

PUCRS

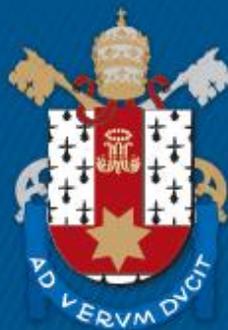
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN - FAMECOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

HELENA LUKIANSKI PACHECO

ESTÉTICA E POLÍTICA: O CINEMA *OUTSIDER* DE JIM JARMUSCH

Porto Alegre
2021

PÓS-GRADUAÇÃO - STRICTO SENSU



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

HELENA LUKIANSKI PACHECO

ESTÉTICA E POLÍTICA:
O CINEMA *OUTSIDER* DE JIM JARMUSCH

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação, Artes e Design – Famecos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dra. Melina Aparecida dos Santos Silva

Porto Alegre

2021

HELENA LUKIANSKI PACHECO

ESTÉTICA E POLÍTICA:
O CINEMA *OUTSIDER* DE JIM JARMUSCH

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação, Artes e Design – Famecos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: ___ de _____ de _____.

Prof. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind - PUCRS

Prof. Dra. Melina Aparecida dos Santos Silva - PUCRS

Prof. Dra. Miriam de Souza Rossini - UFRGS

Ficha Catalográfica

P116e Pacheco, Helena Lukianski

Estética e política : o cinema outsider de Jim Jarmusch /
Helena Lukianski Pacheco. – 2021.
120.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Melina Aparecida dos Santos Silva.

1. Jim Jarmusch. 2. American way of life. 3. Outsiders. 4.
Subjetividade neoliberal. I. Silva, Melina Aparecida dos Santos. II.
Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão de bolsa de estudo.

À orientadora Melina Aparecida dos Santos Silva, pela dedicação ao desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço aos professores que participaram da banca de qualificação, Roberto Cotta e Cristiane Freitas, pelas importantes contribuições para este trabalho.

Aos colegas do grupo de estudo Cinesofia, entre eles, Leonardo Bomfim e Maurício Vassali, pelas conversas e pelos filmes.

À Clarissa Lukianski, pela companhia no extenso ano de 2020, e aos demais familiares mais próximos. A todos que de uma forma ou de outra me apoiaram nesta trajetória.

The past and present wilt... I have fill'd them,
emptied them,

And proceed to fill my next fold of the future.

Walt Whitman

RESUMO

Esta dissertação é um estudo sobre a relação entre estética e política na filmografia de Jim Jarmusch, expoente do cinema independente americano. Jarmusch construiu uma visão crítica singular sobre o *American way of life* ao longo de sua carreira. A análise fílmica (AUMONT; MARIE, 2009) será utilizada para investigar como os seus filmes compõem contraposições às “imagens modelares” (CUNHA, 2017) do *American way of life* e representam modos de vida *outsiders* (BECKER, 2009). A metodologia também será aplicada para investigar como os espaços vazios (DELEUZE, 1990) em seus filmes funcionam como um dispositivo formal-artístico (KING, 2005). Na perspectiva política, essa escolha opera como uma forma de contraposição à subjetividade neoliberal (DARDOT; LAVAL, 2016) que começou a se fortalecer na década de 1980. Trata-se de um modelo crítico que possui uma eficácia que passa pela distância estética, conforme descrito por Jacques Rancière em *O Espectador Emancipado* (2012). Além disso, observa-se que as narrativas analisadas representam a nação estadunidense em sua complexidade de comunidade imaginada (ANDERSON, 1989), para além da projeção midiática de discursos hegemônicos sobre o modo de vida americano.

Palavras-chave: Jim Jarmusch; *American way of life*; *outsiders*; subjetividade neoliberal.

ABSTRACT

This dissertation is a study on the relationship between aesthetics and politics in the filmography of Jim Jarmusch, an exponent filmmaker in American independent cinema. Jarmusch built a unique critical view of the American way of life throughout his career. The methodology film analysis (AUMONT; MARIE, 2009) will be used to investigate how his films compose contrapositions with the “model images” (CUNHA, 2017) of the American way of life and represent outsiders’ ways of life (BECKER, 2009). The methodology will also be applied to investigate how the empty spaces (DELEUZE, 1990) in his films work as a formal-artistic device (KING, 2005). In the political perspective, this choice operates as a way of opposing the neoliberal subjectivity (DARDOT; LAVAL, 2016) that began to strengthen in the 1980s. It is a critical model that has an efficacy that passes through the aesthetic distance, as described by Jacques Rancière in *The Emancipated Spectator* (2012). Besides, it is observed that the narratives analyzed represent the American nation in its complexity of imagined community (ANDERSON, 1989), beyond the media projection of hegemonic discourses on the American way of life.

Keywords: Jim Jarmusch; *American way of life*; *outsiders*; *neoliberal subjectivity*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotogramas de <i>The Foreigner</i>	22
Figura 2 – Fotogramas de Os Limites do Controle	26
Figura 3 – Elefante	32
Figura 4 – Fotogramas de <i>Paterson</i>	33
Figura 5 - <i>Ghost Dog: The Way of the Samurai</i>	35
Figura 6 – Fotogramas de Férias Permanentes (esq.), Estranhos no Paraíso (dir.) e <i>Down by Law</i>	36
Figura 7 – Uma Noite Sobre a Terra	37
Figura 8 – Fotogramas de Férias Permanentes	39
Figura 9 – Fotogramas de <i>Mystery Train</i>	40
Figura 10 – Fotogramas de Uma Noite Sobre a Terra (esq.) e <i>Paterson</i>	41
Figura 11 – Fotogramas de Uma Noite Sobre a Terra.....	44
Figura 12 – Fotogramas de Uma Noite Sobre a Terra.....	45
Figura 13 – Amantes Eternos	46
Figura 14 – Fotogramas de Os Mortos Não Morrem.....	47
Figura 15 – A Felicidade Não Se Compra	52
Figura 16 – Férias Permanentes.....	53
Figura 17 – Estranhos no Paraíso.....	54
Figura 18 – Fotogramas de Beleza Americana.....	55
Figura 19 – Fotogramas de Beleza Americana.....	56
Figura 20 – Fotogramas de O Show de Truman	57
Figura 21 – Fotogramas de Os Mortos Não Morrem	58
Figura 22 – Fotogramas de Férias Permanentes	60
Figura 23 – Fotogramas de Férias Permanentes	62
Figura 24 – Fotogramas de Estranhos no Paraíso	66
Figura 25 – Estranhos no Paraíso.....	67
Figura 26 – <i>Down by Law</i>	70
Figura 27 - Fotogramas de Estranhos no Paraíso (esq.) e <i>Down by Law</i>	72
Figura 28 - <i>Down by Law</i>	72
Figura 29 – Fotogramas de Estranhos no Paraíso	73
Figura 30 – Estranhos no Paraíso.....	76
Figura 31 – Férias Permanentes	81
Figura 32 – Férias Permanentes.....	82
Figura 33 – Fotogramas de Férias Permanentes	85
Figura 34 – Fotogramas de Férias Permanentes	86
Figura 35 – Estranhos no Paraíso.....	87
Figura 36 – Fotogramas de Estranhos no Paraíso	88
Figura 37 – Fotogramas de Estranhos no Paraíso	90
Figura 38 – Fotogramas de Estranho no Paraíso.....	92
Figura 39 – Fotogramas de <i>Down by Law</i>	95
Figura 40 – <i>Down by Law</i>	96
Figura 41 – Fotogramas de <i>Down by Law</i>	97
Figura 42 – Fotogramas de <i>Down by Law</i>	99
Figura 43 – Fotogramas de <i>Down by Law</i>	101

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. JIM JARMUSCH	16
2.1 <i>O cinema independente americano</i>	19
2.2 <i>A cena nova-iorquina (No Wave)</i>	21
2.3 <i>O dispositivo formal-artístico na filmografia de Jim Jarmusch</i>	24
2.4 <i>Outsiders</i>	27
2.5 <i>Deslocamentos e ruínas: distanciando-se da subjetividade neoliberal</i>	39
3. <i>AMERICAN WAY OF LIFE – IMAGENS DE UM MODELO DE VIDA</i>	50
3.1 <i>O espaço interno e externo</i>	55
3.2 <i>Férias Permanentes e os primeiros espaços desconectados</i>	59
3.3 <i>Estranhos no Paraíso e a promessa de um novo mundo</i>	65
3.4 <i>O encarceramento em Down by Law</i>	68
4. A NARRATIVA CONTRA-HEGEMÔNICA DO <i>AMERICAN WAY OF LIFE</i> NOS PRIMEIROS FILMES DE JIM JARMUSCH: ASPECTOS DISSIDENTES DA CRIAÇÃO DOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA	74
4.1 <i>Breves considerações sobre a narrativa no cinema</i>	77
4.2 <i>Férias Permanentes: a ruptura com o American way of life</i>	79
4.3 <i>Estranhos no Paraíso: vivendo (quase) como estadunidenses</i>	86
4.4 <i>Down by Law: o American Dream enviesado</i>	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	109
FILMOGRAFIA	114
ANEXOS.....	118

1. INTRODUÇÃO

Jim Jarmusch frequentemente é definido como um dos mais proeminentes diretores do cinema independente americano (LEVY, 1999). Embora existam muitos artigos e livros (majoritariamente em inglês) a respeito da obra de Jarmusch, no Brasil, a filmografia do cineasta permanece pouco estudada¹. Os seus filmes apresentam um ponto de vista singular sobre os Estados Unidos, que se expressa na correlação entre a estética e a política. Em um primeiro momento, a filmografia de Jim Jarmusch evidencia uma contraposição ao *American way of life*, estilo de vida caracterizado por consumismo e desejo de ascensão econômica que foi projetado principalmente através do cinema e da televisão ao longo do século XX (CUNHA, 2017).

Essa dissonância é construída por meio da narrativa e dos enquadramentos que mostram paisagens comuns e/ou decadentes dos Estados Unidos. Entendemos “narrativa” por dois vieses: a construção de um discurso hegemônico sobre os Estados Unidos (SHOHAT; STAM, 2006) que se cristalizou com a difusão global do *American way of life* e a narrativa cinematográfica. Historicamente, o país projetou uma imagem de democracia consolidada (LIEVEN, 2004) por um povo vitorioso e desbravador – tal imagem também foi disseminada por meio dos filmes *western* (SHOHAT; STAM, 2006). Posteriormente, o cinema projetou o ideal do *American way of life*. Inicialmente observamos que os personagens de Jim Jarmusch, de diferentes formas, não estão inseridos nesse modo de vida. Posto isso, o problema de pesquisa que investigamos é: de que forma seus filmes apresentam uma visão *outsider* sobre o modo de vida americano?

Outro ponto que motivou esta pesquisa foi o contexto histórico. O primeiro longa-metragem do diretor, *Férias Permanentes* (1980), foi lançado no mesmo ano em que Ronald Reagan foi eleito presidente nos Estados Unidos. Pesquisadores como Pierre Dardot e Christian Laval consideram que nesse período ocorreu a “grande virada” neoliberal. Hoje há cada vez mais estudos sobre o que se chama de subjetividade neoliberal (DARDOT; LAVAL, 2016),

¹ No site do catálogo de Teses e Dissertações da Capes, a pesquisa por “Jim Jarmusch” não retorna resultados com trabalhos sobre o cineasta. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!>. Acesso em: 2 abr. 2020

uma forma de internalização do neoliberalismo que está atrelada a vivências contemporâneas aceleradas e produtivistas (CRARY, 2014).

O caráter político da filmografia de Jim Jarmusch, muitas vezes, situa-se no “recorte do espaço comum” (RANCIÈRE, 2012a, p.59), o que potencializa a eficácia do modelo crítico que observamos na construção narrativa dos seus longas-metragens. As suas escolhas estéticas perpassam a heterogeneidade da linguagem cinematográfica (AUMONT, 2011), e por isso a nossa análise abrange outras formas artísticas que aparecem em seus filmes, como a música e a literatura.

Nosso objetivo principal é, portanto, analisar a representação de modos de vida *outsiders* (BECKER, 2009) em relação ao *American way of life* (CUNHA, 2017) na filmografia de Jim Jarmusch. Os objetivos específicos da pesquisa são: apresentar o contexto sociopolítico em que o cineasta começou a sua carreira; investigar características estéticas que se repetem na obra de Jarmusch e analisar de forma mais detalhada os três primeiros filmes do diretor: *Férias Permanentes* (*Permanent Vacation*, 1980), *Estranhos no Paraíso* (*Stranger than Paradise*, 1984) e *Down by Law* (Daunbailó, 1986). Além disso, dois conceitos-chave desta pesquisa – *outsider* e *American way of life* – serão abordados por meio da análise de outros filmes como *Tiros em Columbine* (*Bowling for Columbine*, dir. Michael Moore, 2002), *Elefante* (*Elephant*, dir. Gus Van Sant, 2003), *O Show de Truman* (*The Truman Show*, dir. Peter Weir, 1998) e *Beleza Americana* (*American Beauty*, dir. Sam Mendes, 1999). Dessa forma, buscamos construir uma espécie de mosaico sobre a cultura estadunidense e seus modos de vida *outsiders* na sociedade contemporânea.

A escolha da análise mais detalhada dos três primeiros filmes ocorreu por mais de um motivo: a investigação dos aspectos seminais do estilo de Jarmusch inevitavelmente direcionou o nosso olhar para as suas primeiras obras. Embora Jarmusch não defina como uma trilogia, há proximidades estéticas entre os três longas-metragens do *corpus* escolhido, para além do que é perceptível em um primeiro momento, como a fotografia em preto-e-branco.

A primeira parte desta pesquisa se inicia, portanto, situando o começo da carreira de Jim Jarmusch. Tendo em vista que pensamos o cinema como uma arte vinculada a questões sociológicas e econômicas, inicialmente abordaremos o contexto em que o diretor estava inserido. A expressão “cinema independente americano” abarca uma grande complexidade, pois a produção cinematográfica envolve etapas que incluem o financiamento dos filmes, a distribuição e a exibição (LACKEY, 2012). Para além da questão econômica, é possível

pensarmos se os filmes independentes apresentam ou não distinções narrativas e estéticas em relação à indústria hollywoodiana. Como as perspectivas variam, buscamos autores que trazem uma abordagem geral sobre o tema (KING, 2005, LEVY; 1999; ORTNER, 2013) e explanamos pontos em comum a respeito do “cinema independente americano” que começou a ser notabilizado no final da década de 1970 e estava conectado direta ou indiretamente aos movimentos de contracultura estadunidense².

Além de identificarmos algumas singularidades na construção estética e narrativa no cinema de Jim Jarmusch, há o fato de que grande parte dos seus filmes foram financiados com recursos de fora dos Estados Unidos (LACKEY, 2012). A partir de então, compreende-se o motivo do termo *outsider* ter sido frequentemente associado ao diretor. Ademais, conforme observamos a partir da análise do *corpus*, os personagens dos seus filmes são *outsiders* em relação ao *American way of life* (modo de vida americano).

Pensando sempre na confluência entre política e estética, a nossa dissertação se estabelece intercalando teorias que se referem à política e à sociologia com a análise fílmica (AUMONT; MARIE, 2009). Essa metodologia consiste em “dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem” (AUMONT; MARIE, 2009, p.12). Utilizaremos fotogramas (ou *frames*) para exemplificar: a pausa na imagem (fotograma) é um instrumento típico da análise fílmica e, embora retire a característica essencial do cinema, o movimento (além da banda sonora), funciona como uma citação literal do filme e é, portanto, útil ao analista (AUMONT; MARIE, 2009). Como o nosso objetivo é analisar aspectos que singularizam o cinema de Jim Jarmusch, a análise fílmica se estende por toda a dissertação, muitas vezes com o intuito comparativo.

Após a apresentação do cineasta e a conceitualização do “cinema independente americano”, adentraremos na conjuntura mais específica que influenciou a realização dos seus dois primeiros filmes: a cena *No Wave* (LESSA, 2016). Esse movimento foi influenciado pela cultura do gênero punk que ascendia em Nova York na época em que Jarmusch se estabeleceu na região conhecida como *Lower East Side*.

A pesquisa sobre o cinema independente americano nos direcionou para a obra *American Independent Cinema*, de Geoff King (2005). Nesse livro, o autor se refere ao

² O surgimento da contracultura está relacionado com os movimentos sociais dos anos 1960, caracterizados pelas ideias antielitistas e pelas lutas feministas e antirracistas. Além disso, nos Estados Unidos, nesse período contestava-se a Guerra do Vietnã (KARNAL, 2007).

minimalismo da narrativa de Jim Jarmusch como um dispositivo formal-artístico. Sem se aprofundar muito nesse ponto, King (2005) comenta que há um efeito de verossimilhança associado ao uso desse dispositivo no cinema de Jarmusch, pois dessa forma momentos *low-key* (sem grande importância) são enfatizados. Posto de outra forma, as narrativas convencionais do cinema clássico muitas vezes apresentam relações sensório-motoras (DELEUZE, 1990) em que tais “espaços vazios” ou “tempos mortos” acabam sendo vistos como excedentes.

Conforme Deleuze (1990), esses momentos óticos e sonoros possibilitam outras perspectivas, para além do que o cinema de imagem-ação indica ao espectador - podem, por exemplo, ter relação com a subjetividade dos personagens. No caso de Jarmusch, esse artifício está diretamente relacionado com sua crítica ao *American Way of life*, e evidencia a relação de *outsiders* com a sociedade estadunidense.

A respeito desse termo (*outsider*), nossa conceitualização parte do princípio de que o campo do desvio foi nos seus primórdios conectado à problemática do crime, ou seja, o indivíduo era um *outsider* por romper com leis. A perspectiva que nos interessa é a que se desenvolveu fora dessa tradição. No viés sociológico de Howard Becker (2009), a questão central não é perguntar o que leva alguém a transgredir as normas sociais. Para Becker, devemos focalizar as pesquisas sobre desvio partindo da premissa de que “as pessoas agem com base na sua compreensão do mundo” (BECKER, 2009, p.12). Logo, determinados grupos considerados desviantes não veem suas ações como “erradas” e, inclusive, criam suas próprias lógicas de interação social, como os usuários de maconha e os músicos de jazz analisados pelo sociólogo.

Ainda nesse capítulo, a escolha de fotogramas visa ilustrar duas características que identificamos na filmografia de Jim Jarmusch, os *deslocamentos* e as *ruínas*. O primeiro termo se conecta com os “tempos mortos” mencionados anteriormente, e se relaciona com a representação de *outsiders* na medida em que mostra os personagens observando e/ou descobrindo as paisagens e o modo de vida estadunidense. As *ruínas* se opõem às imagens modelares do *American way of life* (CUNHA, 2017) que analisaremos na parte seguinte do trabalho.

Posteriormente, adentraremos nas especificidades desse modo de vida no cinema estadunidense. A pesquisa sobre aspectos políticos da História dos EUA, conectados ao *American way of life*, tem como base o livro *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI* (KARNAL, 2007). As obras *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*, de Eric

Hobsbawm (1995), e *O neoliberalismo – história e implicações*, de David Harvey (2008), também possibilitaram o aprofundamento da compreensão dos contextos econômicos e sociopolíticos que são relevantes para este estudo. Além desses livros, utilizamos a tese “*American way of life: representação e consumo de um estilo de vida modelar no cinema norte-americano dos anos 1950*” (2017), de autoria de Paulo Cunha. O modo de vida americano foi difundido com mais veemência pelos meios de comunicação após a crise de 1929 (CUNHA, 2017), porém, a representação desse estilo de vida idealizado não ficou restrita às décadas subsequentes, conforme veremos nesta pesquisa.

Para abordar a questão das imagens modelares, escolhemos também analisar fotogramas de dois filmes posteriores à década de 1950 e relativamente recentes: *O Show de Truman* (*The Truman Show*, dir. Peter Weir, 1998) e *Beleza Americana* (*American Beauty*, dir. Sam Mendes, 1999). A nossa escolha se baseou no fato de que, apesar de apresentarem imagens modelares, esses filmes se tornaram conhecidos por problematizarem o *American way of life*. Nessa parte da pesquisa, o nosso objetivo é mostrar como os três primeiros filmes de Jim Jarmusch constituem *outro* modelo crítico. A análise se estabelecerá por uma perspectiva do espaço fílmico em um entendimento mais simplista, ou seja, do que é mostrado em termos de lugares internos e externos (a casa, as ruas, etc.).

No último capítulo, o nosso enfoque será na questão da narrativa e do dispositivo formal-artístico. Partindo da ideia de nação como “comunidade imaginada” (ANDERSON, 1989), enfocaremos nos aspectos dissonantes que caracterizam os EUA. Neste momento da análise, observaremos de que forma os filmes apresentam os *outsiders* em representações não reducionistas, opondo-se ao que é projetado na indústria cinematográfica hegemônica.

Veremos como, no cinema de Jarmusch, a representação de *outsiders* está relacionada com mais de um aspecto da narrativa, mostrando-se também na interação entre personagens. Em relação à narrativa, a nossa intenção não é fazer uma grande revisão sobre o cinema clássico, no entanto, o apontamento de aspectos básicos sobre a construção de roteiros cinematográficos serve para mostrar como Jarmusch não apenas rompe, mas subverte esse modelo canônico criando situações inesperadas. Pontuaremos alguns aspectos sobre o modelo que ficou conhecido como narrativa clássica, utilizando autores como Ismail Xavier (*O olhar e a cena – melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*, 2003) e Robert Mckee (*Story – Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, 1997).

Ressaltamos que fazer uma revisão bibliográfica sobre a representação do *American way of life* em todo o cinema estadunidense, para fins comparativos, seria impossível. Por esse motivo, amparamos nossa pesquisa em artigos e em livros que tratam especificamente das particularidades do estilo do diretor, como as obras *Jim Jarmusch: Music words and noise* (PIAZZA, 2015), *Stranger than Paradise - Maverick film-makers in recent America Cinema* (ANDREW, 1999) e *Arbitrary Reality: The Global Art Cinema of Jim Jarmusch* (LACKEY, 2012). Dessa forma, esperamos contribuir trazendo a perspectiva de um cineasta que, para além de reconhecer as contradições internas do próprio país, representa de forma peculiar a vivência nos Estados Unidos de diferentes tipos de *outsiders*.

2. JIM JARMUSCH

Jim Jarmusch nasceu em 1953 em Akron, uma pequena cidade industrial localizada no estado de Ohio (EUA). O cineasta saiu da sua cidade-natal ainda na juventude (PIAZZA, 2015), pois o local não oferecia oportunidades para um jovem com aspirações artísticas. No entanto, as paisagens pós-industriais que aparecem em seus filmes remetem à sua vivência em Akron. Entre as características que se evidenciam em sua obra, destacam-se a fotografia escura e/ou em preto-e-branco, os longos planos cinematográficos em que pouca ação acontece e a narrativa não-melodramática.

Jarmusch se mudou para Nova York em 1971, onde iniciou seus estudos acadêmicos frequentando a *Columbia University*. A sua primeira opção foi estudar literatura - mais especificamente, poesia. Durante o curso, ele realizou um intercâmbio na França, onde começou a frequentar a Cinemateca Francesa. Nesse local, ele conheceu o trabalho de cineastas como Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi, Robert Bresson e Jacques Rivette (VILLELLA, 2001). De volta à cidade de Nova York, Jarmusch optou por estudar cinema na *New York University's Tisch School of the Arts*. Ainda na universidade, concebeu o projeto do seu primeiro longa-metragem: *Férias Permanentes* (*Permanent Vacation*, 1980).

Férias Permanentes apresenta características que se tornariam marcas de seu estilo: a imobilidade, a duração extenuante, o enredo desdramatizado, a narrativa rarefeita (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010). Ao longo do trabalho, desenvolveremos como o minimalismo da narrativa dos filmes de Jarmusch funciona como um dispositivo formal-artístico (KING, 2005), que corresponde a propósitos políticos que serão analisados no desenvolvimento da pesquisa.

Jarmusch completou quarenta anos de carreira em 2020 e se manteve, de certa forma, como um *outsider* (BECKER, 2009) dentro da indústria hollywoodiana. No decorrer do trabalho aprofundaremos a respeito do que significa ser um *outsider* nos Estados Unidos, e mostraremos como esse termo se correlaciona com os personagens “comuns” de Jarmusch. No caso, o “comum” se refere a pessoas que cumprem rotinas prosaicas em narrativas que avançam sem grandes reviravoltas. Lackey (2012, p.8) aponta a singularidade do modo de produção de Jim Jarmusch com a seguinte análise:

seu financiamento é principalmente (quase inteiramente) estrangeiro; um número significativo de personagens estrangeiros povoam seus filmes e falam várias línguas;

as abordagens de *mise-en-scène* e narrativa são fortemente influenciadas pelo cinema estrangeiro; e as perspectivas de seus filmes em relação à cultura americana desestabilizam regularmente a identidade cultural, situando-a em um contexto global (tradução nossa).

Apenas a partir de 1995, em seu sexto longa-metragem, o cineasta passou a filmar com um orçamento maior em comparação ao dos seus primeiros filmes. *Dead Man* (1995) foi produzido com nove milhões de dólares, um valor ínfimo para os padrões hollywoodianos. A distribuição do longa-metragem ficou a cargo da empresa Miramax, o que mostra que Jarmusch não permaneceu totalmente à parte da indústria cinematográfica estadunidense. Quando a Miramax exigiu um corte final diferente do proposto pelo diretor, ele se recusou a deixar o filme mais “comercializável”, resultando na redução de exhibições de *Dead Man* pela distribuidora (LACKEY, 2012).

Por esse viés econômico, Jarmusch teve maior liberdade para expressar a sua visão a respeito da sociedade estadunidense no início de sua carreira. Seus dois primeiros filmes foram produzidos no contexto da cena punk nova-iorquina que se sucedeu no final dos anos 1970 (*No Wave*). Esse movimento tinha uma proposta cooperativa tanto na produção musical quanto fílmica: era comum que os filmes fossem feitos pelo mesmo grupo de pessoas com alternância de funções (LESSA, 2016).

O filme *Estranhos no Paraíso* foi viabilizado por meio de um ato colaborativo: a primeira parte do longa-metragem foi filmada com os negativos do estoque doado por Wim Wenders depois do fim das gravações de *O Estado das Coisas* (*The State of Things*, 1982) (ANDREW, 1999). Esse modo de produção DIY (*Do It Yourself*³) tem um caráter político, no sentido de se opor aos modos hegemônicos de produção cultural (MORAN, 2010).

Há uma determinada imagem dos Estados Unidos que foi projetada pelo cinema hollywoodiano. Autores como Douglas Kellner (2001) e Franthiesco Ballerini (2017) fazem considerações a respeito do alinhamento das produções cinematográficas de Hollywood com discursos políticos conservadores: ambos relacionam o filme *Rambo* (*Rambo*, dir. Ted Kotcheff, 1982) com o governo de Ronald Reagan, por exemplo. Em sua narrativa, o filme evidencia a figura de um lutador, buscando reestabelecer o poder branco masculino depois da derrota dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã (KELLNER, 2001).

³ Na tradução livre, Faça-Você-Mesmo, ou seja, com recursos próprios.

