

DESFIGURAÇÕES EM *DEAD MAN*, DE JIM JARMUSCH

Lilian Reichert COELHO*

- **RESUMO:** Este artigo apresenta uma leitura do filme *Dead man* (1995), do diretor estadunidense Jim Jarmusch, a partir das considerações de Jacques Rancière sobre o regime estético das artes. Considerou-se como categoria de análise a desfiguração, que permitiu concluir que Jarmusch opera deslocamentos significativos não apenas no gênero *western*, mas também na narrativa histórica de construção oficial do discurso sobre a nação por meio de estratégias estéticas, narrativas e discursivas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Audiovisual contemporâneo. Cinema *indie*. Regime estético das artes. *Western*.

“A vida não conhece histórias. Não conhece ações orientadas para fins, mas somente situações abertas em todas as direções. Ela não conhece progressões dramáticas, mas um movimento longo, contínuo, feito de uma infinidade de micromovimentos. Essa verdade da vida encontrou, enfim, a arte capaz de expressá-la.”

Jacques Rancière, 2013, p. 8.

Introdução

Jim Jarmusch é conhecido como um dos principais expoentes do chamado cinema independente ou *indie*, tendência que ganha corpo nos anos 1990, o qual abriga traços tão variados que não é possível mencionar com exatidão quais seriam seus atributos fixos além de serem produções com marca autoral reconhecível pela idiossincrasia, não submetidas aos padrões mercadológicos, narrativos, temáticos e estilísticos da indústria hollywoodiana.

* UFSB – Universidade Federal do Sul da Bahia – Câmpus Jorge Amado – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências – Itabuna – BA. 45613-204 – lilireichert@gmail.com.

Del Corona (2017) entende que o cinema independente surgiu com a própria indústria, particularizando-se pela criação de filmes fora do eixo das três grandes companhias cinematográficas que dominavam a produção nas primeiras décadas no século XX. Eram os chamados filmes B, também produzidos pelos grandes estúdios, geralmente comercializados na forma de “vendas casadas”. Sua principal característica era a realização com baixo, muitas vezes baixíssimo, orçamento.

Filmes experimentais, isto é, menos afeitos às regras estabelecidas pela indústria, foram produzidos durante todo o período de existência do cinema nos Estados Unidos, com altos e baixos. Del Corona (2017, p. 9) aponta, com base em King (2005), que o cinema independente é aquele caracterizado por se posicionar em espaço incerto, entre o cinema comercial do *mainstream* e as práticas mais radicais do chamado cinema de arte ou *underground*. Ainda conforme o autor,

Durante a década de 1990, se tornou o principal movimento cinematográfico nos Estados Unidos, herdando tanto a audiência como a posição mercadológica previamente ocupada pelo cinema de arte e pelo *avant-garde* – como alternativa ao cinema de massa – servindo também como plataforma para lançamento de novos autores, que encontram nas produções independentes uma liberdade criativa maior do que nos grandes filmes de estúdio. (DEL CORONA, 2017, p. 11).

Num trabalho sobre *Melancholia*, de Lars von Trier, Nina Cruz (2014, p. 2) salienta que o cinema de arte (Cf. BORDWELL, 2002) pós-Segunda Guerra se atualizou, a partir dos anos 1990, pela categoria cinema independente ou *indie*, em que a experimentação é não apenas permitida, mas altamente valorizada. Como diretor, Jim Jarmusch lançou seu primeiro filme, *Permanent vacation*, em 1980, o que faz dele, na opinião de muitos críticos, um dos inventores da vertente cinematográfica do *indie*, que também teve expressão na música *rock* dos anos 1990. Em virtude das inovações promovidas pelo diretor, Murillo (2012, p. 3) aponta que, “[...] no nível de independência como discurso, Jarmusch é visto como o arqui-independente.”

No projeto artístico do diretor, observam-se alguns traços reconhecíveis, como a atualização de gêneros cinematográficos tradicionais na forma de paródias e pastiches. Mas não só, pois há também, no cinema de Jarmusch, o diálogo crítico com outras artes, como a escrita, a trilha sonora instrumental não convencional (não utilizada apenas como ambientação, para identificar personagens e situações ou para regular a adesão emocional do espectador) e a identificação do tédio, da apatia e da solidão como chaves da cultura contemporânea (inicialmente pós-*punk*).

Soma-se a isso a contemplação e a duração sobrepostas aos encadeamentos narrativos clássicos, a ausência de heróis convencionais, um certo elogio da não ação, diálogos aparentemente sem sentido ou banais (mas não gratuitamente

verborrágicos, sempre com *timing*), deslocamentos no espaço com presença de personagens (i)migrantes e, principalmente, num modo muito próprio, o questionamento à história de opressão, de violência e aniquilamento louvada pelos discursos oficiais de construção da nação estadunidense e por alguns gêneros cinematográficos como o *western*.

