

## JIM JARMUSCH E O CINEMA INDEPENDENTE AMERICANO

Carlos Melo Ferreira<sup>1</sup>

**Resumo:** Jim Jarmusch é o nome mais destacado o atual cinema independente americano, com filmes sempre muito bons. Atendendo ao espaço que a produção como independente implica, os seus filmes vêm mesmo assim preencher um espaço próprio e ocupam um lugar incontornável no cinema contemporâneo. Assumindo inicialmente a herança de Nicholas Ray, depois de *Sempre em Férias/Permanent Vacations* (1980) e *Para Além do Paraíso/Stranger than Paradise* (1984) empreendeu um percurso por diferentes abordagens e géneros. Na sua obra destacam-se *Vencidos pela Lei/Down by Law* (1986), *O Comboio Mistério/Mystery Train* (1989), *Noite na Terra/Night on Earth* (1991), *Homem Morto/Dead Man* (1995), *Ghost Dog – O Método do Samurai/Ghost Dog* (1999), ainda no século XX; *Broken Flowers – Flores Partidas/ Broken Flowers* (2005), *Os Limites do Controlo/The Limits of Control* (2009), *Só os Amantes Sobrevivem/Only Lovers Left Alive* (2013), *Gimme Danger e Paterson* (2016). Num primeiro momento identificar-se-ão as linhas de força que atravessam a sua obra. Num segundo momento interrogar-se-á o que significa “cinema independente” no seu caso. Num terceiro momento ver-se-á que tipo de relações o seu cinema mantém com a arte contemporânea. Num quarto momento ver-se-á quais os outros cineastas contemporâneos de que ele poderá ser considerado próximo. Por último interrogar-se-á e definir-se-á o seu lugar no cinema contemporâneo.

**Palavras-chave:** cinema independente; estética; géneros; espaço; tempo.

**Contacto:** CarlosSaMelo@netcabo.pt

### Introdução

O cineasta independente americano Jim Jarmusch nasceu em 22 de janeiro de 1953 em Akron, cidade industrial do Ohio, donde partiu para frequentar a New York University onde concluiu o curso de literatura e onde, depois de uma passagem frutuosa por Paris em 1975 com frequência assídua da Cinemateca Francesa que lhe permitiu conhecer os clássicos de referência do cinema mundial, estudou cinema e teve como professor o cineasta moderno Nicholas Ray, o que aguçou o seu interesse que vinha de trás pela sétima arte.

---

<sup>1</sup> Escola Superior Artística do Porto / Centro de Estudos Arnaldo Araújo. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UID/EAT/04041/2016. This work was funded by national funds through FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., within the project UID/EAT/04041/2016.

Ferreira, Carlos Melo. 2017. “Jim Jarmusch e o cinema independente americano”. In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 102-111. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

Este simples apontamento biográfico tem chamado a atenção daqueles que o têm estudado para, a partir da sua deambulação geográfica, explicar o sentimento de estranheza que desde o início, em *Sempre em Férias/Permanent Vacation* (1980) e *Para Além do Paraíso/Stranger Than Paradise* (1984), acompanha a sua obra como acompanhara antes a de Nick Ray e que tem sido dito lembra Buster Keaton, cineasta/ator do *burlesco mudo*.

Na década em que nasceu iniciou-se também, em Nova Iorque, o *cinema independente americano* a partir da fundação da revista *Film Culture* em 1955 pelos irmãos Jonas e Adolfas Mekas – com eles, o documentarista D. A. Pennebaker e o ator/realizador John Cassavetes, entre outros – no que, a partir de 1959, ficou conhecido por *New American Cinema*. Fora de Hollywood, ele foi contemporâneo da *nouvelle vague* francesa e dos *cinemas novos*, que só tiveram correspondente em Hollywood com a chamada Nova Hollywood que, a partir dos anos 70, a fez renascer das cinzas em que tinha ardido no início dos anos 60. (Rigorosamente, desde o tempo do *cinema mudo*, havia *produtoras independentes* e, pelo menos desde a década de 40 do século XX, que havia *cinema independente* nos Estados Unidos, mas sem continuidade.)