Contudo, isso não significa que não existam filmes hollywoodianos com viés crítico sobre questões sociais. Na obra *A Nação do Filme*, Robert Burgoyne (2002) argumenta que há uma certa pluralidade de filmes feitos dentro do sistema hollywoodiano. Longas-metragens como *Nascido em 4 de Julho* (*Born on the Fourth of July*, dir. Oliver Stone, 1989) e *Coração de Trovão* (*Thunderheart*, dir. Michael Apted, 1992), por exemplo, apresentam narrativas que tensionam problemas políticos e sociais relacionados aos Estados Unidos. No entanto, o autor faz diversas ressalvas em suas análises. No caso de *Nascido em 4 de Julho*, Burgoyne (2002, p.86) afirma que:

embora o filme defina o papel do herói masculino de maneira que sugere abordagens alternativas da identidade masculina, a sua estrutura simbólica, organizada em torno de uma série de estereótipos maternos, revela uma profunda ambivalência em matéria de gênero.

A respeito do longa-metragem *Coração de Trovão*, apesar de trazer uma perspectiva indígena, o filme “parece abraçar o imaginário que tenta contestar” (BURGOYNE, 2002, p.76), ou seja, as convenções dos filmes *western*. A visão crítica de Burgoyne (2002) corrobora com as preposições de Ballerini (2017), para quem os produtos fílmicos feitos em Hollywood sempre reforçam mensagens patrióticas. O autor cita como exemplo o caso de *The Walking Dead*, uma série contemporânea sobre zumbis que aparentemente não apresenta um posicionamento político explícito, mas que indiretamente difunde uma mensagem sobre a importância da posse de armas para a proteção dos cidadãos estadunidenses.

Desta forma, argumentamos que o cinema independente americano possibilita a construção de um ponto de vista contra-hegemônico, conforme a revisão bibliográfica nos aponta (KING, 2005, LEVY; 1999; ORTNER, 2013). Posto isso, partimos do fato de que Jarmusch está inserido no “cinema independente americano” e, mais especificamente, na cena *No Wave*, no início de sua carreira. Na seção a seguir, analisaremos as características desses dois contextos.

2.1 O cinema independente americano

Como definir o cinema “independente” americano? De acordo com Emanuel Levy (1999, p.3), há dois posicionamentos a respeito do tema: “um é baseado em como os ‘indies’⁴ são financiados, o outro se concentra no ‘espírito’ ou visão”. A partir do primeiro ponto de vista, qualquer filme feito fora dos estúdios de *Hollywood* é independente. No entanto, características como uma “nova perspectiva”, um “espírito inovador” e uma “visão pessoal” podem definir um filme independente. Geoff King⁵ (2005) propõe três aspectos: os filmes são produzidos com baixos orçamentos (*low-budget movies*), adotam estratégias que os fazem romper com as convenções associados ao estilo *mainstream* de Hollywood, e oferecem visões desafiadoras em relação a questões sociais’.

Embora seja difícil definir o início do cinema independente americano, a decisão da empresa Columbia de distribuir o filme *Sem Destino* (*Easy Rider*, dir. Dennis Hopper, 1969) foi um ponto de virada que ajudou a impulsionar uma nova geração de cineastas influenciados pela contracultura (KING, 2005). O filme custou 501 mil dólares e teve um retorno de bilheteria de 19,1 milhões (BISKIND, 1998). Em *Cinema of Outsiders* (1999), Emanuel Levy afirma que alguns autores consideram o segundo filme de Jarmusch, *Estranhos no Paraíso* (*Stranger than Paradise*, 1984), um marco do cinema independente. No entanto, Levy (1999) diz que essa referência não é precisa porque *Eraserhead*, de David Lynch, foi lançado antes, em 1977. O autor aponta ainda dois títulos menos conhecidos como possíveis “primeiros filmes independentes”: *Pink Flamingos* (1972), de John Water e *Hester Street* (1975), de Joan Micklin Silver.

Os filmes *indies* ganharam maior notoriedade a partir da década de 1990 (ORTNER, 2013), impulsionados pelo sucesso de *Sexo, Mentiras e Videotape* (*Sex, Lies and Videotape*, 1989). O filme dirigido por Steven Soderbergh explora a estética do *home video*, que estava começando a se popularizar nesse período. Em termos de temática, há alguns aspectos análogos aos vistos no cinema de Jim Jarmusch.

⁴ Alcinha para filme independente.

⁵ Geoff King é professor (*film studies*) na *Brunel University London*. De acordo com informações de sua página pessoal na universidade (<https://www.brunel.ac.uk/people/geoff-king>), a obra *American Independent Cinema* (2005) é um estudo pioneiro sobre o cinema independente americano.

No filme, a dona de casa Ann está frustrada em seu casamento com John, e não sabe que é traída pela própria irmã. A narrativa é tensionada pelo aparecimento de Graham, um amigo de juventude de John que possui o hábito de filmar mulheres falando sobre as suas vidas íntimas. Embora Graham possa ser considerado um perverso em uma análise superficial, o “bem-sucedido” (aos olhos da sociedade capitalista estadunidense) John é muito mais hipócrita. Graham não possui ambições econômicas: sem emprego fixo, ele dorme em seu carro. Portanto, ele é um *outsider* aos moldes dos filmes de Jarmusch, e representa também um contraponto ao *American way of life*.

O período entre o início dos anos 1960 e final dos anos 1980 foi marcado pelo surgimento de uma geração pouco esperançosa em relação ao futuro. Os “filmes da Geração X” (ORTNER, 2013) são caracterizados pelo desencanto com o sonho americano. Longas-metragens como *Slacker* (dir. Richard Linklater, 1991) e *Caindo na Real* (*Reality Bites*, dir. Ben Stiller, 1994) apresentam narrativas relacionadas à falta de perspectiva econômica dos jovens.

A correlação entre o cinema independente e os valores culturais do punk também é algo frequente nos filmes que espelharam essa questão. O filme *Clube da Luta* (*Fight Club*, dir. David Fincher, 1999), por exemplo, exalta um modo de vida à margem da lógica capitalista. Em uma das cenas mais conhecidas do longa-metragem, o personagem Tyler Durden elenca como as identidades acabam atreladas a esse modelo econômico: “*You are not your job. You're not how much money you have in the bank. Not the car you drive. Not the contents of your wallet.*”⁶

Além das mensagens *anti-establishment*, o cinema independente também contempla pautas como questões de gênero e discriminação racial. Em 1986, a recepção positiva do filme *Ela Quer Tudo* (*She's Gotta Have It*) projetou a carreira do diretor Spike Lee na indústria cinematográfica. Também na década de 1980 foi produzido *The Cruz Brother and Miss Maloy*, um dos primeiros filmes dirigidos por uma mulher afro-americana: a cineasta Kathleen Collins. A partir de 1990, o *New Queer Cinema*⁷ começou a se destacar no cinema independente americano, com o lançamento de filmes como *Poison* (Veneno, 1991), de Todd Haynes e *My Own Private Idaho* (1991), de Gus Van Sant (KING, 2005).

⁶ “Você não é o seu emprego. Não é o carro que você dirige. Não é o conteúdo da sua carteira” (tradução nossa).

⁷ A expressão “*New Queer Cinema*” foi utilizada pela primeira vez pela crítica B. Ruby Rich para se referir ao surgimento de filmes formalmente inventivos e com temática homossexual (KING, 2005).

A produção cinematográfica independente se manteve profícua entre os anos 1990 e o início dos anos 2000. A partir de 2007, iniciou-se um período de crise, com o fechamento de uma série de pequenas produtoras estadunidenses (*mini-majors*) (ORTNER, 2003). No entanto, o acesso facilitado às tecnologias digitais permitiu a continuidade da produção do cinema *indie* por meio do *crowdfunding* (financiamento coletivo), por exemplo. Além disso, a partir de 2010, sites de exibição de vídeos como *YouTube* e *Vimeo* possibilitaram uma maior democratização dos meios de exibição (TRYON, 2017).

2.2 A cena nova-iorquina (*No Wave*)

Desde seu primeiro filme, Jarmusch demonstra interesse pela “estética da queda do capitalismo industrial” (MURATOĞLU PEHLIVAN; ATALAY, 2018) ao filmar a região nova-iorquina conhecida como *Lower East Side*. A partir da década de 1970, a cidade enfrentou a pior crise fiscal de sua história: “a reestruturação capitalista e desindustrialização vinham havia anos corroendo a base econômica da cidade, e a rápida suburbanização deixara boa parte do centro empobrecida” (HARVEY, 2008, p.54).

Nesse espaço urbano, desenvolveram-se estratégias artísticas originais criadas em contraposição ao mundo da arte e à sociedade burguesa de *Uptown* (SOLDANI, 2018). Um desses movimentos culturais em atividade no período foi denominado *No Wave* (Sem Onda, na tradução literal). O nome surgiu em contraposição ao termo *New Wave*, que se refere ao gênero musical que teve grande repercussão nos anos 1980. Faziam parte da *New Wave* artistas como *Stray Cats*, *Joy Division* e *Siouxie and the Banshees*. A música era muitas vezes caracterizada por novos sons eletrônicos de sintetizadores, e o visual das bandas era composto por vistosas roupas de *nylon* (MCKNIGHT-TRONTZ, 2005).

O documentário *Blank City* (2012), dirigido por Celine Danhier, reúne uma compilação de filmes produzidos no contexto da *No Wave*. Naquela época, era acessível possuir uma câmera *Super-8*, embora os cineastas também filmassem nos formatos 16mm e 35mm. Um dos entrevistados do filme, Jim Jarmusch comenta sobre o caráter colaborativo do cinema *No Wave*: “as pessoas compartilhavam equipamentos, e muitos de nós trabalhamos nos filmes uns dos

outros.” Como exemplo, ressalta-se o fato de que o músico John Lurie, saxofonista da banda de jazz *The Lounge Lizards*, atuou nos três primeiros filmes de Jim Jarmusch.

Entre os principais cineastas da cena *No Wave*, destaca-se Amos Poe. O título do documentário de Danhier faz referência ao seu filme *The Blank Generation* (1976). Nessa obra, Poe faz uma montagem com cenas de *shows* de artistas que participavam do movimento, como Patti Smith e Blondie. Outro título mais conhecido seu é o longa-metragem *The Foreigner* (1978). No final do filme, Poe colocou uma cartela que destaca o caráter independente da produção: “a realização desse filme foi possível por meio de um empréstimo pessoal de US\$5000 do *Merchants Bank de New York*”.

Observam-se várias aproximações entre *The Foreigner* e os primeiros filmes de Jim Jarmusch⁸, a começar pelo título “O Estrangeiro” (tradução nossa). Na narrativa de Amos Poe, o agente secreto Max Menace chega a Nova York para uma missão que é pouco elucidada ao longo da narrativa⁹. Em vez de explicações lógicas, o que vemos são encontros que parecem “casuais” e conversas sem muito nexos. Esteticamente há cenas que remetem ao filme *Estranhos no Paraíso*. Recém-chegado, Max caminha sozinho com sua mala. Há uma certa atmosfera de perigo, uma “escuridão” da cidade realçada pela fotografia em preto-e-branco de ambos os filmes. Nesse sentido, há uma mensagem de que estrangeiros não são tão “bem-vindos” nos EUA.

Figura 1 – Fotogramas de *The Foreigner*



Fonte: *The Foreigner* (1978)

⁸ Há um comentário a respeito da influência direta de *The Foreigner* em *Férias Permanentes* no livro *Jim Jarmusch: words, music and noise*, de Sara Piazza (2015).

⁹ Símile ao que ocorre também em outro filme de Jim Jarmusch, *Os Limites de Controle* (2009).

Alguns filmes da cena *No Wave* exploram temas mais controversos, como é o caso de *Flaming Creatures* (dir. Jack Smith, 1963). A obra possui cenas explícitas de conteúdo violento e sexual, e por isso foi banida de 22 estados dos EUA¹⁰. Além disso, há uma ruptura radical com qualquer tipo de narrativa lógica, refletindo a anarquia que se estabeleceu no período: o caos do contexto socioeconômico dos Estados Unidos se somou aos problemas que a cidade de Nova York enfrentava. A crise fiscal resultou na redistribuição de renda, e áreas como a região de *Lower East Side* ficaram abandonadas pelas políticas públicas (HARVEY, 2008).

De acordo com Ortner (2013), alguns filmes do cinema independente da década de 1980 (como os citados filmes da “Geração X”) representam um período obscurantista relacionado à sensação de medo crescente gerada por diversos fatores como a insegurança econômica e a disseminação do vírus do HIV. A profusão de imagens sobre a Guerra do Vietnã e o escândalo de *Watergate* também foram responsáveis por criar uma atmosfera hostil, com jovens dominados por sentimentos de angústia e desesperança. Filmes sem o compromisso comercial de alcançar sucesso de bilheteria, como é o caso de *Flaming Creatures*, podem abordar com maior liberdade temáticas obscuras, uma vez que não precisam ser palatáveis para nenhum público específico.

O feminismo não poderia deixar de aparecer dentro de uma cena tão contestadora como a *No Wave*. Um dos filmes mais conhecidos dessa vertente é *Guerillère Talks* (1978), de Vivienne Dick. O filme é composto por sete segmentos. Em todos aparecem mulheres (artistas da cena *No Wave*) realizando atividades por vezes associadas ao universo masculino como jogar fliperama, tocar guitarra, mexer em câmeras fotográficas e fumar. Em um dos trechos, uma mulher lê uma carta em que é aconselhada a não tomar tranquilizantes. Na mesma cena, ela brinca com uma arma de plástico. São “pequenas ações” que fazem referência ao processo de emancipação da subjetividade feminina.

A cena *No Wave* durou pouco tempo, entre o final dos anos 1970 e o início dos anos 1980 (LESSA, 2016). Alguns longas-metragens produzidos no período tiveram maior reconhecimento através da seleção em festivais: *Estilhaços* (*Smithereens*, 1982), de Susan Seidelman e *Estranhos no Paraíso*, de Jarmusch, foram exibidos no Festival de Cannes. Em 2003 foi lançado o filme *Downtown 81* (dir. Edo Bertoglio), que retrata a vida de Jean-Michel Basquiat (1960-1988), um dos mais proeminentes artistas da época.

¹⁰ Fonte: MoMA Learning. Disponível em: https://www.moma.org/learn/moma_learning/jack-smith-flaming-creatures-1962-1963. Acesso em: 15 dez. 20

2.3 O dispositivo formal-artístico na filmografia de Jim Jarmusch

Alguns cineastas possuem fases bem demarcadas em suas carreiras, como o diretor Gus Van Sant e a sua conhecida “Trilogia da Morte” que abrange os filmes *Gerry* (2002), *Elefante* (2003) e *Últimos Dias* (2005) (DIAS, 2013). Agrupar a filmografia de Jim Jarmusch nesses mesmos moldes não é uma tarefa simples, porém uma revisão dos seus treze longas-metragens de ficção¹¹ é importante para compreender como algumas características se repetem na sua obra, como o minimalismo da narrativa e a representação de *outsiders*.

Em “*Arbitrary Reality: The Global Art Cinema of Jim Jarmusch*”, Eric Lackey (2012) propõe uma divisão em três fases: a Fase 1 (*Fortuitous Beginning*) abarca o período de 1980 a 86, incluindo, portanto, os três primeiros filmes; a Fase 2 (*The Global Courtship of Jim Jarmusch - 1989-92*) refere-se aos filmes *Mystery Train* (1989) e *Uma Noite Sobre a Terra* (*Night on Earth*, 1991) e a Fase 3 (*From Indie to Indiewood*) engloba os filmes feitos entre 1995 e 2009.

Lackey (2012) terminou sua pesquisa antes do lançamento de *Amantes Eternos* (*Only Lovers Left Alive*, 2013), e por isso esse filme, *Paterson* (2016) e *Os Mortos Não Morrem* (*The Dead Don't Die*, 2019) não foram incluídos em sua análise. A classificação do autor considerou o modo de financiamento dos longas-metragens, mas também questões relacionadas à narrativa: os filmes da primeira fase contavam com no máximo dois personagens estrangeiros (de origem europeia), e a representatividade foi se ampliando ao longo da carreira de Jarmusch, incluindo atores de outras etnias, o que justifica o nome da segunda fase.

Os longas-metragens do primeiro momento da carreira de Jarmusch foram realizados com financiamento europeu. A partir de *Mystery Train*, o cineasta conseguiu verba para produção da empresa japonesa JVC. *Uma Noite Sobre a Terra* também foi produzido com dinheiro da JVC e de produtoras provenientes de países como França e Alemanha. Embora a questão do financiamento não seja a de maior interesse desta pesquisa, é importante pontuar que a busca por produzir cinema com dinheiro de produtoras estrangeiras está relacionada com

¹¹ O diretor também filmou dois documentários (*Year of the Horse*, 1997 e *Gimme Danger*, 2016), além de alguns *videoclipes* para artistas como Tom Waits e Neil Young. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Jim_Jarmusch_filmography. Acesso em 16 jan. 21

o desejo de manter o controle criativo e de se distanciar da indústria hollywoodiana (LACKEY, 2012).

Entre 1995 e 2018, a divisão em fases se torna mais complexa. Em *Dead Man* (1995), Jarmusch voltou a filmar em preto-e-branco e pela primeira vez realizou um filme com gênero mais definido (*western*). O mesmo pode ser dito a respeito do longa-metragem seguinte, *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999).

Depois de *Ghost Dog*, Jim Jarmusch lançou o filme *Sobre Café e Cigarros* (*Coffee and Cigarettes*, 2003). O longa-metragem é composto de 11 “segmentos” ou curtas-metragens filmados entre a década de 1980 e o início dos anos 2000. O primeiro deles (*Strange to Meet You*) foi filmado em 1986, e os dois que se seguiram (*Twins* e *Somewhere in California*) foram filmados em 1989 e 1993, respectivamente. Observa-se que a data dos segmentos citados coincide com as filmagens de outros filmes: *Strange to Meet You* e *Down by Law*, ambos produzidos em 1989, contam com a participação do ator Roberto Benigni. Da mesma forma, o curta-metragem *Twins* foi feito no mesmo ano de *Mystery Train* e apresenta parte do elenco do filme.

Sobre Café e Cigarros é um filme que ilustra a repetição do estilo - o uso de planos fixos, por exemplo - e dos temas na filmografia de Jim Jarmusch, como a problematização do *American way of life* por meio de conversas sobre a banalidade do cotidiano. O filme demonstra, portanto, que seu projeto estético tem um caráter circular.

A “intercalação” de temáticas também pode ser observada em outros filmes: *Flores Partidas* (*Broken Flowers*, 2005) e *Paterson* (2016) apresentam personagens que possuem conflitos intimistas e/ou mínimos. *Amantes Eternos* (*Only Lovers Left Alive*, 2013) e *Os Mortos Não Morrem* (*The Dead Don't Die*, 2019) são protagonizados por vampiros e zumbis, respectivamente. Lançado em 2009, *Os Limites do Controle* (*The Limits of Control*) é um filme em que o minimalismo predomina na narrativa de forma mais relevante do que nos outros longas-metragens.

O estilo singular de Jarmusch é construído por meio de uma articulação entre espaços vazios e uma narrativa mais convencional (KING, 2005). Trata-se de um dispositivo formal-artístico. Na definição de André Parente (2008, p.54):

o dispositivo cinematográfico é, ao mesmo tempo, um conjunto de relações no qual cada elemento se define por oposição aos outros (presente/ausente), e no qual o espaço

do ausente (imaginário ou virtual) se torna o lugar (é ele que torna visível) onde uma não-presença se mistura, ou melhor, se sobrepõe, a uma presença.

Os chamados “espaços vazios” são cenas que se distanciam da lógica do cinema ligado a situações sensório-motoras, ou seja, que possuem uma relação de causa e efeito (DELEUZE, 1990). Analisando toda a filmografia de Jim Jarmusch, é em *Os Limites do Controle* que podemos observar a predominância de situações visuais e sonoras em detrimento de uma narrativa que se desenvolve de forma resolutiva.

Em *Os Limites do Controle*, há uma cena em que dois personagens estão sentados em uma mesa de um café. A mulher fala que “os melhores filmes são como sonhos que você nunca sabe se realmente teve.” Em seguida ela descreve uma cena de um pássaro pousando em um quarto com areia, mas diz que não se recorda se essa memória é de em algum filme ou se a lembrança na verdade se trata de um sonho. Após terminarem a conversa, a personagem sai caminhando, abre o seu guarda-chuva e dá uma volta em torno de si mesma, em um movimento de câmera lenta. Em outro momento, o protagonista vê um cartaz na rua que parece ser de algum filme e que ilustra essa última ação da personagem.

Figura 2 – Fotogramas de *Os Limites do Controle*



Fonte: *Os Limites do Controle* (2009)

A questão principal é que o filme explora a potência onírica das imagens, reforçando a ideia de que a imaginação é uma forma de liberdade, pois a imagem-sonho é mais plural, remetendo a “lembranças da infância flutuantes, fantasmas, impressões de *dèjà-vu*” (DELEUZE, 1990, p.72). No cartaz da figura 2, vemos que há mãos prestes a atacar a mulher de guarda-chuva. Ela é raptada logo depois, em um evento que não é posteriormente explicado na narrativa. Pelo seu discurso sobre sonhos e filmes, infere-se que a personagem representa

uma oposição à sociedade atual que cada vez mais preza por eficiência, e por isso mesmo ela “teve que ser eliminada”.

2.4 *Outsiders*

Os estudos sobre sociologia do desvio se iniciaram no final do século XIX por teóricos anglo-saxões e estavam associados à criminologia. A cidade de Chicago foi o epicentro dessas pesquisas, onde a imigração em meados de 1900 influenciou a ocorrência de comportamentos desviantes. A “Escola de Chicago”, influente sobretudo nos anos 20, focou-se em explicar as causas dos desvios: “no início esses fenômenos eram atribuídos principalmente aos efeitos de isolamento de certas zonas da cidade e considerados uma consequência do crescimento de Chicago e da estrutura importada pelos imigrantes” (LIMA, 2001, p.187).

Ainda na década de 1960, muitos sociólogos se direcionavam para a ideia da transgressão ligada às leis, buscando associar esses comportamentos a “falhas” nas personalidades ou “culpando” a situação vivenciada pelos desviantes. Segundo Howard Becker (2009, p.10):

jovens da classe trabalhadora - a quem haviam ensinado a acreditar no “sonho americano” de mobilidade social ilimitada e depois se viam refreados por empecilhos socialmente estruturados, como a falta de acesso à educação, que tornariam a mobilidade possível – poderiam então “apelar para” métodos desviantes de mobilidade, como o crime.

Dentro de um viés interacionista, a pesquisa intitulada “Os estabelecidos e os *outsiders*: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade”¹² evidenciou as lógicas de exclusão entre “estabelecidos” e *outsiders*. O estudo foi feito na década de 1950 por Norbert Elias e John Scotson em uma comunidade inglesa que os sociólogos rebatizaram de “*Winston Parva*”, para fins acadêmicos. A relação de conflito se desenvolveu porque havia um grupo antigo de moradores que não aceitava bem os *outsiders* (novos moradores). Trata-se de um estudo que indica, portanto, que as “categorias estabelecidos e *outsiders* se definem na relação que as nega e que as constitui como identidades sociais” (NEIBURG, 2020, p.8).

¹² A primeira publicação é de 1965.

Há aproximações entre as ideias de Elias, Scotson e Howard Becker: os autores realizaram estudos importantes para se compreender o desvio para além da problemática da criminologia, enfocando nas relações de alteridade. No entanto, a perspectiva de Becker é mais interessante para esta pesquisa. O livro *Outsiders – estudos de sociologia de desvio*, lançado em 1963, trouxe uma nova abordagem para o tema. A pesquisa é focada em compreender as táticas dos *outsiders* no sentido de manter seus valores e ideais em relação aos estabelecidos. Segundo o sociólogo, cada grupo específico cria as suas regras sociais:

imigrantes italianos que continuaram fabricando seu próprio vinho para si e para os amigos durante a Lei Seca estavam agindo adequadamente segundo os padrões de imigrantes italianos, mas violavam a lei de seu novo país (...). O delinquente de classe baixa que luta para defender seu “território” faz apenas o que considera necessário e direito, mas professores, assistentes sociais e a polícia veem isso de maneira diferente (BECKER, 2009, p. 27).

Também não podemos ignorar que “regras tendem a ser aplicadas mais a algumas pessoas do que outras” (BECKER, 2009, p.25). As estatísticas mostram que é mais provável que uma pessoa com poucas condições financeiras e negra seja condenada do que uma branca de classe média. Nós podemos compreender essa questão através dos estudos interseccionais, como os realizados por Patricia Hill Collins, Carla Akotirene, entre outros. Há diferentes níveis de opressão que se relacionam com raça, gênero e condição de classe (HILL COLLINS, 2016), por isso, consideramos que há indivíduos “mais *outsiders*” do que outros. A projeção do *American way of life* pelos meios de comunicação fez parecer que esse modo de vida poderia ser acessível para todos:

a ideia do sonho americano, de que qualquer pessoa poderia atingir um nível razoável de segurança econômica e respeito social na sociedade americana se trabalhasse duro e vivesse de maneira adequada, dominou a cultura pública americana por praticamente todo o século XX (ORTNER, 2013, p.71, tradução nossa).

O cinema, ao representar o *American way of life*, frequentemente incorre em dicotomias que não abarcam certas complexidades. Conforme mencionamos na seção sobre o cinema independente americano, a indústria hollywoodiana teve um papel fundamental em ajudar a consolidar a imagem de “vitória” do povo estadunidense:

em filmes como *Rambo* (1982), *Rocky* (1976), *Top Gun* (1986), *Os boinas-verdes* (1968) etc., a posição da câmera e a iluminação ajudam a enquadrar o herói como mito; o uso abundante de ângulos baixos de câmera mostra o personagem como um ser superior; os closes lhe dão mais intimidade (...). Já do outro lado do *front*, vietnamitas e políticos russos são mostrados em planos abertos (distanciamento, frieza); suas falas quase nunca são traduzidas em legendas (língua selvagem); e a câmera os mostra na altura do ombro ou com câmera alta (inferioridade) (BALLERINI, 2017, p.63).

Mesmo filmes produzidos nos moldes do cinema independente acabam por vezes reforçando essa dicotomia entre vencedores e perdedores, como é o caso de *Pequena Miss Sunshine* (*Little Miss Sunshine*, dir. Valerie Faris e Jonathan Dayton, 2006). No filme, Olive é uma criança que deseja participar de um concurso de beleza chamado Pequena Miss Sunshine. A família decide viajar com Olive para a realização do concurso. Ao longo do percurso passamos a conhecer melhor a sua família disfuncional, que inclui um tio gay (portanto deslocado da sociedade heteronormativa) e com comportamento suicida – outro ponto de oposição à cultura de vencedores que se associa ao *American way of life*. Além disso, o avô de Olive é usuário de cocaína, e por esse vício também pode ser considerado um *outsider*.

O pai de Olive é uma espécie de *coach*, um homem desempregado que tenta emplacar um programa de autoajuda, sem sucesso. Ele constantemente incentiva a filha a *vencer* o concurso, embora ela possua um perfil físico diferente do que podemos observar nas candidatas mirins, pois as outras meninas são mais magras. *Pequena Miss Sunshine* aborda de forma crítica e bem-humorada a cultura estadunidense que reforça a criação da “categoria” *losers* (perdedores) e/ou *outsiders*, mas conforme dito, acaba calcando a sua narrativa no desejo dos personagens de se enquadrar nesses parâmetros.