Tudo isso considerado, pretendemos aqui apresentar uma leitura do filme *Dead man* (1995) que, diferente da maioria das produções cinematográficas de Jarmusch, propõe uma narrativa que ocorre na segunda metade do século XIX num ambiente não urbano. Na verdade, trata-se do oposto dos cenários habituais de Jarmusch, pois o filme é ambientado no rincão mais profundo do chamado Velho Oeste, numa pequena vila chamada apropriadamente de Machine. O protagonista, William Blake, é um jovem contador de Cleveland que perde os pais, a noiva e, sem dinheiro, aceita um trabalho na Dickinson Metalworks Co., em Machine.

O filme, de título literal e provocativo, inicia com a viagem de trem durante a qual William Blake é apresentado a um mundo desconhecido que será doravante o seu: um mundo de morte, de putrefação e, principalmente, de violência provocada por armas de fogo. Em suma, um mundo estranho para William Blake, ele mesmo um estrangeiro em Machine, sempre deslocado, perdido e indefeso. Conforme aponta Murillo (2012, p. 8):

In all his films, estrangement has been an ideological tool to attack mainstream tenets. The sense of belonging nationally to a country always appears frail and irrelevant. From his training with Nicholas Ray, he has appropriated the sentence his master used as the working title for all his movies: “I am a stranger here myself” (which is the title of a Kurt Weil song).

Murillo assinala a presença do estrangeiro em diversos filmes de Jarmusch, mas, inesperadamente, não inclui *Dead man*, filme em que há uma crítica muito profunda à narrativa oficial, sobretudo em relação à Segunda Emenda da Constituição dos Estados Unidos da América, de 1791, que institui a liberdade de defesa pelo porte de armas pelos cidadãos. A consequência disso na “conquista do Oeste” foi o extermínio programado das populações indígenas. Essa crítica se interpõe também em outros filmes por vias diversas, às vezes mais contundentes, outras mais sutis, como em *Permanent vacation* (título irônico, menos literal do que *Dead man*), quando o protagonista, Allie, depara-se com um cartaz do filme *The savage innocents* (1960), de Nicholas Ray, no qual Anthony Quinn interpreta um esquimó que vê sua vida tomar o rumo da decadência ao ter contato e se deslumbrar com as armas de fogo apresentadas pelo “homem branco”. No Brasil, o título foi traduzido por *Sangue sobre a neve*.

Jarmusch tem em Ray e seus filmes de aventura, com personagens jovens perdidos ou desviados da moral dominante, uma de suas referências mais evidentes.

Ray é também um dos diretores citados por Rancière em *A fábula cinematográfica*, na defesa do que denomina regime estético das artes, que se contrapõe tanto ao regime ético quanto ao poético-representativo (todas “ideias” de arte), este último predominante a partir de Aristóteles até a “modernidade” (que teria início nos anos 60 do século XVIII), termo que Rancière recusa em razão da “fábula cômoda, mas inconsistente” (Cf. RANCIÈRE, 2012, p. 130) que o sustenta, substituindo-o por regime estético, explicado como

[...] regime que identifica a arte no singular, dissociando-a de qualquer regra específica, de qualquer hierarquia dos temas, dos gêneros e das artes. O que implica destruir a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer da arte de outras maneiras de fazer, separando as suas regras da ordem das ocupações sociais. Este regime afirma a absoluta singularidade da arte e, ao mesmo tempo, destrói qualquer critério pragmático susceptível de identificar essa singularidade. (RANCIÈRE, 2010, p. 25).

Vale pontuar que Rancière entende o regime estético como “um sistema de possíveis que se constitui historicamente, mas que não abole o regime representativo anteriormente dominante. Para ele, num dado momento, vários regimes podem coexistir e confundir-se nas próprias obras.” (ROCKHILL *apud* RANCIÈRE, 2010, p. 59).

A pretendida singularidade da arte (sem distinção entre as diversas técnicas e maneiras de fazer) entra em colisão com a proposta de “partilha do sensível”, que se define pela anulação de antigas hierarquias entre a arte e outras esferas de práticas sociais, estabelecendo-se um “regime igualitário do sensível”. Nessa lógica, *logos* e *pathos*, *muthos* e *opsis* deixam de estar apartados para constituir uma “unidade paradoxal dos opostos” (ROCKHILL, 2010, p. 96), por meio da identificação de um “elemento comum” às artes e a outras práticas, que estariam no mesmo patamar, sem privilégios.

Algo que nos interessa particularmente aqui é a localização, por Rancière, das raízes do regime estético muito anteriormente às vanguardas artísticas do século XX, de modo mais preciso, no realismo literário, que rompe definitivamente com as hierarquias de representação estabelecidas e excludentes entre “os encadeamentos racionais da história” e “a presença bruta” (Cf. RANCIÈRE, 2010, p. 26). Rancière pretende destruir o argumento segundo o qual cada arte teria um próprio, uma especificidade, conforme proposto por Lessing no *Laocoonte*. Sua argumentação ancora-se nas

[...] configurações do visível e do pensável, certas formas de habitação do mundo sensível. Essas configurações, que são ao mesmo tempo simbólicas e materiais, atravessam as fronteiras entre as artes, os gêneros e as épocas.