### **Um cinema de percurso e de margens**

Depois do seu regresso de Paris, Jarmusch aprendeu as regras do *cinema clássico americano*, que mais tarde teve de, nas suas palavras, “desaprender”, e ligou-se ao meio *punk* de Nova Iorque com particular incidência na cena musical.

Se pensarmos que Wim Wenders foi ele também influenciado por Nick Ray, que aparece mesmo em *Lightning Over the Water* (1980), poderemos perceber a variedade de influências que aquele grande moderno que trabalhou no final da era clássica de Hollywood exerceu.

Mas convém explicar desde já em que consistiu o *cinema independente americano*, em que Jarmusch vai entrar uma geração depois do seu início formal. Foram de *cinema independente* os cineastas que trabalharam e os filmes americanos feitos fora do sistema de produção de Hollywood, claramente dominante e hegemónico. A independência consistia em fazer cada filme com os seus próprios meios ou com produção independente e sem se socorrer dos financiamentos dos estúdios. John Cassavetes contava que montava os seus filmes na garagem da sua

casa, o que diz muito, e Jim Jarmusch andou ele também por garagens como músico principiante.

Percebe-se que havia e há um certo tipo de filmes que são insuscetíveis de interessar aos estúdios, filmes que se ocupam de questões que interessam especialmente aos realizadores e que, no caso de Jarmusch, se ocupam geralmente das margens da sociedade. Mas também há que perceber que é em termos de *cinema independente* que desde os anos 50 do século XX vem sendo feita uma parte do melhor do *cinema americano*, como ainda hoje acontece.

No caso dele haverá que atentar no tom *cool* dos seus filmes, o que é uma banalidade dita por todos os que escrevem sobre ele, no ocupar-se de seres desajustados socialmente e no *estranhamento* que como *distanciamento* os caracteriza.

Realizador, produtor e argumentista, Jarmusch é sempre pessoal em tudo aquilo que faz de uma maneira que os estúdios, em que não está interessado, não lhe permitiriam. De facto ele trata de forma depurada, estilizada personagens e narrativas que, mesmo quando têm a ver com o passado do cinema, como em *Homem Morto/Dead Man* (1995) e *Ghost Dog – O Método do Samurai/Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999), têm uma distância relativamente a esse passado na sua própria estrutura visual, audiovisual e narrativa, personagens incluídas.

As cumplicidades geracionais são visíveis logo em *Vencidos pela Lei/Down by Law* (1986), com a presença de Tom Waits, John Lurie e Roberto Benigno como intérpretes de personagens em fuga que têm de se haver umas com as outras. Em *O Comboio Mistério/Mystery Train* (1989), as três narrativas são ligadas por comboios e pelas personagens em volta do rock, em especial de Elvis Presley, a partir de um hotel em Memphis, com um par de turistas japoneses, uma italiana e o estranho cunhado da invisível Dee. *Noite na Terra/Night on Earth* (1991) é composto por cinco episódios entre a América e a Europa ligados pelos táxis e a noite: o primeiro em Los Angeles, com Gena Rowlands, a viúva de John Cassavetes, e Winona Ryder; o segundo em Nova Iorque, com o cliente que conduz o táxi; o terceiro em Paris com uma cega, Béatrice Dalle, como passageira e um negro, Isaach De Bankolé, como motorista que, depois de a largar no seu destino, não evita uma colisão; o quarto em Roma com Roberto Benigni como motorista de táxi que se confessa ao padre que transporta; o quinto em Helsínquia, com o motorista que conta uma tragédia pessoal ainda pior que a do seu passageiro embriagado. Isto releva de uma estratégia fragmentária que *Café e*

*Cigarros/Coffee and Cigarettes* (2003), em quadros/episódios, e *Broken Flowers – Flores Partidas/Broken Flowers* (2005), com continuidade narrativa, irão prosseguir.

