficcionais habitam mundos possíveis, cujo espaço realça, juntamente com o elemento temporal¹, toda uma ambiência diegética dominada pela “estranheza”, mas uma estranheza familiar, ou poder-se-ia dizer, com Freud, a respeito de *O inquietante* (1919), que o “não familiar”,

dentro do conjunto espaço-temporal, com relação ao espaço.

“estranho” ou “inquietante” (*unheimlich*) torna-se, para nós, familiar (*heimlich*). Nesse sentido, a obra de Jarmusch sugere toda uma intersecção entre os dois conceitos (familiar e não-familiar), pois ocorre uma familiarização do estranho e um estranhamento do familiar.

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*, 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 essas podem proporcionar um reflexo desastroso para com a identidade (e dignidade) social de determinados grupos étnicos e sociais. 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”. Redução, pois, por desconsiderar a “natural” variedade humana desses segmentos sociais, enquanto os grupos dominantes são sempre representados, segundo os autores, enquanto humanamente diversificados.

É neste sentido que a homologação representa uma redução, já que torna “desumanos” os referidos grupos étnicos,

desumanos, por serem representados como “todos iguais”, não diversificados, e, portanto, não humanos. Logo, passíveis de serem julgados *a priori*, excluídos e discriminados, onde, segundo a Unidade portuguesa de apoio à vítima migrante e de discriminação, o termo (discriminação),

consiste numa ação ou omissão que dispense um tratamento diferenciado (inferiorizado) a uma pessoa ou grupo de pessoas, em razão de sua pertença a uma determinada raça, cor, sexo, nacionalidade, origem étnica, orientação sexual, identidade de gênero, ou outro fator (APAV, s/a)².

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).

De acordo com o pensamento de Stuart Hall (1997), compreende-se como a representação – quando padronizada ou estereotipada, com a sua redução da diversidade natural das coisas a um rígido dualismo – possa ser considerada como “a negação da representação”, na medida em que esta (a representação) deve necessariamente mostrar relações de diferença, as quais compreendem toda uma complexidade de nuances existentes entre indivíduos diversos, ainda que pertencentes ao mesmo grupo social. Nas palavras de Hall, “Sem relações de diferença nenhuma representação pode

² A publicação, no site da “Unidade portuguesa de apoio à vítima migrante e de discriminação”, está desprovida de data e não consta o nome do/a

autor/a, tendo sido o texto publicado em nome da associação.

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.

Quanto à associação entre identidade e diferença, compreende-se com Hall que a diferença é condição *necessária* para que ocorra qualquer representação. E com Woodward verifica-se que a identidade é produzida a partir da diferença, o que parece confirmar o pensamento de Hall (1997). De maneira distinta dos outros dois autores, 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 característica 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. 73).

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 pode-se compreender melhor o caráter *outsider* dos personagens de *Ghost dog* – e aqueles dos demais filmes de Jim Jarmusch – que, em toda sua pluralidade de representações, existem não enquanto desviantes, descabidos, ou contrapostos a eventuais estabelecidos, mas apenas enquanto estranhos, diversos.

Acerca dos “eventuais estabelecidos” aos quais nós acabamos de referir, é útil enfatizar que, segundo a que Woodward chama de *normalização e classificação* (e a consequente hierarquização), personagens como Don Johnston (Bill Murray) em *Flores partidas* (2005) ou Paterson no filme homônimo (2016) estão inseridos em um padrão *supostamente* estabelecido, pois são eles: homens brancos, acima de quarenta anos, cidadãos americanos (e não imigrantes ou filhos de estrangeiros) e de classe média. Ainda, estes personagens não desviam, estão dentro da lei e não são particularmente extravagantes. Mesmo Paterson, enquanto poeta, consegue equilibrar sua rotina como motorista de ônibus (e seu casamento), com a criatividade e o desprendimento necessários para a produção artística de um escritor; E, ainda, estas características convivem, neste personagem, com sua postura e sangue frio de fuzileiro naval.