Atravessam as categorias de uma história autônoma da técnica, da arte ou da política. (RANCIÈRE, 2012, p. 101).

A proposta é nivelar todas as esferas da experiência humana, tornando todos os temas representáveis, a partir de certo senso de historicidade, contra as regras rígidas e restritivas das ordens ética e representativa.

Desse modo, entendemos que um dos fundamentos da argumentação é que esse regime destrói as hierarquias tradicionais da arte, por estabelecerem ruptura radical com o mundo da vida cotidiana, tanto em relação ao artista quanto à obra e ao público. Para Rancière, a autonomia da arte não existe para apartá-la da vida comum, mas para “fazer da arte uma forma autônoma de vida [...]” (RANCIÈRE, 2010, p. 28).

Disso deriva a concepção de que “[...] a revolução estética é, em primeiro lugar, a glória do qualquer - que é pictural e literária antes de ser fotográfica ou cinematográfica.” (RANCIÈRE, 2010, p. 37). Rancière entende por isso “qualquer coisa do mundo” que “[...] esteja disponível para a arte como duplo recurso: como hieróglifo criptografando uma época, uma sociedade, uma história e, ao inverso, como pura presença, realidade nua, ornada com o novo esplendor do significante.” (RANCIÈRE, 2013, p. 14). Nisso está incluída a suposição de que “[...] toda arte do passado esteja disponível, podendo ser relida, revista, repintada ou reescrita.”

Com isso, Rancière defende que o regime estético das artes produz um modo de visibilidade que inclui o que antes não fora digno de visibilidade, posicionando-se radicalmente “contra a separação entre a cena da performance artística e a da vida coletiva.” (RANCIÈRE, 2012, p. 55). Desse modo, “Tudo fala, isso quer dizer também que as hierarquias da ordem representativa foram abolidas. [...] Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo.” (RANCIÈRE, 2015, p. 36-37).

E o cinema proporciona uma das traduções do argumento de Rancière, por ser a arte que tem a capacidade inata de “mudar o próprio estatuto do ‘real’, pois:

Ela não é apenas a arte do visível que teria anexado, graças ao movimento, a capacidade da narrativa. Também não é uma técnica da visibilidade que teria substituído a arte de imitar as formas visíveis. Ela é o acesso aberto à verdade interior do sensível que encerra as querelas de prioridade entre as artes e o sensível, porque encerra, primeiro, a grande querela do pensamento e do sensível. (RANCIÈRE, 2013, p. 8).

A partir disso, pretendemos apresentar uma leitura do filme *Dead man* (1995), do diretor estadunidense Jim Jarmusch, assumindo como categoria do regime

estético das artes diretamente associada ao cinema a desfiguração, que Rancière entende, grosso modo, como a extração de uma fábula a partir de outra. De maneira geral, o autor destaca que, diferentemente das vanguardas artísticas do século XX, não há necessariamente ruptura, mas “o novo, assim pensado, é sempre já prefigurado no antigo” (RANCIÈRE, 2013, p. 114).

Portanto, o objetivo aqui é o de analisar, no filme *Dead man*, as relações entre imagem em movimento, fotografia, música e escrita a partir da proposta de Rancière sobre o regime estético da arte, sem, no entanto, identificar como as diferentes artes se entrelaçam para compor o(s) sentido(s) desse exemplar cinematográfico. A ideia é observar de que modo o filme de Jim Jarmusch se revela como possibilidade de manifestação autoral desse regime, em vigência pelo menos desde o século XVIII e que tem suas diretrizes mais bem executadas no realismo romanesco.

O enredo dessa narrativa cinematográfica distópica é constituído pela viagem de William Blake, um contador desempregado que confia na promessa de uma posição na cidade de Machine, extremo Oeste dos Estados Unidos. Na viagem de trem até lá, ele é introduzido a um mundo extremamente hostil e violento, sem gradações. Sua figura jovem e elegante contrasta com os outros viajantes do trem, num estranhamento mútuo que o mantém isolado até a chegada do maquinista, cuja profecia revela que Blake estaria à beira do inferno.

Ao chegar à cidade, o protagonista descobre que a vaga já havia sido preenchida e, desnorteado e sem dinheiro, depara-se com Thel, uma ex-prostituta agredida por um ex-cliente na rua. Ela o convida para sua casa, onde ele descobre que ela produz flores de papel e esconde uma arma carregada. Eles estão na cama quando Charles, amante de Thel, chega e atira em Blake, mas a moça joga seu corpo na frente deste e morre imediatamente. Blake mata Charles, mas a bala que atingiu Thel trespassa seu corpo e se aloja no coração do rapaz. Ele foge, ferido, e no caminho é encontrado por Nobody, um indígena solitário, mestiço, desprezado pelas nações tanto do pai quanto da mãe, sequestrado pelos brancos, levado para a Europa para ser atração de circo e educado à maneira europeia. O pai de Charles, o rico e poderoso Dickinson, contrata três dos melhores pistoleiros para perseguir Blake.

