MONDO
TARANTINO

MONDO TARANTINO

MONDO TARANTINO
COLEÇÃO CINUSP – VOLUME 4

COORDENAÇÃO GERAL
Esther Hamburger e Patricia Moran

ORGANIZAÇÃO
Marcos Kurtinaitis

PRODUÇÃO
Thiago de André

PESQUISA
Henrique Figueiredo
Yasmin Afshar

TRADUÇÃO
David Donato

REVISÃO
Luciana Tonelli

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
André Noboru Siraiama
Uva Costriuba

ILUSTRAÇÃO DA CAPA
Vitor Morinishi

Kurtinaitis, Marcos (org.)
Mondo Tarantino / Marcos Kurtinaitis
São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013.
256 p.; 21 x 15,5 cm.

ISBN 978-85-62587-09-2

1. Cineastas 2. Tarantino, Quentin (1963-) I. Título

CDD 791.43092
CDU 791

Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

MONDO TARANTINO

CCBB DF
15 FEV A 17 MAR
SCES, Trecho 2
61 3108 - 7600
twitter.com/ccbb_df
fb.com/ccbb.brasilia

CCBB SP
20 FEV A 17 MAR
Rua Álvares Penteado, 112
Centro
11 3113 - 3651 / 3652
twitter.com/ccbb_sp
fb.com/ccbbsp

CINUSP
25 FEV A 15 MAR
Rua do Anfiteatro, 181
Colmeia Favo 04
11 3091 - 3540
www.usp.br/cinusp
fb.com/cinusp.pauloemilio

CORREALIZAÇÃO

LEI DE INCENTIVO À CULTURA

cinusp

CENTRO CULTURAL

REALIZAÇÃO

Ministério da Cultura

GOVERNO FEDERAL BRASIL PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

Pró-Reitoria de Cultura
e Extensão Universitária da USP
São Paulo – Fevereiro de 2013

FSC
100%
From well-managed forests
Cert no. SCS-COC-00213
www.fsc.org
© 1996 Forest Stewardship Council

Mickey Spillane's
LATEST
H-BOMB
KISS ME
DEADLY

O Ministério da Cultura e o Banco do Brasil apresentam, em parceria com o CINUSP Paulo Emílio, a mostra MONDO TARANTINO, ampla retrospectiva em homenagem ao cineasta que completa 20 anos de carreira.

Prestes a completar também 50 anos de idade e contando com enorme prestígio, Quentin Tarantino é, sem dúvida, um dos mais influentes cineastas em atividade. Seus filmes, tamanha a originalidade, sempre provocam as mais acaloradas discussões. E, mais que isso, propiciam uma significativa mudança no cinema.

A mostra MONDO TARANTINO inclui todos os filmes dirigidos por Quentin Tarantino, filmes nos quais ele participa em outras funções, além de filmes que serviram como referência para a carreira do diretor. Conta também com debates sobre a obra de Tarantino e com a publicação deste catálogo ilustrado contendo a filmografia do autor, fotos e textos sobre o cineasta, completando um rico panorama sobre o realizador.

Ao promover esta mostra, o Centro Cultural Banco do Brasil, mais uma vez, traz ao público o trabalho de um autor importante e controverso do cinema e possibilita o contato com obras que tocam em questões polêmicas e suscitam a reflexão.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

Esse quarto volume da COLEÇÃO CINUSP acompanha a mostra MONDO TARANTINO, correalizada com o CCBB São Paulo e Brasília e dedicada a um dos cineastas mais controversos e influentes no cinema contemporâneo. Mestre da citação, erudito do pop, Tarantino inspira discussões acaloradas. A retrospectiva dos filmes em que o diretor participa combinada com uma ampla visita ao repertório eclético e transnacional que o inspira, oferece a oportunidade de reflexão sobre sua obra e conexões intertextuais. Tarantino tenciona os limites entre alta e baixa cultura, entre arte e indústria, entre cinema e televisão, entre original e pastiche, crítica moral e crítica política.

Organizado por Marcos Kurtinaitis, coordenador de programação e produção do CINUSP Paulo Emílio, o volume expressa o engajamento da equipe do CINUSP e de colaboradores na pesquisa sobre a obra de um cineasta que capta e expressa tensões recorrentes no cenário audiovisual contemporâneo. Além da bibliografia, filmografia, material iconográfico diretamente relacionado à obra de Tarantino, o universo de referências do realizador é contemplado em filmes não incluídos na mostra, mas importantes para sua formação e exercício profissional como diretor.

Convencional ou original? Moderno ou pós-moderno? Os artigos deste volume problematizam a legitimidade, ou não, de se reduzir o cinema do diretor a interesses comerciais afinados com a indústria cultural. Para uns a estilização da violência reforçaria o distanciamento dos espectadores, para outros, essa mesma violência reforça o gozo sádico e a catarse que caracterizam o espetáculo clássico.

O artigo de Sérgio Rizzo, situa a carreira de Tarantino a partir de seu primeiro prêmio, em 1992 no Festival Sundance por *Cães de Aluguel*, ao prêmio em Cannes dois anos depois por seu segundo filme, *Pulp Fiction – Tempo de Violência*. Yasmin Afshar contribui com uma resenha dos episódios escritos e dirigidos por Tarantino para as tradicionais séries de TV *Plantão Médico e CSI,*

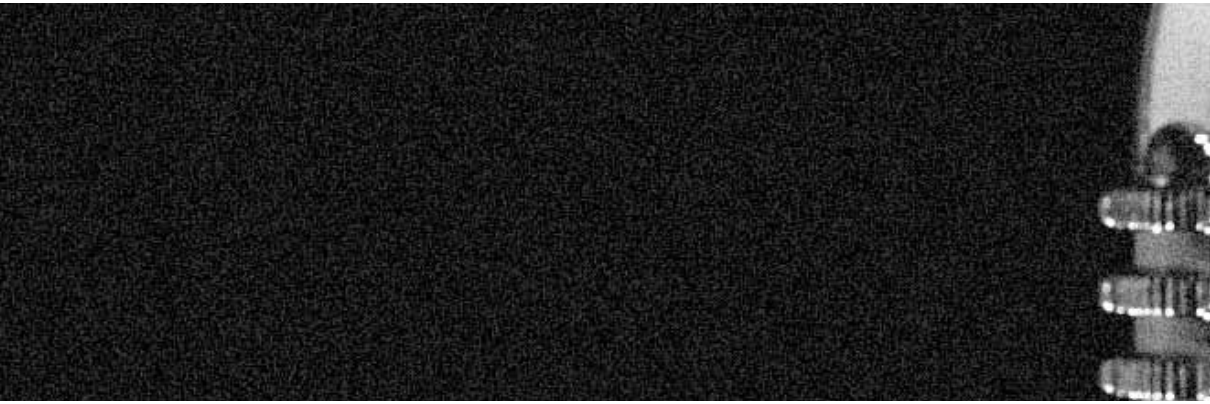
sugerindo que especialmente em *CSI* é possível detectar traços estilísticos do diretor, apesar dos procedimentos rígidos da ficção seriada televisiva.

Em *A Jukebox de Tarantino,* Luiz Carlos de Oliveira Júnior distingue o diretor de outros cineastas norte-americanos por não se limitar à cinefilia ou ao mimetismo, aproximando seu cinema da montagem modernista. Laikwan Pang interroga a noção de propriedade intelectual questionando se Tarantino pode ser considerado um pirata do cinema. Mauro Baptista salienta o cuidado com a *mise en scène* em seus filmes, destacando o uso corrente de molduras no enquadramento. Batentes organizam o quadro e espaço realçando o caráter de encenação do filme.

A música nos filmes de Tarantino merece duas abordagens. Sérgio Alpendre se apóia na idéia de um cinema de alusão para discutir o uso da trilha sonora em *Kill Bill.* Marcos Kurtinaitis o considera um mestre ao "revitalizar" clássicos e para tal vale-se da músicas pop, com especial interesse pela *black music*. Por fim o texto de Henrique Figueiredo dá voz à crítica negativa que muitas vezes não se articula em forma escrita. Tarantino abusa da catarse, conhecida estratégia da indústria cultural para engajar o gozo de espectadores siderados.

Pensar Tarantino em relação ao vasto material de referências apresentado significa expor linhas de forças alinhadas a realizadores contemporâneos e históricos com estratégias discursivas e dramaturgia bastantes distintas. Trata-se de um atravessador de bens simbólicos da cultura de massa, irreverente, distante de posturas bem comportadas.

ESTHER HAMBURGER
PATRÍCIA MORAN



INTRODUÇÃO 10

O ADVENTO DE TARANTINO: O IMPACTO DE UM TALENTO SINGULAR 15
Sérgio Rizzo

TARANTINO NA TV: SOBRE OS EPISÓDIOS MATERNIDADE *E* PERIGO A SETE PALMOS 29
Yasmin Afshar

A JUKEBOX *DE TARANTINO* 43
Luiz Carlos Oliveira Jr.

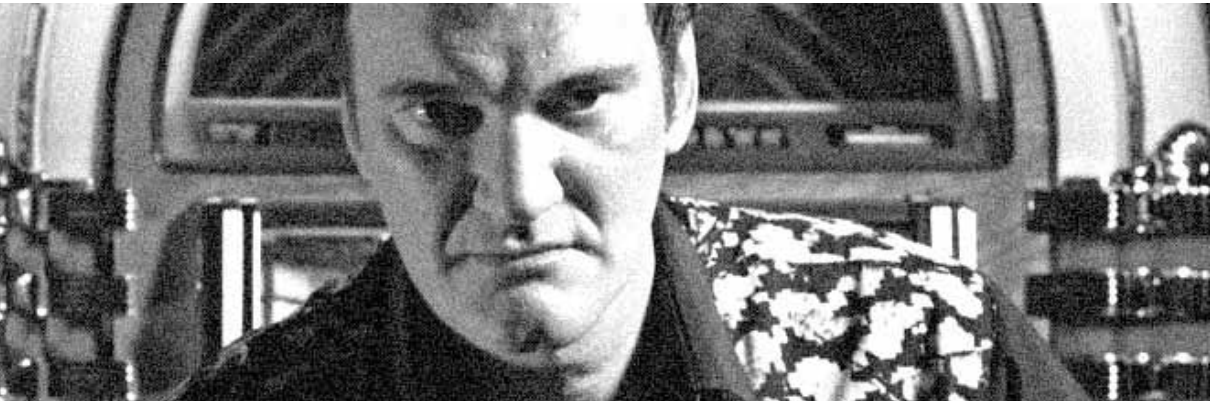
COPIANDO KILL BILL 59
Laikwan Pang

KILL BILL*, MÚSICA E O CINEMA DE TARANTINO* 91
Sérgio Alpendre

O CINEMA DE QUENTIN TARANTINO 117
Mauro Baptista Vedia

DE JACKIE BROWN *A* DJANGO LIVRE*: INFLUÊNCIA, APROPRIAÇÃO E* BLACK MUSIC 135
Marcos Kurtinaitis

QUANDO MATAR É COOL*: TARANTINO E A ESTETIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA* 161
Henrique Figueiredo



FILMES DE/COM QUENTIN TARANTINO **174**

FILMES DIRIGIDOS POR TARANTINO 176

PROGRAMAS DE TV DIRIGIDOS POR TARANTINO 190

FILMES COM PARTICIPAÇÃO DE TARANTINO 192

REFERÊNCIAS E FAVORITOS DE TARANTINO **200**

FILMOGRAFIA COMPLEMENTAR **232**

OUTROS FILMES DE/COM QUENTIN TARANTINO 234

COMO ATOR 236

COMO CORROTEIRISTA 236

COMO ENTREVISTADO 237

COMO PRODUTOR EXECUTIVO 237

COMO DISTRIBUIDOR ("TARANTINO APRESENTA") 238

OUTROS FAVORITOS E REFERÊNCIAS DE TARANTINO 239

LEGENDAS DAS FONTES DE REFERÊNCIAS 249

ALGUNS FILMES INFLUENCIADOS POR TARANTINO 250

COLABORADORES **252**

CRÉDITOS **254**

MONDO TARANTINO: UMA INTRODUÇÃO

"Quando as pessoas me perguntam se eu frequentei a escola de cinema, eu digo: *'não, eu frequentei o cinema'*"

Quentin Tarantino
[BBC News. *Faces of the Week*, 14 de maio de 2004]

Vinte anos depois de seu primeiro longa-metragem como diretor, Quentin Tarantino mantém-se como um dos mais populares, influentes, controversos e originais cineastas em atividade. Não é exagero afirmar que seus filmes causaram sensíveis transformações no panorama do cinema norte-americano das últimas décadas, reelaborando estruturas típicas de filmes de gênero para fazê-las acomodar complexas linhas temporais, digressões e "tempos mortos" típicos do cinema dito autoral. A partir de seu impacto comercial e cultural, tornaram determinadas marcas do realizador tendências repetidas *ad nauseum* por seus pares, contemporâneos e posteriores – particularmente as doses maciças de violência gráfica, exagerada e inesperada, os diálogos longos, sinuosos e afiados, e as inúmeras referências à cultura pop e à história do cinema.

Recém-saído do topo das bilheterias mundiais com seu mais recente longa-metragem (*Django Livre*) e prestes a comemorar seu aniversário de 50 anos (em 27 de março próximo), Tarantino tem sua obra revista e homenageada por esta iniciativa do CINUSP Paulo Emílio e do Centro Cultural Banco do Brasil, que apresenta como resultado a mostra MONDO TARANTINO e essa publicação que a acompanha. Filmes, textos e listas de referências reunidas para esse projeto têm por objetivo proporcionar um retrato tão completo e detalhado quanto possível da obra do cineasta e seu contexto, suas parcerias e suas influências. A retrospectiva reúne não apenas todos os longas-metragens – anteriores a *Django Livre* – e os episódios de séries de

TV que dirigiu, mas também os filmes que codirigiu ou apenas roteirizou, além de exemplos de seu trabalho como produtor e de suas participações como ator. Como complemento, a mostra inclui uma inédita seleção de obras referenciais, de clássicos do cinema a obscuridades dos mais diversos gêneros e países, que influenciaram Tarantino e lhe forneceram elementos para suas histórias, ou que são frequentemente citadas por ele como suas favoritas.

A reunião dos textos aqui compilados pauta-se igualmente pela exploração da intertextualidade, tão cara ao artista. Por conta disso, privilegia, em detrimento da análise fílmica e do aprofundamento em aspectos técnicos de sua obra, as reflexões em torno dos inúmeros diálogos e relações estabelecidos entre Tarantino e seu entorno cultural e suas influências, entre dois ou mais de seus filmes, entre as diferentes fases e facetas de sua carreira. Ensaios, comentários e referências aqui publicados pretendem apontar tais conexões possíveis e os caminhos abertos a partir de sua obra no manancial da cultura popular contemporânea, oferecendo um acesso à teia de referências intertextuais da qual se compõe o universo artístico desse realizador.

Ao longo de uma carreira profissional iniciada em 1992, ano de lançamento do longa-metragem *Cães de Aluguel*, Tarantino tornou-se conhecido por suas tramas de crime e gângsteres (*Pulp Fiction* e *Jackie Brown*, bem como *Amor à Queima Roupa* e *Assassinos por Natureza*, que apenas escrevera anteriormente), mas também se arriscou no terror (*Um Drink no Inferno*, que escreveu e coestrelou), no filme de artes marciais (*Kill Bill*), no "road movie" (*À Prova de Morte*), na aventura de guerra (*Bastardos Inglórios*) e no *western* (*Django Livre*). Porém, plenamente consciente de quais são as convenções de cada gênero, Tarantino usa esse conhecimento para subvertê-las e surpreender o espectador. Construiu, assim, uma obra absolutamente original e particular, que muitos tentaram copiar nos últimos vinte anos. Impôs um

estilo próprio e muito forte, que é extremamente autoral ao mesmo tempo em que consegue ser popular e comercial; calcado em referências e alusões intertextuais, citações, pastiches e paródias, mas jamais limitado a essas categorias. Conseguiu tornar sua marca um adjetivo, tarantinesco, feito que apenas alguns dos maiores cineastas de todos os tempos, como Fellini ou Hitchcock, foram capazes de conquistar.

Cineasta-cinéfilo, de olhar apurado no balcão das locadoras de VHS onde teve seus primeiros empregos, de perfil menos "intelectual" e postura ainda mais irreverente que a dos antecessores de sua estirpe – Truffaut e Godard, Scorsese e De Palma –, Tarantino promoveu um resgate de gêneros considerados "pobres", revitalizando convenções dos filmes de artes marciais e de perseguições de carros, de aventuras de guerra de baixo orçamento, de *westerns spaghetti* e de filmes de *exploitation* dos anos 1970, retrabalhando suas referências e as reapresentando de maneira palatável a um público que não as compartilha. No caso de um criador como ele, que opera a partir de estratégias tão radicais de apropriação, citação, alusão, paródia e pastiche, que acaba por inutilizar e confundir todas essas categorias correlatas, faz-se necessária a inclusão de filmes que contextualizam sua produção, apresentando suas referências e as bases de sua formação autodidata e de sua cinefilia.

Logo, para fazer jus à obra de um artista tão afeito a "homenagens" a outros filmes, brincadeiras com as regras dos gêneros e referências abundantes à cultura pop em geral, essa seleção de filmes, textos e listas busca não apenas apresentar o seu trabalho, mas todo o universo que o rodeia e inspira. Assim, no MONDO TARANTINO estão reunidos indistintamente filmes efetivamente dirigidos por ele àqueles nos quais apenas colaborou como codiretor, roteirista, ator ou produtor, incluindo três dirigidos por seu parceiro mais constante, Robert Rodriguez (*Um Drink no Inferno*, *Sin City – A Cidade do Pecado*, *Planeta Terror*), e dois divididos em segmentos de diversos realizadores (*Grande Hotel* e *Grindhouse*, também frutos

de colaboração com Rodriguez). São apresentados lado a lado clássicos do cinema frequentemente citados por Tarantino como seus favoritos (*Onde Começa o Inferno*, *Taxi Driver*, *Jejum de Amor*, *Três Homens em Conflito*) e filmes contemporâneos de cineastas dos quais ele igualmente se declara admirador (Richard Linklater, John Woo, Takeshi Kitano, Takashi Miike). E há, claro, filmes explicitamente citados, parodiados ou homenageados por Tarantino, verdadeiras pérolas obscuras e, em muitos casos, inéditas no Brasil, às quais apenas um cinéfilo dedicado e sem preconceitos como ele poderia nos apresentar (*A Outra Face da Violência*, *Black Mama, White Mama*, *Foxy Brown*, *Lady Snowblood*, *Corrida Contra o Destino*, *Faster, Pussycat! Kill! Kill!*, *O Sequestro do Metrô*). Estão presentes títulos dos mais diversos gêneros e subgêneros, da aventura de guerra (*Cinco Covas no Egito*) à de artes marciais (*Operação Dragão*), do terror (*Carrie, a Estranha*) ao *terrir (Abbot & Costello às Voltas com Fantasmas*), de modo a oferecer uma amostragem representativa e variada, capaz de interessar até mesmo àqueles imunes aos atrativos da obra de Quentin Tarantino.

Além dos filmes propriamente ditos, exibidos em dois espaços culturais na cidade de São Paulo – CINUSP e Centro Cultural Banco do Brasil – e também no Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília, o projeto MONDO TARANTINO inclui ainda a realização de debates com críticos e especialistas em sua obra e a publicação desse livro, contendo textos críticos sobre o cineasta, fotos, comentários e citações, além de extensas – mas não exaustivas – listas de sinopses e referências filmográficas.

MARCOS KURTINAITIS
ORGANIZADOR

O ADVENTO DE TARANTINO: O IMPACTO DE UM TALENTO SINGULAR

SÉRGIO RIZZO

> "Vou parar *antes* do declínio. Essa é a sacada. (...) Para mim, tudo o que importa é a filmografia. Quero que daqui a 10 anos, daqui a 20 anos, daqui a 30 anos, algum garoto de 12 anos de idade descubra os meus filmes e pense que eu sou um cara legal. E quero que ele seja capaz de pegar *qualquer* um dos meus filmes, *qualquer* um, e que esse filme tenha a mesma energia de todos. Como Howard Hawks quando você vê *Rio Lobo*: 'Uau, que f..., é isso aí'. Você vê um filme de Hitchcock e pensa: 'Uau, sensacional'. Mas aí você não sabe qual é o próximo e, por engano, assiste a *Topázio*. Que f...! (...) Eu não quero nenhum *Topázio*. Eu não quero nenhuma porcaria como essa [em minha filmografia][1]".

No início de 1992, Hollywood vivia a reta final da campanha pelo Oscar correspondente aos filmes lançados em Los Angeles no ano anterior. Em março, *O Silêncio dos Inocentes* triunfaria na cerimônia de premiação, completando a dificílima quina nas categorias de maior prestígio: melhor filme, direção (Jonathan Demme), ator (Anthony Hopkins), atriz (Jodie Foster) e roteiro adaptado (Ted Tally, baseado em romance de Thomas Harris). Seus principais adversários – *A Bela e a Fera*, *Bugsy*, *J.F.K. – A Pergunta que Não Quer Calar*, *O Príncipe das Marés* – não pareciam compor um conjunto fadado a conquistar para a temporada um lugar especial na história do cinema norte-americano. E, de fato, não o fizeram.

---

1 Quentin Tarantino, explicando por que planeja se aposentar por volta dos 60 anos, em entrevista a Damon Wise durante as filmagens de Django Livre (revista Empire, janeiro de 2013)

Naquele começo de ano, os interessados em investigar por onde caminhava o fio condutor da história do cinema dos EUA precisariam estar bem longe do glamour hollywoodiano, protegendo-se do frio da pequena Park City, no estado de Utah. Ali, havia sido inaugurada em 16 de janeiro a oitava edição do Sundance Film Festival, cuja mostra competitiva de longas-metragens de ficção reunia 18 títulos. Nenhum deles era dirigido por um nome estabelecido na indústria; o Sundance consolidara, já em sua primeira década, uma forte identidade como vitrine alternativa. Entre os concorrentes de 1992, figuravam cineastas que se tornariam personagens importantes da cena independente norte-americana na virada do milênio, como Alexandre Rockwell, Tom DiCillo, Gregg Araki, Tom Kalin, Allison Anders, Christopher Munch e Bill Plympton.

Nos anos anteriores, o Sundance Festival vinha revelando talentos que seriam em breve absorvidos pelos grandes estúdios de Hollywood ou que fariam carreira como autores à margem da indústria. No primeiro grupo, era possível encontrar Joel e Ethan Coen, vencedores da primeira edição (em 1985) com *Gosto de Sangue*, Mark Romanek, que disputou o festival de 1986 com *Static*, e principalmente Steven Soderbergh, que participou da mostra competitiva de 1989 com *sexo, mentiras e videotape*. Já o segundo grupo trazia, entre outros, Jim Jarmusch, que levou *Estranhos no Paraíso* ao festival de 1985, Todd Haynes, vencedor em 1991 com *Veneno*, e Hal Hartley, que disputou a competição de longas de 1990 com *The Unbelievable Truth* e a de 1991 com *Confiança*.

Em 21 de janeiro de 1992, estreava na mostra competitiva de dramas o primeiro longa-metragem de Quentin Tarantino. *Cães de Aluguel* não era um projeto estranho ao Sundance Festival: ele participara do laboratório de roteiros promovido pelo instituto que o ator, diretor e produtor Robert Redford fundou, em 1981, com o objetivo de apoiar e difundir o cinema independente norte-americano. As sequências trabalhadas no laboratório (e hoje disponíveis entre os extras de DVDs do filme) não permitiam intuir a originalidade do longa-metragem que sairia dali. Eram verborrágicas, envolvendo atores que interpretavam gângsteres em longas discussões;

a econômica *mise-en-scène* da gravação em vídeo também não ajudava a imaginar como aquelas situações seriam encenadas para a câmera durante as filmagens. Do elenco, as imagens do laboratório forneciam apenas pistas: o próprio Tarantino e Steve Buscemi[2].

Treino é treino, jogo é jogo – o célebre axioma de Didi, bicampeão mundial de futebol pela seleção brasileira, poderia ser aplicado ao que Park City testemunhou naquele 21 de janeiro[3]. *Cães de Aluguel* apresentava o dono de um talento singular – e que seria reconhecido, vinte anos depois, como um dos mais importantes e influentes diretores norte-americanos de sua geração, certamente o talento de maior visibilidade midiática surgido nos anos 1990[4]. Apesar do impacto provocado pelo filme, os quatro membros do júri de longas-metragens de ficção – entre eles, o crítico David Ansen, da revista *Newsweek*, e a roteirista Callie Khouri, de *Thelma & Louise* – preferiram atribuir seu Grande Prêmio a *In the Soup*, de Rockwell, também com Buscemi no elenco. Essa comédia dramática com personagens simpáticos representou uma aposta conservadora, característica de quem talvez não tenha conseguido transpor a casca de violência de *Cães de Aluguel* para notar que o cinema pós-moderno e os garotos de 12 anos de todos os tempos e lugares ganhavam, naquela ocasião, uma obra referencial que se tornaria objeto de culto.

---

2 Originalmente, Tarantino planejava rodar Cães de Aluguel em 16 mm, com um orçamento de US$ 30 mil, que correspondia ao que havia recebido como pagamento pelo roteiro de Amor à Queima-Roupa. A adesão de Harvey Keitel ao projeto permitiu que ele mudasse de patamar orçamentário.

3 No livro Spike, Mike, Slackers & Dykes (Londres: Faber & Faber, 1996), John Pierson reconstitui aquela noite da seguinte forma: "No primeiro sábado do festival, por volta de 22h30, as luzes do Holiday Village Cinemas se apagaram e um bando de sujeitos começou a conversar sobre Madonna e gorjetas. Então, eles foram ao trabalho com seus revólveres e uma navalha memorável. Cães de Aluguel conquistou a todos. Ao menos, conquistou aqueles que não saíram do cinema para vomitar de desgosto. Embora não pudesse ser mais diferente no registro, Cães havia sido produzido de acordo com o modelo de sexo, mentiras e videotape: um orçamento similar financiado por uma empresa de home video, um elenco reconhecível, e um diretor-roteirista de Los Angeles que já estava na roda. Três anos depois, o circo estava de volta à cidade. Senhoras e senhores, eu lhes apresento o próximo Steven Soderbergh. Seu nome é Quentin Tarantino e ele quer fazer filmes para um público amplo!"

4 A recepção positiva a Cães de Aluguel possibilitou que o elenco de Pulp Fiction reunisse atores de maior prestígio e popularidade, o que voltaria a ocorrer em Jackie Brown. Além disso, a "onda Tarantino" dos anos 1990 envolveu também os roteiros filmados por terceiros (Amor à Queima-Roupa, Assassinos por Natureza, Um Drink no Inferno), um episódio do longa Grande Hotel (que ele escreveu e dirigiu) e diversas participações como ator, em seus filmes e em longas alheios.

Pouco mais de dois anos depois, em 23 de maio de 1994, quando o júri presidido por Clint Eastwood atribuiu a Palma de Ouro de melhor filme no 47º Festival de Cannes a *Pulp Fiction – Tempo de Violência*, Tarantino deixara de ser uma promessa. Desta vez, a concorrência era mais laureada e internacional do que a de Sundance em 1992. O polonês Krzysztof Kieslowski (com *A Fraternidade É Vermelha*), o iraniano Abbas Kiarostami (*Através das Oliveiras*), os italianos Nanni Moretti (*Caro Diário*) e Giuseppe Tornatore (*Uma Simples Formalidade*), os russos Andrei Konchalovsky (*O Ouro dos Tolos*) e Nikita Mikhalkov (*O Sol Enganador*), e o chinês Zhang Yimou (*Viver*) disputavam a mostra competitiva de longas. Na volta à Rússia, Mikhalkov anunciou que não participaria mais de Cannes, insatisfeito com a "negligência" do festival em "reconhecer obras-primas". Ele se referia, pouco modesto, a seu próprio filme, que recebeu o Grande Prêmio do Júri em Cannes – dividido com o de Yimou – e viria a ganhar, no ano seguinte, o Oscar de filme estrangeiro.

Ao triunfo de *Pulp Fiction* em Cannes, principal competição do cinema de expressão autoral, seguiu-se uma excelente recepção doméstica. Orçado em US$ 8 milhões, o filme só viria a estrear em outubro nos EUA, onde arrecadou US$ 108 milhões. Outros US$ 106 milhões vieram da bilheteria no exterior. O salto foi abismal em relação a *Cães de Aluguel*, que custara US$ 1,2 milhão e arrecadara US$ 2,8 milhões nos EUA. Além do sucesso comercial, *Pulp Fiction* recebeu diversos prêmios da crítica: valeu a Tarantino sua primeira indicação ao prêmio do Directors Guild of America (DGA), o prestigiado sindicato norte-americano dos diretores e chegou à cerimônia de entrega do Oscar, em 27 de março de 1995, como candidato em sete categorias, incluindo as de melhor filme e direção. Tarantino recebeu a estatueta de melhor roteiro original, ao lado de Roger Avary – de quem, ironicamente, viria a se distanciar a ponto de omitir a participação do ex-amigo e parceiro na caixa de blu-ray *Tarantino XX*, a "versão definitiva" de seus filmes. O Oscar de direção, bem como a láurea do DGA, foram para Robert Zemeckis por *Forrest Gump, o Contador de Histórias*, que recebeu mais cinco estatuetas da Academia de Hollywood, incluindo a de melhor filme.

Em janeiro de 1992, antes da estreia em Sundance, Tarantino – então com 28 anos – era um desconhecido. Em março de 1995, na noite do Oscar (em que comemorou também seu 32º aniversário), havia se tornado "o cara". Ainda brevíssima, a filmografia já era admirável e orgânica, de acordo com a tradição de noviços também extraordinários como Orson Welles e François Truffaut: os longas que dirigiria em seguida se manteriam alinhados – às vezes com pequenas variações em torno dos mesmos temas e procedimentos – ao perfil de autor que se desenhou em *Cães de Aluguel* e *Pulp Fiction*. Nesse "primeiro Tarantino", vislumbra-se o arco de toda a obra. A "filmografia" pela qual ele atualmente diz zelar (e que inclui apenas os filmes dirigidos por ele, e não aqueles em que só assina o roteiro ou divide o crédito de direção) exibe, desde a origem, os traços distintivos de um dos cineastas-chave da virada de milênio.

Para identificar os motivos que o caracterizaram como novidade explosiva no cenário dos anos 1990, vamos por partes, como diria Mr. Blonde (ou Vic Vega), o personagem de Michael Madsen em *Cães de Aluguel*, em registro de humor negro característico das figuras do cineasta. E comecemos pela parte que, desde o início até *Django Livre*, jamais deixou de provocar polêmica: o uso da violência. Mr. Blonde, por sinal, tem papel relevante nessa história. A sequência em que ele corta a orelha de Mr. Orange (ou Freddy, interpretado por Tim Roth) tornou-se, para o bem e para o mal, uma síntese da brutalidade nos filmes de Tarantino. Não se trata de um momento solitário de violência no filme; tiroteios e sangue se espalham por toda a trama. Há, no entanto, um componente sádico no comportamento de Mr. Blonde, ressaltado pela cadenciada progressão de suas ações, que se desenrolam enquanto ouvimos, graças à irônica discotecagem providenciada pelo gângster enquanto se dedica à mutilação, a canção pop *Stuck in the Middle With You*.

O que se desenrola ali é um espetáculo de violência, com a brutalidade usada não só como um instrumento dramático para o andamento da ação, mas como um elemento que se pretende sedutor em si. Em *Pulp Fiction*, síntese equivalente pode ser encontrada na sequência em que Vincent Vega

Pulp Fiction • divulgação

(John Travolta) – um homônimo do personagem de *Cães de Aluguel* ou seria o mesmo gângster?[5] – dispara acidentalmente um revólver contra o rosto de um rapaz sentado no banco de trás do carro dirigido por seu parceiro, Jules Winnfield (Samuel L. Jackson). Sai de cena o sadismo de Mr. Blonde, substituído pela gratuidade do homicídio cometido por Vega. Mas temos novamente uma explosão de violência que parece ser endereçada, agora em tom ainda mais irônico, ao prazer visual do espectador.

Em ambos os casos, a brutalidade não se confunde com a de alguns filmes de Sam Peckinpah ou mesmo de Martin Scorsese, com os quais Tarantino foi inicialmente comparado (e não apenas, em ambos os casos, por causa desse ingrediente). A violência em *Cães de Aluguel* e *Pulp Fiction* chamou a atenção porque era ostensivamente "de cinema" (com referências à violência gráfica das histórias em quadrinhos e de videogames); pertencia ao terreno da ficção, e parecia destinada a dialogar de maneira pacífica com

5 A dúvida se aprofundou, alimentando a mitologia em torno do "universo de Tarantino" à medida que sua obra como diretor e roteirista passou a trabalhar com diversas referências cruzadas, sobretudo nomes de personagens que se repetem. O curta-metragem brasileiro Tarantino's Mind, com direção e roteiro coletivos (da 300ml), explora ironicamente essas recorrências em um diálogo travado em uma lanchonete por dois admiradores do cineasta (interpretados por Selton Mello e Seu Jorge).

gerações de espectadores habituados a consumi-la com um distanciamento lúdico. Ao mesmo tempo, sem que houvesse aparentemente nenhum caráter de "denúncia" (como Stanley Kubrick havia feito em *Laranja Mecânica*), fornecia munição a todos os que viam nesse procedimento estético um expediente que, por repetição, contribuiria para banalizar a violência da sociedade contemporânea.

O estranhamento provocado pela brutalidade nas imagens do "primeiro Tarantino" está diretamente associado ao que se ouve. Já se mencionou aqui o uso de música na cena da mutilação de *Cães de Aluguel*, cuja sequência de créditos iniciais, também célebre, combina imagens em câmera lenta da quadrilha contratada por Joe Cabot (Laurence Tierney) com a entrada, na banda sonora, de um disc-jóquei de rádio que apresenta a canção *Little Green Bag*. Em *Pulp Fiction*, o trabalho de discotecagem pop é mais amplo, desde o uso da instrumental *Misirlou* nos créditos de abertura até a "pesca" de antigos hits como *Son of a Preacher Man* e *Girl, You'll Be a Woman Soon*. Mais do que somente fornecer um contraponto musical inusitado a cenas de violência, a arqueologia musical empreendida por Tarantino buscava, nesses dois filmes, reviver nostalgicamente a atmosfera de um período do qual os personagens parecem ter vindo, localizado em alguma confluência simbólica (cinematográfica, decerto, ou talvez televisiva, à moda da série *Além da Imaginação*, de Rod Serling) entre as décadas de 1970 e 1980.

Outros filmes e cineastas já haviam recorrido ao repertório pop dessa mesma época, como *Sem Destino* – com sua célebre sequência de créditos musicada por *Born to Be Wild* – e em filmes como *Caminhos Perigosos* e *Os Bons Companheiros*. No "primeiro Tarantino", a garimpagem sugere personalidade, intervenção autoral, como se os filmes fossem dirigidos por um DJ em busca de imagens e situações que possibilitassem a ele usar certas canções. A sensação é fortalecida pela integração entre essas canções – selecionadas a partir de um repertório eclético, mas distintivo – e outra música, essa criada integralmente pelo diretor-DJ: a dos diálogos. Nesse aspecto criativo, a sensação de originalidade era mais clara. O prólogo de *Cães de Aluguel*, em que a quadrilha

contratada por Joe toma café da manhã (sem que saibamos, até a primeira sequência pós-créditos, por que estão reunidos ali), talvez represente ainda hoje a quintessência do colorido peculiar das falas em Tarantino.

Naquela brilhante cena de abertura, provavelmente uma das mais criativas do roteiro de cinema norte-americano nas últimas décadas, havia em primeiro lugar uma insólita seleção de temas (o sentido oculto da canção *Like a Virgin*, a "descrença" em gorjetas para garçonetes)[6]. Em torno desses tópicos, tratados com seriedade e ritualística que poderiam pertencer a um debate acadêmico, nasce um impressionante balé verbal em que tudo o que sai da boca dos personagens – incluindo muitas gírias e palavrões, para escândalo de plateias mais conservadoras – revela aspectos de sua personalidade e do papel que vão desempenhar na trama. A cadência tem algo de musical; já se elogiou Tarantino pelo seu ouvido, ou seja, a capacidade de capturar no cotidiano algumas construções verbais que, submetidas a uma cuidadosa carpintaria, adquirem na interpretação dos atores uma sonoridade inconfundível[7].

Em *Cães de Aluguel*, talvez caibam a Steve Buscemi – no papel de Mr. Pink, o sujeito que não acredita em gorjetas – as intervenções mais características do estilo de diálogos desenvolvido por Tarantino; em *Pulp Fiction*, essa primazia é de Jackson, e seu momento mais célebre, o discurso de fundo bíblico antes de um fuzilamento. Na fase mais recente da carreira, Tarantino elogiou o austríaco Christoph Waltz (que recebeu o Oscar de

---

6 No livro Stranger Than Paradise: maverick film-makers in recent American cinema (Londres: Prion, 1998), Geoff Andrew considera que "a primeira razão" para a popularidade de Tarantino foi "o entusiasmo desenfreado por todos os aspectos da cultura popular moderna, mesmo que obscuros, banais, de gosto duvidoso e politicamente incorretos", perceptível no cenário cultural dos anos 1990.

7 Em entrevista à jornalista Ana Maria Bahiana, incluída na coletânea A Luz da Lente (São Paulo: Globo, 1995), Tarantino diz o seguinte: "Meus personagens falam como eu gostaria de falar, de um modo colorido e vagamente antiquado. Essa é a parte da fantasia. Mas meus diálogos eu tiro em grande parte das coisas que ouço. As pessoas são capazes de conversar horas sobre as coisas mais absurdas. Eu acho isso fascinante. Para mim, o segredo de escrever bons diálogos é ter boa memória. E eu tenho uma ótima memória. Isso não quer dizer que eu me lembro de tudo tintim por tintim, mas me lembro de frases interessantes, ou jeitos diferentes de dizer coisas banais. Jeitos fora do comum, talvez meio fora de moda. Essa é a beleza de escrever – ter todo esse vocabulário à sua disposição. Eu adoraria ter a rapidez mental dos meus personagens, as sacadas verbais dos meus personagens. Mas na vida real eu não sou assim. Eu só entro nessa frequência quando estou escrevendo."

coadjuvante pelo oficial nazista Hans Landa de *Bastardos Inglórios* e faz o caçador de recompensas alemão, o Dr. King Schultz, de *Django Livre*) pela capacidade de "entender" a musicalidade de seus diálogos; o papel que interpreta em *Django Livre* foi escrito especialmente para ele, que teve acesso a trechos do roteiro enquanto era escrito (privilégio que Tarantino estende a poucos). No conjunto da obra, entretanto, a voz mais identificada com o cineasta – e que alguns críticos comparam à associação entre Max von Sydow e Ingmar Bergman – seria mesmo a de Jackson, que, depois da primeira parceria em *Pulp Fiction*, ressurgiria em *Jackie Brown*, *Kill Bill – vol. 2*, *Bastardos Inglórios* (com a narração, não creditada) e *Django Livre*.

Cães de Aluguel e *Pulp Fiction* também apresentam uma estrutura narrativa mais complexa do que a habitual no cinema norte-americano da primeira metade dos anos 1990. O primeiro emprega elipses e saltos no tempo[8] para melhor iluminar personagens e circunstâncias da trama. Apesar dessas idas e vindas, o presente da narrativa é bem marcado para o espectador – ele tem início no prólogo e se estende até o final da ação no galpão, onde os sobreviventes da quadrilha se encontram depois do assalto. Se fosse narrada de forma linear, a trama perderia todo o seu apelo. Imagine-se uma hipotética descrição do argumento que começasse por "era uma vez um agente policial que se infiltra...". Ou seja: a forma de contar a história determina a própria história, e boa parte do prazer de acompanhá-la reside na atração exercida pela construção da narrativa. *Cães de Aluguel* poderia ser também literatura; não por acaso, Tarantino prefere escrever as primeiras versões de seus roteiros em forma de tratamento literário, como se fossem um romance. Mas é cinema que lembra ao espectador, o tempo todo, que ele

---

8 Conforme observa J. J. Murphy em Me and You and Memento and Fargo: How Independent Screenplays Work (Nova York: Continuum, 2007), Tarantino não considera que haja flashbacks em Cães de Aluguel: "Quentin Tarantino é um crítico da noção de linearidade inerente ao cinema, observando que ele simplesmente aplica técnicas do romance em seus filmes. Mais do que empregar flashbacks, ele argumenta que está reordenando a sequência dos eventos narrativos. Seus argumentos parecem estar ligados ao fato de que os flashbacks são tradicionalmente motivados pela memória de um personagem. (...) O que Tarantino critica como 'colocar algemas em filmes' são as associações negativas adquiridas pelo termo flashback nos manuais [de roteiro], que frequentemente se recusam a reconhecer que um filme, a exemplo de um romance, também possui a capacidade de misturar e alternar tempos."

Pulp Fiction • divulgação

assiste a um filme, e que esse filme está ancorado em convenções narrativas (e, por que não, clichês) reconhecidas por ele. Parcela da graça está em brincar com as convenções – acrescentar um ponto ao conto.

A circularidade torna mais complexa a trama de *Pulp Fiction*[9]. Diferentemente do que ocorre no longa de estreia, não há uma caracterização precisa de qual seja o tempo presente da narrativa (embora, evidentemente, ao final seja possível ao público encadear a ação de forma cronológica – um jogo, por sinal, a que o filme convida). As tramas paralelas (protagonizadas por personagens que às vezes se cruzam), as elipses e os saltos no espaço e no tempo criam um labirinto que parece não ter saída; o fim se encaixa com o início, e assim, na construção interna da narrativa, tudo começará novamente. Pumpkin (Tim Roth) e Honey Bunny (Amanda Plummer) terminarão subitamente a troca de gentilezas românticas, anunciarão o

9 O verbete dedicado a Tarantino pelo The Wallflower Critical Guide to Contemporary North American Directors (Londres: Wallflower Press, 2000) sugere uma leitura para essa diferença: "Se Cães de Aluguel apresenta uma versão em microcosmo do submundo do crime cometido por brancos em Los Angeles, Pulp Fiction faz uma extensão disso para uma representação em macrocosmo da comunidade multicultural do crime na cidade."

assalto com estardalhaço aos clientes da lanchonete, e mais uma vez – e outra, e outra – estaremos no universo dessa história elíptica, como se fôssemos o personagem de Bill Murray em *Feitiço do Tempo*, condenado indefinidamente a acordar sempre no mesmo dia e, por conta disso, desafiado a transformá-lo. Em Pulp Fiction, a sedução de voltar à história para "juntar os pedaços" oferece a recompensa de identificar plenamente as conexões entre as circunstâncias e os personagens, e seus múltiplos detalhes. Mais uma vez, o apelo da história se concentra, em boa medida, na forma de contá-la.

Ao chamar a atenção para seus próprios artifícios e celebrar o triunfo da ficção lúdica sobre a representação de caráter mais naturalista (em geral comprometida com "retratos" da sociedade), o "primeiro Tarantino" seduziu por ser um cinema que se alimentava... do próprio cinema (e também da literatura, como reconheceria depois o cineasta, cujo universo chegou a comparar ao do escritor Elmore Leonard, do qual viria o argumento de *Jackie Brown*, o único filme de Tarantino baseado em material alheio). Metalinguístico, portanto, e característico da pós-modernidade, que ajudou a traduzir não por meio de filmes eruditos para consumo de plateias restritas, mas de produtos dirigidos a um público mais amplo, ainda que majoritariamente jovem – em um momento na história da indústria, cabe assinalar, em que a parcela jovem do público já correspondia à imensa maioria dos frequentadores de salas comerciais, fenômeno que teve início nos anos 1970.

Naturalmente, em filmes conscienciosos de sua própria condição como *Cães de Aluguel* e *Pulp Fiction*, inúmeras citações e alusões – visuais, verbais, musicais, dramatúrgicas – compuseram o cardápio de elementos atrativos para o espectador capaz de identificá-los, ou de compreender, ao menos, que uma operação de "reciclagem" era assumidamente realizada na tela, muitas vezes com fins irônicos[10]. Histórias de vingança e redenção, como tantas

---

10 Visivelmente calcado em situações de Meu Ódio Será Sua Herança e de Os Implacáveis, de Sam Peckinpah, bem como em O Grande Golpe, de Stanley Kubrick, Cães de Aluguel foi acusado de cometer plágio – tamanhas as semelhanças entre os

outras já contadas pelo cinema, baseadas na releitura de gêneros – o filme de gângster, o filme de assalto, o policial B – e no reembaralhamento de suas características e procedimentos. No nascedouro, era uma filmografia com inúmeras semelhanças com diversas outras, mas que alicerçava sua energia justamente na voracidade com que se alimentava – e se comprazia em dizer que o fazia – dessas referências. Vampirismo? Sem dúvida[11]. Mas também, é obrigatório ressaltar, cinema de pesquisa; espécie muito rara de crítica cinematográfica – como a de Jean-Luc Godard, também desde o nascedouro[12] – que prefere se expressar na mesma linguagem das obras que examina. O fato de essas obras não pertencerem ao cânone da cinefilia tradicional, e sim a um repertório popular dos anos 1970 e 1980, não diminui em nada a riqueza do diálogo que travam com ele.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Através das Oliveiras (*Zire Darakhatan Zeyton*, 1994, Abbas Kiarostami)

Bastardos Inglórios (*Inglourious Basterds*, 2009, Quentin Tarantino)

A Bela e a Fera (*Beauty and the Beast*, 1991, Gary Trousdale e Kirk Wise)

Os Bons Companheiros (*Goodfellas*, 1990, Martin Scorsese)

Bugsy (1991, Barry Levinson)

Cães de Aluguel (*Reservoir Dogs*, 1992, Quentin Tarantino)

Caminhos Perigosos (*Mean Streets*, 1973, Martin Scorsese)

Caro Diário (*Caro Diario, 1993,* Nanni Moretti)

Confiança (Trust, 1990, Hal Hartley)

---

dois filmes – em relação a City on Fire, produção de Hong-Kong dirigida por Ringo Lam, com Chow Yun-Fat no papel de um policial infiltrado em uma quadrilha que planeja assaltar uma joalheria. As inúmeras referências de Pulp Fiction partem de A Morte num Beijo, de Robert Aldrich, Bande à Part, de Jean-Luc Godard, Amargo Pesadelo, de John Boorman, e Nikita – Criada para Matar, de Luc Besson.

11 Registre-se que o procedimento contribuiu para reforçar a mitologia em torno do surgimento de Tarantino, que teria formado seu repertório, em grande parte, trabalhando na videolocadora Video Archives, de Los Angeles (onde fez questão de promover uma coletiva de imprensa para Cães de Aluguel). Como o crítico Paul A. Woods – organizador da coletânea Quentin Tarantino (São Paulo: LeYa, 2012) – o definiu, ele seria "o mais famoso ex-atendente de videolocadora dos EUA". Sabe-se, no entanto, que o salto da videolocadora para a indústria do cinema não foi tão abrupto, e que os conhecimentos cinematográficos de Tarantino não vieram todos da sua experiência naquele emprego.

12 "Como seu ídolo Jean-Luc Godard, [Tarantino] é um pasticheur e um relativista pop-cultural, tão à vontade com Elvis quanto com Pam Grier e Shakespeare", escreveu a crítica Manohla Dargis, do The New York Times, no prefácio ao roteiro publicado de Pulp Fiction (Rio de Janeiro: Rocco, 1995).

Django Livre (*Django Unchained*, 2012, Quentin Tarantino)
Estranhos no Paraíso (*Stranger than Paradise*, 1984, Jim Jarmusch)
Feitiço do Tempo (*Groundhog Day*, 1993, Harold Ramis)
Forrest Gump, o Contador de Histórias (*Forrest Gump*, 1994, Robert Zemeckis)
A Fraternidade É Vermelha (*Trois Couleurs: Rouge*, 1994, Krzysztof Kieslowski)
Gosto de Sangue (*Blood Simple*, 1984, Joel Coen e Ethan Coen)
In the Soup (1992, Alexandre Rockwell)
Jackie Brown (1997, Quentin Tarantino)
J.F.K. – A Pergunta que Não Quer Calar (*JFK*, 1991, Oliver Stone)
KiIl Bill - Volume 2 (*Kill Bill: Vol. 2*, 2004, Quentin Tarantino)
O Ouro dos Tolos (*Kurochka Ryaba*, 1994, Andrei Konchalovsky)
O Príncipe das Marés (*The Prince of Tides*, 1991, Barbra Streisand)
Pulp Fiction – Tempo de Violência (*Pulp Fiction*, 1994, Quentin Tarantino)
Sem Destino (*Easy Rider*, 1969, Dennis Hopper)
sexo, mentiras e videotape (*sex, lies and videotape*, 1989, Steven Soderbergh)
O Silêncio dos Inocentes (*The Silence of the Lambs*, 1991, Jonathan Demme)
Uma Simples Formalidade (*Una Pura Formalità*, 1994, Giuseppe Tornatore)
O Sol Enganador (*Utomlennye Solntsem*, 1994, Nikita Mikhalkov)
Static (1985, Mark Romanek)
Thelma & Louise (1991, Ridley Scott)
The Unbelievable Truth (1989, Hal Hartley)
Veneno (*Poison*, 1991, Todd Haynes)
Viver (*Huozhe*, 1994, Zhang Yimou)

TARANTINO NA TV: SOBRE OS EPISÓDIOS *MATERNIDADE* E *PERIGO A SETE PALMOS*

YASMIN AFSHAR

Nas últimas décadas, muitos cineastas americanos foram convidados para dirigir episódios de seriados da TV. Entre os mais famosos estão David Lynch, Martin Scorsese, Steven Spielberg e Quentin Tarantino. Apesar de serem cineastas consagrados, eles raramente obtiveram espaço para uma expressão mais autoral. A margem de manobra dentro dos padrões televisivos, especialmente para os seriados, é rígida: o diretor convidado necessariamente tem de se conformar às regras e aos códigos que dão identidade ao seriado. Ele deve se preocupar com a coerência do enredo e dos personagens, bem como do estilo de filmagem. Afinal, o espectador conhece o seriado e espera reconhecê-lo a cada novo episódio. Para os fãs de *E.R.: Plantão Médico*[1] e *CSI: Investigação Criminal*[2], os episódios *Maternidade* e *Perigo a Sete Palmos* não representaram nenhuma quebra violenta no enredo ou no estilo da série.

---

1 E.R.: Plantão Médico é é uma série americana criada por Michael Crichton. Ela foi ao ar pela primeira vez em stembro de 1994 e foi transmitida pela emissora NBC até abril de 2009. O nome em inglês é somente E.R., sigla de Emergency Room (Sala de Emergência). Na presente resenha, passaremos a omitir a sigla, nos referindo à série por Plantão Médico, nome pelo qual ficou mais conhecida no Brasil.

2 CSI: Investigação Criminal é uma série americana criada por Ann Donahue e Anthony E. Zuiker. Ela foi ao ar pela primeira vez em outubro de 2000 e é transmitida pela emissora CBS até hoje. O nome é a sigla de Crime Scene Investigation (Investigação da Cena do Crime). Na presente resenha, nos referiremos à série simplesmente por CSI, nome pelo qual ficou mais conhecida no Brasil.

Mas Tarantino, além de cinéfilo, é também é um fã de séries de TV e as conhece muito bem. Em uma entrevista recente à rede de notícias online *SB Wire*, Tarantino declarou já ter sido pego de tal maneira pelas séries de TV que beirou o vício.

> "Uns seis anos atrás eu assistia a muitos seriados. Eu tive que cortá-los quando eu comecei a parar de ir ao cinema porque eu estava seguindo quatro seriados diferentes, além de estar assistindo ao *box* de uma ou de outra. Eu tive que dizer 'Olha, eu não sou dessa. Eu sou dos filmes.'"

Possivelmente uma dessas *box* era de alguma temporada de *CSI*: Tarantino é sabidamente um aficionado da série desde sua primeira temporada.

Assistindo a tanta televisão, é natural que seus filmes sejam permeados por muitas referências à TV aberta, além das bem conhecidas citações dos Filmes B e dos quadrinhos, é claro. Seus filmes fazem alusão àquilo que ele viu com avidez durante toda a sua vida. No que se refere à televisão, entretanto, as referências aparecem de forma bem menos marcada do que as referências de filmes. Em *Jackie Brown*, a primeira aparição de Ordell e Louis é a cena em que os dois estão na frente da TV assistindo ao programa *Garotas que Amam Armas* (*Chicks Who Love Guns*) e conversando a respeito dele. Em *Assassinos por Natureza*, escrito por Tarantino, o *flashback* do primeiro encontro de Mallory e Mickey Knox é narrado através de uma paródia do programa *I Love Lucy*. Em *Pulp Fiction – Tempo de violência*, Lance está assistindo aos *Três Patetas* no momento em que Vincent liga para ele. Referências como essas são frequentemente trazidas em seus filmes. Mas o que acontece quando Tarantino é levado à TV?

PLANTÃO MÉDICO: EPISÓDIO *MATERNIDADE* (1994)

Inicialmente, *Plantão Médico* era um roteiro para um longa-metragem feito por Michael Crichton baseado em sua experiência de residência nos anos 1970. Steven Spielberg se interessou pela história e sua produtora, a Amblin Entertainment, comprou o roteiro. No entanto, ao longo do trabalho, Spielberg foi pego por uma outra história de Crichton, uma sobre DNA e

dinossauros – aquela que originou *Jurassic Park*. *Plantão Médico* ficou, então, de molho, até que surgiu a ideia de fazer dele uma série televisiva. A Amblin, em parceria com a Warner Productions, passou então a trabalhar com a emissora NBC para produzir o seriado.

A princípio, o vocabulário técnico, os inúmeros personagens e a velocidade acelerada fez com que os produtores e a própria NBC desacreditassem que a série agradaria o público de TV. Mas eles estavam enganados. A temporada de estreia de *ER: Plantão Médico* foi um verdadeiro sucesso naquele ano de 1994. Na época, o "drama médico" já constituía um gênero televisivo e tinha um público em formação. Mas muitos outros espectadores foram imediatamente cativados pelo dia-a-dia dos médicos do pronto socorro do County General Hospital de Chicago. A série mesclava elementos do melodrama naturalista ao estilo dos *reality shows*, do tipo *Cops*[3].

Todo mundo sabe como começa: alguém ensanguentado entra amarrado em uma maca pela porta do hospital, sendo levado por meia dúzia de médicos para a sala de emergência. Quando chegam lá, eles começam a dizer todos aqueles jargões médicos enquanto a câmera gira em volta da mesa de operação. Ao fundo, além da música de ação, ouve-se os *bip-bip* de toda parafernália hospitalar. Enquanto isso, nós, espectadores, ficamos atônitos com todo aquele procedimento incompreensível, descrito por palavras que nunca ouvimos falar. Ao mesmo tempo, somos chamados à ação, já que temos a impressão de estar ali no meio, como qualquer paramédico da equipe. Dentro de alguns minutos, a ação é interrompida por um acontecimento exterior e lá vai a câmera voando para a sala contígua ou para o corredor.

O ritmo frenético da câmera, zanzando de lá pra cá dentro do hospital em planos longos, remete às técnicas utilizadas no cinema documentário. Pela primeira vez, o espectador de seriado tinha a vívida impressão de ter sido jogado no meio de uma operação de emergência. Uma das causas disso é o

---

3 *Cops* foi um seriado de estilo documentário da FOX que foi ao ar no fim dos anos 1980. A cada semana a equipe acompanhava o dia-a-dia de policiais reais de diferentes cidades americanas perseguindo e prendendo criminosos.

Plantão Médico: Maternidade • divulgação

uso da *steady cam*, inédita na televisão, até o surgimento de *Plantão Médico*. O equipamento, inventado nos anos 1970, tem por função básica isolar os movimentos do operador para que esses não sejam transmitidos à câmera, gerando a impressão de que a câmera está "flutuando". O operador acopla a câmera ao corpo por meio de um colete de molas, ligado a um braço isoelástico, formando um sistema de contrapesos. A câmera fica ao lado do corpo do operador e seu peso fica bem distribuído por todo seu tronco, dando-lhe uma enorme mobilidade. Ao unir a flexibilidade da câmera na mão e a estabilidade da câmera no tripé, a utilização da *steady cam* elimina as imagens tremidas e dá leveza ao movimento de câmera. Ademais, sua flexibilidade dispensa a multiplicação de câmeras filmando de outras perspectivas, permitindo que se estenda a duração de cada plano.

Pensado a princípio como um longa-metragem, usando ostensivamente a *steady cam* e explorando sobremaneira o estilo naturalista, *Plantão Médico* guarda, desde sua origem, um grande parentesco com o cinema. Não surpreende, portanto, que os produtores da série tenham convidado um cineasta para dirigir um episódio logo na primeira temporada. Quando foi chamado para dirigir *Maternidade*, Tarantino havia acabado de fazer *Pulp Fiction*. O roteiro do episódio, no entanto, ficou por conta de Lydia Woodwart, uma das produtoras executivas da série. Aliás, a esmagadora

maioria dos episódios foi escrita por algum de seus produtores. É dessa maneira que o padrão dramático da série se mantém assegurado.

Ainda que o roteiro não seja de Tarantino, ao assistirmos ao episódio podemos estabelecer algumas relações com o estilo do cineasta. A começar pela referencia inicial à fita cassete do *White Album*, dos Beatles. Seus filmes estão repletos de signos da cultura pop. Além disso, um traço marcante de sua obra é o teor humorístico dos diálogos. *Plantão Médico* não é exatamente um seriado cômico e, no entanto, é possível dar algumas risadas assistindo a *Maternidade*. Até aí, nada tão significativo. Mas, quando damos de cara com uma briga de gangue de meninas negras no meio da sala de emergência, difícil é não pensar nos filmes de *blaxploitation*[4], tão caros a Tarantino. E, quando uma garota chega de fora da sala com sua orelha na mão dizendo "Vadia, você arrancou minha orelha!", como não pensar no Mr. Blonde de *Cães de Aluguel*?