Personagens, classificação e narrativas de rede

A referida hierarquização, em *Ghost dog*, manifesta-se de diversas maneiras: se como foi apontado acima, existe uma classificação pejorativa através da qual os ítalo-americanos 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, cujo grupo criminoso, guiado por Vargo, é fortemente hierarquizado. E ainda, há toda uma classificação na comunidade afrodescendente onde Ghost Dog reside e na qual, como já foi evidenciado, este personagem ao mesmo tempo está inserido, mas distingue-se dos demais membros, devido à sua prática do *Código do samurai*. Percebe-se, pois, como uma classificação aparentemente dualística revele um maior grau de complexidade, que por sua vez, aponta para 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 em inúmeras maneiras. Seus projetos podem colidir, e eles podem repensar os seus propósitos através de encontros com seus equivalentes” (BORDWELL, 2007, p. 193).

Bordwell (2007) 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 animados 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 bonito” – e ao salvar a vida deste seu suserano (Louie) – quando Morini ia executá-lo – que Ghost Dog torna-se inimigo de 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 missão punitiva na mansão campestre de Vargo.

Entretanto, *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* (Jim Jarmusch, 2013), filme no qual os vampiros Adão e Eva (um casal) são os personagens principais, mas isso não acontece em *Ghost dog* (1999), pois, porquanto Louie seja importante na economia narrativa deste filme, ele não tem como ser considerado um co-protagonista, sendo que, nos parece haver uma teia de personagens

secundários que têm uma importância análoga ou parecida, se tratando, além de Louie, de Raymond (o sorveteiro haitiano) e ainda, a criança Pearline; enquanto, do outro lado, destacam-se, além do chefe Ray Vargo, seu subalterno Sonny Valerio e Louise, a filha do “cabeça”.

Contudo, vemos com David Bordwell que “os personagens subsidiários tendem a participar da ação como ajudantes ou bloqueando ou atrasando os fatores” (BORDWELL, 2007, p. 192), portanto Louie, Raymond, 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.

Bordwell admite que o cético pode perguntar-se “o que é que não é uma narrativa de rede?” E acrescenta, “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”, em *Ghost dog* 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 destes encontros – isto é, com base na interação social entre *estranhos*. A este respeito, vale frisar, com Candido (2006) que o fator social, supostamente externo, torna-se interno – isto é, estrutural – no cinema de Jim Jarmusch. De acordo com Robert Stam

(1992), Mikhail 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” (STAM, 1992, p. 26).

Raymond, ou um estranho entre estranhos

Ao se considerar o status de estrangeiro de Raymond, e voltando no filme até às suas primeiras aparições, percebe-se a alegria, a extroversão e, às vezes, a euforia desse 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 de tipoia”, achando que se tratasse de um agente do serviço anti-imigração (clandestina).

O referido estado mental de Raymond, sua 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 discrição 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. E as reflexões de Kristeva apontam para a origem da referida felicidade do estrangeiro, justamente, no âmbito da

memória, e conseqüentemente, do inconsciente. Porém, não nos parece se tratar tanto do inconsciente enquanto ID freudiano, e sim, do inconsciente coletivo, 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.

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).

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 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 de maneira desapegada, 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.

Mais uma vez, Júlia Kristeva parece se referir ao personagem Raymond, no longa *Ghost dog*, 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 com essa cena de maneira mais aprofundada, 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, vislumbram, 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, ao não ter como entreter verbalmente o amigo,

devido à *poliglossia* - cada um falando um idioma diferente - o prestigia com esta outra forma de comunicação, visual. Seria enriquecedor deparar-se, aqui, com a análise da simbologia do barco e *As estruturas antropológicas do imaginário*, de Gilbert Durand (2012), com seus regimes diurnos e noturnos da imagem, ou a abordagem fenomenológica da *Poética do devaneio*, de Gaston Bachelard (1996) poderiam auxiliar nessa tarefa, no entanto, os limites de formato impostos por um artigo acadêmico impedem esses aprofundamentos, pelo menos nesse contexto.

Se amizade é partilha, 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 mesmo. A respeito da heteroglossia, vale salientar que, em *Ghost dog*, o construtor de navios hispânico, ao ser interpelado acerca do barco que está sendo construído por cima de um teto, responde: “No entiendo, sigo trabajando” (Não entendo, continuo trabalhando).