O filme é a narrativa dessa fuga-perseguição pungente, poética e cômica, numa montagem alternada toda peculiar e com encontros e desencontros marcados pela extrema violência e por cenários em que os signos da morte, da putrefação, estão reiteradamente expostos. Blake é um personagem totalmente passivo, que apenas reage, e pouco, ao que lhe sucede. Nobody é quem o conduz durante o caminho até a aldeia indígena onde encontrarão a canoa certa para levar Blake para “onde estão os espíritos”, no encontro do rio com o mar.

Dead man: um western?

Um *western* estranho. Um morto que não morre. Um indígena letrado que conhece os poemas de William Blake (o verdadeiro, personagem histórico) de cor. Canibalismo e preconceito em um mundo em putrefação. Blake é uma espécie de morto-vivo, alguém com uma bala alojada no coração que crê não estar morto enquanto Nobody lembra o tempo todo de que feneceu, como ao perguntar: “Você matou o homem branco que te matou?”. Essa pergunta não é acidental no filme, pois se trata de uma questão filosófica a trespassar a narrativa, já que William Blake passa quase todo o filme prestes a morrer, na verdade, no gerúndio, morrendo. Isto está posto desde a epígrafe, pela citação de Henri Michaux: “É preferível não viajar com um homem morto.”

Desde a abertura e durante todo o filme, a dinâmica da degradação progressiva da vida que se esvai, do mundo que rui, praticamente, de um mundo de fantasmas, é reiterada pela paisagem dada a ver e pela construção visual dos personagens e dos cenários e ambientes. Trata-se de um mundo já no seu epílogo, mas que Jarmusch apresenta com possibilidade de redenção, ainda que mínima, pelo final inconcluso.

Um dos pontos fundamentais de *Dead man* é a morte *in progress* do protagonista num mundo em preto-e-branco já todo arruinado, embora organizado, em que o aniquilamento pela violência humana constitui a regra até a degradação final. Concomitantemente, a consciência individual e social do protagonista aumenta com o passar do tempo, mas ele se mantém na passividade e na contemplação, como testemunha e vítima desse mundo fantasmagórico. A partir disso, uma questão filosófica se interpõe, em razão da “contínua meditação sobre a morte” (Cf. BAXTROM; GEROUANOS; MEYERS, 2006) a que o filme obriga, tanto pela condição de Blake quanto pelos signos da morte inseridos com minúcia nos quadros.

E não apenas isso: assim como as artes e os temas deixam de ser hierarquizados no regime proposto por Rancière, o mesmo ocorre na narrativa pela indistinção entre mortos e vivos, entre mundo físico e espiritual. Em muitos momentos, o espectador é levado a duvidar do que vê, ainda que a sutileza e a manutenção rigorosa da ordem naquele mundo construído minuciosamente tentem embaçar as ambiguidades ontológicas, por assim dizer.

Associada a isso e derivada da poeticidade que o regime estético permite e do estilo autoral de Jarmusch repetido de filme a filme, observa-se em *Dead man* o elogio da falta de ação, do não fazer, da contemplação, diretamente ligada ao que parece se configurar como constatação do tédio como uma das marcas da contemporaneidade, bem explícito em *Permanent vacation* (1980) e *Stranger than paradise* (1984), por exemplo. No caso de *Dead man*, pela convocação de um gênero tão marcado como o *western*, o tratamento dessa constatação torna-se mais

difícil, pois sugere a ação de um herói destemido que luta por si, pela família ou pela coletividade.

Entretanto, na desfiguração operada por Jarmusch, o que se tem é uma versão patética, algo cômica, de um *western*, comprometida pela estética adotada, que toma traços de outros momentos e movimentos da história do cinema como a *nouvelle-vague*, os filmes mudos do início do século XX (com os *fades* a finalizar e introduzir cenas e sequências, muitas das quais se assemelham a pequenas esquetes) e o próprio gênero *western*.

A tudo isso, soma-se a trilha sonora de Neil Young, cuja guitarra estridente causa estranheza pela dissonância em relação às convenções musicais do *western* clássico, mas com a qual o espectador logo se acostuma devido à manutenção de uma linha sonora única a conferir coerência e também certa monotonia à trilha.

Ao assumir o *western* como referência, inevitavelmente seus traços característicos são invocados e subvertidos, mas, principalmente, é destruída sua função mais fundamental: a reiteração das narrativas oficiais de construção da nação estadunidense, como já apontado anteriormente. Sobre isso, Bromley (2001, p. 50) afirma:

So, I am talking of myths, maps, and material expropriations: a repeated syntax and lexicon that establishes and stabilises a dominant referent and a hegemonic way of decoding that referent. Dead Man takes this same referent, the American West and proceeds to distance and destabilise it by rendering its verbal and visual syntax through pastiche and a series of ironic tropes.