Tudo isso está no roteiro escrito pela produtora Lidya Woodwart. Mesmo a cena em que doutor Netzsley (Patrick Collins) supervisiona a operação de emergência em que os personagens Peter (Eriq La Salle) e Carter (Noah Wyle) cortam o osso de um paciente com a ajuda de uma serra cirúrgica. Durante o procedimento, Netzley conta a história de um paciente que operou na semana anterior: um cara estava colocando antena de TV no telhado e, quando esta caiu, ele caiu em cima dela. Quando Carter pergunta "e aí, o que aconteceu?" Netzley diz apenas "com certeza ele estragou a recepção de sua antena". Tudo isso tendo como música de fundo um singelo solo de piano. Aqui temos três coisas que, juntas, são facilmente associadas ao "estilo Tarantino": 1. Diálogo que faz alusão a algo exterior sem funcionalidade para o enredo; 2. Distância fria dos personagens em relação à matéria orgânica humana e 3. Reforço da ironia pelo uso da música.

---

4 Os filmes de blaxploitation dos anos 1970 eram feitos por atores negros, dirigidos a uma audiência negra urbana e exibidos em bairros e ambientes tipicamente negros. Sua grande vedete é a atriz Pam Grier. A expressão é uma fusão entre black (negro) e exploitation (exploração), gênero de filmes produzidos para gerar retorno rápido sobre o investimento de pequenas produtoras, com baixo orçamento, comercializados em nichos de mercado. "Exploitation" é um termo corrente na publicidade cinematográfica americana e denomina a divulgação e promoção de um filme.

Outros roteiros de Lydia não tem nada disso. Eles se centram em larga medida no teor dramático do enredo e normalmente tem forte apelo sentimental. Isso não significa que essa característica esteja ausente do episódio dirigido por Tarantino. Em *Maternidade*, é sempre sobre uma narrativa melodramática que Tarantino mostra sua marca. Entendemos "melodrama" aqui como gênero mais amplo de narrativa, mais evidente no cinema clássico de Hollywood e nas novelas, em que se busca comover o espectador e, ao mesmo tempo, lhe transmitir lições morais[5].

Esse fundo melodramático é um dos aspectos que impõe dificuldades ao reconhecimento de que se trata de um episódio dirigido por Tarantino[6]. Afinal, estamos acostumados a ver seus personagens passarem longe dos princípios morais estabelecidos, como o perdão, a obediência à lei, a compaixão etc. Em seus filmes, os personagens partilham de um código ético, pautado em amizade, lealdade, esperteza e honra, que corre em paralelo à moral tradicional. Esse código marginal está totalmente ausente de *Maternidade*.

CSI: EPISÓDIO *PERIGO A SETE PALMOS* (2005)

À diferença da circunstância em que foi chamado para dirigir *Plantão Médico*, Tarantino já era um diretor consagrado quando foi convidado para dirigir e roteirizar *CSI*. Além de *Pulp Fiction* e *Cães de Aluguel*, ele já havia feito *Jackie Brown* e *Kill Bill*. Esses antecedentes lhe renderam créditos: ele não somente foi convidado para dirigir o episódio, mas também escreveu seu roteiro. E, para completar, lhe foram dados, não apenas o último, mas os dois episódios finais da temporada. Trata-se de uma oportunidade rara para alguém de fora da indústria televisiva americana.

É necessário mencionar, todavia, que Tarantino já conhecia bem a série.

---

5 Para Linda Williams, o melodrama não se refere a um gênero que se opõe, pelo excesso, ao realismo do cinema de Hollywood. Ao contrário, a autora considera o melodrama a forma mais geral de narrativa da cultura norte-americana. Ver WILLIAMS, 1998.

6 Em seu livro O Cinema de Quentin Tarantino, Mauro Baptista afirma que a obra de Tarantino ora ironiza, ora se opõe à estrutura do melodrama clássico.

Ele diz ser seu fã desde os primeiros capítulos. No documentário *CSI: Estilo Tarantino* que compõe os extras do DVD da quinta temporada, a produtora Carol Mendelsohn diz que toda vez que Tarantino tinha oportunidade de falar com alguém do elenco ele dizia se orgulhar por ter "descoberto a série e por gostar dela desde o início". No entanto, Tarantino não parou de assistir a *CSI* na primeira temporada. No momento em que dirigia o episódio *Perigo a Sete Palmos*, ele já tinha a coleção completa das 4 temporadas anteriores e havia assistido a todos os episódios, conhecendo todos seus personagens. Enfim, Tarantino estava certamente habilitado para escrever o roteiro dos dois últimos episódios da 5ª temporada.

Mas ter conhecimento prévio da série não implicou, nesse caso, em uma fidelidade absoluta ao padrão do enredo, dos diálogos, ou mesmo dos elementos visuais. Aqui Tarantino pôde ficar mais à vontade para imprimir sua marca. Quando assistimos a *Perigo a Sete Palmos*, sabemos não se tratar de um episódio qualquer de *CSI*. A começar pela história: dessa vez o crime a ser investigado é cometido contra um *CSI*, Nick Stokes. Ao agente é preparada uma armadilha: depois de receber uma denúncia de que havia corpos espalhados em um pátio, Nick vai até lá para começar a investigação. Mas, desprevenido, ali mesmo ele é sequestrado. Mais tarde, os *CSI* recebem um link para assistir às imagens de Nick enterrado vivo em uma caixa de vidro, transmitidas ao vivo pela internet.

As linhas gerais da trama nos remetem, primeiramente, a *Kill Bill – Volume 2*, em que a Noiva é enterrada viva e consegue escapar sozinha. Em segundo lugar, a *Django Vem para Matar*, de Giulio Questi, em que o personagem do estrangeiro também escapa do "perigo a sete palmos". Aliás, esse último filme é a inspiração primeira para *Kill Bill*. Em terceiro, como não lembrar daqueles *reality shows* ao estilo de *Survivor*[7] ou *No Limite*[8]

---

7 Survivor (em português, "Sobrevivente") é um reality show americano criado por Charlie Parsons. Ela foi ao ar pela primeira vez em maio de 2000 e é transmitido pela emissora CBS até hoje. No programa, concorrentes anônimos são levados a um ambiente inóspito e ali passam por todo tipo de provação física e psicológica. O último "sobrevivente" ganha o prêmio de um milhão de dólares.

8 No Limite foi um reality show brasileiro dirigido por José Bonifácio de Oliveira, o Boninho. Ela foi ao ar pela primeira vez em julho de 2000 e foi

em que os concorrentes são testados em situações limite, como exposição a insetos, privações e claustros? Até a qualidade inferior da imagem, tal como a de uma *webcam*, e o uso de luz neon verde remetem ao hiper-realismo desses programas.

O uso da trilha sonora nesse episódio também lhe é peculiar. Para começar, temos a sequência inicial em que Nick Stokes, o futuro enterrado, está se dirigindo de carro para o local do suposto crime. Ele dirige, com muita tranquilidade, cantando uma música *folk* dos anos 1960, chamada *Lucky Too*, de Bob Neuwirth. A referência à música só pode ser bem compreendida à medida que o episódio se desenvolve. A letra conta a história da garçonete Theresa, que teve muita sorte no pôquer e que, de jogo em jogo, chegou a ganhar um milhão de dólares. Na segunda parte da música, a história sofre um revés: um testamento seu é encontrado no verso de uma ficha de cassino dizendo: "Que meus amigos fiquem com todo meu dinheiro – e que tenham sempre o suficiente/ Aos meus inimigos, deixo a minha sorte – mas que ela não seja tão dura com eles/ Que os traficantes peguem meus ossos – que eles os mantenham em um rolo/ O Diabo tinha o meu corpo, agora, que o bom Senhor leve a minha alma".

Essa história dialoga com a sequência do episódio: ao voltarmos no tempo descobrimos que, algumas horas mais cedo, Nick e Warrick haviam tirado no cara-ou-coroa a missão a cumprir naquela noite. Como Nick perdera, coube a Warrick escolher entre o caso de "agressão no Stripperama" e o de "lixo depositado na Flamingo com a Koval". Duplamente sortudo, Warrick ganha no jogo e não escolhe a missão-armadilha. Duplamente azarado, Nick não sabia o que o destino lhe reservava quando saiu de carro cantando a sorte da mulher de *Lucky Too*.

No entanto, a ironia da primeira sequência do episódio só atinge seu ápice mais à frente, quando os CSI descobrem o que aconteceu com Nick. Depois

---

transmitido pela TV Globo até 2002. Seu formato é todo inspirado no programa americano Survivor.

de algumas horas desde o desaparecimento de Nick, um estranho garoto aparece no escritório dos CSI com uma fita-cassete – item, aliás, que faz alusão às fitas de Chloe de *Plantão Médico* – e um *pendrive*. Ao colocarem a fita para tocar, ouvimos o rock sessentista *Outside Chance*, da banda The Turtles. Nessa ocasião, mais uma vez a música escolhida antecipa de forma irônica o enredo. Ouvimos somente os primeiros versos da música: "Você pode tentar me agradar/mas não será fácil/Paredes de pedra me rodeiam/Eu estou até surpreso que você tenha me encontrado". Todo os CSI estão em volta da mesa e se entreolham aflitos, esperando alguma mensagem compreensível. O espectador, no entanto, já sacou a ironia, pois a ele já fora revelado o paradeiro de Nick. Depois de alguns segundos, os policiais acreditam se tratar de uma brincadeira do sequestrador.

A música ganha ainda mais força (e volume) no momento em que Grissom abre o *pendrive* no computador e eles vêem pela primeira vez as imagens da *webcam* transmitidas ao vivo. Depois de lerem a mensagem "Um milhão de dólares ou um *CSI* morre/Por enquanto vocês só podem ter o prazer de 'ver'", os CSI entram em choque. As imagens mostram seu companheiro preso em uma caixa se debatendo, em pânico. Estranhamente, a cena não promove compaixão em relação aos policiais. Nesse momento, nós espectadores nos entusiasmamos com a cilada em que os policiais-cientistas do *CSI* caíram. É como se nos satisfizéssemos com sua falha, que culminou no comprometimento da vida de um deles. É a integridade da corporação e sua reputação que entraram em jogo nesse momento. Eles estão na beira de um abismo; e nós rimos deles.

Como em outros momentos da obra de Tarantino, a cena dá ensejo a um momento de expurgação catártica do espectador através da vingança[9]. É bastante comum haver cenas em seus filmes que estimulam o desejo sádico – nem sempre desacompanhado de incômodo – de fazer sofrer. Normalmente, a vítima é uma autoridade ou um algoz. O momento

9 Para uma boa crítica desse aspecto da obra de Tarantino, ver "Quando Matar É Cool: Tarantino e a estetização da violência", de Henrique Figueiredo, p. 161.

paradigmático desse efeito proporcionado por seus filmes é já mencionada cena em que Mr. White tortura um policial, arranca-lhe a orelha (*Cães de Aluguel*). Ali, o efeito também é reforçado pela música. Trata-se novamente de um *folk*: *Stuck In The Middle With You*, do grupo Stealers Wheel, transmitido pelo programa *K-Billy's Super Sounds of the 70's*.

Na cena de *Perigo a Sete Palmos* a satisfação sádica parece não derivar somente do fato de serem policiais sendo enganados por um maníaco. Mas, sobretudo, por serem agentes da polícia científica. Nesse momento, quase cai por terra a eficiência de toda parafernália técnica que rodeia os personagens. De uma hora para outra eles estão semi-nus, sem qualquer recurso, frente ao pavor de serem enterrados vivos. Ao assistir à cena gozamos ao ver a incapacidade da ciência de transpor um obstáculo fundamental: o medo da morte. Mas o efeito da cena é momentâneo; infelizmente, estamos falando de uma série de televisão. Não era nem mesmo permitido a Tarantino fazer os CSI falharem por completo em recuperar Nick. Fosse assim e a série perderia seu fundamento: *a invencibilidade da razão científica*. Nesse caso, Tarantino estaria cavando a cova também do seriado como um todo.

Há, portanto, dois elementos da trama que vinculam fundamentalmente o episódio aos filmes de Tarantino. O primeiro é a motivação do sequestro se revelar como sendo o desejo de vingança. Este é o grande tema da obra de Tarantino desde *Cães de Aluguel*. Em *Perigo a Sete Palmos*, a vingança é endereçada ao sistema penal, mas as vítimas são os CSI. O sequestrador quer ter o prazer de ver os CSI sentirem a mesma agonia que ele tinha ao ver a filha vítima de crueldades das parceiras de cela por um crime que não cometera. Para efetivar sua vingança, ele elabora um plano pensado a partir de pistas falsas e armadilhas, de modo a confundir os CSI engajados na busca de seu companheiro. Assim, sua intenção é torturar psicologicamente os policiais, que pensam "poderia ter sido comigo" ao mesmo tempo que se vêem impotentes para solucionar o caso.

O segundo traço tarantinesco é uma certa tendência a colocar o espectador

ao lado do criminoso, contra o policial ou qualquer tipo de autoridade. Basta pensarmos na cena de rebelião na prisão seguida da fuga de Mickey e Mallory Knox (*Assassinos por Natureza*). No caso do episódio de *CSI*, trata-se de um verdadeiro feito. Afinal, é um melodrama policial por excelência. Esse terreno é bastante diverso daquele em que Tarantino costuma trabalhar. Via de regra, seus filmes se centram nos criminosos. Ao contrário do que acontece no gênero policial, seus herois são os fora da lei. Entretanto seus filmes também não se inserem no gênero gângster, posto que este frequentemente transmite lições morais através da ascensão e da queda de um criminoso. Em Tarantino, os criminosos não se dão mal, pelo contrário. Daí seus filmes poderem ser identificados a um outro gênero, o "filme de crime urbano"[10].

No episódio de *CSI*, Tarantino se vê num impasse. Nesse contexto, é impossível inverter a perspectiva, colocando o criminoso no centro da cena enaltecendo suas virtudes. O espectador da série conhece seus personagens há 5 anos e um revés desse seria inviável. Embora Tarantino esteja lidando com uma estrutura razoavelmente dura, ele consegue encontrar uma brecha. Em *Perigo a Sete Palmos*, o criminoso não se dá mal, tampouco se regenera. O sequestrador Walter Gordon cumpre seu plano inicial: explode a si mesmo, acabando com seu sofrimento pessoal e também com qualquer possibilidade de seu depoimento contribuir para encontrar Nick. Para Gordon, morrer é a saída encontrada desde o princípio. Em sua última aparição, não era ele que estava encurralado, mas Grissom, que assistiu de longe a explosão.

Além do enredo, há uma cena que quase passa batida, mas que é bastante reveladora da autoria de Tarantino. No vestiário, Warrick conta um "causo" do fim de semana a Nick. A história não contribuirá em nada para o desenvolvimento do enredo. Ela não cumpre qualquer função explicativa. É como se Tarantino quisesse nos mostrar que também os CSI tem histórinhas

---

10 A expressão foi emprestada de Mauro Baptista. Ver "O Cinema de Quentin Tarantino", de Mauro Baptista Vedia, p. 117.

para contar, assim como nós. Em *Jackie Brown* e *Cães de Aluguel* vemos esse tipo de dinâmica o tempo todo: os personagens estão juntos, trocando ideias sobre todo tipo insignificância. Estão só *de rolê* (*hanging out*). Trata-se de uma característica crucial para Tarantino, tanto que o levou a nomear um novo gênero, o *filme de rolê* (*hangout movies*).

Ao apresentar *Onde Começa o Inferno* em Cannes em 2007, Tarantino explicou em que consistia o gênero *filmes de rolê*:

> "Existem alguns filmes em que você dá tanto rolê com os personagens que de fato eles se tornam seus amigos. Essa é uma qualidade rara em um filme – e às vezes eles até são meio longos porque toma tempo para você sentir que conhece a pessoa e gostar realmente dela... Quando acaba o filme os personagens já são seus amigos."

Além de *Onde Começa o Inferno,* Tarantino considera *Jovens, Loucos e Rebeldes*, de Richard Linklater, outro grande *filme de rolê*. Tarantino já afirmou que ele mesmo busca escrever os diálogos seguindo o modelo desses filmes. Sua intenção é fazer com que o espectador, em alguma medida, reconheça seu próprio círculo social nos personagens. Nesse sentido, a conversa em que o CSI Warrick conta a briga que arrumou em um bar de Los Angeles no fim de semana remete ao estilo de Tarantino.

Podemos dizer, por fim, que os episódios *Maternidade* e *Perigo a Sete Palmos* lembram muito pouco os filmes de Tarantino, ainda que sua autoria seja perceptível. Autoria esta que se faz perceber muito mais no episódio de *CSI*, em que Tarantino teve mais liberdade para criar ao seu estilo. Em *Plantão Médico*, a narrativa melodramática permanece mais firme: estão bem presentes as lições de moral transmitidas a partir das noções de bem e mal e pela comoção afetiva do espectador. E não poderia ser diferente pois, como já afirmou Linda Williams, tal estrutura constitui não a exceção, mas a regra da narrativa da cultura popular norte-americana. Em *CSI*, Tarantino não foge por completo a esse padrão, mas é capaz de *jogar* com ele.

REFERÊNCIAS TELEVISIVAS

CSI: Investigação Criminal: Perigo a Sete Palmos (*C.S.I. – Crime Scene Investigation:* season 5, episodes 24/25 – *Grave Danger*, 2005, Quentin Tarantino)

Cops (1989, Malcolm Barbour e John Langleyo)

E.R.: Plantão Médico: Maternidade (E.R. – season 1, episode 24: *Motherhood*, 1995, Quentin Tarantino)

I Love Lucy (1951, William Asher, Marc Daniels e James V. Kern)

No Limite (2000, José Bonifácio de Oliveira)

Survivor (2000, Charlie Parsons)

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Assassinos por Natureza (Natural Born Killers, 1994, Oliver Stone)

Cães de Aluguel (*Reservoir Dogs,* 1992, Quentin Tarantino)

Django Vem para Matar (Se Sei Vivo Spara, 1967, Giulio Questi)

Jackie Brown (1997, Quentin Tarantino)

Jovens, Loucos e Rebeldes (*Dazed and Confused,* 1993, Richard Linklater)

Jurassic Park (1993, Steven Spielberg)

Kill Bill – Volume 2 (*Kill Bill: Vol. 2*, 2004, Quentin Tarantino)

Onde Começa o Inferno (*Rio Bravo*, 1959, Howard Hawks)

Pulp Fiction – Tempo de Violência (*Pulp Fiction*, 1994, Quentin Tarantino)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAPTISTA, Mauro. *O Cinema de Quentin Tarantino*. São Paulo: Papirus, 2010.

WILLIAMS, Linda. "Melodrama Revised" In: BROWNE, Nick. *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley: University of California Press, 1998.

C7A86

A *JUKEBOX* DE TARANTINO

LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR.

CINEMA *VINTAGE*?

Quentin Tarantino despontou para o público com *Cães de Aluguel* e *Pulp Fiction*, dois filmes que – com sua criativa fragmentação espaço-temporal, suas imensas discussões sobre coisa nenhuma, sua trilha sonora recheada de pérolas resgatadas do baú do rock e sua violência hemorrágica – ajudaram a definir as principais tendências do cinema americano na década de 1990. Eles representaram uma radical mudança de tom em relação ao cinema de fantasia e aventura romântica que Spielberg, Lucas, Zemeckis e outros *wonder boys* de Hollywood haviam reinventado com enorme sucesso nos anos 1970 e 80. Como eles, Tarantino é um mestre da citação e da reprise, prolongando um filão de filmes repletos de referências típicas das gerações que cresceram em frente à televisão. Contudo, ele recolhe os signos da história do cinema – e das mitologias populares do século XX em sentido mais amplo – sem o subjetivismo puritano e o regressismo infantil de Spielberg. Se o diretor de *E.T. – O Extraterrestre* propunha o retorno ao mundo da infância como forma de reativar uma fascinação pela grande aventura que parecia escondida no passado do cinema (uma "arca perdida" que precisava ser reencontrada), o de *Pulp Fiction* se coloca como provocador iconoclasta, filiando-se muito mais às apostas conceituais da *pop art* do que à restauração de antigos mitos e magias cinematográficos.

Tarantino é um cineasta dos anos 1990, mas a maior parte de suas referências cinematográficas e de seus modelos formais teve origem vinte anos antes, na década da *disco*. As citações setentistas abundam já em seus dois primeiros longas-metragens, desde a menção constante ao programa de rádio favorito dos gângsteres de *Cães de Aluguel* (*K-Billy's Super Sounds of the 70's*) até a ressurreição de John Travolta, que, apesar do passado de sucesso graças a *Grease* e *Os Embalos de Sábado À Noite* andava afastado de produções de peso e estava prestes a se tornar não mais que um rosto esquecido num álbum de figurinhas dos anos 70. Tarantino não só resgatou a carreira de Travolta como lhe proporcionou sua melhor performance; afinal, os musicais supracitados lhe deram fama, mas foi sua antológica dança com Uma Thurman no campeonato de *twist* em *Pulp Fiction* que o eternizou. Para além do *revival*, o motivo pelo qual Tarantino busca inspiração na década de 1970 não é a nostalgia de um imaginário kitsch desbotado pelo tempo, mas antes o reconhecimento de um momento muito peculiar da história do cinema.

Nos anos 1970 as culturas de gueto se tornaram *mainstream*, o sexo e a violência explícitos invadiram as telas, as cinematografias de continentes distantes ficaram mais acessíveis, o videocassete e a moda do telefilme reconfiguraram a cinefilia. Tudo isso deixou como legado um farto repertório de imagens do qual o cineasta contemporâneo – imerso num contexto em que as formas do presente e do passado circulam e se misturam indiscriminadamente – pode se servir a seu bel prazer. E Tarantino não apenas se serve como se esbalda: ele é um verdadeiro devorador de signos. Da *blaxploitation* ao *wu xia pian*, do filme policial italiano ao filme *yakuza*, do *western spaghetti* às séries Z, do cinema australiano de ação ao telefilme vagabundo, do cinema de kung fu (que o estúdio Shaw Brothers, de Hong Kong, homenageado em *Kill Bill*, fabricou às pencas desde meados dos anos 1960) aos subprodutos genéricos que tentavam pegar carona em *blockbusters*, nada lhe escapa. Enfim, de uma ponta à outra desse vasto universo de obras, há toda uma *jukebox* de imagens que Tarantino consulta para selecionar suas faixas prediletas e organizá-las segundo gostos e opções estéticas pessoais.

Em um artigo recente, Emiliano Morreale diz que o termo mais adequado para caracterizar a relação do cinema contemporâneo com o passado não é mais retrô, *revival* ou nostalgia, mas *vintage*.[1] Para ele, filmes como *Super 8*, *O Artista* e *Drive* tratam a história do cinema como um "guarda-roupa", isto é, uma reserva de peças que podem ser escolhidas de acordo com a festa à fantasia a que se pretende ir. O que se traduziria, nos filmes, "por uma abordagem do cinema do passado que não implica mais relações conflituosas ou de concorrência, de 'angústia de ser influenciado'".[2] No começo dos anos 1980, quando Coppola ou Wim Wenders tentavam refazer um plano de Nicholas Ray, havia um sofrimento implícito nesse gesto, um peso da história. Tal dificuldade de filmar era provocada pela consciência do passado do cinema, assim como uma nostalgia do classicismo, da inocência irrecuperável. Hoje é "o fetichismo do objeto que triunfa": nenhuma angústia, nenhuma melancolia crepuscular, mas antes o prazer *cool* de recombinar os signos e de potencializar os efeitos. As formas, desligadas de seus referentes ou de seus significados originais, tornam-se mais maleáveis, mais propícias ao pastiche e ao simulacro. No caso específico de Tarantino, segundo Morreale, "os anos 1970 se tornam uma *main form*, porém privada de qualquer referente histórico real. O passado, que é essencialmente uma imagem, é antes de tudo fonte de *coolness*, mais que de nostalgia".[3]

Para cada filme Tarantino constrói um universo, um cenário composto de signos extraídos das mais diversas referências cinéfilas, uma ambiência-imagem arquitetada como um *patchwork* de estilos e materiais heterogêneos. É preciso, todavia, ressaltar que ele não se limita ao fetichismo nem ao mimetismo estéril de *fanboy* aficionado por desenhos animados, séries televisivas *cult* e cinema de gênero. Seu cinema, como Noël Simsolo definiu muito bem, provém de uma alquimia que reúne os "diversos elementos que constituem o tecido cultural de uma época", inserindo-se numa tradição de colagem modernista e de consciência das formas que remete a Godard e

1 MORREALE, 2011, p. 17.
2 Ibid., p. 18.
3 Ibid., p. 18.

Orson Welles.[4] Quando Tarantino retoma um plano de Sergio Leone, um pedaço da trilha sonora de *Um Tiro na Noite* de Brian De Palma, ou uma musa da *blaxploitation*, ele não opera apenas na lógica do *remix* e da reciclagem: ele desloca as referências e reinventa a imagem, o som e os corpos evocados. Pam Grier, Robert De Niro e Robert Forster, em *Jackie Brown* (1997), são os mesmos atores vistos quinze ou vinte e poucos anos antes em *Coffy*, *Taxi Driver* e Os *Vigilantes*. Mas são já outra coisa, outro rosto, outro tempo. Tarantino explora neles novas capacidades dramáticas que se deixam ver sob as marcas das personagens anteriores. É como se olhássemos para o retrato de uma pessoa já conhecida há muito tempo e descobríssemos um traço que, embora nunca tivéssemos notado, constitui a própria essência dessa pessoa. O trabalho de Tarantino ultrapassa em muito o efeito de superfície (da imagem, do rosto): ele organiza suas referências com sabedoria, a começar pelas escolhas de elenco (o *casting* é encarado por ele como arte, como estilo autoral intransferível).

Os filmes de Tarantino não possuem a palidez de um cinema *post mortem*; tampouco se esgotam no fetichismo da maquiagem *vintage*. Suas imagens pulsam, percutem na mente do espectador, eletrizam a plateia. Não estamos no terreno do que Jean Baudrillard qualificava como "prazer funcional e equacional" referindo-se a filmes (bons filmes, diga-se) como *Chinatown*, que ele afirmava ser "o polar redesenhado a laser", ou *A Última Sessão de Cinema*, que parecia um melodrama dos anos 1950 ambientado numa cidade pequena americana, mas "era um pouco bom demais, mais bem ajustado, melhor que os outros, sem as bravatas psicológicas, morais e sentimentais dos filmes da época. Confusão quando se descobre que é um filme dos anos 70, perfeito retrô, expurgado, inoxidável, restituição hiper-realista dos filmes dos anos 50. [...] Todas as radiações tóxicas foram filtradas, todos os ingredientes estão lá, rigorosamente doseados, nem um só erro".[5]

---

4 SIMSOLO, 2005, p. 425.
5 BAUDRILLARD, 1991, p. 62-63.

Se analisarmos *Super 8*, de J.J. Abrams, veremos que as palavras de Baudrillard permanecem atuais. Desde o figurino dos personagens até os mínimos detalhes da construção visual, tudo na iconografia e na trama é calculado milimetricamente para aparentar como as ficções científicas de trinta anos atrás. O filme parece realmente habitar uma cápsula do tempo que conserva a época de *E.T.* e *Goonies* intacta. Os efeitos, os filtros usados na fotografia, a estrutura narrativa, a trilha sonora, tudo é programado de acordo com a recriação perfeccionista do universo citado. É como se Abrams tivesse estudado e analisado todas as formas que compunham o cinema de fantasia adolescente em seus tempos áureos e depois filtrado, peneirado, depurado essas formas até que só restasse delas a parte nobre, o que o tempo mostrou ser o que havia de melhor naquele estilo de filme. "O cinema plagia-se, recopia-se, refaz os seus clássicos, retroativa os mitos originais, refaz o mudo mais perfeito que o mudo de origem, etc.: tudo isto é lógico, *o cinema está fascinado consigo próprio como objeto perdido tal como está e (nós) estamos fascinados pelo real como real em dissipação*".[6]

Antecipando em mais de trinta anos a ambição de Hazanavicius de fazer, com *O Artista*, um cinema mudo "mais perfeito que o mudo de origem", Baudrillard já prefigurava essa tentativa de restaurar, de reproduzir a energia mítica e fabulosa das narrativas do tempo em que o cinema ainda era a grande diversão. No caso de J.J. Abrams, a inspiração são os filmes que ele viu na adolescência. *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*, *Starman* e *Invasores de Marte*, para citar suas três grandes influências, tinham o privilégio de fazer parte de um gênero no momento em que esse gênero estava no auge. *Super 8*, diferentemente, tem a "vantagem" de ser uma obra revisionista: os signos de decalagem, apesar de disfarçados, permeiam o filme, às vezes constituindo diálogos interessantes entre programas estéticos de épocas distintas. Em outras palavras, ele possui a vantagem do conhecimento distanciado. Por isso *Super 8* é tão limpo e eficiente; as sujeiras, as imperfeições ficaram de fora – o filme tem a perfeição matemática dos simulacros.

---

6 Ibid., p. 64. Grifo nosso.

Nada a ver, portanto, com o mergulho nas entranhas do cinema (ou de um certo tipo de cinema) vivenciado em À *Prova de Morte*, de Tarantino, "deleitoso canto necrófilo do declínio da película".[7] O filme emula a textura de uma cópia envelhecida de um daqueles filmes de ação que passavam nos chamados cinemas-poeira nos anos 1970 e 80. Trata-se de um dos exercícios estéticos mais singulares de Tarantino, que explora o caráter gratuitamente sedutor do espetáculo físico que se oferece na tela, invocando os impulsos mais viscerais que conectam o espectador ao filme. Ali ele volta aos filmes de perseguição, que existem desde os primórdios do cinema, mas que foram sendo turbinados ao longo das décadas. Seu culto estético da velocidade está longe de responder apenas a um prazer adolescente de ver garotas em trajes minúsculos dirigindo carros ultravelozes. Também não se trata apenas de homenagear Roger Corman e outros cineastas/empreendedores que investiram no gênero. É algo mais antigo e primordial.

Charles Baudelaire já destacava, em seu ensaio *O Pintor da Vida Moderna* (1863), as novas sensações de velocidade acrescidas ao cotidiano – e, mais precisamente, a capacidade da pintura moderna de reproduzir essa velocidade no próprio gesto artístico, de transformá-la em categoria estética. O tropismo pela velocidade e pelos acidentes de automóveis, não à toa, aparece como um tema recorrente, um dos *topoi* da arte moderna, do futurismo à *pop art*, de Andy Warhol a David Cronenberg, de Jackson Pollock a *Mad Max*. À *Prova de Morte*, longe de ser tão somente um objeto *vintage*, conscientemente se encaixa na extremidade de uma história da representação da velocidade, fazendo do acidente de carro, da violência estética do *car crash* (como Warhol intitulou uma famosa série de obras nos anos 1960), um motivo plástico a ser desbravado até o limite. O intuito de Tarantino é figurar a beleza da velocidade, situar o espectador no olho do furacão, fazê-lo perceber as linhas de força, os vórtices do movimento.

Os próprios materiais da película se tornam lugar de atrito e choque. Explorar a materialidade radical do formato 35mm – o que inclui,

7 MORREALE, 2011, p. 18.

Bastardos Inglórios • divulgação

necessariamente, exibir os inusitados efeitos plásticos de sua deterioração – é apontar o caráter insubstituível de uma sensação física da imagem projetada. É mostrar a realidade concreta do meio-filme, que torna as figuras e os impactos, assim como os defeitos da cópia e os estímulos sensoriais das impressões luminosas, mais carnais, mais próximos dos sentidos. A película corre, treme, excita, rasga, queima – não é inofensiva. *Bastardos Inglórios* dá continuidade a essa exploração estética e narrativa das potências dos antigos materiais, mostrando que a banida película de nitrato, por ser inflamável, era o suficiente para se começar uma guerra ou uma revolução.

A HERANÇA DO FILME B

Um dos ancestrais de *Bastardos Inglórios* é um filme de Enzo G. Castellari de 1978, *O Expresso Blindado da S.S. Nazista* (que nos EUA se chamou, justamente, *The Inglorious Bastards*). É conhecida a admiração de Tarantino por cineastas como Castellari, Sergio Corbucci, Bruno Mattei, Jack Hill, William Lustig, Lewis Teague e Brian Trenchard-Smith. O cinema aludido e recuperado

por Tarantino não é composto somente pelas obras-primas dos grandes clássicos e dos mestres consagrados (Howard Hawks, Robert Aldrich, Jean-Pierre Melville, Seijun Suzuki, Billy Wilder), mas principalmente por toda essa massa defeituosa, esquecida, suja, que constitui o subterrâneo da história do cinema.

Os Bastardos Inglórios – O Expresso Blindado da S.S. Nazista • divulgação

A herança do filme B é crucial para se entender a obra de Tarantino. Dentre as lições que ele assimilou dessa turma, podemos destacar a incorreção política, o pouco caso com a verossimilhança, a liberdade de atuação (quando não uma verdadeira ode à canastrice), a extravagância estética, o cultivo de certo "mau gosto". E, acima de tudo, a criatividade, a capacidade de, com pouco dinheiro mas muito domínio técnico, extrair o máximo de efeitos dos materiais que se tem à disposição (por mais torpes e ordinários que às vezes sejam esses materiais). A qualidade da *mise en scène* de um Corbucci, de um Lustig ou de um Trenchard-Smith é o principal legado desses filmes para Tarantino, sobretudo no que tange às cenas de violência. Isso porque foi nessa ala *grindhouse* do cinema que a espetacularização da morte atingiu suas maiores apoteoses gráficas e estilísticas. As mais antológicas mortes de *Sexta-feira 13* e de *O Massacre da Serra Elétrica* possuem, aos olhos de Tarantino, o mesmo impacto que as melhores cenas de Hawks ou Godard.

O ESPAÇO DAS REFERÊNCIAS

O diretor de *Kill Bill* não aborda o passado do cinema por meio de um dispositivo intelectual; e nisso seus filmes diferem bastante das temáticas epistemológicas de Brian De Palma (que ele admira e cita sempre que pode). A reprise figural, em Tarantino, não é da ordem da reflexividade, da distorção dos cânones da representação, da esclerose da imagem clássica, da exegese formalista de uma imagem-matriz – a questão do original e da crise das formas nem se coloca para ele. Em De Palma, o excesso é patológico, a anamorfose ou o estiramento dos motivos visuais e sonoros de Hitchcock é um ato esquizofrênico de homenagem e, ao mesmo tempo, de exorcismo. Tarantino, por sua vez, encara a história do cinema como um imenso parque de diversão em que cada peça pode ser acrescentada à sua antologia pessoal. Cinema de coletânea, sim, mas com discernimento estético e pertinência referencial (para discordar de um argumento de Vincent Ostria em sua crítica de *Pulp Fiction* na época do lançamento do filme[8]).

Ao invés de experimentar uma angústia paralisante diante da variedade e da extensão da história do cinema, Tarantino se sente à vontade com esse mundo saturado de imagens e sobrecarregado de estilos, se diverte com essa promiscuidade de signos, se regozija por ter chegado numa época em que tudo já havia sido feito. É daí mesmo que ele extrai seus filmes, dessa inesgotável economia do *déjà vu*. Não se pode nem falar em "história", na verdade, pois o cinema está disposto para ele como uma *jukebox* de imagens sem organização histórica. O que define a lógica de enfileiramento das imagens é o *feeling* pessoal de Tarantino.

Seus filmes, contudo, não são apenas uma maçaroca de signos ou um emaranhado aleatório de ícones oriundos das diferentes subcamadas da cultura (pop, underground, nerd, *junk*). Um bom exemplo de como funciona o sistema-Tarantino está na cena de *Pulp Fiction* em que Vincent Vega (John Travolta) e Mia Wallace (Uma Thurman) vão ao Jackrabbit Slim's, lanchonete retrô que mais parece um parque temático dos anos 1950: mesas em forma

8 OSTRIA, 1994, p. 54.

de Cadillacs, *covers* de Elvis Presley, garçons e garçonetes que são sósias de Buddy Holly e Marilyn Monroe, um *steak* que se chama Douglas Sirk e outras peculiaridades do tipo. Mia observa que há duas garçonetes vestidas de Monroe, mas Vincent a corrige: há apenas uma, pois a outra loira está representando Mamie Van Doren, que era uma espécie de clone da Marilyn Monroe. Essa confusão das aparências elucida a própria lógica da cultura pop, fundada na ilusão e na repetição, na clonagem e na serialidade (mais uma vez, é Warhol quem vem à mente, com suas serigrafias de celebridades, suas múltiplas reproduções da embalagem das sopas Campbell etc.).

A atmosfera *fifties* do Jackrabbit Slim's é a mesma revisitada com nostalgia por *Loucuras de Verão* (*American Graffiti*) e *Grease – Nos Tempos da Brilhantina*. *Pulp Fiction*, entretanto, reivindica um distanciamento de outra natureza. O filme não se transporta imaginariamente para os anos dourados a fim de nutrir um fantasma da inocência perdida. Entre o kitsch e o derrisório, o restaurante onde Mia e Vincent se encontram é um cenário real dos anos 1990 em que as pessoas se colocam em relação concreta com a cultura de uma época já finda – e que elas nem sequer viveram. A cena é uma demonstração exemplar de como o presente consome a história, de como a indústria do lazer transforma o imaginário de uma época passada – esse conjunto impalpável de espectros e memórias – em mercadoria, em material comercializável. No limiar ambíguo entre a pulsão consumista e a perspectiva crítica, Tarantino aponta a construção, por parte da cultura de massa, de uma memória coletiva que não é mais feita de grandes narrativas nem de mitos, mas da fabricação de um sentimento comum – cujo aspecto lúdico a publicidade desde cedo aprendeu a explorar – de pertencer à mesma sociedade de consumo.

As referências, das mais triviais às mais sofisticadas[9], estão lá não só como pano de fundo ou papel de parede. Elas formam um *espaço* onde se expõe com toda clareza a platitude do mundo em que os personagens estão inseridos.

---

9 Um exemplo é a mala misteriosa, que é uma citação do filme *A Morte num Beijo*, de Robert Aldrich.

A existência dos personagens se apoia nessas referências, nesses signos de reconhecimento. Daí a referencialidade, no cinema de Tarantino, ser o primeiro elo possível entre as pessoas (mas não o único). Dialogar sobre referências (musicais, televisivas, cinematográficas, gastronômicas) é a primeira e principal forma de se comunicar nesse universo. São comuns nos filmes de Tarantino informações precisas sobre modelos de carro ou de armas e diálogos intermináveis sobre nuances de séries televisivas, preferências em matéria de *junk food*, composição química de substâncias tóxicas, teorias mirabolantes sobre letras de música pop etc. Igualmente comuns são os planos-detalhe de objetos banais (seringas, hambúrgueres, xícaras de café, botões de aparelho de som). Tanto essa hipertrofia da atenção voltada aos produtos do universo pop e da cultura *junk* quanto essa visão macroscópica dos objetos de consumo demonstram que, num mundo transformado em imagem e colonizado pela mercadoria, a realidade material das coisas, longe de se perder, reaparece em versão aumentada, agigantada, demasiadamente detalhada e descrita (hiper-realidade?).

DO ARTIFÍCIO À EMOÇÃO

Tarantino é capaz de construir uma sequência inteira em torno de um diálogo sem assunto, de uma ação sem propósito, de uma história sem importância. Em *Cães de Aluguel*, existe aquela cena em que o policial infiltrado na gangue (Tim Roth) narra uma história decorada e treinada para conquistar a simpatia e a confiança dos bandidos. Ele conta que certa vez entrou no banheiro de uma estação de trem portando uma enorme quantidade de maconha que seria vendida. Ao entrar, deparou-se com quatro policiais acompanhados de um pastor alemão. O cão instintivamente começou a latir para ele. Os policiais o encararam, mas continuaram a conversa trivial que estavam tendo. Roth manteve a calma, urinou, lavou as mãos. O clímax da história é o momento em que ele aciona o secador automático e aguarda que suas mãos sejam secas, momento este dilatado pela câmera lenta. O suspense é potencializado também pelo som exagerado do secador. Ele termina e vai embora. Toda a sequência se vale do requinte de decupagem e da fermentação dos detalhes: não há nada demais

acontecendo, mas a forma de filmar prende nossa atenção e aguça nosso interesse. Tarantino se provou desde sempre um *expert* na arte de construir o pleno a partir do vazio. Seus filmes se montam por uma alternância entre diálogos banais decupados de maneira extremamente simples e cenas de violência que são verdadeiros *tours de force* de estilização e *mise en scène*.[10]

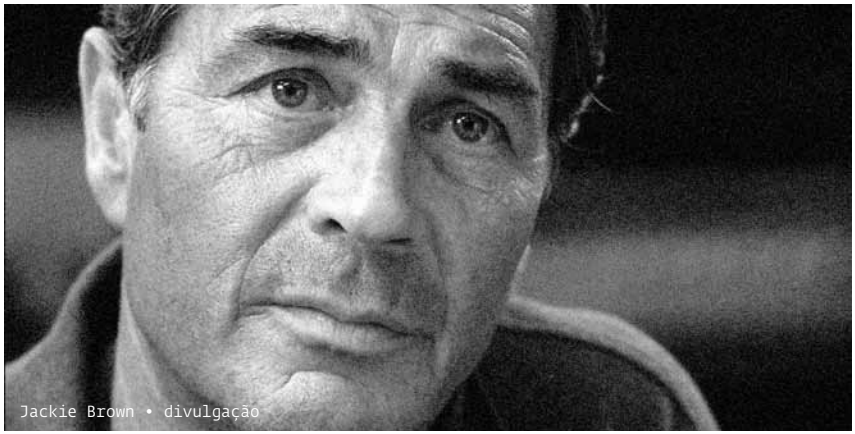
Claramente, Tarantino se dedica a pensar cenas predestinadas à antologia. Sua hiperconsciência da história das formas rende-lhe a habilidade de saber qual gesto e qual fala reverberam melhor na tela de cinema e ficam para a posteridade. Cenas como a da dança de Travolta com Uma Thurman em *Pulp Fiction* e a do confronto da "noiva" com os Crazy 88 em *Kill Bill – vol. 1* já faziam parte das antologias dos anos 1990 e 2000 no momento mesmo em que eram filmadas. *Bastardos Inglórios* leva isso ao paroxismo e parece inteiramente composto de cenas "antologizadas": o prólogo com a visita de Hans Landa (Christoph Waltz) a um camponês francês que abriga judeus no porão, a discussão sobre as diferenças de sotaque alemão seguida de tiroteio na taverna, o hilário diálogo em italiano no saguão do cinema entre Hans Landa e Aldo Raine (Brad Pitt), a trágica morte de Shosanna na noite da *première* do filme nazista, e por aí vai.

Uma dificuldade que surge naturalmente nesse tipo de cinema é a da expressão de sentimentos que estejam para além da esperteza ou até mesmo da genialidade das construções cênicas e dos diálogos – cuja função no cinema de Tarantino, que valoriza a logorreia e estetiza a palavra de um jeito muito próprio, merece um estudo à parte. Tarantino não está interessado em suscitar apenas a diversão *cool*, a violência gratuita e a malandragem cinéfila: ele quer também atingir o lado mais sutil da emoção e do drama. Num universo plantado no terreno da imagem, calcado na iconicidade e na referencialidade, como fazer brotar o sentimento, como dar a ver o estado afetivo singular de um personagem? Como ir do artifício à emoção? É o

---

10 Essa tensão entre o muito vazio e o muito cheio fez escola, como comprova o recente O Homem da Máfia, de Andrew Dominik, estruturado numa oscilação entre a absoluta banalidade das cenas de diálogo e a dilatação hiper-realista dos assassinatos.

mesmo problema que se coloca para Wes Anderson, outro cineasta que estiliza cada mínimo detalhe de seus filmes e flerta com o fetichismo de sua coleção de objetos audiovisuais eleitos. Mas basta conferir a cena em que Vincent e Mia se despedem após a noite que passaram juntos – e na qual ela quase morreu de overdose –, ou a cena em que Beatrix Kiddo encontra sua filha pela primeira vez em *Kill Bill – vol. 2*, para perceber o sentimento verdadeiro que constitui o núcleo dessas imagens. Tarantino tem uma sensibilidade especial para filmar as nuances, os pequenos gestos, os detalhes singelos que denotam o que se passa entre duas pessoas num dado momento. *Jackie Brown*, nesse sentido, é o grande momento de sua obra. Quando Pam Grier acende um cigarro e coloca um disco dos Delfonics na vitrola, observada por um Robert Forster tomado de paixão silenciosa, a emoção surge espontaneamente, no espaço e na duração da cena, na música, nos corpos dos atores.


Jackie Brown • divulgação

Nas duas horas e meia de duração de *Jackie Brown*, o cineasta demonstra uma serenidade na condução do tempo, um respeito da duração interna de cada cena e de cada ator. Tarantino não distende as cenas gratuitamente: tudo está perfeitamente ajustado às necessidades do drama e à ilustração da densidade existencial dos personagens; nenhuma sobra, nenhuma afetação. Os dois longas de estreia, por melhores que fossem, eram ainda dependentes demais dos artifícios narrativos, das imbricações de episódios, das cenas de efeito. Em *Jackie Brown*, os truques são subsidiários das situações

retratadas, e não o oposto. Tarantino vai mais fundo na matéria dramática e atinge momentos de incrível beleza (como o plano de Forster vendo Jackie Brown se aproximar pela primeira vez e mudando de rosto, de apático para surpreso, de melancólico para apaixonado, de morto para vivo).

Jackie Brown é um filme sobre a maturidade, sobre o envelhecimento, sobre os sinais da passagem do tempo nos corpos e nos lugares. Há uma grande diferença entre Tarantino e a maioria dos demais cineastas que trabalham com imagens de "segundo grau" (imagens que citam outras imagens): enquanto esses últimos filmam fantasmas, Tarantino filma corpos. John Travolta, em *Pulp Fiction*, não é um fantasma do passado do cinema: é um corpo que retorna com alguns quilos a mais, algumas rugas, outra mobilidade, outro tipo de energia. Idem para Pam Grier em *Jackie Brown*: não uma aparição, mas uma *presença*; não apenas uma figura, mas um *corpo*. Tarantino dá continuidade a uma tradição de cinema físico (ele mesmo se diz um "hawksiano") voltado para a exterioridade das ações e calcado menos na profundidade psicológica do que na força do mostrar e do dizer. Em *À Prova de Morte* e *Bastardos Inglórios*, ele amplia essa noção de fisicalidade para o próprio suporte corpóreo do cinema, fazendo um elogio desbragado do corpo fílmico em extinção: a película, realidade material por trás da experiência fantasmática da sala escura. Não se trata de luto nem de exumação, mas de exaltação do cinema como experiência física.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

À Prova de Morte (*Death Proof*, 2007, Quentin Tarantino)
O Artista (*The Artist*, 2011, Michel Hazanavicius)
Bastardos Inglórios (*Inglourious Basterds*, 2010, Quentin Tarantino)
Os Bastardos Inglórios - O Expresso Blindado da S.S. Nazista (*Quel Maledetto Treno Blindato*, 1978, Enzo Castellari)
Cães de Aluguel (*Reservoir Dogs*, 1992, Quentin Tarantino)
Chinatown (1974, Roman Polanski)
Coffy (1973, Jack Hill)

Contatos Imediatos do 3º Grau (*Close Encounters of the 3rd Kind*, 1977, Steven Spielberg)
Drive (2011, Nicolas Winding Refn)
Os Embalos de Sábado À Noite (*Saturday Night Fever,* 1977, John Badham)
E.T. – Extra-terrestre (*E.T. – The Extra-Terrestrial,* 1982, Steven Spielberg)
Invasores de Marte (*Invaders from Mars,* Tobe Hooper, 1986)
Goonies (*The Goonies*, 1985, Richard Donner)
Grease – Nos Tempos da Brilhantina (*Grease*, 1978, Randal Kleiser)
O Homem da Máfia (*Killing Them Softly*, 2012, Andrew Dominik)
Kill Bill – Volume 1 (*Kill Bill: Vol. 1*, 2003, Quentin Tarantino)
Kill Bill – Volume 2 (*Kill Bill: Vol. 2*, 2004, Quentin Tarantino)
Loucuras de Verão (*American Graffiti*, 1973, George Lucas)
Mad Max (1979, George Miller)
O Massacre da Serra Elétrica (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974, Tope Hooper)
Pulp Fiction – Tempo de Violência (*Pulp Fiction*, 1994, Quentin Tarantino)
Sexta-feira 13 (*Friday the 13th*, 1980, Sean S. Cunningham)
Starman – o Homem das Estrelas (*Starman*, 1984 John Carpenter)
Super 8 (2011, J.J. Abrams)
Taxi Driver (1976, Martin Scorsese)
A Última Sessão de Cinema (*The Last Picture Show*, 1971, Peter Bogdanovich)
Um Tiro na Noite (*Blow Out,* 1981, Brian De Palma)
Os *Vigilantes* (*Vigilante*, 1983, William Lustig)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna* (1863). São Paulo: Autêntica, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. A História: um cenário retro" In *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

MORREALE, Emiliano. "Le Cinéma Vintage" In *Cahiers du Cinéma* nº 673, dezembro/2011.

OSTRIA, Vincent. "Junk Fiction" In *Cahiers du Cinéma* nº 485, novembro/1994, p. 54.

SIMSOLO, Noël. *Le Film Noir: vrais et faux cauchemars*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 2005.

COPIANDO KILL BILL[1]

LAIKWAN PANG

Segurando uma cópia pirateada em VCD de *Kill Bill – Volume 1* encontrada em uma rua de Beijing, o Secretário de Comércio dos EUA Don Evans avisava solenemente o governo chinês em sua coletiva de imprensa na China: "Temos sido pacientes, mas nossa paciência está se esgotando."[2] Evans tinha a missão de coagir o governo chinês a expandir seu mercado para os produtos e serviços americanos, objetivo crucial de Evans e da campanha de reeleição de George W. Bush. Para atingi-lo, escolhera chamar a atenção da mídia e buscar a identificação do povo americano ao selecionar um filme de Hollywood pirateado como símbolo definitivo do desrespeito da China ao justo comércio global em geral e ao roubo de riqueza americana em particular. A cópia em VCD, de acordo com Evans, era encontrada por toda Beijing, enquanto o filme tinha estreado apenas duas semanas antes nos EUA e não estava disponível em vídeo ou DVD em lojas americanas. Evans disse aos membros da Câmara de Comércio Americana em Beijing que "não levou muito tempo. Nas últimas vinte e quatro horas, consegui comprar um CD nas ruas de Beijing."[3] Como Evans havia chegado apenas na tarde do dia anterior, sua afirmação implica que correr para as ruas da capital

1 Uma versão anterior deste artigo foi publicada em Hong Kong / Hollywood at the Borders: alternative perspectives, alternative cinemas, uma conferência da Universidade de Hong Kong realizada em abril de 2004. Agradeço a Gina Marchetti por seu cordial convite para a conferência.
2 Discurso de Don Evans na Câmera de Comércio Americana em Beijing, em 28 de outubro de 2003. Citado em CHUNG-YAN, 2003.
3 Idem.

para localizar uma versão pirateada de um sucesso recente de Hollywood foi a primeira, e provavelmente mais importante, tarefa da visita de alto padrão. Com um filme pirata na mão, Evans poderia exaltar a criatividade americana, criticar o protecionismo, defender a globalização, celebrar a liberalização do mercado e amaldiçoar o autoritarismo político, tudo ao mesmo tempo. O VCD pirata do *Kill Bill* condensava com eficácia uma baciada de ideologias capitalistas em um único e sublime objeto.

Por trás desse objeto sublime está o interesse e poder americanos que reinam no discurso atual sobre *copyright*. Como demonstra Ngai-Ling Sum, "novas narrativas como a 'história do *copyright*' e novos dados como as 'estatísticas sobre pirataria' permitem que eles redefinam a si mesmos e aos outros. Ao serem classificados como 'parceiros' ou 'inimigos do *copyright*' (ou seja, piratas), os países se juntam ao grupo das 'nações preferidas' ou são colocados na 'Watch List' [lista de países vigiados] dos EUA."[4] Enquanto Hollywood – como revelado em *Kill Bill*, que discutirei abaixo – é em si uma grande pirata de tendências e modismos, é também quem sempre acusa outros países de violar suas obras, enquanto forja um cinema nacional através da assimilação de seus inimigos.

Estudiosos de cinema enfatizam constantemente as dificuldades de conceituar a estrutura e a prática do cinema nacional americano devido à natureza transnacional do cinema atual – em termos de financiamento, produção e recepção.[5] Apesar de usado amplamente, o conceito de cinema nacional americano é geralmente mais uma hipótese conveniente do que uma prática real de produção e consumo cinematográfico.[6] Um uso indiscriminado do termo "cinema nacional americano" é frequentemente acusado de ignorar "nação" como um conceito opressivo e ilusório.[7] Existe, entretanto, um uso acadêmico legítimo do termo "cinema nacional

---

4 SUM, 2003, p. 378.
5 Para algumas informações relevantes, v. BALNAVES et al., 2001, pp.33-43.
6 Andrew Higson argumenta que o cinema nacional pode ser uma prática real, mas apenas a nível político, nas áreas de censura, financiamento estatal e economia local. Cf. HIGSON, 2000, pp. 63-74.
7 WILLEMEN, 1994, pp. 206-219.

americano": como um modelo hipotético contraposto a Hollywood.[8] Hollywood, portanto, é sempre o oposto do cinema nacional americano, tanto em termos de sua própria natureza transnacional quanto de sua posição hegemônica, condenada como inimiga de todos os cinemas nacionais. Mas, relativamente, poucos discutem se Hollywood pode ser considerado cinema "nacional" americano. Focando em *Kill Bill*, quero complicar a dinâmica nacional-transnacional de Hollywood em duas dimensões: sua apropriação textual transnacional e sua distribuição global, ambas protegidas e complicadas pelo discurso americanocêntrico de *copyright*. Para situar o status global de Hollywood textual e contextualmente, estou interessado em explorar como *Kill Bill* é compreendido como "cópia" nos níveis de representação e como produto industrial; também quero analisar como o discurso do *copyright*, embora seja uma ferramenta útil e poderosa para que Hollywood imponha seus interesses globais, sempre falha em controlar completamente o cenário cinematográfico global exatamente por um filme não ser apenas um produto industrial, mas também um complexo sistema de representação.

PATENTEANDO HOLLYWOOD

Estudiosos lembram-nos de que a hegemonia de Hollywood é mantida por vários mecanismos industriais que regulam seus mercados, capital e trabalho transnacionais. A maioria da sua renda vem de seus mercados internacionais, que continuam sendo alimentados pelo aparato cinematográfico que molda o gosto do mundo de acordo com um padrão fantasioso americano. O processo de conglomeração da mídia começado em 1985 também tornou todos os principais estúdios transnacionais.[9] Tem havido um êxodo de produção de Los Angeles para países anglófonos com custos de produção mais baixos.[10] Mas a "transnacionalidade" de Hollywood descreve apenas seu investimento e produção; a marca continua sendo americana. Em outras palavras, a "transnacionalidade" de Hollywood, que

---

8 v., por exemplo, CROFTS, 1993, pp. 44-55; LÓPEZ, 2000, pp. 419-437; e BERRY, 1998, pp. 129-150.
9 GOMERY, 2000, p. 25.
10 HOZIC, 2001, p. 116.

abrange produção e mercado, apenas reforça o controle americano. Como Toby Miller e outros sumarizam, no livro *Global Hollywood*, a contradição entre trabalho e controle:

> "Há práticas altamente sofisticadas disponíveis em classes trabalhadoras qualificadas em lugares que, mesmo assim, continua a importar o que é feito em seu próprio território – mas nunca sob seu controle."[11]

logo Shaw Brothers • divulgação

Um fator principal que sustenta a ordem desse controle transnacional é o discurso do *copyright*. A lógica fundamental da aplicação universal do *copyright* é sua indiferença às nacionalidades dos produtos e partes envolvidas. No entanto, Hollywood como produto cultural e o *copyright* como discurso político global estão repletos de interesses nacionais. Enquanto americanos processam todos por infração de *copyright*, quase nenhum produtor fora dos EUA entrou com processo contra os estúdios americanos por assuntos relacionados. Em uma entrevista, perguntei a Lawrence Ka Hee Wong, diretor de produção do estúdio Shaw Brothers, sobre a cartela "Shaw Scope Wide Screen" que aparece em *Kill Bill – Volume 1*.[12] Wong revelou que a produtora de Tarantino, Supercool Manchu, entrou em contato com o estúdio para pedir aprovação da cartela. Para casos semelhantes, o estúdio precisaria assistir ao filme antes de tomar a decisão; mas no caso de *Kill Bill*,

---

11 MILLER et al., 2001, p. 63.
12 Entrevista com Lawrence Ka Hee Wong, feita pelo autor, por telefone, em 17 de dezembro de 2003. Essa cartela de título em particular, juntamente com seu famoso jingle, era a marca registrada das produções da Shaw Brothers nos anos 1970.

a Shaw ficou tão honrada pelo crédito que liberou os direitos sem assistir ao filme de antemão. Inclusive, segundo Wong, Shaw queria que a produção de Tarantino desse o crédito em palavras, ao invés de indiretamente, pela cartela Wide Screen. Entretanto, Supercool Manchu recusou o pedido baseado em suposta preocupação artística, e a Shaw aceitou prontamente.

A arrogância do Secretário Evans e a humildade de Wong mostram um detalhe interessante no discurso de *copyright* prevalente na indústria cinematográfica: a posição dominante dos EUA *versus* o resto do mundo. Esse discurso de *copyright* carrega um componente nacional poderoso: as pessoas acreditam que os EUA são os líderes do discurso do *copyright* e, portanto, o padrão a que todas as regras de proteção ao direito autoral de outros países devem aspirar. Diferente da situação em Hollywood, o aumento da popularidade mundial do cinema de Hong Kong não levou seus principais estúdios, como a Shaw, a procurar mais violações de *copyright* de seus filmes. Para a minha surpresa, Lawrence Wong revelou que a Shaw nunca investiga com profundidade se os *copyrights* de suas obras estão sendo violados, especialmente pelas produções de Hollywood. Hollywood, segundo Wong, é uma indústria confiável, como provado em casos anteriores, em que produtores americanos pediram permissão de uso de *copyright* da Shaw.