Há outros exemplos de filmes que trazem a temática da exclusão social que é inevitável em uma sociedade tão competitiva, como é o caso do documentário *Tiros em Columbine* (*Bowling for Columbine*, dir. Michael Moore, 2002). O filme explora as motivações do Massacre de Columbine que ocorreu em uma escola do estado do Colorado: em 20 de abril de 1999, os alunos Eric Harris e Dylan Klebold orquestraram um ataque na *Columbine High School*. A tragédia aconteceu quatro anos depois do Atentado em Oklahoma¹³, que resultou na

¹³ DÁVILA, Sérgio. EUA executam hoje Timothy McVeigh **Folha de São Paulo**, 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft1106200101.htm>> Acesso em: 11 out. 20

morte de 168 pessoas - as bombas implantadas no edifício federal Alfred P. Murrah deixaram ainda 700 feridos.

O cineasta Michael Moore, ao tentar investigar a raiz das explosões de violência que são frequentes dentro dos EUA, inicialmente explora a questão do belicismo. A existência de uma organização como a *National Rifle Association* (Associação Nacional de Rifles), grupo fundado em 1871, mostra como a possibilidade de ter armas individuais é importante para os estadunidenses. Os membros da NRA se amparam na Segunda Emenda da constituição dos EUA, que permite que os cidadãos andem armados sem controle do governo¹⁴. Seguindo a sua investigação, Moore traz dados estatísticos que mostram que outros países também possuem uma grande quantidade de armas, e que filmes e jogos violentos também fazem parte da cultura de outras localidades. Ainda assim, os Estados Unidos permanecem apresentando índices mais elevados de violência, segundo o documentário de Moore.

Em uma curiosa cena em que “especialistas” falam sobre as possíveis razões para o comportamento violento de Eric Harris e Dylan Klebold, as falas apontam para a indústria do entretenimento: a “raivosa subcultura *heavy metal*”, videogames, Marilyn Manson. Outras respostas são ainda mais vagas, como “a sociedade” e “drogas”. Apesar da tradução do nome do filme em português ser *Tiros em Columbine*, o título original se refere à atividade que os atiradores realizaram antes do ataque (*bowling*, ou seja, “jogar boliche”). Com esse título, infere-se que Moore quis mostrar que relacionar o ataque dos alunos com suas preferências culturais é tão arbitrário quanto associar o crime ao fato de que eles gostavam de jogar boliche.

Embora o filme não explore o termo *outsiders*, é evidente que Eric e Dylan não tinham boas relações com outros colegas. No filme, duas jovens que estudaram com eles os descrevem como “pouco sociáveis” e “estranhos”. Um mérito do filme *Tiros em Columbine* é o fato de trazer à tona a discussão sobre o *bullying*, outro termo que não é diretamente explorado no documentário, mas que está implícito na descrição da pouca interação dos dois atiradores com os demais colegas da *Columbine High School*.

A tragédia no Colorado impulsionou a produção de inúmeros artigos acadêmicos que relacionam o filme *Tiros em Columbine* ao problema do *bullying*. Em um deles, “Crimes e fenômeno *bullying* na escola: imagens do cinema como fonte de pesquisa”, os pesquisadores

¹⁴ US gun control: What is the NRA and why is it so powerful? **BBC News**, 2020 Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-35261394>> Acesso em: 9 out. 20

endossam que crimes relacionados a problemas escolares são complexos, e demandam análises interdisciplinares entre diferentes campos de conhecimento como psicologia, sociologia e educação, por exemplo (TERUYA; CARVALHO, 2012).

No artigo também é mencionada a perspectiva de Moore de que as notícias veiculadas na televisão seguem um viés sensacionalista que impulsiona o sentimento constante de perigo iminente. Em uma das cenas de *Tiros em Columbine*, há uma montagem com momentos de diferentes telejornais que, ao abordarem situações de crime nos EUA, afirmam que o culpado é um desconhecido homem negro que acabou foragido.

Neste subcapítulo da pesquisa optamos por focar na representação de *outsiders*, buscando a singularidade do cinema de Jim Jarmusch. A análise de outros filmes visa exemplificar diferentes formas de representação de temáticas caras à sociedade estadunidense e à produção de Jarmusch. A tragédia de *Columbine* é um exemplo profícuo para reflexão, visto que se trata de um problema que não é exclusivo dos Estados Unidos, mas que é frequente no país: os atos terroristas internos, que muitas vezes não estão conectados a questões étnicas, como é o caso dos alunos da escola em Colorado. É essa violência *indoors*, entre cidadãos estadunidenses, que motivou a produção do documentário de Moore.

Um ano depois da estreia de *Tiros em Columbine*, o cineasta Gus Van Sant lançou o filme *Elefante* (*Elephant*, 2003), que também foi inspirado neste mesmo ataque à escola do Colorado. Ao contrário dos filmes de Jim Jarmusch, *Elefante* foi amplamente pesquisado em diversos trabalhos acadêmicos brasileiros. Há muitas semelhanças entre as escolhas estéticas desse filme e o cinema de Jarmusch. Os longos planos-sequência no corredor da escola fazem o espectador atentar para a banalidade do cotidiano que não é percebida no ritmo rápido do dia a dia (DIAS, 2013). Ao repetir a mesma cena em diferentes pontos de vista, Van Sant faz com que o espectador “olhe” de novo, criando um contraponto à desatenção do mundo contemporâneo. No filme, há alguns exemplos que demonstram que não podemos tecer uma relação de causa e efeito entre o *bullying* e a chacina. Uma das personagens, solitária e vítima de comentários maldosos, não reage com violência. No entanto, o personagem que é atacado em sala de aula (com algo que se parece papel) acaba se revelando como um dos atiradores.

Figura 3 – Elefante



Fonte: <https://www.planocritico.com/critica-efefante/>

A opção por enquadrar repetidamente um corredor também se aproxima do cinema de Jarmusch, por se tratar de um local de passagem em que aparentemente nada “importante” acontece. Ambos os diretores frequentemente optam por colocar em seus filmes cenas de deslocamento. Segundo Jarvis (2019), Jim Jarmusch e Gus Van Sant são dois representantes estadunidenses do *slow cinema* (cinema lento). O termo “*cinema of slowness*” é creditado ao crítico Michel Ciment, que o teria usado pela primeira vez no 46º Festival Internacional de Cinema de São Francisco em 2003. Posteriormente, o termo foi popularizado por Jonathan Romney em seus textos para a revista *Sight & Sound* (JARVIS, 2019).

O “cinema lento” não é exatamente um fenômeno novo, e é uma característica que pode ser associada à filmografia de diferentes cineastas como Béla Tarr, Abbas Kiarostami, Apitchapong Weerasethakul e Michelangelo Antonioni. A lentidão também é um atributo do cinema japonês – mencionamos anteriormente a influência de Ozu na filmografia de Jim Jarmusch. Pensando a partir das preposições de Jacques Rancière, que considera os efeitos políticos das estratégias artísticas, compreendemos que o aumento do interesse nos estudos sobre *slow cinema* coincide com o aceleração do mundo contemporâneo – como uma forma de contraposição. De acordo com Jarvis, “dentro da economia política da velocidade, a lentidão é tipicamente estigmatizada como uma afronta à eficiência capitalista” (2019, p.9, tradução nossa).

Assim como Van Sant em *Elefante*, Jarmusch também utiliza o artifício da repetição. No filme *Paterson* (2016), cada dia da semana da vida do protagonista se inicia da mesma forma, com planos que mostram ele e sua esposa recém acordando. A questão da temporalidade

na sociedade capitalista está presente em mais de uma obra de Jarmusch. Conforme comentado, em *Os Limites do Controle*, há uma associação do período do sono (o sonho) como algo improdutivo, que precisa ser eliminado. Os planos em que *Paterson* aparece conferindo as horas, sempre a cada manhã, não são arbitrários. O protagonista respeita o seu tempo de sono, e segue uma vida prosaica e regrada. Seus hábitos incluem ouvir as conversas dos passageiros no ônibus, e observar as paisagens da cidade que o inspiram a escrever poesia. Não por acaso, em uma das cenas, ele escuta uma conversa entre dois homens que falam sobre a necessidade de fazer hora extra no trabalho. Nessa mesma cena, após o diálogo terminar, Paterson confere o relógio.

Figura 4 – Fotogramas de *Paterson*



Fonte: *Paterson* (2016)

A sua rotina também é inserida dentro dos moldes do capitalismo contemporâneo, guiado por relógios, mas ele nunca ultrapassa o seu tempo de trabalho (com exceção da cena em que acontece um imprevisto no expediente). Além de respeitar o horário de sono, Paterson sempre passeia com o seu cachorro no final de tarde e passa rapidamente no mesmo bar. Por meio de ações prosaicas, no estilo de Jarmusch, a narrativa se opõe radicalmente à lógica do “capitalismo 24/7” (CRARY, 2014).

Ainda que sejam notáveis as semelhanças estéticas entre o cinema de Van Sant e Jarmusch, podemos observar uma diferença interessante na representação de *outsiders*. Os três primeiros filmes de Jarmusch são próximos esteticamente de *Elefante*, considerando o uso recorrente de momentos de deslocamento e do plano fixo. No entanto, a questão da violência

latente na sociedade estadunidense permanece no *background*: o problema está implícito em *Down by Law*, por exemplo, pois o filme traz a temática do encarceramento.

A representação dos grupos subalternizados no cinema de Jarmusch, muitas vezes, exprime-se pela menção direta à literatura. Em *Férias Permanentes*, o protagonista lê um trecho do livro *Os Cantos de Maldoror* (1868), de autoria de Conde de Lautréamont, pseudônimo de Isidore Ducasse. A negação de Deus é uma das características da obra que a contrapõe à narrativa hegemônica projetada pelo *American way of life*, além disso, o estilo do livro se aproxima do surrealismo, o que também é uma forma de oposição à normatividade social.

No filme *Down by Law*, os personagens conversam sobre o poeta estadunidense Walt Whitman. Mais evidente ainda é a relação da poesia em Paterson, cidade que inspirou a produção poética de William Carlos Williams. Embora não seja o objetivo da pesquisa se aprofundar nessa conexão com a literatura, destaca-se que ambos os poetas citados são percussores do verso livre, ou seja, sem métrica. Há um distanciamento do cânone literário nesse sentido, e uma aproximação com a “marginalidade”.

Em *Dead Man* e *Ghost Dog: The Way of the Samurai*, essa conexão entre cinema e literatura também está explícita. O primeiro filme é protagonizado por “William Blake” e *Nobody* (“Ninguém”). O primeiro nome remete a um dos maiores poetas da língua inglesa e, mais uma vez, não se trata de nenhuma escolha arbitrária. WB foi um poeta excêntrico, com um estilo literário que se diferia do padrão de sua época (STEIL, 2018). Em *Ghost Dog*, o protagonista segue os preceitos do *Hagakure*, uma espécie de manual de samurais. A sua relação com outros personagens também passa pela literatura, pois eles conversam sobre livros.

Em uma das cenas, *Ghost Dog* (codinome do protagonista) conversa com a jovem Pearlina. Ele pede para ver seus livros. Entre os títulos, a menina mostra *The Souls of Black Soul* (As Almas da Gente Negra, de W.E.B. Du Bois, historiador e sociólogo). Publicado pela primeira vez em 1903, o livro aborda os direitos civis da população afro-americana após a Guerra de Secessão. A literatura também é, portanto, usada como uma forma de reconhecimento entre *outsiders* e como uma crítica ao racismo enfrentado pelos cidadãos negros, em variados contextos sociais.

Figura 5 - Ghost Dog: The Way of the Samurai



Fonte: *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999)

Posto isso, concluímos que a ligação do cinema com a literatura em Jarmusch também aponta para um caráter dissidente e/ou *outsider*. Ademais, consideramos os personagens como *outsiders* porque, em sua maioria, vivem à parte do *American way of life*, além de não ambicionarem ter esse modo de vida calcado em consumismo, como os protagonistas de *Férias Permanentes*, *Estranhos no Paraíso* e *Paterson*. Além disso, eles frequentemente são estrangeiros (*Estranhos no Paraíso*, *Down by Law*, *Mystery Train*, *Uma Noite Sobre a Terra*) ou, mais recentemente, seres do universo fantástico (*Amantes Eternos*, *Os Mortos Não Morrem*) e, portanto, excluídos da sociedade “normal”.

Nos três primeiros filmes realizados na década de 1980, podemos observar que mesmo a fotografia se opõe à estética colorida da *New Wave*. Ao optar por *jazz* como trilha sonora (ou rock dos anos 1950, no caso de *Estranhos no Paraíso*), também há um afastamento da década de 1980 na questão da cultura musical. Além disso, é importante pontuar que foi um contexto de aceleração na montagem cinematográfica, marcado pela criação do canal MTV (*Music Television*) em 1981, que exibia vídeos musicais de curta duração muitas vezes influenciados por uma estética publicitária (CORRÊA, 2007). Nesse sentido, o filme *Estranhos no Paraíso*, com seus planos estáticos, destoou completamente das produções culturais do período.

Figura 6 – Fotogramas de *Férias Permanentes* (esq.), *Estranhos no Paraíso* (dir.) e *Down by Law*



Fonte: *Férias Permanentes* (1980), *Estranhos no Paraíso* (1984) e *Down by Law* (1986)

Nessa primeira “fase”, Jarmusch parece mais interessado em mostrar a vivência dos estrangeiros europeus nos Estados Unidos. Após a realização de dois filmes em cor (*Mystery Train* e *Uma Noite Sobre a Terra*), o cineasta voltou a filmar em preto e branco, e passou a mostrar outras opressões relativas à comunidade estadunidense. Conforme dito, em *Dead Man*, o personagem *outsider* (coprotagonista) é um índio chamado *Nobody* (Ninguém). Desde o início da concepção dos Estados Unidos como nação, a população indígena foi marginalizada dos grupos sociais incorporados aos territórios de domínio colonial britânico-americana, como observado por Aníbal Quijano (2005, p.131): “(...) quando se inicia a história do novo Estado-nação chamado Estados Unidos da América do Norte, os índios foram excluídos dessa nova sociedade. Foram considerados estrangeiros.”

No filme subsequente, *Ghost Dog*, o protagonista é um *outsider* pois pertence à comunidade afrodescendente nova-iorquina. Além disso, a sua ligação com o Código do Samurai também o afasta do estereótipo de homem negro que vive na periferia (MIGLIORE; MOUSINHO, 2019). Nessa narrativa, a representação de *Ghost Dog* não segue um viés

dicotômico que o determina como “bom” ou “mau”, pois ele é um assassino de aluguel, mas também é amigável com as pessoas de sua convivência. Nesse sentido, o filme se distancia de representações estereotipadas da população negra presentes no cinema hollywoodiano. De acordo com Shohat e Stam (2006), os meios de comunicação, a indústria cultural e a literatura difundiram representações como “o mexicano preguiçoso” ou o “negro engraçado”. Ainda segundo os autores, esses estereótipos, negativos ou “positivos”, são reducionistas e não contribuem para a problematização dos preconceitos sociais.

No cinema de Jim Jarmusch, as relações entre oprimidos e opressores não são expostas de forma dicotômica. Há um “regime estético da arte” que se distancia de uma produção artística com fins sociais bem definidos e, a partir de então, podemos apreender “novas formas de subjetivação política” (RANCIÈRE, 2012a, p. 81).

A temática da opressão social aparece novamente em seu quinto longa-metragem, *Uma Noite Sobre a Terra* (1991). O filme é constituído de cinco episódios filmados em metrópoles diferentes (Los Angeles, Nova York, Paris, Roma e Helsinque) que mostram a relação breve entre passageiros e motoristas de táxis. Há manifestações de xenofobia, racismo e machismo nos rápidos contatos entre desconhecidos. Como a narrativa é composta por diálogos sobre a banalidade do cotidiano, esses conflitos são expostos de forma sutil e, por isso, permitem compreender como os preconceitos contra alguns grupos específicos estão enraizados na sociedade.

Figura 7 – Uma Noite Sobre a Terra



Fonte: Uma Noite Sobre a Terra (1991)

O episódio que se passa em Nova York aborda a questão do racismo institucionalizado (HUBER, 2016) nos Estados Unidos. A cena inicial mostra um homem negro de cerca de 30 anos tentando pedir um táxi. Vários carros amarelos – os típicos táxis nova-iorquinos – passam por ele, sem parar. O homem decide então pegar algum dinheiro no bolso e mostrá-lo para os motoristas, confiante de que irá conseguir um táxi dessa forma, mas ainda assim é ignorado.

Os trajes do personagem remetem à cultura do *Hip-Hop*, principalmente seus tênis esportivos. Conforme a pesquisadora Tricia Rose, o *Hip-Hop* é uma cultura afro-americana e afro-caribenha composta por *graffiti*, *breakdancing* e *rap*. O gênero musical *rap* começou a se desenvolver em meados dos anos 1970 na região do Bronx em Nova York. No filme, em determinado momento o espectador fica sabendo que seu nome é YoYo, palavra que mais parece algum apelido, como normalmente as pessoas usam dentro do *Hip-Hop*. Seu linguajar também é cheio de gírias e aproxima-se do *rap*. Indivíduos de fora dessa cultura têm dificuldade para compreender as letras da música de *rap*, considerando-as sem sentido. No entanto, segundo Tricia Rose (1994, p.2), a polifonia do *rap* parece irracional quando separada de seu contexto social:

A música rap reúne um emaranhado de questões sociais, culturais e políticas mais complexas da sociedade americana contemporânea. As articulações contraditórias do rap não são sinais de clareza intelectual ausente; elas são uma característica comum dos diálogos culturais comunitários e populares que sempre oferecem mais de um ponto de vista cultural, social ou político.

Nesse episódio de *Uma Noite Sobre a Terra*, YoYo finalmente consegue um táxi quando aparece um motorista estrangeiro que parece perdido na cidade, ou seja, outro *outsider*. De acordo com Riccardo Migliore e Luiz Antonio Mousinho (2019, p.122):

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.

Além da construção de personagens que se distancia de estereótipos, vemos na filmografia de Jarmusch paisagens “menos atraentes” dos Estados Unidos, e a conexão dos personagens com esses lugares. É também a partir dessa relação que se constrói a visão singular do *American way of life* em seus filmes.

2.5 Deslocamentos e ruínas: distanciando-se da subjetividade neoliberal

É emblemático o fato de que a primeira cena do filme de estreia de Jim Jarmusch apresenta um plano em que os moradores de Nova York estão caminhando em uma rua. Conforme Jarvis (2019), caminhar é um ato crucial no cinema de Jarmusch. Observa-se a presença da multiplicidade étnica: há de fato uma aparente integração, pois Nova York foi durante muito tempo uma cidade símbolo de “terra de oportunidades” para estrangeiros que buscaram se estabelecer no país: “em 1890, cerca de 80% da população nova-iorquina era formada por imigrantes” (KARNAL 2007, p. 179).

Expomos anteriormente o fato de que a situação na década de 1970 em Nova York não era favorável. De certa forma, as cenas de deslocamento simbolizam essa mudança, de aparente “normalidade” para falta de perspectivas. Aloysius “Allie” Parker, o protagonista do primeiro filme, é um estadunidense *outsider* que vagueia por Nova York, e não expressa preocupação com a decadência econômica do país. Ainda assim, quando Allie se depara com ruínas, vemos uma representação do sonho americano em derrocada, em contraste com as cenas do fluxo de pessoas nas vias nova-iorquinas.

Figura 8 – Fotogramas de Férias Permanentes



Fonte: Férias Permanentes (1980)

Eva, personagem do segundo longa-metragem (*Estranhos no Paraíso*, 1984), é uma estrangeira que se estabelece inicialmente na “mesma” Nova York vista em *Férias Permanentes*. Recém-chegada da Hungria, quando ela caminha com sua mala por *Lower East Side*, podemos observar o aspecto de abandono das ruas. Ainda que seu comportamento pareça apático, é

inevitável que haja um tensionamento maior nesta cena de deslocamento (em comparação com os planos de Férias Permanentes) por sua condição de nova imigrante nos Estados Unidos.

O último filme da década de 1980, *Mystery Train* (1989)¹⁵, mostra com veemência o choque cultural dos *outsiders* nos Estados Unidos. Os personagens de *Mystery Train* possuem expectativas diferentes em relação aos Estados Unidos. No primeiro segmento do longa-metragem, dois japoneses, fãs do músico Elvis Presley, parecem frustrados ao conhecer Memphis, pois caminham observando as paisagens com uma mistura de apreensão com desinteresse. Na segunda parte de *Mystery Train*, Luisa é uma mulher italiana que precisa passar a noite na cidade para resolver trâmites relacionados à morte do marido. Da mesma forma que os japoneses, seu olhar é apreensivo em relação ao entorno. A mulher está no local sem fins turísticos, ainda assim ela fica encantada quando Elvis Presley aparece em seu quarto de hotel como um fantasma. No último segmento, um imigrante inglês desempregado se envolve em um assalto com os amigos. Esse personagem se chama Johnny e usa um topete, e por isso às vezes é chamado de Elvis, apesar de rejeitar o apelido.

Figura 9 – Fotogramas de *Mystery Train*



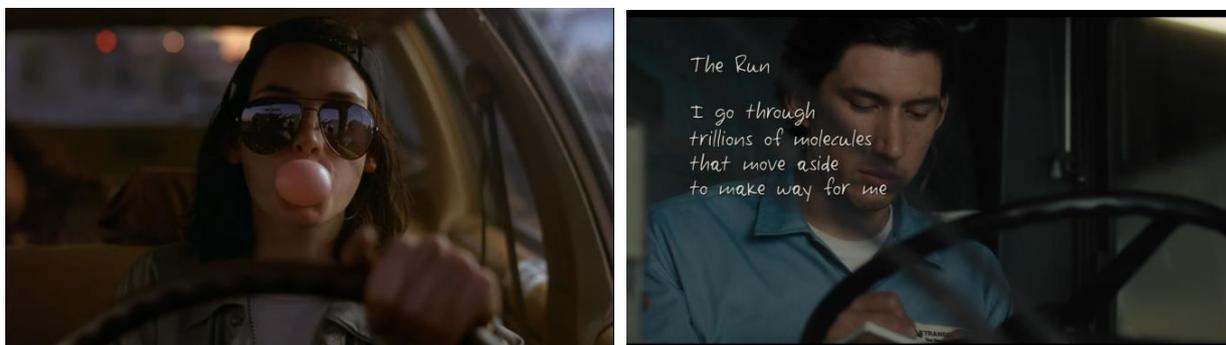
Fonte: *Mystery Train* (1989)

¹⁵ Conforme posto na introdução, o título do filme se refere a uma canção gravada por Elvis Presley.

Elvis Presley, como uma estrela de cinema, ajudou a promover um padrão-modelo de vida que inclui aparência (vestuário) e comportamento. Em *Mystery Train*, podemos observar o poder de um indivíduo promovido a “estrela” pela indústria cultural¹⁶, mesmo no caso de personagens que aparentemente rejeitam essa influência - como no exemplo do personagem Johnny que emula o estilo de Elvis, mas não gosta de ser chamado pelo nome do cantor. Essa relação das “pessoas comuns” com ícones midiáticos ligados ao *American way of life* também está presente em *Uma Noite Sobre a Terra* (1991).

No episódio de Los Angeles, a jovem taxista Corky leva a passageira Victoria para *Beverly Hills*. Enquanto Corky dirige, Victoria conversa com uma pessoa no celular, falando sobre seu trabalho como produtora de elenco. Logo após desligar, ela passa a observar o jeito despojado da taxista. No final da corrida, a mulher revela que trabalha agenciando atores e que tem uma oportunidade para Corky. A jovem declina da proposta de ser atriz de *Hollywood*, e Victoria, surpresa com a negativa, diz: “*everybody wants to be a movie star!*” (todo mundo quer ser uma estrela de cinema!).

Figura 10 – Fotogramas de *Uma Noite Sobre a Terra* (esq.) e *Paterson*



Fonte: *Uma Noite Sobre a Terra* (1991) e *Paterson* (2016)

A busca por ascensão social, relacionada ao enriquecimento econômico, é um dos valores exaltados pelo *American way of life* (CUNHA, 2017). Em *Paterson*¹⁷, assim como vemos em *Uma Noite Sobre a Terra*, o protagonista é um motorista. Paterson não tem maiores ambições além de escrever poesia como *hobby*. A sua companheira insiste para que ele publique os seus poemas, mas ele não parece muito entusiasmado com a sugestão.

¹⁶ Edgar Morin explora essa temática na obra *As estrelas: mito e sedução no cinema* (1972).

¹⁷ Curiosamente o protagonista tem o mesmo nome da cidade do filme (*Paterson*, localizada em Nova Jersey).

Tendo em vista que o objetivo principal do trabalho é analisar o estilo singular de Jim Jarmusch, faremos uma breve análise da relação da poesia com a estética fílmica nesse longa-metragem. O filme estabelece uma relação direta com o poeta William Carlos Williams (também conhecido como WCW), que viveu em Paterson e escreveu sobre a cidade. WCW, conforme posto anteriormente, é um dos percursores do verso livre (verso sem a métrica rigorosa de poemas do tipo soneto, por exemplo) no estilo *enjambement* (BRITTO, 2011). Nessa forma poética, os versos em geral são curtos e marcados por rupturas sintáticas, como exemplificamos em dos seus poemas mais famosos, *The Red Wheelbarrow*:

THE RED WHEELBARROW

so much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens.

A tradução do poema mostra o caráter prosaico da temática do texto: O CARRINHO DE MÃO VERMELHO/ tanta coisa depende/ de um/ carrinho de mão vermelho/ esmaltado de água de chuva/ ao lado das galinhas brancas¹⁸. Por meio desse poema nos deparamos com características análogas às temáticas do cinema de Jarmusch, que exaltam objetos e/ou ações do cotidiano que passam despercebidos na velocidade rápida da vida contemporânea. A própria forma do poema, espaçada, também se relaciona com o ritmo do filme.

¹⁸ Fonte: Poemas de William Carlos Williams. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141988000100006&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 20 jan.21

Os momentos de pausa de Paterson para observação da natureza (e a escuta atenta) opõem-se ao modo de vida neoliberal: “a cultura visual contemporânea está amplamente sincronizada com o pulso do neoliberalismo: a proliferação e circulação de imagens 24/7 em várias mídias é estruturalmente integrada à política econômica da velocidade” (JARVIS, 2019, p. 9, tradução nossa).

Hoje estamos expostos a uma espécie de caleidoscópio de imagens (JARVIS, 2019) provenientes de diversos dispositivos móveis, computadores e televisões. De que forma poderíamos refletir sobre a sociedade com a atenção fragmentada em vários focos? Podemos considerar, portanto, que “o cinema lento oferece não apenas uma estética alternativa, mas uma intervenção biopolítica no trabalho de percepção” (JARVIS, 2019, p.24, tradução nossa). De acordo com Safatle (2016, p.284):

desde que Foucault usou sistematicamente termos como “biopoder” e “biopolítica” ficamos ainda mais sensíveis a maneira como discursos disciplinares sobre a sexualidade, as disposições corporais, a saúde e a doença, a experiência do envelhecimento e do autocontrole estabelecem as normatividades que produzem a ideia social de uma vida possível de ser vivida.