Em *Dead man*, a “desestabilização” não apenas de um gênero cinematográfico, mas da narrativa histórica, é acompanhada de um tom cômico, quase burlesco, que ganha consistência, sobretudo, na construção dos personagens. Entre eles, um indígena que escolhe para si o nome de Nobody (Ninguém), assumindo como dever moral ser o guardião do protagonista moribundo, quase um Virgílio a guiar o personagem, já que William Blake mantém-se quase totalmente passivo, paciente das ações de outros, a quem resta apenas ser conduzido para a morte pelo novo amigo. Vale ressaltar, com Northey (2016), ao menos duas referências para o nome adotado pelo indígena: uma é literária, o texto clássico da *Odisseia*, no episódio em que Ulisses encontra os ciclopes, apresenta-se astutamente como Ninguém e salva a si e à tripulação. O autor também assinala a referência de um filme de *western* intitulado *My name is Nobody*, estrelado por Henry Fonda.

In this film Henry Fonda plays the fastest gun in the west; as he is aging he wishes a peaceful life but is cursed by his reputation, as any aspiring gunmen seek to prove themselves by besting him in mortal combat. An unknown gunman, played by Terence Hill, befriends Fonda's character and also helps him cheat

what seems an inevitable death. In Dead Man, Nobody will not be able to save Blake from death, but he will help him be spared from annihilation.

Os temas da morte pela violência (armas de fogo) e do aniquilamento (das comunidades indígenas principalmente, mas dos indivíduos brancos também) são investidos figurativamente na película por imagens de carcaças de animais, cadáveres, animais empalhados, fumaça, paisagens devastadas pelo fogo e o excesso de revólveres e pistolas. A estética da morte de Jarmusch é mais obscena do que nos filmes tradicionais de *western*, com sua dramatização de tiros à queima-roupa e o desfile de corpos em queda, sem tempo para a adesão emocional do espectador.

Essa é uma das desfigurações provocadas por Jarmusch, pois não se apropria do *western* por meio de uma paródia simples, mas o invoca e desloca seus sentidos mais básicos. Não há um herói do local, não há os índios vilões e, principalmente, não há nada a fazer em termos de representação de uma coletividade, algo que é essencial para o gênero *western*. Trata-se, portanto, de um “*faux western*” (Cf. CHANTOISEAU, 2005), de inautenticidade lúcida e provocativa, construída propositalmente como desfiguração daquilo que não está visível no filme: as narrativas históricas oficiais de fundação.

It is not just a film about the West and death, but it is also an exploration and excavation of the governing (in all senses of the term) images and narratives through which the West has been made both legible and monological. These same images and narratives are used, but they are made dialogical by being presented through an alternative set of lenses and from subverting angles which interrogate the legitimating function of the Western metanarrative, or ‘founding fiction’ – how the West was won. (BROMLEY, 2001, p. 51)

Ao analisar o filme *Winchester 73*, de Anthony Mann, Rancière (2013, p. 83) aponta que componentes devem ser acionados por “um bom autor de *western*” na construção de “uma fábula exemplar”, o que significa um filme convencional conforme as codificações desse gênero:

[...] uma chegada de cavalheiros forasteiros numa pequena cidade em efervescência, uma provocação num *saloon*, uma demonstração de atirador de elite, uma perseguição no deserto, uma partida de pôquer que acaba mal, a defesa de um acampamento contra os índios, o assalto a uma casa onde bandidos estão escondidos, o assalto a um banco, e um acerto de contas final, entre cactos e rochedos. (grifo do autor).

Em *Dead man*, a maior parte desses elementos está presente, incluindo o temário da viagem, mas subvertidos pelas desfigurações de Jarmusch. William Blake

é o forasteiro que arruma encrenca numa cidade pequena, envolve-se com a mulher proibida, há perseguição, trapaças e assassinatos em profusão, reconhecendo-se “[...] os elementos de uma mitologia” (RANCIÈRE, 2015, p. 36). Portanto, mais do que reproduzir um filme e citar o gênero *western*, desnuda-se a mitologia da nação que, no entanto, o artista desfigura sem tornar visível na tela. “E, nas figuras dessa mitologia, ele dá a conhecer a história verdadeira de uma sociedade, de um tempo, de uma coletividade; faz presentir o destino de um indivíduo ou de um povo.” (RANCIÈRE, 2015, p. 36).

A violência constitui o trauma da nação para Jarmusch, sem possibilidade de remissão. Ainda no início, antes de ser baleado, na cama com Thel, William Blake encontra um revólver sob o travesseiro e pergunta a ela por que tem uma arma, ao que a moça responde com naturalidade: “*Because this is America*” (“Porque aqui é a América”).