Isso não significa que a Shaw não reconheça conceitos de *copyright*. Wong inclusive queixou-se de que o amparo legal aos *copyrights* de Hong Kong é muito fraco, o que faz com que o estúdio Shaw registre o *copyright* de seus filmes não em Hong Kong, mas nos Estados Unidos. Wong acredita que coisas relativas a *copyright* "sempre" funcionam nos EUA. De acordo com Wong, o único processo relativo a *copyright* iniciado pelo estúdio foi em 1971, quando seu principal rival, Golden Harvest, juntou Wang Yu e o astro japonês Shintaro Katsu no filme *The Blind Swordsman Meets His Equal*. A Shaw abriu um processo contra a produção da Golden Harvest, alegando que ela infringia os direitos de um sucesso de bilheteria anterior do estúdio Shaw, *The One-Armed Swordsman*, que tinha como protagonista o próprio Wang Yu. De acordo com Wong, esse foi o único processo movido pelo estúdio

envolvendo *copyright*. A ironia é que a imagem do espadachim de um braço só aparece tanto em *Kill Bill* que quase se torna uma paródia, principalmente no caso da personagem Sofie, cujo braço é amputado brutalmente, um ato de violência que simboliza o desejo da Noiva (Beatrice Kiddo, ou Black Mamba) de proporcionar a castração de Bill.[13] Pode-se dizer que Tarantino está usando e roubando conscientemente a imagem e simbologia do espadachim de um braço só para seu próprio filme, o que, para o estúdio Shaw, o tornaria tão "culpado" quanto o empréstimo do Golden Harvest trinta anos antes. Mas, é claro, a referência aos filmes da Shaw em *Kill Bill* é interpretada como uma honra ao invés de uma infração.

A premissa é que produções de Hollywood são superiores às locais, tanto em termos de criatividade quanto em termos legais – só Hong Kong plagia Hollywood, nunca o contrário. Os EUA são tanto líderes do cinema mundial quanto donos do *copyright* global – não apenas do *copyright* dos produtos, mas do próprio discurso do *copyright*. Enquanto o discurso do *copyright* se torna uma ferramenta diplomática americana, os EUA como nação e Hollywood como indústria cultural, composta principalmente de empresas transnacionais, são fundidos em um único poder monolítico que define o que é *copyright*. Portanto, o discurso de *copyright* atual que circula nas indústrias cinematográficas comerciais tem plena consciência de nacionalidade, mas apenas em uma direção, com empresas americanas acusando pessoas de outros países de infração de *copyright*. Sob a proteção de um discurso de *copyright* aplicável globalmente, mesmo que americanocêntrico, os EUA são sempre a vítima, e, ironicamente, têm legitimidade de buscar vingança (como a Noiva em *Kill Bill*).

Entretanto, apesar dos maiores conglomerados culturais efetivamente manipularem o *copyright* para seus próprios interesses, a habilidade do discurso legal de regular a ordem do cinema mundial é menos poderosa do que Evans gostaria que fosse. Um filme não é apenas uma *commodity*,

---

13 Na versão americana de Kill Bill – Volume 1, apenas um dos braços de Sofie é decepado, enquanto ambos seus braços são perdidos na versão asiática do filme.

mas também é um sistema complexo de representação cultural, no qual o intercâmbio é tão complexo que o discurso de *copyright* atual não é capaz de diferenciar claramente entre infração de *copyright* e apropriação cultural, como fica claro em *Kill Bill*. Um exemplo interessante que demonstra a complexidade e contradição desse discurso de *copyright* de Hollywood é, outra vez, a cartela "Shaw Scope Wide Screen" vista em *Kill Bill – Volume 1*, que, até onde eu sei, está incluída nas versões de todos os países. É claramente uma indicação de pirataria; ou, mais apropriadamente, é contrária às leis comerciais. Mas, nesse caso, a pirataria de Tarantino se torna um ato de valor, porque a cartela não apenas é uma marca registrada, mas também chama a atenção para uma representação política específica. A cartela diferencia os fãs do estúdio Shaw, como o próprio Tarantino, daqueles adolescentes ocidentais que compõem a provável maioria dos espectadores, que não conhecem os filmes da Shaw. E o filme seria interpretado de maneira bastante diferente por aqueles que reconhecem a cartela da Shaw e aqueles que não. De Tarantino para Wong e para os fãs, a cartela é um código secreto que marca uma rede de comunidade, algo ao qual o discurso de *copyright* nunca se refere ou está preparado para compreender.

Em seguida, avalio a complexidade de Hollywood como um cinema nacional americano focando precisamente nesses dois níveis de circunscrição cultural de *Kill Bill*: o discurso legal do *copyright* que define e protege o status do filme como *commodity*, assim como sua representação política, que permite que ele seja assimilado por espectadores do mundo todo.

CÓPIA DE IDEIA VERSUS CÓPIA DE PRODUTO

Para entender a cumplicidade entre Hollywood e o discurso de *copyright* que a serve, examinei primeiramente alguns dos princípios fundamentais desse discurso. O escopo atual da propriedade intelectual inclui patentes, marcas registradas, segredos comerciais e *copyright*. Enquanto os primeiros três protegem interesses comerciais e podem ser mais facilmente conceituados no discurso legal, o *copyright* é ambíguo, já que pretende prover incentivo à criação e distribuição de obras criativas e, portanto, faz parte do complexo

domínio cultural. O fundamento principal do discurso atual do *copyright* é a dicotomia da "expressão de ideias", que sugere o direito universal ao acesso e à reciclagem de ideias, mas previne o uso de expressões criativas sem o consentimento dos detentores do *copyright*. Uma suposição por trás desse direito universal de acessar ideias é que o número de ideias existentes é limitado, e que todos deveriam ter acesso a elas para continuar a criação de novas expressões, cujas possibilidades são infinitas. Ideias são consideradas a raiz axial da criatividade, e restringi-las ao domínio de poucas pessoas prejudica o bem estar da civilização humana como um todo. Mas expressões são ligadas à criatividade, que deve ser protegida. Entretanto, essa separação de ideia-expressão não é fácil de ser diferenciada, e já criou incontáveis debates dentro e fora dos tribunais. Como afirma o especialista legal em *copyright* William S. Stone, a diferenciação entre ideia e expressão está repleta de ambiguidades: "Muitos tribunais formularam teorias gerais e abrangentes, que logo depois foram descartadas pelos próximos tribunais."[14]

Apesar da complexidade legal, muitos problemas de *copyright* envolvendo produções comerciais de cinema podem também ser compreendidos ao se traduzir essa dicotomia ideia-expressão em diferenciação entre cópia de ideia e cópia de produto. No caso de *Kill Bill*, por exemplo, todas as ideias apropriadas, como a violência explícita e o design de ação, no geral se enquadram fora da proteção legal, e Hollywood, neste caso, pode usar livremente ideias de outras tradições cinematográficas sem se preocupar em ser processada. Plágio, no senso mais direto do termo, é uma questão ética, não legal, enquanto for relativo à infração de ideia ao invés de expressão.[15] Por outro lado, pirataria é cópia direta do produto, o que não sugere ambiguidade na dicotomia ideia-expressão. Piratas são claramente parasitas dos processos e produtos criativos, já que eles acrescentam praticamente nada de novo ao produto, com exceções que discuto na última seção deste artigo. Hollywood sempre pode incorporar ideias estrangeiras, que, entretanto, são transformadas em novas expressões, cujos direitos de

14 STONE, 1993, p. 14.
15 VAIDHYANATHAN, 2001, p. 33; GOLDSTEIN, 2003, p. 8.

reprodução e distribuição são subsequentemente totalmente protegidos por leis de *copyright*. Os produtores de Hollywood, enquanto continuam a se beneficiar de novas ideias de outros cinemas, têm todos os direitos legais e comerciais que precisam para parar todos os tipos de pirataria, do vídeo/disco à Internet.

Os dois pilares do fundamento ideia-expressão no discurso do *copyright* podem ser ligados ainda à prática de produção e distribuição de Hollywood em sua estrutura industrial mais básica: o discurso de *copyright* permite que produtores peguem ideias emprestadas de outras tradições cinematográficas nos níveis de produção enquanto proíbem expressamente distribuidores não autorizados (piratas) de produzir e vender os produtos. Essa lógica faz sentido em vista da economia da indústria cultural atual, uma vez que a maior parte do investimento vai para produção, não para a distribuição, por causa dos altos custos preliminares e baixos custos de duplicação.

> "Obras [protegidas pelo *copyright*] têm em comum o que economistas chamam de 'bens de caráter público'. A criação dessas obras demanda uma grande quantidade de dinheiro, tempo e esforço (algumas vezes chamado de 'custo de expressão'). Uma vez criada, entretanto, o custo da reprodução da obra é tão baixo que mais usuários podem ser adicionados por um custo irrisório, ou até inexistente."[16]

A própria indústria de Hollywood explora este sistema desbalanceado de produção-distribuição, uma vez que os principais estúdios se apoiam cada vez mais em produtoras menores para fazer filmes a custos mais baixos, enquanto os grandes estúdios continuam controlando diretamente o canal de distribuição. É fato amplamente conhecido que entre os três grandes setores da indústria cinematográfica – produção, distribuição e exibição – o componente mais rentável para Hollywood é a distribuição, especificamente a global. Enquanto produtores independentes são responsáveis pela produção de mais filmes do que Hollywood, os grandes estúdios são os únicos que têm uma rede global de distribuição, o que força

16 LANDES, 2003, p. 132.

as pequenas produtoras a colaborarem com os grandes.[17] Distribuição, seja legal ou ilegal, é onde se gera o lucro no ramo cinematográfico. Por causa do peso do lucro na distribuição, as leis de *copyright* naturalmente se desenvolvem nessa área. Entretanto, enquanto tanto os grandes distribuidores de Hollywood quanto os piratas se envolvem na mesma atividade cinematográfica de custo relativamente baixo – a distribuição – as leis atuais de *copyright* são desenvolvidas para proteger os grandes estúdios dos piratas. Em conjunto com esforços diplomáticos gigantescos do governo, os grandes estúdios de Hollywood investem com extravagância na criação de várias empresas ligadas ao *copyright*, incluindo a colossal Motion Pictures Association of America (MPAA), para perseguir os piratas, coagir outros países a obedecer aos princípios e políticas de *copyright*, provar infrações e sancionar infratores.

O princípio de "ideia-expressão", originalmente alheio à nacionalidade, acaba se enquadrando e reforçando a hierarquia atual de riqueza global, e assim legitimando Hollywood, como cinema nacional americano, a continuar se apropriando e colhendo os benefícios de quaisquer novas ideias de outros cinemas, enquanto a pirataria – cópia do produto-expressão – é criminalizada, como foi demonstrado claramente no gesto de Evans de identificar os interesses americanos com *Kill Bill*. Entretanto, haveria alguma diferença se o disco que Evans segurava fosse de um software de computador de marca americana ao invés de um filme de Hollywood? Para Evans e para a ideologia política que ele representa, um filme pirateado e um programa de computador pirateado produzem o mesmo significado político: um produto americano sendo violado por outro país. Mas como filme, *Kill Bill* é culturalmente mais complexo do que um software de computador, no sentido de que o filme não é apenas uma *commodity* comercializada transnacionalmente, mas é também um sistema de representações que, por sua vez, se compõe de muitos "fluxos de informação" culturais transnacionais.

---

17 McCALMAN, 2004, p. 111

Um exemplo pode ajudar a ilustrar o conceito: em 1990, Hong Kong recebeu 9,8% do total de exportações de Nova Iorque da Federal Express, mostrando fortes laços entre as duas cidades globais na produção e troca de informação de alto nível.[18] Sociólogos apontam insistentemente que a economia global atual se organiza em torno dos centros de comando e controle que coordenam e renovam as atividades inter-relacionadas das firmas, que, de acordo com Manuel Castells, podem ser reduzidas à geração de conhecimento e fluxos de informação.[19] As cidades globais, das quais Hong Kong certamente faz parte, têm papel-chave em facilitar fluxos transnacionais de conhecimento e informação, que por sua vez constituem a fundação da nova economia global.[20] Usando essa analogia, *Kill Bill* pode ser visto como transnacional em dois níveis: onde o filme em si é um desses pacotes da FedEx (como produto) circulando entre várias áreas, e também onde é uma combinação criativa de muitos desses pacotes (como ideias). *Kill Bill* é um texto especialmente rico: não apenas se apresenta como um filme hiperpluralista, com tantas origens e fontes de influência que seu mapeamento claro é impossível e sem sentido, mas também pode ser visto como texto metacinematográfico que comenta reflexivamente os mecanismos de "apropriação" de Hollywood. Para compreender o sistema de circulação transnacional de filmes de Hollywood, não podemos apenas ler o filme como uma *commodity* inerte sendo espalhada pelo mundo: também precisamos examinar o texto do filme em si, que reflete e manipula várias trocas culturais simultaneamente. É, defendo eu, no nível de representação que o *copyright* se torna menos pertinente, embora leis de *copyright* cubram exatamente essas representações.

O ETERNO PROBLEMA DE HOLLYWOOD

Os Estados Unidos se tornaram uma potência cultural tão grande porque foram uma nação pirata no século XIX. Lawrence Lessig relembra seus leitores americanos que "apesar da nossa reação violenta com a China, devemos lembrar que antes de 1891, os direitos autorais de estrangeiros

18 MITCHELSON & WHEELER, 1994, p. 99.
19 CASTELLS, 1996, p. 409.
20 SASSEN, 1991.

não eram protegidos nos EUA. Nascemos como uma nação pirata."[21] Tais práticas ativas de pirataria foram importantes particularmente para o desenvolvimento de Hollywood no início do século XX, tornando possível sua transformação em maior fábrica de filmes do mundo. Como demonstra Siva Vaidhyanathan, Hollywood transformou-se de fraca em *copyright* para forte em *copyright* durante o século XX, quando mudava de sua forma livre e simples de adaptação de obras de autores literários com forte proteção de *copyright* para se tornar ela própria um empreendimento global altamente protecionista de suas obras.[22] A forte proteção de *copyright* que o governo americano procura impor globalmente não significa que a indústria cultural americana não deve "consultar" as ideias alheias. Bem ao contrário, Hollywood sempre se apropriou ativamente de ideias e expressões de outras tradições cinematográficas.[23] A apropriação rápida e efetiva de outras tradições cinematográficas pode ser, em si, ironicamente, uma característica formadora principal de Hollywood como cinema nacional americano.

Com uma indústria cultural tão prolífica, produzindo centenas de longas-metragens todos os anos, fica claro que Hollywood não pode se dar ao luxo de pregar "originalidade". Alan Williams identifica um problema eterno em Hollywood:

> "'Onde conseguir as narrativas básicas para o enorme número de filmes a serem feitos a cada ano?' *Kill Bill*, conscientemente ou não, apresenta este eterno problema de Hollywood declarando quase explicitamente as fontes cinematográficas de onde bebe. Poucos espectadores deixariam de perceber o estilo pós-moderno de *Kill Bill*, que assume e parodia livremente o filme de François Truffaut *A Noiva Estava de Preto*, filmes *blaxploitation*, faroestes espaguete, samurais japoneses, e, claro, filmes de ação de Hong Kong. *Kill Bill* é claro quanto a essa rede de "intertextualidade," como demonstrado nos textos iniciais do filme – um para a Shaw Brothers e outro para Kinji Fukasaku – e os inúmeros efeitos sonoros roubados diretamente da tradição japonesa e chinesa de cinema, ao qual o filme 'presta homenagem'".[24]

---

21 LESSIG, 2001, p. 106.
22 VAIDHYANATHAN, 2001, p. 82.
23 v. WASSER, 1995.
24 WILLIAMS, 2002.

Kill Bill – Volume 1 • divulgação

Como muitas audiências também notaram, Bruce Lee é quase o deus do filme, representado no macacão amarelo de Uma Thurman; a sequência da "House of Blue Leaves" foi claramente projetada sobre a cena final de *O Dragão Chinês*; as máscaras dos Crazy 88 são parecidas com as usadas por Bruce Lee na série *O Besouro Verde*; o personagem de Bill é interpretado por David Carradine, que estrelou a série de TV *Kung Fu* como Kwai Chang Caine, uma série supostamente baseada num conceito de Bruce Lee. Tarantino é honesto sobre a influência dos filmes de Hong Kong sobre ele. Ele admite numa entrevista a respeito da sequência da "House of Blue Leaves" que finaliza o *Volume 1* que:

> "Eu não escrevi a sequência como uma cena de ação independente. Foi igual a todo o resto do roteiro. Eu estava me esforçando pra escrever, sabe. Mas quando eu via que faltava alguma parte intermediária, o que eu fazia era pensar em algo que eu tinha visto num filme de Kung Fu legal. Uma coisa legal que Samo Hung fez naquele filme, ou que Yu Wang fez no outro filme e colocava aquilo no meio do roteiro. Depois, durante um ano, eu reescrevi e reescrevi até que todas as coisas que eu peguei de outros filmes desaparecessem e tudo fosse preenchido com material original. Foi assim que eu fiz."[25]

25 TURNER, 2003.

Se Tarantino é uma figura cultuada que representa a criatividade cinematográfica americana, essa confissão nos diz em parte como a criatividade de Hollywood opera. Embora Tarantino alegue autoria declarando que "reescreve", o filme em si demonstra que Tarantino acrescentou relativamente pouco de novo à sequência. Originalidade, de acordo com essa entrevista, não é nada além de apropriação livre e transformação, retocadas até o espectador não conseguir mais identificar o original. Mas uma evidência interessante de *Kill Bill* relativa ao comentário de Tarantino sobre o filme é a de que é, sim, possível ver o original por toda parte em *Kill Bill*. Como sabemos, o filme foi coreografado pelo "Mestre" Yuen Wo Ping, cujo trabalho em *Matrix* e *O Tigre e o Dragão* redefiniu drasticamente a filmagem de ações humanas em Hollywood. Mas Yuen, ele próprio bastante influenciado por filmes japoneses de samurai e faroestes de Hollywood, também coreografou muitos filmes de ação de Hong Kong, os mesmos filmes homenageados e copiados em *Kill Bill*. Apesar de em *Kill Bill*, principalmente no *Volume 1*, muitas ações representarem lutas japonesas de samurai ao invés do Kung Fu de Hong Kong, os movimentos são quase idênticos aos vistos em produções anteriores de Yuen. Enquanto Yuen refaz seus próprios trabalhos, *Kill Bill* é um *remake* hollywoodiano de filmes de Hong Kong, que por sua vez já eram *remakes* de filmes japoneses e filmes de Hollywood: fica cada vez mais difícil diferenciar homenagem, paródia, ou simples cópia.

Empréstimos culturais transnacionais também ajudam a facilitar a aceitação global de Hollywood. Como muitos estudiosos demonstram, o imperialismo cultural de Hollywood é construído na apropriação efetiva ou na cópia de ideias transnacionais.[26] A nacionalidade americana mitificada retratada em Hollywood se torna possível devido a uma estrutura narrativa que tende a produzir significados plurais que se adequam a vários espectadores, encorajando populações diversas a interpretá-los como se fossem locais. Essas narrativas têm significado para tantas culturas diferentes porque permitem que os espectadores daquelas culturas projetem

26 v., por exemplo, SEMATI & SOTIRIN, 1999; WASSER, 1995; OLSON, 1999.

seus próprios valores, arquétipos e tendências nos filmes. Ao invés de destruir uma identidade nacional única, tal diversificação de significados constrói uma "americanidade" fantasiosa.

Hollywood não pode, mas continua copiando ideias e expressões de outros cinemas com o objetivo de manter sua produção anual e dominação global. Entretanto, enquanto Hollywood se apropria ativamente e se beneficia de criações cinematográficas ou de ambientes de produção internacionais, o público americano assiste a cada vez menos filmes estrangeiros. David Desser sugere uma nova cultura cinéfila surgida na década de 1980, quando locadoras de vídeo se espalharam pelo mundo e novos aficionados, como o próprio Tarantino, assistiram a tantos filmes estrangeiros que se tornaram uma nova geração de cineastas.[27] Tarantino admite ter sido altamente influenciado pelos filmes de artes marciais de Hong Kong de Angela Mao e Li Hanxiang, tanto em termos de temas, como vingança feminina, quanto de estilo, como a vista aérea, que aparece em *Kill Bill*.[28] Desser aponta, acertadamente, que essas novas mídias (que incluíam VHS e, mais tarde, DVDs) e a nova cultura da Internet ajudaram a formar uma nova geração de cinéfilos capazes de assistir a filmes estrangeiros sistematicamente. Mas em contraste com essa cultura cinéfila, o público americano em geral tem assistido a cada vez menos filmes estrangeiros, pelo menos em termos de bilheteria de cinema. Em meados dos anos 1970, filmes estrangeiros representavam 10% da renda de bilheteria. Duas décadas depois, o número caiu para 0,5%.[29] Como Peter Wollen conclui sobre o reinado global de Hollywood, "O domínio americano... [é] prejudicial não apenas para todo o resto do mercado global, mas também, acima de tudo, aos próprios Estados Unidos."[30]

Tarantino é definitivamente um daqueles autointitulados fãs de carteirinha do cinema asiático, e foi necessário bastante esforço para estudar e apreciar tantos filmes asiáticos para criar algo como *Kill Bill*.[31] Mas a nova cinefilia

---

27 DESSER, 2005.
28 TURNER, 2003.
29 McCHESNEY, 1999, p. 38.
30 WOLLEN, 1998, p. 134.
31 Há muitos sites e fóruns de discussão na internet dedicados a traçar a teia

descrita por Desser, à qual Tarantino pertence, mantém-se como empreitada de uma população muito pequena. Muitos americanos que assistem aos filmes de Tarantino sabem muito pouco sobre cinema asiático em geral, ou a imagem que eles têm do cinema asiático é genérica, composta de velocidade, violência e exotismo, pela qual Hollywood é grandemente responsável.

Se *Kill Bill*, ou Hollywood em geral, se beneficia da livre apropriação de práticas cinematográficas estrangeiras, um grande problema resultante é uma confluência cultural entre os diferentes cinemas e culturas apropriados. Pessoas são atraídas por *Kill Bill* por sua orientalidade difusa, na qual tradições chinesas e japonesas se fundem em um todo indistinguível, embora o hilário Mestre Pai Mei em *Volume 2* lembre os espectadores do racismo no cinema de Hong Kong sobre os japoneses. O filme é obviamente muito autorreflexivo para nos fazer crer que Tarantino confunde as duas culturas cinematográficas distintas em qualquer nível. Ao invés disso, acompanhando a mentalidade da Geração X, tudo existe para ser ridicularizado, incluindo a própria Hollywood e os cinemas asiáticos que o filme supostamente homenageia.

Como resultado, nem o cinema japonês nem o de Hong Kong creditados em *Kill Bill* permanecem unificados. A cena climática no restaurante "House of Blue Leaves" no *Volume 1* foi filmada em Beijing.[32] De acordo com Tarantino, existem três vantagens na locação: "a equipe de Beijing do mestre Wo Ping, os Crazy 88; uma vivacidade e vigor do cinema chinês [que Tarantino busca]; e filmar no estilo chinês, ou seja, com pouca organização de agenda."[33] Fica claro que Tarantino é atraído pelo estilo de Hong Kong de fazer filmes, da mão-de-obra especializada (Yuen Wo Ping e sua equipe) à logística diária (pouca organização). Mas os toques específicos de Hong Kong correspondem não apenas à lógica de produção por trás das câmeras, mas também ao tom geral do filme. A arquitetura desse restaurante japonês é tão "não japonesa" (apesar de alguns ícones japoneses, como arranjos de flores), que lembra

---

intertextual de Kill Bill, demonstrando o tipo específico de apelo do filme aos cinéfilos descrito por Desser.

32 Os créditos finais de Kill Bill – Volume 1 postulam claramente: "produzido com assistência da China Film Co-Production Corporation".

33 TURNER, 2003.

menos um restaurante japonês do que uma casa de chá chinesa tradicional, ou um motel (*kezhan*), tão comuns nos filmes da Shaw, com corpos sendo arremessados do segundo andar para o salão. Proposital ou não, o filme é carregado de confluência nipo-chinesa. Ele insere uma cartela "Shaw Scope" no início do filme, enquanto o filme é supostamente uma homenagem a Kinji Fukasaku. Lucy Liu, que é sino-americana, faz o papel de O-Ren Ishii (Cottonmouth), rainha do submundo de Tokyo. Combinando animação japonesa (anime) e Kung Fu estilo Hong Kong, *Kill Bill* pode ser visto como distintamente americano, uma vez que não é japonês, nem de Hong Kong. Como afirma James Steintrager sobre o fenômeno *cult* do cinema de Hong Kong nos EUA, "somos levados a inferir que o maior crime do fã é, na verdade, que ele não se importa de forma alguma com a tarefa hermenêutica de compreender os outros."[34]

Entretanto, não estou condenando essa prática plagiadora, ou parasítica, de Tarantino, da mesma forma que Steintrager nos lembra de não usarmos crítica cultural para legitimar uma maneira "correta" de assistir sobre outras maneiras "incorretas".[35] É improdutivo e ignorante se apegar em tradições cinematográficas individuais como se fossem independentes e distintas, uma vez que sabemos que essas, como todos os cinemas nacionais do mundo, se influenciam mutuamente o tempo todo. Se *Kill Bill* plagia o cinema de Hong Kong, o cinema de Hong Kong também já plagiou Hollywood e outros cinemas. Plágio não é apenas um problema eterno de Hollywood, mas também um problema eterno do cinema como indústria cultural, que sempre trabalha duro para manter a pseudoindividualidade de seus produtos, na verdade bastante padronizados. *Kill Bill* é único em boa parte porque ressalta ao invés de esconder tais atos de plágio.

Enquanto a climática cena de luta no restaurante japonês é claramente Hong Kong, o estilo de Kung Fu da Shaw desenvolvido nos anos 1960 e 70 deve muito ao cinema japonês. As duas grandes entidades cinematográficas

34 STEINTRAGER, 2005.
35 Idem.

que *Kill Bill* referencia são o estúdio Shaw Brothers e Bruce Lee, que, cada um à sua maneira, têm ligações com o Japão.[36] A Shaw Brothers dos anos 1970 que Tarantino homenageia era uma típica fábrica de sonhos, que produzia um fluxo constante de filmes genéricos da forma mais eficiente possível. Se Hollywood é notória por recrutar talentos estrangeiros para sustentar seu império, a Shaw também funcionou da mesma forma durante seu ápice. O estúdio estava envolvido em complexa cooperação com estúdios, cineastas e talentos japoneses desde os anos 1950, e seus recrutas incluíram mestres como Kenji Mizoguchi, que dirigiu *Princess Yang Kwei Fei* em 1955, e outros diretores menos famosos, mas muito talentosos, como Inoue Umetsugu, cooptados para trabalhar em Hong Kong e produzir obras padronizadas e genéricas.[37] Inclusive, foi o diretor de fotografia Nishimoto Tadashi que patenteou o processo Shaw Scope Wide Screen,[38] cuja cartela aparece no início do *Volume 1*. Os vários *zoom-ins* rápidos em Pai Mei no *Volume 2*, que chamam tanta atenção para os filmes da Shaw, também foram provavelmente uma técnica que Cheh Chang e sua geração de cineastas de Hong Kong aprenderam com épicos japoneses (*jidaigeki*) em filmes e em dramas para TV.[39] O famoso "plano de luta vista de cima" de Li Hanxiang, que tanto fascina Tarantino, que o reproduziu em *Kill Bill*, também pode ser encontrado no cinema japonês já em 1943, no primeiro filme de Akira Kurosawa, *A Saga do Judô*.

Por outro lado, os filmes de Bruce Lee também tinham um forte componente japonês. Como mencionei anteriormente, a sequência da "House of Blue Leaves" é baseada na cena final de *O Dragão Chinês*, na qual o espaço – passando por portas de correr japonesas – dá tanto a Uma Thurman quanto a Bruce Lee várias camadas de dimensões espaciais e emocionais.

---

36 Bruce Lee não fez filme algum com a Shaw Brothers; ele é o prodígio da Golden Harvest, embora o chefe da Golden Harvest, Raymond Chow, tenha sido gerente de produção da Shaw, o que evidencia os elos inquebráveis entra as duas empresas.
37 DAVIS & YUEH-YU, 2003, pp. 255-271.
38 Idem, p. 259.
39 Essas tomadas de zoom-in são também frequentemente vistas em westerns spaghetti, mas é mais provável que os cineastas de Hong Kong a tenham pegado da fonte japonesa, já que os filmes de ação de Hong Kong dos anos 1970 foram, em geral, bastante influenciados pelo cinema e pela televisão do Japão. Agradeço a Darrell Davis pelo aconselhamento.

Devemos notar que, ainda que *O Dragão Chinês* pregue um sentimento antijaponês, o filme se apropria de muitos estilos cinematográficos japoneses, principalmente dos filmes de samurai, o que reflete em parte a prática do cinema de Hong Kong àquela época. O próprio Bruce Lee, de quem o macacão amarelo e o tênis Asics Tiger nos lembram claramente, também incorporou artes marciais japonesas em seu Jeet Kune Do. O macacão amarelo supostamente não representa nenhum estilo específico de artes marciais, mas dá ao usuário o poder e a liberdade de se adaptar a qualquer forma de luta, o que pode inclusive ser usado para descrever com precisão Hollywood como um cinema nacional. Em outras palavras, o visual Bruce Lee andrógino de Uma Thurman pode ser visto como um símbolo cultural sublimado de "estilo de não ter estilo." Uma vez que o cinema de Hong Kong sempre se apropria livremente de ideias e expressões de outras tradições culturais cinematográficas, as fontes plagiadas por *Kill Bill* não são exatamente "originais". Enquanto promovia o *Volume 1* em Londres, Tarantino explicou a jornalistas britânicos seu estilo preferido de fazer filmes: "Gosto de filmes sobre pessoas que quebram as regras, que são rebeldes."[40] O macacão amarelo pode representar exatamente essa atitude de quebrar regras. Mas quais são as regras a serem quebradas? De que maneira a apropriação cultural com uma intertextualidade tão elaborada pode ser vista como quebra de regras ou, ao contrário, obediência a regras? Ou a questão "quem copia quem" ainda é relevante na indústria cultural global de hoje, que deve ser alimentada pela rápida reciclagem de ideias e expressões?

Apesar de suas diversas fontes de apropriação, *Kill Bill* não é uma celebração metatextual do cinema japonês e de Hong Kong: os filmes apropriados são tão honrados quanto difamados. Devo enfatizar aqui que tal sistema "dialógico" de empréstimo mútuo não é necessariamente igualitário e receptivo, como críticos literários como Mikhail Bakhtin sugerem.[41] Ao invés disso, a violência é envolvida constantemente em cada ato de apropriação e alternância, particularmente no cinema comercial. De acordo

40 BBC News, 2003.
41 Sobre o conceito de dialogismo, v., por exemplo, BAKHTIN, 1981.

com Thomas Leitch, *remakes* sempre acabam por negar seus originais. "Embora os *remakes*, por definição, baseiam uma parte importante de seu apelo na habilidade conhecida de uma história pré-existente atrair audiência, eles frequentemente competem com os próprios filmes que invocam."[42] De acordo com Leitch, o problema retórico fundamental dos *remakes* é o equilíbrio de duas propostas aparentemente irreconciliáveis: que o *remake* é igual ao seu modelo, e que, ainda assim, é melhor. Leitch chama este paradoxo de negação: a combinação de reconhecimento e repúdio em um único gesto ambivalente.[43]

Se *Kill Bill* é um *remake* que presta homenagem aos filmes asiáticos a que faz alusão, também é uma atualização e uma revisão do cinema asiático com o propósito de entreter uma nova geração de espectadores americanos e globais. O *remake*, portanto, critica implicitamente o original como fora de moda, o que, neste caso, significa que a mulher branca Uma Thurman é mais relevante aos espectadores de hoje do que o homem asiático Bruce Lee. Em outras palavras, ao chamar a atenção com tanto estilo para Bruce Lee, como demonstrado na ênfase do macacão amarelo, Tarantino também chama a atenção para o fato de Bruce Lee estar datado. É apenas através do *remake*, ou paródia, de Tarantino, que Bruce Lee continua "divertido". Como Leitch comenta, muitos dos *remakes* que Hollywood faz de filmes estrangeiros são imperialistas, uma vez que o objetivo do *remake* é "traduzir não um idioma, mas uma cultura."[44] O *remake* de Hollywood tenta adaptar os elementos mais árduos e complexos dos filmes originais, que acabariam não sendo bem recebidos às exigências dos consumidores americanos. No caso de *Kill Bill*, apesar do macacão, Uma Thurman está despida da natureza animalesca de Bruce Lee: ela mata porque seu bebê foi morto, enquanto o narcisista Bruce Lee muitas vezes mata em nome da própria performance e da automitificação.[45] Embora, no início do *Volume 2*, Bill lembre a Noiva de sua obsessão por matar, no final ela prontamente retorna ao papel de

---

42 LEITCH, 2002, p. 44.
43 Idem, p. 53.
44 Idem, p. 56.
45 v. BORDWELL, 2000. p. 53.

mãe que tanto desejava. Na cena final de *O Dragão Chinês*, Bruce Lee pula em direção à câmera, numa clara afronta aos espectadores; por outro lado, Uma Thurman sorri gentil e romanticamente no final dos dois volumes, num gesto que ameniza toda a raiva mostrada anteriormente nos filmes.[46]

Portanto, o tipo de apropriação cinematográfica transnacional em *Kill Bill* é mais do que uma velha teia de aranha de intertextualidade que poucas produções culturais contemporâneas conseguiriam evitar; ele também revela a necessária mistura de especificidades culturais na cópia constante de ideias do cinema comercial, na qual Hollywood, como um cinema (trans) nacional, se baseia. O cinema de Hollywood empresta constantemente elementos de outros cinemas nacionais, mas, ao mesmo tempo, essas identidades culturais particulares são deliberadamente alteradas ou confundidas. Essas influências estrangeiras, que não são elas próprias culturalmente puras, são mascaradas pela embalagem de Hollywood ou enfatizadas como artifícios culturais, devolvidos ao mercado para serem consumidos por audiências do mundo todo.

PIRATARIA E A DESMISTIFICAÇÃO DA (TRANS)NACIONALIDADE DE HOLLYWOOD

Se o eterno problema de Hollywood, como afirma Alan Williams, é encontrar novas expressões fílmicas, o *copyright* também se torna seu eterno problema, uma vez que ele supostamente previne a livre apropriação da criatividade cultural. A maior ironia, obviamente, é que o discurso atual do *copyright* acaba protegendo Hollywood, mas não protegendo as fontes das quais ela se apropria. Apesar das políticas de apropriações culturais extremamente complexas de *Kill Bill*, o Secretário Evans pode recorrer ao discurso totalizador do *copyright* para transformar o filme em um produto nacional. Considerando a pirataria um crime econômico, a indústria cinematográfica americana está determinada a aniquilá-la como um sistema de produção e distribuição fora do controle da ordem cinematográfica americanocêntrica.

---

46 Essa cena final de Kill Bill – Volume 1 pode ser comparada àquela de Alien. Cf. CREED, 1990.

Podemos voltar ao disco pirata de *Kill Bill* que Evans segurava nas mãos para discutir por que a pirataria de filmes é tão ameaçadora para Hollywood. Eu também consegui uma versão pirata em DVD de *Kill Bill – Volume 1* num shopping obscuro de Hong Kong, o que revela em parte como essa identidade (trans)nacional de Hollywood funciona. A qualidade de imagem do DVD era bastante satisfatória, e sua disponibilidade imediata indicava que a versão tinha sido retirada de um *screener* (DVD feito internamente com o filme ainda incompleto ou para distribuição para a imprensa, festivais ou para classificação indicativa), vazado durante o processo de pós-produção.[47] Apesar da imagem e som de boa qualidade do disco pirata, muito semelhante às cópias oficiais, um elemento definidor dessa experiência cinematográfica única foi a legendagem ridícula. Embora piratas tentem investir o mínimo possível em seus negócios, eles todavia são os distribuidores dessas cópias e, dessa forma, precisam assumir um dever importante: dublagem ou legendagem. As cópias *screener* que servem como versões *master* geralmente não têm legendas. Assim, as legendas na versão pirata são interessantes por serem o mais óbvio componente do produto acrescentado pelos piratas, além de demonstrarem como pessoas de fora dos Estados Unidos compreendem os filmes de Hollywood.

Como esperado, encontramos traduções de baixíssima qualidade em filmes piratas. Os resultados algumas vezes são incríveis, com legendas sugerindo significados pouco relacionados, e algumas vezes opostos ao diálogo real – e, portanto, subvertendo o significado da história. Uma má tradução interessante que encontrei em minha cópia pirata de *Kill Bill* em DVD está na cena da cozinha com Vernita Green (Copperhead), quando as duas mulheres em luta fazem uma pausa no momento em que a filha de Green aparece voltando da escola. Segue-se o diálogo entre as duas (copiado da versão oficial em DVD):

---

47 Para uma discussão mais elaborada sobre as tecnologias envolvidas na fabricação de VCDs ou DVDs piratas, v. PANG, 2004.

Green: "You bitch, I need to know if you will gonna starting more shit around my baby girl." ("Sua puta, preciso saber se você vai fazer mais merda perto da minha filhinha.")
A Noiva: "You can relax for now, I'm not going to murder you in front of your child, ok?" ("Pode relaxar por enquanto, eu não vou te matar na frente da sua filha, tá?")
Green: "I guess you are more rational than Bill led me to believe you are capable of."
("Acho que você é mais racional do que o Bill me fez acreditar que você era capaz.")
A Noiva: "It's mercy, compassion, and forgiveness that I lack, not rationality."
("É misericórdia, compaixão e capacidade de perdoar o que me falta, não racionalidade.")

Mas a versão pirata traduz o diálogo da seguinte forma:

Green: "You bitch, never want to hurt my daughter."
("Sua puta, nunca queira machucar minha filha.")
A Noiva: "Can we have a chat? I won't hurt your child."
("Podemos conversar? Não vou machucar sua filha")
Green: "I can't believe you have such a temper."
("Não acredito que você é tão esquentada.")
The Bride: "That's my way, passion; not nationality."
("Esse é meu jeito, paixão; não nacionalidade.")[48]

Esse grupo de legendas, como fica claro, corresponde muito pouco aos diálogos reais, e ainda sugere informação errada, uma vez que a Noiva diz no original que ela não tem paixão, enquanto a legenda da versão pirata sugere o contrário. Esse tipo de erro de legendagem está por toda parte em filmes piratas, algumas vezes chegando ao ponto de tornar a história incompreensível. Mas o erro mais impressionante dessa seleção é o termo "nacionalidade" que substitui "racionalidade." A audiência sabe que a Noiva é americana, e que a nacionalidade a que ela se refere teria que ser sua identidade americana. Então o que ela estaria mesmo dizendo seria: "Sim, eu sou mal-educada, apesar da minha nacionalidade americana, que deveria me tornar o oposto." Ao não compreender o diálogo, o intérprete tem que se apoiar em suas próprias conclusões culturais anteriores – o povo

48 As legendas no DVD pirata têm versões tanto em inglês quanto em chinês; essa citação foi extraída da versão em inglês, na qual a chinesa é baseada.

americano, pelo menos aparentemente, não é mal-educado – para fazer a cena ter sentido. No filme, essa bela mulher americana é violenta demais para se enquadrar na visão estereotipada que os chineses têm daquele povo, pela qual Hollywood é parcialmente responsável. Essa tradução de legenda demonstra que não importa o quanto *Kill Bill* incorpore características de outras tradições cinematográficas para se tornar um produto global, a etiqueta americana aparece sempre na recepção global.

Há outro erro de legendagem na versão pirata de *Kill Bill*. Na cena final da sequência da "House of Blue Leaves", a Noiva está na etapa final da luta com O-Ren Ishii no quintal nevado. Ishii acerta a Noiva nas costas, que fica gravemente ferida, quase morrendo. Ishii diz:

> "Silly caucasian girl likes to play with samurai sword. You may not be able to fight like a samurai... but you are going to die like a samurai." ("Menininha branca boba gosta de brincar com espadas de samurai. Você pode não saber lutar como um samurai... mas você vai morrer como um samurai.")

Mas a legenda diz:

> "Like the sun-rising flesh blood, your attack is just like the blazing sun of the summer... because that's your style." ("Como o sangue que faz o sol nascer, seu ataque é como o brilhante sol do verão... porque este é o seu estilo.")

Diferentemente da cena anterior, neste trecho da versão pirata a nacionalidade/etnia da Noiva é reprimida, ao invés de ressaltada. O efeito é bem diferente: enquanto a fala original se apresenta como uma metacrítica autorreflexiva do filme, ou de Hollywood em geral, a versão pirata mantém um tom geral poético, ressaltando não a individualidade da Noiva, mas o sentimento cultural genérico dos filmes de samurai/kung fu: o "seu estilo" mencionado aqui pode se referir ao estilo geral dos filmes de samurai. Assim, enquanto o primeiro grupo de erros de tradução ressalta a identidade americana contida do filme, o segundo grupo evita sua identidade cultural.

Mas esses dois conjuntos de erros de legendagem revelam uma lógica

comum da recepção cultural do cinema de Hollywood em geral: as interpretações locais vastamente diferentes. A legendagem é, de fato, um componente crítico na circulação global de filmes, especificamente para o caso de Hollywood ser recebida "corretamente" no mundo. Mesmo com o cada vez maior peso do espetáculo, a narrativa de um filme de Hollywood ainda é, em grande parte, transmitida pelo diálogo, que é falado, na maior parte das vezes, em inglês. Traduções corretas e eficientes parecem ser intrínsecas ao regime global de Hollywood e são, entretanto, a única coisa que os piratas não conseguem copiar diretamente. Nas ocasiões em que o tradutor/espectador não consegue captar o diálogo com exatidão, suas próprias interpretações são acrescentadas para completar o sentido. No primeiro grupo de erros mostrado acima, o tradutor acrescentou sua leitura da feminilidade americana; no segundo caso o tradutor perdeu a perspicácia característica do autor Tarantino, substituindo-a por um sentimento geral sobre a cultura de espadachins do Japão e de Hong Kong. Em ambos os casos, o tradutor se apoia em sua própria imaginação para alcançar os significados perdidos do produto americano. Esses erros de legendagem revelam que interpretações diversificadas estão sempre presentes na recepção dos filmes de Hollywood. Tais leituras locais diferentes são totalmente proibidas na versão oficial.

Não interessa o quão importantes sejam essas interpretações locais para o acesso dos filmes de Hollywood a diferentes mercados: elas não podem ser manifestadas nas versões oficiais. Tradutores de diálogo são padronizados no mundo todo e distribuidores geralmente não permitem a inclusão pelos mercados regionais de seus próprios gostos e valores, que alterariam os diálogos originais. A legendagem "criativa" de filmes piratas constitui um pesadelo para os mercados globais de Hollywood, cuja tarefa principal, entre outras, é eliminar as recepções transnacionais diversificadas forjando a unidade do produto, para que sua narrativa e diálogos permaneçam os mesmos no mundo todo.[49] Esse efeito homogeneizante é criado não apenas

49 Evidentemente, sempre há exceções, que muitas vezes são jogadas promocionais, mais do que considerações reais de diferenças culturais; por exemplo, a versão asiática de Kill Bill é propagandeada como sendo mais violenta

nas produções de Hollywood, mas também em produções internacionais cujos direitos de distribuição foram adquiridos pelos estúdios de Hollywood. A Miramax, por exemplo, vende filmes americanos a outros países e compra os direitos de distribuição de filmes estrangeiros para o mercado americano, praticamente atuando na supervisão e engenharia de todo o fluxo global de filmes. Enquanto as distribuidoras de Hollywood raramente adaptam seus filmes americanos para exibição em partes diferentes do mundo, elas sempre alteram os filmes estrangeiros que compram para oferecer ao mercado americano. Há uma petição na Internet para a Disney, que é dona da Miramax e da Dimension Films, requisitando o fim das alterações nos filmes de Hong Kong distribuídos por essas empresas, principalmente no que tange à edição irresponsável. Como declara o texto da petição:

> "os filmes frequentemente têm cenas removidas pela Disney por serem consideradas ofensivas (violência, uso de drogas etc.), por conterem referências culturais chinesas/asiáticas e/ou políticas que audiências na América do Norte não compreenderiam totalmente, ou (o mais comum) simplesmente por quererem que o filme fique mais curto e/ou mude de ritmo."[50]

De fato, a Disney tem direitos exclusivos de distribuição de muitos filmes asiáticos não apenas nos Estados Unidos, mas também em várias partes do mundo, e portanto decide como esses filmes devem ser assistidos no mundo todo.[51] Uma linha de raciocínio importante por trás das alterações feitas aos filmes originais distribuídos internacionalmente é a habilidade de compreensão do público americano, tido como referência para que "o mundo" assista às versões dos filmes de Hong Kong de forma supostamente mais confortável.

Filmes piratas são capazes de escapar deste controle total de Hollywood, desde que o público global recorra aos filmes pirateados de Hong Kong para

---

do que a versão ocidental.

50 Extraído do Appeal to Disney for Respectful Treatment of Asian Films, da Web Alliance for the Respectful Treatment of Hong Kong Films, disponível em: www.petitiononline.com/warthkf/petition.html

51 Na verdade, a Disney algumas vezes compra os direitos de distribuição de determinados filmes para algumas partes do mundo sem qualquer intenção de exibir esses filmes ali, para criar uma situação em que há menos concorrência para as produções da própria Disney.

contornar a mediação das distribuidoras americanas. Entretanto, não podemos considerar a pirataria como subversiva de modo algum. Como mencionei anteriormente, os significados culturais da pirataria de filmes não são as implicações de desejos (anti)capitalistas e disciplina, mas sua disseminação e desordem. A pirataria de filmes pode ser vista como o maior crime cometido coletivamente pelo povo contra a autoridade tanto estatal quanto de capital. Mas essa pirataria não significa de maneira alguma que o povo tenha se atribuído mais poder. Pirataria indica falta de autoria, de autoridade, de regras e de disciplina.[52] Produzir e assistir a filmes piratas não deve ser romantizado como uma guerrilha contra os conglomerados de mídia; a própria indústria da pirataria mantém muitas outras formas de exploração. Mas filmes piratas podem ser um dos poucos produtos culturais que demonstram a ineficiência da ordem americanocêntrica da mídia global. Hollywood copia constantemente ideias e expressões de outros como se fossem próprias, cunhando uma identidade nacional composta de influências transnacionais. O discurso do *copyright*, que é o maior guardião da hegemonia global de Hollywood, faz vista grossa sobre esse tráfico e violência cultural; filmes são tidos simplesmente como *commodities*, ao invés de sistemas de representação. As complexas políticas de representação, não surpreendentemente, reaparecem onde o *copyright* falha – filmes piratas revelam os componentes fundamentais transnacionais que os filmes de Hollywood tentam incorporar, controlar e encobrir. As legendas falhas nos ajudam a ver além de um mito nacional, o mito de que filmes de Hollywood são globais porque são nacionais.

52 PANG, 2004, pp. 116.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Alien, o Oitavo Passageiro (*Alien*, 1979, Ridley Scott)

O Besouro Verde (*The Green Hornet*, série de TV, 1966-1967, George W. Trendle)

The Blind Swordsman Meets His Equal (*Shin Zatô Ichi: Yabure! Tôjin-ken*, 1971, Kimiyoshi Yasuda)

O Dragão Chinês (*Tang Shan Da Xiong*, 1971, Luo Wei; também conhecido como *Fists of Fury*)

Kill Bill – Volume 1 (*Kill Bill: Vol. 1*, 2003, Quentin Tarantino)

Kung Fu (série de TV, 1972-1975, Ed Spielman)

Matrix (*The Matrix*, 1999, Andy e Larry Wachowski)

A Noiva Estava de Preto (*La Mariée Était en Noir*, 1968, François Truffaut)

The One-Armed Swordsman (*Dubei Dao*, 1967, Cheh Chang)

Princess Yang Kwei Fei (*Yôkihi*, 1955, Kenji Mizoguchi)

A Saga do Judô (*Sanshiro Sugata*,1943, Akira Kurosawa)

O Tigre e o Dragão (*Wo Hu Cang Long*, 2000, de Ang Lee)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination: four essays* (editado por Michael Holquist). Austin, TX: University of TexaWs Press, 1981.

BALNAVES, Mark; DONALD, James; DONALD, Stephanie Hemelryk. *The Global Media Atlas*. Londres: British Film Institute, 2001.

BBC News. "Tarantino Defends *Kill Bill* Violence" In: *BBC News* (news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/film/3157596.stm). Londres, 3 de outubro de 2003 (acessado em 1º de maio de 2004).

BERRY, Chris. "If China Can Say No, Can China Make Movies; or, Do Movies Make China? Rethinking National Cinema and National Agency" In: *boundary 2* 25, no. 3, 1998, pp. 129-50.

BORDWELL, David. *Planet Hong Kong: popular cinema and the art of entertainment*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.

CATELLS, Manuel. *The Rise of the Network Society*. Maldan, MA: Blackwell, 1996.

CHUNG-YAN, Chow. "China Will Take More Imports from U.S." In: *South China Morning Post*, 29 de outubro de 2003.

CREED, Barbara. "*Alien* and the Monstrous-Feminine" In: KUHN, Annette. *Alien Zone: cultural theory and contemporary science fiction cinema*. Londres: Verso, 1990, pp. 128-141.

CROFTS, Stephen. "Reconceptualizing National Cinema/s". In: *Quarterly Review of Film and Video* 14, no. 3, 1993, pp. 49-55.

DAVIS, Darrell W.; YUEH-YU, Emilie Yeh. "Inoue at Shaws: The Well-spring of Youth" In: AIN-LING, Wong (org.). *The Shaw Screen: a preliminary study*. Hong Kong: Hong Kong Film Archive, 2003, 255-271.

DESSER, David. "Hong Kong Film and the New Cinephilia" In: MORRIS, Meaghan; LI, Siu-leung; CHAN, Stephen Ching-kiu (orgs.). *Hong Kong Connections: transnational imagination in action cinema*. Durham, NC: Duke University Press, 2005.

GOLDSTEIN, Paul. *Copyright's Highway: from Gutenberg to the celestial jukebox*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

GOMERY, Douglas. "Hollywood as Industry" In: HILL, John; GIBSON, Pamela Church (orgs.). *American Cinema and Hollywood: critical approaches*. Londres: Oxford University Press, 2000.

HIGSON, Andrew. "The Limiting Imagination of National Cinema" In: MACKENZIE, Scott; HJORT, Mette (orgs.). *Cinema and Nation*. New York: Routledge, 2000, pp. 63-74.

HOZIC, Aida. *Hollywood World: space, power and fantasy in the American economy*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001.

LANDES, William M.. "Copyright". In: TOWSE, Ruth (org.). *A Handbook of Cultural Economics*. Cheltenham, Reino Unido: Elgar, 2003, p. 132.

LEITCH, Thomas. "Twice-Told Tales: disavowal and the rhetoric of the remake" In: FORREST, Jennifer; KOOS, Leonard R. (orgs.). *Dead Ringers: the remake in theory and practice*. Albany, NY: State University of New York Press, 2002, pp. 43-59.

LESSIG, Lawrence. *The Future of Ideas: the fate of the commons in a connected world*. Nova York: Random House, 2001.

LÓPEZ, Ana M. "Facing up to Hollywood" In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (orgs.). *Reinventing Film Studies*. Londres: Arnold, 2000, pp. 419-437.

McCALMAN, Philip. "Foreign Direct Investment and Intellectual Property Rights: evidence from Hollywood's global distribution of movies and videos" In: *Journal of International Economics* 62, 2004, p. 111.

McCHESNEY, Robert W.. *Rich Media, Poor Democracy: communication politics in dubious times*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1999.

MILLER, Toby; GOVIL, Nitin; McMURRIA, John; MAXWELL, Richard. *Global Hollywood* . Londres: British Film Institute, 2001.

MITCHELSON, Ronald L.; WHEELER, James O.. "The Flow of Information in a Global Economy: the role of the American urban system in 1990" In: *Annals of the Association of American Geographers* 84, 1994, p. 99.

OLSON, Scott Robert. *Global Media and the Competitive Advantage of Narrative Transparency*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1999.

PANG, Laikwan. "Mediating the Ethics of Technology: Hollywood and movie piracy" In: *Culture, Theory, and Critique* 45, 2004, pp. 19-32.

PANG, Laikwan. "Piracy/Privacy: the despair of cinema and collectivity in China" In: *boundary 2* 31, no. 3, 2004, pp. 112-121.

SASSEN, Saskia. *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

SEMATI, M. Mehdi; SOTIRIN, Patty J.. "Hollywood's Transnational Appeal: hegemony and democratic potential?" In: *Journal of Popular Film and Television* 26, no. 4, 1999, pp. 176-189.

STEINTRAGER, James A.. "An Unworthy Subject: slaughter, cannibalism, and postcoloniality" In: PANG, Laikwan; WONG, Day Kit-mui (orgs.). *Masculinities and Hong Kong Cinema*. Kent, OH: Kent State University Press, 2005.

STONE, William S.. *The Copyright Book: a practical guide*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.

SUM, Ngai-Ling. "Informational Capitalism and U.S. Economic Hegemony: resistance and adaptations in East Asia" In: *Critical Asian Studies* 35, setembro de 2003.

TURNER, Matthew. "*Kill Bill* Interview: with Quentin Tarantino and Uma Thurman" In: *View London* (www.viewlondon.co.uk/home_feat_int_killbill2.asp). Londres, 19 de fevereiro de 2003 (acessado em 10 de maio de 2004).

VAIDHYANATHAN, Siva. *Copyrights and Copywrongs: the rise of intellectual property and how it threatens creativity*. Nova York: New York University Press, 2001.

WASSER, Frederick. "Is Hollywood America? The Transnationalization of the American Film Industry" In: *Critical Studies in Mass Communication* 12, 1995, pp. 423-37.

WILLEMEN, Paul. *Looks and Frictions: essays in cultural studies and film theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

WILLIAMS, Alan. "The Raven and the Nanny: the remake as crosscultural encounter" In: FORREST, Jennifer; KOOS, Leonard R. (orgs.). *Dead Ringers: the remake in theory and practice*. Albany, NY: State University of New York Press, 2002.

WOLLEN, Peter. "Tinsel and Realism" In: NOWELL-SMITH, G.; RICCI, S.. *Hollywood and Europe: economics, culture, national identity, 1945–1995*. Londres: British Film Institute, 1998, pp. 128-142.

KILL BILL, MÚSICA E O CINEMA DE TARANTINO

SÉRGIO ALPENDRE

Há muito tempo Hollywood tem se servido da história do cinema para reelaborar gêneros, apropriar-se de fórmulas já consagradas, continuar por caminhos já estabelecidos anteriormente ou simplesmente repetir ideias antigas sem maquiagem, descaradamente, ideias requentadas para um novo público, que tem humor diferente e maior tolerância ao que não é original. A prática, que data de uma época difícil de precisar, tornou-se comum nos anos 1960 e principalmente na década seguinte, quando gêneros e fórmulas foram reestruturados para as plateias jovens, possibilitando imensos lucros para produtores, distribuidores e exibidores.

Exemplos bem sucedidos de apropriações de algumas fórmulas vêm sobretudo de refilmagens, como *Nasce uma Estrela* e *A Arte de Matar* (título com o qual foi lançada no Brasil a refilmagem de À Beira do Abismo). Já a reformulação de gêneros, que se aplica também aos dois filmes citados (um musical e um filme *noir*, respectivamente), foi responsável pelos dois maiores sucessos de 1977, *Guerra nas Estrelas*, de George Lucas, e *Contatos Imediatos do 3º Grau*, de Steven Spielberg (ambos ficções-científicas), e também por um longa-metragem que, lançado em dezembro de 1976, representou ao mesmo tempo um retorno ao subgênero do filme de boxe, calcado em *O Campeão* e *Corpo e Alma* e um renascimento de Hollywood como fábrica dos sonhos, após anos de crítica e negatividade da chamada Nova Hollywood:

Rocky – Um Lutador. Antes disso, inúmeras releituras de gêneros já haviam sido realizadas, tanto por artesãos como Arthur Hiller, John Hough ou Alan J. Pakula, quanto por autores como Robert Altman ou Paul Mazursky. Eventualmente esses diretores citavam filmes antigos, ou mesmo seriados de TV, em suas tramas, como uma maneira de fisgar o público já antenado com a história do cinema. A prática foi alavancada nos anos 1980, chegando a níveis de paródia e atingindo um grande pico na década seguinte, a década que viu um novo cineasta surgir no horizonte com suas releituras dos filmes de gângster e da *blaxploitation*: Quentin Tarantino.

Para entender melhor a proposta desse diretor de paixão irrestrita por música e cinema, é necessário ter consciência do cinema referencial que se tornou incrivelmente popular a partir da década de 1970. É necessário, sobretudo, compreender que Tarantino pode ser talentoso e bom diretor, mas originalidade não é bem seu maior trunfo. Nenhum problema com isso, uma vez que na história da arte sempre houve e sempre haverá aqueles que criam a partir do zero e aqueles que retrabalham temas de outrem em busca de uma sublimação. É precisamente esse o caso de Quentin Tarantino e é sobre o caráter multirreferencial de sua obra, desde o pastiche de *Cães de Aluguel* até o caminho para outro tipo de reverência em *Bastardos Inglórios* e *Django Livre*, que nos deteremos neste artigo.

A ligação mestre-discípulo entre Martin Scorsese e Tarantino é interessante, e vem, sobretudo, pela maneira como ambos os diretores usam a música pop em seus filmes. Em *Caminhos Perigosos* ou *Os Bons Companheiros*, por exemplo, Scorsese usa a trilha sonora como se estivesse compondo uma coletânea de sucessos de seu quarto, pontuando suas tramas com as melodias e os arranjos pesados das canções de rock que ele gosta de escutar. Tarantino faz exatamente a mesma coisa em *Cães de Aluguel*, *Pulp Fiction – Tempo de Violência* e *Jackie Brown*, com a diferença de que seus universos musical e cinematográfico são mais amplos, passando por funk, soul, country, música de faroeste spaghetti, cinemas oriental e russo e filmes baratos de diferentes cinematografias, enquanto a aproximação de Scorsese se dá principalmente

com o rock clássico, ou com a música soul que já havia sido absorvida por roqueiros, como também com cinema clássico americano e cânones do cinema moderno europeu. De todo modo, é fácil entender como o cinema referencial de Scorsese iria desembocar na fascinação com a história do cinema aproveitada e absorvida nos filmes de Tarantino. Tal fascinação, por seu lado, iria culminar, ainda dentro da carreira desse diretor, com uma das experiências estéticas mais ousadas e inventivas que envolvem cinema e música pop: o primeiro volume de *Kill Bill*, onde o coquetel de influências atinge o zênite, tornando-se a mais perfeita tradução de um álbum conceitual pop/rock para o cinema.