Da ambiência polifônica em Ghost dog

Quanto às relações dialógicas entre personagens – para além destes momentos nos quais é possível enxergar toda uma referência à heteroglossia – o filme aponta para uma interação fortemente polifônica entre as entidades ficcionais. Stam (1992) sugere que a polifonia à qual Bakhtin se refere está baseada numa *concepção democrática de diálogo*. Assim como foi frisado e citado por 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 testa seu conceito de polifonia no âmbito da literatura de Dostoiévski. Tratar-se-ia de uma arte de contraponto, de justaposição. Dostoiévski trabalha com o tema da interação das consciências no âmbito das ideias e é possível perceber, 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. 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, isto é, durante uma encenação, este personagem italiano teria sido alvejado com uma bola de sinuca e, ao revidar, teria acertado o oponente levando-o ao óbito, sendo que, apesar da legítima defesa, Roberto foi preso. O absurdo, e ao mesmo tempo, o humor negro, está no fato que, no meio de um café e de um *deejay* boêmio e também fronteiro (ou *borderline*), quanto à sua situação transitória entre o mundo da legalidade e aquele da ilegalidade (Zack aceita dirigir o carro supostamente “roubado”, de um lado para o outro da cidade, sem saber que no porta-mala havia um cadáver).

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, ainda, ofegante, lhe entrega um livro e, sorrindo, diz que depois vai querer que ele lhe conte 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 liberação de toda uma tensão que está presente desde o começo do filme.

Uma jornada de preparação para a morte

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 vassalo 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 percebe-se o fim da tensão, da resistência, do medo. *Ghost Dog* então abre-se numa última brincadeira.

Se no *Sétimo selo* (Ingmar Bergman, 1957), o cavaleiro Antonious Block (Max Von Sidow), de volta das cruzadas, é procurado pela morte e resolve jogar xadrez com ela para ganhar tempo; Em *Ghost dog*, de uma maneira bem peculiar da cultura feudal japonesa, o apagar-se do protagonista, porquanto comovido, 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.

Ainda comovido pelo *fato* de o protagonista ter sido morto – esquecendo que, afinal das contas, ele é um killer de aluguel e não um mocinho – o espectador partilha do alívio por ele experimentado, na hora da passagem, o que torna-se alívio para o espectador. É como quando, após dias quentes e abafados, com alta taxa de umidade no ar, finalmente um temporal traz sossego e refrigério, porquanto assusta algumas pessoas com suas trovoadas e relâmpagos.

Enquanto *Ghost Dog* morre, volta-se a experimentar comoção, juntamente com Raymond e Pearline que, impotentes,

assistem o falecimento do amigo. Pearline ainda levanta a arma e, aparentando estar brincando, atira em Louie, enquanto este avança mancando em direção ao veículo onde o espera a Srta. Louise, a nova chefe da organização. Louie vacila e parece ter sido atingido pela mocinha, mas logo continua a aproximar-se da *limousine*. Trata-se, pois, de uma impressão, de uma falsa pista narrativa sugerida pelo diretor que, mais uma vez, trabalha em cima de contradições e paradoxos, como o fato que uma mocinha meiga, inteligente, comportada, estudiosa e amante da leitura, como é o caso de Pearline, possa pegar uma arma no chão e vingar a morte do amigo.

Os exemplos acima nos ajudam a compreender o uso peculiar do humor negro por parte de Jarmusch. E esta constante, no cinema do diretor natural de Akron, 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 do interlocutor.

Conclusão

Através desse artigo foi possível verificar a pertinência de se utilizar o conceito de dialogismo bakhtiniano, com o intuito de se efetuar uma leitura mais aprofundada de textos fílmicos, como é o caso de *Ghost dog* (Jim Jarmusch, 1999). A relação entre o *self* e o *outro*, onde o *self* adquire sua identidade e situação no mundo histórico a partir da interação com a alteridade, fundamenta o universo fílmico de Jarmusch, feito de encontros e confrontos entre *outsiders*. É a partir desse pressuposto que temos trabalhado com conceitos como identidade e

diferença, sendo conceitos “simpáticos” ao de dialogismo, *self* e alteridade.