Nesse sentido, entendemos que há um viés crítico ou de intervenção biopolítica na repetição de cenas de deslocamento, um tempo improdutivo dentro de uma sociedade capitalista que funciona em um esquema 24/7 (CRARY, 2014). Em *Uma Noite Sobre a Terra*, essa questão se apresenta por meio dos trajetos dentro de táxis. Além disso, em cada segmento são mostrados alguns planos fixos das cidades.

Nas duas metrópoles estadunidenses, vemos a opção por enquadrar lugares poucos atraentes, que não condizem com o esperado de cidades turísticas. Nas imagens de Los Angeles, há um aspecto de descuido que transparece na visão de detalhes como lixo na rua e letreiros descascados. Na visão de Rancière (2012a, pág.64) sobre a produção artística que produz dissensos:

(...) as estratégias dos artistas que se propõem mudar os referenciais do que é visível e enunciable, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos.

Compreendemos, portanto, que essas escolhas operam como uma espécie de dissenso, tendo em vista as “imagens modelares” (CUNHA, 2017) dos Estados Unidos projetadas pelo cinema hollywoodiano sobre o *American way of life*. Observa-se também que Jarmusch não mostra a cidade de Los Angeles como um lugar extremamente decadente, e sua crítica poderia ser nesse sentido, como contraposição ao imaginário de Hollywood (distrito de LA). Em vez disso, os planos em questão (figura 11) representam um subúrbio desencantado.

Figura 11 – Fotogramas de Uma Noite Sobre a Terra



Fonte: Uma Noite Sobre a Terra (1991)

Nova York, cidade em que Jim Jarmusch começou a sua carreira, novamente aparece como uma opção pouco interessante para turistas e/ou imigrantes em *Uma Noite Sobre a Terra*. Trata-se de um lugar que possui todos os atrativos de uma cidade global, ou seja, a forte presença de empresas transacionais, o agrupamento multicultural de habitantes, o alto índice de turismo e a convergência de elites artísticas e científicas (CANCLINI, 2003).

Jarmusch, no entanto, mostra um outro lado de Nova York ao priorizar imagens em que se destaca o uso de grafite. Além disso, a fumaça vista em dois planos diferentes remete à poluição e ao perigo, transmitindo uma sensação de hostilidade. A partir dos anos 1970, desenhos e caligrafias começaram a aparecer com mais frequência em Nova York, principalmente em seus trens:

de *Manhattan* ao *Brooklyn*, do *Harlem* a *Wall Street* os trens cruzavam a cidade levando e trazendo a presença das periferias. De procedências as mais variadas possíveis – chinesa, ucraniana, filipina, dominicana, jamaicana e nigeriana -, e de classe econômica e social também diversificada, os jovens, em sua maioria de sexo masculino, passaram a assinar seus nomes ou apelidos com letras garrafais e estilizadas nas laterais dos trens (RAMOS, 2007, p. 1262).

Figura 12 – Fotogramas de Uma Noite Sobre a Terra



Fonte: Uma Noite Sobre a Terra (1991)

Dessa forma, mais uma vez Jim Jarmusch expõe a diversidade da sociedade estadunidense para além do ideal do *American way of life*. Recentemente, a crítica de Jim Jarmusch ao capitalismo contemporâneo se tornou mais explícita em sua filmografia. A estética da decadência do capitalismo industrial aparece nas cenas em que os vampiros de *Amantes Eternos* passeiam por Detroit.

Os nomes dos personagens (Adam e Eve) sugerem uma metáfora de “primeiros habitantes”. Ambos demonstram apreço por arte e conhecimento científico, e rejeitam a cultura de massa, que os entendia e deprime. Não é por acaso que Detroit aparece no filme. Antes centro do fordismo, a cidade declarou falência em 2013 e se tornou um lugar repleto de construções abandonadas. Em uma das cenas, os personagens Adam e Eve visitam as ruínas do

antigo teatro “*Michigan Theatre*”, que foi transformado em um estacionamento. Adam se refere aos humanos como *zumbis*, principalmente por causa dos seus hábitos consumistas e/ou predatórios em relação à natureza (MURATOĞLU PEHLIVAN; ATALAY, 2018).

Figura 13 – Amantes Eternos



Fonte: Amantes Eternos (2013)

Em *Os Mortos Não Morrem*, filme mais recente de Jim Jarmusch, uma pequena cidade chamada *Centerville* é tomada por um ataque de zumbis¹⁹. Como é explicitado no longa-metragem em um diálogo entre personagens, os zumbis procuram o que os satisfazia em vida. Eles aparecem, portanto, atacando lojas e circulando com *smartphones* nas mãos, dizendo repetidamente palavras como *Wi-Fi* e *Bluetooth*. O final do filme é marcado pelo discurso do *outsider* Hermit Bob, um personagem caracterizado como um velho *hippie* – e o único da cidade que escapa do ataque zumbi:

“Zumbis. Remanescentes do povo materialista. Eu acho que eles foram zumbis o tempo todo. Acho que todas aquelas pessoas-fantasmas perderam suas almas. Devem ter trocado ou vendido por ouro ou outros enfeites. Novos caminhões, utensílios de cozinha, calças novas. Garotos da Nintendo, porcarias assim. Apenas com fome de mais coisas” (OS MORTOS não morrem, 2019).

¹⁹ Novamente podemos observar o caráter circular da obra de Jim Jarmusch, uma vez que os zumbis do filme correspondem justamente à descrição do que o personagem Adam despreza.

A visão de Jim Jarmusch sobre a sociedade estadunidense vem se tornando mais sombria e abrangendo questões sociais e econômicas mais proeminentes do mundo atual, como vemos nos exemplos citados. A atualidade dos seus primeiros filmes está no fato de que as obras refletem um momento de acirramento da *racionalidade* neoliberal:

essa norma impõe a cada um de nós que vivamos num universo de competição generalizada, intima os assalariados e as populações a entrar em luta econômica uns com os outros, ordena as relações sociais segundo o modelo do mercado, obriga a justificar desigualdades cada vez mais profundas, muda até o indivíduo, que é instado a conceber a si mesmo e a comportar-se como uma empresa (DARDOT; LAVAL, 2016, p.16).

Figura 14 – Fotogramas de Os Mortos Não Morrem



Fonte: Os Mortos Não Morrem (2019)

Há uma conjunção de fatores que explicam a ascensão do neoliberalismo: a partir do final da década de 1970, mais especificamente entre 1978-1980, iniciou-se “um ponto de ruptura revolucionário na história social e econômica do mundo” (HARVEY, 2008, p.11). A queda do crescimento econômico, o desemprego e a inflação começaram a ameaçar as elites: “quando as taxas de juros reais ficaram negativas e a norma eram poucos dividendos e lucros, as classes altas de todas as partes se sentiram ameaçadas” (HARVEY, 2008, p.25). A partir da década de 1980, governos ligados a políticas neoliberais alcançaram o poder em vários países:

Para essa nova direita, o capitalismo assistencialista patrocinado pelo Estado das décadas de 1950 e 1960, não mais escorado, desde 1973, pelo sucesso econômico, sempre havia parecido uma subvariedade do socialismo da qual, em sua ótica, a URSS era o lógico produto final. A Guerra Fria Reaganista era dirigida não contra o “Império do Mal” no exterior, mas contra a lembrança de F.D Roosevelt em casa: o Estado do Bem-Estar Social, e contra qualquer outro estado interventor (HOBSBAWM, 1995, p.245).

As consequências sociais do neoliberalismo podem ser analisadas a partir do primeiro “experimento”: o golpe no Chile em 1973, que foi apoiado pelos Estados Unidos (HARVEY, 2008):

o país e suas elites dirigentes, ao lado de investidores estrangeiros, se saíram muito bem no começo. Efeitos redistributivos e uma desigualdade social crescente têm sido de fato uma característica tão persistente do neoliberalismo que podem ser considerados estruturais em relação ao projeto como um todo (Ibidem, p. 26).

A neoliberalização também foi, portanto, “um projeto político de restabelecimento das condições da acumulação do capital e de restauração do poder das elites econômicas” (HARVEY, 2008, p. 27). A experiência no Chile ocorreu por vias não democráticas, mas como o “ideal neoliberal” poderia continuar se espalhando sem apoio popular? Segundo Harvey, “um esforço programático de defesa da causa das liberdades individuais poderia constituir um apelo a uma base popular, disfarçando assim o trabalho de restauração de poder de classe” (2008, p.50).

A construção do “consentimento político” foi impulsionada até mesmo pelos levantes estudantis de 1968, que estavam calcados nas liberdades individuais, mesmo que os valores “liberdade individual” e “justiça social” não sejam necessariamente compatíveis (HARVEY, 2008). Era preciso “a construção de uma cultura populista neoliberal fundada no mercado que promovesse o consumismo diferenciado e o libertarianismo individual” (ibidem, p.52), e para tanto foram utilizados, por partidos políticos e pelo poder do Estado, os meios de comunicação, as corporações e instituições como universidade, igrejas e associações profissionais (HARVEY, 2008).

Segundo Dardot e Laval (2016, p. 218), o economista Milton Friedman teve um importante papel na difusão das ideias neoliberais por meio de artigos acadêmicos e participação em programas de televisão:

o intervencionismo de Friedman consiste em implantar *coerções de mercado* que forcem os indivíduos a adaptar-se a ele. Em outras palavras, trata-se de pôr os indivíduos em situações que os obriguem à “liberdade de escolher”, isto é, a manifestar na prática sua capacidade de cálculo e governar a si próprios como “indivíduos responsáveis”.

Retirando-se a responsabilidade do “Estado de Bem-Estar Social” de assegurar os direitos básicos dos indivíduos, cada um se torna responsável pelas próprias “escolhas”: “o obeso, o delinquente, ou o mau aluno são responsáveis por sua sorte. A doença, o desemprego, a pobreza, o fracasso escolar e a exclusão são vistos como consequência de cálculos errados” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 230). O processo neoliberal, portanto, não está ligado apenas à “destruição de regras e de instituições”, mas à produção de “certos tipos de relações sociais, certas maneiras de viver, certas subjetividades” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 16). O filósofo Vladimir Safatle (2016, p.137) usa o termo “corporeidade neoliberal” para se referir às implicações desse regime nos modos de vida: “Margaret Thatcher mostrou ao menos a virtude da honestidade ao afirmar que ‘a economia é o método. O objetivo é modificar o coração e a alma.’”

O fato é que a ideia de “liberdade” vem atrelada a uma crescente sensação de insegurança provocada pelo desmantelamento das instituições. Como resolver esse impasse? Ainda segundo Safatle (2016, p. 139), por meio da “internalização de um ideal empresarial de si”, o “risco de insegurança social produzido pela desregulamentação do trabalho foi suplantado pela promessa de plasticidade absoluta das formas de vida”. A partir desse ponto de inflexão, o *American way of life* se tornou um ideal mais difícil de atingir, pois o empobrecimento da população é uma consequência do neoliberalismo.

É importante frisar que a conquista do *American Dream* (sonho americano) não é necessariamente sobre uma relação de oprimidos contra opressores. A vivência (ou não) do modo de vida americano envolve uma certa heterogeneidade que aparece no cinema de Jim Jarmusch em diferentes camadas. A problematização do *American way of life* em sua filmografia acontece muitas vezes de forma não explícita, ou seja, não é porque os personagens não atingiram determinados objetivos (ou aparentemente nem pensam a respeito) que não são afetados por esse *ethos*. Seguiremos explorando a potência crítica dos seus filmes, considerando como ela se manifesta não através da “revelação de mecanismos de opressão”, mas por meio de “formas políticas reinventadas a partir das múltiplas maneiras como as artes do visível inventam olhares, dispõem corpos pelos lugares e os fazem transformar os espaços que percorrem” (RANCIÈRE, 2012, p.145).

3. AMERICAN WAY OF LIFE – IMAGENS DE UM MODELO DE VIDA

O *American Way of Life* (modo de vida americano) se tornou um modelo mais ambicionado pela população estadunidense a partir da primeira metade do século XX. De acordo com Cunha (2017, p.18), corroborar determinados valores individuais e coletivos “foi um pilar na reconstrução econômica e social dos Estados Unidos após a crise financeira de 1929”. A *nova ordem econômica* pós-Segunda Guerra impulsionou o crescimento industrial da década de 1950 nos Estados Unidos. A partir desse período, imagens relacionadas a um estilo de vida consumista passaram a ser veiculadas pelos meios de comunicação nos Estados Unidos e em outros países com mais frequência. Segundo o historiador Eric Hobsbawm, o preço baixo do barril de petróleo fomentou o crescimento da economia nos EUA em um modelo de produção em massa: “o que antes era luxo tornou-se o padrão de conforto desejado, pelo menos nos países ricos: a geladeira, a lavadora de roupas automática, o telefone” (HOBSBAWM, 1995, p.11).

Algumas características destacam-se nesse padrão de vida idealizado: partindo da descrição do bom cidadão americano proposta por Ali A. Shukair (1972), Cunha (2017) elencou os principais valores do *American Way of Life*:

fundamentação religiosa, vivência de felicidade, trabalho, direitos civis e liberdade, privacidade, vitalidade, grupos sociais e competitividade; democracia, progressivismo e tradicionalismo; e valores democráticos, práticas democráticas, reconhecimento de problemas, consciência das necessidades humanas e habilidades voltadas à ação cívica (2017, p.72).

A valorização da família como uma espécie de núcleo idílico acabou sendo uma forma de manutenção desses ideais. Os programas televisivos estadunidenses *I Love Lucy* (veiculado entre 1951 e 1957) e *A Feiticeira* (1964/1972) são exemplos do desejo da materialização desses valores através das personagens - ambas as protagonistas são donas de casa que prezam pela família e ambicionam ter cada vez mais conforto material.

A família como “estrutura basal” do *American way of life* permaneceu sendo representada no cinema estadunidense mesmo décadas após o apogeu econômico dos anos 1950, ainda que apresentando diferenças geracionais, como o fato de as mulheres terem conquistado maior autonomia econômica ao longo da História. O filme *Beleza Americana*

(*American Beauty*, dir. Sam Mendes, 1999) é um exemplo que confirma que a família nuclear é almejada pelos estadunidenses como um modelo: “a imagem que as famílias de Beleza Americana constroem e tentam manter parte da necessidade de se integrar ao projeto de nação norte-americana propagada pelo *American Dream*” (COELHO, 2014, p.83).

No filme, Lester Burham é um homem de meia-idade da classe média estadunidense com uma vida aparentemente tranquila, com sua esposa e sua filha, Carolyn e Jane. O personagem se sente frustrado com o casamento e o emprego, e passa a se interessar pela amiga de sua filha adolescente. Carolyn também está infeliz no casamento, no entanto, mesmo não sendo uma dona-de-casa como as personagens dos programas televisivos citados e podendo se separar, ela não pede o divórcio.

A família tenta inicialmente manter um “ar de estabilidade”, apesar de problemas como infidelidade conjugal e frustrações profissionais. O desfecho trágico de Beleza Americana está de acordo com a impossibilidade de comportamentos que desviam desse modelo. Segundo Coelho (2014, p.94, grifo nosso): “o final do filme, ao contrário do que se poderia prever, não remete à restauração da ordem, mas às possíveis consequências de algumas escolhas e comportamentos, atitudes essas vistas como *transgressoras* ou *desviantes*.”

A questão da preservação da família não se refere apenas à manutenção de aparências: há uma explicação para o fato de que mesmo dentro da nova racionalidade do neoliberalismo interessa manter um modelo de arranjo familiar tradicional. Para explanarmos melhor a respeito dessa relação, retomaremos a exposição de alguns aspectos sobre o sistema neoliberal, anteriormente mencionados no primeiro capítulo do desenvolvimento da pesquisa.

As teorias neoliberais ganharam “respeitabilidade acadêmica” quando os economistas Friedrich Hayek e Milton Friedman ganharam os prêmios Nobel de economia, em 1974 e 1976, respectivamente (HARVEY, 2008). A ideia de liberdade vinculada a um forte senso de individualismo é parte da tradição estadunidense há muito tempo. Por isso, os valores difundidos pelo *American way of life* se adequam ao discurso neoliberal:

o neoliberalismo é em primeiro lugar uma teoria das práticas políticas econômicas que propõe que o bem-estar humano pode ser melhor promovido liberando-se as liberdades e capacidades empreendedoras individuais no âmbito de uma estrutura institucional caracterizada por sólidos direitos à propriedade privada, livres mercados e livre comércio (HARVEY, 2008, p.12).

Figura 15 – A Felicidade Não Se Compra



Fonte: A Felicidade Não Se Compra (1946)

Seria de certa forma lógico pensar que a flexibilização das regras trabalhistas poderia coexistir com uma tendência de uma estrutura familiar mais flexível. Novos modelos emergiram com a influência da contracultura da década de 1960, e seus valores progressistas relacionados aos direitos feministas e ao movimento gay. No entanto, interessa mais para o sistema neoliberal um deslocamento de dívidas orçamentárias do antigo Estado de Bem-Estar Social para a família, que passou a adotar investimentos privados (COOPER, 2017).

A problematização a respeito dos preceitos do *American way of life* não é recente. Na obra do cineasta Frank Capra (1897-1991), esse modo de vida aparece de forma ambígua: “no filme *A Felicidade Não Se Compra*²⁰, é possível encontrar um retrato crítico de valores – como acomodação, usura, provincianismo, religiosidade – que se dissimula nos acordes de sentimentos nobres e honrados” (CUNHA, 2017, p.78). Nesse filme, a família aparece como um núcleo idílico de bons sentimentos.

No filme seguinte de Capra, *Sua Esposa e o Mundo* (*State of the Union*, 1948), essa questão da família aparece de forma mais problematizada. Trata-se da narrativa de um homem que precisa se reaproximar da esposa para manter a aparência de um bom casamento, porque planeja se candidatar à presidência dos Estados Unidos²¹. Nesse sentido, o filme se aproxima de Beleza Americana, pois ambos mostram como é importante construir e sustentar uma

²⁰ *It's a Wonderful Life* (1946)

²¹ Há inclusive a seguinte fala no filme: “os americanos querem ver o candidato e a esposa juntos na campanha”. Para o cidadão estadunidense, é importante ver o presidente feliz com sua família tradicional.

determinada imagem “familiar”. Na sociedade estadunidense, a família ideal é estável e segue os preceitos do *American way of life* (COELHO, 2014).

Observa-se que a “instituição” família está praticamente ausente na filmografia de Jim Jarmusch, pois é apresentada de forma fragmentada e distante do que seria um modelo positivo dentro do *American way of life*. No filme *Flores Partidas* (2005), por exemplo, o protagonista Don Johnston parte em busca de um suposto filho seu, após receber uma carta anônima. No entanto, apesar da curiosidade em saber se ele é de fato o pai biológico, Don nunca desejou constituir uma família tradicional, conforme fica evidente ao longo da narrativa. Em *Férias Permanentes*, o protagonista Allie comenta a respeito de si e de sua família no início do filme:

“algumas pessoas conseguem se distrair com suas ambições e motivações para trabalhar, mas isso não é para mim. Julgam que pessoas como eu são loucas. (...) A minha mãe era como essas pessoas, dizia que eu não deveria viver assim. Mas foi ela que acabou ficando louca, quando o meu pai desapareceu” (*FÉRIAS Permanentes*, 1980).

Em determinado momento do filme, Allie visita sua mãe em um hospital psiquiátrico. A mulher, inicialmente com um olhar vazio, nota a presença do filho e diz: “sei quem você é. Sei que você é meu filho. Sei, porque esses olhos não são seus, não pertencem a você. Foram arrancados da cara do seu pai.” Por meio dessa fala e do comentário de Allie, podemos concluir, portanto, que a ruptura familiar fez a mãe de Allie entrar em colapso mental, o que reforça a importância do núcleo familiar na sociedade estadunidense.

Figura 16 – Férias Permanentes



Fonte: *Férias Permanentes* (1980)

No segundo filme de Jim Jarmusch, vemos o encontro dos primos Willie e Eva desde o início do filme. Durante toda a narrativa, não há nenhuma menção sobre pais da parte de nenhum dos personagens. A única parente mais velha é a tia Lotte (na segunda parte do filme, Eva está em Cleveland morando com ela). Tia Lotte aparece em poucas cenas, mas a sua performance é marcante. Ela não deixa que Eva vá ao cinema com um amigo sem a companhia do primo Willie - Eddie acaba indo junto também. Na sua última aparição em *Estranhos no Paraíso* (figura 17), tia Lotte tenta impedir que Eva viaje com os dois para Flórida. Enquanto eles partem de carro, a mulher permanece dizendo uma série de impropérios, misturando o idioma húngaro com inglês.

Figura 17 – *Estranhos no Paraíso*



Fonte: *Estranhos no Paraíso* (1984)

Há ainda um aspecto a ser pontuado a respeito do comportamento de tia Lotte. Observa-se que, embora Willie e Eva sejam jovens de idades aproximadas e tenham a mesma relação de parentesco com ela, Lotte é protecionista apenas em relação à Eva. Isso também é um resquício de uma cultura patriarcal associada ao *American way of life* pois, como dito, dentro desse modelo de família nuclear a mulher não exercia outras funções além de ser dona-de-casa. No terceiro filme de Jim Jarmusch, os três personagens principais estão à mercê da própria sorte após se envolverem em problemas com a lei. Nos longas-metragens subsequentes, os personagens frequentemente são adolescentes ou jovens adultos que aparecem sozinhos, ou seja, a família nuclear está ausente.

3.1 O espaço interno e externo

Seguiremos analisando “imagens modelares” do *American way of life* para, posteriormente, analisar o contraponto no cinema de Jim Jarmusch. O filme *Beleza Americana*, ao representar a decadência moral da família do *American way of life*, coloca em evidência o indivíduo em situação de desamparo. Escolhemos analisar também esse ideal imagético em *O Show de Truman* (*The Truman Show*, dir. Peter Weir, 1998). O longa-metragem se tornou conhecido por trazer à tona a questão da hipervigilância que inclusive se intensificou na sociedade contemporânea com o crescimento do uso de *gadgets* conectados à internet. O ponto que interessa para a nossa pesquisa é o fato de que o filme mostra o protagonista encarcerado em um universo artificial que reproduz a vivência idealizada do *American way of life*. Nesse sentido, identificamos a possibilidade de um diálogo interessante com *Estranhos no Paraíso*, que também mostra uma representação do estado da Flórida, e com o filme *Down by Law*, que apresenta o encarceramento de forma literal.

Figura 18 – Fotogramas de Beleza Americana



Fonte: *Beleza Americana* (1999)

As cenas iniciais de *Beleza Americana* mostram uma suposta concretização desse ideal, com as famílias em harmonia, e a casa representando o espaço²² de conforto e segurança. Observa-se que no início do filme há imagens aéreas de um típico subúrbio estadunidense. Conforme a idealização do *American way of life* vai sendo desmontada, os planos se tornam mais fechados:

A redução das “escalas” sugeridas pelo filme, cujas imagens passam da cidade para o bairro, do bairro para a rua e, finalmente, da rua para a casa de Lester, produz a sensação de convidar o espectador a adentrar a vida desses personagens. Somos convidados, então, a “olhar de perto” a vida íntima, a casa, as famílias e toda a “realidade” por trás do que esses personagens aparentam ser no contexto em que vivem (COELHO, 2014, p.81).

Figura 19 – Fotogramas de *Beleza Americana*



Fonte: *Beleza Americana* (1999)

Em *O Show de Truman*, também há cenas iniciais que mostram um bairro estadunidense como um lugar ideal para se viver. O filme foi produzido na Flórida, onde surgiu o *New Urbanism*, um movimento que visava à construção de comunidades semelhantes aos condomínios de classe média que conhecemos hoje:

A primeira experiência mais visível desse movimento foi a cidade de *Seaside*, na Flórida, inaugurada em 1981, que atraiu, segundo Robert Davis - seu fundador e participante ativo do *Congress of New Urbanism* - muitos compradores à procura de uma combinação de novas casas, urbanismo tradicional e um sentimento de comunidade. (...). Sua paisagem tornou-se mundialmente conhecida quando serviu de

²² O termo “espaço” pode ser complexificado. No entanto, nesta parte da pesquisa, interessa-nos o que está imediatamente visível, como uma “imagem modelar” (CUNHA, 2017). A noção de espaço que utilizamos está vinculada ao plano, isto é, o enquadramento da imagem.

cenário de uma amável, tranquila, pequena e "perfeita" cidade para o filme "*The Truman Show*", onde Truman Burbank, interpretado por Jim Carrey, vivia aparentemente feliz, até descobrir fazer parte de um filme da vida real transmitido pela TV, no qualera o protagonista (FRÚGOLI, 2001).

Figura 20 – Fotogramas de O Show de Truman



Fonte: O Show de Truman, 1998

Antes de Truman desconfiar de que algo está errado em sua vida, há algumas cenas que mostram o ideal idílico familiar do *American Way of Life*. Em um dos planos, Truman, sua mãe e sua esposa observam fotos de “momentos felizes”, também relacionados a reuniões familiares, como o casamento. Nesse momento do filme, o protagonista está angustiado, suspeitando que sua vida é uma fraude, mas ainda assim *parece* feliz, acompanhando o comportamento das duas mulheres. Da mesma forma que observamos em *Beleza Americana*, há uma crítica à *projeção* desse modelo de vida.

No filme mais recente de Jim Jarmusch (*Os Mortos Não Morrem*, 2019), a vivência tranquila em bairros pacatos aparece antes do ataque de zumbis que se desenvolve na maior parte da narrativa. O filme se passa em *Centerville*, uma pequena cidade fictícia que emula, no início da narrativa, essa característica associada ao *American way of life*.

Entre os habitantes da pequena cidade, o fazendeiro Frank Miller se destaca pelo seu patriotismo extremista e pela defesa da supremacia racial. Ele usa um boné em que está escrito *Keep America White Again*²³ e valoriza a sua propriedade privada acima de tudo, como um bom cidadão estadunidense: “a lei, a ordem, os limites – que, inclusive, tornam compreensíveis as

²³ Deixe a América ser Branca de Novo (tradução nossa).

casas sem muro, posto que a ninguém caberia o direito de as invadir – fundamentam os papéis sociais e políticos desta sociedade” (CUNHA, 2017, p.54).

Figura 21 – Fotogramas de Os Mortos Não Morrem



Fonte: Os Mortos Não Morrem (2019)

A respeito da mensagem do boné de Frank, há uma clara inspiração no slogan *Make America Great Again*²⁴, utilizado por Donald Trump em sua campanha presidencial de 2016. Trump, no entanto, não foi o primeiro presidente a utilizar essa frase. Ronald Regan, ao usar essa sentença, estava se referindo à reconstrução econômica do país após a década de 1970.

De acordo com Huber (2016), a identidade estadunidense foi historicamente ligada à branquitude (*whiteness*): há uma “estrutura de nativismo racista” que faz com que pessoas de cor²⁵ sejam consideradas não-nativas. Trump, em seus discursos de campanha eleitoral, frequentemente culpabilizava imigrantes latinos pela “decadência” do país, associando a presença de mexicanos ao aumento da criminalidade nos EUA. Ao colocar um *slogan* explicitamente discriminatório no boné de Frank, o filme evidencia essa questão.