O CINEMA DA ALUSÃO

Quando foi publicado na revista *October,* em edição de 1982, um texto sobre a incidência da alusão em filmes hollywoodianos a partir dos anos 1960, seu autor mal poderia imaginar que na década de 1990, com a alusão ainda mais constante em Hollywood, um diretor chamado Tarantino iria levar tal prática a limites autoparódicos. Desde *Cães de Aluguel*, seu primeiro longa, chegando ao ápice com o díptico *Kill Bill*, o cinema de Tarantino recria cenas e situações de filmes que costumavam frequentar seu videocassete em sua época de aprendizado cinematográfico. Faroeste italiano (*western spaghetti*), filmes de Kung Fu, filmes de yakuza, de gângster, de assalto e *blaxploitation*: nada escapa de seu radar treinado para captar momentos que podem ser revividos em seus próprios filmes. O assim chamado "cinema da alusão", do qual Tarantino se apropria, não é recente. Data do tempo em que críticos começaram a reforçar o conhecimento sobre a história do cinema e seus leitores passaram a acompanhar essa história com afinco.

A gênese sessentista do cinema de alusão que iria explodir nos anos 1970 é resumida por Carroll com as seguintes palavras:

> "A proliferação de estudiosos da história do cinema permitiu aos diretores emergentes pressupor que no mínimo parte de sua plateia estaria preparada para procurar suas alusões à história do cinema e ver nelas sinais de compromissos expressivos de seus filmes. O jogo da alusão poderia começar; os mensageiros e

> os receptores estavam em seus lugares; as condições necessárias para o jogo da alusão eram satisfatórias."[1]

É preciso lembrar que ao fortalecimento da crítica de cinema nos anos 1950 seguiu-se o crescimento das escolas de cinema, que passaram a formar cineastas, teóricos e críticos em profusão na década seguinte. É justamente nesse ínterim que a base para um cinema da alusão é devidamente montada, chegando a Hollywood via cinema moderno europeu: Arthur Penn emulando Godard em *Mickey One*, John Cassavetes levando a câmera às ruas em *Sombras*, Robert Altman brincando com a narrativa (e o espectador) em *Voar É Com os Pássaros*, Robert Mulligan (*O Preço do Prazer* e *O Gênio do Mal*) e Robert Aldrich (*Triângulo Feminino* e *Resgate de uma Vida*) fazendo filmes influenciados por Bergman, Bertolucci e, novamente, Godard. Essa base seria reforçada pela produção dos alunos dessas novas escolas, com Francis Ford Coppola, Martin Scorsese e Brian De Palma à frente do grupo que seria identificado como Nova Hollywood.

A alusão, como o próprio Carroll afirma, tornou-se então um dos principais elementos do cinema, uma maneira de os diretores fazerem "comentários sobre os mundos ficcionais de seus filmes"[2]. O crítico ainda adverte:

> "Alusão, como estou usando aqui, é um termo geral que abrange diferentes práticas incluindo citações, memorização e reelaboração de gêneros clássicos, homenagens, e a recriação de cenas, planos, motivações, diálogos, temas, gestos, e o que mais pudesse vir da história do cinema, especialmente porque tal história já estava cristalizada e codificada nos anos 1960 e início dos anos 1970."[3]

No período estudado por Carroll foram lançadas inúmeras reelaborações de gêneros clássicos do cinema americano. Os exemplos mais óbvios são o filme *noir* (*Chinatown*, *Corpos Ardentes*, *O Destino Bate à Sua Porta*), bem como sua mais constante variação, o filme de detetive (*À Queima Roupa* e *Um Perigoso Adeus*; assim como também as paródias, destacando-se *Assassinato Por Morte*), o filme de gângster (*Bonnie & Clyde – Uma Rajada de Balas*, *Resgate de uma Vida*), o faroeste

1 CARROLL, 1982. p.55.
2 Idem. p.52.
3 Idem. Ibidem.

(*Meu Ódio Será Sua Herança*, *Quando É Preciso Ser Homem*, *Quando os Homens São Homens* e *Oeste Selvagem*), o musical (*Loucuras de Verão*, *Nasce uma Estrela*, *New York, New York*, *Os Embalos de Sábado À Noite*, *Grease – Nos Tempos da Brilhantina*). Nos anos 1990, a falta de criatividade se aprofundou e as reelaborações se tornaram mais numerosas e cada vez menos imaginativas. O que era recurso torna-se necessidade comercial. Trabalha-se com o que deu certo algum dia, seja nos anos 1940 ou num tempo mais recente (os anos 1980), fazendo as necessárias atualizações para o espírito da época. Foi a década em que começaram a se multiplicar as comédias românticas (das quais Ernst Lubitsch é pai com seu *A Loja da Esquina*), a partir do grande sucesso de *Harry e Sally – Feitos um Para o Outro*. A ficção científica, peça chave do cinema hollywoodiano no período 1977-1987, permanece com força em filmes de sucesso como *O Vingador do Futuro* (do mesmo diretor que havia feito *Robocop* em 1987, Paul Verhoeven), *Robocop 2*, *O Exterminador do Futuro 2 – O Julgamento Final* (retomando o sucesso do filme de 1984) e *O Demolidor*, entre outros. Se nos anos 1990 ainda era possível fazer bom cinema autoral no seio de Hollywood, foi naquela década que se iniciou um processo que atinge o cinema americano até hoje. Um processo em que a invenção se tornou rara, o contrabando é praticamente a única maneira de se fazer algo mais pessoal, e um diretor especial como Tarantino inicia seu brilho quase solitário em meio à mediocridade reinante.

É justamente em tal década que Tarantino começou a trilhar o caminho em direção ao rápido estrelato. Desde os anos 1960, quando se popularizou o adjetivo *felliniano*, não surgia diretor tão imitado, a ponto de surgir também a qualificação, quase sempre mal utilizada e compreendida, de *tarantinesco*. O que é ser tarantinesco, afinal? O próprio Tarantino rejeita o rótulo, dizendo, com razão, que seus três primeiros filmes são bem diferentes um do outro. Mas talvez a resposta mais apropriada seja: trabalhar com um número incrível de alusões, tanto à rica história do cinema quanto ao vasto repertório da cultura pop. O fato é que, com seu primeiro filme, *Cães de Aluguel*, uma releitura de dois subgêneros clássicos, o filme de gângster e o filme de assalto, o diretor atinge um novo patamar no uso das alusões. Tanto na narrativa quanto no estilo, pipocam alusões a filmes e cineastas

do passado, dentro e fora do cinema americano (o cinema policial de Hong Kong nos anos 1980 é referência forte para esse filme).

Uma das referências de Tarantino para essa estreia (como também para o futuro *À Prova de Morte*) é *Fuga Alucinada*, longa que, por sua vez, bebe na fonte de *Mortalmente Perigosa* e faz audível alusão a *Desafio À Corrupção*. Ou seja, é o sistema de alusões atuando em um regime de autofagia necessária para a sobrevivência dos gêneros e de Hollywood em meio à crise criativa.

Com *Pulp Fiction*, a arte da alusão é sublimada por meio de uma série de piscadelas em direção à cultura pop que alimentou Tarantino e sua geração. Há o romance policial barato, o filme de gângster, o filme de boxe (com os bastidores e as consequências de uma luta, mas não a luta em si), além de tintas de paródia, comédia romântica, *exploitation* e *thriller*. *Pulp Fiction* amplia o caldeirão temático e estilístico do diretor e o coloca definitivamente no rol dos grandes cineastas contemporâneos, um dos poucos capazes de levar, com sua assinatura, milhares de pessoas ao cinema. O sistema de alusões a que Carroll se referia triunfava novamente perante público e crítica.

Faltava ainda, para Tarantino, aludir à *blaxploitation*, importante manancial de sua cinefilia que seria expurgado, finalmente, com a obra-prima *Jackie Brown*. A recuperação de astros do passado (como a de John Travolta em *Pulp Fiction*) agora acontece em dose dupla: Robert Foster, antigo galã de filmes baratos, faz par romântico não consumado com Pam Grier, estrela máxima da *blaxploitation*. A não consumação é o aspecto mais tocante de *Jackie Brown*. O casal principal claramente se ama, mas esse amor não é consumado por medo e inércia. Medo da idade, sobretudo, mas também de um passo em falso, de se machucar perdidamente numa relação fadada a intempéries. Perto de *Pulp Fiction*, a narrativa de *Jackie Brown* é comportada, palatável para um público acostumado a receber tudo mastigado. "Quanto mais complexos os artifícios, mais redundante a narrativa precisa ser"[4] – eis a fórmula de David Bordwell para a narrativa hollywoodiana a partir dos anos 1990.

---

4 BORDWELL, 2006. p.78.

Pulp Fiction não é redundante, e por isso seu sucesso pode ser considerado um fenômeno. *Jackie Brown* não tem a necessidade de ser redundante, pois sua trama é perfeitamente seguida pelos cérebros preguiçosos das plateias de multiplexes, geralmente mais preocupadas com a pipoca do que com o que se passa na tela. Pode ser considerado o filme mais comportado de Tarantino, e também o mais eficiente.

Chegamos, então, a *Kill Bill – Volume 1*, o ápice do cinema da alusão e o filme que brinca com o adjetivo tarantinesco como quem está acima de comentários pejorativos, que assume criar um mundo paralelo em que as noções de verossimilhança são espalhafatosamente alargadas para abarcar toda a energia criativa de seu diretor e seu repertório fílmico. O filme que Yannick Dahan chamou de "novo óvni pós-moderno do mais cinéfilo dos diretores".[5]

Em linha semelhante à adotada por Carroll, o crítico americano Chris Norris explora a ideia de impureza no cinema de Tarantino, ideia corroborada pela cena em que uma das vilãs de *Kill Bill*, a nova chefe da yakuza, O-Ren Ishii, é ofendida por ser mestiça (ela é parte japonesa, parte chinesa, parte americana) por um dos chefes presentes à cerimônia de posse. Punição pelo questionamento: a cabeça cortada, e jatos de sangue manchando a mesa e alguns participantes. Impõe-se a liderança pelo medo, como havia ensinado Bill The Butcher um ano antes em *Gangues de Nova York*, de Martin Scorsese. Norris brinca com essa noção de impureza do sangue:

> "Em um país onde o discurso da mulher é literalmente incompreensível a menos que seja feito em alto tom, essa nova líder o faz em som baixo, alto e – adicionando um palavrão à decapitação – em inglês. (...) O-Ren Ishii é, num certo sentido, o próprio Tarantino: outro garoto americano violento, defensivo, maluco, brilhante e confuso."[6]

A ideia de impureza remete a André Bazin e sua defesa de um cinema impuro, ou seja, com roteiro adaptado de algum romance, em oposição ao cinema puro que buscavam alguns diretores desde os anos 1920. Remete

5 DAHAN, 2003. p.27.
6 NORRIS, 2003. p.26.

também, como uma espécie de fortalecimento de uma tendência, ao cinema de alusão estudado por Noel Carroll. Seja como for, a impureza em Tarantino passa também pelo mergulho na história da música pop, realizado pelo diretor desde seu primeiro e inacabado filme, *My Best Friend's Birthday*, e que se aperfeiçoa com a história da Noiva vingadora.

Tal como Jean-Luc Godard havia feito com a literatura em *O Pequeno Soldado*, e o casal Jean-Marie Straub e Danièle Huillet tinha feito com a arquitetura (ou uma ideia de arquitetura para o uso do espaço filmado) em *Crônica de Anna Magdalena Bach*, Tarantino realiza, com *Kill Bill – Volume 1*, um disco conceitual com imagens, expandindo assim uma outra noção: a da música como pontuação da narrativa ou acentuação de elementos dramáticos, até limites nunca antes vistos de maneira tão acurada. *Kill Bill – Volume 1* é um filme realizado unicamente para os sentidos.

KILL BILL – VOLUME 1: DISCO CONCEITUAL EM IMAGENS

Em 2004 lamentava-se na comunidade cinéfila a necessidade comercial de se dividir *Kill Bill*, a história da vingança de uma mulher contra aqueles que quase a assassinaram, em dois longas-metragens. O segundo volume, segundo a maior parte dos críticos, completava e justificava o primeiro, e este, por sua vez, era apenas um aperitivo para o verdadeiro filme que era possível vislumbrarmos somente no segundo volume.

Não há muitos enganos maiores que esse na história recente da crítica cinematográfica. Se pensarmos em estrutura, ritmo e *mise en scène*, o mais correto seria dizer que a invenção sensorial de *Kill Bill – Volume 1* justifica a divisão, enquanto *Kill Bill – Volume 2* é a corda usada para amarrar comercialmente a saga da Noiva. Mas para quê mesmo queremos uma corda? Amarrar um aglomerado de cenas construídas impecavelmente segundo a mais laboriosa *mise en scène* não seria algo supérfluo, uma vez que temos pela frente um filme que existe em outra dimensão, em um mundo exclusivo de seu criador, ou melhor, existente, como o próprio Tarantino diz, exclusivamente no cinema? E por que não considerar que essas imagens

Kill Bill – Volume 1 • divulgação

referenciais, alusivas, apresentam uma amarra que responde justamente pela lógica do cinema, não de uma regra comercial já desgastada?

O necessário e justificável volume 1 do díptico *Kill Bill* é, na verdade, o zênite de algo que Tarantino persegue, inconscientemente ou não, desde o início de sua carreira: a realização de um álbum de ópera-pop em forma de filme. Não é necessário entender os meandros de arte tão nobre e emotiva como a música, tampouco saber ler partituras ou tocar algum instrumento para entender tal afirmação. Basta ter boa audição (não em potência, mas em disciplina e paixão) e saber olhar. A questão aqui é entender a sinfonia musical cinematográfica de Tarantino do ponto de vista de um melômano, não necessariamente de um apreciador ciente da técnica. Dessa maneira é possível perceber cada canção colocada como um movimento, de acordo com o momento narrativo; cada diálogo ou monólogo como solos de um determinado instrumento musical, cada faixa pensada para oferecer um contraponto à anterior, ou uma preparação para a seguinte. Assim é um álbum de ópera-pop[7], assim é *Kill Bill – Volume 1*.

---

7 **Alguns exemplos de álbuns de ópera-pop/rock**: Arthur or the Decline and Fall of the British Empire **(The Kinks)**, Tommy **(The Who)**, A Question of Balance **(The Moody Blues)**, The Snow Goose **(Camel)**, Joe's Garage **(Frank Zappa)**, The Wall **(Pink**

A ideia de relacionar ópera a *Kill Bill – Volume 1* já estava presente na resenha de Wesley Morris publicada em livro organizado por Paul A. Woods em 2005. O crítico escreve, a respeito deste primeiro volume, que

> "Tarantino reinventa o filme de ação americano, lançando mão de seu usual arsenal de ilusões e verve para transformar pop arte em bagaceirice cult. O filme eleva violência *grindhouse* japonesa/de Hong Kong a um raro território operístico, sem deixar o gênero de artes marciais e os filmes de samurai fora do negócio. Ele os fundiu numa única espécie cinematográfica."[8]

Operístico, diz Morris, num sentido mais cinematográfico, da parte de um diretor que é obviamente influenciado por Sergio Leone. Um tanto diferente do que defendemos aqui. Mas a ideia de fusão é pertinente. E ópera, afinal, é música usada para amarrar uma história cuja letra em forma de versos está contida em um libreto. O conceito que nos importa aqui é "música amarrando uma história", o que se aplica perfeitamente a *Kill Bill – Volume 1*. Pois é a música que faz avançar a narrativa (como, aliás, em inúmeros filmes hollywoodianos), e mais: ela conduz nossas sensações para o mundo do cinema segundo Tarantino. Temos a fusão de suas referências visuais e musicais em um só filme. Chris Norris, por outro lado, prefere a ideia de "álbum do Wu-Tang"[9], aproveitando que a direção musical do filme foi responsabilidade de RZA[10], líder do importante grupo de hip hop Wu-Tang Clan. É um dado a não ser esquecido, uma vez que RZA modernizou alguns trechos e ajudou na fabricação do conceito musical. A ideia de ópera-pop, contudo, nos parece mais adequada.

Um trunfo da concepção musical de Tarantino é a percepção de que o tipo de música usada nos *westerns spaghetti* cai perfeitamente em filmes japoneses (de samurai, de vingança, de *yakuza*, e mesmo num anime). Quem viu dois ou três filmes de Sergio Corbucci, Sergio Sollima ou Ferdinando Baldi sabe que suas trilhas caberiam perfeitamente em filmes como *Yojimbo* ou *A Vida*

Floyd), Operation Mindcrime (Queensryche).
8 MORRIS, 2012. p.320.
9 NORRIS, 2004. A ideia de coletânea está presente em TRAVERS, 2012.
10 RZA foi também o responsável pela trilha sonora de Ghost Dog (1999, Jim Jarmusch).

de um Tatuado. A aproximação estilística entre filmes japoneses e faroestes italianos, de fato, é evidente. Em *Kill Bill – Volume 1*, Tarantino promove esse reencontro com habilidade notável. Começa com a logomarca da Shaw Brothers (produtora de Hong Kong que foi muito forte dos anos 1960 aos 1980), mas poderia ter começado com uma agulha atingindo os sulcos de um vinil. Seria igualmente apropriado.

***

O filme-álbum começa com a tela escura e uma respiração ofegante, que depois ficamos sabendo pertencer à Noiva (Uma Thurman), protagonista já devidamente espancada pelos Deadly Vipers de Bill (David Carradine). É uma introdução calculada para deixar o espectador-ouvinte tenso já de início. Os pesados passos de Bill no assoalho contribuem para o clima de apreensão. Segue-se um diálogo em que se estabelece a antiga relação de amor entre a Noiva e Bill, no qual este, com a voz aveludada e impressionante, fala pausadamente, dizendo ser masoquista em vez de sádico. Bill, por sinal, só irá aparecer no segundo volume. Neste, ele é apenas uma voz, ou um borrão desfocado por trás de um cano de revólver no breve *flashback* que a Noiva tem quando desperta de um estágio de coma, mais adiante.

Logo após o tiro que manda a Noiva para o coma de quatro anos e seis meses, entra a voz de Nancy Sinatra. A música, *Bang Bang (My Baby Shot Me Down)*, que também teve uma ótima versão com Stevie Wonder, cai perfeitamente para encerrar esse prólogo sonoro e acompanhar a entrada dos créditos iniciais. As cenas que seguem mostram a segunda vingança da Noiva, contra Vernita Green (Vivica A. Fox). À maneira de *Pulp Fiction*, Tarantino brinca com a cronologia, o que também ajuda na construção do álbum musical. A sequência funciona como a parte mais ousada do álbum, sua faceta mais experimental, em que os momentos de silêncio são quebrados por barulhos de briga, vidros estilhaçados, lâminas, socos, pontapés e gemidos. É encerrada por uma narração em japonês (de Hattori Hanzo, personagem que ainda não apareceu) sobre os

atributos e deveres de um guerreiro. Tudo é atmosfera em *Kill Bill – Volume 1*, estímulos sensoriais.

A cena seguinte mostra a Noiva ensanguentada logo após o espancamento e o tiro que era para ser fatal. O xerife que vai investigar o caso traz a música country por meio da voz de Charlie Feathers, apresentado por um locutor de rádio (é a fixação de Tarantino pelo encadeamento musical, já vista em *Cães de Aluguel* e influenciada por *Corrida Contra o Destino*). É um instante *hillbilly*, com os diálogos espelhando o aspecto interiorano dos EUA, de costumes conservadores e crenças religiosas extremas.

Um assobio melodioso (música composta por Bernard Herrmann para o filme inglês *A Morte Tem Cara de Anjo*) nos introduz em outro clima, como se fôssemos transportados da América profunda para um *western spaghetti*.[11] Mas não estamos nos desertos do Marrocos ou nas regiões áridas da Espanha, lugares onde se filmava boa parte dos faroestes à italiana; estamos num hospital aparentemente urbano, com suas luzes assépticas, onde nossa heroína repousa inconsciente. O assobio introduz uma das futuras vítimas da Noiva, a assassina de tapa-olho Elle Driver (Daryl Hannah). O som do assobio, que se tornou fundo musical durante sua caminhada no corredor, é interrompido para dar lugar a um monólogo dessa assassina, dirigido à Noiva inconsciente, seguido da voz aveludada de Bill ao telefone. Após a ordem deste para que Elle Driver não mate a vítima indefesa, a voz metálica da assassina, agora do outro lado da linha, solta um impropério ("what?") que soa como um estampido metálico, praticamente inaudível. Esse é o tipo de intervenção experimental que Tarantino realiza em sua trilha sonora com a ajuda de RZA e que vai ecoar mais adiante, quando a xícara do ajudante de Hattori Hanzo cai de sua mão, no espaço fora de campo, para demonstrar sua surpresa ao ouvir que a identidade secreta de seu chefe fora revelada.

---

11 O filme em que a música de Herrmann apareceu pela primeira vez não tem nada a ver com western spaghetti. Porém, era comum haver assobios nesse tipo de filme, então a associação é imediata.

Quando a Noiva segue para o Japão para realizar sua primeira vingança, o álbum se torna mais pop e sedutor, com músicas que representam a história do cinema embalando a fúria da vingadora, canções pop/rock de apelo comercial e vozes preenchendo musicalmente as pausas que a narrativa musical oferece. A viagem é precedida pela história de O-Ren Ishii, outra assassina forjada sob o signo da vingança, conforme contada pela Noiva (e pelo filme, em forma de anime) enquanto tenta recuperar os movimentos da perna. A bela música de Luis Bacalov para o *western spaghetti O Grande Duelo* embala a maior parte da cena. A outra parte recebe um tratamento musical mais suingado: o trecho de uma música composta por Isaac Hayes para o filme *O Preço da Ousadia*, do injustiçado diretor Duccio Tessari, um dos mestres do cinema criativo e barato (logo, um dos mestres óbvios de Tarantino). O anime é um parêntesis dentro do filme, e assim também é a trilha desse pequeno segmento animado. Ela funciona como um respiro melódico (com um tema que voltará mais ao final) seguido de um contraponto de impacto. Essa estrutura repete a do filme como um todo; a trilha funciona como uma sucessão de contrapontos nascidos da cinefilia e da melomania do diretor.

A chegada a Okinawa é acompanhada de alguns acordes do arranjo para *Bang Bang* que ouvimos no início. Em seguida, é a vez de um instrumento peculiar dominar a trilha: o inglês cheio de sotaque do ator Sonny Chiba, velho herói de filmes japoneses dos anos 1970 e 80, aqui no papel de Hattori Hanzo, que agora se esconde como pequeno comerciante. É preciso apenas um "welcome" – com o "l" pronunciado com a típica dificuldade oriental – do antigo fabricante de espadas de samurai, impressionado com a beleza angelical que vem daquela aparição loira à sua porta, para já ficarmos entregues a essa cena antológica. Só o diálogo entre a Noiva e Hattori Hanzo (mais as broncas no funcionário noveleiro e uma xícara caindo no chão) preenchem a trilha sonora. Nada mais é necessário, a não ser os pequenos ruídos da movimentação de ambos (dentro dessa movimentação, Hattori Hanzo maneja um facão de cozinha como quem empunha uma espada contra um inimigo). O sotaque de Sonny Chiba, afinal, conquista-nos

Sonny Chiba em Kill Bi[illegible] - Volume 1 • divul[illegible]

definitivamente ("my english very good"). No decorrer do diálogo, quando a Noiva revela suas intenções, ela, que dizia saber apenas três palavras de japonês, começa a falar a língua dos samurais fluentemente, como num passe de mágica. A Noiva sobe ao sótão de Hattori Hanzo. Enquanto vê as espadas, ouvimos uma bela voz feminina cantarolando uma típica melodia oriental. É a música *Wound That Heals*, cantada por Salyu e originalmente presente no filme nipônico *All About Lily Chou Chou*. Ao final da visita, quando a heroína recebe o convite para se hospedar ali enquanto Hattori Hanzo fabrica a espada, inicia-se a música do romeno Gheorghe Zamfir (*The Lonely Shepherd*, presente na minissérie australiana *Golden Soak*). O momento comprova a intenção musical ambiciosa de Tarantino. A música se desenrola, e as cenas acompanham a progressão melódica. Começa com a flauta de pã; os outros instrumentos vão entrando lentamente. Logo depois, há um momento de suspensão em que a melodia se torna minimalista por um bom tempo, até que o fabricante de espadas pronuncia algumas palavras, começando no exato momento em que a flauta de pã volta a tocar a melodia principal: "Acabei de fazer algo que jurei há 28 anos que nunca mais faria. Criei algo que mata gente (...) Ouso afirmar que esta é minha melhor espada. (...) Guerreira de cabelo amarelo. Vá!". Ao que a personagem de Uma Thurman

responde apenas com um "domo".[12] É o momento exato em que a música explode com todos os instrumentos, num belo e impactante arranjo.

Além de uma decupagem muito bem feita de toda a cena da entrega da espada, Tarantino ainda demonstra um domínio do ritmo que é raro no cinema a partir dos anos 1990. Nos filmes anteriores ele havia patinado nessa questão, mesmo na obra-prima que é *Jackie Brown* (e que de certa forma beneficia-se de uma arritmia involuntária). O álbum conceitual chega a seu ápice.

O que se segue é uma miscelânea de estilos musicais que fariam inveja ao mais eclético dos DJs. De rock de garagem japonês a pop americano dos anos 1960, da trilha de *O Besouro Verde* a uma bela balada japonesa (que se assemelha a uma balada de *western spaghetti*), da disco-flamenco do Santa Esmeralda à música de motel, de Quincy Jones a Ennio Morricone, tudo o que Tarantino ouviu na vida poderia estar presente na famosa sequência do confronto na House of Blue Leaves, o quinto e derradeiro capítulo de *Kill Bill – Volume 1*, em meio às lâminas e gritos de briga. A sequência toda prima pelas cenas de ação mais arriscadas feitas até então pelo diretor, culminando com o esperado duelo com a temível O-Ren Ishii num jardim cheio de neve. Ao final, a Noiva consegue sua vingança, como já sabíamos no início do filme ao vermos o nome de O-Ren Ishii já riscado em sua "lista de morte".

Ao final do confronto na Casa das Folhas Azuis, o mosaico musical se completa, primeiro com a bela balada japonesa *Flower of Carnage*, cantada por Meijo Kaji, e depois com a voz de Bill, dizendo à sua protegida Sofie Fatale, que teve o braço direito decepado no confronto: "Is she aware her daughter is still alive?"[13] A voz rouca e aveludada de Bill funde-se à melodia de Zamfir que estava ao fundo para encerrar esta belíssima sinfonia audiovisual. A agulha sobe. Fim dos créditos. Fim do disco.

***

12 A tradução da fala de Hattori Hanzo é a que está no DVD brasileiro (distribuição: Imagem Filmes). A fala da Noiva ("domo") não é traduzida.
13 "Ela sabe que sua filha está viva?" (tradução do DVD).

Esse conceito musical que amarra a narrativa já estava presente, de maneira mais discreta, em *Cães de Aluguel*, com o programa de rádio que toca sucessos dos anos 1970 adornando a violência que vemos na tela. Reaparece em *Pulp Fiction*, cuja trilha foi um dos maiores sucessos de venda da história, alternando *surf music*, baladas e funk, e cresce ainda mais com *Jackie Brown*, no qual a música negra dos anos 1960 e 70 comanda as explosões de sentimentos dos personagens (a música dos Delfonics faz com que Max se lembre de Jackie, e a de Bobby Womack faz Jackie, e talvez o espectador, lembrar-se de momentos tocantes e chorar).

Kill Bill – Volume 1 é, portanto, a coroação da experiência musical de um dos diretores que melhor soube explorar o apelo da música pop em seus filmes. A música pop em *Kill Bill* vem também do próprio cinema. Desse modo, Ennio Morricone, Luis Bacalov e Riz Ortolani convivem com Charlie Feathers, Human Beinz e Santa Esmeralda, na festa do ritmo promovida por Tarantino.

Ritmo é a palavra. Se há algo perfeito em *Kill Bill – Volume 1*, é justamente o ritmo. Dosando os tempos quase mortos com diálogos triviais e a ação frenética que se desenvolve nos confrontos, Tarantino conseguiu fazer com que seu álbum pop tivesse um rock seguido de uma balada, depois de uma canção bem melancólica que é seguida de um novo rock, para depois iniciar uma levada bem *lounge* (com a flauta fazendo a principal melodia), seguida de um funk de rachar o assoalho, e assim por diante. As vozes entram como pequenos interlúdios, como narrações em um disco conceitual de rock progressivo (estilo representado no filme pela banda alemã Neu e pelas faixas de Luis Bacalov e Riz Ortolani). A alternância de estilos musicais orienta o ritmo perfeito do primeiro volume e faz com que sua duração se torne um bálsamo para quem tem ouvidos bem abertos e olhos livres.

A SÍNTESE E O BRILHO ESMAECIDO

Não só na parte musical (ou melhor, na conjunção entre música e imagem), mas também no estilo, podemos dizer que *Kill Bill – Volume 1* é uma síntese da carreira de Tarantino. É o resultado de todas as suas obsessões, de anos

dedicados à paixão pelo cinema. E o diretor precisou recorrer ao cinema oriental para conseguir tal proeza.

Yannick Dahan intitulou seu texto da *Positif* sobre *Kill Bill – Volume 1* com o nome de um filme de Seijun Suzuki: *O Vagabundo de Kanto*.[14] A referência é evidente na cena em que a Noiva luta com os Crazy 88 em cima de um chão de vidro. Outro filme de Suzuki, *A Vida de um Tatuado*, está presente quando a Noiva luta com os oponentes no escuro, e só vemos suas silhuetas na frente de uma luz azul. Suzuki adorava esses jogos de luz e cores, e Tarantino, apesar de admitir que não gosta dos filmes do diretor japonês integralmente, só de alguns momentos, claramente bebeu dessa fonte. Mas não é de nosso interesse identificar de onde vem cada referência. Inúmeros sites já se encarregaram de fazer isso. O que nos interessa é perceber como essas referências se encaixam e como *Kill Bill* sintetiza o cinema referencial de Tarantino pela exacerbação de algumas de suas principais características. É paradoxal, já que a síntese requer equilíbrio, controle. Porém, em se tratando de um filme de Tarantino, tudo é possível, e a síntese se dá pela maneira como ele se apossa de referências que anteriormente haviam aparecido de forma discreta, porque subordinadas às histórias que ele queria contar, e as embaralha numa confusão de gêneros (o escalpo tirado de O-Ren Ishii, por exemplo: um elemento de *western* fundindo-se à ambientação de filme de samurai). As referências são bem diversas: a desolação e a presença física do *western spaghetti* e dos filmes de aventura orientais, *blaxploitation*, homenagens a diretores favoritos, recuperação de figuras estranhas para as novas gerações, colocação sem adaptação do passado no tempo em que vivemos, falta de hierarquização dos tempos da narrativa, câmera maneirista alternando-se com câmera funcional, e, sobretudo, na trilha sonora que engloba todos ou quase todos os seus gostos.

Dedicando cerca de 70% da duração do filme a uma ambientação entre Okinawa, quando a Noiva vai atrás de Hattori Hanzo para comprar uma espada fabricada por ele, e Tóquio, quando ela vai enfrentar O-Ren Ishii,

14 DAHAN, 2003.

Tarantino homenageia principalmente diretores japoneses, de Akira Kurosawa a Seijun Suzuki, de Kihachi Okamoto a Toshiya Fujita, além de incluir no bolo uma meia dúzia de cineastas chineses que trabalhavam para os Shaw Brothers, numa espécie de paródia do cinema oriental dos anos 1960 e 70.

Os outros 30% são divididos entre a segunda vingança da Noiva e sua recuperação no hospital. A primeira parte homenageia filmes baratos americanos ou italianos, com uma luta entre a Noiva e Vernita Green que emula o melhor do cinema físico (Phil Karlson, Fernando Di Leo); e a segunda é quase totalmente Brian De Palma – *split screen*, câmera lenta, a maneira de usar a trilha sonora (o famoso assobio da personagem de Daryl Hannah, como também a climática música que invade a trilha quando o enfermeiro estuprador vai ser abatido). Brian De Palma, por sinal, assim como também Dario Argento, já é citado quando um movimento da Noiva revela a filha de Vernita Green às suas costas, indicando que ela havia testemunhado o assassinato de sua mãe. A sequência se completa com a Noiva indo até o carro do enfermeiro, no estacionamento, com música típica da *blaxploitation* ao fundo. Tarantino completa assim o sonho da pilhagem multirreferencial que perseguiu desde *Cães de Aluguel*, ou, se preferirmos, desde seu primeiro e inacabado filme, *My Best Friend's Birthday*.

Por esse motivo é que o filme dentro de sua obra com o qual *Kill Bill – Volume 1* melhor dialoga é, sem dúvida, *Pulp Fiction*. Em ambos, as idas e vindas no tempo funcionam como espinha dorsal de estilo e como forma de compor a trilha sonora. Ambos usam a música da mesma maneira, sendo que *Kill Bill – Volume 1*, por ter uma história movida por uma única personagem ao invés do mosaico de pequenos gângsteres do outro filme, consegue costurar sua trilha de maneira a fazer o álbum conceitual de que necessita para cativar o espectador (ao menos o espectador melômano). *Pulp Fiction*, nesse sentido, parece mais um ensaio, algo mais descompromissado.

O díptico *Kill Bill*, por sinal, pode se concentrar na Noiva, personagem

concebida por Tarantino e Uma Thurman, mas outros dois personagens merecem uma construção especial, e maior tempo na narrativa: a vilã mestiça O-Ren Ishii, antagonista principal da Noiva durante dois terços do primeiro volume, e Bill, o antagonista principal da saga inteira. O-Ren Ishii é um papel que caiu dos céus para Lucy Liu, que o desempenha com classe e vigor. A cena da decapitação, seguida de uma ameaça dita em inglês no seio da yakuza, é primorosa, e o duelo final cresce em intensidade pela interpretação da atriz. Mas só a performance de Uma Thurman, violenta e agressiva, mas também graciosa e meiga, faz par à excelente atuação de David Carradine como o vilão principal, Bill. Carradine havia vivido o protagonista de *Kung Fu*, série americana de sucesso nos anos 1970, que mostrava as aventuras de um lutador perambulando pelo deserto americano – uma mistura de gêneros que cai perfeitamente no gosto de Tarantino. Como Bill, Carradine tem a interpretação de sua carreira (méritos óbvios do diretor, que sempre proporciona essa intensidade aos atores). Isso engrandece o encontro final com a Noiva, quando ela conhece sua pequena filha. Mas enquanto *Kill Bill – Volume 1* é um amontoado de cenas antológicas amarradas por uma trilha conceitual perfeitamente burilada a partir de cacos de outros filmes, *Kill Bill – Volume 2* é desigual e se fortalece nos momentos em que Bill está presente.

Dentro da estrada tarantinesca, *Jackie Brown* representa um considerável desvio. Talvez por isso mesmo seja o mais ousado filme do diretor, mesmo vendendo-se como um produto mais próximo do palatável segundo o modelo clássico de cinema hollywoodiano. É um parênteses necessário para uma espécie de autoanálise fílmica, processo que o liberou para o jorro referencial de *Kill Bill*. Essa autoanálise, em *Jackie Brown*, passa pela compreensão de como as referências de juventude, filmes de gângster e *blaxploitation*, podem ser introduzidas por ele – e só por ele – em seus filmes e traduzidas para o seu próprio mundo, com seus próprios códigos. A resposta está na tela, brilhante e insofismável. O filme serviu para mostrar, em 1997, que não adianta se apropriar da fórmula Tarantino se não se é Tarantino. Da mesma forma que *Amor À Queima Roupa*, *Assassinos por Natureza* e *Um Drink no Inferno* não

se tornaram grandes filmes só por terem sido escritos por ele. O primeiro tem momentos interessantes (Gary Oldman como um cafetão que pensa que é negro, Dennis Hopper dizendo ao mafioso siciliano que todos os sicilianos descendem dos negros), mas sofre com a afetação e afobação do diretor Tony Scott. O segundo é sensacionalista e igualmente afetado – pode ser considerado o pior filme dirigido por Oliver Stone e um dos piores filmes da década de 1990. Somente o terceiro, cuja definição poderia ser "Tarantino sob efeito de aditivos", traz consigo algum talento cinematográfico para além da escrita do roteiro. Seu diretor, Robert Rodriguez, a quem Tarantino chama de irmão, tem uma boa ideia do que fazer com a câmera e com os efeitos especiais (algo que ele exploraria melhor em *Sin City – A Cidade do Pecado*, outro trabalho em parceria com Tarantino). Mas é necessário o domínio do ritmo que Tarantino atingiu plenamente no primeiro *Kill Bill*.

Após *Kill Bill – Volume 2*, Tarantino perdeu boa parte de seu fôlego. Seus filmes já não revelam o domínio do ritmo ou a habitual destreza na administração das influências. Os três últimos, *À Prova de Morte*, *Bastardos Inglórios* e *Django Livre*, sofrem de excesso de preciosismo didático ou de exagero na mistura de gêneros – mal que acomete principalmente os dois últimos, como se Tarantino precisasse a todo custo misturar esses gêneros e estilos para ser reconhecido como autor. Os *crossovers* são inúmeros e quase sempre forçados, principalmente em *Django Livre*. Os diálogos femininos da segunda parte de *À Prova de Morte* parecem feitos por alguém querendo imitar o estilo de Tarantino. Todos os rápidos flashbacks de *Bastardos Inglórios* atingem o patético, sobretudo aquele em que Shoshanna imagina Goebbels e sua secretária italiana (a mesma Julie Dreyfus que interpretou Sofie Fatale em *Kill Bill*) em posições nada pudicas. Os de *Django Livre* são menos constrangedores, mas o diretor de fotografia Robert Richardson (com quem Tarantino trabalha desde *Kill Bill*) tem sempre a má ideia de estourar a luz, fazendo imagens publicitárias. Richardson contaminou o filme de Tarantino com o tipo de fotografia utilizada por ele em *Assassinos por Natureza*. Em *Bastardos Inglórios*, o plano geral que mostra o saguão do cinema de Shoshanna na estreia do filme de Goebbels, com a seta indicando

um personagem específico, é igualmente ridículo, e o procedimento se repete mais adiante, mostrando um figurão no camarote. Não são filmes desprezíveis, e tanto *Bastardos Inglórios* quanto *Django Livre* têm vários momentos inspirados de *mise en scène*. Mas já não justificam o barulho em torno do diretor. São filmes comuns, feitos por alguém que envelheceu rapidamente, chamando para si o resultado de uma recente declaração, em que não se imagina fazendo cinema depois de velho, porque "diretores não ficam melhores à medida que envelhecem"[15] (bom, ele deve ter esquecido de John Ford, Kenji Mizoguchi, Otto Preminger, Howard Hawks, Mikio Naruse, Yasujiro Ozu, Eric Rohmer, Fritz Lang, e tantos outros que brilharam até os últimos filmes, ou principalmente neles).

É possível ver o talento de Tarantino em diversas cenas de *Django Livre*, seu mais recente longa. As cenas com Christoph Waltz tem a atmosfera ideal e impressionam pelo controle do tempo e do suspense. Alguns personagens secundários são extremamente fortes, com destaque para o bajulador dos senhores brancos interpretado por um envelhecido Samuel L. Jackson. E Jamie Foxx se vira como pode no papel de demolidor, o escravo que, sozinho, destrói uma Casa Grande e todos que nela habitavam. Tarantino ainda mostra seu talento cômico em diversos momentos, com destaque para aquele em que brancos vestidos como futuros membros da Ku Klux Klan[16] discutem sobre a má qualidade de suas máscaras, algo digno de Monty Python. Mas, a exemplo de *À Prova de Morte* e *Bastardos Inglórios*, o filme cai consideravelmente na segunda metade. Tarantino tem uma mania meio sádica de contornar nossas expectativas para, mais tarde, poder realizar uma virada brusca. É o que acontece perto do final, quando tudo se encaminha para uma reconciliação e um destempero bota tudo a perder. Era necessário que o grande herói negro e libertador de fato brilhasse. Contudo, a solução adotada não encontrou na *mise en scène* uma resposta convincente. Tarantino recorre à câmera lenta, que ele tão bem

---

15 FLEMING, 2012.

16 A primeira Ku Klux Klan (KKK) só foi fundada em 1865, para impedir que os negros, não mais escravos após a Guerra Civil, pudessem exercer os seus direitos. É, portanto, uma organização ligada ao fim da escravidão, enquanto a história de Django Livre se passa em um período anterior.

soube usar em seus melhores filmes, mas a cena soa falsa, os movimentos na tela ficam incongruentes demais com o tempo real que cada um deles teria. Cenas mal dirigidas como essa aparecem em todos os seus últimos filmes. Tarantino está brincando de ser barato com altos orçamentos e isso não está dando certo. Seu talento ainda segura a maior parte das cenas, e mesmo seus três últimos filmes suscitam ainda revisões interessadas, em grande parte por causa da explosão de talento que teima em acontecer. Mas já não é suficiente para deixá-lo no topo do mundo cinematográfico, como era até nove anos atrás.

Tarantino chegou a uma encruzilhada, e, tal como Django, precisa se libertar das correntes do cinema referencial e espertinho. Capacidade ele já demonstrou que tem. Seus filmes estão menos interessantes, mas ainda os revemos com prazer. Resta a ele apenas pensar mais no que filma e, principalmente, em como filma.

REFERÊNCIAS FIMOGRÁFICAS

À Prova de Morte (*Death Proof*, 2007, Quentin Tarantino)
À Queima Roupa (*Point Blank*, 1967, John Boorman)
All About Lily Chou Chou (*Riri Shushu no Subete*, 2001, Shunji Iwai)
Amor à Queima Roupa (*True Romance*, 1993, Tony Scott)
A Arte de Matar (*The Big Sleep*, 1978, Michael Winner)
Assassinato por Morte (*Murder by Death*, Robert Moore, 1976)
Assassinos por Natureza (*Natural Born Killers*, 1994, Oliver Stone)
Bastardos Inglórios (*Inglourious Basterds*, 2010, Quentin Tarantino)
O Besouro Verde (*The Green Hornet*, série de TV, 1966-1967, George W. Trendle)
Bonnie & Clyde – Uma Rajada de Balas (*Bonnie and Clyde,* Arthur Penn, 1967)
Os Bons Companheiros (*Goodfellas*, 1990, Martin Scorsese)
Cães de Aluguel (*Reservoir Dogs*, 1992, Quentin Tarantino)
Caminhos Perigosos (*Mean Streets*, 1973, Martin Scorsese)
O Campeão (*The Champ*, King Vidor, 1931)
Chinatown (1974, Roman Polanski)
Contatos Imediatos do 3º Grau (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977, Steven Spielberg)

A Morte Tem Cara de Anjo • divulgação

Corpo e Alma (*Body and Soul*, 1947, Robert Rossen)

Corpos Ardentes (*Body Heat*, 1981, Lawrence Kasdan)

Corrida Contra o Destino (*Vanishing Point*, 1971, Richard C. Sarafian)

Crônica de Anna Magdalena Bach (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1968, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet)

O Demolidor (*Demolition Man*, 1993, Marco Brambilla)

Desafio à Corrupção (*The Hustler*, 1961, Robert Rossen)

O Destino Bate à Sua Porta (*The Postman Always Rings Twice*, 1981, Bob Rafelson)

Django Livre (*Django Unchained,* 2012, Quentin Tarantino)

Um Drink no Inferno (*From Dusk Till Dawn*, 1996, Robert Rodriguez)

Os Embalos de Sábado à Noite (*Saturday Night Fever*, 1977, John Badham)

O Exterminador do Futuro (*The Terminator*, 1984, James Cameron)

O Exterminador do Futuro 2 – O Julgamento Final (*Terminator 2: Judgment Day*, 1992, James Cameron)

Fuga Alucinada (*Dirty Mary Crazy Larry*, 1974, John Hough)

Gangues de Nova York (*Gangs of New York*, 2002, Martin Scorsese)

O Gênio do Mal (*Baby, the Rain Must Fall*, 1965, Robert Mulligan)

Golden Soak (minissérie de TV, 1979, Henri Safran)

O Grande Duelo (*Il Grande Duello*, 1972, Giancarlo Santi)

Grease – Nos Tempos da Brilhantina (*Grease*, 1978, Randal Kleiser)
Guerra nas Estrelas (*Star Wars*, George Lucas, 1977)
Harry e Sally – Feitos um para o Outro (*When Harry Met Sally*, 1989, Rob Reiner)
Jackie Brown (1997, Quentin Tarantino)
Kill Bill – Volume 1 (*Kill Bill: Vol. 1*, 2003, Quentin Tarantino)
Kill Bill – Volume 2 (*Kill Bill: Vol. 2*, 2004, Quentin Tarantino)
Kung Fu (série de TV, 1972-1975, Ed Spielman)
A Loja da Esquina (*The Shop Around the Corner*, 1940, Ernst Lubitsch)
Loucuras de Verão (*American Graffiti*, 1973, George Lucas)
Meu Ódio Será Sua Herança (*The Wild Bunch*, 1969, Sam Peckinpah)
Mickey One (1965, Arthur Penn)
Mortalmente Perigosa (*Gun Crazy*, 1949, Joseph H. Lewis)
A Morte Tem Cara de Anjo (*Twisted Nerve*, 1968, Roy Boulting)
My Best Friend's Birthday (1987, Quentin Tarantino, filme inacabado)
Nasce uma Estrela (*A Star is Born*, 1976, Frank Pierson)
New York, New York (1977, Martin Scorsese)
Oeste Selvagem (*Buffalo Bill and the Indians*, 1976, Robert Altman)
O Pequeno Soldado (*Le Petit Soldat*, 1963, Jean-Luc Godard)
O Preço da Ousadia (*Tough Guys*, 1974, Duccio Tessari)
O Preço de um Prazer (*Love With the Proper Stranger*, 1963, Robert Mulligan)
Pulp Fiction – Tempo de Violência (*Pulp Fiction*, 1994, Quentin Tarantino)
Quando É Preciso Ser Homem (*Soldier Blue*, 1970, Ralph Nelson)
Quando os Homens São Homens (*McCabe & Mrs. Miller*, 1971, Robert Altman)
Resgate de uma Vida (*The Grissom Gang*, 1971, Robert Aldrich)
Robocop – O Policial do Futuro (*Robocop*, 1987, Paul Verhoeven)
Robocop 2 (1990, Frank Miller)
Rocky – Um Lutador (*Rocky*, 1976, John G. Avildsen)
Sin City – A Cidade do Pecado (*Sin City*, 2005, Robert Rodriguez)
Sombras (*Shadows*, 1959, John Cassavetes)
Triângulo Feminino (*The Killing of Sister George*, 1968, Robert Aldrich)
O Vagabundo de Kanto (*Kanto Mushuku*, 1963, Seijun Suzuki)
A Vida de um Tatuado (*Irezumi Ichidai*, 1965, Seijun Suzuki)
O Vingador do Futuro (*Total Recall*, 1990, Paul Verhoeven)

Um Perigoso Adeus (*The Long Goodbye*, 1973, Robert Altman)
Voar É Com os Pássaros (*Brewster McCloud*, 1970, Robert Altman)
Yojimbo – O Guarda Costas (*Yôjinbô*, 1961, Akira Kurosawa)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It: story and style in modern movies*. Berkeley, CA: University of California Press, 2006.

CARROLL, Noël. "The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)" In: *October* vol. 20, primavera de 1982.

DAHAN, Yannick. "La Vagabond de Kanto" In: *Positif* nº 514, 2003, p.27.

FLEMING, Michael. "Playboy Interview: Quentin Tarantino" In: *Playboy* (www.playboy.com/playground/view/interview-quentin-tarantino). Los Angeles: 3 de dezembro de 2012 (acessado em janeiro de 2013).

MORRIS, Wesley. "*Kill Bill: Vol.1*" In: WOODS, Paul A. (org.). *Quentin Tarantino – Arquivos de um Fanático por Cinema*. São Paulo: Leya, 2012, p. 320.

NORRIS, Chris. "Mixed Blood" In: *Film Comment* vol. 39, nº 6, novembro/dezembro de 2003, p.26.

TRAVERS, Peter. "A Volta de uma Mama Gostosona" In: WOODS, Paul A. (org.). *Quentin Tarantino – Arquivos de um Fanático por Cinema*. São Paulo: Leya, 2012, p. 269-271.

O CINEMA DE QUENTIN TARANTINO

MAURO BAPTISTA VEDIA

Estudar um cineasta como Tarantino não é tarefa fácil. Ele é um autor eclético, enciclopédico e autoconsciente por excelência, que se alimenta e que evoca várias formas de fazer e pensar o cinema em um mesmo filme. Uma de suas principais fontes é o cinema clássico de Hollywood. Embora seja o modelo dominante até hoje, também é, numa acepção mais delimitada, um modelo que ocupa um período histórico que vai de 1915 até 1960. Do cinema clássico, herança essencial, Tarantino incorpora fundamentalmente os gêneros e suas convenções, a *mise en scène* eficaz – *a la* Howard Hawks –, o prazer de contar histórias e o domínio dos diálogos e da palavra – por sua vez, um débito do cinema com o teatro. Ao mesmo tempo, integram essa base clássica cineastas modernos como o primeiro Godard, pós-clássicos autorais como Kubrick e Scorsese e um cinema pós-moderno paródico que tem em Sergio Leone nos anos 1960 um precursor, em Brian De Palma seu principal expoente nos anos 1970 e 80, e que se propagou nos cinemas de Hong Kong, no *exploitation* italiano (Enzo Castellari, Lucio Fulci) e no *exploitation* americano (Jack Hill) entre as décadas de 1970 e 80. Mas o cinema de Tarantino se opõe claramente a um segundo tipo de cinema, que podemos denominar cinema convencional contemporâneo, ou pós-moderno conservador. São filmes baseados na narrativa clássica linear simplificada, com personagens esquemáticos e pontos de virada pré-estabelecidos, além de abundância de efeitos especiais. Cinema de fórmula

que vem dominando Hollywood desde os anos 1980, cujos representantes típicos são George Lucas e Steven Spielberg.

Nesta análise da obra de Quentin Tarantino, examinaremos a teoria dos gêneros cinematográficos (*genre theory*)[1] e a "política de autores" (*politique des auteurs*), consideradas opostas nas décadas de 1950, 60 e 70. Dessa maneira, pretendemos superar o antagonismo e reunir as contribuições de dois métodos críticos que se complementam: enquanto a teoria de gênero se ocupa dos sistemas de convenções narrativas e temáticas, a política de autores trata dos cineastas que trabalharam efetivamente dentro desses sistemas. A combinação entre teoria de gênero e política de autor nos parece adequada para analisar um cineasta que faz cinema de gênero de uma perspectiva consciente de autor.

Nossa abordagem não se limitará à teoria de gênero e à política de autores, mas utilizará influências de outros campos teóricos, como abordagens textuais que, partindo do aspecto formal, realizam uma análise cultural-ideológica. A análise estará concentrada na forma como Quentin Tarantino pode contar uma história, no manejo das matérias de expressão próprias ao cinema (o denominado estilo), na dramaturgia e nos aspectos culturais e ideológicos em que o cineasta está inserido.

A POLÍTICA DE AUTORES

A política de autores foi formulada por um grupo de críticos, entre eles Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer e Jacques Rivette, nos *Cahiers du Cinéma* dos anos 1950. Liderados por André Bazin, esses críticos definiram a *politique des auteurs* como uma estratégia que privilegiaria o filme de gênero e o estilo, dando ênfase para a *mise en scène* como alternativa para a crítica mais tradicional, que valorizava os grandes temas e significados. A proposta destinava-se a reavaliar diretores americanos que trabalhavam de acordo com as regras de Hollywood e conseguiam desenvolver uma obra pessoal. Nos Estados Unidos, Andrew Sarris reformulou essa "política"

1 Ver SCHATZ, 1981, p. 8.

denominando-a teoria de autor,[2] radicalizando seus princípios e tirando grande parte da sutileza e da ambiguidade que antes a envolviam. Na Inglaterra, a influência da política de autores expressou-se principalmente na revista *Movie*, em artigos de críticos como Ian Cameron, V. F. Perkins e Robin Wood.[3] A crítica *auterista* atacou aqueles filmes qualificados como filmes de arte pela importância dos temas que escolhiam tratar e pela abordagem estilística acadêmica (o chamado "cinema de qualidade"). Em contrapartida, a crítica *auterista* colocou como grandes os autores especialistas em cinema de gênero pouco reconhecidos pela crítica da época, como Howard Hawks, Alfred Hitchcock e Raoul Walsh, Samuel Fuller e Anthony Mann. Por outro lado, a política de autores rebaixou o prestígio de diretores considerados grandes pela crítica anterior, como William Wyler, e outros hoje considerados mestres, como Billy Wilder.

A política de autores possui quatro aspectos a serem destacados que são fundamentais como pontos de partida para entender o cinema de Tarantino: o repúdio à distinção entre arte e entretenimento, entre alta cultura e cultura de massas; a crítica, portanto, ao cinema "de qualidade", que se autoproclama "de arte" pela nobreza do tema e por um estilo calculado para parecer sofisticado; a preocupação com o estilo, considerado essencial para definir um autor, e a avaliação positiva dos filmes de gênero. Do último ponto surge a posterior releitura dos gêneros que fariam Jean-Luc Godard e François Truffaut. O primeiro aspecto mencionado inclui a rejeição de todo tipo de cânone no cinema, bem como de preconceitos contra os filmes de gênero e de massas: apenas a análise de cada filme nos dirá se ele tem valor ou não. Isso implica abolir a oposição, forte no pensamento ocidental do século XX, entre alta e baixa cultura, entre a Grande Cultura, com maiúscula, e as culturas de massa; implica pensar a cultura como algo dinâmico, com uma permanente interação entre suas diversas manifestações. No que tange ao estilo, concentraremos nossas análises na *mise en scène*, na decupagem e na performance.

---

2 Ver SARRIS, inverno de 1961-63.
3 Ver CAUGHIE, 1981, pp. 48-60.

A TEORIA DE GÊNERO: GÊNEROS COMO PROCESSOS

Em princípio, não é fácil definir o termo gênero, dadas as diversas concepções formuladas nas últimas três décadas. Segundo Thomas Schatz, um filme de gênero envolve personagens familiares e unidimensionais num padrão de história previsível e num contexto familiar. Os filmes que não são de gênero, por sua vez, apresentam personagens não-familiares, "indivíduos singulares a quem nos referimos não tanto em termos de experiências fílmicas anteriores, mas em termos de nossas próprias experiências do 'mundo real'."[4] O filme de gênero se relaciona com um grupo de filmes pré-existentes que formam o gênero e criam um mundo ficcional.

A noção de gênero evoluiu de concepções baseadas em aspectos temáticos e formais para outras que assinalam a importância da interação desses aspectos com o público e a indústria. Os primeiros escritos sobre gênero pensavam o conceito de forma a-histórica. Os gêneros eram estudados como estruturas fixas, isoladas do contexto econômico e social. Em contrapartida, trabalhos mais recentes, como os de Rick Altman e Steve Neale, pensam os gêneros como estruturas em contínua interação com público, indústria e crítica.[5] Os gêneros não são formas isoladas, homogêneas, mas processos, sistemas que sofrem transformações periódicas. Steve Neale argumenta que esses processos podem ser dominados pela repetição,

> "mas também marcados fundamentalmente pela diferença, variação e mudança. [...] A natureza processual dos gêneros se manifesta como uma interação entre níveis: o das expectativas, o do *corpus* genérico e o das regras e formas que governam a ambos. Cada novo gênero constitui um adendo a um grupo já existente de gêneros e implica uma seleção do repertório de elementos genéricos disponíveis em qualquer ponto do tempo."[6]

Como os conteúdos genéricos estão sempre mudando e se expandindo, arrolar exaustivamente os elementos que conformam cada gênero não se faz sem dificuldade; daí a necessidade de contextualizar historicamente as definições de gêneros.

---

4 SCHATZ, 1981, pp. 7-8.
5 Ver NEALE, 1980; Idem, 1995; ALTMAN, 1988; Idem, 1989.
6 NEALE, Steve "Questions of Genre", p. 170.

Rick Altman, no artigo *Reusable Packaging: generic products and the recycling process*[7], nota que a terminologia genérica costuma envolver nomes e adjetivos, e que frequentemente uma mesma palavra ocupa duas funções: comédia musical ou musical. Os primeiros usos do termo são invariavelmente de natureza adjetival, descrevendo uma ampla categoria estabelecida (poesia lírica ou poesia épica). Usos posteriores produzem a liberação do adjetivo de seu substantivo e a formação de uma nova categoria com seu próprio status independente.[8] Altman descreve o processo da seguinte forma:

> "Poesia lírica é um tipo de poesia; quanto mais tipos de poesia nomearmos, tanto mais reforçaremos a existência da poesia como uma categoria independente, em que cada tipo corresponde a um diferente aspecto em potencial da poesia. Quando abandonamos o substantivo e promovemos o adjetivo à categoria de substantivo – a lírica – fazemos bem mais que simplesmente passar de um tipo genérico – poesia – a um caso específico – o poema lírico. Ao atribuirmos ao adjetivo a qualidade de substantivo, indicamos que a lírica existe como categoria independente de poesia, o substantivo que ela originalmente modificava."[9]

Altman lembra que antes do *western* ser um gênero havia "melodramas *western*", "aventuras *western*", "romances *western*" e até "comédias *western*", "dramas *western*" e "épicos *western*".[10] Os gêneros formados quando os adjetivos passam a ser substantivos (como comédia, melodrama, épico) são passíveis de serem substituídos ao serem modificados por outros termos, que passam de adjetivos a substantivos (como "musical *western*"). Esse processo de mudança permanente gera confusões, visto que se emprega nomes de gêneros criados em diversos momentos históricos: gêneros que existiram, que existem e que ainda não existem completamente.[11] Conforme o ponto de vista de Neale e Altman, que compartilhamos, os gêneros são produtos transitórios e históricos de processos permanentes.

---

7 ALTMAN, 1988, p. 3.
8 Ibid., p. 4.
9 Ibid., p. 3.
10 Ibid., p. 4.
11 Ibid., p. 7.

CICLOS E SUBGÊNEROS: DO FILME POLICIAL AO FILME DE CRIME URBANO

Os projetos de lucro a curto prazo da indústria levam-na a capitalizar tendências e a estruturar os filmes de acordo com a atmosfera cultural. Se um filme apresenta uma inovação dentro do universo de gênero e obtém sucesso, a indústria repete a fórmula em várias produções. A tentativa imediatista de retrabalhar uma inovação é um ciclo, um jogo marcado pela repetição e pela diferença. Qual a diferença entre um ciclo e um subgênero? Um ciclo é um grupo de filmes localizados num período histórico específico de limitada duração. O filme de gângster dos anos 30 foi um ciclo que ocorreu de 1929 a 1933. Mas se pensarmos o filme de gângster como um gênero, ele terá vários ciclos: o inaugural, já mencionado; o da segunda metade da década de 1930, de filmes como *Herois Esquecidos* e *Beco Sem Saída*; o terceiro ciclo, como parte do *film noir*, de *Fúria Sanguinária* e *Assassinos*, por exemplo; o cinema de crime de Don Siegel, Samuel Fuller e Roger Corman dos anos 1950 e 1960, *Assassino Público Número Um*, *A Lei dos Marginais*, e *Dominados pelo Ódio*; até produções isoladas como *O Poderoso Chefão I* e *II*, de Francis Ford Coppola, *O Rei de Nova York*, *Scarface* e *Os Intocáveis*.