Conforme já referido, o gênero é transformado e reduzido a alguns de seus clássicos aspectos essenciais, com a criação de um mundo povoado por armas de fogo à exaustão e atravessado por estranhezas de toda ordem, transformações que caracterizam a desfiguração não apenas por deslocar alguns elementos, mas por implicar, necessariamente, “uma medida de interpretação” (Cf. RANCIÈRE; DAVIS, 2011, p. 296). Desse modo, a arma é o símbolo de um mundo não exaltado no filme como período da conquista do Oeste pelos migrantes corajosos, pioneiros desbravadores, mas pelo capitalismo e pela violência.

Significante fundamental neste filme é o fumo, que pode ser considerado um “detalhe insignificante” a partir de Rancière. O peso da presença nefasta das armas é deslocado para um elemento aparentemente natural e não violento: o tabaco. Quase todos os personagens, na maioria das cenas, inclusive Nobody, perguntam a William Blake se ele tem tabaco, ao que ele responde negativamente, pois não fuma, e todos se enfurecem. Esse ausente que está insistentemente presente nas palavras e também pelo seu índice visual, a fumaça, atua no processo de desfiguração, tornando eloquente justo o que não é mostrado. Conforme Sarikartal (2010, p. 11), “*Le travail de dé-figuration [...] est aussi destiné à creuser cette part inaperçue des choses.*” Nas palavras do próprio Rancière,

The point is that there is an aesthetic transformation; they are no longer parts of a film, they are inhabitants of a kind of kingdom of shadows. Images are no longer elements that you extract from one work and paste into another work. They become shadows in a theatre of memory. And the filmmaker becomes a kind of poet calling the shadows, summoning them from the kingdom of shadows. (RANCIÈRE; DAVIS, 2011, p. 297).

Trata-se de uma ironia de Jarmusch, pois o tabaco também aniquila, tanto por ser uma indústria capitalista quanto pelos prejuízos causados à saúde. Nas cenas,

essa pergunta recorrente, “em seu gosto pela repetição” (“his [Jarmusch] taste for repetition”, Cf. MURILLO, 2012, p. 2), surge como quebra na lógica da narrativa e do próprio gênero, atraindo a atenção do espectador para o banal, para o quase sem sentido, mas que poderia de fato acontecer na vida cotidiana. Essa é uma marca incontestável do cinema de Jarmusch, assumida de modo enfático como razão de ser do filme em *Sobre café e cigarros* (2003). Essa “racionalidade do banal” é identificada por Rancière como elemento do regime estético das artes na cultura ocidental pelo menos desde Balzac. De acordo com Chataignier (2017, p. 262):

O que está em jogo não é uma “intriga”, mas as relações entre o visível e o dizível – os modos do sensível. É, portanto, uma fábula, sim, mas uma “fábula contrariada”. Contrariada, pois a continuidade com as antigas expressões artísticas se mantém, malgrado sua ressignificação. A desfiguração das imagens em movimento (e com som) não se separa da imitação clássica, bem como a obra acabada “filme” não mantém relação estanque com o cotidiano, com os elementos “não artísticos”.

Nesse sentido, o tabaco invocado pela palavra falada é quase invisível ao longo do filme, ausente visual cuja presença pesa e, ao mesmo tempo, diverte. Muitos personagens aparecem fumando cigarros e charutos; a fumaça constitui elemento pervasivo no mundo criado por Jarmusch no filme, o que torna a obsessão pelo fumo ainda mais estranha, quase uma palavra mágica, orgástica. Chantoiseau (2005, s/p) estabelece um contraponto entre o mundo dos brancos e dos indígenas, ressaltando outra lógica para o uso do fumo e associando esse “detalhe insignificante” à poética de Jarmusch de modo mais geral:

Parlant de fumée, une très belle séquence, à la nuit tombée, nous montre Nobody faisant brûler des herbes. Il prend pour seul repas la fumée qui émane de cet embrasement, soit une nourriture on ne peut plus spirituelle. À un William Blake plus substantiellement affamé, il répondra: « La quête de visions est une bénédiction. Pour y arriver, il faut se passer de nourriture et d'eau. Les esprits sacrés reconnaissent ainsi ceux qui jeûnent. Il est bon de se préparer ainsi au voyage. » Comment mieux dire que le cinéma jarmuschien est avant tout et surtout un cinéma de la désincarnation?

A cena é, ao mesmo tempo, pungente, dramática e engraçada, pois Nobody nega alimento ao homem moribundo. E, conforme ingere a fumaça das ervas misturadas, um plano subjetivo mostra o rosto de Blake transformado em uma caveira, que é como Nobody o vê: alguém já morto cuja alma precisa ser encaminhada ao lugar correto para seguir seu curso. Então fumar parece ser uma parte do ritual que conduz a alma de Blake para o “mundo dos espíritos”. Guiar Blake é um dever e

também uma vontade alegre, empática, de Nobody. Não há explicação racional, na narrativa, sobre os motivos que o levam a assumir essa missão.

A dinâmica dos afetos dos filmes de Jim Jarmusch é muito peculiar. Envolve o acaso, o cotidiano, a falta de ação e assume o tédio de uma sociedade e de uma cultura povoadas pelo excesso de imagens, palavras e sons, mesmo nesse pastiche de *western* que é *Dead man*. Em *Permanent vacation*, por exemplo, o protagonista, Allie, vaga pelas ruas de uma Nova York decadente, e muitos planos que constituem o fundo das cenas são construídos por placas, paredes ou muros com inscrições, pichações – algumas são legíveis; outras, não.

A recorrência da palavra escrita no ambiente urbano público chama demasiada atenção nesse filme, não exatamente pelo significado das palavras e desenhos, mas pelo apelo estético que têm em direta associação com os sentimentos e as ações, sempre mínimas, do protagonista. Isso se expressa também em outros filmes do diretor. Em *Dead man*, a tensão estabelecida com a escrita também ocorre desde o início, na viagem de trem, quando o maquinista diz a William Blake que não sabe ler, mas não confiaria numa carta. E, de fato, como aponta Curley (2016), a escrita é sempre a portadora da mentira em *Dead man* e problemática também em outro filme de Jarmusch: *Ghost dog* (1999).

Em *Dead man*, a escrita como engodo é explícita e reiteradamente mostrada como parte da narrativa a partir dos objetos mais diversos: a carta de admissão, as flores de papel produzidas por Thel sem uma explicação sobre sua utilidade, o cartaz de “procurado”, no qual se propaga que William Blake teria assassinado Charles e Thel, o texto bíblico terrivelmente violento lido por Sally para seus comparsas. Todos esses objetos escritos veiculam mentiras. E o mesmo pode ocorrer com o que se pronuncia, como as palavras de Nobody em conversas com Blake, que parecem enigmáticas, confusas ao interlocutor e também ao espectador. Elas não revelam nada; na verdade, parecem meras bobagens.

De qualquer modo, a dúvida permanecerá sem a palavra final que favoreça um desfecho explicativo para as ambiguidades do filme, encarnadas nas palavras pronunciadas sempre com certa solenidade cômica pelo indígena. Ao contrário, a estrutura circular da narrativa, que inicia por uma espécie de profecia e termina com a poesia do ritual da travessia da morte, torna o final inconcluso, marca dos filmes de Jarmusch e do cinema *indie* de modo quase geral.

Considerações Finais

Que relações podem ser estabelecidas entre o momento invocado pelo filme (segunda metade do século XIX) e o presente de produção de *Dead man* (meados dos anos 1990)? O passado não é apenas representado para denunciar os embustes da narrativa oficial, comprovando o argumento do artista. Jarmusch instala-se como herdeiro do passado e precursor do futuro, ressaltando, para além dos temas

e artifícios aqui descritos, a possibilidade de historicidade. Mais que o tempo no cinema, é o tempo histórico que também está inscrito na arquitetura narrativa e no discurso de *Dead man*. Trata-se, portanto, de uma metanarração, que propõe indagações ao tempo presente.

Do ponto de vista da “dupla potência das imagens estéticas”, identificada por Rancière (2012, p. 26) a partir da fotografia como arte e porosa ao cinema ou a qualquer outra arte no regime estético, o cinema de Jarmusch realiza “a inscrição dos sinais de uma história e a potência de afecção de uma presença bruta que não se troca mais com nada”. Assumindo isso, podemos dizer que *Dead man* abarca traços da imageria coletiva criada desde o século XIX sobre a conquista do Oeste e também para a cultura estadunidense não apenas invertendo seus sinais, mas inserindo a presença bruta e visível da violência em contraste com a figura do indígena, que é o verdadeiro herói. A história aparece na tela tanto a partir dos sinais legíveis e visíveis, como testemunho, quanto é atravessada por “puros blocos de visibilidade” que obstruem o sentido da história oficial que critica e a própria narrativa que a contraria (*Dead man*).

A abertura de que fala Rancière e que propusemos como epígrafe para este texto realiza-se plenamente no cinema de Jim Jarmusch não apenas pelos finais inacabados das narrativas audiovisuais do diretor, mas também pelo esforço para fixar a indecidibilidade acerca dos destinos dos personagens e da própria arte. Essa tem sido uma das marcas desse cinema que não se atém nem às regras narrativas do cinema comercial, nem às experimentações audiovisuais da arte, mas que conquista “*l’ambition de Cinéma [qui] procéderait alors d’une rhétorique cinématographique presque absente de la littérature: le remake.*” (FAERBER, 2004, s/p).

COELHO, L. R. Disfigurements in *Dead man*, by Jim Jarmusch. **Itinerários**, Araraquara, n. 49, p. 135-149, jul./dez. 2019.

■ **ABSTRACT:** *This paper presents a reading of Dead Man (1995), a film by the American director Jim Jarmusch, from the position of Jacques Rancière on the aesthetic regime of arts. We considered the disfigurement as the main category, which has allowed us to conclude that Jarmusch operates displacements not only in the western genre but also in the historical narrative of the official construction of the discourse about the nation through aesthetic, narrative and discursive strategies.*

■ **KEYWORDS:** *Aesthetic regime of arts. Contemporary audiovisual. Indie cinema. Western.*

REFERÊNCIAS

BAXTROM, R.; GEROULANOS, S.; MEYERS, T. Quand meurt le mort? **Revue Rue Descartes**, v. 3, n. 53, p. 116-120, 2006. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2006-3-page-116.html>. Acesso em: 31 jan. 2019.

BORDWELL, D. Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film. **Film Quarterly**, v. 55, n. 3, p. 16-28, 2002. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1213701>. Acesso em: 28 out. 2018.

BROMLEY, R. Dead Man tells tale: tongues and guns in narratives of the West. **European Journal of American Culture**, v. 20, n. 1, p. 50-64, abr. 2001. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/249917598_Dead_Man_Tells_Tale_Tongues_and_guns_in_narratives_of_the_West. Acesso em: 31 jan. 2019.

CHANTOISEAU, J-B. Lavements de l’image et évaporation du sujet: Dead Man (1995) de Jim Jarmusch. **Revue Sens Public**, mar. 2005. Disponível em: <http://sens-public.org/article172.html?lang=fr>. Acesso em: 31 jan. 2019.

CHATAIGNIER, G. Contribuição a uma crítica da representação – do diálogo engendrado por distâncias. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, p. 253-267, jan./jun. 2017. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/download/551/529/>. Acesso em: 2 set. 2019.

CRUZ, N. V. Entre cinema, fotografia e pintura: o uso de imagens com movimentos mínimo em Melancolia. **Revista EcoPós**, v. 17, n. 2, 2014. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1319/pdf_31. Acesso em: 31 jan. 2019.

CURLEY, M. A-M. Dead Men don’t lie: sacred texts in Jim Jarmusch’s Dead Man and Ghost Dog: way of the Samurai. **Journal of Religion & Film**, v. 12, n. 2, p. 1-12, 2016. Disponível em: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol12/iss2/2/>. Acesso em: 31 jan. 2019.

DEL CORONA, F. O indie enquanto atualização do cinema moderno. *In*: 40º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2017, Curitiba. **Anais [...]**. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1813-1.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2019.

FAERBER, J. Oeil por Oeil ou la loi du tallion narratif dans Cinéma de Tanguy Viel. **Variations**, n. 12, 2004. Disponível em: <https://www.ingentaconnect.com/content/plg/var/2004/00002004/00000012/art00011?crawler=true>. Acesso em: 3 set. 2019.

HOMEM MORTO (Dead man). Direção: Jim Jarmusch. Roteiro: Jim Jarmusch. Elenco: Johnny Depp, Gary Farmer, Crispin Glover, Lance Henriksen, Michael Wincott, Eugene Byrd, John Hurt, Robert Mitchum, Iggy Pop, Gabriel Byrne, Jared Harris, Mili Avital,

Jimmie Ray Weeks, Mark Bringelson, John North. Música: Neil Young. EUA, Alemanha, Japão: Top Tape, 1995. Duração: 121 min.

KING, G. **American Independent Cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

MURILLO, C. The Limits of Control (^{Jim} Jarmusch, 2009): An American Independent Movie ou a European Film? **InMedia** - The French Journal of Media Studies, 1, 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/inmedia/129>. Acesso em: 31 jan. 2019.

NORTHEY, R. A. W. Seeds of Annihilation in Dead Man, a film by Jim Jarmusch – Reflections of the dead instinct. Essays – **Ottawa Psychoanalytic Society**. 2016. Disponível em: <http://ottawaps.ca/essays> Acesso em 31 de janeiro de 2019.

RANCIÈRE, J. **A fábula cinematográfica**. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papirus, 2013.

RANCIÈRE, J. **Estética e Política**. A partilha do sensível. Trad. Vanessa Brito. Entrevista e Glossário por Gabriel Rockhill. Porto: Dafne Editora, 2010.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (Coleção ArteFíssil).

RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. 2. reimp. São Paulo: Editora 34, 2015.

RANCIÈRE, J; DAVIS, O. Re-visions: Remarks on the Love of Cinema: An Interview. **Journal of Visual Culture**, v. 10, 3, 2011. Publicado online em 2016. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1470412911419747> . Acesso em: 1 set. 2019.

SARIKARTAL, E. Discurs de figural. **Appareil**, n. 6, 2010. Disponível em: <http://journals.openedition.org/appareil/355>. Acesso em: 2 set. 2019.