Mas convém ter presente que a partir dos anos 80 emerge no cinema uma grande variedade de cineastas importantes que vêm já no *pós-nouvelle vague* e *cinemas novos* e que, por contraposição a estes, que eram modernos, podem ser considerados pós-modernos e até apresentam pontos de contacto entre si, como Aki Kaurismäki, Leos Carax, Quentin Tarantino e Pedro Costa. Na mesma época do *cinema independente americano* integram-se, além de Jarmusch, John Sayles, Gus Van Sant, Hal Hartley, Richard Linklater e Todd Haynes.

Desde cedo que Jarmusch mostra uma influência japonesa – de Ozu mas também de Mizoguchi – e europeia – de Dreyer e Bresson –, no trabalho que pode ser considerado lento sobre planos longos, por vezes baixos que, com o *raccord* a 180° e a geometria dos espaços, contribui decisivamente para a *estetização* e o *estranhamento*. E recorde-se que a partir daquela mesma década de 80 Hollywood tentava recuperar o *filme de ação* e de grande espetáculo, que a *revolução digital* vai acolher e ampliar na década seguinte.

### **Personagens distantes**

Mas desde *Sempre em Férias* e *Para Além do Paraíso* que as personagens dos filmes do cineasta apresentam um ar de alheamento que não é apenas desprendimento, como se fossem elas próprias zombies, o que torna previsível um filme como *Só os Amantes Sobrevivem/Only Lovers Left Alive* (2013), precedido de um outro filme que revisita os géneros, no caso o *filme negro*, de forma original e diferente, *Os Limites do Controlo/The Limits of Control* (2009).

Depois de já ter mencionado quase toda a obra de Jarmusch, vou concentrar-me em *Homem Morto*, *Ghost Dog – O Método do Samurai* e *Só os Amantes Sobrevivem* para fins analíticos e de exposição.

Um dos outros “lugares comuns” sobre o cineasta é o multiculturalismo, muito presente nos dois primeiros destes filmes.

No primeiro, *Dead Man*, a presença do índio, Nobody/Gari Farmer, permite ressituar o filme como *western*, género que também a presença de Robert Mitchum como ator convoca e em que se pode considerar particularmente a influência de *Floresta Interdita/Wind Across the Everglades*, de Nicholas Ray (1959), devido ao meio envolvente aquático. Mas logo o homem com uma bala no corpo chamado

William Blake/Johnny Depp – que é apropriado pela cultura índia enquanto, com “a cabeça a prêmio”, é perseguido por diferentes grupos que o tentam cobrar (o “prêmio”) – dá a sugestão de diferença em relação ao gênero num *western* que foi chamado “revisionista”, e o próprio cineasta considerou, na esteira de Sam Peckinpah, ser também uma reflexão sobre o presente, sem deixar de assumir a referência ao genocídio dos índios no século XIX (Jarmusch apud Murillo 2016, 102-104).

Haverá, além disso, de considerar que este filme foi distribuído pela Miramax e terá sido influenciado pelo seu produtor, Harvey Weinstein. O que significa que, como em Gus Van Sant, a independência dos filmes de Jim Jarmusch tem exceções que não infirmam a regra pelos parâmetros do próprio *cinema americano*, nomeadamente o acesso a *Sundance*, o típico e o melhor festival americano do *cinema independente*.

No segundo, *Ghost Dog – O Método do Samurai*, é o próprio protagonista, o samurai, que é negro e tem uma missão a cumprir, no caso sobretudo proteger-se dos que o querem matar – a partir do filme de Jean-Pierre Melville *Ofício de Matar/Le samourai* (1967), mas também de *A Marca do Assassino*, do japonês Seijun Suzuki (1967), que aparece ele mesmo no filme como figurante. E, num contexto diferente, Forest Whitaker mostra-se aqui tão carismático quanto Alain Delon o tinha sido.