Anjos de Cara Suja • divulgação

Em contrapartida, o subgênero é um grupo de filmes, de quantidade limitada se comparado a um gênero, que atravessa diversos períodos históricos, e para cuja definição é quase sempre necessário utilizar mais de

uma palavra: *caper film* ("filme de golpe"), como *O Grande Golpe* e *Cães de Aluguel*; *women in prison film* ("filmes de mulheres em prisões"), como, por exemplo, *Celas em Chamas* ou *As Condenadas da Prisão do Inferno*; entre outros, como "comédia policial" e "comédia musical".

A filmografia de Tarantino se insere num gênero que podemos denominar "filme de crime". A denominação mais empregada em português, "filme policial", parece-me inadequada e pouco precisa para qualificar filmes que se concentram nos criminosos, e nos quais o papel da polícia é secundário. Durante o transcurso deste estudo, investiguei os gêneros da violência e do crime e suas diferentes denominações. *Film noir*, por exemplo, fala de um grupo de filmes com padrões narrativos e temáticos comuns realizados entre 1941 e 1958. Alguns críticos empregam a expressão desconsiderando o período histórico para se referirem a filmes das décadas de 1970, 80 e 90 que eventualmente compartilhem com a tradição *noir* estruturas narrativas e temas. Todavia, mesmo neste sentido não seria apropriado falar de *noir* ou *neo-noir* no caso de Tarantino: embora compartilhe algumas estratégias narrativas como os *flashbacks,* ainda que com diferenças importantes[12], não compartilha sua visão de mundo. A categoria filme de gângster (*gangster film*) tampouco é apropriada: o gênero tem um padrão de ascensão e queda de um criminoso, distante do universo de Tarantino. A expressão mais adequada, a meu ver, é "filme de crime urbano" (*urban crime film*). Esse gênero trata das atividades criminosas nas cidades a partir da década de 20 até nossos dias, lidando com violência, morte e investigações.[13] Por uma questão de espaço, utilizarei apenas a expressão "filme de crime" como sinônimo de filme de crime urbano.

ENCENAÇÃO EM PROFUNDIDADE NO CINEMA DE QUENTIN TARANTINO

O cinema de Tarantino apresenta uma sofisticada *mise en scène*. Parte essencial deste trabalho é estudar não só a dramaturgia e os aspectos

---

12 Por exemplo, os flashbacks não vêm acompanhados de voz over. No filme noir os flashbacks provêm da subjetividade de um personagem, enquanto nos filmes de Tarantino provêm da instância narrativa.
13 Ver THOMSON, 1977.

culturais e ideológicos do cineasta, mas também seu estilo, sua forma de dirigir. Para isso, farei uma análise detalhada da encenação e do enquadramento, combinando a pesquisa acadêmica com a minha reflexão como diretor de cinema e de teatro.

A encenação é um dos quatro aspectos da *mise en scène;* os outros são a iluminação, a performance e a ambientação. O enquadramento é um dos componentes da fotografia. Enquadramento e encenação compreendem várias escolhas de estilo que distinguem o trabalho de um diretor, como a posição da câmera, a posição dos atores, a disposição dos objetos e a locação. Embora o enquadramento seja, tecnicamente falando, parte da fotografia, num cinema mais autoral costuma ser, sobretudo, responsabilidade do diretor, ao passo que na produção mais convencional e industrial de Hollywood tal tarefa cabe principalmente ao diretor de fotografia. Quentin Tarantino faz parte da escola mais autoral: decide o enquadramento e delega ao fotógrafo os aspectos específicos de luz, película e lentes.O tipo de enquadramento e a disposição dos atores no espaço determinam um tipo de montagem. Não farei um estudo detalhado da montagem em seus filmes, mas analisaremos sua relação com o enquadramento, a encenação e a profundidade de campo.

Na acepção mais difundida, a profundidade de campo designa a capacidade das lentes da câmera de captar diversos planos de ação em foco. David Bordwell afirma, em *On the Story of Film Style,* que é um erro interpretar profundidade de campo como equivalente de profundidade de foco.

> "Profundidade de campo também inclui a possibilidade daquilo que denominamos 'encenar em profundidade', ou seja, dispor objetos significativos ou atores a diferentes distâncias da câmera, sem considerar se todos esses elementos da cena estão em foco. Por exemplo, nos filmes de Renoir de 1930 as cenas frequentemente estavam dispostas em profundidade sem que todos os planos se mantivessem nitidamente em foco."[14]

14 BORDWELL, 1997, p. 56.

Segundo Bordwell, para os críticos franceses do período do pós-guerra – com destaque para André Bazin – o termo profundidade de campo significava a capacidade de encenar em profundidade, com diversos níveis de profundidade em foco ou não[15].

Profundidade de campo e nitidez de foco são escolhas técnicas que permitem refletir sobre o ponto central de minha abordagem: como filma Tarantino. A encenação é um elemento recorrente na *mise en scène* do diretor, que dispõe personagens, objetos de cena e locação em vários níveis de profundidade. Assim, por exemplo, o rosto de um personagem na frente do quadro interage com outro no fundo, distante um ou mais metros do primeiro. Há também casos em que um objeto aparece na frente do quadro, um personagem na metade do espaço e outro no fundo.

Um olhar atento para cineastas contemporâneos que optam por encenar em profundidade de campo, como Tarantino ou o James Cameron de *Titanic*, revela o quanto a distinção entre profundidade de campo e profundidade de foco é pertinente para a análise. Em *Pulp Fiction* e *Titanic* predominam os planos com uma progressiva perda de foco que permitem distinguir as figuras do fundo e observar seus movimentos e sua relação com os elementos mais próximos da lente. Tarantino opta por profundidade de campo e montagem pausada, ao passo que o cinema contemporâneo convencional trabalha com planos com pouca profundidade e uma edição cada vez mais rápida.

O cinema clássico de Hollywood adotou uma decupagem de planos de curta duração que segue regras como o eixo de 180 graus, o plano geral que estabelece a ação (*establishing shot*), o campo e contracampo, a continuidade espacial e temporal entre planos da mesma cena. Do ponto de vista de produção, a divisão de uma cena em vários planos facilitava a filmagem; esse sistema permitia um maior controle do produto na pós-produção. A decupagem clássica costuma ser acompanhada do que se chama

15 Ibid., pp. 46-53

cobertura: filmar uma mesma ação com diversas tomadas, para cobrir-se de possíveis falhas num plano. Por outro lado, existem aqueles diretores (entre eles, Tarantino) que rejeitam a cobertura e filmam a cena de forma a impossibilitar uma montagem diferente daquela concebida na filmagem. Frequentemente são diretores que valorizam planos de longa duração e a continuidade da performance dos atores na mesma tomada.

Qual é a forma convencional de filmar dominante das décadas de 1980 até hoje? Há predileção por planos de curta duração e montagem rápida. Essa montagem leva a preferir tomadas que tenham apenas um nível em foco (em geral, o personagem em questão). Tomadas com apenas um nível em foco levam o montador a fazer mais cortes, já que o tempo de leitura do espectador é menor do que em planos com diversas escalas de profundidade.

De forma geral, o cinema convencional contemporâneo apresenta pouca profundidade de campo e foco. Há razões técnicas que apoiam esse tipo de cinematografia. David Bordwell lembra que, nos anos 50, a introdução do formato anamórfico (um dos processos registrados foi o *cinemascope*) e o uso generalizado da cor (que exige mais luz que o preto e branco) marcaram o fim do estilo de profundidade de campo e de foco que dominou o cinema americano em preto e branco na década de 1940.[16] O negativo de cor precisava (e precisa) de mais luz para obter profundidade de campo que a emulsão em preto e branco. O formato *tscreen* trouxe mais espaço fílmico lateral[17], mas uma notória diminuição da profundidade de campo.[18] A profundidade dos filmes *widescreen* era tão limitada que os diretores foram obrigados a encenar de forma lateral: os atores eram colocados numa linha perpendicular. Na metade dos anos 50, os diretores de fotografia que trabalhavam com filmes *widescreen* em cor tinham em geral se resignado a fundos fora de foco em primeiros planos e em planos médios.

---

16 Ibid., p. 237.
17 O formato widescreen corresponde a uma tela de 2.35 (uma proporção de 1 de altura por 2.35 de largura).
18 As lentes anamórficas do widescreen têm distâncias focais maiores do que as não anamórficas e, portanto, menos profundidade de campo.

Cães de Aluguel • divulgação

Os problemas diminuíam em cenas externas ensolaradas e com o uso de lentes grande-angulares.[19]

Bordwell descreve como o filme *widescreen* não aboliu a prática de encenar em profundidade, mas a modificou. A partir dos anos 1960, encontramos algumas estratégias nesse sentido: mudança de foco no curso da cena (técnica chamada em inglês de *rack focus*), passando de um ponto a outro, ou a inclusão de elementos importantes que não estejam em foco nítido, sem se importar com a visibilidade total.[20] Essa combinação de profundidade e foco seletivo é típica do estilo predominante na indústria atual. Na década de 90 e ainda hoje, apesar de avanços em termos de novas lentes e películas mais sensíveis à luz, o formato *widescreen* continua criando problemas para obter vários níveis de profundidade com nitidez de foco.

Atualmente, a maioria das produções de porte da indústria hollywoodiana prefere o maior espaço lateral do formato anamórfico (vulgarmente conhecido como *scope*); o outro formato muito usado pela indústria americana, o 1.85 (o favorito de Spielberg), também apresenta pouca profundidade de campo se comparado com o formato 1.66, preferido pelo

19 BORDWELL, 1997, pp. 239-241.
20 Idem, pp. 242-256.

cinema europeu e brasileiro, ou com o antigo 1.33, característico do cinema clássico preto e branco dos anos 30 e 40. A escolha de formatos de tela larga com pouca profundidade de campo reforça a preferência do cinema convencional de Hollywood por uma montagem rápida. Planos com várias escalas de profundidade exigem que o espectador tenha tempo para ler a imagem e estabelecer as relações entre personagens e objetos na frente e no fundo da imagem. Enquadramentos típicos do *widescreen* como, por exemplo, primeiros planos com apenas uma parte de um ator em foco, exigem o corte rápido para outro plano que mantenha o interesse do espectador.

O cinema convencional contemporâneo trabalha com uma profundidade moderada. A combinação de movimento de câmera com *rack focus* permite extensos planos em que a câmera faz uma panorâmica de um ponto a outro mudando o nível em foco, numa montagem interna sem corte. É o que chamo de profundidade parcial: não há diversas escalas simultâneas de profundidade nítidas para o olho do espectador.

Planos de curta duração com pouca profundidade de campo, longos planos com *steady cam* com *rack focus*, planos em exteriores com profundidade moderada, predominância de planos próximos (*close*, plano médio) com o fundo esmaecido, montagem rápida: eis o estilo da indústria hoje.

O enquadramento de Tarantino guia-se pelo princípio de omitir uma parte vital da ação, preferindo deixá-la no espaço *off*. Esse enquadramento caracteriza uma narrativa que procura ocultar dados importantes. Nessa lógica da omissão, Tarantino recorre a enquadramentos que mostram outro enquadramento (um quadro dentro de um quadro), com predileção por batentes de portas. Frequentemente, a limitação imposta pelos batentes deixa um personagem fora de campo. Exemplo: o espectador ouve dois personagens conversando, mas vê apenas um deles, como na discussão inicial de Mr. White e Mr. Pink no galpão (*Cães de Aluguel*), ou no diálogo no banheiro entre o boxeador Butch e sua namorada Fabienne (*Pulp Fiction*).

Tarantino costuma afastar a câmera do primeiro elemento importante no quadro, os atores, as molduras ou um objeto de cena. O vasto espaço fílmico entre câmera e ator termina provocando distanciamento no espectador. Em *Cães de Aluguel*, essa composição de quadro domina as cenas do galpão. Quando à distância física agrega-se o recorte da moldura, aumenta o distanciamento e a compreensão de que há uma instância externa que possui um determinado ponto de vista.

Dentro de uma dicotomia simplificadora que distingue entre um cinema baseado na montagem (cinema americano) e outro baseado no plano (cinema europeu), Tarantino filia-se sem dúvida à segunda tradição: prefere o plano como entidade fundamental do cinema, privilegia a continuidade da performance dos atores e valoriza cada corte (e portanto cada plano). O ritmo depende primeiro do plano, da *mise en scène* e, somente depois, da montagem.

As posições de câmera que provocam distanciamento no espectador favorecem sua percepção do filme como um jogo ficcional. A postura lúdica da decupagem apresenta o filme como resultado de escolhas propositais de um narrador. As escolhas, não naturais, no sentido de que poderiam ter sido outras, pertencem a um estilo enciclopédico e eclético. As variações de estilo e as pontuações da posição de câmera, somadas ao humor e à estrutura narrativa, fazem o espectador assistir os filmes como se fossem jogos, histórias com combinações e formas narrativas arbitrárias. Tarantino sublinha que o filme é narrado e filmado de uma entre muitas outras maneiras possíveis.

E o que dizer das passagens em que a câmera oculta sua presença, adotando um estilo menos visível: longos e elegantes *travellings* ou planos em tripé próximos de um estilo clássico? É outra forma de filmar, mais adequada ao que denominamos realismo do cotidiano. Exemplos: a conversa de Eddie, Larry, Freddy e Mr. Pink no automóvel, quando falam de Elois, da diferença entre mulheres negras e brancas e de Pam Grier; a discussão sobre Madonna

ou sobre a gorjeta (*Cães de Aluguel*); o papo entre Mia Wallace e Vincent Vega enquanto jantam no Jackrabbit Slim's (*Pulp Fiction*).

Diferentes formas de filmar que podem coexistir numa mesma passagem: vemos novamente o ecletismo do cineasta. A cena da longa troca de ideias entre Jules e Vincent, que precede a da execução dos jovens delinquentes, oscila entre uma decupagem não obstrutiva, própria do realismo do cotidiano, e posições de câmera que distanciam. Quando, após os créditos, Vincent e Jules conversam no carro sobre as diferenças entre Europa e Estados Unidos, a câmera permanece "invisível" e mostra dois habitantes de Los Angeles falando de banalidades num carro. Mas quando os dois matadores pegam as armas, a câmera os enfoca de dentro do porta-malas, primeira posição de câmera da sequência que cria distanciamento. Um extenso *travelling* em plano de conjunto, na altura dos olhos, segue Vincent e Jules enquanto caminham no jardim de um prédio e falam sobre televisão: outro enquadramento que constrói o realismo do cotidiano. Quando entram no prédio, uma *plongée* marca outra vez a existência do narrador. Já no corredor, o predomínio de decupagens não obstrutivas e realistas dá lugar a uma alternância entre esta forma e o distanciamento, coerente com a mistura de diálogos banais e autoconscientes, como a discussão do significado de uma massagem de pés, ou a frase "let's get into character"[21] de Jules.

Tarantino é um autor difícil de analisar, pois nem sempre opta por uma correspondência entre a dramaturgia e a forma de representação. Quando o traficante Lance mostra diversos tipos de heroína para Vincent, a câmera adota um ângulo baixo com visão restrita, que deflagra distanciamento, numa cena de tom realista.

A terceira forma de representação discutida, a atração, também apresenta oscilações entre diversos tipos de decupagens. Quando a atração se baseia fundamentalmente na imagem (como a morte dos policiais na radiopatrulha, ou a injeção de adrenalina em Mia), Tarantino a apresenta

21 "Vamos incorporar o personagem".

com uma montagem rápida e frequentes *closes*, para construir uma vertigem que prenda a atenção do espectador. Alterna, porém, os planos de pouca duração e profundidade com planos de conjunto com notória profundidade. Reserva os *closes* de pouca profundidade e a montagem ágil para o clímax das atrações, voltando depois rapidamente a planos com profundidade na cena. A profundidade é uma presença constante, como mostram a tortura do policial em *Cães de Aluguel*, a execução dos jovens traficantes por Jules e Vincent e a injeção de adrenalina no coração de Mia em *Pulp Fiction*. Quando as atrações são momentos de choque verbais, Tarantino prefere as decupagens não obstrutivas, próximas do realismo do cotidiano. Ocasionalmente, combina-as com uma posição de câmera que distancia. Exemplo: o diálogo carregado de brincadeiras sexuais entre Eddie e Vic Vega no escritório de Joe.

É conhecida a influência do primeiro Jean-Luc Godard (de 1959 a 1964) e de Jean Pierre Melville no cinema de Quentin Tarantino, que nutriu sua cinefilia também com o cinema de Truffaut e Rohmer. O que discuto aqui é uma ligação mais sutil ainda do cineasta americano com a *nouvelle vague* através da *mise en scène*. O mesmo apreço da *mise en scène* que fazia Rohmer admirar Howard Hawks surge nos filmes da última fase de Tarantino, abertamente pós-moderna e pastiche (*Kill Bill* 1 e 2 e *À Prova de Morte*). Se esses três filmes não mostram a mesma vitalidade ou interesse pela dramaturgia, à diferença da obra-prima *Bastardos Inglórios*, o mesmo não pode se dizer em relação a *mise en scène*. Em *Kill Bill*, *À Prova de Morte* e *Bastardos Inglórios*, Tarantino experimenta vários tipos de *mise en scène*, arrisca muito como diretor e testa seu talento permanentemente.

Nesses filmes, ao contar com orçamentos maiores, Tarantino aposta numa concepção visual única e sofisticada, uma atmosfera visual com maior peso da pós-produção, que estudaremos sob o conceito de "design de produção" (*production design*), conceito que compreende a direção de arte, o figurino e a pós-produção de imagens. Se em *Cães de Aluguel* e *Pulp Fiction* o conceito visual do filme foi decidido entre diretor e diretor de fotografia, em *Kill Bill* 1 e 2,

por exemplo, essa operação foi realizada entre Tarantino e os designers de produção David Wasco e Cao Ju Ping. Em *Bastardos Inglórios*, esse investimento em design de produção é incorporado numa estratégia mais geral de fusão do impulso pós-moderno com o estilo clássico, propondo numa síntese que volta a mostrar um equilíbrio difícil e virtuoso entre direção, roteiro e design de produção e fotografia. Equilíbrio de uma perfeição tal que supera inclusive sua obra até hoje mais característica, *Pulp Fiction*.

Em *Kill Bill 1* e *2* e em *À Prova de Morte*, Tarantino radicaliza seu projeto para o lado da metaficção e da reciclagem de gêneros e de filmes *exploitation* das décadas de 1970 e 80. Os dois *Kill Bill* e *À Prova de Morte* parecem mostrar que Tarantino tem abandonado abordagens que combinam uma aguda observação da sociedade contemporânea americana, como ocorria em *Cães de Aluguel*, *Pulp Fiction* e *Jackie Brown*. Já em *Bastardos Inglórios*, Tarantino mostra uma volta à tradição do cinema clássico americano. Trata-se de seu filme mais perfeito, o mais preciso na sua dramaturgia, aquele em que a herança do melhor do cinema clássico e de gênero americano é sintetizada num projeto de cinema pós-moderno para o futuro do século XXI.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Anjos de Cara Suja (*Angels with Dirty Faces*, 1938, Michael Curtiz)
À Prova de Morte (*Death Proof*, 2007, Quentin Tarantino)
Assassinos (*The Killers*, 1946, Robert Siodmark)
Assassino Público Número Um (*Baby Face Nelson*, 1957, Don Siegel)
Bastardos Inglórios (*Inglourious Basterds*, 2010, Quentin Tarantino)
Beco Sem Saída (*Dead End*, 1937, William Wyler)
Celas em Chamas (*Caged Heat*,1974, Jonathan Demme)
Cães de Aluguel (*Reservoir Dogs*, 1992, Quentin Tarantino)
As Condenadas da Prisão do Inferno (*The Big Doll House*,1971, Jack Hill)
Dominados pelo Ódio (*Machine Gun Kelly*, 1958, Roger Corman)
Fúria Sanguinária (*White Heat*, 1948, Raoul Walsh)
O Grande Golpe (*The Killing*,1956, Stanley Kubrick)
Herois Esquecidos (*The Roaring Twenties*, 1939, Raoul Walsh)

Os Intocáveis (*The Untouchables*, 1987, Brian De Palma)
Jackie Brown (1997, Quentin Tarantino)
Kill Bill – Volume 1 (*Kill Bill: Vol. 1*, 2003, Quentin Tarantino)
Kill Bill – Volume 2 (*Kill Bill: Vol. 2*, 2004, Quentin Tarantino)
A Lei dos Marginais (*Underworld USA*, 1961, Samuel Fuller)
O Poderoso Chefão (*The Godfather*, 1972, Francis Ford Coppola)
O Poderoso Chefão II (*The Godfather – Part II*, 1974, Francis Ford Coppola)
Pulp Fiction – Tempo de Violência (*Pulp Fiction*, 1994, Quentin Tarantino)
O Rei de Nova York (*King of New York*, 1990, Abel Ferrara)
Scarface (1983, Brian De Palma)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

ALTMAN, Rick. "Reusable Packaging: generic products and the recycling process" In: BROWNE, Nick (org.). *Refiguring American Film Genres*. Berkeley: University of California Press, 1988.

BORDWELL, David. *On the Story of Film Style*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

CAUGHIE, John (org.). *Theories of Authorship*. Londres/Nova York: Routledge, 1981.

NEALE, Steve. *Genre*. Londres: British Film Institute, 1980.

NEALE, Steve. "Questions of Genre" In: GRANT, Barry Keith (org.). *Film Genre Reader II*. Austin, TX: University of Texas Press, 1995.

SARRIS, Andrew. "Notes on the Auteur Theory" In: *Film Culture* n. 27, inverno de 1962-63.

SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres*. Nova York: Random House, 1981.

THOMSON, David. "Man in the Mean Street" In: *America in the Dark: Hollywood and the gift of unreality*. Nova York: William Morrow, 1977.

DE *JACKIE BROWN* A *DJANGO LIVRE*: INFLUÊNCIA, APROPRIAÇÃO E *BLACK MUSIC*

MARCOS KURTINAITIS

Por quem, quando e como são selecionados os acompanhamentos musicais para cada sequência de um filme em que a trilha sonora é requisitada são questões de respostas bem mais complexas do que podem aparentar. Uma canção específica é incorporada a uma determinada cena de um filme pelas mais diversas razões, das mais diversas formas – da escolha deliberada ao mero acaso – nas mais diversas etapas da produção e até mesmo pelas mais diversas pessoas, envolvidas ou não com a concepção da obra. Na indústria cinematográfica norte-americana existem até mesmo inúmeras formas de se creditar as funções desempenhadas nesse processo, mesmo quando não se trata de música composta, gravada ou remixada para aquele trabalho: do discreto "agradecimento especial" ao colega do diretor que sugeriu aquele bolero que ele vinha tentando encaixar em sua cena, passando por todos os tipos de *music supervisor*, *music director*, *music advisor* etc. que se possa agregar aos procedimentos de selecionar, encontrar, negociar e incluir uma música já existente em um novo filme. Trabalhar em audiovisual simplesmente escolhendo e procurando músicas para serem incorporadas a filmes, exercendo uma espécie de consultoria curatorial musical, tornou-se mesmo um plano de carreira possível, como atesta a notoriedade recentemente conquistada por nomes como Scott Vener e Alexandra Patsavas, profissionais reconhecidos e requisitados exclusivamente como *consultores musicais* e *supervisores musicais*.[1]

1 ele, graças ao exercício dessas funções em séries de televisão como Entourage

No caso dos filmes de Quentin Tarantino, porém, é difícil imaginar que alguma música tenha entrado em algum filme seu que não por sua própria escolha. Talvez até não haja sequer uma sequência cuja música já não estivesse em sua cabeça no momento em que ele a escrevia. Mas a famosíssima cena da dança de Vincent Vega e Mia Wallace em *Pulp Fiction* não foi gravada ao som de outra trilha ressoando pelo estúdio? E o rapper e produtor RZA, do grupo Wu-Tang Clan, não fez a direção musical de *Kill Bill*? Não importa. Tarantino certamente perde um bom tempo vasculhando seu acervo mental de referências da música pop para escolher a trilha sonora certa para cada uma das cenas de seus filmes. Ele é o responsável por consolidar a ideia de que a seleção de músicas para uma trilha sonora é também um trabalho criativo e autoral. Se hoje determinados conselhos sobre a música de um filme podem valorizar um profissional que desempenhe essa função, como Vener e Patsavas, certamente muito disso se deve ao fato de Tarantino ter sido capaz de tornar sua curadoria musical um aspecto importante de sua marca e uma marca em si própria – tanto assim que os discos com as trilhas sonoras de seus filmes sempre alcançam vendagem relevante e até mesmo motivaram o mercado fonográfico a lançar coletâneas[2] de canções que ganharam vida nova ao serem escolhidas por Tarantino para seus filmes.

Acima de tudo, Tarantino é bastante assertivo quando se trata de "como aproveitar" uma música em uma determinada cena. Em depoimento sobre a trilha sonora do filme *Shaft* e como ela poderia ter sido "utilizada melhor" pelo diretor Gordon Parks, Tarantino afirma: "Se eu tivesse o *Theme of Shaft* para abrir o meu filme, eu realmente ABRIRIA meu maldito filme! Filmes

---

(2004-2011, Doug Elin), Como Vencer na América (How to Make It in America, 2010-, Ian Edelman) e 90210 (2008-, Jeff Judah, Gabe Sachs, Darren Star e Rob Thomas); ela, em filmes como os da saga Crepúsculo (The Twilight Saga, 2008-2012, Catherine Hardwicke, Chris Weitz, David Slade, Bill Condon), As Vantagens de Ser Invisível (The Perks of Being a Wallflower, 2012, Stephen Chbosky) e Meu Namorado É um Zumbi (Warm Bodies, 2013, Jonathan Levine) e em séries como Gossip Girl (2007-, Stephanie Savage e Josh Schwartz), Grey's Anatomy (2005-, Shonda Rhimes), Mad Men (2007-, Matthew Weiner), Supernatural (2005, Eric Kripke) e O.C. – Um Estranho no Paraíso (The O.C., 2003-2007, Josh Schwartz), dentre muitas outras.

2 como o disco The Tarantino Connection, da gravadora MCA, que chegou ao mercado em 1996.

de Kung Fu usaram a trilha de *Shaft* melhor do que *Shaft* o fez."[3] Composta por Isaac Hayes para o filme de 1971 (uma das maiores bilheterias daquela década e um dos discos de trilha sonora mais vendidos de todos os tempos), *Shaft* é, de fato, uma obra-prima da música negra urbana norte-americana: marcou época, influenciou inúmeros compositores e produtores musicais e foi utilizada à exaustão como trilha sonora para os mais diversos fins. Ainda que, como aponta enfaticamente Tarantino, sua inclusão no filme para a qual foi composta, não seja particularmente inspirada, dialogando pouco com as imagens na tela e pouco contribuindo para o desenvolvimento da trama.

Essa visão particular de Tarantino a respeito de "como" uma música deve entrar em um filme pode ser tornar ainda mais evidente à luz desta anedota: em recente palestra no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, o roteirista e cineasta Paul Schrader foi questionado por um membro da plateia sobre o que pensava do uso em *Bastardos Inglório* de uma canção composta por um grande astro pop para um filme seu – uma música, portanto, que já tinha sido pega, paga e aproveitada em outro filme. Trata-se de *Cat People (Putting Out Fire)*, composta por David Bowie para ser a música-tema do filme *A Marca da Pantera*, de Schrader, que Tarantino resolveu incluir durante a climática cena do incêndio no cinema. Como resposta, Schrader relatou seu encontro com Tarantino, no qual o questionou sobre essa "apropriação". Tarantino, segundo Schrader, teria se justificado dizendo que a canção fora mal aproveitada em *A Marca da Pantera*, no qual aparece apenas nos créditos finais. Para Tarantino, uma canção tão marcante mereceria destino melhor ao ser aproveitada como trilha sonora, coisa que ele acredita ter conseguido fazer. E o próprio Schrader, na mesma palestra, reconheceu seu erro: lembrou que a canção de Bowie não foi um grande sucesso de vendas, justamente porque o filme falhou em divulgá-la, apresentando-a ao público apenas após o final do filme, quando muitos espectadores já estão se levantando de suas poltronas para deixar a sala de cinema (ou desligando a televisão, ou mudando de canal). Para redimir-se, Schrader lembra que seu

---

3 depoimento de Tarantino aos 15 minutos e 30 segundos do documentário Baadasssss Cinema, v. Referências Fimográficas.

filme anterior, *Gigolô Americano*, também tivera uma música-tema composta especialmente para ele por um grande nome da música pop, mas que naquele caso ele fora mais feliz ao utilizá-la: incluindo durante a abertura do filme a canção *Call Me*, do grupo nova-iorquino Blondie, Schrader acredita ter colaborado para que ela se tornasse um grande sucesso de vendas e um dos clássicos desse conjunto, o que comprovaria a tese defendida por Tarantino de que deixar uma canção original para os créditos finais de um filme é uma péssima escolha artística e comercial.

Todo esse relato serve apenas para deixar claro desde o princípio o quanto Tarantino preza pela escolha de uma canção específica para uma cena específica de seus filmes.[4] Neste ensaio, pretendemos evidenciar o fato de que a música-tema escolhida para Tarantino para dois de seus protagonistas (Jackie e Django) é reveladora de uma visão específica do realizador sobre essas figuras e, por extensão e analogia, sobre a comunidade negra dos Estados Unidos. Para isso, portanto, é necessário voltarmos aos filmes, antes de prosseguirmos em direção à análise das trilhas sonoras. As ocorrências citadas até aqui são exemplificativas da naturalidade com que Tarantino recorre a estratégias de apropriação em seu processo criativo, absorvendo influências e reutilizando elementos – enquadramentos, situações, personagens, canções – que ele julga merecedores de "uma nova chance". Reapresentar certo repertório de referências culturais – do cinema em particular, evidentemente, mas também da música pop, da televisão, dos quadrinhos e da literatura – parece ser um dos objetivos buscados por Tarantino com seu trabalho, vide seu empenho em distribuir nos Estados Unidos filmes de autores, gêneros e países geralmente menosprezados pelo mercado cinematográfico local. Ao apropriar-se desse tipo de referência para

---

4 "Tarantino sempre se absteve de pedir para um compositor original criar música para seus filmes e frequentemente inclui seleções de sua própria coleção pessoal de discos. (...) Em suas próprias palavras, o diretor afirmou: 'Eu só não gosto da ideia de dar tanto poder assim para ninguém em um de meus filmes. Eu preferiria muito trabalhar com um editor musical do que com um compositor musical.' Depois de encontrar uma canção em sua coleção de discos que o inspire de alguma forma, ele cria um lugar para ela em seus roteiros. 'Eu estou procurando por aquela coisa que você não ouviu um trilhão de vezes antes. É também um tipo de mix tape pessoal que eu estou fazendo para você.'" (www.whatculture.com/film/quentin-tarantino-definitive-guide.php/179)

compor suas obras, apresentando-as sob uma nova roupagem, acumulando signos de décadas, contextos e status diferentes em um único produto de apelo atual, Tarantino produz com seus filmes a estupefação pela saturação. O fascínio do estilo. O antigo, o *underground*, o restrito, o "de culto", feito atual, impactante, de massa. O *uncool*, o *passé*, o *kitsch*, o tosco, o *old school*, tornado *cool* por sua ação.

É parte inerente da estética tarantinesca essa renovação de suas influências, esse "verniz *cool*" aplicado a referências do passado. Nesse sentido, o *casting* e a seleção musical dos seus filmes são realizados sob um mesmo parâmetro: o da "redescoberta". Assim, em paralelo à sua obsessão por resgatar pérolas musicais de outras épocas em suas trilhas sonoras, percebe-se a recorrência em sua obra de situações em que atores do passado, caídos no ostracismo ou a caminho dele, são também eles "resgatados" ao serem convocados para novos papeis. Para papeis, inclusive, criados por Tarantino especialmente para esses atores, para aproveitar-se de sua *persona* e de sua "aura", da figura que consolidaram no imaginário cinematográfico mundial. É assim que John Travolta, mesmo envelhecido e muitos quilos acima do peso ideal de outrora, ganha uma nova chance de exibir em *Pulp Fiction* suas habilidades como dançarino, reveladas décadas antes em filmes como *Os Embalos de Sábado à Noite* e *Grease – Nos Tempos da Brilhantina*. O mesmo ocorre com o "resgate" de David Carradine (*Kung Fu*), Sonny Chiba (*The Street Fighter*) e Gordon Liu (*A Câmara 36 de Shaolin*), astros do cinema e da televisão do passado por conta de sua maestria nas artes marciais, para papeis em que esses atributos sejam reaproveitados subtextualmente em *Kill Bill – Volume 1* e *Kill Bill – Volume 2*. E também com Kurt Russell, escalado para viver em *À Prova de Morte* um tipo "durão" e de poucas palavras tal qual aqueles que o notabilizaram em filmes de John Carpenter como *Fuga de Nova York* e *O Enigma do Outro Mundo*. E o mesmo ocorre novamente agora, com a participação especial do ator italiano Franco Nero em *Django Livre*, incluída apenas como homenagem ao astro que encarnou um personagem também chamado Django nos *westerns spaghetti* que Tarantino usou como "inspiração" para seu longa-metragem mais recente. Para Tarantino, esse

reaproveitamento, essa "nova chance" que ele oferece indistintamente a canções e a astros guardados em sua memória afetiva faz parte de um processo natural de construção de novas obras a partir de elementos antigos, desgastados, em desuso.

Essa estratégia do "dar uma nova chance", ofertando novamente ao consumo determinado produto cultural considerado "ultrapassado", se faz presente na obra de Tarantino em sua forma mais sincera e profunda em *Jackie Brown*, o terceiro longa-metragem que dirigiu. Um tributo do cineasta à influência sofrida por ele da cultura dos anos 1970 em geral, e do cinema negro e da música negra dessa época em particular, *Jackie Brown* apresenta esse resgate de referências do passado não apenas como um elemento de sua construção cênica e narrativa, mas também como subtexto de sua trama e motivação de suas opções estéticas. Adaptado de um romance policial de Elmore Leonard, o filme transforma a protagonista branca do livro em uma mulher negra, oferecendo a Tarantino motivo para convocar como protagonista Pam Grier, atriz que estava completamente esquecida à época da realização de *Jackie Brown*, mas que fora a maior estrela do cinema de *blaxploitation* dos anos 1970, sempre em papéis de mulheres fortes, ativas, determinadas, agressivas – características incorporadas à personagem como referência a esse passado de sua intérprete, em chave mais realista e melancólica. Como par romântico de Grier, *Jackie Brown* reapresenta às plateias dos anos 1990 outro astro esquecido dos 70: Robert Forster, galã de filmes de ação e policiais cujo papel de agente de fianças em *Jackie Brown* reflete também um envelhecimento dos tipos embrutecidos que o popularizaram.

Porém, ainda que em todos os filmes da Tarantino esse resgate de figuras do cinema do passado se faça presente, sempre em diálogo metalinguístico com a iconografia projetada por elas, apenas em *Jackie Brown* esse resgate pode ser tido como o filme em si. Só em *Jackie Brown* esse personagens, calcados em personagens anteriores da carreira de seus intérpretes, questionam-se sobre o fato de estarem ali, vivendo as mesmas histórias em outro contexto. *Jackie Brown* é o filme em que essas figuras pop arquetípicas de Tarantino se tornam

tridimensionais, questionam-se, de fato, sobre o seu papel no mundo, sobre seu tempo. Refletem sobre o seu passado e projetam seu futuro. Só em *Jackie Brown* a nostalgia de um certo período cultural anterior vem ao primeiro plano como motivo central do filme. Se Tarantino entrega-se, no auge de sua carreira, à realização de uma obra como *Jackie Brown*, é justamente porque ele acredita que Pam Grier e Robert Forster – e não apenas os atores, mas também os personagens que interpretam, empenhados em não sucumbir ao comodismo, à solidão, à velhice – merecem "outra chance". Com *Jackie Brown*, mais do que dar outra chance a esses astros, ao cinema da *blaxploitation* e à música negra dos anos 1970, Tarantino parece mesmo ter tentado voltar àquela época, central para suas referências.

O ESTILO TARANTINESCO, SUA INFLUÊNCIA E SUA PERMANÊNCIA

Em muitos aspectos – quase todos, na verdade –, o filme *Jackie Brown* é o mais atípico da carreira de Quentin Tarantino. Trata-se do único título de sua filmografia em que o cineasta assina um roteiro adaptado, e não uma história de sua própria pena. Trata-se também de seu filme de ritmo mais cadenciado, com poucas cenas de ação e nenhuma delas particularmente espetaculares, surpreendentes ou violentas. Há ainda nesse filme uma profusão de personagens e subtramas paralelas, mas esse entrelaçamento de múltiplas narrativas e pontos de vistas ocorre de forma bem mais suave e natural do que em seus trabalhos anteriores – há aqui uma protagonista e uma trama "principal" claramente demarcados, coisa que não ocorria em *Cães de Aluguel* ou *Pulp Fiction*. Acima de tudo, a distingui-lo de todos os filmes anteriores e posteriores do diretor, há em *Jackie Brown* certo comedimento (para os padrões do autor) no uso de citações, alusões e referências a outros filmes. Por fim, atestado último de sua atipicidade, *Jackie Brown* virou o favorito dos críticos dentre os filmes de Tarantino e, ao mesmo tempo, o mais desprezado pelos fãs, que parecem não encontrar ali os mesmos excessos que os conquistaram em seus outros trabalhos.

Com *Jackie Brown*, Tarantino parece ter tentado se livrar de seu histrionismo, do exagero de referências, dos seus diálogos verborrágicos e literários, como

se buscasse outra maneira de casar seu gosto e seu estilo a um cinema um pouco mais verdadeiro, humano, realista até. Trata-se, provavelmente, do filme de personagens mais complexos, de trama mais plausível, de eventos mais prosaicos em que Tarantino já esteve envolvido. Trata-se do filme com o qual Tarantino prometia, talvez, desviar-se de sua trajetória em direção a uma nova persona, reinventar-se como um diretor firme de filmes duros, mais próximo de Martin Scorsese, Abel Ferrara, Kinji Fukasaku, Walter Hill, ou qualquer outro dos nomes, geralmente dos anos 1970, aos quais ele foi comparado ao ganhar notoriedade, do que os seus filmes seguintes permitiriam supor. Simplificando, parece que Tarantino realizou *Jackie Brown* buscando afastar-se um pouco daquilo que fora definido como *tarantinesco*. Para investigar as razões que o levaram a tal postura, é preciso retroceder ao contexto cultural em que esse seu terceiro longa foi dirigido.

É provável que esse esforço em não oferecer apenas mais do mesmo ao seu público, naquele ponto de sua carreira, esteja de alguma forma relacionado à proliferação de filmes *a la* Tarantino que se seguiu ao lançamento de *Cães de Aluguel* e, principalmente, ao sucesso de *Pulp Fiction*. De projetos que efetivamente contaram com o aval e eventual colaboração de Tarantino (*Parceiros do Crime*, *Eles Matam e Nós Limpamos*), a meras tentativas de capitalizar em cima de determinadas tendências lançadas por ele (vistas em *Os Suspeitos* e *Ciladas da Sorte*, por exemplo), a sombra de Tarantino pairou indiscutivelmente sobre o cinema norte-americano imediatamente posterior ao seu *boom*, entre 1993 e 1997. Exemplo perfeito e contundente do peso do estilo de Tarantino sobre seus colegas contemporâneos é *Coisas Para se Fazer em Denver Quando Você Está Morto*, a mais descarada e desesperada tentativa de um cineasta naquele contexto de se fazer passar por Tarantino. Realizado em 1995 por Gary Fleder, o filme tem como maior defeito justamente seu caráter derivativo, evidenciado pela mera enumeração dos acentos tarantinescos que repete: uso esperto da trilha sonora pop, narrativa intrincada, diálogos longos e cheios de referências pop e *cult*, violência extrema e inesperada, revisionismo dos clichês do filme de gângster pela via da humanização e banalização do criminoso...

tudo aquilo que se afirmou como marca do cinema de Quentin Tarantino em seus primeiros anos está presente no filme de Fleder, assim como, em menor grau, em muitos filmes do período[5]. O fenômeno é natural: trata-se do eterno jogo de repetição de tendências bem sucedidas com pequenas variações que movimenta e sustenta a indústria cultural. Mas o resultado desse processo é justamente uma situação cíclica de cópia e reaproveitamento que levou à criação de obras mais tarantinescas que as do próprio Tarantino, esvaziando o sentido do termo.

Hoje já podemos falar até mesmo em cineastas tarantinescos, cuja filmografia parece ser toda ela pautada pela apropriação de elementos da fórmula de sucesso dos primeiros filmes do diretor, particularmente o revisionismo do filme de gângster. O caso mais exemplar é provavelmente o do cineasta inglês Guy Ritchie que insistiu durante anos em filmes de crime de acento pop (*Jogos, Trapaças e Dois Canos Fumegantes*, *Snatch – Porcos e Diamantes*, *Rock 'n' Rolla*), até finalmente aceitar sua vocação para o artesanato comandando uma franquia de apropriação/*remake* de fórmulas ainda mais antigas (*Sherlock Holmes*). E é outro cineasta inglês quem pode ser citado como exemplo mais recente desse mesmo fenômeno: Martin McDonagh, cujos dois únicos longas de ficção realizados até agora (*Na Mira do Chefe* e *Sete Psicopatas e um Shih Tzu*) são também filmes de gângster atípicos, nitidamente calcados na primeira fase da carreira de Tarantino.

Também têm sido muito comuns, desde aquele momento dos anos 1990 em que Tarantino surgiu até hoje, os casos de cineastas que tentaram inserir *a fórceps* apenas um ou outro elemento supostamente tarantinesco em projetos que, ademais, não teriam qualquer afinidade com o trabalho do cineasta e mesmo com esses elementos: muitas vezes os diálogos longos e algo absurdos, deslocados, repletos de referências pop; tantas outras os roteiros circulares ou desprovidos de linearidade temporal, mas quase sempre apenas o sadismo explícito e a erupção inesperada de ultraviolência – marca de muitos dos filmes contemporâneos ao sucesso inicial de Tarantino, mas

5 v. "Alguns Filmes Influenciados por Tarantino", p. 248.

também dos recentes *Mandando Bala* e *O Homem da Máfia*, que comprovam a persistência dessa abordagem. Curiosamente, casos exemplares de violência pornográfica acabaram hoje efetivamente e oficialmente vinculados ao nome de Tarantino, como os filmes da série *O Albergue*, firmando-o como arauto supremo da ultraviolência estetizada e essa característica como definidora de sua obra para o senso comum. Mas essa ultraviolência estetizada, vale ressaltar, não é particularmente tarantinesca – ou melhor, já em sua obra é referencial, a fontes tão distintas quanto o faroeste à italiana e o de Peckinpah, ao filme de samurai e ao de kung fu, aos *yakuza eiga* dos 1970 de Kinji Fukasaku e dos 1990 de Takeshi Kitano e também aos policiais de Hong Kong de Ringo Lam e John Woo. Sobre Woo, aliás, vale lembrar que ele realmente deve muito de sua descoberta pelo ocidente (e por Hollywood, que tratou de rapidamente coopta-lo) a Tarantino, que promoveu seus filmes nos Estados Unidos. E, nesse sentido, *Mandando Bala* – como paródia de John Woo que já é um *revival* de sua descoberta pelos americanos contemporânea a *Cães de Aluguel* – ou *Drive* – como "homenagem" a *Corrida Contra o Destino* e *A Outra Face da Violência*, referências de Tarantino reaproveitadas aqui sob outra roupagem – mostram o alcance atual da influência tarantinesca sobre o cinema hollywoodiano posterior. Uma influência tão presente e marcante que já permitiu o deslocamento da referência imediata ao seu cinema para a referência de segundo grau às fontes daquele cinema.

Portanto, quando são buscadas evidências da influência de Tarantino sobre todo o cinema norte-americano posterior, quando são apontadas as inúmeras características de seus filmes que foram apropriadas por outros cineastas, é fundamental sempre ter em mente que essas mesmas características, muito provavelmente, já foram anteriormente apropriadas pelo próprio Tarantino de outros cineastas. Essa recorrência é apenas sintoma do típico ciclo de apropriações que move a indústria cultural: todos "roubam" de Tarantino, que "rouba" de todos. O processo segue em curso a todo vapor e inúmeros filmes dos últimos vinte anos continuaram a combinar violência e humor, banalidade e espetáculo, referências pop e

narrativas sinuosas, aproveitando-se do universo revelado por Tarantino: daqueles que podem ser considerados como estritamente pertencentes a esse universo (como *Xeque-Mate* e *A Última Cartada*) àqueles que efetivamente buscaram ampliar e diversificar tematicamente esse universo, como *Vamos Nessa*, que utiliza abordagem tarantinesca para retratar o submundo das festas de música eletrônica então em voga, ou *Trabalho Sujo*, que tenta oferecer nova perspectiva ao personagem do "limpador de cenas de crime", usado por Tarantino em *Pulp Fiction* e *Eles Matam e Nós Limpamos*, basicamente reciclando a trama deste último em chave mais séria, como comédia dramática realista e não farsa.

Ao mesmo tempo em que a ultraviolência estetizada foi imediatamente associada à marca de Tarantino e continua a ser ofertada ao espectador médio a partir de uma via que ele "desbravou", os diálogos e as estruturas narrativas daqueles seus primeiros filmes também se banalizaram, aparecendo em todo tipo de produto audiovisual, do curta ao longa-metragem, do cinema à televisão. *O Balconista*, sucesso do cinema independente norte-americano contemporâneo ao de Tarantino e que também se aproveitou dos caminhos abertos por ele, é o primeiro exemplo do abuso de citações explícitas que se tornariam normais no audiovisual contemporâneo dali por diante. Graças a Tarantino, os diálogos repletos de referências pop passaram a ser aceitáveis inclusive por plateias que não as compartilham (vide o sucesso de séries de TV como *Big Bang – A Teoria* e as animações *South Park* e *Uma Família da Pesada*[6]), e estruturas narrativas complexas por sua multiplicidade de personagens e temporalidades se tornaram comuns, servindo de dramas (*Crash – No Limite*, *Magnólia* e *360*, por exemplo) a ambiciosos épicos (como *Babel* e *A Viagem*).

Todavia, naqueles meados dos anos 1990, esses diálogos e essas estruturas apareceram até mesmo em obras completamente apartadas do universo tarantinesco, que não poderiam ou buscariam tê-lo como referência.

---

6 tributárias também, evidentemente, à mais longeva série de animação da televisão, Os Simpsons, correlata e precursora na televisão do tipo de diálogo autorreferente, intertextual e pop praticado por Tarantino.

Simples Desejo, de Hal Hartley, com seus *outsiders* discutindo cultura pop e citações extraídas de Fritz Lang e Godard, é um bom exemplo da aparição simultânea no cinema americano de diálogos com características tidas como tarantinescas[7], assim como *Antes da Chuva*, de Milcho Manchevski, o é em relação à descontinuidade narrativa. A estrita contemporaneidade do filme de Hartley com *Cães de Aluguel* e do de Manchelsvki com *Pulp Fiction* pode ser mera coincidência, mas pode também insinuar que as duas grandes contribuições estilísticas de Tarantino ao cinema dos anos 1990 e posterior sejam apenas reflexo de tendências daquele momento especifico.

Se tanto o aspecto mais superficial da contribuição de Tarantino a Hollywood (a mudança de paradigmas de violência e exagero aceitáveis) quanto suas características literárias e estruturais mais notáveis e influentes podem ser tidos como referências indiretas a fontes anteriores e contemporâneas a ele, seria justo creditar ao seu legado a presença ainda constante desses elementos no audiovisual mundial? Sim, porque foi a aplicação comercial e esteticamente bem-sucedida dessas tendências e referências por Tarantino que lhes garantiu a permanência no panorama do cinema norte-americano posterior. A "marca" Tarantino já se tornou forte o suficiente para continuar motivando lançamentos que buscam seu endosso como estratégia de marketing ou simplesmente retomam motivos ou maneirismos do diretor que já foram repetidos à exaustão. Tudo o que o cinema de Tarantino poderia um dia ter apresentado como novidade, portanto, hoje já se tornou lugar-comum.

Porém, precisamente porque outros modismos e tendências surgiram na indústria audiovisual de lá para cá, essas ocorrências atuais são bem mais discretas e menos numerosas do que no período de 1993 a 1997, em que nove entre cada dez filmes de ambições pop buscava reproduzir pelo menos uma das características então identificadas com o "estilo tarantinesco". Com tanta gente querendo se passar por Tarantino, naturalmente ele buscou afastar-se de certos cacoetes saturados pela repetição de seus colegas.

---

7 assim como Os Simpsons no contexto da televisão.

Naquele momento, Tarantino parecia querer encontrar outro caminho para sua carreira e seu cinema – em busca, talvez, de um resultado um pouco menos tarantinesco.

DE *JACKIE BROWN A DJANGO LIVRE*: OS CAMINHOS DA CARREIRA DE TARANTINO

Depois de ter-se tornado famoso e requisitado com dois filmes que superaram em muito suas expectativas de bilheteria (*Cães de Aluguel* e *Pulp Fiction*), Tarantino lançou-se a um projeto de aparente – e posteriormente confirmado – pouco apelo comercial, estrelado por um ator e uma atriz praticamente desconhecidos do público jovem dos anos 1990. Tratava-se, ainda, de um novo filme do gênero que o consagrara, com diversas das suas marcas de estilo já então estabelecidas. Porém, mesmo com todo o esforço para repetir a fórmula de seu sucesso (filme de gângster com referências pop) e ao mesmo tempo atenuar certos aspectos saturados pela repetição e pela cópia (a ultraviolência, o *multiplot*), ou talvez justamente por causa desse excesso de zelo e cálculo, o resultado de *Jackie Brown* ficou aquém do esperado. Se não pode ser considerado um fracasso de bilheteria, com sua arrecadação doméstica tendo mais do que triplicado seu custo de produção de doze milhões de dólares, *Jackie Brown* tampouco teve repercussão comparável a de *Cães de Aluguel* ou arrecadação em bilheteria que fizesse sombra às centenas de milhões acumulados por *Pulp Fiction*.

Não à toa, Tarantino experimentou entre *Jackie Brown* e *Kill Bill* o maior intervalo de sua carreira entre dois longas-metragens. Certamente pesou sobre ele a sensação de que seu terceiro filme não correspondera às expectativas de ninguém, frustrando os fiéis fãs conquistados com seu bombardeio de referências, violência e piruetas narrativas, e, ao mesmo tempo, não conquistando nas bilheterias os possíveis neófitos de perfil conservador que um filme mais "adulto" pudesse atrair, tampouco nas críticas, festivais e premiações o respeito daqueles que "torciam o nariz" para seu estilo em estado mais bruto. O caminho percorrido por Tarantino durante os seis anos que ele levou para tentar sua primeira "volta por cima" foi justamente o oposto do trilhado rumo a *Jackie Brown*: presumindo ter

falhado ao atenuar as características menos palatáveis ao "gosto médio" de sua marca, voltou-se a projetos que a exacerbassem e amplificassem, que a tornassem seu próprio estofo e razão, projetos de filmes feitos puramente de referências pop, de diálogos saturados de cinismo, ironia e verborragia, de ação e violência extremos.

Sua estratégia consistiu em reforçar as marcas taranstinescas em projetos monumentais, mas comercialmente inviáveis, como seriam comprovadas as propostas iniciais de lançamento de *Kill Bill* e *Grindhouse*, como filmes de mais de três horas de duração, com direito a cartelas e "falsos trailers" próprios, prólogo, epílogo e interlúdios – como novas propostas de experiência do cinema, enfim. Ou seja, há mesmo nessa segunda fase da carreira de Tarantino, de *Kill Bill* a *Grindhouse*, uma tentativa de não se curvar às convenções do mercado e do "grande público", uma tendência a permanecer criando para uma audiência restrita, um determinado nicho que preza justamente por manter-se alheio às formas mais massificadas – menos particulares e, portanto, menos *cool* – do consumismo cultural. Mas se o cinema de Tarantino apontou, principalmente em seu início de carreira, novos caminhos para a indústria cinematográfica, é provável que naquele período intermediário de sua carreira, em seus "fracassados" projetos de ressurreição épica de fórmulas marginalizadas dos anos 1970, *Kill Bill* e *Grindhouse* tal como concebidos, Tarantino tenha estado mais perto de apontar os caminhos de um cinema ainda por vir.

É possível conjecturar que, seguindo a indústria do cinema o caminho atualmente previsto, de multiplicação e expansão das formas de tridimensionalidade e interatividade – de conversão com a indústria dos videogames, portanto –, os filmes de Tarantino venham a se constituir em matrizes apropriadas para experiências sensoriais e imersivas. É possível sugerir que algumas características dos filmes de Tarantino venham a servir muito bem a projetos dessa suposta forma majoritária de cinema do futuro, justamente os aspectos considerados mais "tarantinescos", aqueles que efetivamente fazem a alegria dos fanáticos: a ultraviolência, a saturação

de referências, a música pop, as bruscas viradas da narrativa, os múltiplos personagens e *plots*. Justamente os aspectos que foram atenuados em *Jackie Brown* antes de serem retomados, primeiro com força total em *Kill Bill* e *Grindhouse*, depois de forma mais palatável à indústria e ao público em *Bastardos Inglórios* e *Django Livre*. É fácil imaginar que espectadores-jogadores anseiem por assistir-participar de versões interativas de *Kill Bill* e *Grindhouse*, de *Bastardos Inglórios* e *Django Livre*: esses filmes seriam adequados a um modelo de entretenimento que prometa ao espectador expurgar seus traumas sociais, experimentar catarses efetivas e sensações radicais. Vale ressaltar, porém, que Tarantino não estaria só nesse caminho rumo a um cinema ainda mais imersivo e catártico: também seriam apropriadas a esse fim obras como *Batalha Real* – não por acaso recentemente convertida ao 3D, dez anos depois de seu lançamento – e *O Hospedeiro*, bem como muitas das realizadas por Takashi Miike, John Woo ou Zhang Yimou, para ficar apenas em títulos e realizadores contemporâneos publicamente elogiados e até mesmo endossados por Tarantino.

Radicalizar essa proposta de cinema-montanha-russa, típica de Spielberg, George Lucas, James Cameron, Ang Lee, parecia mesmo ser o objetivo de Tarantino após decepcionar-se com os caminhos mais amenos percorridos em *Jackie Brown*. Mas, tendo em vista que seus projetos mais radicais nessa seara também não vingaram da forma como foram concebidos, essa tentativa de proporcionar uma "nova velha forma" de apreciação cinematográfica, investindo em filmes fundamentalmente sensoriais, "de atração", viria a se atenuar na etapa seguinte de sua carreira, a atual, em que ele aparenta ter alcançado o ponto culminante de sua aceitação, pelo público *hipster* e pelo "povão" e até mesmo pelos críticos mais sisudos e pelos famosos "velhinhos da Academia". Com efeito, superados o início prodigioso, a pressão por superação, o fracasso de um novo caminho e a impossibilidade levar a cabo em seus próprios termos a proposta de reviver antigos formatos da porção mais descartável e menos respeitável da produção cultural de massa, tornando-os épicos, reluzentes, grandiosos, operísticos, o cineasta, enfim, encontrou seu cinema e sua maior e mais diversificada audiência com

Bastardos Inglórios e *Django Livre*. Nesses dois últimos – até aqui – trabalhos que escreveu e dirigiu, Tarantino finalmente parece ter conseguido estabelecer transições mais suaves entre o melodrama sério e a comédia alucinada, entre a trama que é puro pretexto e frivolidade e a que se dirige aos "grandes temas", entre o que agrada ao *mainstream* e o que apela ao *underground*. Mas é bem provável que Tarantino não tivesse conseguido atingir esse equilíbrio, que não tivesse conseguido calibrar sua metralhadora de referências, que não tivesse sido capaz de afinar seu discurso e de refrear as tendências mais exageradas de seus *Kill Bill* e *Grindhouse*, para chegar aos resultados de *Bastardos Inglórios* e *Django Livre*, se não tivesse antes passado pelo "desvio de percurso" em sua carreira que foi representado por *Jackie Brown*.

JACKIE BROWN, *BLAXPLOITATION* E *BLACK MUSIC*

Na superfície, *Jackie Brown* parece ser o filme mais *uncool* de Tarantino. Mas o seu subtexto lida justamente com a possibilidade de manter-se *cool*, de envelhecer ainda "dando no couro", para usar uma expressão rasteira, mas precisamente aplicável nesse caso. É como se, com esse filme, Tarantino endereçasse já uma questão ao Tarantino futuro, relativa ao seu próprio amadurecimento como artista: "serei eu *cool* até o fim? Saberei a hora de parar?" Se, em resposta, Tarantino parece ao menos por ora ter decidido "rejuvenescer" seu estilo e sua fórmula – e, consequentemente, seu público –, no momento em que concluía seu terceiro longa-metragem, o cineasta parecia ter amadurecido e domesticado seus ímpetos mais primais. Daí ter produzido precocemente esse filme de maturidade que é *Jackie Brown*, um filme que tematiza a própria questão do amadurecimento e da obsolescência. Que esses assuntos sejam abordados sob o formato de uma revisão da *blaxploitation* é indicativo de uma questão latente que Tarantino honestamente se faz, não apenas nesse filme mas em toda a sua abordagem de referências do passado: como é que uma tendência tão forte em determinado momento se torna velha e esquecida em uma dúzia de anos? Como é que talentos – e, no caso de *Jackie Brown*, sejam eles do cinema e da música, mas também do sexo e do crime – podem manter-se intactos e, ainda assim, não encontrarem mais do que desinteresse, desprezo, solidão?