Há mais de um aspecto sobre a sociedade estadunidense que o filme traz à tona por meio do personagem Frank. Ele não parece muito surpreso com o fato de que a cidade está tomada por zumbis, a sua preocupação maior é proteger a sua propriedade, o que satiriza a sua visão associada aos preceitos do *American way of life*. Na cena em que os zumbis tentam invadir a sua casa, há uma representação do “outro” em um sentido antropológico. Frank não consegue combatê-los, trata-se de uma metáfora para a impossibilidade da eliminação das diferenças. A relação dos estadunidenses com as armas também está posta no filme. Frank é, portanto, uma

²⁴ Faça a América ser Grandiosa de Novo (tradução nossa).

²⁵ “Pessoas de cor” (*people of color*) é um termo utilizado pela autora.

caricatura de um cidadão estadunidense que acredita que o “passado glorioso” do país pode ser retomado com o fechamento de fronteiras.

O ideal do *American way of life* se opõe à pluralidade étnica e social dos Estados Unidos, características intrínsecas à toda nação. Tensionamentos dentro de territórios nacionais advêm do fato de que fronteiras são uma construção abstrata, ou *imaginadas*, utilizando o termo de Benedict Anderson (1989). Após a declaração de independência dos Estados Unidos em 1776, o país adotou o lema *E Pluribus Unum*, ou seja, “de muitos, um”. Na prática, a integração das Treze Colônias não significou uma união imediata (KARNAL, 2007).

Nesse sentido, a projeção de “imagens idealizadas” (CUNHA, 2017) sobre um modelo de vida precisa ser problematizada. As desigualdades dentro dessa “comunidade imaginada” podem ser mostradas de diferentes formas. As práticas artísticas permitem uma reconfiguração do espaço comum, em uma abordagem que possibilita redefinir “o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2005, p.16).

3.2 *Férias Permanentes e os primeiros espaços desconectados*

Nas cenas iniciais de *Férias Permanentes*, conforme exposto na seção DESLOCAMENTOS E RUÍNAS: DISTANCIANDO-SE DA SUBJETIVIDADE NEOLIBERAL, vemos as vias da cidade de Nova York. Embora os enormes prédios característicos apareçam ao fundo do plano inicial, os planos seguintes destacam, para além da arquitetura da cidade, as pessoas caminhando pelas ruas. Jim Jarmusch usa uma estratégia de execução simples²⁶ para fazer uma oposição entre o imaginário de uma cidade global e multicultural (CANCLINI, 2003) e um outro lado de Nova York, mostrando lugares sem espaço para a prosperidade econômica.

A imagem em que as pessoas aparecem caminhando está levemente desacelerada, e o ruído que se sobressai é o barulho das passadas. Desta forma, podemos prestar atenção nos transeuntes que normalmente não vemos quando estamos inseridos nesse contexto de “correria” urbana. Em um dos planos, vemos um músico de *jazz*. No filme, o som do saxofone se sobressai, unido ao som das pessoas andando na rua. Logo em seguida há planos em que vemos a cidade

²⁶ As imagens (e a banda sonora) foram manipulados com artifícios de montagem feitos através de programas de edição.

vazia e “silenciosa”, e o protagonista Aloysius Parker aparece caminhando em um beco sujo onde um morador de rua está sentado.

Figura 22 – Fotogramas de Férias Permanentes



Fonte: Férias Permanentes (1980)

Entendemos essas opções estéticas como escolhas políticas. O termo “estética” não se refere a uma teoria do gosto, mas a um regime do sensível que “subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea” (RANCIÈRE, 2005, p.32). A política no cinema, para Rancière, pode se referir tanto à temática do filme (movimento ou conflito) quanto a determinadas escolhas no modo de filmar. O filme Férias Permanentes aproxima-se do chamado neorealismo:

essa “escola” se caracterizava por uma filmagem em externas ou em cenário natural (em oposição ao artifício da filmagem em estúdio), pelo recurso a atores não-profissionais (por oposição às convenções teatrais da atuação dos atores profissionais), por um recurso a roteiros que se inspiravam nas técnicas do romance americano e referindo-se a personagens simples (em oposição às intrigas clássicas bem “amarradas” demais e aos heróis de condição extraordinária), onde a ação se

rarefaz (por oposição aos acontecimentos espetaculares do filme comercial tradicional) (AUMONT, 2011, p.136).

É importante pontuarmos que o “realismo” no cinema é construído através de convenções, por meio de um “vasto conjunto de códigos assimilados pelo público para que simplesmente a imagem que se apresenta seja tida como semelhante em relação à percepção do real” (ibidem, p.135). De acordo com Deleuze (1990, p. 9), “em vez de representar um real já decifrado, o neorealismo visava um real sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano sequência tendia a substituir a montagem das representações”.

A opção por planos estendidos em que pouca ação acontece é uma das características dos filmes de Jim Jarmusch que situa a sua obra entre o regime orgânico e cristalino descrito por Deleuze (1990). A situação orgânica é composta por “relações localizáveis, encadeamentos atuais, conexões legais, causais e lógicas” (DELEUZE, 1990, p.156). Em seus filmes há cenas que se aproximam do regime cristalino (ótico-sonoro), característico do neorealismo:

a situação sensório-motora tem por espaço um meio bem qualificado, e supõe uma ação que a desvele, ou suscita uma reação que se adapte a ela ou a modifique. Mas uma situação puramente ótica e sonora se estabelece no que chamávamos de “espaço qualquer”, seja desconectado, seja esvaziado (...) (Ibidem, p.14).

A escolha de “espaços vazios” no cinema não é, portanto, aleatória. Ainda segundo Deleuze (1990, p.30), “a situação puramente ótica e sonora desperta a função de vidência, a um só tempo fantasma e constatação”. Ao analisarmos as cenas do seu primeiro filme, podemos observar que Jim Jarmusch não intenciona direcionar o espectador para conclusões. Segundo Rancière, a emancipação do espectador está na sua liberdade para associar ou dissociar o que ele percebe: “(o artista hoje) se defende de usar a cena para impor uma lição ou transmitir uma mensagem. Quer apenas produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação” (RANCIÈRE, 2012a, p.18).

Nos primeiros minutos de *Férias Permanentes* são mostrados planos estáticos do interior de algumas locações: uma escola, um bar e apartamentos residenciais. Nessa sequência, evidencia-se a ausência de pessoas. Vemos também uma decoração convencional considerando a época e o local que o filme retrata: há uma mesa de sinuca no bar, e móveis e eletrodomésticos

nos apartamentos. Na escola destacam-se, além das habituais carteiras, uma bandeira dos Estados Unidos e dois símbolos religiosos: uma cruz e um(a) santo(a) de gesso em cima de uma estante. Este plano em específico mostra dois pilares do *American way of life*: a fundamentação religiosa e a educação (CUNHA, 2017).

Os planos que mostram as moradias revelam um estilo de vida burguês repleto de rastros. Um dos cômodos é uma sala de estar decadente e bagunçada: há uma TV antiga, uma mesa e uma lareira com um espelho em cima, indicando que se trata de um lar habitado. No plano em que aparece uma cozinha, além de eletrodomésticos como geladeira e fogão, vemos um pão em cima de uma mesa de madeira e facas.

Figura 23 – Fotogramas de Férias Permanentes



Fonte: Férias Permanentes (1984)

O filme se inicia com as referidas imagens da cidade de Nova York, e em seguida aparecem os planos estáticos, com a narração do protagonista: “meu nome é Aloysius Christopher Parker, e se eu tiver um filho ele se chamará Charlie Christopher Parker, assim como Charlie Parker”. Charlie Parker, como é de notório conhecimento, foi um famoso saxofonista de *jazz*. Esse gênero musical está presente em boa parte do filme: nas cenas iniciais

há um saxofonista que toca *jazz*, e quase no final do filme, Aloysius interage com outro músico desse gênero musical.

Podemos estabelecer um paralelo entre o *jazz* e as escolhas estéticas cinematográficas de Jim Jarmusch para seu primeiro filme. O *jazz*, embora popularmente seja conhecido como um gênero marcado pelo improvisado, na verdade está calcado em convenções próprias. A partitura de *jazz* é interpretada de diferentes formas pelos músicos para criar o ritmo característico conhecido como *swing* (PIEDADE, 2006). A escolha por inserir dois músicos de *jazz* no filme não é arbitrária. Muitos *jazzistas* famosos se tonaram conhecidos por seus comportamentos excêntricos – é como se eles sempre estivessem tentando se distanciar de “normas sociais convencionais” (BECKER, 2009, p.96).

Adotando estratégias relacionadas à realização cinematográfica, os filmes de Jim Jarmusch se aproximam do cinema europeu que buscava um “meio de romper com os limites ‘americanos’ da imagem-ação, e também de atingir um mistério do tempo, de unir a imagem, o pensamento e a câmera no interior de uma mesma ‘subjetividade automática’” (DELEUZE, 1990, p.71). Assim como no caso da música, essa subversão não é feita de modo “espontâneo”. Seguiremos, portanto, exemplificando como isso se constrói no primeiro filme de Jarmusch.

A narração de *Férias Permanentes* também se distancia do cinema típico estadunidense. A forma clássica está atrelada ao esquema sensório-motor; nas formas modernas, “a narração nunca é um dado aparente das imagens, ou o efeito de uma estrutura que as sustenta” (DELEUZE, 1990, p.39). Após se apresentar, o protagonista Aloysius começa a discorrer sobre a sua vida, explicitando que espera “não explicar muito”. Ele prossegue dizendo: “as pessoas que eu conheço me chamam de Allie, e esta é a minha história, ou parte dela. O que é uma história, afinal, senão um daqueles desenhos de pontilhados que no fim acabando formando o desenho de alguma coisa?”.

Compreendemos pela própria narração que os espaços mostrados não se referem a memórias pessoais de Aloysius. Enquanto o espectador visualiza os planos, a voz em *off* do protagonista segue dizendo: “para mim, as pessoas que conheci são como uma série de cômodos, como todos os lugares onde passei algum tempo”.

As figuras mostram espaços interiores comuns a famílias de classe média da segunda metade do século XX (escola, sala de jantar, sala de estar e cozinha). Os planos estáticos representam, portanto, uma memória coletiva da sociedade ocidental. Aloysius rejeita esse estilo de vida (ligado ao *American way of life*), e revela sua vontade de sair caminhando sem estabelecer vínculos: “as pessoas vão ser basicamente as mesmas, talvez usem algum tipo diferente de geladeira ou privada.” Essa frase irônica do personagem mostra que ele está consciente da cultura em que está inserido, e que ela não o satisfaz.

Após essa sequência que mostra os cômodos, Aloysius encontra-se em um quarto com uma jovem que aparenta ter sua idade - infere-se que seja sua namorada. Ela pergunta onde ele esteve, e ele responde: *caminhando*. O gosto por representar a “banalidade do cotidiano” em Jarmusch se deve em parte à influência do cineasta japonês Yasujiro Ozu. Conforme Deleuze (1990, p.23), “Ozu construiu num contexto japonês a primeira obra a desenvolver situações óticas e sonoras puras”. Ozu costumava incluir em seus filmes situações de deslocamento, como trajetos de trem, táxi, etc. Essa preferência também está explícita no cinema do Jarmusch, desde *Férias Permanentes*. É também nesse sentido que Jarmusch se afasta de um modelo de crítica que tende à autoanulação, como, por exemplo, a arte que pretende denunciar os malefícios da publicidade ao mostrar a destruição de seus ícones:

hoje²⁷, como ontem, pretende-se denunciar o reinado da mercadoria, de seus ícones ideais e de seus detritos sórdidos por meio de estratégias bem surradas: filmes publicitários parodiados, mangás desvirtuados, sons aposentados de danceterias, personagens de telas publicitárias transformadas em estátuas de resina ou pintadas no estilo heroico do realismo soviético, personagens da Disneylândia transformados em perversos polimorfos (...) (RANCIÈRE, 2012a, p.68).

Observa-se que Jarmusch, ao mostrar a sua visão crítica dos Estados Unidos, opta por espaços vazios tanto no sentido literal quanto metafórico. Os cômodos vazios realçam a impossibilidade do modo de vida estadunidense para parte da população que não tem acesso à educação e/ou aquisição de bens; as cenas do protagonista em deslocamento - espaços vazios no sentido de que não concatenam diretamente com alguma narrativa sensorio-motora – contrapõem-se à lógica produtivista também associada ao *American Way of Life*. De acordo

²⁷ A primeira edição de *O Espectador Emancipado (Le Spectateur Émancipé)* é de 2008.

com Rancière (2012a, p.62), “para os dominados a questão nunca foi tomar consciência dos mecanismos de dominação, mas criar um corpo voltado a outra coisa, que não a dominação”.

3.3 *Estranhos no Paraíso e a promessa de um novo mundo*

Estranhos no Paraíso é dividido em três segmentos: *The New World* (O Novo Mundo), *One Year Later* (Um Ano Depois) e *Paradise* (Paraíso). No primeiro, o jovem europeu Willie recebe, inicialmente a contragosto, a visita de sua prima Eva, recém-chegada de Budapeste. Um ano depois, eles se reencontram em Cleveland juntamente com Eddie, amigo de Willie. Por fim, os três partem para a Flórida.

O título da primeira parte remete a uma “terra prometida” de progresso e de felicidade, um *novo mundo* promissor para imigrantes. Willie, que na verdade se chama Bela, não suporta que o chamem pelo seu nome de batismo. Ele se sente plenamente inserido na sociedade estadunidense, embora quase nada *possua* de predicados de “cidadão exemplar”: “as famílias unidas, os amigos de bairro, o sonho conquistado da faculdade, a hipoteca que possibilitaria acesso à casa própria, os filhos, a comida congelada, eventualmente uma profissão glamourosa” (CUNHA, 2017, p.79). Ele detém desse “novo mundo” alguns eletrodomésticos como a televisão, além da comida congelada - apropriadamente chamada *TV Dinner* - que ele se orgulha em consumir, para espanto da sua prima húngara.

Em uma das cenas da primeira parte do filme, Eva revela para o amigo de Willie (Eddie) que partirá para Cleveland. Ele diz que é uma “cidade bonita, com um lago muito bonito”, para logo depois revelar que nunca esteve lá. O que Eddie conhece do mundo lhe foi mostrado pela televisão, meio pelo qual o ideal do *American way of life* é difundido:

após a Segunda Guerra, a TV se torna o centro da vida cultural, com algumas poucas redes controlando os mercados nacionais e, nesse sentido, operando como grandes máquinas de engenharia do imaginário coletivo, por meio das quais se massificavam simultaneamente os valores da Guerra Fria e do consumo (CUNHA, 2017, p.80).

Na segunda parte do filme, Willie e Eddie partem para Cleveland para visitar Eva. Na cidade, os três decidem ver o famoso lago Erie que o amigo de Willie conhecia apenas pela televisão. A expectativa para o encontro no lago sugere alguma emoção nova. No entanto, eles não demonstram grande interesse pelo lugar – em parte pelo fato de que o lago está congelado. No terceiro segmento do filme (Paraíso), eles viajam para a Flórida. Observa-se como a ensolarada Flórida não difere muito da paisagem de Cleveland, pois a fotografia recria uma “imensidão cinza”.

Figura 24 – Fotogramas de Estranhos no Paraíso



Fonte: Estranhos no Paraíso (1984)

A “América” de Jim Jarmusch, frequentemente tensionada por um olhar estrangeiro em seus filmes, foi apresentada de forma muito peculiar em *Estranhos no Paraíso*, tendo em vista o contexto cultural da década de 1980. A construção estética não acontece por meio de um “choque de elementos heterogêneos” (RANCIÈRE, 2012a, p.69), mas através de uma relação sutil, como em um dos planos mais conhecidos do filme em que Eva, Eddie e Willie chegam à Flórida. A mensagem “*Welcome to Florida*” escrita em um muro está integrada à paisagem de forma “realista”, basta a falta de cor para sugerir uma sensação de apatia na vida dos personagens.

Figura 25 – Estranhos no Paraíso



Fonte: Estranhos no Paraíso (1984)

Nessa última parte do filme, a imagem se potencializa em sua força política por se tratar do estado da Flórida. No decorrer do século XX, nos Estados Unidos, foram criados subúrbios destinados às classes médias, que buscavam fugir de problemas urbanos em áreas centrais, como a violência e a deterioração²⁸.

A Flórida representa o ideal de vida do *American Way of Life*, segundo exemplificado em *O Show de Truman*. Esse filme foi lançado em um contexto de aumento da criação de conglomerados como *AOL-Time Warner*, *Vivendi Universal* e *News Corporation* (SAFATLE, 2016). Essas junções de grupos de mídia logo se refletiram na publicidade mundial, com o surgimento de um imaginário global consumista associado ao que Vladimir Safatle chama de “política do desamparo”:

(...) O medo como afeto político, por exemplo, tende a construir a imagem da sociedade como um corpo tendencialmente paranoico, preso à lógica securitária que se deve imunizar contra toda a violência que coloca em risco o princípio unitário de toda a vida social. Imunidade da perpetuação funcional de um estado potencial de insegurança absoluta vinda não apenas do risco exterior, mas da violência imanente da relação entre indivíduos (SAFATLE, 2016, p. 20).

Em *O Show de Truman*, o protagonista do filme vive sem ter conhecimento de que a sua vida é televisionada 24 horas por dia. O filme acabou tornando-se profético: vivemos cada

²⁸ Conforme visto, Nova York passou por uma grande crise fiscal no final da década de 1970.

vez mais “vigiados” por câmeras e os *reality shows* se popularizam exponencialmente a partir da criação do programa de TV *Big Brother* (1999)²⁹. Trata-se da “lógica do condomínio”, um modo de vida que parece idílico, mas que faz o indivíduo submergir em uma ilusão:

a psicanálise nos ensina a reconhecer com suspeita tais produções da cultura, que acenam com uma região de extraterritorialidade protegida, um espaço abrigado onde se concentraria a realização do prazer retinto de liberdade hedonista. Aprendemos com a experiência neurótica que o passo seguinte à montagem de uma fantasia de tal expressão é o estranho sentimento de servidão que nos acorrenta à repetição de uma mesma rotina fantasmática (DUNKER. 2011, p.1).

O filme *Estranhos no Paraíso* mostra uma oposição ao artificialismo excludente de lugares como *Seaside* (locação de *O Show de Truman*). Os personagens buscam alguma emoção “do lado de fora”, e encontram uma Flórida cinzenta, esvaziada de diversidade. Podemos dizer, portanto, que não se trata simplesmente de uma metáfora que permanece atual, mas de uma representação que se potencializou com a expansão da criação de condomínios em escala global. No caso do Brasil, por exemplo, a construção desse tipo de moradia foi diretamente influenciada pelas experiências concebidas na Califórnia, conforme aponta o psicanalista Christian Dunker (2011).

3.4 O encarceramento em *Down by Law*

Em *Down by Law* (Daunbailó, 1986), mais uma vez vemos “o outro lado” do sonho americano através dos personagens de Jarmusch. Inicialmente somos apresentados a dois *outsiders*: Jack, envolvido em negócios ilícitos, e Zack, um DJ desempregado. Ambos são presos em circunstâncias obscuras: o primeiro cai em uma armadilha criada por um antigo desafeto, e o segundo, de forma semelhante, aceita uma proposta de “trabalho” que acaba em uma emboscada policial. Conforme visto, em *Férias Permanentes* e em *Estranhos no Paraíso* os personagens são desviantes em relação ao ideal do *American way of life*. Em *Down by Law*, no

²⁹ Há diversos estudos que tratam sobre essa temática como, por exemplo, “Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação”, de Fernanda Bruno (2008). Disponível em: https://revista.seletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revista_famecos/article/view/3271. Acesso em: 8 jan. 21

entanto, evidencia-se o caráter *outsider* dos personagens, uma vez que eles rompem com regras “promulgadas na forma de lei” (BECKER, 2009, p.15).

O filme pode ser analisado como uma crítica ao sistema carcerário dos Estados Unidos. No artigo “Crime e Castigo nos Estados Unidos: de Nixon a Clinton” (1999), Loïc Wacquant mostra que houve um crescimento exponencial do encarceramento nos Estados Unidos a partir de 1973, e que esse índice não tem relação com o aumento da criminalidade. Existem interesses a serem considerados na “indústria do encarceramento”, tanto financeiros quanto ideológicos. Na questão financeira, o investimento do Estado no setor carcerário passou de 9 bilhões de dólares em 1982 para 32 bilhões em 1992. Além disso, o encarceramento privado também se mostrou um negócio lucrativo, envolvendo o aumento de empregos estáveis e do comércio perene. As estatísticas também apontam para o viés ideológico:

o condenado típico enviado para detenção era um homem de menos de trinta anos (53% dos ingressantes), de origem afro-americana (54%), não tendo terminado seus estudos secundários (dois terços), posto na cela por um delito ou crime não-violento em mais de sete casos sobre dez (WACQUANT, 1999, p.45).

No filme, primeiramente Zack e Jack são presos, mas logo mais outro detento se junta a eles: o estrangeiro Roberto (Bob). Após algumas conversas casuais, eles começam a discutir sobre os motivos pelos quais foram encarcerados. Os dois estadunidenses revelam terem sido vítimas de armações, e Bob conta uma estranha história sobre ter matado um homem com uma bola de bilhar após uma discussão. Por meio dessas narrativas que se aproximam do *nonsense*, observamos que se trata de uma forma de criticar a própria arbitrariedade do modo como o encarceramento funciona nos Estados Unidos.

Nota-se também que os dois primeiros filmes de Jarmusch foram feitos em Nova York (Estranhos no Paraíso mostra ainda outros dois estados estadunidenses, mas a região de *Lower East Side* é o local mais relevante no início da carreira do cineasta). *Down by Law*, no entanto, foi filmado em Luisiana, estado do sul dos Estados Unidos. A história de Luisiana foi marcada pela Guerra de Secessão, que desestruturou a região sul não apenas economicamente – o conflito terminou com cerca de 600 mil mortos (KARNAL, 2007). A questão do racismo também marcou fortemente o estado:

nos anos 1890, um novo sistema de subordinação racial nasceu nos Estados Unidos a partir do Sul ex-escravista. Nessa região do país, os negros acabaram perdendo o

direito de voto, entre outros direitos conquistados, e foram socialmente segregados. Negros e brancos não podiam mais se “misturar” ou conviver em espaços públicos (KARNAL, 2007, p.181).

Também foi em Nova Orleans – cidade mais populosa de Luisiana – que se sucedeu um importante episódio da história da população negra nos Estados Unidos. Em 1896, houve o famoso Caso Plessy vs. Ferguson, em que o cidadão negro Homer Plessy se recusou a aceitar a separação dos vagões de trens entre “negros e brancos”. O evento em questão acabou chancelando a doutrina *separate but equal*³⁰ (separados, mas iguais), ou seja, promoveu mais segregação. A crítica em relação à questão carcerária em *Down by Law* perpassa sutilmente essa problemática intrínseca à História dos Estados Unidos, tendo em vista que os três protagonistas são homens brancos. No entanto, no início do filme, há um plano em que homens afrodescendentes estão sendo revistados pela polícia. Posteriormente, um pouco antes de Zack ser preso, vemos outros prisioneiros na *Orleans Parish Prison* (fig. 26), sugerindo que existe a questão do preconceito racial no modo como o encarceramento é realizado nos EUA.

Figura 26 – *Down by Law*



Fonte: *Down by Law*, 1986

Esse plano que mostra os outros prisioneiros é feito em *travelling*³¹, da mesma forma que as cenas iniciais de *Down by Law*. Os planos em câmera fixa são utilizados, em sua maioria, para a trama principal, ou seja, a narrativa de Jack, Zack e Bob. No entanto, conforme posto

³⁰ Fonte: BORN, Gabriela. A instrumentalização do direito no contexto norte-americano de pós Guerra da Secessão **Sociologia Jurídica**. Disponível em: <https://www.conteudojuridico.com.br/consulta/Artigos/46189/a-instrumentalizaao-do-direito-no-contexto-norte-americano-de-pos-guerra-da-secessao>. Acesso em: 11 out. 20

³¹ Movimento lateral de câmera.

anteriormente, os “tempos mortos” de Jarmusch não funcionam apenas como simples momentos de transição, pois também revelam questões relativas à sociedade estadunidense.

No estilo sutil de Jarmusch, a temática da segregação de *outsiders* está presente nos outros filmes do *corpus* da pesquisa. Em *Férias Permanentes*, como descrito anteriormente, a mãe do protagonista está internada em um hospital psiquiátrico. Em *Estranhos no Paraíso*, há ainda um outro tensionamento nesse sentido. Assim que Eva chega a Nova York, seu primo Willie adverte para que ela não ande sozinha pelas ruas nova-iorquinas. Os personagens principais são *outsiders* em relação ao *American Way of Life* - há inclusive uma cena em que Eva aparece com mantimentos embaixo do casaco, inferindo-se que ela roubou de algum supermercado. No entanto, apesar da condição de marginalidade, eles também temem outros tipos de *outsiders*.

Nos filmes de Jarmusch, o medo em relação ao outro está representado nas diversas cenas em que aparecem becos escuros, frequentemente com algum personagem caminhando sozinho. Na visão de Vladimir Safatle (2016), a relação entre os indivíduos está ligada ao modo como se estabelecem os vínculos sociopolíticos, pois a política é uma forma de produção de circuito dos afetos³². O medo como afeto político nas sociedades modernas está relacionado com forças opressoras dos governos:

(o Estado) precisa provocar constantemente o sentimento de desamparo, da iminência do estado de guerra, transformando-o imediatamente em medo da vulnerabilidade extrema, para assim legitimar-se como força de amparo fundada na perpetuação da nossa dependência (SAFATLE, 2016, p.45).

Em *Down by Law*, conforme dito, há uma cena específica em que o italiano Bob conta a história absurda que o levou ao encarceramento. Ao saber que Bob matou um homem e não se isenta da responsabilidade, ao contrário dos outros dois colegas de cárcere que se julgam inocentes, o personagem Zack se afasta dele. Nesse momento do filme, reforça-se a ideia da sociedade como corpo paranoico (SAFATLE, 2016) que perpetua a sensação de violência intrínseca às relações entre indivíduos. Além disso, vemos que Bob é “mais” *outsider* do que os outros também por ser estrangeiro, como por exemplo, na cena em que Zack e Jack imitam o seu sotaque e o seu inglês errôneo.

³² Safatle ampara a sua argumentação em uma perspectiva freudiana.

Figura 27 - Fotogramas de *Estranhos no Paraíso* (esq.) e *Down by Law*



Fonte: *Estranhos no Paraíso* (1984) e *Down by Law* (1986)

Em *Estranhos no Paraíso*, embora os personagens não estejam literalmente aprisionados como em *Down by Law*, também existe uma certa sensação de clausura. As longas tomadas de câmera fixa que não exploram o “fora de campo” reforçam a impressão de que eles estão aprisionados – porque estão, de fato, dentro do quadro. Conforme a definição de Aumont e Marie (2003, p.132):

o campo definido por um plano de filme é delimitado por um quadro, mas acontece, frequentemente, que elementos não vistos (situados fora do quadro) estejam, imaginariamente, ligados ao campo, por um vínculo sonoro, narrativo e até mesmo visual.