Apesar de o cineasta ser muito discreto sobre a sexualidade, ela surge nos seus filmes recorrentemente como alusão em geral infeliz, o que leva a que o casal de *Paterson* (2016) surja como exceção.

Sobre esta questão poderemos ser claros a partir de *Broken Flowers – Flores Partidas*, por exemplo, em que Bill Murray procurava entre as suas antigas relações femininas a possível mãe do seu filho. Nos filmes do cineasta, as mulheres têm uma localização ou num presente em que constituem elemento de perturbação, ou então num passado improvável e, no entanto, certo, em que já não são diferentes mas indiferentes. Quando vão ser importantes, como Tilda Swinton em *Só os Amantes Sobrevivem*, vão surgir já como vampiros, ou então como a mulher oficial em *Paterson*.

Sem que se possa dizer que a sexualidade é banida dos filmes do cineasta, ela é, contudo, encarada com o *estranhamento*, a *distância* que o cineasta usa nos seus filmes.

Mas *Ghost Dog – O Método do Samurai* apresenta outras características notáveis, como a sua indecisão entre gêneros: *filme de samurais*, de que recupera os

códigos, ou *filme negro*. *Filme negro* é, típico, *Os Limites do Controlo*, que dele assume códigos e regras. Com largo recurso ao original francês, mas também ao japonês em certos trechos, mais do que a eles, *Ghost Dog* recorre às origens históricas e narrativas dos samurais a partir da leitura, pelo protagonista, do livro *Hagakure: The Book of the Samurai*, de Tsunetomo Yamamoto. A regra da ordem (que iria chamar “monástica”) é a da total obediência ao mestre (que, no caso, tem uma filha) e a de caminhar para a morte, o que o filme de Melville não explicitava da mesma maneira.

Ora isto permite a Céline Murillo falar da *figura do samurai*, no sentido deleuziano do termo, em *Ghost Dog – O Método do Samurai*, o que de maneira nenhuma acontecia com o filme primitivo de Melville (Murillo 2016, 87-97).

Neste filme notam-se ainda o cão negro e os pombos, os desenhos animados pelos quais a filha do mestre é fanática – que, num segundo quadro, introduzem um segundo nível, alusivo e simbólico – e a menina negra que vai receber a herança do protagonista.

Tem sido, em qualquer caso, notado que o cineasta pratica uma *hibridização de géneros*, especialmente patente em *Ghost Dog*, mas também uma sua *revisitação pós-moderna*, e que da sua estratégia fílmica faz parte um largo recurso à intertextualidade, como nestes dois filmes se verifica. Mas em *Homem Morto* há também o recurso ao discurso no diálogo que é também dirigido ao espectador. Jarmusch é, com efeito, o mais invulgar dos cineastas independentes americanos.

*Só os Amantes Sobrevivem* confirma-o de forma superior como *filme de vampiros* pós-moderno iniciado em Tânger, onde termina, e decorrendo na sua maior parte numa Detroit pós-industrial, desertificada. E aí destaca-se o casal de vampiros, Adam/Tom Hiddleston e Eve/Tilda Swinton, que se alimenta de sangue e visita a casa das fotografias da literatura americana como “capela fúnebre”, numa referência nada indiferente ao passado num filme muito voltado para o presente: o sangue contaminado, a crise da água e as suas previsíveis guerras.

Destaco aqui a composição noturna, soturna, que o carácter vampiresco das personagens impõe, e a extraordinária presença da atriz inglesa e de John Hurt como Christopher Marlowe.

### **Um presente de todos os tempos**

Nos seus filmes surgem repetidas *micro-narrativas* cómicas com subtis variações que permitem pontuar a escassa ou mais intensa ação e convocam, elas

também, o *distanciamento*, como se o cineasta tivesse encontrado nessa expressão de humor, que passa pela imagem mas também pela palavra, um fator de justo equilíbrio, em *understatement*. Mas os seus filmes são também marcados por *ritmos visuais* que, em repetição de motivos, como em *Broken Flowers – Flores Partidas*, apontam para o anonimato, e por *ritmos sonoros* criados na ligação da música com o movimento das personagens e o cenário, como em *Só os Amantes Sobrevivem*.