Mais do que uma resposta a essas questões, Tarantino parece buscar com *Jackie Brown* promover um reencontro de seu público com a força da cultura negra dos anos 1970. O filme parece indicar e defender a permanência dessa cultura, por meio de sua capacidade de adaptação. Trata-se enfim, de um elogio à capacidade de superação e adaptação – sempre pela via da apropriação – da cultura negra norte-americana. Não é à toa que Jackie, negra, mostre-se muito mais apta a superar o passado e "dar a volta por cima" do que seu parceiro, um homem branco.

O sucesso do cinema de *blaxploitation* que Tarantino homenageia e resgata em *Jackie Brown* representa o primeiro momento histórico em que a cultura popular dos afrodescendentes norte-americanos efetivamente ameaçou sair do "gueto" e dominar o *mainstream* (quase uma década antes de esse fenômeno se consolidar com a cultura do hip-hop). Dirigidos e estrelados por artistas negros, esses filmes de baixo orçamento alcançaram margens de lucros astronômicas nas bilheterias, conquistando não apenas a comunidade afrodescendente em peso, mas também jovens brancos de classe média como o próprio Tarantino. O seu declínio inevitável é justamente o "erro histórico" que o cineasta parecia tentar corrigir com *Jackie Brown*.

Muito do sucesso, da perenidade no imaginário pop e mesmo da qualidade estética dos filmes do ciclo da *blaxploitation* se deve às suas trilhas sonoras. Não são poucos, inclusive, os casos como o de Issaac Hayes com *Shaft*, de James Brown com *Black Caesar*, de Marvin Gaye com *Trouble Man* (para ficar apenas em alguns poucos e mais notórios) de filtmes da *blaxploitation* que não fazem jus às músicas compostas para eles, tornadas mais influentes, conhecidas e reverenciadas do que os próprios filmes. Nesse sentido, nenhum é mais infame do que *Super Fly*, um melodrama criminal absolutamente trivial dirigido por Gordon Parks Jr. que se faz acompanhar por uma trilha sonora até hoje comprada e apreciada como revolucionária e autêntica obra-prima da música popular do século XX. O caso de *Super Fly* é tão extremo que, ao invés de exaltar o estilo de vida dos personagens do filme ou glorificar o heroísmo e a emoção do banditismo, a música de Curtis Mayfield complementa e se

contrapõe à narrativa do filme, acrescentando-lhe camadas de comentário social que de outra forma estariam ausentes e denunciando o comportamento do protagonista. É na música de Mayfield que o filme ganha estofo e as ações de seus personagens são justificadas e questionadas. É por meio da trilha, e não do filme, que o espectador é levado a compreender as ações do protagonista como fruto de sua revolta contra o "sistema" (espertamente designado pela expressão "the man" nas letras de Mayfield, conforme gíria típica da época). É por meio da trilha sonora que *Super Fly* ganha densidade. E isso, aproveitar a música como complemento e comentário à ação, é algo que Tarantino sabe fazer como poucos.

Portanto, não é de se espantar que, ao realizar um filme de homenagem – e de resgate – daquele período, Tarantino tenha escolhido para a trilha sonora de seu filme praticamente apenas músicas negras dos anos 1970. Trata-se da seleção musical mais acentuadamente *retro* de um cineasta cujo gosto musical e estilo são marcadas por esse caráter *retro*. Mas trata-se também da trilha sonora mais "comportada" de um filme de Tarantino, aquela mais claramente presa ao contexto da história e a um gênero determinado. Se Tarantino costuma misturar também as referências musicais em seus filmes, deslocando canções de seu contexto temporal e geográfico, combinando e alternando *surf music*, *rockabilly*, *country*, música orquestral, pop oriental e todo e qualquer gênero musical que seu acervo de referências permite, em *Jackie Brown* ele parece satisfeito em reunir "apenas" uma grande coleção de pérolas da *black music*, principalmente da época da *blaxploitation*. Com músicas criadas e lançadas naqueles tempos por nomes como The Meters, Bobby Womack, Shuggie Otis, Bloodstone, Roy Ayers, Jermaine Jackson, The Delfonics, Bill Withers, Minnie Riperton e Randy Crawford, a trilha sonora de *Jackie Brown* é um verdadeiro catálogo de algumas das canções menos conhecidas do período áureo da *black music* norte-americana. Há alguns desvios, evidentemente: o *country* de Johnny Cash, o *blues rock* de Elvin Bishop, o *hardrock* clássico do The Guess Who e o contemporâneo do Slash's Snakepit, o *bubblegum* do The Grassroots, e até mesmo números orquestrais obscuros. Porém, a inclusão de músicas desses outros gêneros é sempre pontual e

de pouco destaque, justamente para demarcar os espaços da trama não dominados pelo *Black Power*. *Grosso modo*, o álbum de *Jackie Brown* é realmente um disco de *black music* e não há trilha sonora de Tarantino mais homogênea e mais fiel a um só gênero, a uma geografia e a um momento histórico.

Usando em *Jackie Brown* quase exclusivamente a música negra pré-hip-hop do que muitos podem considerar como a época áurea de gêneros como *funk*, *groove*, *disco*, *r&b* e *soul*, Tarantino relembra que essa música, assim como o cinema negro, também saiu do gueto para conquistar o *mainstream* nos idos dos anos 1970. A antológica cena final dá grande destaque à mesma canção de Bobby Womack já utilizada na abertura do filme, *Across 110th Street*, que fala justamente desse movimento de deixar o gueto e superar as dificuldades em busca de uma vida melhor – algo que Jackie está fazendo por si própria no momento em que a canção é tocada e uma característica da cultura popular urbana dos afrodescendentes norte-americanos que o diretor parece reiteradamente afirmar e celebrar com seu filme. Assim como *Cat People* e muitas das faixas instrumentais dos filmes de Tarantino, a canção de Womack já fazia parte de uma trilha sonora muito antes desse reaproveitamento. Na verdade, *Across 110th Street* foi composta como música-tema do filme homônimo, conhecido no Brasil como *A Máfia Nunca Perdoa*, outro título do ciclo da *blaxploitation*. Novamente, portanto, preferindo a música já existente (e já utilizada no cinema) a uma composição original, Tarantino faz algo até então inédito em sua carreira, usando uma mesma canção para pontuar dois momentos distintos de um mesmo filme, atribuindo-lhe funções diferentes. Ao aproveitá-la na abertura, Tarantino usa *Across 110th Street* apenas como alusão, estabelecendo de início a ambientação em um espaço feito puramente de referências e homenagens, reafirmado imageticamente pela tipologia da cartela do título (que reproduz a de *Foxy Brown*) e pela presença de Pam Grier, outras referências ao cinema e música negros dos anos 1970, mas também pela própria composição do plano, um *tracking shot* horizontal que "homenageia" a sequência de abertura de *A Primeira Noite de um Homem*. Ao retomá-la na sequência final, Tarantino chama a atenção para as palavras de sua letra, que saem da boca da

protagonista, confudem-se com sua voz e passam a expressar literalmente seu estado de espírito. Tarantino apropria-se da canção, tanto quanto Jackie se apropria de seu sentido: ambos "roubaram" sua música-tema. Jackie sente aquilo que a canção descreve com mais intensidade do que Womack, que a escreveu; Tarantino a utiliza com mais propriedade do que o filme para o qual ela foi composta.

DJANGO LIVRE E A FORÇA DA APROPRIAÇÃO

O respeito – e mesmo devoção – de Tarantino pelo desenvolvimento da música negra norte-americana ganha uma evidência nova e ainda mais contundente com a chegada de *Django Livre*. Do ponto de vista da trilha sonora, se a de *Jackie Brown* incluía apenas *black music* e referências pontuais a outros gêneros, a de *Django Livre* estabelece um movimento pendular, alternando entre música orquestral coerente com o imaginário posto em cena e canções pop que, em diferentes graus, destoam do ambiente retratado. Embora a trilha sonora contenha todo o Luis Bacalov e o Ennio Morricone que se poderia esperar de um faroeste de Tarantino, os momentos mais marcadamente musicais seu *Django* – poucos, se comparados aos de seus outros filmes – transcorrem ao som de *country music*, *folk* e *southern rock* ou de retumbantes hinos hip-hop, alguns deles compostos originalmente para esse filme. Enquanto a trilha de *Jackie* é coesa e coerente, a de *Django* promove – assim como a de *Bastardos Inglórios* – uma série de deslocamentos e mudanças de contexto, inserindo canções notadamente contemporâneas em um cenário de época. Ainda há aqui o tradicional resgate de pérolas obscuras, agora concentradas nas orquestrações de Morricone, Bacalov e Riz Ortolani para *spaghetti westerns*, e também a inclusão de clássicos a serem redescobertos pelas novas gerações – no caso, o *folk* de Jim Croce e Richie Havens, cuja *Freedom* também pontua dois momentos da trama, em sua versão original e como cover produzida para o filme. Sua maior diferença em relação às demais trilhas sonoras de Tarantino, contudo, está justamente no uso reiterado do rap *Ode to Django (The D Is Silent)*, que o mesmo RZA de *Kill Bill* compôs especialmente para *Django Livre*. Como nunca antes em sua carreira, em *Django Livre* Tarantino

confia a música-tema de seu filme a uma composição original. Assim como a assinatura musical da personagem de Jackie só poderia ser um hino subaproveitado da *blaxploitation* (tanto melhor que ele fale sobre superar dificuldades e sair do gueto), a de Django só poderia mesmo ser um rap contemporâneo, ainda mais literalmente apropriado ao personagem porque composto para ele.

Os momentos de maior deslocamento de sentido e quebra de convenções de *Django Livre* – que nesse quesito não chega a ser um *A Girl Is a Gun* –, aqueles de maior dissociação entre as referencias icônicas e musicais justapostas, são justamente aqueles em que as imagens arquetípicas de Leone ou Peckinpah se contrapõem a uma trilha sonora que apresenta referências culturais muito posteriores à época retratada em cena. E esse estranhamento não é em momento algum maior do que ao nos deparamos com uma cena de tiroteio de faroeste embalada por um hip-hop atualíssimo. De alguma forma Tarantino parece ter feito questão de apontar para uma referência atual a partir da trilha sonora, de estabelecer uma relação forte entre seu escravo pistoleiro do século XIX e a música negra do século XXI.

Certamente não escapa a Tarantino o fato de que foi um processo de apropriação daquela mesma música da *blaxploitation* homenageada por ele em *Jackie Brown* que permitiu o surgimento do hip-hop, gênero cujas bases musicais foram inicialmente "roubadas" das linhas instrumentais de antigos *funk*s e *r&b*s. E é preciso lembrar aqui que foi justamente o hip-hop o responsável por tornar *mainstream* um produto cultural tipicamente urbano, negro e pobre. O hip-hop consolidou, nos anos 1980, o projeto colocado em curso pela *blaxploitation* nos 70 de imposição da cultura negra subjugada aos consumidores brancos dominantes. A inclusão do hip-hop em *Django Livre*, portanto, atesta mais do que respeito e admiração de Tarantino por esse gênero – pouco presente, aliás, em seus outros filmes. Tarantino recorre ao hip-hop como forma de se referir à cultura de gueto que quer emergir, algo que ele, analogamente, tenta fazer com o seu resgate de referências culturais de nichos. O que fica ainda mais claro nesse processo é a estratégia

partilhada por Tarantino e pelos músicos de hip-hop como forma de libertar-se do gueto: a apropriação de fórmulas.

É interessante observar que em *Jackie Brown* e *Django Livre*, dois longas-metragens voltados à questão do papel dos afrodescendentes na sociedade norte-americana, é a capacidade de adaptação aos novos tempos e de superação dos obstáculos impostos pelos opressores, pela via da apropriação, o que assegura aos heróis qualquer possibilidade de sucesso. Ainda que gerados em processos separados por uma distância abismal de contextos e de abordagens, Django e Jackie simbolizam, a partir de suas condutas, um elogio às mesmas qualidades de caráter do cidadão negro norte-americano enfatizadas por Tarantino: a adaptabilidade e a impassibilidade. É a capacidade de transitar entre os mais diversos estratos (escravos, feitores e milionários, no caso de Django; policiais, gângsteres e proletários, no caso de Jackie) e de se apropriar das estratégias e ferramentas de seus antagonistas o que garante a esses heróis negros de Tarantino sua chance de ventura. Nesse sentido, Jackie é o elogio de Tarantino à mulher negra da *blaxploitation* dos anos 1970 e Django ao músico negro de hip-hop dos anos 1980. São figuras arquetípicas da população negra norte-americana que liderou os movimentos de "levante" do gueto e afronta a hegemonia do *mainstream* branco – ainda que apenas no cenário restrito da indústria cultural, nesse caso. Mas é o reconhecimento de Tarantino aos heróis culturais do gueto – incluídos aqui também o gueto da contracultura e todos os nichos da baixa cultura – que move toda sua obra e sua visão da cultura afro-americana em particular.

Django é venturoso por ser mestre na adaptação e na apropriação – como Tarantino? O herói sobrevive se apropriando das ferramentas das forças dominantes e opressoras: das maneiras, do vocabulário, das vestimentas e das armas de seus algozes. Ele literalmente se apropria de todos os signos e objetos de uso e manuseio restrito aos cidadãos brancos de seu contexto histórico: toma o chicote das mãos do feitor e a arma dos mortos que atravessam seu caminho; aprende o ofício da artilharia com seu mentor

e benfeitor branco; veste-se com toda a extravagância do homem branco civilizado e abonado – e, em seguida, com invejável consciência de estilo. Chega a dar reprimendas de etiqueta a um agregado de seu poderoso antagonista e a perguntar "eu soo como um escravo para você?", indicando que seu linguajar já se adaptou ao seu novo contexto e não é mais indicativo de seu estrato social.

Ao se apropriar da linguagem, das técnicas e instrumentos dos seus opressores, Django torna-se o representante da "nata do gueto", o oprimido que se revolta e se liberta, o *Unchained* do título original. Torna-se uma força de destruição e mudança. Mas ele só vence porque sabe se apropriar, porque é aquele "1 em 10.000" desses oprimidos que sabe jogar no mesmo tabuleiro e com as mesas armas dos seus adversários. Os paralelos entre sua figura, a do escravo liberto vingativo, imbatível e impassível, e aquela tipicamente projetada por um músico de hip-hop de sucesso são mais do que evidentes. Embora seja um personagem "de época", um escravo e um pistoleiro, Django tem a postura, o modo de vestir e falar e até mesmo a "música-tema" de um *gangsta rapper*. Tarantino reforça esse paralelo ao ostensivamente introduzir o hip-hop como "assinatura musical" do personagem, assim como reforçava em *Jackie Brown* o paralelo entre Pam Grier e as personagens que ela interpretava nos anos 1970 ao apresentá-la sempre ao som do melhor da música negra daquela época. Django está para o contexto do sul escravocrata dos Estados Unidos assim como as mulheres da *blaxploitation* (das quais Jackie Brown é figura arquetípica) para o contexto dos grandes centros urbanos dos anos 1970 e os rappers norte-americanos, com sua extravagância e ostentação, para o contexto cultural atual. Contexto no qual o próprio Tarantino, assim como seus personagens, também busca vencer a mediante uma postura pautada em apropriação, excentricidade e *penache*.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

360 (2011, Fernando Meirelles)

À Prova de Morte (*Death Proof*, 2007, Quentin Tarantino)

O Albergue (*Hostel*, 2005, Eli Roth)

Antes da Chuva (*Before the Rain*, 1994, Milcho Manchevski)

Baadasssss Cinema (filme para TV, 2002, Isaac Julien)

Babel (2006, Alejandro González Iñárritu)

O Balconista (*Clerks*, 1994, Kevin Smith)

Bastardos Inglórios (*Inglourious Basterds*, 2010, Quentin Tarantino)

Batalha Real (*Battle Royale*, 2000, Kinji Fukasaku)

Big Bang – A Teoria (*The Big Bang Theory*, série de TV, 2007-, Chuck Lorre e Bill Prady)

Cães de Aluguel (*Reservoir Dogs*, 1992, Quentin Tarantino)

A Câmara 36 de Shaolin (*Shao Lin San Shi Liu Fang*, 1978, Chia-Liang Liu)

O Chefão de Nova York (*Black Caesar*, 1973, Larry Cohen)

Ciladas da Sorte (*Albino Alligator*, 1996, Kevin Spacey)

Coisas Para se Fazer em Denver Quando Você Está Morto (*Things to Do in Denver When You're Dead*, 1995, Gary Fleder)

Corrida Contra o Destino (*Vanishing Point*, 1971, Richard C. Sarafian)

Crash – No Limite (*Crash*, 2004, Paul Haggis)

Django Livre (*Django Unchained*, 2012, Quentin Tarantino)

Drive (*2011*, Nicolas Winding Refn)

Eles Matam e Nós Limpamos (*Curdled*, 1996, Reb Braddock)

Os Embalos de Sábado à Noite (*Saturday Night Fever*, 1977, John Badham)

O Enigma de Outro Mundo (*The Thing*, John Carpenter)

Uma Família da Pesada (*Family Guy*, série de TV, 1999-, Seth MacFarlane)

Foxy Brown (1974, Jack Hill)

Fuga de Nova York (*Escape from New York*, 1981, John Carpenter)

Gigolô Americano (*American Gigolo*, 1980, Paul Schrader)

A Girl Is a Gun (*Une Aventure de Billy le Kid*, 1971, Luc Moullet)

Grease – Nos Tempos da Brilhantina (*Grease*, 1978, Randal Kleiser)

Grindhouse (2007, Robert Rodriguez, Eli Roth, Quentin Tarantino, Edgar Wright, Rob Zombie)

O Homem da Máfia (*Killing Them Softly*, 2012, Andrew Dominik)

O Hospedeiro (*Gwoemul*, 2006, Bong Joon-ho)
Jackie Brown (1997, Quentin Tarantino)
Jogos, Trapaças e Dois Canos Fumegantes (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, 1998, Guy Ritchie)
Kill Bill – Volume 1 (*Kill Bill: Vol. 1*, 2003, Quentin Tarantino)
Kill Bill – Volume 2 (*Kill Bill: Vol. 2*, 2004, Quentin Tarantino)
Kung Fu (série de TV, 1972-1975, Ed Spielman)
A Máfia Nunca Perdoa (*Across 110th Street*, 1972, Barry Shear)
Magnólia (*Magnolia*, 1999, Paul Thomas Andreson)
Mandando Bala (*Shoot'em Up*, 2007, Michael Davis)
A Marca da Pantera (*Cat People*, 1982, Paul Schrader)
Na Mira do Chefe (*In Bruges*, 2008, Martin McDonagh)
A Outra Face da Violência (*Rolling Thunder*, 1977, John Flynn)
Parceiros do Crime (*Killing Zoe*, 1993, Roger Avary)
A Primeira Noite de um Homem (*The Graduate*, 1967, Mike Nichols)
Pulp Fiction – Tempo de Violência (*Pulp Fiction*, 1994, Quentin Tarantino)
Rock 'n' Rolla – A Grande Roubada (*RocknRolla*, 2008, Guy Ritchie)
Sete Psicopatas e um Shih Tzu (*Seven Psychopaths*, 2012, Martin McDonagh)
Shaft (1971, Gordon Parks)
Sherlock Holmes (2009, Guy Ritchie)
Simples Desejo (*Simple Men*, 1992, Hal Hartley)
Os Simpsons (*The Simpsons*, série de TV, 1989-, Matt Groening)
Snatch – Porcos e Diamantes (*Snatch*, 2000, Guy Ritchie)
South Park (série de TV, 1997-, Trey Parker e Matt Stone)
The Street Fighter (*Gekitotsu! Satsujin ken*, 1974, Shigehiro Ozawa)
Super Fly (1972, Gordon Parks Jr.)
Os Suspeitos (*The Usual Suspects*, 1995, Bryan Singer)
Trabalho Sujo (*Sunshine Cleaning*, 2008, Christine Jeffs)
Trouble Man (1972, Ivan Dixon)
A Última Cartada (*Smokin' Aces*, 2006, Joe Carnahan)
Vamos Nessa (*Go*, 1999, Doug Liman)
A Viagem (*Cloud Atlas*, 2012, Andy Wachowski, Lana Wachowski e Tom Tykwer)
Xeque-Mate (*Lucky Number Slevin*, 2006, Paul McGuigan)

QUANDO MATAR É *COOL*: TARANTINO E A ESTETIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA

HENRIQUE FIGUEIREDO

Tão logo recebi o convite para elaborar este artigo, um amigo procurou me alertar sobre os riscos da tarefa: "dependendo do que você escrever é possível que uns *hipsters* vestidos de Uma Thurman te esperem na porta da sua casa, armados com *katanas* e loucos para te esfolar vivo". Felizmente, por anedóticas razões, não tenho motivos para temer uma reação deste tipo; com sorte, não devo sofrer mais do que André Barcisnki, achincalhado em seu blogue por furiosos leitores virtuais, que, em um arroubo de indignação, ousaram perguntar: *quem é você para falar mal de Tarantino*?[1] Ora, se questionaram um crítico renomado desta maneira, posso imaginar as doces palavras que a mim serão dispensadas. De todo modo, o chiste é revelador no sentido de que este diretor foi elevado à categoria de mito, ocupando lugar de destaque no panteão da cinematografia internacional; mais que isso, dentro desta chave entusiástica é proibido não saborear seus filmes. No *fast-food* da cultura, Tarantino é propagado não apenas como um autor transgressor, mas também como expoente maior de um cinema dito alternativo, isto é, um cinema contra-hegemônico, que exibe aquilo que deveria ser exibido, espaço de tudo o que não cabe no cinema industrial – que, por sua vez, é marcado, dentre outras coisas, pela repetição imposta como novidade, pela morosidade temática "dos 8 aos 80", pela inserção de

1 conforme publicado na crítica "Como Restart e Legião, Tarantino tem fãs especialmente sensíveis", Folha de S. Paulo, 26 de janeiro de 2013.

‘produtos’ em categorias preestabelecidas e perfeitamente identificáveis para os espectadores-consumidores.

Todavia, a despeito de seus pretensos atributos “alternativos”, está longe de ser uma voz dissonante. Tarantino sempre esteve alinhado a esta indústria, mesmo quando dos tempos de *Cães de Aluguel* e todo aquele cansativo discurso publicitário acerca das possibilidades de um “cinema independente.”[2] Afinal, se está proclamando independência a quê? Preso a equipes gigantescas, altamente especializadas e que exigem dispendiosos orçamentos milionários é difícil alegar que se está fora dos esquemas industriais de produção. Talvez esta nem seja a pretensão, e talvez “cinema independente” signifique apenas um jeito de correr por fora e alcançar o estrelato *mainstream*, tendo a própria categoria se tornado um gênero, inclusive com festivais especializados (como Sundance, por exemplo). Mais que isso, nota-se em torno do termo a presença de uma “aura *cool*”: independência é sinal de identidade, postura de enfrentamento do mundo, atestado de originalidade e ruptura com o sistema. Este “espírito descolado”, infalível e cheio de si, não apenas está atrelado à imagem do empreendedor do cinema independente de modo geral, mas também será recorrente entre os personagens dos filmes de Tarantino, pois, distanciados do “mundo exterior”, os sujeitos não se envolvem para além do estritamente necessário, sem se afetarem pessoal ou emocionalmente. *Coolness* será justamente a espécie de blindagem que perpassa tanto autor quanto obra, sendo o elemento que permite a Tarantino cometer seus excessos de violência. E, a meu ver, a violência ultrapassa o sangue a jorrar na tela: ao trocar a citação pela imitação, Tarantino mostra que não tem pudores em “violentar” filmes de outros realizadores. Como um vampiro da cinemateca (na verdade, um vampiro de videolocadora “B”), suga com voracidade tanto personagens quanto enredos, enquadramentos e trilhas sonoras, fazendo pequenas variações aqui e ali, misturando elementos de filmes diferentes em um só,

---

2 Independência: inicialmente, Cães de Aluguel seria filmado com atores não profissionais nos papéis principais, uma câmera de 16mm e um orçamento de 30mil dólares. A entrada do ator Harvey Keitel no elenco fez o orçamento saltar para 1.5 milhão de dólares. O faturamento do filme chegou a quase 3 milhões de dólares, apenas nos EUA (fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Reservoir_Dogs).

realizando uma bricolagem cinematográfica. Não necessariamente a técnica da bricolagem impede a criação de algo novo. Muitas vezes, os diferentes recortes sobrepostos podem criar uma rede de significações original e profunda, em um processo de construção onde a recombinação dos signos cria novos sentidos. No entanto, não creio que seja este o caso. Tarantino vale-se disto com exagero para desenvolver algo como o *superclichê*: não há novidade, apenas o superlativo das convenções e um apelo sádico à violência.

***

Em *Pulp Fiction*, vemos Jules e Vincent em uma cafeteria. Eles conversam amigavelmente sobre Mr. Wolf, um dos associados de Marcellus Wallace, e a "consultoria" prestada momentos antes por ele. Jules diz: "Mas ele era *cool* ou o quê? Era um cara *cool* pra cacete, totalmente no controle... ele nem ficou bravo de verdade quando você retrucou pra ele! Eu fiquei impressionado..."[3] Mr. Wolf é o tipo de sujeito que está em todos os personagens de Tarantino: indivíduo descolado, que "pensa" e fala rápido, no controle da situação. Mantém a aparência tranquila, o bom humor, e permanece inabalável perante as circunstâncias mais adversas possíveis. Este atrevimento deve transparecer em uma espécie de orgulho demasiado, uma arrogante sensação de domínio da situação. Esta é uma característica fundamental da narrativa tarantinesca; é ela que permite a Tarantino cometer seus excessos de violência. Mas não apenas. É exatamente esta ironia descolada, o próprio *cool*, que confere a Tarantino a máscara da novidade; é isso que garante o "frescor" de sua obra, base da renovação que operou na indústria do cinema, como veremos adiante.

Por ora cabe notar que "renovação" nada tem a ver com alguma herança ou característica da arte moderna; é algo próprio às indústrias culturais. Para evitar o tédio das massas, rápido com outra coisa. No entanto, ao contrário do radicalismo da vanguarda, o produto cultural se molda em fórmulas já experimentadas. Suas estruturas e conteúdos não podem ser separados da

3 trad. livre do autor.

repetição de estilos já existentes. Em outras palavras, a cultura industrial, como afirma Edgar Morin:

> "realiza a síntese do original e do comum, do individual e do estereótipo, porém, no fundo, de acordo com o sistema de uma aventura sem risco, variação sobre o estilo de uma época, seguindo a lógica das pequenas diferenças."[4]

Isso significa que, por mais que haja um sinal distintivo, o objeto artístico entendido como mercadoria deve enquadrar sua individualidade em esquemas típicos e prontamente identificáveis. Assim não há espaço para a "subversão vanguardista", e, em um amálgama confuso entre algo que soa inédito, mas possui forma canônica, prevalece a novidade no clichê: variação mínima sobre um arranjo conhecido, amplificada e reverberada como ruptura e avanço estético.

Mesmo que algumas obras consigam fugir à padronização e produzir algo novo e de qualidade, dentro dos esquemas industriais até mesmo isto se transformará em artifício e será usado como *slogan*. Em certo sentido é possível afirmar que a indústria incentiva a "novidade". A expressão "15 minutos de fama" pressupõe a velocidade com que o novo é consumido. No entanto, há ressalvas. É preciso que esta novidade seja inócua, que não bata de frente com o público. Em nome de uma bilheteria polpuda, a rota de colisão deve ser evitada ao máximo. Este é o significado da expressão *dos 8 aos 80*: temas incapazes de causar dano, "aceitáveis" dentre as diversas faixas etárias do público. Ainda assim, no caso do público se sentir contrariado, este elemento da afronta será imediatamente incorporado pelo aparato publicitário, divulgado como sinal distintivo de originalidade, recurso narrativo de um artista provocador. Igualmente importante é o fato de que o produto cultural deve ser legível para a maioria, de modo a não frustrar nenhuma expectativa dos espectadores-consumidores.

Em certo sentido, o poder de sedução deste aparato do entretenimento reside justamente em sua simplicidade: produtos de interpretação fácil e mínima,

---

4 MORIN, 1962, p.32-7.

mercadorias com personagens imediatamente identificáveis e situações que evitam a todo custo o complexo. Projetada para a satisfação imediata do sentimento de prazer, para a "recreação do espírito", a cultura industrial é antes de qualquer coisa uma cultura do consumo.

> "Ao invés da sociedade de produção, devemos compreender a contemporaneidade e seus traços a partir da temática da sociedade de consumo, no sentido em que problemas vinculados ao consumo acabam por direcionar a racionalidade dos processos de interação social e de desenvolvimento subjetivo, assim como é o incentivo ao consumo que aparece como problema econômico central."[5]

Oferecendo produtos em categorias preestabelecidas, tem-se a impressão de estar em um enorme supermercado da cultura, cujas prateleiras cobrem a totalidade dos gostos. No entanto, a despeito da infinidade de produtos em oferta, o que se observa é a diluição das contradições e o abuso da repetição de fórmulas já consagradas. *Mais do mesmo*.

Para tentar compreender melhor como o "espírito *cool*" está atrelado a esta lógica do objeto artístico enquanto mercadoria vale a pena observar um trecho de À Prova de Morte. Bem no meio deste filme temos uma cena com uma dupla de policiais. A função narrativa desta cena é fornecer uma espécie de "respiro", espaço de tranquilidade depois de uma sequência chocante – a do assassinato –, bem como unir as duas partes: o êxito e a desgraça de Stuntman Mike. Os policiais da cena personificam o típico *redneck*: sotaque carregado, chapéu de caubói, brancos, machistas e cheios de preconceitos. É uma cena com acento cômico; os policiais caminham com os braços na cintura, como se estivessem montados a cavalo, prontos para sacar as armas. Evidentemente, trata-se de uma caricatura que visa ironizar a atividade policial. E, como toda caricatura, vale-se do exagero para fins de comicidade. Os policiais conversam sobre o acidente envolvendo Stuntman Mike. Um deles desvenda o caso, acusando Stuntman Mike de assassinato. Diante da possibilidade de procurar evidências para provar a hipótese, o policial afirma: "eu poderia gastar a mesma quantidade de tempo e energia para acompanhar as corridas de NASCAR."[6]

---

5 SAFATLE, 2008, p.124.
6 Em trad. livre do autor.

Entre o "fazer o que se deve" e o "fazer o que se quer", a escolha parece óbvia. Esta primazia do presente, onde impera o êxtase do imediatismo, é uma característica dos produtos culturais, herança talvez da TV e do alucinante ritmo de 30 segundos da publicidade. É, sobretudo, parte integrante da racionalidade contemporânea. Na sequência dessa cena, vemos Stuntman Mike imediatamente após os letreiros que informam o tempo e o local (quatorze meses depois, em Lebanon, Tennessee): nada de lentidão, fora com os tempos mortos; se os olhos têm sede, que sejam brindados com o máximo de efeitos visuais, em imagens de pouca ou nenhuma interioridade. Pergunto: por qual razão há nesta sequência um longo trecho em p&b? Com efeito, não há motivo: o choque e o dilúvio de imagens visam exclusivamente à sensação imediata, emoção sincopada em ritmo *rock*. Sem dúvida, uma perspectiva hedonista, uma vez que determina o prazer como bem supremo.

Esta dedicação dos sentidos ao prazer do espetáculo está presente em todos os seus filmes, de *Cães de Aluguel* a *Django Livre*. E este "império do prazer" é intrínseco ao individualismo: não interessa mais o outro, apenas a satisfação das próprias necessidades. E é aí que entra o *cool*. Como o referencial é a si próprio, não faz sentido agir "certo" ou "errado"; o importante é agir de forma descompromissada, impassível, sem se deixar levar por sentimentos fortes, *frio*. Ser *cool* é possuir o distanciamento necessário para garantir a satisfação dos prazeres imediatos, pois, em larga medida, impede o envolvimento e a sensibilização com "as dores do mundo". Este distanciamento é aquilo que Slavoj Zizek[7] chama de *zencapitalismo*: traduzido em Wall Street como indiferença, o zen foi entendido como remédio contra as tensões da vida cotidiana. É o "desapego" como forma de conservar a paz e a serenidade interior. Nada importa além de si próprio. No caso específico de Tarantino, é esta indiferença o elemento que permite ao prazer ser associado à necessidade de vingança. A título de reparação de danos, uma vez que o outro é irrelevante, é possível cometer toda sorte de atrocidades. A partir de agora matar também pode ser *cool*.

***

7 ZIZEK, 2010.

O cinema, desde o princípio, exibiu imagens de violência. Dos assaltos a trem ao olho andaluz dilacerado de Buñuel, tão logo tiveram início os esforços de consolidação da linguagem lá estavam cenas de dor e sofrimento, tortura e morte. Cineastas e espectadores planaram sobre a carniça em um jogo mórbido de contemplação do massacre mediado pela segurança e conforto da poltrona. O cinema industrial mostra as ações de um ponto de vista privilegiado, exibe os detalhes mínimos dos eventos; permite 'ver como seria' uma situação sem ter de fato que experimentá-la. Dada esta característica, prontamente as telas abrigaram a violência das páginas policiais. O sofrimento dito "banal e cotidiano" – a luta diária das pessoas comuns – foi deixado à margem em nome do sensacionalismo característico dos tabloides. O mesmo ocorreu com delitos administrativos, pequenos crimes e injúrias leves, que passaram praticamente incólumes ante as lentes sedentas pelo sangue dos massacres espetaculares.

Este apelo ao violento no cinema talvez encontre em Aristóteles a explicação para sua recorrência:

> "[Aristóteles] notava que os homens contemplam com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olham com repugnância. Ao analisar a tragédia, lugar privilegiado da representação do repugnante, identifica nesta o mecanismo da catarse: ao provocar o horror do espectador, a tragédia contribuiria para a purificação destes mesmos sentimentos."[8]

O cinema industrial absorveu esta noção aristotélica, e a catarse é compreendida enquanto ferramenta para a satisfação dos prazeres. De tal modo que o *desenlace* deve corresponder ao máximo os anseios do espectador. No entanto, há uma diferença sutil, porém crucial, entre a violência cinematográfica depois da tarantinização. Antes, acontecia apenas em caráter de exceção. Agora, a violência é regra.

> "O lugar da violência [nos filmes de Tarantino] não é o da exceção, mas o da regra/.../ o resultado dessa contextualização é a exposição da própria banalidade desta violência, não de sua valorização. /.../ Rimos dos assassinatos, como quem ri da pessoa que escorrega na casca de banana. Rimos da banalidade da morte."[9]

---

8 SATIKO, 1998, p.6.
9 SATIKO, 1998, p.91.

Se for possível rir com tais imagens, então o riso deve vir daquilo que se tem medo, do desajuste, da absurda quebra da normalidade através de um rompante de violência. E, mesmo que rir do massacre possa desmistificar a violência, no entanto, ainda assim lá está a alusão à "normalidade": porto seguro para o qual o público retorna ao acender das luzes: postura contraditória como a do velho ditador que cai aos prantos no teatro, mas não se comove diante dos reais gritos de tortura.[10]

Para tentar compreender melhor esta questão, o trabalho de Sam Peckinpah, outro notório cineasta da violência, pode ser um exemplo útil. Filmes como *Meu Ódio Será sua Herança* e *Cruz de Ferro* sempre são lembrados pela alta contagem de corpos, a câmera lenta no instante que alguém é crivado por balas, o sangue a correr pelos cantos da tela. Todavia, o espetáculo da carnificina não foi pensado para provocar o deleite da plateia (ainda que, forçosamente, para o público isso fosse indiferente). É possível perceber um esforço para reduzir a polissemia como forma de evitar o regozijo com o espetáculo sangrento. Frequentes são as situações onde não há vencedores, tamanho o número de baixas em ambos os lados do conflito. Não obstante, por diversas vezes Peckinpah declarou publicamente que o sentido dado pela montagem para suas imagens de violência deveria coibir toda e qualquer espécie de sadismo do público. A respeito de *Sob o Domínio do Medo*, o cineasta teria dito que fez imagens tão violentas cuja função seria exatamente desviar o olhar do espectador, tamanho o horror e repulsa que deveriam provocar.[11] De modo geral, até então este era o paradigma do espetáculo da violência no cinema industrial: o ponto da desumanidade. Como em um espelho, estas imagens deveriam mostrar ao homem a face que deve ser domada em favor de uma vida coletiva harmoniosa. No entanto, como bem lembra o filósofo esloveno Slavoj Zizek[12], por detrás da orientação humanista dos espetáculos da "violência condenável" esconde-se a conformidade com a norma hegemônica. Neste esforço para que as mortes ficcionais

---

10 ROUSSEAU, 1993.
11 PRINCE, 2000.
12 Em entrevista ao programa "Roda Viva" da TV Cultura, exibido no dia 02/02/2009, disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=c2lL96-ixC0

inspirem o horror pelas baixas reais, de alguma forma, ainda persiste a barbárie institucionalizada. Pois, se a violência é o momento de quebra da normalidade, onde as coisas saem terrivelmente do controle, termina-se por defender outro tipo de violência, que é justamente a necessária para manter a ordem que se entende como pacífica. Em outras palavras, quantos são os dispositivos de violência que precisam estar em pleno funcionamento para que seja garantido o aparente estado de "normalidade" e "paz"? Certamente, por mais que em Tarantino a catarse seja agora francamente admitida como objetivo, e o foco deslocado para a explosão de violência, suas imagens de horror e morte continuam a sustentar a mesma violência silenciosa que mantém as coisas em ordem.

Não obstante a repetição da violência enquanto fórmula observa-se outro tema recorrente, que é o da vingança como pano de fundo narrativo. Evidentemente, a finalidade é criar empatia, e preparar o terreno para o gozo catártico. A vingança faz a plateia se sentir "justiçada", encontrando reverberação nos sentimentos sádicos do público.

> "Meu filme mais violento é *Kill Bill*. *Django* é meu filme mais duro, por conta do contexto histórico e do tipo de violência mostrada. Quis abrir duas portas, retratar tanto a brutalidade da escravidão, pouco exposta com todas as tintas no cinema em países marcados a ferro por sua imoralidade, *quanto oferecer uma possibilidade de se identificar com a catarse destruidora do protagonista.*"[13]

Ao contrário de Peckinpah, aqui justamente se espera que o público regozije com a violência. É assim que Django, antes de executar um procurado, o chicoteia em câmera lenta ao som de uma música *pop*: o público deve se sentir *vingado*, experimentar a satisfação de "dar o troco"; é a desforra, elemento que nos seus filmes aparece mais ou menos explícito, mas sempre associado à violência. A desforra dispõe os elementos em disputa numa espécie de jogo onde o importante é recuperar alguma vantagem perdida, compensação subjetiva que abandona as 'lições humanitárias' para se aproximar da selvageria e da barbárie. Aos 20 minutos de *Bastardos Inglórios* vemos o tenente

13 Trecho de entrevista com Quentin Tarantino publicada na Revista Carta Capital (http://www.cartacapital.com.br/cultura/a-vinganca-dos-negros-2/); grifo nosso.

Bastardos Inglórios • divulgação

Aldo Reine recrutar seu pelotão. Em um discurso que procura explicar aos recrutas as razões da missão, ele diz: "Não sei quanto a vocês, mas eu não saí de uma maldita montanha do Tennessee, atravessando 9mil km de águas e mais metade da Sicília lutando, para saltar da porra de um avião e ensinar lições humanitárias aos nazistas. Nazista não tem humanidade". A frieza *cool* se faz presente e é o que garante a desforra apoteótica do massacre final, cuja finalidade, assim como em *Django Livre*, seria inspirar no público algo como a sensação de que uma ofensa foi reparada, espécie de ritual contemporâneo de expiação dos pecados. Agora não é mais necessário desviar o olhar da tela; ao contrário, é possível usar a sala escura como espaço para o sadismo voyeurístico, gozar com o massacre. Surge assim uma nova fase de exploração industrial da violência, agora representada como legítima, desejável, risível, *cool*; a segurança do retorno à normalidade propicia o deleite sádico com a violência da vingança cinematográfica. O problema certamente não está na desforra em si. Quem, nas mesmas condições de opressão, diante de uma oportunidade, não daria um destino violento a seu algoz? A questão é que o "revide" ocorre unicamente na chave do espetáculo. Não são imagens que inspiram uma resposta às normas; ao contrário, são imagens para o mero deleite. A satisfação sem que nada seja alterado.

***

A assassina oriental O-Ren Ishii de *Kill Bill Vol. 1* é a versão tarantinesca de *Lady Snowblood*, filme japonês de artes marciais. Os personagens com nomes coloridos de *Cães de Aluguel*, "Mr. Blue", "Mr. Pink", "Mr. Orange", etc, foram extraídos de *O sequestro do metrô*, filme em que coincidentemente os protagonistas também ficam presos em um mesmo espaço, imersos numa situação limite, tentando desmascarar o delator entre eles. Aliás, ainda sobre *Cães de Aluguel*, a cena da tortura do policial estava originalmente em *O Império do Crime*. Um pelotão estadunidense que combate os nazistas atrás das linhas inimigas também é tema do filme de 1976 *Os Bastardos Inglórios – O Expresso Blindado da SS Nazista*.

Não termina aí a extensa lista de "referências" e "citações", e seria possível escrever apenas sobre isto, dado o volume das "homenagens" prestadas por Tarantino à história do cinema industrial "B". Transcrever, mencionar, aludir ou referir como exemplo de autoridade é uma estratégia largamente utilizada nas artes e na produção científica. Porém, é uma coisa totalmente distinta da reprodução fiel das características do que foi feito por outrem. Sem ficar ruborizado, Tarantino se apropria da roupa amarela de Bruce Lee, dos movimentos de câmera dos filmes de artes marciais (como o *zoom* dramático que mergulha em direção a um rosto), das trilhas sonoras dos filmes *blaxploitation*, entre outras saladas. Porém, como dissemos, este amálgama responde mais a necessidades industriais, (que necessitam da aparência de novidade inserida em um contexto reconhecível como mecanismo para alimentar o apetite cultural voraz do público, orientado por lógicas de consumo) do que para aspirações vanguardistas, uma vez que estas pressupõem a ruptura com a ordem estabelecida.

De todo modo, mais do que a violência temática (a vingança e suas formas sangrentas de reparação), observa-se também uma espécie de violência formal: a lógica é a de copiar e colar. A apropriação se realiza no ato da colagem através da saturação das tonalidades, com enfoque especial para os tons de violência. Tudo misturado deve ter o peso do exagero e a aparência de um grande clichê. Seja no Japão, na França ocupada ou em São Francisco

nos anos 1990, o importante é o sem número de combinações arbitrárias e extravagantes. Nestes filmes o excesso é o sinal distintivo, e resta pouco além de uma estimulação pura. Só é levada em consideração a surpresa provocada pela acumulação dispersa de impactos sensoriais, desenhados como um *pot-pourri cool*. E tal estímulo desmedido, como todo produto da cultura industrial, vem de encontro a esta lógica hedonista do gozo:

> "o mundo do consumo pede, por sua vez, uma ética do direito ao gozo. Pois o que o discurso do capitalismo contemporâneo precisa é da procura do gozo que impulsiona a plasticidade infinita da produção das possibilidades de escolha no universo do consumo/.../. Para sermos mais precisos, ele precisa da instauração daquilo que Jacques Lacan chama de um 'mercado do gozo', gozo disponibilizado através da infinitude plástica da forma-mercadoria."[14]

A forma-mercadoria personifica os desejos de gozo, e o cinema industrial apenas reverbera esta lógica enquanto produto cultural.

Tarantino faz em seus filmes um grande elogio ao gozo pop, alinhado à conformidade e minimizando a perspectiva crítica, reservando a ela o espaço do clichê. Este orgasmo pop está referido na citação à banda de nome impronunciável[15] em À *Prova de Morte*, cuja música é a trilha sonora do assassinato em alta velocidade: o *mainstream* já não é o bastante; é preciso escarafunchar as prateleiras empoeiradas, o "lado B", mesmo que o resultado desta pesquisa traga exatamente a sonoridade de antes. No filme, podemos ouvir a banda onde quase tocou Pete Townshend soar idêntica ao *The Who*. Não se trata apenas do resgate de elementos que não fazem parte da sopa cultural, pois teriam sido marginalizados pelos holofotes; parece que Tarantino quer nos convencer de que isto é *cool* justamente por conta do caráter eminentemente tosco, do elogio ao *kitsch*. É certo que muita coisa está à margem da indústria, e, nestes descaminhos e meandros, uma infinidade de obras de grande valor não chega ao conhecimento do público; todavia, estar à deriva não é, em si mesmo, um atestado de qualidade.

---

14 SAFATLE, 2008, p.126.
15 Dave Dee Dozy Beaky Mitch and Tich.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS:

À Prova de Morte (*Death Proof*, 2007, Quentin Tarantino)

Bastardos Inglórios (*Inglourious Basterds*, 2009, Quentin Tarantino)

Os Bastardos Inglórios: O Expresso Blindado da S.S. Nazista (*Quel Maledetto Treno Blindato*, 1978, Enzo Castellari)

Cruz de Ferro (*Cross of Iron*, 1977, Sam Peckinpah)

Cães de Aluguel (*Reservoir Dogs*, 1992, Quentin Tarantino)

Django Livre (*Django Unchained*, 2013, Quentin Tarantino)

O Império do Crime (*The Big Combo*, 1955, Joseph Lewis)

Kill Bill – Volume 1 (*Kill Bill: Vol. 1*, 2003, Quentin Tarantino)

Lady Snowblood (*Shurayukihime*, 1974, Toshiya Fujita)

Meu Ódio Será tua Herança (*The Wild Bunch*, 1969, Sam Peckinpah)

Pulp Fiction – Tempo de Violência (*Pulp Fiction*, 1994 , Quentin Tarantino)

O Sequestro do Metrô (*The Taking of Pelham One Two Three*, 1976, Joseph Sargent)

Sob o Domínio do Medo (*Straw Dogs*, 1971, Sam Peckinpah)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

GRAÇA, Eduardo. "A Vingança dos Negros" In: *Carta Capital* (www.cartacapital.com.br/cultura/a-vinganca-dos-negros-2). São Paulo: 12 de janeiro de 2013 (acessado em janeiro de 2013).

LIPOVETISKY, Gilles. *O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

MORIN, Edgar. *L'Esprit du Temps*. Paris: Grasset, 1962.

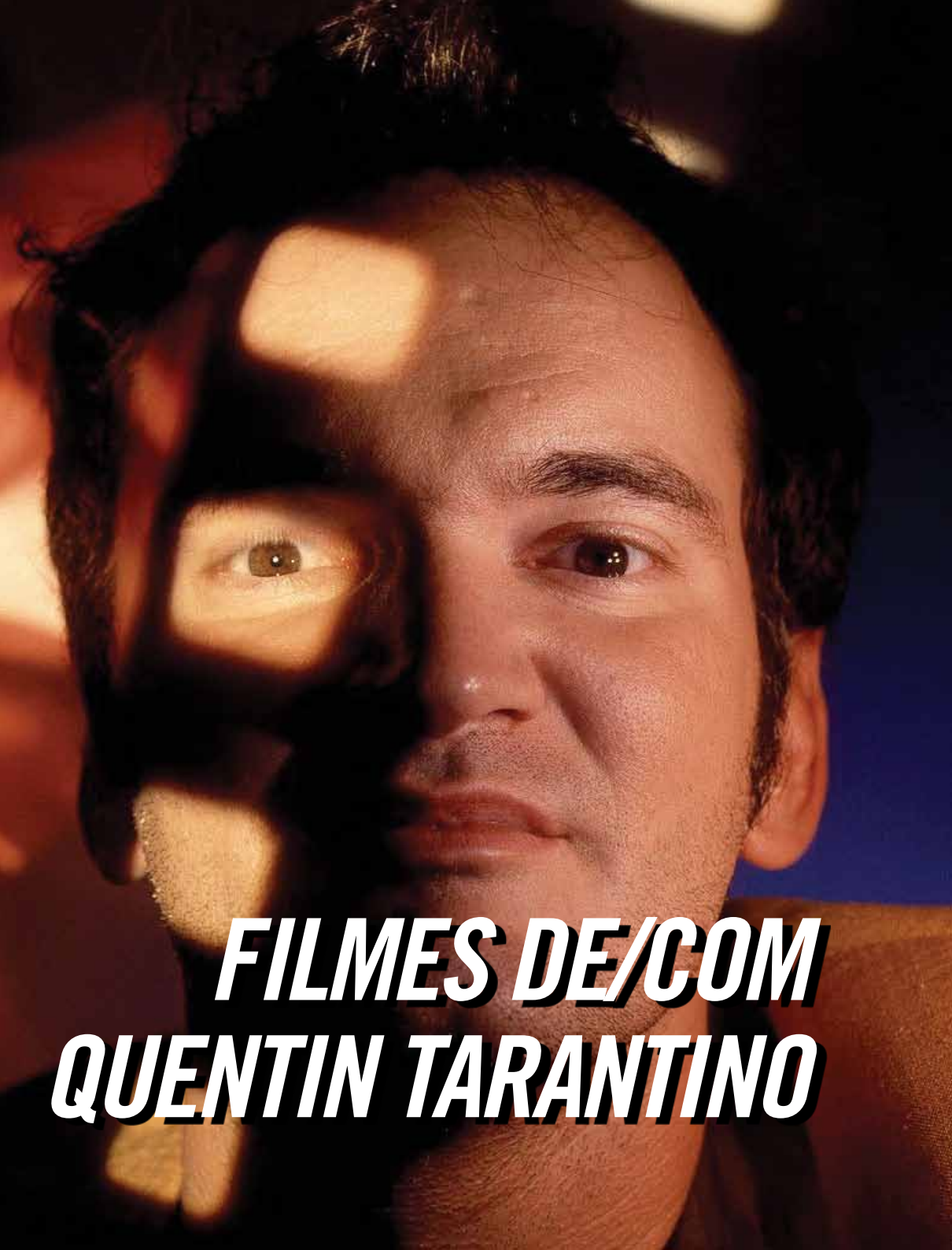
PRINCE, Stephen. *Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*. Berkeley: University of California Press, 2000.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert*. Campinas: Unicamp, 1993.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e Falência da Crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SATIKO, Rose. *Imagem-violência: mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes*. Tese de mestrado. Departamento de Antropologia Social, FFLCH-USP, 1998.

ZIZEK, Slavoj. "Capitalistas Si, Pero Zen" In: *Zizek en Español!* (www.zizekspanish.wordpress.com/2010/07/19/capitalistas-si-pero-zen). 19 de julho de 2010 (acessado em janeiro de 2013).



FILMES DE/COM QUENTIN TARANTINO

"O filme mais acelerado de Tarantino, mas também o mais modesto e simples. Provavelmente o mais próximo do que ele é: um ser formado por referências, alguém que é tudo, menos 'cultivado'."

Emmanuel Burdeau
[*Cahiers du Cinèma* n°624, junho/2007]

"É uma grande perseguição de carro, mas é também uma metáfora (...) um protesto apaixonado contra o presente estado da indústria do entretenimento".

A. O. Scott
[*New York Times*, 06/04/2007]

À PROVA DE MORTE

DEATH PROOF

Estados Unidos, 2010, cor, 114'
Direção Quentin Tarantino • Roteiro Quentin Tarantino • Elenco Kurt Russell, Rosario Dawson, Mary Elizabeth Winstead, Tracie Thoms, Zoe Bell, Rose McGowan, Vanessa Ferlito, Sydney Tamiia Poitier, Jordan Ladd, Eli Roth, Quentin Tarantino • Produção Elizabeth Avellan, Robert Rodriguez, Erica Steinberg, Quentin Tarantino • Fotografia Quentin Tarantino • Edição Sally Menke • Trilha Sonora Jack Nitzsche

Três garotas viajando pelo interior dos Estados Unidos enfrentam ex-dublê que aterroriza e mata mulheres na estrada usando um carro que, segundo ele, é à prova de morte para o motorista. Trata-se de uma homenagem ao *exploitation*, gênero de filmes apelativos e de baixo orçamento, bastante populares nos anos 1970, produzidos para gerar lucro rápido explorando de forma sensacionalista nudez, sexo, velocidade, violência e drogas. Concebido inicialmente para ser um dos dois segmentos do filme *Grindhouse*, foi editado em versão estendida para ser lançado nos cinemas como um filme único após o fracasso do projeto inicial. Indicado à Palma de Ouro no Festival de Cannes.

"O desafio de Bastardos Inglórios *reside na sua afirmação de que os filmes de guerra – e, na verdade, a guerra – podem ser divertidos. Ele apresenta o combate como uma variedade de entretenimento, tanto para os participantes quanto para os espectadores."*

Ben Walters
[*Film Quarterly*, inverno, 2009-10]

"Do título, roubado de uma produção 'B' de 1978, à trilha de western de Ennio Morricone, passando pelo cenário principal, uma sala de cinema, o filme traz embutido o amor de Tarantino pelos filmes. As profundas, ricas cores da película de 35mm proporcionam um prazer tátil."

Roger Ebert
[*Chicago Sun-Times*, 19/08/2009]

BASTARDOS INGLÓRIOS

INGLOURIOUS BASTERDS

Estados Unidos/Alemanha, 2009, cor, 153'
Direção Quentin Tarantino • Roteiro Quentin Tarantino • Elenco Brad Pitt, Mélanie Laurent, Christoph Waltz, Eli Roth, Michael Fassbender, Diane Kruger, Daniel Brühl, B.J. Novak, Mike Myers, Rod Taylor, Léa Seydoux, Bo Svenson • Produção Lawrence Bender • Fotografia Robert Richardson • Edição Sally Menke

Durante a 2ª Guerra Mundial, na França ocupada pelos nazistas, o plano de um grupo de soldados americanos judeus para assassinar oficiais alemães coincide com o plano de vingança de uma dona de cinema cuja família foi exterminada pelos nazistas. Vencedor do Oscar de Melhor Ator Coadjuvante, para Christoph Waltz, foi indicado também em outras sete categorias: Filme, Direção, Roteiro Original, Fotografia, Montagem, Edição de Som e Mixagem de Som.

"O filme dá impressão de que será incrível, mas o roteiro de Tarantino não tem muita curiosidade sobre esses caras. Ele tem uma ideia, e confia nessa ideia para guiar a trama. A ideia é que os caras durões (...) são blefadores, na maior parte dos casos. Eles não são bons em lidar consigo mesmos em situações desesperadoras."

Roger Ebert
[*Chicago Sun-Times*, 26/10/2009]

"O entusiasmo palpável de Tarantino, sua paixão sem remorsos por aquilo que criou, revigora essa venerável trama e, violência à parte, torna-a envolvente por mais tempo do que se poderia supor."

Kenneth Turan
[*Los Angeles Times*, 23/10/1992]

"O diretor consegue arrancar risadas de situações que jamais esperaríamos achar graça, usando e abusando do humor negro. Você riria de uma cena onde alguém corta a orelha de um policial, jogando, em seguida, gasolina em seu corpo, ameaçando queimá-lo? Se sua resposta é não, assista a Cães de Aluguel *e testemunhe a cena de tortura mais engraçada que o cinema já produziu. Trágica e violenta, mas hilariante."*

Silvio Pilau [*Cineplayers*, 09/05/2006]

CÃES DE ALUGUEL

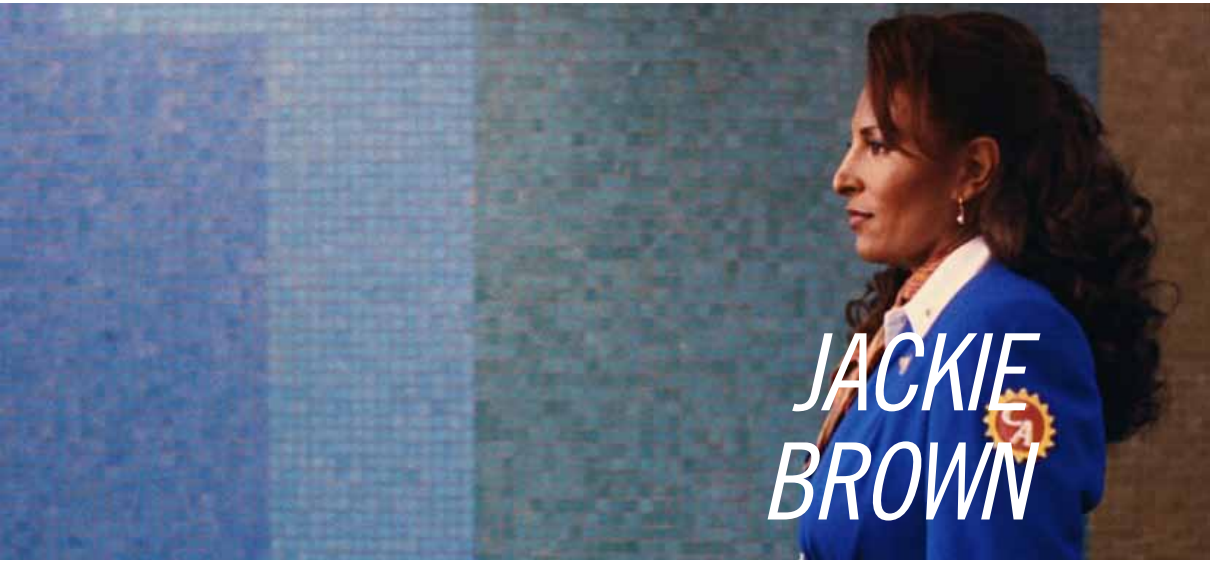
RESERVOIR DOGS

Estados Unidos, 1992, cor, 99'
Direção Quentin Tarantino • Roteiro Quentin Tarantino e Roger Avary • Elenco Harvey Keitel, Tim Roth, Michael Madsen, Steve Buscemi, Chris Penn, Lawrence Tierney, Edward Bunker, Quentin Tarantino, Steven Wright • Produção Lawrence Bender • Fotografia Andrzej Sekula • Edição Sally Menke

Reunidos em um depósito abandonado, seis criminosos tentam descobrir quem dentre eles é o delator, responsável pelo fracasso do seu plano de assaltar uma joalheria, enquanto esperam pelo contato do homem que os contratou. Exibido no Festival de Cinema de Sundance, em 1992, esse filme de estreia de Quentin Tarantino o revelou mundialmente como um novo talento da direção e do roteiro.