Compreende-se que o *outro* não necessariamente precisa ser enxergado como “diferente de”, ou seja, o “*outro*”, como é o caso do *outsider*, pode e deve ser compreendido enquanto “identidade positiva”, autônoma, e não como “identidade negativa”, por ser diferente de um suposto padrão estabelecido, e, portanto, “normal” ou até mesmo desejável. Neste sentido, vale lembrar que o *outsider* não necessariamente é tal por ser excluído, e sim, pode ser “diferente” e se situar “do lado de fora” por opção.

O próprio Jim Jarmusch, lembremos, é um *outsider* proposital, pelo menos enquanto cineasta independente, pois recebeu convites para dirigir *teen movies* (filmes sobre adolescentes) hollywoodianos, mas declinou o convite e focou num nicho de mercado diferente. Entende-se, pois, que *outsider* não é necessariamente um excluído ou azarão, mas pode ser muito bem alguém que faz questão de não entrar no círculo, ou melhor, no quadrado dos estabelecidos, seja lá qual for o contexto.

Observou-se, também, que o filme *Ghost dog* foi estruturado a partir de toda uma ambiência polifônica, muito embora não seja possível considerá-lo como a que Bordwell (2007) chama de “narrativa de rede”. Trata-se, pelo contrário, de um filme com um protagonista que é uma espécie de herói/anti-herói; E é verdade que existem diversos outros personagens com papéis importantes, no entanto, não tem como considerar esse longa-metragem como uma narrativa de rede. Louie Bonacelli é o mentor e, ao mesmo tempo, o suserano, ou mesmo, o patrão de *Ghost Dog*, sendo que, de acordo com a antiga cultura dos samurais japoneses, cada espadachim precisava de um “dono”, um suserano de quem tornava-

se vassalo e tinha o dever de defendê-lo até à morte.

A vida do samurai, portanto, tornava-se secundária, fundamentada em toda uma filosofia do desapego que é uma variante do zen budismo e do taoísmo. Perder a vida para salvar o amo, para um samurai, representava um verdadeiro privilégio, e o filme de Jarmusch traz a cultura e filosofia de vida (e de morte) dos espadachins do Japão feudal para o contexto de Nova Iorque na contemporaneidade.

O filme, de fato, revela toda a preparação de Ghost Dog para a morte e quando, finalmente, o protagonista é executado, paradoxalmente, pelo seu suserano, relaxado e sorridente, encontra ânimo para fazer uma última (a primeira, em realidade) piada com Louie. Em realidade seria melhor chamar essa piada, com Freud, de “mote de espírito”, tratando-se aqui de humor negro e, no caso, de um humor negro bem peculiar dos roteiros originais desse diretor. Isso ocorre quando, como vimos anteriormente, Ghost Dog, já moribundo, entrega um livro a Louie e lhe pede que, depois de ler, lhe diga o que achou. Daí finalmente pode morrer em paz.

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Edição Gulbenkian, 2008.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1997-b.
- BARBOSA, Afonso Manuel da Silva. **Metalinguagem e dialogismo em Jorge Furtado**: Saneamento básico e outras obras. João Pessoa: UFPB, 2017. Tese de doutoramento.
- BORDWELL, David. **Poetics of cinema**. New York: Routledge, 2007.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. 9ª ed. Pp. 13-26.
- DURAND, Gilberto. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- FREUD, Sigmund. **O Inquietante**: história de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- HALL, Stuart. **Representation: cultural representation and signifying practices**. London: Sage publications, 1997.
- HORÁCIO. **Arte Poética**. In: *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. Pp. 55-68.
- JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2008.
- _____. **Introduzione alla psicologia analítica**. Bergamo: Moretti e Vitali, 2017.
- KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- PRYSTHON, Angela. **Stuart Hall, os estudos fílmicos e o cinema**. Matrizes, V.10 - Nº 3 set/dez. 2016 São Paulo. Pp. 77-88.
- SHOHAT, Ella. **STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac naify, 2006.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. **A produção social da identidade e da diferença**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- STAM, Robert. **Bakhtin, Da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992.
- WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. Pp. 07-72.

Recebido em 2019-05-03
Publicado em 2021-05-01