Já no documentário, em *Year of the Horse* (1997) sobre Neil Young e *Gimme Danger* (2016) sobre Iggy Pop, com largo recurso a imagens de arquivo, ele encontra na música, sempre muito presente nos seus filmes, e na estranheza os melhores temas, mais ajustados ao seu universo pessoal. Deve mesmo chamar-se a atenção para a riqueza e a complexidade da banda musical dos filmes de Jarmusch, com recurso a temas *rock*, *punk* e *rap* interpretados pelos seus mais destacados nomes e por ele próprio com a sua banda, os SKÜRL.

*Paterson* é uma obra insólita porque, apesar dos inevitáveis apontamentos de humor, o cineasta leva muito a sério a história do motorista de autocarro que escreve poemas, ao ponto de a tornar convincente e comovente por tratar de quem, em princípio, não parece vocacionado para a poesia: um trabalhador cujo quotidiano em termos de deslocação e contactos humanos é minuciosamente descrito. Na sua assumida ingenuidade este é um filme que, ao pôr-nos em consonância com o seu mundo, nos deixa no limiar de um futuro límpido nos horizontes do cinema. Também aqui, num filme em que recupera a referência ao passado (William Carlos Williams) e ao presente (Ron Padgett) da poesia americana, se poderá aplicar ao cinema de Jarmusch a designação de “utopia melancólica” que, em relação a ele, usa a autora acima citada (Murillo 2016, 249-265).

Falou-se antes do tratamento geométrico do espaço nos filmes do cineasta, o que deve ser acompanhado por uma referência arquitetónica, em especial: Paris à noite em *Noite na Terra*; Detroit deserta e em ruínas em *Só os Amantes Sobrevivem*; a cidade suburbana de *Paterson*. Mas também se deve assinalar o recurso frequente ao *travelling lateral*, de *acompanhamento* – em especial, em *O Comboio Mistério* – e *para a frente* – em *Só os Amantes Sobrevivem* –, o que significa uma *mise-en-scène* horizontal, dinâmica, que não esquece a *profundidade de campo*.

Em qualquer caso, há no cinema de Jarmusch uma série de alusões cinematográficas e de referências narrativas ao passado, que o mostram como um

cinéasta culto que cultiva a memória dos locais, das personagens, da cultura e do próprio cinema, como o seu penúltimo filme, *Paterson*, exuberantemente demonstra.

Numa época em que o cinema americano tende para o espetáculo de grande espalhafato e sem memória, erguido apenas a partir de um presente que, como realidade, até está quase sempre ausente, Jarmusch, com o seu culto da cultura americana e do cinema americano, faz toda a diferença. O “arcaísmo” dos seus filmes torna-os contemporâneos no sentido de “arcaico” e de “relação com o passado” de Giorgio Agamben (2008).

O cinema pós-moderno, que corresponde ao capitalismo tardio (Jameson 1991), tem a fama de ser pessimista, no que consistiria mesmo numa das suas referências mais importantes. Jarmusch joga um jogo diferente, que é o de uma realidade depurada, estetizada, para ver melhor. E aquilo que ele vê parte do pior para chegar ao melhor em perda.

Inquieto, ele não cede nem ao mau gosto nem ao pessimismo, embora os seus filmes transponham um mundo em mudança que embala no sucesso e esquece as referências, que aqueles recuperam. A sua perspetiva é, pois, uma perspetiva crítica, como é próprio do *cinema independente americano* desde o seu início.

Ele acolhe a inquietação e o pior a pensar no que de melhor daí pode sair, em geral diferente do esperado; com uma ideia do cinema que acolhe os seus avanços estéticos de modo não mecânico mas inteligente, seletivo, como a colocação da câmara numa posição baixa, que não é ética mas estética e vem de Ozu.

Penso que o cinema contemporâneo não pode ser visto nem pensado sem o *cinema independente americano* e que este não pode ser visto sem Jim Jarmusch; na linha, no gume do que a América é, entre perdição e redenção, sem complacência nem falso pudor, mas também com exigência. De facto, nos seus filmes, ele não edulcora nem carrega as tintas; antes, insubmisso, procura e atinge o justo equilíbrio em que a esperança pode ainda, luz tremeluzente, despontar.

No limite, Jim Jarmusch é um esteta do cinema com consciência política, de que poucos se podem gabar no cinema contemporâneo. Na geração seguinte do *cinema independente americano* há que destacar Kelly Reichardt e Jeff Nichols.

### **Conclusão: repetição e variação**

O *cinema independente* vale o que vale na margem do sistema, vale sobretudo o que cada um dos seus protagonistas valer. Nele a insubmissão vai de par com a

ousadia formal, e nesse aspeto Jarmusch arriscou sempre com a maior humildade, ao fazer diferente sem querer parecer ser o melhor, mas sendo-o de facto.

Com ele e por causa dele, o *cinema independente* depois de John Cassavetes é um elemento indispensável para entender e pensar o próprio cinema.

Não será, pois, exagerado considerar que o cineasta é um dos nomes mais importantes do cinema contemporâneo, pós-moderno e pós-industrial, que arrisca tudo num cinema minimalista em que perpassam em surdina temas clássicos e modernos do cinema americano e mundial. Passando pelos géneros, tem-nos glosado em novos termos, do *musical* ao *filme negro*, do *western* ao *filme de vampiros*, da *comédia* ao *documentário*, sempre de forma pertinente e inventiva, umas vezes a preto e branco, outras a cores, e desde *Só os Amantes Sobrevivem* apenas em digital.

Praticando um cinema da subtilidade que não exclui, antes implica a *repetição inteligente* e a *variação*, Jarmusch tem descrito um percurso pessoal original e sempre muito bem apoiado cultural e cinematograficamente, o que o torna um caso insólito e muito sério no cinema do final do século XX e do início do XXI.

Termino citando-o:

“Para mim há três coisas essenciais: o diletantismo, amadorismo, a variação formal. Eis a minha Santa Trindade da criatividade. Sou um diletante e um amador autoproclamado que abraça as variações. Quando falo do amadorismo falo do amor numa forma por oposição ao exercício dum ofício. Eu não tenho nada contra os profissionais nos domínios artísticos, mas eu próprio sou um amador. Com estas três coisas para me guiarem desembaraço-me bem.” (Elliot 2016, 16, tradução do autor)

Onde e quando continua artesanal, o cinema tem de assumir a sua independência para poder gerir a sua margem de liberdade criativa que a produção dos estúdios nem sempre assegura, pelo contrário, pretende influenciar quando por ele se interessa, devido ao sucesso dos seus realizadores e filmes. Não sendo um luxo, no cinema a independência paga-se caro, embora seja o reduto cada vez mais reduzido em que se acolhem alguns dos melhores, que mantêm viva a chama e preservam o espaço do *cinema independente* como um espaço de criatividade intransigente, de rebeldia e insubmissão, “não domesticado” apesar da sua permeabilidade ao meio dominante do cinema com o qual inevitavelmente se relaciona.

**BIBLIOGRAFIA**

- Agamben, Giorgio. 2008. *Qu'est-ce que le contemporain ?*. Paris : Rivages.
- Azoury, Philippe. 2017. *Jim Jarmusch, une autre allure*. Paris: Capricci.
- Elliot, Nicholas. 2016. "Je suis un dilettante: Entretien avec Jim Jarmusch". *Cahiers du Cinéma*, n° 726, 10-24.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press.
- Murillo, Céline. 2016. *Le Cinema de Jim Jarmusch: Un monde plus loin*. Paris: L'Harmattan.
- Oliveira, Luís Miguel. 2007. *Jim Jarmusch: Melancólica independência*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Suárez, Juan A. 2007. *Jim Jarmusch*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.