"Jackie Brown *nunca acelera; nunca explode. No clímax, na verdade, ele desacelera: Tarantino nos mostra a mesma sequência dos eventos três vezes consecutivas, cada vez do ponto de vista de um personagem diferente. Mas ele faz isso apenas para manter as coisas claras. Após a bravura formal de* Pulp Fiction*, é como se ele estivesse dizendo: 'Olha, sem truques; tudo é exatamente como parece'. Por isso, pode ser que Quentin Tarantino não seja, afinal, o Godard americano, nem um rato de shopping gênio do pop ansioso para transformar literatura* pulp *em arte formalmente exigente. Ele realmente gosta de* pulp *por suas rígidas, repetitivas e brutas qualidades. Ele gosta tanto que fez sua própria versão sóbria dela."*

David Denby
[*New York Magazine*, 05/01/98]



JACKIE BROWN

Estados Unidos, 1997, cor, 154'
Direção **Quentin Tarantino** • Roteiro **Quentin Tarantino, baseado na obra de Elmore Leonard** • Elenco **Pam Grier, Robert Forster, Samuel L. Jackson, Bridget Fonda, Michael Keaton, Robert De Niro, Michael Bowen, Chris Tucker, Sid Haig** • Produção **Lawrence Bender** • Fotografia **Guillermo Navarro** • Edição **Sally Menke**

Ao ser pega pela polícia durante uma transação criminosa, aeromoça de uma linha aérea mexicana, que atua como cúmplice de um contrabandista de armas, é recrutada para ajudar as autoridades a preparar uma emboscada para o bandido. As coisas se complicam quando ela começa a se envolver com o agente de fianças contratado para cuidar de seu caso. Indicado ao Oscar de Melhor Ator Coadjuvante, para Robert Forster, e vencedor do Urso de Prata Melhor Ator no Festival de Berlim, para Samuel L. Jackson.

"Talvez a imagem mais forte que Tarantino já produziu seja uma de fundo moral e sem qualquer exibição de violência: o choro desfocado de Robert Forster enquanto caminha para o fundo da sala, quase no fim de Jackie Brown*."*

Guilherme Martins

*"*Kill Bill – Volume 1 *chega a uma imersão no espaço-tempo mesmo do cinema. Tempo invertido: as longas (vazias, abstratas) coreografias dos combates com sabre, tais como os números dançados nos musicais americanos dos anos 50, transformam os momentos de narração que o enquadram em um fluxo palíndromo, onde o sentido e a verossimilhança se dissolvem."*

Hélène Frappat
[*Cahiers du Cinéma* n° 596, 2004]

"O filme não é sobre absolutamente nada exceto a habilidade e o humor de sua própria realização. É meio que brilhante."

Roger Ebert
[*Chicago Sun Times*, 10/10/2003]

KILL BILL: VOLUME 1

Estados Unidos, 2003, cor, 110'
Direção Quentin Tarantino • Roteiro Quentin Tarantino e Uma Thurman • Elenco Uma Thurman, Lucy Liu, Vivica A. Fox, Daryl Hannah, David Carradine, Michael Madsen, Julie Dreyfus, Michael Bowen, Sonny Chiba, Gordon Liu, Michael Parks • Produção Lawrence Bender • Fotografia Robert Richardson • Edição Sally Menke

Ao descobrir que está grávida, Beatrix, uma assassina profissional do esquadrão das Víboras Mortais do mafioso Bill, resolve se afastar do bando e refazer sua vida. Porém, seu casamento é alvo de um ataque de seus antigos companheiros, que exterminam seus familiares e amigos e a deixam em coma. Cinco anos depois, ela desperta com sede de vingança e um novo apelido: A Noiva.

"Tarantino mantém um equilíbrio impecável entre o diálogo peculiar, as homenagens elegantes às sombras dos filmes noir, a brutalidade ensolarada dos faroestes (americano e italiano), os ritmos ritualísticos das imagens de artes marciais dos anos 1970 da Shaw Brothers *e momentos silenciosamente dramáticos, transitando entre eles com a facilidade de um relâmpago."*

Maitland McDonagh
[*TV Guide*, 10/02/2004]

KILL BILL: VOLUME 2

Estados Unidos , 2004, cor, 136'
Direção Quentin Tarantino • Roteiro Quentin Tarantino, Uma Thurman • Elenco Uma Thurman, David Carradine, Vivica A. Fox, Ambrosia Kelley, Daryl Hannah, Lucy Liu, Samuel L. Jackson, Michael Madsen, Julie Dreyfus, Michael Bowen, Sid Haig, Sonny Chiba, Gordon Liu • Produção Lawrence Bender • Fotografia Robert Richardson • Trilha Sonora Robert Rodriguez • Edição Sally Menke

Continuação da saga da ex-assassina profissional A Noiva, em sua busca para encontrar antigos colegas que a deixaram em coma após ela abandonar seu "emprego". Agora, restam apenas aos últimos nomes de sua lista. Indicado ao Globo de Ouro de Melhor Atriz (Uma Thurman) e Melhor Ator Coadjuvante (David Carradine). Originalmente, *Kill Bill* foi concebido como um filme único, de mais de três horas de duração. Por exigência dos distribuidores, o filme acabou dividido em duas partes lançadas separadamente nos cinemas.

"Quentin Tarantino é o Jerry Lee Lewis do cinema, um performer pesado e vigoroso que não se importa em destruir o piano, contanto que todos estejam curtindo o rock and roll*."*

Roger Ebert
[*Chicago Sun-Times*, 14/10/1994]

"Imediatamente depois de Pulp Fiction *ter sido exibido em Cannes, Tarantino me perguntou o que eu tinha achado. 'É o melhor ou o pior filme do ano', respondi. Eu mal sabia que diabos tinha acontecido comigo. A resposta era: o melhor filme. Os filmes do Tarantino são do tipo que 'crescem dentro da gente', ao longo do tempo. Não é suficiente vê-los apenas uma vez."*

Roger Ebert
[*Chicago Sun-Times*, 19/08/2009]

PULP FICTION — TEMPO DE VIOLÊNCIA

PULP FICTION

Estados Unidos, 1994, cor, 156'
Direção Quentin Tarantino • Roteiro Quentin Tarantino e Roger Avary • Elenco John Travolta, Samuel L. Jackson, Uma Thurman, Bruce Willis, Tim Roth, Amanda Plummer, Harvey Keitel, Ving Rhames, Maria de Medeiros, Christopher Walken, Eric Stoltz, Rosanna Arquette, Frank Whaley, Phil LaMarr, Julia Sweeney, Peter Greene, Steve Buscemi, Quentin Tarantino • Produção Lawrence Bender • Fotografia Andrzej Sekula • Edição Sally Menke

Três histórias narradas paralelamente, todas marcadas por muita violência, diálogos ácidos, ironia e humor. Dois assassinos profissionais trabalham para um poderoso gângster e um deles é forçado a sair com a garota do chefe. Enquanto isso, um pugilista se mete em apuros por ganhar uma luta em que deveria perder, enquanto um casal de criminosos inexperientes decide assaltar uma lanchonete. Vencedor do Oscar de Melhor Roteiro Original, o filme recebeu indicações também para Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator (John Travolta), Melhor Ator Coadjuvante (Samuel L. Jackson), Melhor Atriz Coadjuvante (Uma Thurman) e Melhor Montagem.

C.S.I. – PERIGO A SETE PALMOS

C.S.I. – CRIME SCENE INVESTIGATION: SEASON 5, EPISODES 24/25 GRAVE DANGER

Estados Unidos, 2005, cor, 87'
Direção Quentin Tarantino • Elenco William Petersen, Marg Helgenberger, Gary Dourdan, George Eads, Jorja Fox, Eric Szmanda, Robert David Hall, Scott Wilson, John Saxon

Quando o agente Nick Stolkes, da equipe de polícia científica CSI, é escalado para investigar uma cena de crime certa noite, mal pode imaginar que esteja se encaminhando, na verdade, para uma emboscada. Ao tomar consciência do desaparecimento de Nick, toda a equipe CSI engaja suas forças para achar o companheiro. Quando descobrem que o colega foi sequestrado e enterrado vivo, eles passam a correr contra o tempo para impedir que Nick morra sufocado. Trata-se de um episódio especial duplo que encerrou a 5ª temporada de uma das mais populares séries de televisão dos anos 2000.

PLANTÃO MÉDICO – MATERNIDADE

E.R. – SEASON 1, EPISODE 24: MOTHERHOOD

Estados Unidos, 1995, cor, 44'
Direção Quentin Tarantino • Elenco Anthony Edwards, George Clooney, Sherry Stringfield, Noah Wyle, Julianna Margulies, Eriq La Salle, Abraham Benrubi, Julie Carmen, CCH Pounder, Kathy Griffin, Angela Jones

Episódio da primeira temporada de uma das séries de televisão mais longevas e bem-sucedidas das últimas décadas. Aqui, são narradas as desventuras vividas pelos médicos do setor de emergências de um hospital de Chicago ao longo de um fatídico feriado de Dia das Mães: a doutora Susan Lewis é forçada a ser mãe quando sua irmã, Chloe, não assume suas responsabilidades; o doutor Doug Ross se assusta quando Diane acha que eles devem viver juntos, enquanto a colega Linda Farell decide se aproveitar de seu nervosismo e da sua insegurança; Carter recebe proposta de um emprego fixo no hospital, mas para um cargo abaixo de suas expectativas; Benton recebe uma noticia triste em relação à sua mãe.

AMOR À QUEIMA ROUPA

TRUE ROMANCE

Estados Unidos, 1993, cor, 120'
Direção Tony Scott • Roteiro Quentin Tarantino • Elenco Christian Slater, Patricia Arquette, Dennis Hopper, Christopher Walken, Samuel L. Jackson, Val Kilmer, Gary Oldman, Brad Pitt, Michael Rapaport, Saul Rubinek, James Gandolfini, Chris Penn, Tom Sizemore

Atendente de loja de quadrinhos decide se casar com uma garota de programa, mas precisa antes enfrentar o gigolô dela e um bando de traficantes com os quais acabam envolvidos.

"Quando você é um ninguém, é suicídio dar seu roteiro para alguém ler. Então meu negócio foi fazer a primeira página fantástica, com diálogos que pegassem você de imediato (...). A maioria das pessoas disse que o roteiro era racista (...). Eu disse ao Tony: 'leia as primeiras três páginas. Se não gostar, jogue tudo fora'."

Quentin Tarantino
[The Tarantino Archives]

""É inegável a presença de toques tarantinescos, como as sequências centradas na força dos atores (por exemplo, aquela protagonizada por Dennis Hopper e Christopher Walken) e o interesse do personagem de Christian Slater por filmes de artes marciais e quadrinhos, entre outras referências extremamente caras a Tarantino."

Guilherme Martins

ASSASSINOS POR NATUREZA

NATURAL BORN KILLERS

Estados Unidos, 1994, cor, 118'
Direção **Oliver Stone** • História/Argumento **Quentin Tarantino** • Roteiro **David Veloz, Richard Rutowski e Oliver Stone** • Elenco **Woody Harrelson, Juliette Lewis, Robert Downey Jr., Tommy Lee Jones, Tom Sizemore, Rodney Dangerfield, Edie McClurg, Jarred Harris, Russell Means, Everett Quinton, Pruitt Taylor Vince, Richard Lineback**

Jovem casal de psicopatas que viaja pelos Estados Unidos assassinando pessoas a esmo é transformado em celebridade pela mídia sensacionalista. Indicado para o Leão de Ouro no Festival de Veneza.

"não vai ser meu filme, vai ser um filme do Oliver (...) Se você gosta das minhas coisas, poderá gostar desse filme. Mas se você gosta das coisas do Oliver, provavelmente vai amá-lo. Talvez seja a melhor coisa que ele já fez, mas não por qualquer coisa a ver comigo."

Quentin Tarantino, em entrevista a Graham Fuller, 1993
[PEARY, Gerald. *Quentin Tarantino: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998. pp. 57–59]

"Há até mesmo mais de Tarantino em outros filmes de Oliver Stone, como Reviravolta *(*U Turn*, 1997), do que parece verdadeiramente haver nesse horror de filme."*

Guilherme Martins

UM DRINK NO INFERNO

FROM DUSK TILL DAWN

Estados Unidos, 1996, cor, 108'
Direção Robert Rodriguez • Roteiro Robert Kurtzman (história) e Quentin Tarantino (roteiro) • Elenco George Clooney, Quentin Tarantino, Juliette Lewis, Harvey Keitel, Ernest Liu, Salma Hayek, Cheech Marin, Danny Trejo, Tom Savini, Fred Williamson, Michael Parks, John Saxon, Marc Lawrence, Kelly Preston, John Hawkes

Dois irmãos procurados pela polícia sequestram um ex-pastor e seus filhos para atravessar a fronteira com o México. Porém, ao se refugiarem em um cabaré na beira da estrada, todos são forçados a se unir contra uma terrível ameaça sobrenatural.

"Cineastas essencialmente cinéfilos, que não temem se expor como tal, Tarantino e Rodriguez colocam no filme uma família de sobrenome Fuller e um jovem com uma camiseta com os dizeres Assalto à 13ª D.P.*, filme de John Carpenter que lhes empresta diálogos inteiros, assim como* Onde Começa o Inferno.*"*

Guilherme Martins

"Fica em segundo, só atrás de Pulp Fiction*, como o filme sobre o qual as pessoas vêm falar comigo na rua."*

Quentin Tarantino
[WOODS, Paul. *Quentin Tarantino*. São Paulo: LeYa, 2012. p. 254]

GRANDE HOTEL

FOUR ROOMS

Estados Unidos, 1995, cor, 98'
Direção Allison Anders, Alexandre Rockwell, Robert Rodriguez e Quentin Tarantino • Elenco Tim Roth, Jennifer Beals, Valeria Golino, Antonio Banderas, Madonna, Marisa Tomei, Lili Taylor, Ione Skye, Sammi Davis, Tamlyn Tomita, Paul Calderon, Quentin Tarantino, David Proval, Alicia Witt, Salma Hayek, Kathy Griffin, Marc Lawrence, Bruce Willis

Quatro histórias distintas passadas nos quartos de um decadente hotel de Los Angeles, na véspera de Ano Novo, interligadas pela figura do mensageiro, em seu primeiro dia de trabalho. O episódio *O Homem de Hollywood* é escrito e dirigido por Quentin Tarantino.

*"Partindo da ideia de unir quatro cineastas premiados no festival de Sundance, é um filme de resultado bastante equivocado, o curioso único tiro em falso de Tarantino enquanto cineasta. Robert Rodriguez contribui com o único episódio realmente interessante do longa (*Os Malcomportados*), mas não deixa de ser interessante ver como os outros episódios querem, de certa forma, ser pulp como Tarantino muito mais do que o próprio cineasta."*

Guilherme Martins

GRINDHOUSE

Estados Unidos, 2007, cor, 191'
Direção Quentin Tarantino, Robert Rodriguez, Eli Roth, Rob Zombie e Edgar Wright • Roteiro Robert Rodriguez, Quentin Tarantino, Eli Roth e Rob Zombie • Elenco Rose McGowan, Josh Brolin, Kurt Russell, Rosario Dawson, Eli Roth, Danny Trejo, Cheech Marin, Marley Shelton, Jeff Fahey, Michael Biehn, Mary Elizabeth Winstead, Tracie Thoms, Zoe Bell, Bruce Willis, Nicolas Cage, Udo Kier

Em sua concepção original, o projeto buscava recriar a experiência das antigas sessões duplas de cinema com filmes de baixo orçamento, reunindo versões reduzidas dos filmes *À Prova de Morte* e *Planeta Terror*, além de "falsos trailers" dirigidos por cineastas convidados.

"As salas grindhouse *eram marginalizadas, representantes de um submundo (...) não raro havia a programação de sessões duplas, como se importasse menos cada filme em si e mais o 'fazer uma hora'. O que predominava era um cinema 'sem arte', sua técnica como uma fratura exposta (baixo orçamento, dificuldades da montagem), sua materialidade cicatrizada (os arranhões na película), puro produto mercantilizado a ser consumido tão facilmente quanto esquecido."*

João Gabriel Paixão

PLANETA TERROR

PLANET TERROR

Estados Unidos, 2007, cor, 105'
Direção Robert Rodriguez • Produção Quentin Tarantino • Elenco Rose McGowan, Freddy Rodriguez, Josh Brolin, Marley Shelton, Jeff Fahey, Marley Shelton, Michael Biehn, Bruce Willis, Naveen Andrews, Stacy Ferguson, Nicky Katt, Hung Nguyen, Tom Savini, Carlos Gallardo, Michael Parks, Doran Ingram, Jeff Schwan, Danny Trejo, Cheech Marin

Depois de uma arma biológica transformar milhares de pessoas em zumbis, um grupo de sobreviventes reunido em um hospital precisa se armar para enfrentá-los. Concebido inicialmente para ser um dos dois segmentos de *Grindhouse*, foi editado em versão estendida para ser lançado nos cinemas como um filme único após o fracasso do projeto inicial.

"Rodriguez realiza um painel iconográfico que (...) vai integrar-se com fluidez à sua narrativa. Uma narrativa que se dá antes de tudo pela disposição horizontal dos acontecimentos, em que o tom e o ritmo se apresentam num caminho direto (...). Planeta Terror *pode ser uma versão cinematográfica do disco* Bad Music for Bad People *dos Cramps."*

Francis Vogner dos Reis
[revista *Cinética*, novembro/2007]

SIN CITY — A CIDADE DO PECADO

SIN CITY

Estados Unidos, 2005, p&b/cor, 124'
Direção Robert Rodriguez, Frank Miller e Quentin Tarantino • Roteiro Frank Miller • Elenco Bruce Willis, Mickey Rourke, Jessica Alba, Clive Owen, Benicio Del Toro, Elijah Wood, Rosario Dawson, Michael Clarke Duncan, Josh Hartnett, Brittany Murphy, Carla Gugino, Nick Stahl, Michael Madsen, Rutger Hauer, Devon Aoki, Alexis Bledel, Powers Boothe, Nicky Katt, Marley Shelton, Tommy Flanagan, Jeff Schwan

Adaptação cinematográfica da série homônima de histórias em quadrinhos criada por Frank Miller como homenagem à literatura policial barata (*pulp*) e ao cinema *noir*. A trama reúne três histórias independentes passadas na fictícia Basin City: um lutador de rua busca vingança pela morte de uma garota, um policial prestes a se aposentar aceita proteger uma *stripper* ameaçada por um maníaco sexual e um detetive decide enfrentar a corrupção policial. Vencedor do Grande Prêmio Técnico no Festival de Cannes. Como "diretor convidado", Quentin Tarantino foi responsável por conduzir apenas uma cena do filme: o diálogo entre os personagens de Clive Owen e Benicio Del Toro.

SUKIYAKI WESTERN DJANGO

Japão, 2007, cor, 121'
Direção Takashi Miike • Elenco Hideaki Itô, Masanobu Andô, Kôichi Satô, Kaori Momoi, Yûsuke Iseya, Renji Ishibashi, Yoshino Kimura, Quentin Tarantino, Takaaki Ishibashi, Teruyuki Kagawa

Um pistoleiro extremamente habilidoso chega a uma distante cidadezinha e tem seus serviços disputados por dois clãs rivais que estão à procura de um tesouro. Livremente inspirada em *Por Uns Dólares a Mais* e em *Yojimbo – O Guarda Costas* (v. "Filmografia Complementar", p. 232), essa produção guarda muitas relações com a obra de Quentin Tarantino. Grande admirador do diretor japonês Takashi Miike, Tarantino integra o elenco do filme no papel do cowboy Piringo. Trata-se de um exemplo das muitas "participações especiais" que Tarantino costuma desempenhar em filmes de colegas, quase sempre em "pontas" criadas especialmente para sua *persona*.

Master of the Flying Guillotine
INTRODUCING THE INCREDIBLE SONNY CHIBA AS
THE STREET FIGHTER
PELHAM 1-2-3
DEATH RIDES A HORSE
JULY 15TH & 17TH
RIO BRAVO
CHICKS IN CHAINS
where they come from this is FUN!
BLACK MAMA WHITE MAMA
QUEL MALEDETTO TRENO BLINDATO
Sonatine
SERGIO LEONE
IL BUONO IL BRUTTO IL CATTIVO
Foxy Brown
She's the meanest chick in town!
ROBERT DE NIRO
JODIE FOSTER
HARVEY KEITEL
CYBILL SHEPHERD
LIU CHIA-HUI • HANG YU
36 CAMARAS
Faster, PUSSYCAT! KILL! KILL!
TURA SATANA • HAJI • WILLIAMS • BERNARD
STEVE McQUEEN
JAMES GARNER
RICHARD ATTENBOROUGH

REFERÊNCIAS E FAVORITOS DE TARANTINO

ABBOTT & COSTELLO ÀS VOLTAS COM FANTASMAS

BUD ABBOTT AND LOU COSTELLO MEET FRANKENSTEIN

Estados Unidos, 1948, p&b, 83'
Direção Charles Barton • Roteiro Robert Lees e Frederic I. Rinaldo • Elenco Bud Abbott, Lou Costello, Lon Chaney Jr., Bela Lugosi, Glenn Strange

Dois funcionários de uma transportadora são envolvidos no plano do Conde Drácula para reviver o monstro de Frankenstein, mas contam com a ajuda de um lobisomem para enfrentá-lo. Um dos mais famosos e bem-sucedidos longas-metragens da dupla de comediantes Bud Abbott e Lou Costello, muito populares no cinema norte-americano dos anos 1940.

"Esse era meu filme preferido quando eu tinha 5 anos de idade. (...) A grande operação do cérebro quando eles tiram o cérebro de Costello fora e colocam no monstro Frankenstein era assustadora. Daí aquela enfermeira é jogada pela janela! Ela morre! Quando foi a última vez que você viu alguém em um filme de comédia-terror realmente morrer? Você não vê isso."

Quentin Tarantino
[The Tarantino Archives]

SONATINE

Japão, 1993, cor, 94'
Direção Takeshi Kitano • Roteiro Takeshi Kitano • Elenco Takeshi Kitano, Aya Kokumai, Tetsu Watanabe, Masanobu Katsumura, Susumu Terajima, Ren Ohsugi, Tonbo Zushi, Eiji Minakata, Chris Britton, Bob Gunter, Rome Kanda

Cansado de seu estilo de vida, veterano membro da máfia japonesa é enviado a uma casa de praia em Okinawa pra dar reforço a membros do seu bando que estão refugiados ali de modo a evitar uma guerra entre gangues. Indicado à Palma de Ouro no Festival de Cannes e ao Leão de Ouro no Festival de Veneza. Grande influência na obra de Quentin Tarantino, admirador confesso de Kitano, o filme foi lançado nos Estados Unidos pela *Rolling Thunder Pictures*, distribuidora encabeçada por Tarantino e Jerry Martinez, criada em 1995 e fechada em 1998. No DVD do filme vendido nos Estados Unidos, há uma introdução feita por Tarantino e, entre os extras, uma conversa entre ele e o diretor Takeshi Kitano.

OS BASTARDOS INGLÓRIOS - O EXPRESSO BLINDADO DA S.S. NAZISTA

QUEL MALEDETTO TRENO BLINDATO / THE INGLORIOUS BASTARDS

Itália/Estados Unidos, 1978, cor, 99'
Direção Enzo G. Castellari • Roteiro Sandro Continenza • Elenco Bo Svenson, Fred Williamson, Peter Hooten, Michael Pergolani, Jackie Basehart, Michel Constantin, Debra Berger, Ian Bannen

Na França, durante a 2ª Guerra Mundial, um comboio que transporta prisioneiros militares é atacado pelos nazistas, forçando os desertores e criminosos a enfrentar sozinhos os alemães.

"Havia dois motivos por que eu queria fazer Bastardos Inglórios. *Primeiro, (...) a trama; eu acho sensacional. (...) Outros diretores já fizeram filmes sobre a França ocupada, mas há algo legal no conceito de soldados que são criminosos, que não podem voltar para os EUA e que estão ao mesmo tempo lutando contra os alemães (...) O segundo motivo era o título. O título é fantástico. (...) a gente se referia a 'bastardos inglórios' como um gênero, filmes em que vários caras têm uma missão a cumprir."*

Quentin Tarantino
[no documentário *A Conversation with Enzo Castellari and Quentin Tarantino*, 2008, John Cregan]

BLACK MAMA, WHITE MAMA

Estados Unidos/Filipinas, 1973, cor, 84'
Direção **Eddie Romero** • Roteiro **H.R. Christian e Joe Viola (argumento)** • Elenco **Pam Grier, Margaret Markov, Sid Haig, Lynn Borden, Sid Haig, Lynn Borden, Matron Densmore, Laurie Burton, Eddie Garcia, Alona Alegre, Dindo Fernando, Vic Diaz, Wendy Green**

Depois de ser presa por fugir com uma fortuna de seu namorado, gigolô e traficante, uma garota negra é colocada na mesma cela de uma jovem líder guerrilheira branca. O grupo rebelde tenta libertar sua companheira, enquanto o criminoso tenta recuperar seus dólares. Em fuga, as prisioneiras percebem que precisam superar seus constantes conflitos se quiserem se salvar. Filme da *blaxploitation* estrelado por Pam Grier, atriz referência do gênero e bastante admirada por Tarantino, que a chamou para ser protagonista de seu filme-homenagem à *blaxploitation*, *Jackie Brown*.

A CÂMARA 36 DE SHAOLIN

SHAO LIN SAN SHI LIU FANG

Hong Kong, 1978, cor, 115'
Direção Chia-Liang Liu • Roteiro Kuang-Ni • Elenco Gordon Liu, Lieh Lo, Chia Yung Liu, Norman Chu, Yung Henry Yu, John Cheung

Guerreiros rebeldes, contrários ao domínio da dinastia Ching, armam sua base secreta em Cantão, disfarçados de mestres escolares. Durante um brutal ataque das forças Manchu, apenas um jovem consegue escapar. Ele passa então a se dedicar ao aprendizado das artes marciais, preparando-se para uma sangrenta vingança. Considerado por Tarantino, "o terceiro melhor filme de kung fu de todos os tempos", essa produção foi uma das fontes de inspiração para a série *Kill Bill*, na qual Gordon Liu, o protagonista de *A Câmara 36 de Shaolin*, interpreta Pai Mei, o monge Shaolin que ensina a Noiva a lutar.

CARRIE, A ESTRANHA

CARRIE

Estados Unidos, 1976, cor, 98'
Direção Brian De Palma • Roteiro Lawrence D. Cohen, baseado no livro de Stephen King • Elenco Sissy Spacek, Piper Laurie, Amy Irving, William Katt, John Travolta, Nancy Allen, Betty Buckley, Michael Talbott

Adolescente tímida e reprimida por sua mãe religiosa, que a mantém enclausurada, descobre que tem poderes telecinéticos, mas decide mantê-los em segredo, temendo a reação dos outros. Até o dia em que ela acaba usando-os contra seus colegas de escola que a ridicularizam. Indicado ao Oscar nas categorias Melhor Atriz (Sissy Spacek) e Melhor Atriz Coadjuvante (Pipier Laurie). Frequentemente citado por Quentin Tarantino como um de seus favoritos e como um dos melhores de todos os tempos, o filme inclui a famosa divisão de tela retratando duas cenas paralelas, vista também em *Kill Bill*.

CINCO COVAS NO EGITO

FIVE GRAVES TO CAIRO

Estados Unidos, 1943, p&b, 96'
Direção **Billy Wilder** • Roteiro **Charles Brackett e Billy Wilder** • Elenco **Franchot Tone, Anne Baxter, Akim Tamiroff, Erich von Stroheim, Peter van Eyck, Fortunio Bonanova**

Durante a 2ª Guerra Mundial, as tropas britânicas estão sendo expulsas do Egito pelos alemães. O único sobrevivente de um ataque alemão, um inexperiente soldado britânico, procura refúgio em um oásis no deserto do Saara, que mais tarde se torna quartel-general alemão. Assim, ele é designado para a missão de espionar os alemães para tentar salvar seu exército. Indicado ao Oscar nas categorias Melhor Fotografia e Melhor Montagem. Frequentemente citado por Quentin Tarantino como um dos melhores de todos os tempos, o filme foi uma de suas influências para a realização de *Bastardos Inglórios*.

OS CINCO DEDOS DA MORTE

TIAN XIA DI YI QUAN

Hong Kong, 1972, cor, 104'
Direção **Chang-hwa Jeong** • Roteiro **Yang Chiang** • Elenco **Lieh Lo, Ping Wang, Hsiung Chao, Chin-Feng Wang, Mien Fang, James Nam**

Jovem aprendiz de artes marciais deixa seu vilarejo e ingressa em uma nova escola, que se prepara para enfrentar uma escola rival em um importante torneio, treinando um golpe secreto e mortal. Presente em diversas listas de melhores filmes segundo Quentin Tarantino, o filme inspirou detalhes do enredo, personagens, trilha sonora e motivos visuais vistos em *Kill Bill*.

"É um dos maiores filmes de kung fu de todos os tempos. Está lado a lado com Coffy *em termos de ser um filme de participação da audiência."*

Quentin Tarantino
[The Tarantino Archives]

CORRIDA CONTRA O DESTINO

VANISHING POINT

Estados Unidos/Reino Unido, 1971, cor, 99'
Direção Richard C. Sarafian • Elenco Barry Newman, Cleavon Little, Dean Jagger, Victoria Medlin, Paul Koslo, Robert Donner, Arthur Malet, Karl Swenson, Lee Weaver, Rita Coolidge, Charlotte Rampling

Ao prometer levar um carro do Colorado à Califórnia em menos de quinze horas, ex-fuzileiro que trabalha transportando carros para uma oficina se vê perseguido por policiais após cometer uma pequena infração no percurso. Grande fonte de inspiração para os motivos visuais e as composições cênicas de *À Prova de Morte*, o filme e seu personagem principal, Kowalski, são citados verbalmente em diálogos daquela obra de Tarantino. Inspirou, ainda, um disco do grupo de rock inglês Primal Scream, chamado justamente *Vanishing Point*.

DJANGO

Itália/Espanha, 1966, cor, 87'
Direção Sergio Corbucci • Roteiro Bruno Corbucci e Sergio Corbucci • Elenco Franco Nero, José Bódalo, Loredana Nusciak, Ángel Álvarez, Simón Arriaga

Um pistoleiro solitário chega a uma cidadezinha do Oeste carregando um caixão e acaba se envolvendo no conflito entre um grupo racista e bandoleiros mexicanos. Seu nome é Django. Grande sucesso do chamado *western spaghetti*, responsável por originar uma infinidade de títulos com o mesmo personagem, o filme ganhou uma continuação oficial apenas em 1987: *Django – A Volta do Vingador* (*Django 2 – Il Grande Ritorno*, de Nello Cosatti). Citado por Quentin Tarantino como um dos seus filmes favoritos do gênero (segundo o site *SWDB – Spaghetti Western Database*), foi homenageado pelo cineasta em seu *Django Livre*.

DJANGO VEM PARA MATAR

SE SEI VIVO SPARA

Itália/Espanha, 1967, cor, 100'
Direção **Giulio Questi** • Roteiro **Franco Arcalli** • Elenco **Tomas Milian, Raymond Lovelock, Piero Lulli, Milo Quesada, Roberto Camardiel, Miguel Serrano**

Depois de ser traído por seus comparsas durante o roubo da carga de ouro de uma diligência, um fora-da-lei sem nome (e não chamado Django, como se poderia supor) decide buscar vingança e recuperar o tesouro. Para isso, enfrentará as várias facções em conflito numa pequena cidade do oeste norte-americano, incluindo um bandido mexicano, uma gangue de caubóis homossexuais e um padre. Um dos muitos filmes de *western spaghetti* que tentaram capitalizar em cima do sucesso do *Django* original, o filme não guarda qualquer relação com o personagem interpretado por Franco Nero. Porém, a cena em que o protagonista é enterrado vivo serviu de inspiração para uma situação parecida vista em duas obras de Quentin Tarantino: o filme *Kill Bill – Volume 2* e o episódio *Perigo a Sete Palmos* da 5ª temporada da série *CSI*.

FASTER, PUSSYCAT! KILL! KILL!

Estados Unidos, 1965, p&b, 83'
Direção Russ Meyer • Roteiro Jack Moran • Elenco Tura Satana, Haji, Lori Williams, Ray Barlow, Sue Bernard, Dennis Busch, Stuart Lancaster

Três *strippers* de férias pelas estradas norte-americanas decidem roubar a fortuna de um velho rancheiro, após sequestrar a namorada de um jovem que derrotaram em uma corrida automobilística. Dirigido por Russ Meyer, um dos grandes mestres do cinema de *exploitation*, especialista em explorar velocidade e sensualidade, o filme foi a grande inspiração de Quentin Tarantino para a realização de seu *À Prova de Morte*, que inclui agradecimentos a Meyer em seus créditos finais.

*"Ainda que eu queira viver por muito tempo – tipo, quero viver até uns 100 anos – eu daria 5 anos da minha vida para trabalhar com Tura Satana. Ela é japonesa, Cheyenne [*povo indígena americano*] e algo mais – fantástico!"*

Quentin Tarantino
[The Tarantino Archives]

FOXY BROWN

Estados Unidos, 1974, cor, 94'
Direção Jack Hill • Roteiro Jack Hill • Elenco Pam Grier, Antonio Fargas, Peter Brown, Terry Carter, Sid Haig, Bob Minor, Fred Lerner, H.B. Haggerty

Foxy Brown é uma mulher sensual em busca de vingança pelo assassinato do namorado policial. Para colocar seu plano em prática, ela resolve se infiltrar na quadrilha dos bandidos que o mataram, disfarçada de garota de programa. Outro grande sucesso do ciclo da *blaxploitation* estrelado por Pam Grier, esse filme também foi homenageado por Quentin Tarantino em *Jackie Brown*, sendo, inclusive, a principal referência de seu título.

FUGINDO DO INFERNO

THE GREAT ESCAPE

Estados Unidos, 1963, cor, 127'
Direção John Sturges • Roteiro James Clavell, baseado na obra de Paul Brickhill • Elenco Steve McQueen, James Garner, Richard Attenborough, Charles Bronson, Donald Pleasence, James Coburn, James Donald

Durante a 2ª Guerra Mundial, um grupo de prisioneiros das tropas aliadas planeja escapar de um campo nazista considerado à prova de fugas. Indicado ao Oscar de Melhor Montagem. Citada por Quentin Tarantino como um dos dez melhores filmes de todos os tempos, essa aventura de guerra foi também uma das grandes fontes de inspiração do diretor para a realização do seu *Bastardos Inglórios*.

O GRANDE GOLPE

THE KILLING

Estados Unidos, 1956, p&b, 85'
Direção Stanley Kubrick • Roteiro Stanley Kubrick • Elenco Sterling Hayden, Coleen Gray, Vince Edwards, Jay C. Flippen, Ted de Corsia, Marie Windsor, Elisha Cook, Timothy Carey, Dorothy Adams

Logo após sair da prisão, assaltante reúne um grupo para executar um audacioso plano para roubar os rendimentos de um hipódromo. No entanto, para que ninguém saia ferido, tudo deve funcionar exatamente conforme planejado: qualquer peça fora do lugar pode por tudo a perder. Segundo longa-metragem dirigido por Stanley Kubrick, o filme é frequentemente citado por Tarantino como um de seus "filmes de assalto" (*heist movies*) favoritos e como uma das grandes inspirações para seu primeiro sucesso, *Cães de Aluguel*.

"Eu não fiz simplesmente uma cópia de O Grande Golpe*, mas eu de fato pensei no filme [*Cães de Aluguel*] como o meu* Grande Golpe*, a minha versão do gênero de filmes de assalto."*

Quentin Tarantino
[The Tarantino Archives]

IMPÉRIO DO CRIME

THE BIG COMBO

Estados Unidos, 1955, p&b, 84'
Direção Joseph H. Lewis • Roteiro Philip Yordan • Elenco Cornel Wilde, Richard Conte, Jean Wallace, Brian Donlevy, Lee Van Cleef, Earl Holliman, John Hoyt, Ted de Corsia

A história de quatro jovens – "Lucky" Luciano, Meyer Lansky, Bugsy Siegel e Frank Costello – que, durante a Grande Depressão nos anos 1930, dominam o mundo do crime organizado no lado leste de Nova York. Outra das fontes usadas por Tarantino como inspiração para *Cães de Aluguel*, esse típico filme de gângster dos anos 1950 inclui um vilão chamado Mr. Brown (codinome do personagem de Tarantino em *Cães de Aluguel*) e uma cena de tortura envolvendo um policial e um criminoso, na qual foi inspirada a cena mais famosa do primeiro longa de Tarantino.

JEJUM DE AMOR

HIS GIRL FRIDAY

Estados Unidos, 1940, p&b, 92'
Direção Howard Hawks • Roteiro Charles Lederer • Elenco Cary Grant, Rosalind Russell, Ralph Bellamy, Gene Lockhart, Cliff Edwards, Roscoe Karns, Regis Toomey

Um editor de jornal faz de tudo para impedir que sua ex-mulher, uma de suas melhores jornalistas, case-se novamente e abandone seu trabalho. Uma das mais famosas e influentes comédias românticas de Hollywood, o filme é frequentemente citado por Quentin Tarantino como um dos melhores de todos os tempos e certamente lhe forneceu inspiração para diálogos rápidos e irônicos entre homem e mulher, tais como aqueles entre John Travolta e Uma Thurman em *Pulp Fiction*. Na primeira página do roteiro daquele filme, inclusive, Tarantino explicita a referência ao indicar, na descrição de um diálogo, que os personagens conversam "em tiro rápido, como em *Jejum de Amor*".

"Cary Grant faz a maior performance cômica de todos os tempos."
Quentin Tarantino
[WOODS, Paul. *Quentin Tarantino*. São Paulo: LeYa, 2012. p. 67]

O JOGO DA MORTE

GAME OF DEATH

Hong Kong/Estados Unidos, 1978, cor, 85'
Direção Robert Clouse, Sammo Hung Kam-Bo e Bruce Lee • Elenco Bruce Lee, Colleen Camp, Dean Jagger, Gig Young, Robert Wall, Kareem Abdul-Jabbar, Hugh O'Brian, Chuck Norris

Um grande astro dos filmes de artes-marciais decide simular sua própria morte para assim poder descobrir quem são as pessoas que querem matá-lo. Último filme do ator e lutador Bruce Lee, maior astro do cinema oriental de todos os tempos, que morreu em circunstâncias misteriosas durante sua filmagem, *O Jogo da Morte* só foi concluído graças ao uso de dublês e ao reaproveitamento de cenas de alguns de seus outros filmes. Lançado postumamente, o filme serviu de inspiração para diversos elementos visuais da série *Kill Bill*, de Quentin Tarantino, inclusive para o macacão amarelo e preto vestido pela protagonista, idêntico àquele usado por Bruce Lee.

JOVENS, LOUCOS E REBELDES

DAZED AND CONFUSED

Estados Unidos, 1993, cor, 102'
Direção Richard Linklater • Roteiro Richard Linklater • Elenco Jason London, Matthew McConaughey, Joey Lauren Adams, Milla Jovovich, Adam Goldberg, Wiley Wiggins, Shawn Andrews, Rory Cochrane, Anthony Rapp, Michelle Burke, Cole Hauser, Ben Affleck, Parker Posey, Nicky Katt, Fred Lerner

Em 1976, no seu último dia de aula antes de partir para a faculdade, um grupo de adolescentes enfrenta uma série de aventuras à procura de uma festa ou outra diversão qualquer. Listado por Quentin Tarantino como um dos dez melhores filmes de todos os tempos em enquete realizada pela revista *Sight & Sound* em setembro de 2012.

*"O maior 'filme de rolê' [*hangout movie*] já feito. A coisa fantástica de* Jovens, Loucos e Rebeldes *é que toda vez que você assiste é como se você estivesse revendo velhos amigos."*

Quentin Tarantino
[The Tarantino Archives]

THE KILLER – O MATADOR

DIP HUET SEUNG HUNG

Hong Kong, 1989, cor, 111'
Direção John Woo • Roteiro John Woo • Elenco Chow Yun-Fat, Danny Lee, Sally Yeh, Chu Kong, Kenneth Tsang

Assassino ligado a uma organização criminosa de Hong Kong tem intenção de se aposentar, mas decide aceitar mais um trabalho após cegar acidentalmente uma cantora de casa noturna durante um tiroteio. Citado por Quentin Tarantino como um dos melhores de todos os tempos, o filme tornou-se conhecido nos EUA graças às constantes referências ao diretor John Woo como inspiração para *Cães de Aluguel*.

> *"[Tarantino] declarou regularmente seu amor ao gênero de ação de Hong Kong, particularmente a* The Killer *(...) – o que pode ser lido como uma citação inconsciente de um filme mais antigo de Ringo Lam, uma vez que reúne os astros Chow Yun-Fat e Danny Lee numa abordagem operística e estilizada de 'durões' arquetípicos".*
>
> **Paul Woods**
> [*Quentin Tarantino*. São Paulo: LeYa, 2012. p. 60]

LADY SNOWBLOOD

SHURAYUKIHIME

Japão, 1973, cor, 97'
Direção Toshiya Fujita • Roteiro Kazuo Kamimura • Elenco Meiko Kaji, Toshio Kurosawa, Masaaki Daimon, Gô Kashima, Miyoko Akaza, Shinichi Uchida, Takeo Chii

Desde seu nascimento, uma garota é criada e treinada para se tornar um fatal e infalível instrumento de vingança contra os bandidos que assassinaram toda sua família. Uma das maiores fontes de inspiração para a criação de *Kill Bill*, o filme inclui inúmeros motivos visuais e composições cênicas que seriam reproduzidos por Quentin Tarantino em sua obra de artes marciais, inclusive um duelo de espadas na neve entre duas mulheres, exatamente como na cena final de *Kill Bill – Volume 1*.

O MESTRE DA GUILHOTINA VOADORA

DU BI QUAN WANG DA PO XUE DI ZI

Taiwan, 1976, cor, 93'
Direção Jimmy Wang Yu • Roteiro Jimmy Wang Yu • Elenco Jimmy Wang Yu, Kang Chin, Tien Wu Chu, Chia Yung Liu, Lung Wang, Fei Lung

Um mestre de artes marciais cego, especialista no uso de uma "guilhotina voadora", busca vingança contra o lutador de apenas um braço que assassinou dois de seus discípulos. Listado por Quentin Tarantino entre os sete melhores filmes de *exploitation* (em enquete realizada pela *Cinescape Magazine* em 2007) e entre os vinte melhores filmes *grindhouse* de todos os tempos (segundo o site *Grindhouse Database*), *O Mestre da Guilhotina Voadora* foi outras das fontes de inspiração para a criação da saga *Kill Bill*.

"Jimmy Wang Yu foi uma das primeiras estrelas das artes marciais que apareceram em Hong Kong. Mais que qualquer outro filme de kung fu, ele captura o clima Marvel, o universo Jack Kirby. Eu vi esse filme umas 20 vezes."

Quentin Tarantino
[The Tarantino Archives]

A MORTE ANDA A CAVALO

DA UOMO A UOMO

Itália, 1967, cor, 114'
Direção **Giulio Petroni** • Roteiro **Luciano Vincenzoni** • Elenco **Lee Van Cleef, John Philip Law, Mario Brega, Luigi Pistilli, Anthony Dawson, Jose Torres, Franco Balducci**

Quinze anos depois de testemunhar o assassinato de toda sua família por quatro assaltantes, um homem parte em busca dos assassinos, ao lado de um ex-condenado que busca vingança contra os mesmos bandidos. Grande fonte de inspiração para *Kill Bill* e também para *Django Livre*, o filme é citado por Quentin Tarantino como um dos seus filmes favoritos de *western spaghetti* (segundo o site *SWDB – Spaghetti Western Database*). Faixas de sua trilha sonora podem ser ouvidas em *Kill Bill* e também em *Bastardos Inglórios*.

ONDE COMEÇA O INFERNO

RIO BRAVO

Estados Unidos, 1959, cor, 141'
Direção **Howard Hawks** • Roteiro **Jules Furthman e Leigh Brackett** • Elenco **John Wayne, Dean Martin, Ricky Nelson, Angie Dickinson, Walter Brennan, Ward Bond, John Russell, Malcolm Atterbury**

Xerife de uma pequena cidade recruta a ajuda de um aleijado, um bêbado e um jovem pistoleiro para manter na prisão um bandido cujo irmão é um poderoso rancheiro local. Citado por Tarantino como o segundo melhor filme de todos os tempos em enquetes como a da revista *Empire* em 2008, a do jornal *The Independant* em 2005 e a da revista *Sight & Sound* em 2002, o filme é referência para muitos de seus filmes, particularmente em *Um Drink no Inferno*, que explora uma situação de confinamento semelhante e inclui a reprodução literal de diálogos desse filme.

"O filme mais divertido já feito. Nunca curti tanto passar um tempo com alguém quanto com Dean Martin nesse filme. Eu costumava fazer o papel do Dude no curso de interpretação."

Quentin Tarantino [WOODS, Paul. *Quentin Tarantino*. São Paulo: LeYa, 2012. p. 67]

OPERAÇÃO DRAGÃO

ENTER THE DRAGON

Hong Kong/Estados Unidos, 1973, cor, 98'
Direção Robert Clouse • Roteiro Michael Allin • Elenco Bruce Lee, John Saxon, Jim Kelly, Robert Wall, Ahna Capri, Angela Mao, Betty Chung,Geoffrey Weeks, Bolo Yeung, Jackie Chan

Um detetive é contratado para investigar um torneio de artes marciais que serve de fachada para a venda de ópio. Aproveitando seus próprios dotes como lutador de kung fu, ele se inscreve no torneio com o objetivo de desmascarar o seu organizador, resgatar com vida dois ex-militares e vingar a morte de sua irmã. Último filme completo de Bruce Lee, que morreu seis dias antes da estreia, durante as filmagens de *O Jogo da Morte*, essa foi a obra responsável, ironicamente, por trazer-lhe fama mundial. Realizada em Hong Kong, foi a primeira produção de kung fu coproduzida por um grande estúdio americano (no caso, Warner Bros.) Como filme de kung fu e de vingança, *Operação Dragão* é outra fonte de inspiração para o enredo de *Kill Bill*.

A OUTRA FACE DA VIOLÊNCIA

ROLLING THUNDER

Estados Unidos, 1977, cor, 95'
Direção John Flynn • Roteiro Paul Schrader • Elenco William Devane, Tommy Lee Jones, Linda Haynes, James Best, Dabney Coleman, Lisa Richards, Luke Askew

Depois de ter sua família assassinada e sua mão decepada por assaltantes, o major Charles Rane, veterano da Guerra do Vietnã, parte em busca de vingança. Citado por Tarantino como o quinto melhor filme de todos os tempos em enquetes realizadas pelo jornal inglês *The Independant* e pela revista *Sight & Sound*, o filme é objeto de referências em inúmeras de suas obras: o nome da gangue criminosa é usado em *Kill Bill*, assim como o sobrenome do protagonista é usado pelo herói de *Bastardos Inglórios*. Além disso, o título original do filme batizou a distribuidora da qual Tarantino foi sócio, *Rolling Thunder Pictures*.

"Para mim, é a maior combinação de filme de ação e estudo de personagem já feita. Se você gosta de filmes de vingança, este é o melhor filme do estilo para se ver."

Quentin Tarantino
[WOODS, Paul. *Quentin Tarantino*. São Paulo: LeYa, 2012. p. 67]

O SEQUESTRO DO METRÔ

THE TAKING OF PELHAM ONE TWO THREE

Estados Unidos, 1974, cor, 104'
Direção Joseph Sargent • Roteiro Peter Stone baseado na obra de John Godey • Elenco Walter Matthau, Robert Shaw, Martin Balsam, Hector Elizondo, Earl Hindman, James Broderick, Dick O'Neill, Lee Wallace, Jerry Stiller, Kenneth McMillan, Doris Roberts

Um bando de criminosos sequestra um vagão do metrô de Nova York, tomando os passageiros como reféns. Como resgate, eles exigem um milhão de dólares, quantia que deve ser paga em uma hora. Depois desse prazo, eles prometem matar um refém por minuto até a chegada do dinheiro ou até a morte de todos os passageiros. Refilmado em 2009, por Tony Scott, com Denzel Washington e John Travolta. Foi desse filme, citado como um de seus favoritos de todos os tempos, que Quentin Tarantino tirou a ideia de usar cores como codinomes para os criminosos (Mr. Green, Mr. Blue, Mr. Gray e Mr. Brown), assim como ocorre em *Cães de Aluguel*.

THE STREET FIGHTER

GEKITOTSUI SATSUJIN KEN

Japão, 1974, cor, 91'
Direção **Shigehiro Ozawa** • Roteiro **Koji Takada e Motohiro Torii** • Elenco **Sonny Chiba, Goichi Yamada, Yutaka Nakajima, Tony Cetera, Masafumi Suzuki, Masashi Ishibashi**

Um mercenário mestre das artes marciais é contratado pela máfia japonesa para sequestrar a rica herdeira de um magnata dos negócios. Quando ele descobre que os seus contratantes não pretendem pagar por seus "serviços", decide voltar-se contra eles. O filme combina cenas de luta de diversas disciplinas marciais, luta livre e *kickboxing*. Listado por Quentin Tarantino entre os vinte melhores filmes *grindhouse* de todos os tempos (segundo o site *Grindhouse Database*), *The Street Fighter* deu origem a duas continuações oficiais (consideradas por ele igualmente fundamentais) e foi o maior sucesso do grande astro japonês dos filmes de artes marciais, Sonny Chiba. Em *Amor à Queima Roupa*, o protagonista assiste a esse filme em uma das cenas e frequentemente cita Sonny Chiba como seu maior ídolo. Chiba acabaria sendo convocado por Tarantino para interpretar o papel de Hattori Hanzo em *Kill Bill*.

TAXI DRIVER

Estados Unidos, 1976, cor, 116'
Direção **Martin Scorsese** • Roteiro **Paul Schrader** • Elenco **Robert De Niro, Jodie Foster, Cybill Shepherd, Harvey Keitel, Peter Boyle, Victor Argo, Albert Brooks, Peter Savage**

Ex-fuzileiro naval arranja emprego como taxista no turno da noite e desenvolve um comportamento paranoico ao conhecer uma prostituta de 12 anos de idade, a quem ele decide "salvar". Indicado ao Oscar em quatro categorias: Melhor Filme, Melhor Ator (Robert De Niro), Melhor Atriz Coadjuvante (Jodie Foster) e Melhor Trilha Sonora Original (Bernard Herrmann). Citado por Tarantino entre os cinco melhores filmes de todos os tempos em enquetes como a da revista *Empire* de setembro de 2008, a do jornal *The Independant* de junho de 2005 e as da revista *Sight & Sound* de 2002 e 2012.

"É simplesmente perfeito."
Quentin Tarantino [WOODS, Paul. *Quentin Tarantino*. São Paulo: LeYa, 2012. p. 67]

TRÊS HOMENS EM CONFLITO

IL BUONO, IL BRUTO, IL CATIVO

Itália/Espanha/Alemanha Ocidental, 1966, cor, 161'
Direção **Sergio Leone** • Roteiro **Luciano Vincenzoni** • Elenco **Clint Eastwood, Eli Wallach, Lee Van Cleef, Luigi Pistilli, Rada Rassimov, John Bartha, Antonio Casale, Antonio Casas**

Durante a Guerra da Secessão, três pistoleiros competem entre si por uma fortuna em ouro confederado. Frequentemente citada por Tarantino como "o melhor filme de todos os tempos", essa obra-prima do *western spaghetti* teve duas continuações igualmente bem-sucedidas: *Por um Punhado de Dólares* e *Por Uns Dólares a Mais* (v. "Outros Favoritos e Referências de Tarantino", p. 239).

"Provavelmente o maior exemplo de reinvenção de um gênero no cinema. Terrível brutalidade, humor histérico, sangue, música, ícones. O que mais você pode pedir?
Quentin Tarantino [WOODS, Paul. *Quentin Tarantino*. São Paulo: LeYa, 2012. p. 67]

"Meu filme favorito de todos os tempos é Três Homens em Conflito. *Por quê? Porque é a maior conquista da história do cinema."*
Quentin Tarantino [*Reelz Channel*, 2011]

"ROUBO IDEIAS DE TODOS OS FILMES JÁ FEITOS"

QUENTIN TARANTINO

FILMOGRAFIA COMPLEMENTAR

OUTROS FILMES DE/COM QUENTIN TARANTINO

DJANGO LIVRE *DJANGO UNCHAINED*

Estados Unidos, 2012, cor, 165'
Direção e Roteiro Quentin Tarantino • Elenco Jamie Foxx, Christoph Waltz, Leonardo DiCaprio, Samuel L. Jackson, Kerry Washington, Don Johnson, Quentin Tarantino, Jonah Hill, Zoe Bell, Bruce Dern, James Russo, Franco Nero

1859, dois anos antes da guerra civil americana. Com a ajuda de um caçador de recompensas alemão, o escravo liberto Django parte em busca de sua esposa, Broomhilda, comprada como escrava por um grande latifundiário que espanta o tédio organizando lutas até a morte entre os trabalhadores de sua propriedade. Vencedor do Oscar 2013 nas categorias Melhor Roteiro Original e Melhor Ator Coadjuvante (Cristoph Waltz).

ELES MATAM E NÓS LIMPAMOS *CURDLED*

Estados Unidos, 1996, cor, 88'
Direção Reb Braddock • Roteiro Reb Braddock, John Maass e Quentin Tarantino (colaboração não creditada) • Produção Executiva Quentin Tarantino • Elenco Angela Jones, William Baldwin, Bruce Ramsey, Daisy Fuentes, Carmen López, Kelly Preston

Comédia de humor negro sobre uma imigrante colombiana fascinada por assuntos mórbidos que trabalha limpando cenas de crimes. Ela acaba descobrindo evidências da ação de um *serial killer* local, conhecido como Sangue Azul por ter como alvos mulheres da alta sociedade. *Remake* de um curta de 1991, dirigido por Braddock e estrelado por Angela Jones, o filme inclui uma rápida aparição de George Clooney e Quentin Tarantino, no papel dos mesmos personagens encarnados por eles em *Um Drink no Inferno*: os irmãos Gecko.

JIMMY KIMMEL LIVE! – EPISÓDIO 3.75 *JIMMY KIMMEL LIVE! – SEASON 3, EPISODE 75*

Estados Unidos, 2004, cor, 60'
Direção Quentin Tarantino • Roteiro Adam de La Peña • Elenco Jimmy Kimmel, Stan Carlson, Dick Dale, Tamala Jones, Dave Pounder, Quentin Tarantino

Popular *talk-show* da programação noturna da televisão norte-americana. Criado em 2003 e ainda no ar (embora não seja mais gravado ao vivo), o programa teve seu episódio exibido no dia 19 de abril de 2004 dirigido por Quentin Tarantino, que foi também um dos entrevistados.

LOVE BIRDS IN BONDAGE *(FILME INACABADO)*

Estados Unidos, 1983, p&b
Direção Scott Magill e Quentin Tarantino • Roteiro Scott Magill e Quentin Tarantino • Elenco Quentin Tarantino

Comédia de humor negro sobre rapaz que se faz contratar como funcionário de uma instituição psiquiátrica quando sua namorada é internada ali em consequência de lesões cerebrais sofridas por ela em um acidente de carro, apenas para estar próximo de sua amada. Escrito por Tarantino em parceria com o diretor, o filme teve apenas algumas poucas cenas de fato filmadas, antes de o projeto ser abandonado. Nenhum fragmento desse material foi conservado.

MY BEST FRIEND'S BIRTHDAY *(FILME INCOMPLETO)*

Estados Unidos, 1987, p&b, 69'
Direção Quentin Tarantino • Roteiro Quentin Tarantino e Craig Hamman • Elenco Quentin Tarantino, Craig Hamman, Crystal Shaw

É aniversário de Mickey e sua namorada acaba de terminar com ele. No entanto, seu amigo Clarence lhe dará um aniversário que ele não esquecerá nunca mais. Realizado de forma amadora por Tarantino, com a colaboração de amigos, o filme teve um de seus rolos perdido e acabou jamais sendo concluído pelo diretor. Entretanto, ainda que incompleto, o filme passou a circular em cópias piratas em VHS e atualmente pode ser encontrado na internet para *download* ou para ser assistido em *streaming* em sites como o *YouTube*. Resiste, portanto, como o "filme perdido" de Tarantino e como autêntica pré-história de sua carreira cinematográfica.