Figura 28 - *Down by Law*



Fonte: *Down by Law*, 1986

Não explorar esse “espaço” também é uma escolha estética e, portanto, política. No caso de *Estranhos no Paraíso*, mesmo quando os personagens estão ao ar livre, os três aparecem

sem outras pessoas ao redor (figuras 24, 25 e 29), o que reforça o caráter de exclusão dos *outsiders*. No próximo capítulo, seguiremos adentrando nas especificidades da narrativa de cada filme, enfocando na questão do dispositivo formal-artístico.

Figura 29 – Fotogramas de Estranhos no Paraíso



Fonte: Estranhos no Paraíso (1984)

4. A NARRATIVA CONTRA-HEGEMÔNICA DO *AMERICAN WAY OF LIFE* NOS PRIMEIROS FILMES DE JIM JARMUSCH: ASPECTOS DISSIDENTES DA CRIAÇÃO DOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA

A Declaração de Independência dos Estados Unidos em 1776 não significou de fato o surgimento de uma país consolidado, como atesta a Guerra Civil Americana que se iniciou em 1861. A noção de “comunidade imaginada” (ANDERSON, 1989) foi formulada porque, mesmo nas menores nações, não existe união entre todos os compatriotas. De acordo com Anderson, no período moderno, o nacionalismo está vinculado ao capitalismo editorial, pois a língua em comum em narrativas veiculadas pela imprensa promoveu uma imagem de comunhão (1989).

A ideia de nação é, portanto, sempre construída: no caso dos Estados Unidos, o discurso de Thomas Jefferson ajudou a edificar a imagem do país como um “lugar independente, democrático e autossuficiente, guiado por pessoas virtuosas que marchavam em direção ao progresso” (KARNAL, 2007, p.102). No século XIX, forjou-se a doutrina do Destino Manifesto: os estadunidenses seriam os escolhidos por Deus para um destino glorioso e de propósitos expansionistas, ou seja, teriam a missão de levar a civilização para povos atrasados (ibidem, 2007).

A marcha para oeste foi a consequência lógica desse desejo de ocupar todo o território, e essa expansão não poderia ocorrer sem conflitos. Em 1830, o então presidente Andrew Jackson promulgou a “Lei de Remoção dos Índios”, que obrigou os povos originários a marcharem para a região de Oklahoma: “nessa viagem, ao longo de mil e quinhentos quilômetros, milhares de índios morreram de frio, fome, doenças, na jornada que ficaria conhecida como ‘trilha das lágrimas’” (KARNAL, 2007, p.114).

As injustiças contra os povos indígenas e as desigualdades raciais se contrapõem ao imaginário de terra de liberdade que o país projetou ao longo de sua História. As primeiras emendas, formuladas a partir de 1791, reforçam a importância de se preservar os direitos e as liberdades individuais. A Primeira Emenda se refere à liberdade de expressão e de imprensa, além de proibir o estabelecimento de uma religião oficial. A Segunda Emenda permite que cada cidadão tenha porte de arma (KARNAL, 2007), conforme mencionado no subcapítulo *Outsiders*.

A rápida expansão econômica dos Estados Unidos impulsionou o crescimento demográfico do país: “25 milhões de imigrantes chegaram aos Estados Unidos, entre 1865 e 1915, um contingente mais de quatro vezes superior ao dos 50 anos anteriores” (KARNAL, 2007, p. 178). Em meados de 1900, começou a se fortalecer a ideia do “Darwinismo social”, que justificava a exploração do mais pobres e considerava o acúmulo de riquezas uma qualidade dos mais aptos. Essa ideologia de superioridade também serviu para justificar “a segregação formal e informal da população negra e políticas discriminatórias contra a população indígena, latino-americana e imigrante” (KARNAL, 2007, p. 175).

A ideia de unidade nacional foi posta à prova com a Guerra de Secessão (1861-1865), que ocorreu quase um século depois da Declaração de Independência. A famosa frase utilizada pelo presidente Abraham Lincoln (*a house divided against itself cannot stand*³³) para impulsionar o fim da Guerra Civil Americana não resultou na reintegração do país em um sentido mais democrático (KARNAL, 2007). Na realidade, com a promulgação da abolição da escravidão em 1865, os ex-escravos sulistas enfrentariam a pobreza, a falta de terras próprias e a única opção de trabalhar por salários muito baixos. Além disso, leis de segregação racial (conhecidas como “*Jim Crow*”) foram derrubadas pela Suprema Corte apenas entre 1950 e 1960, e a separação entre negros e brancos em espaços públicos foi uma prática que deixou marcas profundas na sociedade estadunidense (ibidem, 2017).

Na Guerra de Secessão, o termo *yankee* era usado de forma pejorativa pelos sulistas para se referir aos habitantes dos estados do norte: “o Norte considerava-se o baluarte dos ideais nacionais de progresso e sentia necessidade urgente de subjugar o Sul à sua retórica de identidade nacional” (SEABRA, 2011, p.7). A frase “*yankee go home*” se popularizou como forma de protesto contra o imperialismo estadunidense.

No filme *Estranhos no Paraíso*, mencionamos anteriormente a emblemática cena em que Eva chega a Nova York. A frase “*yankee go home*” está escrita em grafite em um muro, abaixo dos dizeres *US out of everywhere*³⁴ – essa primeira sentença atesta que se trata de uma manifestação anti-imperialista. Desde 1945, os Estados Unidos exerce um papel de “império indireto”: “os Estados Unidos desfrutam de maior poder global do que qualquer outro Estado.

³³ Trad.: Uma casa dividida contra si mesma não subsistirá.

³⁴ *Yankee go home – US out of everywhere* (*Yankee vá para casa, EUA fora de todos os lugares. Tradução nossa.*)

Dominam o mundo não apenas militarmente, mas também em grande parte cultural e economicamente...” (LIEVEN, 2004, p. 2, tradução nossa).

Quando pensamos no fenômeno da globalização, especialmente em sua forma contemporânea, não se trata de dizer que é um processo que está tornando o mundo hegemônico. Nestor Canclini utiliza a expressão “globalização imaginada” (2003) porque há intercâmbios culturais nesse processo, e não o apagamento de uma cultura em detrimento de outra. De acordo com Hall, existem “forças dominantes de homogeneização cultural”, no entanto, “junto a isso estão os processos que vagarosa e sutilmente estão descentrando os modelos ocidentais, levando a uma disseminação da diferença cultural em todo o globo” (2003, p.46).

De certa forma, a filmografia de Jarmusch acompanha a popularização da palavra “globalização”. Segundo Giddens (2003), esse termo era pouco usado até o final da década de 1980, e de repente passou a ser cada mais utilizado em discursos políticos. Essa questão perpassa os cinco episódios do filme *Uma Noite Sobre a Terra* (1991), trazendo em suas narrativas as dificuldades de interação em um mundo globalizado, às vezes com um tom humorístico.

Os tensionamentos do multiculturalismo estão expressos no cinema de Jarmusch com a sutileza necessária para mostrar as nuances da complexidade do tema. Em *Estranhos no Paraíso*, quando Eva caminha pela primeira vez nos Estados Unidos, vemos uma síntese do que se apresenta na filmografia de Jarmusch: cenas que aparentam não ter grande relevância na narrativa acabam expondo as contradições da “terra de oportunidades”.

Figura 30 – *Estranhos no Paraíso*



Fonte: *Estranhos no Paraíso* (1984)

4.1 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A NARRATIVA NO CINEMA

Em seus primórdios, o cinema era um meio de registro. A aproximação do cinema com a narração ocorreu, em parte, para a legitimação da arte cinematográfica, pois o teatro e o romance eram “artes nobres” na transição entre o século XIX e XX (AUMONT, 2011). A influência do teatro no cinema se expressa também pela adesão ao melodrama. Na definição de Ismail Xavier (2003 p.93):

há melodramas de esquerda e de direita, contrários ou favoráveis ao poder constituído por tradição, o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que o gênero, por tradição, abriga e simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diátribe moral dirigida aos homens de má vontade.

O nosso propósito, ao trazer esse conceito, é evidenciar (por oposição) o sentido de minimalismo da narrativa de Jarmusch. A narrativa é minimalista porque, para além de não apresentar esse maniqueísmo ligado aos primórdios do melodrama, apresenta conflitos mínimos.

Além disso, é importante pontuar que não podemos fazer uma distinção absoluta entre um filme narrativo e um não-narrativo. De acordo com Aumont e Marie (2011, p.92), “o cinema narrativo dispõe, de fato, de todo um material visual que não é representativo: os escurecimentos e aberturas, a panorâmica corrida, os jogos ‘estéticos’ de cor e de composição”. A exposição de aspectos sobre narrativa serve para mostrar, na análise fílmica, de que forma Jarmusch rompe com as convenções hollywoodianas e constrói um estilo singular. No entanto, isso não significa afirmar que o “modelo da narrativa clássica” esteja associado apenas ao cinema hollywoodiano (KING, 2005). Do mesmo modo, narrativas fragmentadas também estão presentes em filmes produzidos em Hollywood.

Entende-se por “narrativa clássica de Hollywood” um estilo que acabou se tornando dominante, que se caracteriza por um tipo de filme que apresenta, em um nível básico, um início, meio e fim bem delimitados (KING, 2005). A estrutura clássica do roteiro cinematográfico geralmente incluiu etapas como “o incidente incitante, as complicações, progressivas, a crise, o clímax e a resolução” (MCKEE, 1997, p.181). No modelo da narrativa

clássica, as caracterizações, eventos e outros detalhes formam um conjunto de componentes em que nada é arbitrário (KING, 2005).

Conforme Aumont e Marie (2011, p.121), “o filme de ficção clássico é um discurso (pois é o ato de uma instância narrativa) que se disfarça de história (pois age como se essa instância narrativa não existisse)”. Nesse tipo de cinema, em geral há um encadeamento de ações que move a narrativa para frente (KING, 2005). Segundo visto, a ideia de progresso faz parte da construção da identidade estadunidense, e foi impulsionada com a difusão do ideal do *American way of life*. Existe, portanto, uma relação representativa entre o cinema narrativo clássico e a projeção de um modelo de vida hegemônico. De acordo com Shohat e Stam (2006, p.267), há diferentes conotações para o termo “representação”:

Em um nível religioso, a censura judaico-cristã das “imagens gravadas” e a preferência por representações abstratas como o arabesco criou uma suspeita teológica em relação à representação figurativa e, portanto, em relação à própria ontologia das artes miméticas. A representação também tem uma dimensão estética, pois a arte também é uma forma de representação, uma mimese, nos termos platônicos e aristotélicos. A representação também é teatral e, em muitas línguas “representar” significa “atuar” ou fazer um papel (...). Em um outro nível, a representação também é política, na medida em que o exercício político geralmente não é direto, mas representativo.

Embora não seja uma regra, de forma geral, filmes independentes empregam *dispositivos* que complicam o desenvolvimento da história, reduzem a clareza de soluções e aumentam a autoconsciência da narrativa (KING, 2005). Ainda de acordo com King, desvios da forma canônica podem frustrar alguns espectadores acostumados com a narrativa clássica. No cinema de Jim Jarmusch, essa quebra de expectativas se relaciona também com a relação dos *outsiders* com o *American way of life*, conforme argumentamos ao longo da pesquisa.

Na primeira parte do trabalho, mencionamos algumas características do primeiro filme de Jarmusch citadas por Oliveira Júnior (2010), como a falta de dramaticidade e a narrativa rarefeita - isso pode ser explicado a partir da noção de *plot* (enredo). As escolhas dos eventos da narrativa e a ordem em que eles aparecem definem o tipo de *plot*: em um design mais clássico, o protagonista é ativo e luta contra forças externas antagonistas para atingir o seu desejo. Um *plot* mais minimalista envolve geralmente características como um “final aberto” (sem resolução) e passividade do (a) protagonista (KING, 2005).

Na primeira parte da pesquisa, argumentamos que o minimalismo da narrativa de Jim Jarmusch opera como um dispositivo formal-artístico, segundo propõe Geoff King no livro *American Independent Cinema* (2005). Conforme André Parente, a noção de dispositivo no cinema pode se referir a dimensões arquitetônicas, tecnológicas ou discursivas. Em seu artigo, ele aborda essa questão a partir da noção de campo/ contracampo:

Para quem não lembra, o efeito Kulechov foi uma das primeiras tentativas de formalização da montagem, criada em 1922 pelo cineasta e teórico russo Lev Kulechov. A ideia de Kulechov é que o sentido de uma imagem depende da montagem, ou seja, da justaposição dos planos. Neste sentido ele fez a experiência de campo/ contracampo na qual ela alterna uma mesma imagem (um primeiro plano do rosto de um homem com expressão neutra) com imagens diferentes (um prato vazio, uma criança chorando e uma mulher nua), gerando, assim, três significações distintas: fome, ternura e desejo (PARENTE, 2008, p.58).

Por vezes, o dispositivo no cinema de Jarmusch é posto de forma mais evidente, como nas cenas que analisaremos de *Estranhos no Paraíso*. No entanto, consideramos que este dispositivo também se expressa na relação das cenas de “espaços desconectados” ou de deslocamento com momentos em que a narrativa parece avançar em um sentido mais próximo do cinema clássico. A singularidade se revela, portanto, na exploração de alguns recursos da narrativa clássica dentro de um roteiro mais minimalista.

Para além disso, há também a questão do personagem como representação social: “a tipologia de um personagem ou de uma série de personagens pode ser considerada representativa não apenas de um período do cinema como também de um período da sociedade” (AUMONT; MARIE, 2011, p.98). Fizemos anteriormente uma explanação a respeito do conceito de *outsider*, característica comum aos personagens de Jim Jarmusch (MIGLIONE; MAGALHÃES, 2019). Apesar de ser uma marca de sua filmografia, reiteramos que se trata de um termo relacional e que não se apresenta de forma hegemônica em seus filmes.

4.2 *Férias Permanentes: a ruptura com o American way of life*

Analisaremos o primeiro filme de Jim Jarmusch a partir de uma estrutura que criamos especialmente para esta análise: a divisão do roteiro em momentos dramáticos ou cenas é uma

ferramenta utilizada pelos roteiristas para organizar a construção da narrativa (COMPARATO, 1995). O nosso objetivo não é descrever cada cena, como nas escaletas de trabalho do roteirista. A estrutura mostrada a seguir funciona como um instrumento descritivo (AUMONT; MARIE, 2009) que auxilia a visualizar os principais momentos do filme que interessam para esta pesquisa. Em *Férias Permanentes* temos, portanto, a seguinte escaleta:

1. Um grupo de pessoas caminha em uma avenida nova-iorquina.
2. Uma série de cômodos, como cozinha e sala, são mostrados com a voz em *off* de Aloysius “Allie” Parker narrando sobre a sua vida.
3. Aloysius conversa com Leila (infere-se que seja sua companheira), e diz que partirá para ver o antigo local onde ele morava com a sua família.
4. Nas ruínas de seu antigo lar, Allie encontra por acaso um homem que confunde o barulho de helicópteros com um ataque à Nova York.
5. Aloysius encontra sua mãe em um hospital psiquiátrico.
6. Aloysius sai caminhando sem rumo, e tenta conversar com uma mulher que cantarola sozinha, mas é rechaçado.
7. Aloysius entra um cinema, conversa brevemente com a atendente, e encontra um homem que lhe conta uma estranha história que envolve o Efeito Doppler, um saxofonista de *jazz* e a música *Over the Rainbow*.
8. O protagonista encontra na rua um saxofonista, e pede para ele tocar algo divertido. O músico toca uma versão dissonante de *Over the rainbow*.
9. Aloysius rouba um carro, e compra uma passagem de navio para Paris.
10. Aloysius tem uma última conversa com um jovem recém-chegado de Paris, uma espécie de duplo seu que busca uma nova vida em Nova York.
11. A última cena mostra *Manhattan* da perspectiva do navio que parte: as ondas em movimento e o saxofone de John Lurie constroem uma imagem contemplativa e poética.

Observa-se por essa divisão alguns aspectos já comentados sobre o cinema independente americano. Não há uma relação evidente de causa-efeito, e as cenas dos encontros de Allie parecem arbitrárias, embora não sejam, pois ele busca sempre outros *outsiders* como ele.

Existe uma desconexão entre o que Allie narra e o que é mostrado no filme. Nas cenas em que aparecem os cômodos, ele diz “aqui estou eu agora, num lugar onde não falo a língua, mas os estranhos serão sempre estranhos.” Infere-se que ele esteja em Paris, considerando o final do filme - o “caráter circular” das narrativas de Jarmusch foi anteriormente mencionado como uma de suas marcas.

O distanciamento das narrativas de progresso da sociedade estadunidense está expresso também nos detalhes de cada plano. Allie não quer firmar raízes em nenhum lugar, como demonstra em mais de uma cena do filme. No local onde mora, os objetos denotam seu caráter de *flâneur*: o espelho não fixado e o colchão deixado de forma displicente. Em determinado momento, Allie liga o pequeno aparelho de som portátil e dança de forma improvisada, em mais uma representação de seu estilo de vida sem direcionamentos definidos.

Figura 31 – Férias Permanentes



Fonte: Férias Permanentes (1980)

Em uma de suas caminhadas por Nova York, ao visitar as ruínas do lugar onde ele morava, de repente, de dentro dos escombros sai um homem gritando para ele tomar cuidado com o ataque dos aviões. Aloysius pacientemente explica que se trata do barulho de helicópteros estadunidenses, e não de algum contra-ataque do Vietnã.

Figura 32 – Férias Permanentes



Fonte: Férias Permanentes (1980)

De acordo com Safatle (2017, p.18), “a liberdade nas sociedades que inscrevem sujeitos sob a forma de indivíduos é indissociável da criação de uma cultura emergencial da segurança sempre latente, cultura do risco iminente e contínuo de ser violentado”. Nesse sentido, o personagem não está totalmente desequilibrado, pelo contrário, está reagindo a uma sociedade extremamente belicista como a estadunidense. A respeito da condição de *outsider*, vimos que o termo se refere a quem não está integrado em um determinado grupo social e que muitas vezes os desviantes são encarcerados, seja em prisões ou hospitais psiquiátricos, como a mãe do personagem Allie. No cinema de Jarmusch, não raro há mais de um aspecto *outsider* nos personagens.

Após visitar a sua mãe no hospital, Allie vê uma mulher cantando sozinha na rua, com aparência desgredada. Ele tenta se aproximar, mas a mulher grita para que o jovem se afaste. O ponto a ser notado nesta curta cena é o fato de que a mulher está cantando em espanhol e, no final do filme é creditada como *Latin girl* (garota latina). Por meio de uma análise de características que se repetem na filmografia de Jim Jarmusch feita no primeiro capítulo do desenvolvimento da pesquisa, observamos como a representação étnica (SHOHAT; STAM, 2006) foi se ampliando na filmografia do cineasta. Nos três primeiros filmes, há a presença de imigrantes europeus, ainda que de forma bastante sutil nesta primeira obra.

O personagem Allie, ao buscar conversar com outros *outsiders*, mostra-se menos alienado do que seu jeito indiferente faz supor. Isso fica explícito na cena em que ele entra no

cinema e observa o cartaz do filme *The Savage Innocents* (dir. Nicholas Ray, 1960). A mensagem do cartaz diz: SAVAGE, SENSATIONAL DRAMA IN THIS FANTASTIC ADVENTURE³⁵. Allie não compra ingresso para ver a sessão, mas pega uma pipoca e pergunta para a atendente, com seu jeito despretensioso, se ela acha que ele gostará do filme. A jovem narra algumas partes do longa-metragem, de forma igualmente desinteressada.

Posteriormente, Allie se aproxima de um homem que está sentado na sala de espera do cinema. Ele pergunta: “você já ouviu falar no Efeito Doppler?”. O homem então diz que contará uma piada chamada “o Efeito Doppler”, que consiste na história de um sujeito que tocava sax nos anos 1950 de forma não convencional e por isso não conseguia trabalho.

O músico, infere-se que seja estadunidense, vai para a Europa tentar a sorte, porém seu estilo também é considerado inadequado em Paris. Deprimido, ele acessa a cobertura de um prédio alto para cometer suicídio. Na anedota, o céu se abre e ele vê um raio de sol, e então começa a tocar a música *Over the Rainbow*, no entanto ele não se lembra para além das primeiras notas. Angustiado, ele se atira do prédio, mas sobrevive. Ao ouvir o barulho da ambulância, consegue se recordar do restante da música por causa do Efeito Doppler³⁶.

Nessa cena há uma série de elementos que dialogam diretamente com a condição *outsider*, embora exista uma impressão de casualidade, pois esse trecho do filme aparenta ser apenas mais um dos encontros aleatórios de Allie com desconhecidos, e desta vez com um homem que conta uma piada supostamente despropositada. Mais uma vez a música é um elemento fundamental na construção da visão crítica de Jim Jarmusch. Allie e o homem negro são dois *outsiders*, tendo em vista as questões discutidas nesta pesquisa a respeito da postura do protagonista e do fato de que o preconceito racial está enraizado na sociedade estadunidense. Durante o relato da anedota, ao fundo se escuta a famosa música-tema do filme *western The Good, the Bad and the Ugly* (dir. Sergio Leone, 1966), composta por Ennio Morricone.

De acordo com Bazin (1992), o *western* (ou faroeste) é o cinema americano por excelência, que projetou nas telas de cinema uma narrativa de exaltação da figura do homem branco e de inferiorização dos povos originários que já existia na literatura e no folclore.

³⁵ SELVAGEM, DRAMA SENSACIONAL NESTA AVENTURA FANTÁSTICA (tradução nossa).

³⁶ Efeito Doppler é o nome do fenômeno que se refere à mudança de frequência do som dependendo da fonte emissora e do receptor. A ambulância em movimento é um dos exemplos mais citados para compreender o efeito, pois a percepção da frequência do som difere conforme ela se afasta ou se aproxima de determinado objeto. Fonte: <http://propg.ufabc.edu.br/mnpef-sites/materia-escura/Efeito%20Doppler/>. Acesso em: 30 dez. 20

Conforme Ella Shohat e Robert Stam (2006), os filmes de faroeste compuseram cerca de um quarto de toda a produção cinematográfica hollywoodiana entre 1926 e 1967.

A década de 1980 apresenta um contexto diferente da época expansionista retratada nos *westerns*, mas o ponto é que podemos observar em *Férias Permanentes* um contraste entre os dois personagens e a narrativa vitoriosa evocada pela música. Nesta cena vemos, portanto, como a eficácia estética da crítica de Jarmusch se estabelece por meio de um conflito de “regimes de sensorialidade” (RANCIÈRE, 2012a, p.59)

Na cena em questão, o homem está contando uma história sobre a música *Over the Rainbow*, outra escolha que certamente não foi arbitrária. A canção é de autoria de Harold Arlen, com letra de Yip Harburg, e foi composta especialmente para o filme *O Mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, dir. Victor Fleming, 1939). O filme e a letra da música têm relação direta com o *American way of life*, como revelam os primeiros versos: *Somewhere over the rainbow/ Way up high/ There's a land that I heard of/ Once in a lullaby/ Somewhere over the rainbow/ Skies are blue/ And the dreams that you dare to dream/ Really do come true*³⁷.

Harburg era descendente de judeus, fato que se reflete na “positividade” da letra. De acordo com Shohat e Stam (2006, p.329), “enquanto para os negros a América era o lugar da opressão, para os judeus era o lugar da esperança. Os judeus *escolheram* imigrar para os Estados Unidos (...)”. Sintetizando, a letra da música fala sobre encontrar um lugar idílico atravessando o arco-íris: uma das frases mais famosas do filme é a que se refere à importância do lar: “*there's no place like home*”. No segundo capítulo discorremos sobre a valorização da família nuclear para a cultura estadunidense, e sobre como ela aparece nos espaços internos da casa, representando a concretização do sonho americano.

Logo após a cena da conversa, Allie encontra com um saxofonista de *jazz* (John Lurie) na rua, que pergunta qual música o jovem gostaria de ouvir. Allie responde: “tanto faz, desde que seja um som legal”. Lurie começa a improvisar, e algumas frases da música remetem justamente à canção *Over the Rainbow*, mas em uma versão dissonante. Esse aspecto desarmônico da melodia é análogo ao caráter *outsider* do protagonista e das pessoas que ele encontra em suas caminhadas despreziosas por Nova York.

³⁷ Em algum lugar, além do arco-íris/ Lá no alto/ Existe uma terra sobre a qual eu ouvi falar/ Uma vez em uma canção de ninar/ Em algum lugar, além do arco-íris/ Os céus são azuis/ E os sonhos que você ousa sonhar/ Realmente se tornam verdade (tradução nossa).

Figura 33 – Fotogramas de Férias Permanentes



Fonte: Férias Permanentes (1980)

Depois do encontro de Allie com o músico de *jazz*, ele dorme na rua, sozinho. O desfecho da narrativa acontece por meio de um evento inesperado. Em um momento de distração de uma mulher que estaciona em uma rua e sai do veículo para postar uma carta, Allie rouba seu carro. Após vendê-lo para comprar uma passagem de navio para França, o protagonista encontra um jovem vindo de Paris que é semelhante a ele em mais de um aspecto: na aparência, no modo de falar e no desejo de partir da sua terra natal (fig.34). Essa presença duplicada representa que o fenômeno da diáspora se interliga às identidades nacionais, e tem um certo caráter circular (HALL, 2003).

No final do filme, Allie reafirma de forma mais contundente a sua negação ao *American way of life*: “não quero um emprego, uma casa, impostos.” No último plano do longa-metragem, que se estende por quase quatro minutos, vemos *Manhattan* na perspectiva do protagonista deixando Nova York. Conforme descrito na escaleta: “as ondas em movimento e o saxofone de John Lurie constroem uma imagem contemplativa e poética.” Para além de ser um momento de contemplação, esse plano funciona como um dispositivo-formal artístico, uma vez que ele representa a resolução da ação de Allie: ir embora dos Estados Unidos. Novamente ouvimos as notas de uma versão dissonante da música *Over the Rainbow*, mostrando que Allie está deixando para trás o sonho americano que se revelou impossível para tantos imigrantes ao longo da história.

Figura 34 – Fotogramas de Férias Permanentes



Fonte: Férias Permanentes, 1980

4.3 Estranhos no Paraíso: vivendo (quase) como estadunidenses

Em *Estranhos no Paraíso*, a própria nomenclatura dos três segmentos sugere que haverá mudanças significativas na narrativa: *O Novo Mundo*, *Um Ano Depois* e *Paraíso*. No entanto, para além das imagens “não modelares” ilustradas no capítulo anterior, a construção da narrativa aponta para uma certa sensação de avanço/reviravolta que, além de não se concretizar nos momentos em que os personagens estão buscando mudanças, termina em um final insólito.

Os três personagens principais (Willie, Eddie e Eva) são *outsiders* em diferentes aspectos. Eva e Willie são estrangeiros, e Willie e Eddie não possuem empregos regulares, e sobrevivem apostando em corridas de cavalos, além de aplicarem pequenos golpes em jogos de cartas (*gambling*). Eva, no primeiro segmento do filme, está de passagem na casa de Willie, para logo seguir para a casa de tia Lotte, no estado de Ohio. Na segunda parte do longa-metragem, descobre-se que ela arrumou um emprego em uma lanchonete. Como imigrante, Eva possivelmente não teria outras perspectivas, além do mais, ela não “persegue” nenhum objetivo específico.

Figura 35 – Estranhos no Paraíso



Fonte: Estranhos no Paraíso (1984)

Desde a sua primeira aparição no filme, Willie rejeita a sua condição de estrangeiro nos Estados Unidos, pedindo para a tia húngara falar apenas em inglês quando ela telefona anunciando a chegada da prima aos Estados Unidos. Em tom arrogante, ele acrescenta: “eu nem me considero parte de família”. Ainda na primeira parte, quando Willie janta comida congelada (*TV Dinner*), Eva estranha a carne que está na embalagem (*nem sequer parece carne*). Ele, irritado, responde: “é isso o que comemos nos Estados Unidos.” Willie está impregnado do imaginário nacional (SHOHAT; STAM, 2006) associado ao *American way of life*.

A sua refeição é um símbolo significativo disso, afinal se trata de um tipo de comida que foi feita para ser consumida em frente à televisão, um dos meios de propagação do modo

de vida americano. O jovem ainda tenta impor a cultura estadunidense para a sua prima, como podemos observar na cena em que ele lhe entrega um vestido. Eva diz que o presente não é o seu estilo, e ele retruca: “se você vem para cá, deveria se vestir como as pessoas se vestem *aqui* (grifo nosso).”

No segundo segmento do filme, novamente vemos Willie em conflito com suas origens. Quando ele e Eddie estão viajando para Ohio, o amigo pergunta: “ano passado, antes de conhecer a sua prima, não sabia que você era da Hungria, ou de Budapeste, ou de nenhum lugar assim.” Willie diz: “eu sou tão americano quanto você”. Os dois permanecem um tempo em silêncio, e Eddie pergunta se Cleveland se parece com Budapeste. Willie, bastante irritado, pede para o amigo calar a boca.

Ainda a respeito desta cena, nota-se que um pouco antes dessa conversa vemos Willie ostentando dois signos do seu pertencimento à cultura dos Estados Unidos (figura 36): o tênis *All Star* e a cerveja *Rolling Rock*. A marca *All Star*, fundada em 1908 nos EUA³⁸, é um símbolo da cultura expansionista estadunidense, pois esse modelo de tênis se popularizou ao redor do mundo. Em ambas as marcas representadas nessa cena há a projeção do sonho americano. De forma similar à marca *All Star*, a cerveja *Rolling Rock* foi criada em um negócio familiar em 1939 na Pensilvânia, e depois passou a ser comercializada em todo o país. Considerando o *corpus* da pesquisa, é em *Estranhos no Paraíso* que observamos com mais clareza a questão do dispositivo formal-artístico. Nesse filme, o recurso narrativo se apresenta a partir do uso do campo e contracampo explanado na parte das considerações a respeito da narrativa.

Figura 36 – Fotogramas de *Estranhos no Paraíso*



³⁸ Fonte: <https://converse.com.br/sobre/>. Acesso em: 18 fev. 21



Fonte: Estranhos no Paraíso (1984)

No primeiro segmento do filme (O Novo Mundo), Willie e Eva assistem a um jogo de *baseball*, esporte muito popular nos EUA. Embora inicialmente ela pareça pouco interessada, ainda assim ele explica a função do *quarterback* (jogador da equipe ofensiva). Quando Eva faz uma pergunta sobre a partida, Willie não sabe o que responder e se irrita, dizendo “apenas assista ao jogo”. Essa irritação do personagem sugere que ele não está tão inserido na sociedade estadunidense como tenta aparentar para a sua prima.

Esse plano é intercalado por uma tela preta que dura cerca de dois segundos. No plano seguinte, eles continuam acompanhando à programação da TV. Conforme infere-se pelos diálogos, eles estão assistindo ao filme *Forbidden Planet* (dir. Fred M. Wilcox, 1956), um longa-metragem estadunidense do gênero ficção científica. Novamente, a tela de transição preta aparece e o plano é retomado mostrando os dois assistindo a um desenho animado - de novo, infere-se pelo som.

Figura 37 – Fotogramas de Estranhos no Paraíso



Fonte: Estranhos no Paraíso (1984)

Cenas em que vemos os personagens em posição de espectador são recorrentes no cinema de Jarmusch. Ainda em *Estranhos no Paraíso*, Eva, um amigo seu, Eddie e Willie vão ao cinema. Mais uma vez visualizamos apenas os rostos que demonstram desinteresse, mesmo com a trilha sonora indicando que se trata de um filme de ação. Em outro filme de Jim Jarmusch, *Flores Partidas* (2005), há mais de uma cena em que o protagonista aparece estático em frente à televisão. No caso de *Estranhos no Paraíso*, a fotografia em preto-e-branco é uma escolha que torna o filme mais melancólico, mas também parece ser uma opção no sentido de evitar o potencial distrativo das cores.

No segundo longa-metragem de Jarmusch, é notável a influência de Yasujiro Ozu na construção de estilo. Ozu, ao filmar a vida familiar na casa japonesa, opta pela câmera “fixa, frontal ou num ângulo constante” (DELEUZE, 1990, p.23). No contexto de *Estranhos no*

Paraíso, os personagens estrangeiros aparecem submersos na cultura estadunidense, e ao mesmo tempo, desencantados, como se não fossem capazes de se entreter com a televisão ou o cinema. Ressalta-se o fato de que o título original do filme é *Stranger than Paradise*, ou seja, Mais Estranho do que o Paraíso; o nome original revela um tensionamento ainda maior da vivência dos *outsiders* nos Estados Unidos.

No filme, o dispositivo formal-artístico se contrapõe ao fluxo rápido de informações do mundo contemporâneo – e o faz antes da popularização da internet nos Estados Unidos. De acordo com Jonathan Crary (2014, p.58):

no final da década de 1990, quando o Google era uma empresa privada que mal tinha um ano de idade, seu futuro presidente já articulava o contexto no qual a empresa floresceria. O dr. Eric Schmidt declarou que o século XXI seria sinônimo do que chamou de “economia da atenção”.

Ainda segundo Crary (2014), o crescimento da interatividade com produtos tecnológicos supostamente concederia maior autonomia para o espectador. A década de 1980 foi marcada pela popularização do uso da TV a cabo e dos computadores pessoais (nos EUA). Hoje, os aparelhos *smart* fazem o indivíduo ficar muito mais tempo conectado, em uma combinação de atenção difusa com uma espécie de automatismo. A “liberdade” do usuário na verdade é ilusória, pois há a questão da perda de privacidade por meio das inúmeras informações que concedemos sobre nós mesmos.

Além disso, somos induzidos a consumir produtos que são sugestionados pelo monitoramento algorítmico de nossas atividades. No último longa-metragem de Jarmusch, *Os Mortos Não Morrem*, vemos essa representação do “capitalismo 24/7” (CRARY, 2014) quando a cidade de *Centerville* se torna uma terra tomada por zumbis que não desgrudam de seus *smartphones*.

O filme *Estranhos no Paraíso*, ao mesmo tempo em que é caracterizado por um ritmo lento e monótono, revela uma quebra de marasmo no final da narrativa. Na Flórida, Willie e Eddie decidem apostar em cavalos, deixando Eva sozinha no hotel, apesar de seus protestos. Ao sair sozinha, ela compra um chapéu em uma loja de presentes. Caminhando próximo à praia, Eva encontra um homem que lhe entrega um envelope, que posteriormente ela descobre que contém uma grande soma de dinheiro. A jovem decide ir para o aeroporto, e o único voo

disponível no dia é justamente para Budapeste. Ela se mostra desmotivada, mas decide comprar a passagem. Quando Willie e Eddie retornam para o hotel e descobrem que Eva foi embora deixando um bilhete, imediatamente partem para o aeroporto. Willie compra uma passagem para a Hungria, e pede para que Eddie o espere no carro.

Figura 38 – Fotogramas de Estranho no Paraíso



Fonte: Estranhos no Paraíso, 1984

A partir de então, o que se segue apresenta aspectos lacunares. Willie entra no setor de embarque. Eddie, ao esperá-lo no carro, vê o avião partir e diz para si mesmo, desolado: “eu tinha um mal sentimento em relação a isso. O que você vai fazer em Budapeste?”. A narrativa revela-se, portanto, bastante sagaz. No final há uma grande mudança inesperada, com uma *elipse* que complexifica o entendimento do filme. A respeito desse recurso narrativo, há a seguinte definição no *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de Aumont e Marie (2006, p.97):

a narratologia do cinema retomou sem modificações essa noção da teoria da literatura. Fala-se de elipse cada vez que uma narrativa omite certos acontecimentos pertencentes à história contada, “saltando” assim de um acontecimento, exigindo do

espectador que ele preencha mentalmente o intervalo entre os dois e restitua os elos que faltam.

A engenhosidade do filme está no fato de que os momentos em que supostamente poderia haver ação acabam se revelando monótonos, com os personagens melancolicamente observando as paisagens de Ohio e da Flórida. O que poderíamos inferir a respeito do “intervalo” entre a quase partida de Eva e o seu retorno para o hotel? Por que Willie, que em mais de uma ocasião tentou afirmar sua identidade estadunidense ao longo do filme, teria retornado para a Europa? Poderia ter entrado no avião e não ter conseguido retornar? Houve algum desentendimento entre ele e Eva ou eles nem se encontraram? São perguntas que cabe ao espectador responder.

A respeito de Eva, poderíamos inclusive pensar por um viés relacionado a questões de gênero. A jovem talvez teria retornado para se distanciar do primo Willie. Além de tentar impor seus valores estadunidenses para ela, em mais de uma cena, ele não permite que Eva o acompanhe nas apostas de cavalo, o que a deixa evidentemente chateada. Eddie discorda dessa postura, mas sem força suficiente para convencê-lo a mudar de ideia.

Por outro lado, poderíamos pensar neste final novamente pelo movimento circular da diáspora, como em *Férias Permanentes*. De acordo com Hall (2003), “cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor” (p.28). O fato é que, com esses movimentos de saída do país, Jarmusch “reduz” a importância dos Estados Unidos como um destino atraente para imigrantes.

A propósito da influência global dos Estados Unidos, é preciso fazer algumas considerações. O termo “poder suave” (*soft power*) foi cunhado pelo cientista político Joseph Nye no final dos anos 1980, em um contexto associado ao fim da Guerra Fria. De acordo com Ballerini (2017, p.22), essa forma de poder que o país exerce foi reduzida no século XXI, em parte por causa da impopularidade da Guerra do Iraque (2003). George W. Bush ganhou as eleições também porque explorou “mitos nacionais”, assim como Ronald Reagan. Segundo Lieven (2004, p.5):

desde o 11 de setembro e durante as eleições de 2004, a retórica de Bush e de muitos de seus seguidores mesclou o messianismo secular com um apelo à velha crença na América como um país escolhido por Deus, e no poder americano como divinamente sancionado.

A retórica de país baluarte da democracia e do progresso tem sido cada vez mais questionada com a crescente popularização dos estudos decoloniais. No caso de *Estranhos no Paraíso*, além da temática *outsider* ao *American way of life*, ao incluir diversas “telas pretas” entre planos estáticos em preto-e-branco, evidenciou-se um distanciamento de um *ethos* atual que recentemente tem sido problematizado e que se expressa nos termos que exploramos nesta pesquisa, como *slow cinema* e subjetividade neoliberal.

4.4 *Down by Law: o American Dream enviesado*

Há muitas aproximações entre *Estranhos no Paraíso* e *Down by Law*³⁹, para além da evidente fotografia em preto e branco. No terceiro filme de Jarmusch, os personagens Zack, Jack e Roberto formam um trio que se aventura por Luisiana depois de escapar da prisão. Em *Estranhos no Paraíso*, os três personagens também partem para uma viagem que é, de certa forma, uma descoberta dos Estados Unidos. Logo no início do filme vemos movimentos de câmera que funcionam também como parte do dispositivo formal-artístico.

A primeira cena apresenta um plano mostrando um cemitério, e em seguida há um *travelling* para a esquerda. No primeiro capítulo, havíamos analisado como Jarmusch escolhe regularmente mostrar lugares menos atraentes dos Estados Unidos. Não é por acaso, portanto, que o filme comece enquadrando um cemitério (figura 39).

³⁹ A expressão *Down by Law*, em sua tradução literal, significa “abaixo da lei”.

Figura 39 – Fotogramas de *Down by Law*



Fonte: *Down by Law* (1984)

Além dessa primeira sequência, há mais duas com o mesmo tipo de *travelling*. A primeira, conforme dito, com o movimento que segue para esquerda; a segunda da esquerda para a direita; e a última novamente da direita para a esquerda. Entre a primeira e a segunda sequência, há duas cenas que mostram momentos similares na vida dos protagonistas Jack e Zack: Jack acorda, há uma mulher ao seu lado de costas para ele. Ela finge dormir, mas abre os olhos sem que ele possa ver, parecendo enfasiada. Após a segunda sequência, vemos o personagem Zack em situação quase igual, com a sua namorada agindo da mesma forma que a mulher que estava com Jack.

Observa-se também que, nas cenas em *travelling*, há um plano que mostra dois homens sendo revistados pela polícia, o que antecipa o que se seguirá na narrativa: o encarceramento. Para além disso, a arquitetura de Nova Orleans - ao menos os locais que Jarmusch escolhe filmar - é muito parecida com a vista em *Estranhos no Paraíso*, no segmento filmado em Nova York. O mesmo poderia ser dito a respeito de *Férias Permanentes*, no entanto, a fotografia do segundo e do terceiro filme são mais semelhantes entre si.

Há, portanto, muitos elementos que indicam circularidade, o que reforça a nossa argumentação sobre a oposição de Jarmusch às narrativas de progresso associadas aos Estados Unidos. Essas primeiras cenas, que mostram os dois protagonistas como “iguais”, constroem um efeito relevante que possibilita refletirmos sobre a condição *outsider*. Quando ambos se encontram na prisão, há um certo tensionamento entre eles. Eles inicialmente não desejam reconhecer suas semelhanças, possivelmente por se sentirem constrangidos com a condição de prisioneiros. Assim que Jack chega na prisão, Zack afirma que também é inocente e que foi vítima de uma armação (*I was set up, just like you*). Jack fica irritado com essa afirmação, e diz “eu não sou como você, pra mim você nem existe”. Vemos, portanto, a sua recusa em afirmar a sua condição de marginalidade. Nesta cena, a fotografia em preto e branco e os uniformes iguais de *Orleans Parish Prison* contradizem a fala de Jack. A carga política do filme se estabelece, portanto, na “tensão dos argumentos opostos”, por meio do contraste da imagem com a palavra (RANCIÈRE, 2012).

Figura 40 – *Down by Law*



Fonte: *Down by Law* (1986)

Com o passar do tempo, ambos começam a conversar mais amigavelmente, até que outro *outsider* entra na cela, o estrangeiro Roberto, que fala inglês de um jeito peculiar. Por serem estadunidenses, Jack e Zack se sentem superiores à Bob. Mesmo numa condição igualitária de encarceramento, os dois “cidadãos estadunidenses” buscam enfatizar que estão em uma posição hierárquica acima de Bob, imitando os erros linguísticos do estrangeiro. De acordo com Shohat e Stam (2006, p.281), “como símbolos importantes da identidade coletiva, os idiomas constituem campos de lealdades profundas, no fio da navalha entre as diferenças nacionais e culturais”. No cinema hollywoodiano, frequentemente o inglês é utilizado como meio de mostrar poder, e outros povos são ridicularizados ao serem representados falando de forma errada (SHOHAT; STAM, 2006).

Mais uma vez a convivência entre eles acaba criando um sentimento de união. No início eles não são, portanto, como os grupos sociais descritos por Becker, que veem claras diferenças entre eles e os “outros”. Porém, com o convívio forçado, eles acabam se unindo. Em determinado momento da narrativa, Roberto revela que sabe um jeito de escapar da cadeia pelo jardim, sem explicar em detalhes. Os três fogem no intervalo em que é permitido ficar nas dependências de fora da cela. Nessa sequência vemos novamente o plano de transição (tela preta) sendo usado como uma forma de dispositivo formal-artístico.

Figura 41 – Fotogramas de *Down by Law*



Fonte: *Down by Law*, 1986

Ainda que existam dois planos que mostram a fuga, há uma grande elipse na narrativa. Apesar de ser o mesmo recurso narrativo usado em *Estranhos no Paraíso*, observa-se que essas lacunas possuem significados distintos. Em *Down by Law*, essa parte “em aberto” acaba se relevando uma estratégia que tem o efeito de contrapor com mais veemência duas situações opostas na vida dos personagens: o encarceramento e a vida livre, em uma representação bastante peculiar do estado da Luisiana, conforme vemos nos fotogramas (fig.42). Ademais, a narrativa se torna mais fantasiosa, ou seja, a elipse demarca essa mudança.

Anteriormente analisamos como o *American way of life* projeta “imagens modelares” (CUNHA, 2017) de um estilo de vida. Em *Down by Law*, o personagem estrangeiro ilustra o “poder suave” (BALLERINI, 2017) dessa influência de uma forma cômica. Após sair da prisão, Bob diz que eles escaparam “como nos filmes americanos”. Quando os três se descobrem perdidos depois da fuga, Roberto diz que deseja ir para o Texas⁴⁰, numa clara alusão aos filmes *westerns*.

Atentaremos agora para a representação do local em que eles transitam após a fuga. Zack, Jack e Bob passam por terrenos pantanosos, encontram por acaso um barco e se deslocam tentando descobrir para qual estado dos Estados Unidos eles estão se dirigindo. As cenas remontam a uma espécie de narrativa de tempos primitivos, com os personagens desbravando uma terra desocupada e se alimentando de caças que são cozidas na fogueira.

Nos dois filmes anteriores, *Férias Permanentes* e *Estranhos no Paraíso*, Jarmusch havia se apropriado de convenções do “realismo”, como a ação rarefeita em planos de longa duração (AUMONT; MARIE, 2009). Em *Down by Law*, no entanto, a crítica que se constrói é uma espécie de alegoria. Retomamos aqui o conceito de “modelo crítico” de Rancière (2012a) proposto em *O Espectador Emancipado*: a alegoria é um tipo de arte que permite uma multiplicidade de entendimentos, e por isso possibilita a formulação de uma crítica mais aprofundada.

O filme termina também fazendo uma referência ao *American way of life*. Os ex-prisioneiros, ainda perdidos, encontram uma casa que parece ocupada. Jack diz que um deles deve entrar sozinho, caso haja policiais dentro do local. Zack coloca a mão no ombro de Roberto e diz para o italiano ir primeiro. Em seguida, Jack comenta que ele “entrou como um idiota”. Observa-se que os dois estadunidenses subjagam Bob, mesmo depois de ele ter demonstrado

⁴⁰ Embora esteja localizado no sul dos Estados Unidos, o Texas está a oeste de Luisiana.

ser mais esperto, por ter descoberto como fugir e por ter sido o único capaz de arrumar comida no meio do mato que eles se embrenharam logo após a fuga da prisão.

Figura 42 – Fotogramas de *Down by Law*



Fonte: *Down by Law*, 1986

Depois de um longo tempo esperando Roberto, Jack e Zack finalmente decidem verificar a casa, e se surpreendem com o estrangeiro conversando animadamente com uma mulher (fig. 43). Eles são apresentados para Nicoletta, uma imigrante italiana. Bob e a mulher anunciam que decidiram viver como um casal. Essa cena emula, portanto, o modelo de família do *American way of life*.

No final do filme, Jack e Zack seguem sem Roberto. Na última cena, mais uma vez vemos a influência da literatura no cinema de Jim Jarmusch. Em um momento anterior do filme, o italiano comenta sobre Robert Frost, poeta californiano, e fala especificamente sobre o famoso poema *The Road Not Taken*. O trecho mais conhecido do texto poético fala sobre “escolher a estrada menos utilizada”: “*Two roads diverged in a wood, and I— I took the one less traveled by, And that has made all the difference*⁴¹.”

A princípio, poderíamos pensar que Roberto é apenas um estrangeiro representado de forma caricatural por não falar inglês corretamente, com sua comicidade reforçada por erros esquisitos como o uso de *I ham* em vez de *I am* (eu sou) - lembrando que a letra “h”, seguida de uma vogal, produz um som específico em inglês. Ele também transparece possuir uma boa dose de ingenuidade de imigrante deslumbrado com os Estados Unidos. No entanto, em mais de um momento da narrativa, o personagem Roberto demonstra ser mais inteligente do que os outros, e seus conhecimentos de literatura mostram certa erudição.

Ainda que de um jeito meio absurdo, mas coerente com a narrativa, Bob conquista o “sonho americano” ao se casar com uma bela e jovem mulher, e deixa para trás os dois estadunidenses. Desde as escolhas dos nomes dos personagens, Zack e Jack, apelidos absolutamente comuns nos Estados Unidos, percebe-se que eles têm poucas possibilidades de mudança de padrão de vida, independentemente da opção de caminho. É isso que a última cena ilustra, em contraposição ao poema mencionado por Bob.

Em *Down by Law*, a narrativa se mostra menos melancólica do que em *Férias Permanentes e Estranhos no Paraíso*. A estrada em bifurcação é um caminho em aberto, mesmo que o passado os tenha “condenado”. Ainda sobre essa imagem, é importante frisar que uma encruzilhada no sul dos Estados Unidos carrega uma carga simbólica específica. Acima do estado de Luisiana, localiza-se o Mississippi, um dos berços da música *blues*. Nesse estado nasceu o músico Robert Johnson (1911-1938), conhecido por seu talento singular no *blues*, tendo contribuído com inovações para esse gênero musical.

⁴¹ Duas estradas divergiam em um bosque, e eu - eu peguei a menos percorrida, E isso fez toda a diferença (tradução nossa).

Figura 43 – Fotogramas de *Down by Law*



Fonte: *Down by Law*, 1986

O documentário *ReMastered: O Diabo na Encruzilhada (Remastered, Devil at the Crossroads)*, dir. Brian Oakes, 2019) conta a lenda associada à Johnson: ele teria feito um pacto com o diabo (em uma encruzilhada) para se tornar um músico famoso – daí advêm o fato da ocorrência frequente da palavra *crossroads* nas letras de *blues*. Esse mito sinaliza também o desejo de sucesso através da ascensão social, ou seja, a conquista do sonho americano.

De acordo com Shohat e Stam (2006), é através da música que a heterogeneidade cultural muitas vezes se expressou no cinema estadunidense. Em *Down by Law*, parte da trilha sonora é composta por canções de Tom Waits (o personagem Zack), músico fortemente inspirado pelo *blues* e pelo *jazz*. Além disso, há uma cena em que Roberto e Nicoletta dançam

ao som de uma música de Irma Thomas, cantora negra influenciada por Aretha Franklin e Etta James.

Em *Estranhos no Paraíso*, a personagem Eva escuta repetidamente a música *I Put a Spell on You*, gravada originalmente pelo músico afro-americano Jalacy "Screamin' Jay" Hawkins. Atestando o caráter circular do cinema de Jarmusch, Screamin' Jay é um dos personagens do filme *Mystery Train* (1989). Destaca-se o fato de que *I Put a Spell on You* é uma música icônica do gênero blues, tendo sido regravada por diversos artistas depois de sua primeira versão. O *blues* e o *jazz*, gêneros correlacionados à cultura afro-americana, contam a história da população afrodescendente nos Estados Unidos. Nem sempre as letras são sobre adversidade e opressão, como a própria balada romântica *I Put a Spell on You* (Eu Lancei um Feitiço em Você – tradução nossa) demonstra. No entanto, muitas vezes elas revelam a vontade de escapar, sendo a ferrovia uma frequente metáfora para o desejo de fuga dos problemas associados à vivência negra nos Estados Unidos (KARNAL, 2007).

Depois de *Down by Law*, Jarmusch se voltou para outro estado do sul dos Estados Unidos, o Tennessee. A música-título do quarto longa-metragem (*Mystery Train*, 1989) traz justamente essa “temática férrea”. Apesar de ter feito sucesso na versão de Elvis Presley, a canção foi composta originalmente por um músico negro, Junior Parker, que fez a primeira gravação em 1953. Ella Shohat e Robert Stam (2006, p.320) explicam a respeito da questão da dialética da presença/ausência nos musicais hollywoodianos:

a voz afro-americana foi apagada tanto histórica como musicalmente, visto que as linguagens musicais negras ficaram mais associadas na tela a estrelas de cinema “brancas”, ratificando uma assinatura euro-americana no que eram originariamente produtos culturais afro-americanos.

Mystery Train, apesar de ser um filme centrado na figura de Elvis Presley, apresenta a reflexão sobre a ausência étnica problematizada por Shohat e Stam (2006). No último segmento do filme (*Lost in Space*), vemos o personagem Charlie tentando resgatar o seu ex-cunhado (Johnny), que estava bêbado e brigando em um bar. Ele parece receoso antes de entrar no local, dizendo que a vizinhança não lhe parece familiar, e seu amigo Will (interpretado por um ator afro-americano) responde: “vamos, Charlie, eles deixam pessoas brancas entrarem.”

Em outro momento de *Lost in Space*, Charlie, Johnny e Will estão escondidos em um hotel, após terem assaltado uma loja de bebidas. Johnny vê um quadro do Elvis Presley e,

irritado, pergunta: “por que ele está em todo o lugar? É um bairro de negros. Há dois negros na recepção. Por que não tem um retrato de Otis Redding ou Martin Luther King?”. Will responde: “porque o dono deste hotel é branco. Esses negros só trabalham aqui.” Então, Johnny fala: “entendi o que você quis dizer.” A partir da década de 1990, o olhar de Jim Jarmusch sobre aspectos dissidentes da projeção imagética hegemônica dos Estados Unidos se expandiria em definitivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A visão crítica singular de Jim Jarmusch sobre os Estados Unidos foi sendo construída ao longo das décadas, sempre mantendo o foco na representação de *outsiders*. Desde 1980 até o seu filme mais recente (Os Mortos Não Morrem, 2019), há três pontos que destacamos na filmografia de Jim Jarmusch: o crescimento da abordagem da questão do multiculturalismo; um modo de ser *outsider* que se apresenta como modelo crítico especialmente em relação aos Estados Unidos e ao *American way of life* e a oposição à “subjetividade neoliberal” (DARDOT; LAVAL, 2016) que se revela na construção narrativa.

Ao longo da pesquisa, abordamos o fato de que os três primeiros filmes apresentam imigrantes europeus, com a posterior inserção de personagens de grupos subalternos, como está explícito na representação indígena de *Dead Man* (1995) e nos intercâmbios culturais em *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999). Se fosse o caso de considerar a interação direta entre os personagens, o racismo institucionalizado nos EUA aparece apenas a partir do quarto filme do diretor, *Mystery Train* (1986). No entanto, a multiplicidade étnica é representada por meio das escolhas das canções que compõem as trilhas sonoras dos primeiros longas-metragens.

Para além de complementarem a parte imagética, as músicas revelam a pluralidade da “comunidade imaginada” (ANDERSON, 1989). Em *Férias Permanentes*, o gênero musical *jazz* é um elemento muito importante, e que revela a inacessibilidade do *American way of life* para muitos por meio da reprodução dissonante da música *Over the Rainbow*. No filme *Estranhos no Paraíso*, conforme visto, a música *I Put a Spell On You* (de sonoridade afro-estadunidense) é repetida mais de uma vez, pois é a canção preferida da personagem Eva. Em *Down by Law*, a música do gênero *soul* está presente em um momento-chave da narrativa.

Os dois primeiros filmes de Jarmusch foram produzidos dentro do contexto da cena punk *No Wave*, mas não possuem esse gênero musical em suas trilhas sonoras, como é o caso de muitos filmes feitos dentro dessa cena cultural⁴². As escolhas estéticas da fotografia - em especial de *Estranhos no Paraíso* - também apontam para uma tentativa de dissociar os filmes da *No Wave*. Ainda assim, Jarmusch escolheu filmar a ambiência decadente de *Lower East Side* do início dos anos 1980. Ao longo de sua trajetória, conforme visto, o seu modelo crítico foi

⁴² De acordo com Piazza (2015), Jarmusch deliberadamente buscou distanciar os seus primeiros filmes da cena *No Wave*, inclusive por meio da escolha do figurino que remete à década de 1950.

construído também através da filmagem de espaços que se distanciam do imaginário do “sonho americano”.

No filme *Down by Law*, de fato as etnicidades brancas estão em primeiro plano. A visão crítica do filme se estabelece por meio da representação de uma América idílica que aparenta ser um bom lugar para o personagem *imigrante europeu*. O tom alegórico do longa-metragem acaba tornando fantasioso esse “final feliz”, o que corresponde às frustrações de inúmeros imigrantes que não foram bem-sucedidos no país.

Ainda que a questão do racismo não seja diretamente explorada em *Down by Law*, o problema está sutilmente exposto no plano em que aparecem homens afrodescendentes sendo revistados pela polícia. Na cena do encarceramento do personagem Zack, a escolha por mostrar personagens negros como prisioneiros também segue o estilo de Jim Jarmusch de representar aspectos da sociedade estadunidense através do que acontece no dia a dia, ou seja, mostrando preconceitos que foram normalizados. No filme, a xenofobia é um tema abordado por meio da inserção de um personagem estrangeiro que por vezes é rechaçado pelos outros dois personagens estadunidenses.

No último longa-metragem da década de 1980, *Mystery Train*, a temática é direcionada para questões que se referem ao racismo do sul estadunidense. A narrativa gira em torno de Elvis Presley, que está representado como um fantasma que se projeta sobre a cidade de Memphis. No entanto, essa imagem está articulada com a presença física de personagens negros e brancos que reconhecem a disparidade relacionada ao fato de que Elvis Presley seja considerado um ícone cultural em um estado do sul dos Estados Unidos, pois se trata de uma região caracterizada pela cultura afrodescendente e marcada pelo legado racista presente no cotidiano de suas populações.

Em relação à condição *outsider*, o que se evidenciou na nossa pesquisa é o fato de que, na representação de Jim Jarmusch, os personagens se opõem ao *American way of life* em diferentes níveis. Há o adolescente Allie, que exprime com todas as palavras que não deseja se enquadrar nesse modelo de vida; há também Paterson, um motorista de ônibus que, embora esteja inserido no sistema capitalista, não ambiciona ter nada além do que já possui e se dedica a atividades improdutivas dentro do sistema neoliberal, como contemplação de paisagens e escrita de poesia.

Em uma outra linha, vemos ainda Willie (Estranhos no Paraíso), que pensa estar inserido no modo de vida estadunidense, mas que visivelmente é um *outsider*. Mesmo Don Johnston, o protagonista de Flores Partidas, é um *outsider*. Embora possa ser considerado um dos personagens de Jarmusch mais “estabelecidos” dentro do modo de vida americano, Don não tem novas ambições econômicas após ter ganhado muito dinheiro trabalhando com computadores.

A partir da nossa análise, concluímos que a falta de ambição em ascender economicamente é um modo de ser *outsider* que singulariza as representações de Jarmusch nos Estados Unidos. Desde os filmes *western*, passando pelos filmes que projetam os Estados Unidos como um país vitorioso na década de 1980, como *Rambo*, até filmes mais recentes, como Pequena Miss Sunshine (2006), a importância de ser um “vencedor” é enfatizada nas narrativas estadunidenses. Sabemos que, se há vencedores, haverá também perdedores, e os *losers* (perdedores) são extremamente estigmatizados nos Estados Unidos, como elencado em nossa análise de filmes como Tiros em Columbine e Elefante.

Uma das características que se sobressai nos personagens de Jarmusch é uma certa estagnação, melancólica ou não. Trata-se, no entanto, de um negacionismo que não é acompanhado de um sentimento de angústia por não estar estabelecido no modo de vida americano. Conscientes ou não de suas condições de *losers*, os personagens de Jarmusch representam um contraponto a essa busca por inserção social que não passa por um viés maniqueísta, mas que se constrói por meio de outras formas de subjetivação política, retomando o termo usado por Rancière.

Partimos da premissa de que o contexto da década de 1950 foi favorável para a disseminação do *American Way of Life*, em sintonia com outras pesquisas da área. A década de 1980 foi um período de crise e de poucas perspectivas de ascensão social para muitos cidadãos estadunidenses. Logo, as narrativas do cinema independente americano refletiam esse período de problemas econômicos e sociais. Ainda assim, esse modelo de vida continuou a ser projetado, mesmo com diferenças geracionais, segundo visto em filmes como Beleza Americana (1999). Nesse filme, sobressai-se uma crítica à família nuclear tradicional. Nossa pesquisa se amparou na obra *Family Values: between neoliberalism and the New Social Conservatism* (COOPER, 2017), que foi fundamental para compreender o motivo pelo qual a “família” acabou sendo preservada nesse sistema.

A família ausente ou disfuncional é uma característica de quase todos os filmes de Jarmusch. Esse aspecto se opõe ao conservadorismo renovado com a ascensão de Ronald Reagan. Sabemos que situações de conjuntura desfavorável tendem para a eleição de governos conservadores (SAFATLE, 2016), com discursos políticos que incluem “Deus, família e armas”. Hoje, os efeitos da “grande virada neoliberal” estão sendo cada vez mais estudados em obras que entendem o neoliberalismo para além do viés econômico. A ascensão desse modelo na década de 1980 confluiu para a atual sociedade 24/7, caracterizada pela profusão acelerada de imagens por meio da cultura tecnológica contemporânea (CRARY, 2014).

No *slow cinema* de Jim Jarmusch, há a proeminência de “tempos mortos” que mostram os personagens observando as paisagens, sem outras distrações visuais. Os espaços intermediários hoje, nas sociedades capitalistas modernas, dificilmente não são preenchidos pelo uso de objetos eletrônicos distrativos. A atenção virou um bem em disputa, e nesse sentido também os primeiros filmes de Jarmusch se mantêm muito atuais, com seus planos fixos “descoloridos” intercalados por telas pretas. Ademais, conforme visto, Jarmusch não abandona totalmente as premissas das narrativas clássicas, mas os conflitos “mínimos” e/ou desdobramentos em momentos inesperados desenvolvem novas formas de experiência do sensível (RANCIÈRE, 2012a). Dessa forma, constrói-se uma eficácia estética por meio da estranheza que estimula a reflexão.

Além disso, o aspecto circular da obra de Jarmusch reflete o que acontece historicamente nos Estados Unidos. Ilustramos tal fato com o slogan usado na campanha presidencial de Ronald Reagan, *Make America Great Again*, que foi “resgatado” pelo ex-presidente Donald Trump com uma conotação xenofóbica. Sem dúvidas, o sentimento nacionalista estadunidense foi ressignificado após os ataques de 11 de setembro de 2001 (LIEVEN, 2004). A cena de Férias Permanentes, que mostra um homem perturbado com medo de bombardeios aéreos em Nova York é, de certa forma, profética em relação à “atmosfera de guerra” que passou a caracterizar o país após o atentado. A partir dessa cena, podemos supor que houve uma intenção de mostrar que um contra-ataque era algo em via de acontecer, tendo em vista o histórico belicista da nação estadunidense em relação a outros países. A primeira narrativa de Jarmusch, portanto, já demonstrava que a sua visão contra-hegemônica sobre os Estados Unidos estaria visível ou não por meio do olhar crítico do próprio espectador.

A motivação inicial para esta pesquisa foi buscar compreender a crítica de Jim Jarmusch ao *American way of life*, considerando principalmente as vivências para além desse modo de

vida em um sentido socioeconômico. Os conflitos que envolvem a diversidade étnica e cultural foram se evidenciando ao longo da análise dos filmes. Conforme observamos, os tensionamentos expostos de forma sutil na filmografia do cineasta revelam questões sociais que estão arraigadas na sociedade, como as segregações étnicas. A obra de Jarmusch, ainda pouco pesquisada no Brasil, relaciona-se diretamente com a tendência atual de valorização de narrativas que se opõem a discursos hegemônicos, no sentido político (neoliberalismo) e social.

REFERÊNCIAS:

- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989
- ANDREW, Geoff. **Stranger than Paradise** - Maverick film-makers in recent America Cinema. Nova York: Limelight editions, 1999
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2009
- _____. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2011
- _____. **Dicionário Teórico de Cinema**. Campinas: Papirus, 2003
- BALLERINI, Franthiesco. **Poder Suave**. São Paulo: Summus, 2017
- BAZIN, André. **O que é cinema**. São Paulo: Ubu Editora, 2018
- BECKER, Howard. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009
- BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009
- BORN, Gabriela. A instrumentalização do direito no contexto norte-americano de pós Guerra da Secessão **Conteúdo Jurídico**. Disponível em:
<https://www.conteudojuridico.com.br/consulta/Artigos/46189/a-instrumentalizacao-do-direito-no-contexto-norte-americano-de-pos-guerra-da-secessao> Acesso em: 11 out. 20
- BRITTO, Paulo Henriques. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês - **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.19, 2011 Disponível em:
<https://abralic.org.br/downloads/revistas/1415577837.pdf> acesso em: 26 jan. 21
- BURGOYNE, Robert. **A Nação do Filme**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002
- CANCLINI, Nestor García. **A globalização imaginada**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2003.
- CARVALHO, N. H.; TERUYA, T. K. Crimes e fenômeno bullying na escola: imagens do cinema como fonte de pesquisa. **Imagens da Educação**, v. 2, n. 2, p. 41-48, jun.2012. DOI:
<https://doi.org/10.4025/imagenseduc.v2i2.13947>. Disponível em:
<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/ImagensEduc/article/view/13947> Acesso em: 13 jan. 21
- COELHO, Paloma. Desconstruindo a Beleza americana: discursos sobre família no cinema. **Domínios da Imagem**, Londrina, v. 8, n. 15, p. 98-122, jun./dez. 2014 Disponível em:
<<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/20634>> Acesso em: 24 ago. 2020
- COMPARATO, Doc. **Da Criação ao Roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995
- COOPER, Melinda. **Family Values** – Between Neoliberalism and the New Social Conservatism. Nova York: Zone Books, 2017
- CORRÊA, Laura Josani Andrade. **Breve história do videoclipe**. In: 8º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Centro-Oeste. Cuiabá: Intercom Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2007. p.1-15. Disponível em:

<<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2007/resumos/R0058-1.pdf>>
Acesso em: 7 abr. 2020

CRARY, Jonathan. *24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CUNHA, Paulo Roberto Ferreira. *American way of life: representação e consumo de um estilo de vida modelar no cinema norte-americano dos anos 1950*. 2017. Tese – Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM, São Paulo, 2017

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo* – ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016

DÁVILA, Sérgio. EUA executam hoje Timothy McVeigh **Folha de São Paulo**, 2001.
Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft1106200101.htm>> Acesso em: 11 out. 20

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: editora Brasiliense, 1990

DIAS, Rafael Batista. *O cinema de Gus Van Sant e a temporalidade do afeto*. 2013
Dissertação – Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Recife, 2013

DUNKER, Christian Ingo Lenz. A Lógica do Condomínio ou: o Síndico e seus Descontentes. **Leitura Flutuante. Revista do Centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise. ISSN 2175-7291**, [S.l.], v. 1, nov. 2011. ISSN 2175-7291. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/leituraflutuante/article/view/7623/5578>>. Acesso em: 01 abr. 2020.

Flaming Creatures. **MoMA Learning**. Disponível em:
https://www.moma.org/learn/moma_learning/jack-smith-flaming-creatures-1962-1963/.
Acesso em: 17 jan. 21

FRÚGOLI JR., Heitor. Celebration: a busca da cidade perfeita e a vida real. **EURE (Santiago)**, Santiago, v. 27, n. 81, p. 123-127, set. 200. Disponível em: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612001008100007&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 30 mar. 20.

GIDDENS, Anthony. *Mundo em descontrole*. Rio de Janeiro: Record, 2003

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: editora UFGM, 2003

HARVEY, David. *O neoliberalismo* – história e implicações. São Paulo: editora Loyola, 2008.

HILL COLLINS, Patricia. Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Soc. estado.**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 99-127, Apr. 2016 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922016000100099&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 24 Apr. 2020.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

HUBER, Lindsay. "Make America Great Again!": Donald Trump, Racist Nativism and the Virulent Adherence to White Supremacy Amid U.S. Demographic Change. **Charleston Law Review Vol.10** Disponível em:
https://www.academia.edu/29742469/_Make_America_Great_Again_Donald_Trump_Racist_

Nativism_and_the_Virulent_Adherence_to_White_Supremacy_Amid_U_S_Demographic_Change. Acesso em: 17 jan. 21

JARVIS, B., “You’ll never get it if you don’t slow down, my friend”: towards a rhythmanalysis of the everyday in the cinema of Jim Jarmusch and Gus Van Sant. **Journal of American Studies**, 2019 Disponível em: <<https://doi.org/10.1017/S0021875818001421>> Acesso em: 15 fev. 20

JIM JARMUSCH FILMOGRAPHY. IN: In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Jim_Jarmusch_filmography. Acesso em: 20 jan. 21

KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** :estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001

KING, Geoff **American Independent Cinema** Nova York: I.B Tauris & Co Ltd, 2005

LACKEY, Eric **Arbitrary Reality: The Global Art Cinema of Jim Jarmusch**. University of Kansas, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1808/10864>> Acesso em: 17 fev. 20

LESSA, Helena de Aboim. **CINEMA PUNK: No Wave e os filmes de Vivienne Dick**. MONOGRAFIA. Instituto de Artes e Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2016

LEVY, Emanuel. **Cinema of outsiders: the rise of american independent film** Nova York: New York University Press, 1999

LIEVEN, Anatol. **America Right or Wrong – an Anatomy of American Nationalism** Nova York: Oxford University Press, 2004

LIMA, Rita de Cássia Pereira. Sociologia do desvio e interacionismo. **Tempo soc.**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 185-201, Maio 2001 . DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-20702001000100012>. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702001000100012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 19 Jan. 2021.

MCKEE, Robert. **Story – Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting**. Nova York: Reagan Books. 1997

MCKNIGHT-TRONTZ, Jennifer **This Ain't No Disco: New Wave Album Covers**. São Francisco: Chronicle Books LLC, 2005

MIGLIORE; Riccardo; MOUSINHO; Luiz Antonio. OUTSIDERS NA TELONA: ALTERIDADE E DIALOGISMO EM GHOST DOG E NO CINEMA DE JIM JARMUSCH. **ANIMUS - Revista Interamericana de Comunicação Midiática**. Santa Maria E- ISSN 2175 – 4977 v.18 n.38, 2019 DOI: <https://doi.org/10.5902/2175497733155> Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/33155> Acesso em: 25 jan. 21

MORAN, Ian P. "Punk: The Do-It-Yourself Subculture," **Social Sciences Journal**: Vol. 10, 2010m Iss. 1 , Artigo 13. Disponível em: <http://repository.wcsu.edu/ssj/vol10/iss1/13>. Acesso em: 22 jun. 2020

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: editora José Olympio, 1972

MURATOĞLU PEHLIVAN, Bahar; ATALAY, Gül Esra. Aestheticizing the Downfall of Industrial Capitalism: Jim Jarmusch's Tale of Intellectual Vampires in Zombies' World. **CINEJ Cinema Journal**, [S.l.], v. 6, n. 2, p. 32-48, apr. 2018. ISSN 2158-8724. DOI: <https://doi.org/10.5195/cinej.2017.163> Disponível em: <http://cinej.pitt.edu/ojs/index.php/cinej/article/view/163>. Acesso em: 24 jan. 2020

NEIBURG, F. Apresentação à edição brasileira. In: ELIAS, N.; SCOTSON, J. **Os estabelecidos e os outsiders. Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos Gonçalves. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. 2010 Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 2010

ORTNER, Sherry B. **Not Hollywood – Independent Film at the Twilight of the American Dream** Londres: Duke University Press, 2013

PARENTE, André. Cinema de exposição: o dispositivo em contra/campo. **Revista Poiesis**, n.12, p.51-63, nov.2008 DOI: <https://doi.org/10.22409/poiesis.912.51-63> Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26944>. Acesso em: 20 jan. 21

PIAZZA, Sara. Jim Jarmusch: **Music words and noise**. Londres: Reaktion Books, 2015
Poemas de William Carlos Williams. **Estud. av.**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 79-91, Mar. 1988
DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40141988000100006>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141988000100006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 Jan. 2021.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. Etnomusicologia e estudos musicais: uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz, 2006. **Revista Nupeart** - Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC - Centro de Artes Disponível em: <https://doi.org/10.5965/2358092504042006059>
Acesso em: 18 fev. 20

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005 Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf Acesso em 24 abr. 2020

RAMOS, Celia Maria Antonacci Grafite & pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte. In: 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais– Florianópolis. **Anais [...]** Florianópolis: ANPAP, UDESC, 2007, p. 1260-1269 Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/127.pdf> acesso em: 25 jan. 21

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2005

_____. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora Martins Fontes Ltda, 2012a

ROSE, Tricia. **Black Nose – Rap Music and Black Culture in Contemporary America**. Londres: University Press o New England, 1994

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos** – corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016

SEABRA, Clara Maria Prieto Gil Ferreira de
Realidade, memória e mitificação da guerra civil em The unvanquished, de William Faulkner, 2011. Dissertação. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10216/56984>> Acesso em: 27 mar. 20

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006

SOLDANI, Maria Teresa. Within the Ruins of New York City: No Wave as a Paradigm of American Independent Cinema. *Cinergie – Il Cinema e le altre Arti*, [S.l.], n. 13, p. 59-65, July 2018. ISSN 2280-9481. Disponível em: <<https://cinergie.unibo.it/article/view/7911/8111>>. Acesso em: 24. Jan 2020

STEIL, Juliana. WILLIAM BLAKE E AS VOZES PROFÉTICAS DA TRADIÇÃO DISSIDENTE. **Revista da Anpoll** v. 1, nº 47, p. 37-45, Florianópolis, Set./Dez. 2018 DOI: <http://dx.doi.org/10.18309/anp.v47i1.1178> Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1178/1006> acesso em: 25 jan. 21

TRYON, Chuck. Kickstarting Indie. *In: KING, Geoff (ed.). A companion to American indie film*. Malden: John Wiley & Sons Inc, 2017

US gun control: What is the NRA and why is it so powerful? **BBC News**, 2020 Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-35261394>> Acesso em: 9 out. 20

VILLELLA, Fiona. Lost in Paradise: The Cinema of Jim Jarmusch. **Screening the past**, 2001 Disponível em: <http://www.screeningthepast.com/2014/12/lost-in-paradise-the-cinema-of-jim-jarmusch/>. Acesso em: 17 jan. 21

WACQUANT, Loïc. Crime e castigo nos Estados Unidos: de Nixon a Clinton. **Rev. Sociol. Polit.**, Curitiba, n. 13, p. 39-50, Nov. 1999. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-44781999000200004>. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44781999000200004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 19 Jan. 2021

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena** – melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003

FILMOGRAFIA

FÉRIAS Permanentes. Título original: *Permanent Vacation*. Direção e roteiro: Jim Jarmusch. Nova York: *Cinesthesia Productions*, 1980. 1 DVD (71min).

Sinopse (disponível no DVD): Aloysius Parker (Chris Parker) é um rebelde sem causa apaixonado por Chet Baker. Não estuda, não trabalha, vivendo de um lado para outro, sem rumo e conhecendo pessoas como ele.

ESTRANHOS no Paraíso. Título original: *Strangers in Paradise*. Direção e roteiro: Jim Jarmusch. Nova York: *Cinesthesia Productions*, 1984

Sinopse: Willie é um imigrante húngaro que vive em Nova York. Quando ele recebe a visita inesperada de sua prima Eva, que acabou de chegar de Budapeste e está a caminho de Cleveland para morar com a tia, Willie a trata com total hostilidade e indiferença. Mas um ano depois, Willie e seu melhor amigo Eddie decidem visitar Eva. Os três decidem então partir juntos em uma viagem de Cleveland a Miami. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/estranhos-no-paraiso/> acesso em: 29 mar. 21

DAUNBAILÓ Título original: *Down by Law*. Direção e roteiro: Jim Jarmusch. Produtor: Alan Kleinberg. Produtora: *Black Snake*, EUA, 1986.

Sinopse: Inicialmente somos apresentados a dois *outsiders*: Jack, envolvido em negócios ilícitos, e Zack, um DJ desempregado. Ambos são presos em circunstâncias obscuras: o primeiro cai em uma armadilha criada por um antigo desafeto, e o segundo, de forma semelhante, aceita uma proposta de “trabalho” que acaba em uma emboscada policial. Logo se junta a eles o italiano Roberto, o único que descobre como fugir da prisão. Os três exploram o estado de Luisiana, embrenhando-se pelos pântanos. Roberto encontra por acaso uma mulher estrangeira e fica com ela, enquanto os outros dois seguem por diferentes caminhos.

TREM Mistério. Título original: *Mystery Train*. Direção e roteiro: Jim Jarmusch. EUA, 1989. 1 DVD (110min).

Sinopse (disponível no DVD): A tragicomédia se desenrola durante um período de 24 horas em Memphis, no Tennessee, onde todos parecem viver de lembranças do Elvis Presley. No primeiro episódio, um casal de japoneses obcecados pela cultura americana e fanáticos por rock da década de 50 vai aos EUA conhecer os estúdios da Sun Records. No segundo episódio, uma mulher italiana vai a Memphis buscar o corpo do marido, que morrerá ali poucos dias antes. Após ser perseguida por um bando de delinquentes, ela se hospeda num hotel assombrado pelo fantasma do Elvis Presley. No terceiro episódio, um marido ciumento e os seis amigos ficam bêbados e entram numa enrascada ao matar acidentalmente o balconista de uma loja de conveniência.

UMA NOITE sobre a Terra. Título original: *Night on Earth*. Direção e roteiro: Jim Jarmusch. EUA, 1991

DEAD Man. Direção e roteiro: Jim Jarmusch. EUA, 1995

GHOSTDOG: The Way of the Samurai. Direção e roteiro: Jim Jarmusch. EUA, 1999.

SOBRE café e cigarros. Título original: *Coffee and Cigarettes*. Direção e roteiro: Jim Jarmusch. EUA, 2003

FLORES Partidas. *Broken Flowers*, Direção e roteiro: Jim Jarmusch. EUA, 2005

OS LIMITES do Controle. Título original: *The Limits of Control*. Direção e roteiro: Jim Jarmusch. EUA, 2009

AMANTES Eternos. Título original: *Only Lovers Left Alive*. Direção e roteiro: Jim Jarmusch. EUA, 2013

PATERSON. Direção e roteiro: Jim Jarmusch. EUA, 2016

OS MORTOS não morrem. Título original: *The Dead Don't Die*. Direção e roteiro: Jim Jarmusch. EUA, 2019

BELEZA Americana. Título original: *American Beauty*. Direção: Sam Mendes. EUA, 1999

O SHOW de Truman. Título original: *The Truman Show*. Direção: Peter Weir, EUA, 1998

A FELICIDADE Não se Compra. Título original: *It's a Wonderful Life*. Direção: Frank Capra. EUA, 1946

BLANK City. Direção: Celine Danhier. EUA, 2012

CAINDO NA REAL. Título original: *Reality Bites*. Direção: Ben Stiller. 1994

CLUBE DA LUTA. Título original: *Fight Club*. Direção: David Fincher, 1999

CORAÇÃO de Trovão. *Thunderheart*. Direção: Michael Apted, 1992

DOWNTOWN 81. Direção: Edo Bertoglio. EUA, 2003.

ELA Quer Tudo. *She's Gotta Have It*. Direção: Spike Lee, EUA, 1986

ELEFANTE. Título original: *Elephant*. Direção: Gus Van Sant, EUA, 2003

ERASERHEAD. Direção: David Lynch, EUA, 1977

ESTILHAÇOS. Título original: *Smithereens*. Direção: Susan Seidelman. EUA, 1982

FLAMING Creatures. Direção: Jack Smith. EUA, 1963

FORBIDDEN Planet. Direção: Fred M. Wilcox, EUA, 1956

GERRY. Direção: Gus Van Sant. EUA, 2002

GURILLÈRE Talks. Direção: Vivienne Dick, EUA, 1978

HESTER Street. Direção: Joan Micklin Silver, EUA, 1975

MY OWN Private Ohio. Direção: Gus Van Sant. EUA, 1992

NASCIDO em 4 de Julho. Título original: *Born on the Fourth of July*. Direção: Oliver Stone. EUA, 1989

O ESTADO das Coisas. *The State of Things* Direção: Wim Wenders EUA, 1982.

O MÁGICO de Oz. Título original: *The Wizard of Oz*. Direção: Victor Fleming, EUA, 1939

PEQUENA Miss Sunshine. Título original: *Little Miss Sunshine*. Direção: Valerie Faris, Jonathan Dayton. EUA, 2006

PINK Flamingos. Direção: John Water, EUA 1972

POISON. Direção: Todd Haynes, EUA, 1991

RAMBO. Direção: Ted Kotcheff, EUA, 1982

REMASTERED: O DIABO NA ENCRUZILHADA. Título original: *Remastered, Devil at the Crossroads*. Direção: Brian Oakes, 2019

SEM Destino. Título original: *Easy Rider*. Direção: Dennis Hopper, EUA, 1969

SEXO, MENTIRAS E VIDEOTAPE. Título original: *Sex, Lies and Videotape*. Direção: Steven Soderbergh, EUA, 1989

SLACKER. Direção: Richard Linklaker, 1991

SUA ESPOSA e o Mundo. Título original: *State of the Union*. Direção: Frank Capra EUA, 1948

THE BLANK Generation. Direção: Amos Poe, EUA, 1976

THE CRUZ Brother and Miss Maloy. Direção: Kathleen Collins. EUA, 1980

THE FOREIGNER. Direção: Amos Poe, EUA, 1978

THE SAVAGE Innocents. Direção: Nicholas Ray, Itália, Reino Unido e França, 1960

TIROS em Columbine. Título original: *Bowling for Columbine*. Direção: Michael Moore. EUA, 2002

ÚLTIMOS DIAS. Título original: *Last Days*. Direção: Gus Van Sant. EUA, 2005

Séries:

A FEITICEIRA. Título original: *Bewitched*. Direção: William Asher. Produção: Screen Gems, Ashmont Productions. EUA, 1964-1972

I LOVE Lucy. Produtores: Jess Oppenheimer, Desi Arnaz. Produtora: Desilu Productions. EUA, 1951-1957

THE WALKING Dead. Produtores: Jolly Dale, Caleb Womble, Paul Gadd, Heather Bellson. Produção: AMC Studios. EUA, 2010 – 20--

ANEXOS

ANEXO A – MAPA DOS ESTADOS UNIDOS



Fonte: <https://pt.maps-usa.com/mapa-dos-estados-unidos-com-cidades>



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br