COMO ATOR

ALIAS: CODINOME PERIGO – 1ª TEMPORADA, EPISÓDIOS 12 E 13, 3ª TEMPORADA, EPISÓDIO 13 *ALIAS – SEASON 1, EPISODE 12: THE BOX: PART 1; SEASON 1, EPISODE 13: THE BOX: PART 2; SEASON 3, EPISODE 13: AFTER SIX* · série de televisão · EUA · 2001-2006 · J. J. Abrams

ALL-AMERICAN GIRL – 1ª TEMPORADA, EPISÓDIO 18 *ALL AMERICAN GIRL – SEASON 1, EPISODE 18: PULP SITCOM* · série de televisão · EUA · 1994-1995 · Gary Jacobs (participação especial)

A BALADA DO PISTOLEIRO *DESPERADO* · EUA · 1995 · Robert Rodriguez (participação especial)

THE CORIOLIS EFFECT curta-metragem · EUA · 1994 · Louis Venosta (voz apenas)

DIÁRIO DOS MORTOS *DIARY OF THE DEAD* · EUA · George A. Romero · 2008 (voz apenas)

DUCK DOGERS – 3ª TEMPORADA, EPISÓDIO 11 *DUCK DOGERS – SEASON 3, EPISODE 11: MASTER & DISASTER / ALL IN THE CRIME FAMILY* · série de televisão · EUA · 2005 · Spike Brandt e Tony Cervone (voz apenas)

EDDIE PRESLEY · EUA · 1992 · Jeff Burr (participação especial)

GAROTA 6 *GIRL 6* · EUA · 1996 · Spike Lee

GOD SAID, HA! · EUA · 1998 · Julia Sweeney (participação especial)

JOHNNY DESTINO *DESTINY TURNS ON THE RADIO* · EUA · 1995 · Jack Baran

LITTLE NICK – UM DIABO DIFERENTE *LITTLE NICKY* · EUA · 2000 · Steven Brill

THE MUPPETS' WIZARD OF OZ · telefilme · EUA · 2005 · Kirk R. Thatcher (participação especial como ele mesmo)

PLANET OF THE PITTS · EUA · 2004 · Rokki James (participação especial)

SOMEBODY TO LOVE · EUA · 1994 · Alexandre Rockwell (participação especial)

AS SUPER GATAS – 4ª TEMPORADA, EPISÓDIO 6 *THE GOLDEN GIRLS – SEASON 4, EPISODE 6: SOPHIA'S WEDDING: PART 1* · série de televisão · EUA · 1985-1992 · Susan Harris

VEGETABLES · curta-metragem · EUA · 1989 · Laura Lovelace

VEM DORMIR COMIGO *SLEEP WITH ME* · EUA · 1994 · Rory Kelly

COMO CORROTEIRISTA

DANCE ME TO THE END OF LOVE · curta-metragem · EUA · 1995 · Aaron A. Goffman (em colaboração com o diretor)

ISTO É PAT – O FILME *IT'S PAT* · EUA · 1994 · Adam Bernstein (colaboração não creditada)

MARÉ VERMELHA *CRIMSON TIDE* · EUA · 1995 · Tony Scott (colaboração não creditada)

A ROCHA *THE ROCK* · EUA · 1996 · Michael Bay (colaboração não creditada)

SOMBRAS NA NOITE *PAST MIDNIGHT* · EUA · 1991 · Jan Eliasberg (colaboração não creditada)

COMO ENTREVISTADO

Uma vez que Tarantino teve seu nome consolidado como grande conhecedor da história do cinema, ele passou a ser bastante requisitado para depor em documentários sobre o tema. Em alguns deles, entretanto, Tarantino é mais do que um mero entrevistado, independentemente de quanto tempo fica em cena ou de quantas vezes o filme recorre a seu depoimento. Sua figura e presença são fundamentais para esses documentários porque é somente graças ao trabalho de Tarantino que obras como essas, sobre *blaxploitation*, sobre terror italiano ou sobre *ozploitation*, puderam ser financiadas e exibidas. Por essa razão, listamos aqui alguns documentários em que a presença de Tarantino como depoente é fundamental:

ALÉM DE HOLLYWOOD: O MELHOR DO CINEMA AUSTRALIANO *NOT QUITE HOLLYWOOD: THE WILD, UNTOLD STORY OF OZPLOITATION!* · Austrália/EUA · 2008 · Mark Hartley

BAADASSSSS CINEMA · EUA/Inglaterra · 2002 · Isaac Julien

DEAD ON: THE LIFE AND CINEMA OF GEORGE A. ROMERO · EUA · 2008 · Rusty Nails

DOUBLE DARE · EUA · 2004 · Amanda Micheli

FULL TILT BOOGIE · EUA · 1997 · Chris Bredesen

THE GREATEST MOVIE EVER SOLD · EUA · 2011 · Adam Spurlock

MARIO BAVA: OPERAZIONE PAURA · Itália · 2004 · Gabriele Acerbo e Roberto Pisoni

O MUNDO DE CORMAN *CORMAN'S WORLD: EXPLOITS OF A HOLLYWOOD REBEL* · EUA · 2011 · Alex Stapleton

Z CHANNEL: A MAGNIFICENT OBSESSION · EUA · 2004 · Xan Cassavetes

COMO PRODUTOR EXECUTIVO

O ALBERGUE *HOSTEL* · EUA · 2005 · Eli Roth

O ALBERGUE 2 *HOSTEL: PART II* · EUA · 2007 · Eli Roth

COMING HOME · curta-metragem · EUA · 2010 · James Riggs

DALTRY CALHOUN · EUA · 2005 · Katrina Holden Bronson

UM DRINK NO INFERNO 2 – TEXAS SANGRENTO *FROM DUSK TILL DAWN 2: TEXAS BLOOD MONEY* · EUA · 1999 · Scott Spiegel

UM DRINK NO INFERNO 3 – A FILHA DO CARRASCO *FROM DUSK TILL DAWN 3: THE HANGMAN'S DAUGHTER* · EUA · 1999 · P. J. Pesce

FREEDOM'S FURY · EUA · 2006 · Colin K. Gray e Megan Raney

GOD SAID, HA! · EUA · 1998 · Julia Sweeney

HELL RIDE · EUA · 2008 · Larry Bishop

MY NAME IS MODESTY: A MODESTY BLAISE ADVENTURE · EUA · 2004 · Scott Spiegel

PARCEIROS DO CRIME *KILLING ZOE* · EUA · 1993 · Roger Avary

SOMBRAS NA NOITE *PAST MIDNIGHT* · EUA · 1991 · Jan Eliasberg (produtor associado)

COMO DISTRIBUIDOR ("TARANTINO APRESENTA")

Além de realizador, Tarantino também atua com destaque na distribuição de filmes no circuito de cinema e *home video* norte-americanos, garantindo com o seu trabalho o lançamento ou relançamento de obras obscuras e esquecidas, bem como de filmes orientais que dificilmente chegariam ao público pelas mãos de grandes distribuidoras. Já se tornou recorrente na indústria o seu "aval" ao lançamento de determinados filmes, para os quais ele empresta seu nome como uma espécie de "selo de qualidade", uma estratégia para ajudar na divulgação. São filmes em cujos cartazes de cinema ou capas de DVDs e Blu-rays o título vem precedido da frase "Tarantino presents". Tendo em vista que esse tipo de trabalho nos Estados Unidos costuma ser incluído sob os créditos de *executive producer*, expressão que, traduzida, é aplicada a outras funções no Brasil, abrindo espaço para interpretações errôneas sobre o papel desempenhando pelo cineasta nessas produções e confusão com outros casos em que ele de fato atuou como produtor executivo, faz-se necessário listar aqui os filmes distribuídos por empresas às quais Tarantino é associado (*Rolling Thunder Pictures* e *Dragon Dinasty DVDs*) bem como aqueles que tiveram seu lançamento nos Estados Unidos de fato incentivado e avalizado por ele e nos quais seu trabalho se limitou a essa "apresentação":

ADRENALINA MÁXIMA *SONATINE* · Japão · 1993 · Takeshi Kitano

AMORES EXPRESSOS *CHUNGKING EXPRESS* · Hong Kong · 1994 · Wong Kar-Wai

A CÂMARA 36 DE SHAOLIN *SHAO LIN SAN SHI LIU FANG* · Hong Kong · 1978 · Chia-Liang Liu (Dragon Dynasty DVD)

DETROIT 9000 · EUA · 1973 · Arthur Marks (DVD)

FACA NA GARGANTA *SWITCHBLADE SISTERS* · EUA · 1975 · Jack Hill (DVD)

HARD CORE LOGO · EUA · 1996 · Bruce McDonald

HERÓI *YING XIONG* · China/Hong Kong · 2002 · Zhang Yimou

IRON MONKEY *SIU NIN WONG FEI HUNG JI: TIT MA LAU* · Hong Kong · 1993 · Yuen Woo-ping (relançamento, 2001)

THE MAN WITH IRON FISTS · EUA/Hong Kong · 2012 · RZA

MIGHTY PEKING MAN *XING XING WANG* · Hong Kong · 1977 · Ho Meng-hua (DVD)

THE ONE-ARMED SWORDSMAN *DUBEI DAO* · Hong Kong · 1967 · Cheh Chang (Dragon Dynasty DVD)

O PROTETOR *TOM YUNG GOONG* · Tailândia · 2005 · Prachya Pinkaew (Dragon Dynasty DVD)

TERROR NAS TREVAS *THE BEYOND* · Itália · 1981 · Lucio Fulci (versão restaurada, 2010)

OUTROS FAVORITOS E REFERÊNCIAS DE TARANTINO

A quantidade de filmes que Tarantino admira, que o influenciaram ou que forneceram alguma ideia para os seus próprios trabalhos é verdadeiramente incalculável: uma mostra de cinema de duração limitada jamais daria conta de exibir todos, bem como qualquer lista de referências jamais poderia ser considerada exaustiva. Em todo caso, incluímos abaixo mais alguns filmes que complementam as referências já apresentadas nos textos e filmografias desta publicação, indicando caminhos a quem quiser continuar se aprofundando nas referências e influências do cineasta:

À BEIRA DO ABISMO *THE BIG SLEEP* · EUA · 1946 · Howard Hawks [C.W.]

> *"um cara está esperando fora de casa por Bogart, e Bogart faz esse cara sair. Finalmente, esse cara sai e ele toma um tiro, tá legal? É coisa pesada, e é isso que eu estou tentando fazer com a minha violência."* Quentin Tarantino [T.A.]

ABOTT & COSTELLO E A MÚMIA *ABOTT AND COSTELLO MEET THE MUMMY* · EUA · 1955 · Charles Lamont [C.W.]

> *"me lembro de ter pensado 'esse é um dos maiores filmes já feitos'. Você tem uma grande comédia e um grande filme de horror – tudo junto."* Quentin Tarantino [T.A.]

ACOSSADO *À BOUT DE SOUFFLE* · França · 1964 · Jean-Luc Godard [C.W.]

AGARRA-ME SE PUDERES *SMOKEY AND THE BANDIT* · EUA · 1977 · Hal Needham [T.T.]

ÁGUIAS AMERICANAS *AIR FORCE* · EUA · 1943 · Howard Hawks [T.T.] [W.C.]

AJUSTE FINAL *MILLER'S CROSSING* · EUA · 1990 · Joel e Ethan Coen [T.A.] [T.T.]

ALFRED HITCHCOCK APRESENTA: SUSPENSE. EPISÓDIO 1.8: PERSEGUIÇÃO IMPLACÁVEL
ALFRED HITCHCOCK PRESENTS – SEASON 1, EPISODE 8: BREAKDOWN · EUA · 1985 · Alfred Hitchcock [T.A.]

ALLIGATOR · EUA · 1980 · Lewis Teague [T.T.]

ALVO DUPLO 2 *A BETTER TOMORROW II* · Hong Kong · 1987 · John Woo [IMDb] [T.T.] [W.C.]

ALVORADA SANGRENTA *ZULU DAWN* · EUA/África do Sul/Holanda · 1979 · Douglas Hickox [T.T.] [W.C.]

AMARGA ESPERANÇA *THEY LIVE BY NIGHT* · EUA · 1948 · Nicholas Ray [C.W.]

AMARGO PESADELO *DELIVERANCE* · EUA · 1972 · John Boorman [T.A.] [T.T.]

AMARGO REENCONTRO *BIG WEDNESDAY* · EUA · 1978 · John Milius [T.A.]

"Eu não gosto de surfistas; eu não gostava deles quando eu era criança. Eu vivi em uma comunidade de surfistas e eu sempre pensei que eles fossem todos uns babacas. Eu gosto tanto desse filme... Surfistas não merecem esse filme!" Quentin Tarantino [T.A.]

O AMARGO SABOR DA VINGANÇA *EL DESPERADO* · Itália/Espanha · 1967 · Franco Rossetti [S.W.]

ANIVERSÁRIO MACABRO *THE LAST HOUSE ON THE LEFT* · EUA · 1972 · Wes Craven [G.D.]

ANJOS DE CARA SUJA *ANGELS WITH DIRTY FACES* · EUA · 1938 · Michael Curtiz [T.T.] [W.C.]

O ANO DO DRAGÃO *YEAR OF THE DRAGON* · EUA · 1985 · Michael Cimino [C.W.]

ANOTHER BATTLE *SHIN JINGI NAKI TATAKAI* · Japão · 2000 · Junji Sakamoto [T.T.] [W.C.]

APOCALYPSE NOW · EUA · 1979 · Francis Ford Coppola [S.S.]

ASSALTO À 13ª D.P. *ASSAULT ON PRECINCT 13* · EUA · 1976 · John Carpenter [T.A.]

"É o 'filme de menino' perfeito. Darwin Joston, que fez o papel de Napoleon Wilson, está tão fantástico nesse filme que é realmente muito triste que ele não tenha tido uma carreira mais longa." Quentin Tarantino [G.D.]

OS ASSASSINOS *THE KILLERS* · EUA · 1964 · Don Siegel [C.W.]

ATIRE PARA VIVER E REZE PELOS MORTOS *PREGA IL MORTO E AMMAZZA IL VIVO* · Itália · 1971 · Giuseppe Vari [S.W.]

ATIREM NO PIANISTA *TIREZ SUR LE PIANISTE* · França · 1960 · François Truffaut [IMDb] [T.T.]

AUDITION *ÔDISHON* · Japão · 1999 · Takashi Miike [A.D.]

OS AVENTUREIROS DO BAIRRO PROIBIDO *BIG TROUBLE IN LITTLE CHINA* · EUA · 1986 · John Carpenter [T.T.] [W.C.]

BANDE À PART · França · 1964 · Jean-Luc Godard [T.T.] [W.C.] [W.P.]

BANZÉ NO OESTE *BLAZING SADDLES* · EUA · 1974 · Mel Brooks [T.T.]

BATALHA REAL *BATORU ROWAIARU* · Japão · 2000 · Kinji Fukasaku [A.D.]

BICICLETAS VOADORAS *BMX BANDITS* · Australia · 1983 · Brian Trenchard-Smith

"Se tivéssemos crescido na Austrália, Bicicletas Voadoras *teria sido o nosso* Goonies*."* Quentin Tarantino (na contracapa da edição australiana do DVD)

BLADE, O CAÇADOR DE VAMPIROS *BLADE* · EUA · 1998 · Stephen Norrington [A.D.]

BLOOD AND BLACK LACE *SEI DONNE PER L'ASSASSINO* · Itália/França/Mônaco · 1964 · Mario Bava [W.P., p. 250]

THE BLOOD SPATTERED BRIDE *LA NOVIA ENSANGRENTADA* · Espanha · 1972 · Vincente Aranda [T.T.]

THE BODYGUARD *BODIGAADO KIBA* · Japão/EUA · 1973 · Tatsuichi Takamori [T.T.] [W.C.]

BOOGIE NIGHTS – PRAZER SEM LIMITES *BOOGIE NIGHTS* · EUA · 1997 · Paul Thomas Anderson [A.D.]

BOSS NIGGER · EUA · 1975 · Jack Arnold [W.C.]

BOUNTY KILLER, O PISTOLEIRO MERCENÁRIO *EL PRECIO DE UN HOMBRE* · Espanha/Itália · 1967 · Eugenio Martín [S.W.] [W.C.]

BULLITT · EUA · 1968 · Peter Yates [T.T.] [W.C.]

CAÇADA NA NOITE *THE LONG GOOD FRIDAY* · Inglaterra · 1980 · John Mackenzie [T.A.]

CAÇADOR DA MORTE *THE DRIVER* · EUA/Inglaterra · 1978 · Walter Hill [C.W.] [T.T.]

A CAIXA DE PANDORA *DIE BÜCHSE DER PANDORA* · Alemanha · 1929 · G. W. Pabst [E.M.] [T.A.] [T.T.] [W.C.]

CALAFRIO *WILLARD* · EUA · 1971 · Daniel Mann [C.W.]

OS CANHÕES DE NAVARONE *THE GUNS OF NAVARONE* · EUA/Inglaterra · 1961 · J. Lee Thompson [C.W.]

OS CARRASCOS TAMBÉM MORREM *HANGMEN ALSO DIE!* · EUA · 1943 · Fritz Lang [W.C.]

CARROS USADOS *USED CARS* · EUA · 1980 · Robert Zameckis [C.W.] [T.T.]

CASADOS SEM CASA *HI DIDDLE DIDDLE* · EUA · 1943 · Andrew L. Stone [S.S.] [T.T.]

CELAS EM CHAMAS *CAGED HEAT* · EUA · 1974 · Jonathan Demme [C.W.]

CIDADÃO KANE *CITIZEN KANE* · EUA · 1941 · Orson Welles [T.T.] [W.C.]

CIDADE DE DEUS · Brasil · 2002 · Fernando Meirelles

"(...) se eu tivesse feito Cidade de Deus, *haveria bem mais risadas nele. Com certeza."* Quentin Tarantino [R.S.]

OS CINCO GUERRILHEIROS *THE LOSERS / NAM'S ANGELS* · EUA · 1970 · Jack Starrett [IMDb] [T.T.]

OS CINCO VENENOS DE SHAOLIN *WU DU* · Hong Kong · 1978 · Cheh Chang [T.T.]

CÍRCULO DE FERO *CIRCLE OF IRON* · EUA · 1978 · Richard Moore [T.T.] [W.C.]

CITY ON FIRE *LUNG FU FONG WAN* · Hong Kong · 1987 · Ringo Lam [T.T.] [W.C.]

CLUBE DA LUTA *FIGHT CLUB* · EUA · 1999 · David Fincher [A.D.]

COFFY · EUA · 1973 · Jack Hill [C.W.] [G.D.] [S.S.] [T.T.] [W.C.]

"É estrelado por Pam Grier e é um dos meus filmes blaxploitation preferidos. Ele tem um poder violento sobre a audiência, algo muito único. As pessoas são arrastadas por ele, até que começam a gritar por sangue no final do filme." Quentin Tarantino [T.A.]

COMBOIO *CONVOY* · EUA · 1978 · Sam Peckinpah [T.T.] [W.C.]

O COMBOIO DO MEDO *SORCERER* · EUA · 1977 · William Friedkin [S.S.]

AS CONDENADAS DA PRISÃO DO INFERNO *THE BIG DOLL HOUSE* · EUA · 1971 · Jack Hill [T.T.] [W.C.]

CONFORTO E PRAZER *COMFORT AND JOY* · Inglaterra · 1984 · Bill Forsyth [C.W.]

A COR DO DINHEIRO *THE COLOR OF MONEY* · EUA · 1986 · Martin Scorsese [T.T.]

CORPO FECHADO *UNBREAKABLE* · EUA · 2000 · M. Night Shyamalan [A.D.]

CORRIDA DA MORTE – ANO 2000 *DEATH RACE* 2000 · EUA · 1975 · Paul Bartel [T.T.] [W.C.]

CORRIDA SEM FIM *TWO-LANE BACKDROP* · EUA · 1971 · Monte Hellman

> *"Se alguma vez um diretor necessitou de uma redescoberta da crítica, foi Monte Hellman."* Quentin Tarantino [W.P. pág. 248]

O CORVO *LE CORBEAU* · França · 1943 · Henri-Georges Clouzot [W.C.]

CROWN, O MAGNÍFICO *THE THOMAS CROWN AFFAIR* · EUA · 1968 · Norman Jewison [C.W.]

CRUZ DE FERRO *CROSS OF IRON* · EUA · 1977 · Sam Peckinpah [T.A.]

DAMASCO *ACTION IN ARABIA* · EUA · 1944 · Léonide Moguy [W.C.]

DEAD END DRIVE-IN · Austrália · 1986 · Brian Trenchard-Smith [A.H.]

O DEMÔNIO DAS ONZE HORAS *PIERROT LE FOU* · França · 1968 · Jean-Luc Godard [C.W.]

DESAFIANDO O ASSASSINO *MR. MAJESTYK* · EUA · 1974 · Richard Fleischer [IMDb] [T.T.]

O DESAFIO DAS ÁGUIAS *WHERE EAGLES DARE* · EUA · 1968 · Brian G. Hutton

> *"Esse é meu filme de 'caras numa missão' preferido. Eu vou fazer um filme de 'caras em uma missão' um dia."* Quentin Tarantino [T.A.]

O DESTINO BATE À SUA PORTA *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE* · EUA · 1946 Tay Garnett [T.T.]

DEU A LOUCA NO MUNDO *IT'S A MAD MAD MAD MAD WORLD* · EUA · 1963 · Stanley Kramer [C.W.]

DEZ SEGUNDO DE PERIGO *JUNIOR BONNER* · EUA · 1972 · Sam Peckinpah [W.C.]

O DIA DA DESFORRA *LA RESA DEI CONTI* · Itália/Espanha · 1966 · Sergio Sollima [S.W.]

DIAS DE IRA *I GIORNI DELL'IRA* · Itália/Alemanha Ocidental · 1967 · Tonino Valeri [S.W.] [W.C.]

DIAS DE TROVÂO *DAYS OF THUNDER* · EUA · 1990 · Tony Scott [C.W.]

> *"É tipo um maldito filme do Sergio Leone com carros."* Quentin Tarantino [T.A.]

DILLINGER, INIMIGO PÚBLICO NÚMERO 1 *DILLINGER* · EUA · 1945 · Max Nosseck [T.T.] [W.C.]

DISPARO PARA MATAR *THE SHOOTING* · EUA · 1966 · Monte Hellman [W.P. pág. 241]

DOGVILLE · Dinamarca/Suécia/Inglaterra/França/Alemanha/Holanda · 2003 · Lars von Trier [A.D.]

DOMINGO NEGRO *BLACK SUNDAY* · EUA · 1977 · John Frankenheimer [IMDb] [T.T.] [W.C.]

OS DOZE CONDENADOS *THE DIRTY DOZEN* · EUA · 1967 · Robert Aldrich [C.W.]

DR. GOGOL – O MÉDICO LOUCO *MAD LOVE* · EUA · 1935 · Karl Freund [C.W.]

O DRAGÃO CHINÊS *TANG SHAN DA XIONG* · Hong Kong · 1971 · Lo Wei [T.T.] [W.C.]

DUAS OVELHAS NEGRAS *FREEBIE AND THE BEAN* · EUA · 1974 · Richard Rush [T.T.]

EATEN ALIVE · EUA · 1977 · Tobe Hooper [T.T.]

ED WOOD · EUA · 1994 · Tim Burton [C.W.]

ENCONTROS E DESENCONTROS *LOST IN TRANSLATION* · EUA · 2003 · Sofia Coppola [A.D.]

O ENIGMA DE OUTRO MUNDO *THE THING* · EUA · 1982 · John Carpenter [C.W.]

ERA UMA VEZ NA AMÉRICA *ONCE UPON A TIME IN AMERICA* · Itália/EUA · 1984 · Sergio Leone [C.W.] [W.C.]

ERA UMA VEZ NO OESTE *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* · Itália/EUA · 1968 · Sergio Leone [S.W.] [T.T.] [W.C.]

ESQUINA DO PECADO *BACK STREET* · EUA · 1961 · David Miller [C.W.]

A FACE OCULTA *ONE-EYED JACKS* · EUA · 1961 · Marlon Brando [C.W.] [W.P.]

"A personificação da mística de Brando e uma das maiores estreias na direção de todos os tempos." Quentin Tarantino [W.P.]

FANDANGO · EUA · 1985 · Kevin Reynolds

"Kevin Reynolds vai ser o Stanley Kubrick desta década. Fandango *é um dos melhores filmes de um diretor estreante da história do cinema. Eu vi* Fandango *cinco vezes na sala de cinema e ele só passou durante uma porcaria de semana, tá bom?"* Quentin Tarantino [T.A.]

O FANTASMA DO FUTURO *KÔKAKU KIDÔTAI* · Japão · 1995 · Mamoru Oshii [T.A.]

O FILHO DO PISTOLEIRO *SON OF A GUNFIGHTER* · Espanha/EUA · 1965 · Paul Landres [IMDb] [T.T.] [W.C.]

FLIGHT TO FURY · EUA · 1964 · Monte Hellman [W.P. pág. 240]

A FORÇA DO AMOR *BREATHLESS* · EUA · 1983 · Jim McBride [C.W.]

"Quando vi esse filme em 1983, era tudo o que eu queria fazer no cinema." [W.P.]

"Eis aí um filme que contém todas as minhas obsessões – quadrinhos, rockabilly e filmes." [T.A.] Quentin Tarantino

FUGA ALUCINADA *DIRTY MARY CRAZY LARRY* · EUA · 1974 · John Hough [T.T.] [W.C.]

FUGA DE NOVA YORK *ESCAPE FROM NEW YORK* · EUA/Inglaterra · 1981 · John Carpenter [IMDb]

A FÚRIA *THE FURY* · EUA · 1978 · Brian De Palma [T.T.] [W.C.]

FÚRIA SANGUINÁRIA *WHITE HEAT* · EUA · 1948 · Raoul Walsh [A.]

GANGSTERS EM FÚRIA *THE BONNIE PARKER STORY* · EUA · 1958 · William Witney

"Um fantástico filme de gângster, mas um filme de gângster (...) que mais parece mais um filme de delinquência juvenil travestido de filme de gângster dos anos 30." Quentin Tarantino [G.D.]

A GARDÊNIA AZUL *THE BLUE GARDENIA* · EUA · 1953 · Fritz Lang [W.C.]

GAROTAS LINDAS AOS MONTES *PRETTY MAIDS ALL IN A ROW* · EUA · 1971 · Roger Vadim [S.S.]

GAROTOS EM PONTO DE BALA *THE BAD NEWS BEARS* · EUA · 1976 · Michael Ritchie [S.S.]

O GATO DAS NOVE CAUDAS *IL GATTO A NOVE CODE* · Itália/França/Alemanha Ocidental · 1971 · Dario Argento [T.T.]

OS GATÕES *DUKES OF HAZZARD* · série de TV · EUA · 1979-1985 · Gy Waldron [W.C.]

GET CHRISTIE LOVE! · telefilme · EUA · 1974 · William A. Graham [T.T.] [W.C.]

THE GIRL FROM STARSHIP VENUS *THE SEXPLORER* · Inglaterra · 1975 · Derek Ford [G.D.]

A GIRL IN EVERY PORT · EUA · 1928 · Howard Hawks [C.W.]

GOKE, BODY SNATCHER FROM HELL *KYUKETSUKI GOKEMIDORO* · Japão · 1968 · Hajime Sato [T.T.]

GONE IN 60 SECONDS · EUA · 1974 · H. B. Halicki [IMDb] [T.T.] [W.C.]

GOSTO DE SANGUE *BLOOD SIMPLE* · EUA · 1983 · Joel Coen [C.W.]

O GRANDE DUELO *IL GRANDE DUELLO* · Itália/Alemanha/França · 1972 · Giancarlo Santi [S.W.] [T.T.]

HALLOWEEN – A NOITE DO TERROR *HALLOWEEN* · EUA · 1978 · John Carpenter [G.D.]

HAPPY DAYS · série de TV · EUA · 1974-1984 · Garry Marshall [T.T.] [W.C.]

HI MOM! · EUA · 1970 · Brian De Palma [C.W.]

HITLER: DEAD OR ALIVE · EUA · 1942 · Nick Grinde [T.T.]

O HOMEM QUE BURLOU A MÁFIA *CHARLEY VARRICK* · EUA · 1973 · Don Siegel [T.T.]

HONEY WEST · série de TV · EUA · 1965-1966 · James H. Brown e outros [T.T.] [W.C.]

A HORA DO LOBISOMEM *SILVER BULLET* · EUA · 1985 · Daniel Attias [C.W.]

O HOSPEDEIRO *GWOEMUL* · Coréia do Sul/Japão · 2006 · Bong Joon-ho [A.D.]

IGUAL A TUDO NA VIDA *ANYTHING ELSE* · EUA · 2003 · Woody Allen [A.D.]

O IMBATÍVEL *STROKER ACE* · EUA · 1983 · Hal Needham [IMDb] [T.T.]

OS IMPLACÁVEIS *THE GETAWAY* · EUA · 1972 · Sam Peckinpah [T.T.]

INDIANA JONES E O TEMPLO DA PERDIÇÃO *INDIANA JONES AND THE TEMPLE OF DOOM* · EUA · 1984 · Steven Spielberg [C.W.] [W.C.]

O INFORMANTE *THE INSIDER* · EUA · 1999 · Michael Mann [A.D.]

A INVASÃO DAS RÃS *FROGS* · EUA · 1972 · George McCowan [C.W.]

IRRESISTÍVEL PAIXÃO *OUT OF SIGHT* · EUA · 1998 · Steven Soderbergh [W.C.]

JOE, O PISTOLEIRO IMPLACÁVEL *NAVAJO JOE* · Itália · 1966 · Sergio Corbucci [S.W.]

JORNADA NAS ESTRELAS 2 – A IRA DE KHAN *STAR TREK II: THE WRATH OF KHAN* · EUA · 1982 · Nicholas Meyer [IMDb] [T.T.]

JULES E JIM – UMA MULHER PARA DOIS *JULES ET JIM* · França · 1962 · François Truffaut [C.W.]

KITE · Japão · 1998 · Yasuomi Umetsu [IMDb] [T.T.] [T.A.]

THE LADY IN RED · EUA · 1979 · Lewis Teague [G.D.]

LARANJA MECÂNICA *A CLOCKWORK ORANGE* · EUA · 1971 · Stanley Kubrick [C.W.]

A LEI DOS MARGINAIS *UNDERWORLD USA* · EUA · 1961 · Samuel Fuller

LEVADA DA BRECA *BRINGING UP BABY* · EUA · 1938 · Howard Hawks [C.W.]

UM LONGO FIM DE SEMANA *LONG WEEKEND* · Austrália · 1978 · Colin Eggleston [A.H.]

OS LONGOS DIAS DA VINGANÇA *I LUNGHI GIORNI DELLA VENDETTA* · Itália/França/Espanha · 1967 · Florestano Vancini [IMDb] [T.T.]

THE MACK · EUA · 1973 · Michael Campus [G.D.]

THE MAD DOG KILLER *LA BELVA COL MITRA* · Itália · 1977 · Sergio Grieco [T.T.] [W.C.]

A MÁFIA NUNCA PERDOA *ACROSS 110TH STREET* · EUA · 1972 · Barry Shear [T.T.] [W.C.]

O MÁGICO DE OZ *THE WIZARD OF OZ* · 1939 · Victor Fleming [T.T.] [W.C.]

O MALDITO DIA DE FOGO *QUEL CALDO MALEDETTO GIORNO DI FUOCO* · Itália/ Espanha · 1968 · Paolo Bianchini [S.W.]

AS MALICIOSAS AVENTURAS DE UMA LOURA *THE WICKED DREAMS OF PAULA SCHULTZ* · EUA · 1968 · George Marshall [IMDb] [W.C.]

THE MAN FROM HONG KONG · Hong Kong/Austrália · 1975 · Brian Trenchard-Smith [T.T.]

MANDIGO – O FRUTO DA VINGANÇA *MANDINGO* · EUA · 1975 · Richard Fleischer [T.T.] [W.C.]

MANIAC COP 2 – O VINGADOR *MANIAC COP 2* · EUA · 1990 · William Lustig [C.W.]

MARNIE, CONFISSÕES DE UMA LADRA *MARNIE* · EUA · 1964 · Alfred Hitchcock [IMDb] [T.T.]

O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* · EUA · 1974 · Tope Hooper [G.D.]

MATRIX *THE MATRIX* · EUA · 1999 · Andy Wachowski e Larry Wachowski [A.D.]

MEMÓRIAS DE UM ASSASSINO *SALINUI CHUENOK* · Coréia do Sul · 2003 · Bong Joon-ho [A.D.]

O MENINO E SEU CACHORRO *A BOY AND HIS DOG* · EUA · 1975 · L.Q. Jones [W.C.]

MINNESOTA CLAY · França/Espanha/Itália · 1964 · Sergio Corbucci [T.T.] [W.C.]

MODESTY BLAISE · Inglaterra · 1966 · Joseph Losey [T.T.]

MOMENTO INESQUECÍVEL *LOCAL HERO* · Inglaterra · 1983 · Bill Forsyth [C.W.]

MONA LISA · Inglaterra · 1986 · Neil Jordan [C.W.]

A MORTE EM MINHAS MÃOS *LONG HU DOU* · Hong Kong · 1970 · Wang Yu [G.D.]

A MORTE NUM BEIJO *KISS ME DEADLY* · EUA · 1955 · Robert Aldrich [A.] [T.T.] [W.C.]

A MORTE TEM CARA DE ANJO *TWISTED NERVE* · Inglaterra · 1968 · Roy Boulting [T.T.] [W.C.]

OS MORTOS VIVOS *DEAD & BURIED* · EUA · 1981 · Gary Sherman [IMDb] [T.T.]

MUITO RISO E MUITA ALEGRIA *THEY ALL LAUGHED* · EUA · 1981 · Peter Bogdanovich [S.S.]

NIGHT CALL NURSES · EUA · 1972 · Roger Corman [C.W.]

NINJA ASSASSINO *SHOGUN ASSASSIN* · Japão/EUA · 1980 · Robert Houston [W.C.]

A NOITE DOS COELHOS *NIGHT OF THE LEPUS* · EUA · 1972 · William F. Claxton [C.W.] [G.D.]

A NOITE DOS MORTOS-VIVOS *NIGHT OF THE LIVING DEAD* · EUA · 1968 · George A. Romero [G.D.]

A NOIVA ESTAVA DE PRETO *LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR* · França · 1968 · François Truffaut [W.C.]

NOIVO NEURÓTICO, NOIVA NERVOSA *ANNIE HALL* · EUA · 1977 · Woody Allen [T.T.]

NOS CALCANHARES DA MÁFIA *THE POPE OF GREENWICH VILLAGE* · EUA · 1984 · Stuart Rosenberg [C.W.]

ODEIO-TE, MEU AMOR *UNFAITHFULLY YOURS* · EUA · 1948 · Preston Sturges [E.M.] [T.A.]

PARCEIROS DA NOITE *CRUISING* · EUA/Alemanha Ocidental · 1980 · William Friedkin [T.T.]

O PÁSSARO DAS PLUMAS DE CRISTAL *L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO* · Itália/Alemanha Ocidental · 1970 · Dario Argento [T.T.] [W.C.]

PAVOR NA CIDADE DOS ZUMBIS *PAURA NELLA CITTÀ DEI MORTI VIVENTI* · Itália · 1980 · Lucio Fulci [T.T.] [W.C.]

PECADOS DE GUERRA *CASUALTIES OF WAR* · EUA · 1989 · Brian De Palma [C.W.]

"Para mim, o maior filme de guerra e a maior denúncia do estupro já feitos. A caminhada da morte da vietnamita me assombra desde então." Quentin Tarantino [W.P.]

O PEQUENO SOLDADO *LE PETIT SOLDAT* · França · 1963 · Jean-Luc Godard [C.W.]

PERFEIÇÃO *PERFECT* · EUA · 1985 · James Bridges [C.W.]

UM PERIGOSO ADEUS *THE LONG GOODBYE* · EUA · 1973 · Robert Altman [C.W.]

A PISTA DO TROVÃO *THUNDER ALLEY* · EUA · 1967 · Richard Rush [T.T.] [W.C.]

UMA PISTOLA PARA RINGO *UNA PISTOLA PER RINGO* · Espanha/Itália · 1965 · Duccio Tessari [S.W.]

O PODER DA SEDUÇÃO *THE LAST SEDUCTION* · EUA/Inglaterra · 1994 · John Dahl [C.W.]

THE POM POM GIRLS · EUA · 1976 · Joseph Ruben [G.D.]

POR UM PUNHADO DE DÓLARES *PER UN PUGNO DI DOLLARI / A FISTFUL OF DOLLARS* · Itália/Espanha/Alemanha Ocidental · 1964 · Sergio Leone [S.W.]

POR UNS DÓLARES A MAIS *PER QUALCHE DOLLARO IN PIÙ / FOR A FEW DOLLARS MORE* · Itália/Espanha/Alemanha Ocidental · 1965 · Sergio Leone [C.W.] [S.W.]

PORTAL DO INFERNO *MAKAI TENSHÔ: SAMURAI REINCARNATION* · Japão · 1981 · Kinji Fukasaku [IMDb] [T.T.]

PREMONIÇÃO *SETTE NOTE IN NERO* · Itália · 1977 · Lucio Fulci [G.D.] [T.T.]

A PRIMEIRA NOITE DE UM HOMEM *THE GRADUATE* · EUA · 1967 · Mike Nichols [T.T.] [W.C.]

PRISIONEIRO DO PASSADO *DARK PASSAGE* · EUA · 1947 · Delmer Daves [C.W.]

OS QUATRO DESCONHECIDOS *KANSAS CITY CONFIDENTIAL* · EUA · 1952 · Phil Karlson [C.W.]

RASTROS DE ÓDIO *THE SEARCHERS* · EUA · 1956 · John Ford [T.T.] [W.C.]

RENEGADO VINGADOR *CHATO'S LAND* · Inglaterra · 1972 · Michael Winner [T.T.]

RIFIFI · França · 1955 · Jules Dassin [C.W.]

RINGO NÃO DISCUTE... MATA *IL RITORNO DI RINGO* · Itália/Espanha · 1965 · Duccio Tessari [S.W.] [T.T.]

ROY BEAN – O HOMEM DA LEI *THE LIFE AND TIMES OF JUDGE ROY BEAN* · EUA · 1972 · John Huston [C.W.]

SALVADOR – O MARTÍRIO DE UM POVO *SALVADOR* · EUA · 1986 · Oliver Stone [C.W.]

SAMURAI FICTION *SF: EPISODE ONE* · Japão · 1998 · Hiroyuki Nakano [T.T.] [W.C.]

SANJURO *TSUBAKI SANJURO* · Japão · 1962 · Akira Kurosawa [W.C.]

SARGENTO YORK *SERGEANT YORK* · EUA · 1941 · Howard Hawks [T.T.] [W.C.]

THE SAVAGE SEVEN · EUA · 1968 · Richard Rush [C.W.] [G.D.]

SCARAMOUCHE · EUA · 1952 · George Sidney [IMDb] [T.A.]

SCARFACE · EUA · 1984 · Brian De Palma [C.W.]

O SEGREDO DAS JÓIAS *THE ASPHALT JUNGLE* · EUA · 1950 · John Huston [C.W.]

SEM DESTINO *EASY RIDER* · EUA · 1969 · Dennis Hopper

SEM LEI E SEM ESPERANÇA *THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID* · EUA · 1972 · Philip Kaufman

"o melhor desses filmes de Jesse James, com Robert Duvall, o mais assustador e mais psicótico Jesse do cinema." Quentin Tarantino [W.P. pág. 239]

OS SETE SAMURAIS *SHICHININ NO SAMURAI* · Japão · 1954 · Akira Kurosawa [T.T.]

SEXO E FÚRIA *FURYÔ ANEGO DEN – INOSHIKA OCHÔ* · Japão · 1973 · Norifumi Suzuki [IMDb]

SEXTA-FEIRA EM APUROS *FRIDAY* · EUA · 1995 · F. Gary Gray [A.D.]

SHAFT · EUA · 1971 · Gordon Parks [C.W.] [T.T.] [W.C.]

SINDICATO DE LADRÕES *ON THE WATERFRONT* · EUA · 1954 · Elia Kazan [W.C.]

SNAKE IN THE EAGLES SHADOW *SE YING DIU SAU* · Hong Kong · 1978 · Yuen Woo-Ping [IMDb] [T.T.]

SOB O SIGNO DA VINGANÇA *WHITE LIGHTNING* · EUA · 1973 · Joseph Sargent [T.T.]

SOCIEDADE DOS POETAS MORTOS *DEAD POETS SOCIETY* · EUA · 1989 · Peter Weir [C.W.]

SUBLIME OBSESSÃO *MAGNIFICENT OBSESSION* · EUA · 1954 · Douglas Sirk [C.W.]

SUPERCOP *GING CHAT GOO SI 3: CHIU KUP GING CHAT* · Hong Kong · 1992 · Stanley Tong [A.D.] [IMDb] [T.T.]

SUPERCHICK · EUA · 1973 · Ed Forsyth [IMDb] [T.T.]

SUSPIRIA · Itália · 1977 · Dario Argento [G.D.] [IMDb] [T.T.]

TEAM AMERICA: DETONANDO O MUNDO *TEAM AMERICA: WORLD POLICE* · EUA/Alemanha · 2004 · Trey Parker e Matt Stone [A.D.]

TÉCNICA DE UM DELATOR *LE DOULOS* · França/Itália · 1962 · Jean-Pierre Melville [C.W.]

"Meu roteiro favorito de todos os tempos. Você não tem ideia do que está acontecendo no filme até os vinte minutos finais." Quentin Tarantino [W.P. pág. 67]

O TELEFONE *TELEFON* · EUA · 1977 · Don Siegel [IMDb] [W.C.]

TENEBRE · Itália · 1982 · Dario Argento [G.D.] [IMDb] [T.A.]

TEPEPA · Itália/Espanha · 1968 · Giulio Petroni [S.W.]

TERRA DE NINGUÉM *BADLANDS* · EUA · 1973 · Terrence Malick [C.W.]

"Uma experiência religiosa. Grandes escritores queriam ter escrito um romance tão bom quanto Terra de Ninguém *é em filme."* Quentin Tarantino [W.P. pág. 67]

THRILLER: A CRUEL PICTURE *THRILLER – EN GRYM FILM / THEY CALL HER ONE-EYE* · Suécia · 1973 · Bo Arne Vibenius [G.D.] [IMDb] [T.T.] [W.C.]

"É um dos filmes mais duros que eu já vi em toda a minha vida e um dos únicos filmes que eu podia imaginar alguém tendo medo de assistir." Quentin Tarantino [G.D.]

UM TIRO NA NOITE *BLOW OUT* · EUA · 1981 · Brian De Palma [C.W.] [E.M.] [T.A.] [T.T.]

"Brian De Palma é o maior diretor de sua geração. Esse é seu filme mais pessoal e cinematográfico." Quentin Tarantino [W.P. pág. 67]

TODO MUNDO QUASE MORTO *SHAUN OF THE DEAD* · Inglaterra/França/EUA · 2004 · Edgar Wright [A.D.]

TOPKAPI · EUA · 1964 · Jules Dassin [C.W.]

TÓQUIO VIOLENTA *TOKYO NAGAREMONO* · Japão · 1966 · Seijun Suzuki

O TRAIDOR *THE HIT* · Inglaterra · 1984 · Stephen Frears [C.W.]

AS TRÊS MÁSCARAS DO TERROR *I TRE VOLTI DELLA PAURA / BLACK SABBATH* · Itália/Inglaterra/França · 1963 · Mario Bava [T.T.] [W.C.]

A TRILHA DE SALINA *ROAD TO SALINA* · França/Itália · 1970 · Georges Lautner [T.T.]

TRUCK TURNER · EUA · 1974 · Jonathan Kaplan [T.T.] [W.C.]

TUBARÃO *JAWS* · EUA · 1975 · Steven Spielberg [E.M.] [S.S.] [T.A.]

O ÚLTIMO BOY SCOUT *THE LAST BOY SCOUT* · EUA · 1991 · Tony Scott [C.W.]

VAMPYROS LESBOS · Alemanha Ocidental/Espanha · 1971 · Jess Franco [T.T.] [W.C.]

VELOCIDADE MÁXIMA *SPEED* · EUA · 1994 · Jan de Bont [A.D.]

VIAGEM AO MUNDO DA ALUCINAÇÃO *THE TRIP* · EUA · 1967 · Roger Corman [C.W.]

THE VIGILANTE: FIGHTING HERO OF THE WEST · EUA · 1947 · Wallace Fox [C.W.]

O VINGADOR SILENCIOSO *IL GRANDE SILENZIO* · Itália/França · 1968 · Sergio Corbucci [S.W.] [T.T.]

A VINGANÇA DE UM PISTOLEIRO *RIDE IN THE WHIRLWIND* · EUA · 1965 · Monte Hellman

> *"A simplicidade, o tom naturalista, o estranho som (porque é tão autêntico) do vernáculo caubói, o sentimento de tristeza que está em cada frase, a explosão de momentos cômicos ridículos, a beleza sutil da interpretação de [Jack] Nicholson e Cameron Mitchell, tudo embalado numa trama empolgante (...) um dos faroestes mais autênticos e brilhantes já feitos."*
> Quentin Tarantino [W.P. pág. 242]

VIOLÊNCIA E TERROR *INTRUDER* · EUA · 1989 · Scott Spiegel [C.W.]

OS VIOLENTOS VÃO PARA O INFERNO *IL MERCENARIO* · Itália · 1968 · Sergio Corbucci [S.W.] [W.C.]

VIVA DJANGO! *PREPARATI LA BARA!* · Itália · 1968 · Ferdinando Baldi [S.W.]

VIVER A VIDA *VIVRE SA VIE* · França · 1962 · Jean-Luc Godard [C.W.]

THE WHITE HELL OF PITZ PALU *DIE WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ* · Alemanha · 1929 · G. W. Pabst [IMDb] [T.T.] [W.C.]

WHITE LINE FEVER *WHITE LINE FEVER* · Canadá/EUA · 1975 · Jonathan Kaplan [T.T.] [W.C.]

WIPEOUT! *IL BOSS* · Itália · 1973 · Fernando Di Leo [G.D.]

WOLF CREEK – VIAGEM AO INFERNO *WOLF CREEK* · Austrália · 2005 · Greg McIean [A.H.] [IMDb] [T.A.] [W.C.]

WOMEN IN CAGES · EUA/Filipinas · 1971 · Gerardo de Leon [IMDb]

YOJIMBO – O GUARDA-COSTAS Yôjimbô · Japão · 1961 · Akira Kurosawa [T.T.]

ZOMBIE – O DESPERTAR DOS MORTOS *DAWN OF THE DEAD* · Itália/EUA · 1978 · George A. Romero [G.D.]

ZONA DE RISCO *JOINT SECURITY AREA* · EUA · 2000 · Park Chan-wook [A.D.]

LEGENDA DAS FONTES DE REFERÊNCIAS

A. = *About.com*. **7 Classic Movies that Influenced Quentin Tarantino** *(classicfilm.about.com/od/movieslistsbydirector/tp/Classics_Influenced_Tarantino.htm)*

A.D. = *Awards Daily*. **Tarantino's Top 20 Movies Since 1992** *(www.awardsdaily.com/blog/2009/08/17/tarantinos-top-20-movies-since-1992)*

A.H. = depoimentos de Quentin Tarantino no documentário **Além de Hollywood: O Melhor do Cinema Australiano** (ver p. 237)

C.W. = **The Strictly Unofficial Quentin Tarantino Coolest Movies of All Time List** (CLARKSON,Wensley. *Quentin Tarantino – the man, the myths and his movies*. Londres: John Blake, 2007. pp. 311-313)

E.M. = revista *Empire*, setembro de 2008. **Empire Magazine's 500 Greatest Movies of All Time** *(www.empireonline.com/500)*

G.D. = *The Deuce: Grindhouse Cinema Database*. **Tarantino's Top 20 Grindhouse Classics** *(www.grindhousedatabase.com/index.php/Quentin_Tarantino's_Top_20_Grindhouse_Classics)*

IMDb = *Internet Movie Database*. **Did You Know?/Connections** *(www.imdb.com)*

R.S. = revista *Rolling Stone*, entrevista com Quentin Tarantino (MIYAZAWA, Pablo. "Adorável Transgressor" In: **Rolling Stone Brasil** nº 76, janeiro de 2013, p. 41-44)

S.S. = revista *Sight & Sound*, setembro de 2012.**The Greatest Films of All Time: 2012 Director's Poll: Quentin Tarantino** *(explore.bfi.org.uk/sightandsoundpolls/2012/voter/1134)*

S.W. = *SWDB – The Spaghetti Western Database*. **Quentin Tarantino's Top 20 Favorite Spaghetti Westerns** *(www.spaghetti-western.net/index.php/Quentin_Tarantino%27s_Top_20_favorite_Spaghetti_Westerns)*

T.A. = *The Quentin Tarantino Archives*. **Tarantino's Favorite Films** *(wiki.tarantino.info/index.php/Tarantino's_favorite_films)*

T.T. = *TV Tropes*. **List of Film References in Tarantino's Films** *(tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/ShoutOut/QuentinTarantino?from=Main.ListOfFilmReferencesInTarantinosFilms)*

W.C. = *WC – What Culture!* **Quentin Tarantino: The Definitive Guide to Homages, Influences and References** *(whatculture.com/film/quentin-tarantino-definitive-guide.php)*

W.P. = **Os Melhores Filmes de Todos os Tempos para Quentin Tarantino** (WOODS, Paul A. *Quentin Tarantino*. São Paulo: Leya, 2012, p. 67)

ALGUNS FILMES INFLUENCIADOS POR TARANTINO

3000 MILHAS PARA O INFERNO *3000 MILES TO GRACELAND* · EUA · 2001 · Demian Lichtenstein

UM AMOR E UMA 45 *LOVE AND A .45* · EUA · 1994 · C.M. Talkington

A ARTE DE UM CRIME *BODY COUNT* · EUA · 1998 · Robert Patton-Spruill

BALADAS, RACHAS E UM LOUCO DE KILT *THE 51ST STATE* · Inglaterra/Canadá · 2001 · Ronny Yu

CATCH .44 · EUA · 2011 · Aaron Harvey

CILADAS DA SORTE *ALBINO ALLIGATOR* · EUA/França · 1996 · Kevin Spacey

COISAS PARA SE FAZER EM DENVER QUANDO VOCÊ ESTÁ MORTO *THINGS TO DO IN DENVER WHEN YOU'RE DEAD* · EUA · 1995 · Gary Fleder

CONTRATO DE RISCO *2 DAYS IN THE VALLEY* · EUA · 1996 · John Herzfeld

OS IMORTAIS *THE IMMORTALS* · EUA · 1995 · Brian Grant

JOGADA DE RISCO *SIDNEY* · EUA · 1996 · Paul Thomas Anderson

JOGOS, TRAPAÇAS E DOIS CANOS FUMEGANTES *LOCK, STOCK AND TWO SMOKING BARRELS* · Inglaterra · 1998 · Guy Ritchie

KIDS E OS PROFISSIONAIS *ANOTHER DAY IN PARADISE* · EUA · 1998 · Larry Clark

KILLER JOE – MATADOR DE ALUGUEL *KILLER JOE* · EUA · 2011 · William Friedkin

UMA LOUCURA DE CASAMENTO *VERY BAD THINGS* · EUA · 1998 · Peter Berg

NA MIRA DO CHEFE *IN BRUGES* · Inglaterra/EUA · 2008 · Martin McDonagh

NEM TUDO É O QUE PARECE *LAYER CAKE* · Inglaterra · 2004 · Matthew Vaughn

NO RASTRO DA BALA *RUNING SCARED* · Alemanha/EUA · 2006 · Wayne Kramer

O NOME DO JOGO *GET SHORTY* · EUA · 1995 · Barry Sonnenfeld

NU EM NOVA YORK *NAKED IN NEW YORK* · EUA · 1993 · Dan Algrant

PAIXÃO BANDIDA *FEELING MINESSOTA* · EUA · 1996 · Steven Baigelman

REVÓLVER *REVOLVER* · França/Inglaterra · 2005 · Guy Ritchie

ROCK 'N' ROLLA – A GRANDE ROUBADA *ROCKNROLLA* · EUA/Inglaterra · 2008 · Guy Ritchie

SANTOS JUSTICEIROS *THE BOONDOCK SAINTS* · Canadá/EUA · 1999 · Troy Duffy

SETE PSICOPATAS E UM SHIH TZU *SEVEN PSYCHOPATHS* · Inglaterra · 2012 · Martin McDonagh

SNATCH – PORCOS E DIAMANTES *SNATCH* · Inglaterra/EUA · 2000 · Guy Ritchie

O TROCO *PAYBACK* · EUA · 1999 · Brian Helgeland

A ÚLTIMA CARTADA *SMOKIN' ACES* · Inglaterra/França/EUA · 2006 · Joe Carnahan

ÚLTIMAS CONSEQUÊNCIAS *TRUTH OR CONSEQUENCES N. M.* · EUA 1997 · Kiefer Sutherland

XEQUE-MATE *LUCKY NUMBER SLEVIN* · Alemanha/EUA · 2006 · Paul McGuigan

TARANTINO'S MIND

Brasil, 2006, cor, 15'
Direção 300ml • Elenco Selton Mello e Seu Jorge

Dois amigos se encontram em um bar e conversam sobre a teoria de um deles a respeito das possíveis ligações entre os filmes roteirizados por Quentin Tarantino, apontando recorrências de nomes, personagens e situações que, segundo ele, comprovariam a hipótese de Tarantino estar desenvolvendo apenas um único filme ao longo de toda sua carreira.

O curta-metragem inclui trechos dos filmes *Cães de Aluguel*, *Amor à Queima Roupa*, *Assassinos por Natureza*, *Pulp Fiction*, *Kill Bill* e *Eles Matam e Nós Limpamos*.

COLABORADORES

Guilherme Martins é crítico de cinema e redator da revista eletrônica *Interlúdio*. Foi colaborador da revista eletrônica *Contracampo* de 2004 a 2008 e da publicação *Paisà* durante toda sua duração.

Henrique Figueiredo é aluno da Universidade de São Paulo. Em 2009 trocou o curso de Filosofia pelo de Audiovisual, com ênfase em roteiro e montagem. Atualmente é estagiário de programação e produção do CINUSP Paulo Emílio.

João Gabriel Paixão é crítico de cinema, redator e editor da revista eletrônica *Contracampo*. Graduado em Cinema pela Universidade Federal Fluminense, atua principalmente como montador e está finalizando seu primeiro curta-metragem, *A Premonição*.

Laikwan Pang é professora de Estudos Culturais na Universidade de Hong Kong e doutora em Literatura Comparada pela Universidade de Washington em St. Louis. É autora dos livros *Building a New China in Cinema: the Chinese left-wing cinema movement, 1932-37*, *Cultural Control and Globalization in Asia: copyright, piracy, and cinema* e *The Distorting Mirror: visual modernity in China*, entre outros.

Luiz Carlos Oliveira Jr. é crítico de cinema e pesquisador, doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Autor de diversos artigos para catálogos de mostras e curador da mostra *Vincente Minnelli – Cinema de Música e Drama*. Colaborador das revistas *Foco* e *Interlúdio* e do *Guia Folha – Livros, Discos e Filmes* do jornal Folha de S. Paulo.

Marcos Kurtinaitis é Coordenador de Programação do CINUSP Paulo Emílio e mestrando em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Organizou inúmeras mostras de cinema para instituições como Cinemateca Brasileira, Museu da Imagem e do Som de São Paulo e Caixa Cultural de

Brasília. Foi editor da *Sinopse – Revista de Cinema* e publicou as coletâneas de contos *O Manicômio* e *Viagens – Projeto Jovens Escritores* (como coorganizador).

Mauro Baptista Vedia é doutor em Artes pela ECA-USP, diretor de cinema, ensaísta e diretor de teatro. Autor do livro *O Cinema de Quentin Tarantino*, indicado ao prêmio Jabuti em 2011, e coorganizador do volume *Cinema Mundial Contemporâneo*. Dirigiu o longa-metragem *Jardim Europa* e codirigiu o telefilme *A Performance*. No teatro, dirigiu, entre outros, os espetáculos *A Festa de Abigaiu*, *Êxtase* e *Os Penetras* (todas de Mike Leigh) e *Ligações Perigosas* (de Christopher Hampton).

Sérgio Alpendre é crítico de cinema, jornalista, professor e pesquisador. Colaborador do site UOL e do *Guia Folha – Livros, Discos e Filmes* da Folha de S. Paulo, escreveu também para outros cadernos do jornal e para as revistas *Bravo*, *MOVIE*, *Foco* e *Contracampo*. É editor da revista eletrônica *Interlúdio* e do blog *Chip Hazard*, além de ter fundado e dirigido a extinta revisita *Paisà*. Ministra cursos de história do cinema e oficinas de crítica por todo o Brasil e coordena a linha História e Crítica de Cinema da Escola Inspiratorium.

Sérgio Rizzo é jornalista e professor, doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Colunista das revistas *Educação*, *Escola Pública*, *Língua Portuguesa*, *Ideia Sustentável* e *Viração*; colaborador dos jornais Valor Econômico e Folha de S. Paulo e da revista *Cult*. É membro dos comitês de organização do Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo e do É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários e associado da Via Gutenberg, onde atua no planejamento, redação e edição de publicações para o projeto Cine-Educação, da Cinemateca Brasileira.

Yasmin Afshar é graduanda em Filosofia pela FFLCH-USP e estagiária de programação e produção do CINUSP Paulo Emílio.

MONDO TARANTINO

PATROCÍNIO
Banco do Brasil

REALIZAÇÃO
Centro Cultural Banco do Brasil

CORREALIZAÇÃO
CINUSP Paulo Emílio

APOIO INSTITUCIONAL
FUSP – Fundação de Apoio
à Universidade de São Paulo

COORDENAÇÃO GERAL
Esther Hamburger e Patricia Moran

PRODUÇÃO EXECUTIVA
Thiago de André

PRODUÇÃO
Yasmin Afshar
Bruna Mass
Daniela Marinho (DF)
Henrique Figueiredo

PRODUÇÃO INTERNACIONAL
Fabio Savino

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO
Ana Júlia Travia
Felipe Albanit
Paula Zogbi
Maíra Valério (DF)

CURADORIA
Marcos Kurtinaitis

PESQUISA
Henrique Figueiredo
Yasmin Afshar

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
André Noboru Siraiama
Uva Costriuba

ILUSTRAÇÃO
Vitor Morinishi

VINHETA
Ana Júlia Travia
Felipe Albanit

ASSESSORIA DE IMPRENSA
F&M ProCultura (SP)
Panorama Assessoria (DF)

LEGENDAGEM ELETRÔNICA
Casarini Produções

AGRADECIMENTOS
Consulado Geral do Japão em São Paulo
Fundação Japão

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR
João Grandino Rodas

VICE-REITOR
Hélio Nogueira da Cruz

PRÓ-REITOR DE PESQUISA
Marco Antonio Zago

PRÓ-REITORA DE GRADUAÇÃO
Telma Maria Tenório Zorn

PRÓ-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO
Vahan Agopyan

VICE-REITOR EXECUTIVO DE ADMINISTRAÇÃO
Antonio Roque Dechen

VICE-REITOR EXECUTIVO
DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS
Adnei Melges de Andrade

PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

PRÓ-REITORA DE CULTURA
E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA
Maria Arminda do Nascimento Arruda

PRÓ-REITOR ADJUNTO DE EXTENSÃO
UNIVERSITÁRIA
José Ricardo de Carvalho Mesquita Ayres

PRÓ-REITORA ADJUNTA DE CULTURA
Marina Mitiyo Yamamoto

SUPLENTE DA PRÓ-REITORA
Lucas Antônio Moscato

CINUSP PAULO EMÍLIO

DIRETORA
Esther Império Hamburger

VICE-DIRETORA
Patricia Moran Fernandes

COORDENADOR DE PRODUÇÃO
Thiago de André

COORDENADOR DE PROGRAMAÇÃO
Marcos Kurtinaitis

ESTAGIÁRIOS DE PRODUÇÃO
Ana Júlia Travia
Bruna Mass
Felipe Albanit
Henrique Figueiredo
Mariani Ohno
Matheus Rufino
Thiago Batista
Yasmin Afshar

ESTAGIÁRIA DE COMUNICAÇÃO
Paula Zogbi

ESTAGIÁRIA DE PROGRAMAÇÃO VISUAL
Uva Costriuba

PROJEÇÃO
Fransueldes de Abreu

SECRETÁRIA
Maria José Ipólito

AUXILIAR ADMINISTRATIVA
Maria Aparecida Santos

ISBN 978-3-16-148410-0
9 783161 484100 >
Correalização
Realização
LEI DE INCENTIVO À CULTURA
cinusp
CENTRO CULTURAL
Ministério da Cultura
GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA