



**QUENTIN
TARANTINO**

Este livro foi impresso pela Gráfica Stamppe LTDA.

Livro (Brochura Costurada) LIVRO COM 272 PÁGS
[48 pags 4/4 + 224 pags 1/1cor] + CAPA
SEM ORELHAS, Form.Aberto 360 x 250 mm, Form.
Fechado 180 x 250 mm, Capa, formato 373 x 250
mm em Supremo LD 300 g/m2, 4x1 cores, Miolo
224 págs. em Couche Matte LD - IMP 115 g/m2, 1x1
cores, Miolo 48 págs. em Couche Matte LD - IMP
115 g/m2, 4x4 cores, Dobrado(Miolo), Prova
Heliográfica, Laminação Fosca frente(Capa),
Prova Digital(Capa), Alcear, Costura, Alcear/
Encapar, Corte Simples, Prova Digital
(Capa), Heliografica Colorida, Tela de High Gloss
(Capa), Verniz UV Localizado Frente - Cálculo
122.138 (Isento)

Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

Idealização:
Alessandra Castañeda
Natalia Mendonça

Organização:
João Cândido Zacharias

QUENTIN TARANTINO

1ª edição

Rio de Janeiro
Jurubeba Produções
2013

Ministério da Cultura e Banco do Brasil apresentam a mostra Quentin Tarantino, um dos cineastas americanos mais influentes do cinema moderno e que celebra 50 anos em 2013.

Autor de filmes consagrados pelo público e pela crítica como *Pulp Fiction – Tempo de Violência*, *Cães de Aluguel*, *Jackie Brown* e *Kill Bill: Volumes 1 e 2*, Tarantino construiu e ainda constrói obras marcadas pelo chamado submundo com a capacidade de mesclar doses de humor e violência.

Com essa homenagem, o Centro Cultural Banco do Brasil convida o público a revisitar todos os filmes do diretor, além de outros títulos que contaram com sua colaboração, em sua maioria com projeção em 35mm. Reconhecido pelas inúmeras referências e citações que utiliza em seus roteiros, a oportunidade de rever sua obra é também um estímulo a explorar muitas faces do universo da sétima arte.

Centro Cultural Banco do Brasil

“O negócio dele é misturar tudo com tudo. Uma referência culta e outra pop; uma citação bíblica seguida de um morticínio; uma discussão em torno de *Like a Virgin*, de Madonna, em meio a um plano de assalto; de um Godard que pertence ao cânone a um filme B de Hong Kong, do qual só ele e sua turma (cada vez mais numerosa) ouviram falar. É um liquidificador cultural, iconoclasta e intuitivo, como atestam filmes como *Pulp Fiction* e *Bastardos inglórios*.”

Luiz Zanin, no jornal *O Estado de S. Paulo*

Um dos maiores nomes do cinema mundial atual e da cultura pop, polêmico, jovem, com filmes recheados de influências, verborrágico, sanguinolento, inspiração para inúmeros cineastas da atualidade. Enfim, um verdadeiro liquidificador cultural, como diz Zanin. Esse é QUENTIN TARANTINO.

Com uma curta carreira, porém digna de grandes nomes da história do cinema mundial, Tarantino vem mostrar que o reconhecimento pode chegar mais rápido do que imaginamos. Afinal, foram apenas 20 anos. É por isso que trazemos para o público do Rio de Janeiro a mostra QUENTIN TARANTINO, que conta com todos os filmes dirigidos pelo cineasta, os dois filmes roteirizados por ele que alavancaram sua carreira, e mais alguns produzidos e roteirizados que contaram com sua colaboração.

De simples funcionário de uma pequena locadora na Califórnia a um dos maiores nomes do cinema mundial, Tarantino se tornou um dos principais representantes do cinema independente e da cultura pop. Com cenas dignas de filme B, diálogos inteligentes, humor e violência mesclados de forma ímpar e a capacidade de colocar numerosas estrelas do cinema em um mesmo filme, Quentin Tarantino é a imagem do cinema da nova geração.

Quem nunca citou numa mesa de bar a lendária conversa sobre o quarteirão com queijo de *Pulp Fiction* ou a teoria de *Like a Virgin*, da Madonna, de *Cães de aluguel*? Quem nunca dançou como Uma Thurman e John Travolta em *Pulp Fiction*? Quem

nunca foi a uma festa à fantasia vestida de Beatrix Kiddo com direito a espadinha e tudo? Quem nunca fez o jogo da adivinhação de Bastardos Inglórios com uma cartinha colada na testa? Tarantino já faz parte do dia a dia de inúmeras pessoas, sem que ao menos percebam.

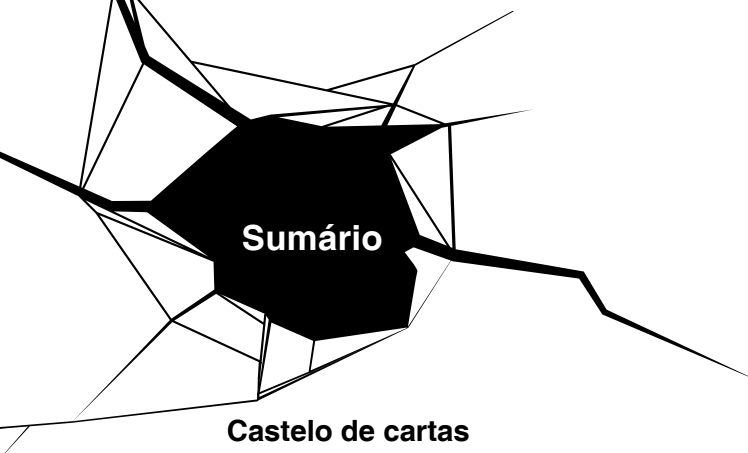
De *Cães de aluguel* a *Django livre*, a retrospectiva irá mostrar a evolução da obra do cineasta, que se utiliza da cultura pop e de filmes que falam diretamente com o público para impor um estilo completamente seu e reconhecível em todas as suas obras.

Quando perguntam a Tarantino se estudou cinema, ele apenas responde: “Não, eu fui ao cinema”.

Então, vamos ao cinema?

Com vocês, QUENTIN TARANTINO!

Natalia Mendonça
Curadora



Sumário

Castelo de cartas Fábio Andrade	12
Dias de glória Ryan Gilbey	18
Quando matar é <i>cool</i>: Tarantino e a estetização da violência. Henrique Figueiredo	32
A <i>jukebox</i> de Tarantino Luiz Carlos Oliveira Jr.	44
Copiando <i>Kill Bill</i> Laikwan Pang	56
De <i>Jackie Brown</i> a <i>Django livre</i>: influência, apropriação e <i>black music</i> Marcos Kurtinaitis	82
Tarantino na TV: sobre os episódios <i>Maternidade</i> e <i>Perigo a sete palmos</i> Yasmin Afshar	102
<i>Cães de aluguel</i> Robert Hilferty	116
Mr. Pink e o ressentimento Paulo Maia	124
<i>Pulp Fiction</i> e a manifestação do símbolo vazio – A morte de Deus e o <i>royale</i> com queijo Mark T. Conard	130
<i>Jackie Brown</i>: derrame de emoções Bruno Andrade	142

<i>Kill Bill: Vol. 1</i>	150
Ruy Gardnier	
<i>Kill Bill: Vol. 2: O dia das mulheres</i>	156
B. Ruby Rich	
<i>À prova de morte</i>	168
Pedro Butcher	
A moralidade profunda de <i>Bastardos inglórios</i>	174
Joseph Natoli	
<i>Django livre: história de violência</i>	184
Filipe Furtado	
Filmes como diretor	192
Cães de aluguel	195
Pulp Fiction - Tempo de violência	199
Grande Hotel	202
Jackie Brown	206
Kill Bill vol. 1	210
Kill Bill vol. 2	214
À prova de morte	218
Bastardos Inglórios	222
Django livre	226
Outros filmes	230
Amor à queima-roupa	232
Assassinos por natureza	234
Um drink no inferno	236
Um drink no inferno 2: Texas sangrento	238
Sin City - A cidade do pecado	240
O Albergue	242
O Albergue 2	244
Planeta Terror	246
Dance Me to the End of Love	248
Tarantino's Mind	249
Cronologia	250
Listas de Tarantino	260
Créditos	268





Castelo de cartas

Fábio Andrade

Em texto que fazia parte da pauta comemorativa da edição 50 da revista *Contracampo*, publicada meses antes da estreia de *Kill Bill: Vol. 1*, o crítico Cleber Eduardo abria a conversa com as bases de um paradigma: “Quentin Tarantino talvez seja o cineasta americano mais influente dos anos 1990”. Determinar e traçar rotas de uma influência já consumada é tarefa das mais complicadas, especialmente por ser virtualmente impossível determinar o que é causa e o que é consequência, onde termina o sintoma e começa a prefiguração. Ainda assim, assumo o desafio: sete anos depois, por mais que Tarantino tenha criado um visível círculo de relações que inclui diretores como Robert Rodriguez e Eli Roth, e tenha sido assumido como inspiração para diluidores de talento limitado, como Guy Ritchie, parece difícil fazer tal afirmação com a mesma convicção, mesmo com o cuidado do “talvez”. Ao menos se pensarmos na influência estrita de Tarantino no próprio cinema, fica a percepção de que seus frutos não foram tantos e, em geral, injustos.

Em meio a um sistema de produção cada vez mais massificado de super-heróis, CGI e franquias, e uma produção autoral que sobrevive forte, mas entre portas fechadas (de cômodos aconchegantes, para não dizer pequenos), os filmes de Tarantino hoje parecem chegar como eventos solitários. Essa solidão vem por uma peculiaridade de recepção que pode ajudar na compreensão das obras: são filmes que se impõem como iscas prováveis de atenção tanto das plateias anestesiadas pela homogeneidade dos multiplex quanto do público do nicho, não menos anestesiado, que se convencionou chamar de “cinema de arte” (e, claro, há preguiçosos em ambos os campos). Talvez Tarantino hoje não motive mais a impressão de ser “o cineasta americano mais influente dos anos 1990”, mas ele parece cada vez mais cristalizado como o artista americano que melhor resumiu as inquietações deste momento histórico ainda vigente, mesmo que transformado. Tarantino é o mais influente ou o mais influenciado cineasta americano das últimas décadas?

A rigor, os filmes parecem afirmar que essa questão não tem qualquer importância. Parece impossível determinar onde

termina o sintoma e começa a prefiguração: em Tarantino, ambos os processos são concomitantes. Há uma ideia de participação em jogo, de subsumir os limites entre artista e receptor da obra, que ganha contornos mais bem definidos em todos os acidentes de projeção programados em *À prova de morte* (2007) e em seu controle absoluto do aparente descontrole (quem não ouviu uma plateia uivar de excitação e frustração com a *lap dance* interrompida de Vanessa Ferlito provavelmente viu o filme em casa... e sozinho). Há, portanto, a ideia do cinema como um jogo interativo muito calçado nos exercícios de controle de Hitchcock – referência improvável para o cinema de Tarantino, mas de onde ele parece tirar suas mais valiosas lições. Em uma das sessões em que assisti a *Bastardos inglórios* (2009), um jovem espectador sentado na fileira de trás não conseguiu conter sua dúvida após o fuzilamento de Hitler: "mas isso realmente aconteceu?" A ingenuidade é rara, mas o episódio dá certa medida de como o cinema de Tarantino rompe, desde o princípio, com uma tradição realista, para criar outro universo, no qual este tipo de justificação é não só possível, mas absolutamente crível. Afinal, vemos o rosto de Hitler esfacelar-se em celuloide e, a cada perfuração, uma pergunta surge em letras garrafais, antes de dissolver no ar feito o "WHIMPER" que chora a versão animada de O-Ren Ishii (Lucy Liu) em *Kill Bill*: e não aconteceu?

Há uma impressão latente de que os filmes de Quentin Tarantino existem em um mundo à parte, desconectado do mundo real... mas esse mundo inclui o espectador do cinema. O limite desse engajamento está na expiação fácil pela redenção (*Django livre*, de 2012, chega perigosamente perto dela em seu final), e sua potência está na cooptação do espectador, por tomar parte em um jogo que faz pouco ou nenhum sentido em sua relação com a vida fora do cinema (ou, no máximo, serve como forma de romantizar as aparentes conversas sobre nada que todos protagonizamos tantas vezes ao dia). O cinema de Tarantino é uma espécie de ilha (mas não uma ilha deserta), e uma ilha só consegue ter influência sobre as ondas que quebram em sua costa. Mas para chegarmos aos motivos que o tornam insular, talvez seja necessário limpar um pouco o terreno, tirando do caminho alguns penduricalhos que lhe foram atribuídos em momentos distintos de sua carreira – muitos deles, com justiça. Assim, pode-se chegar ao que realmente permanece, hoje, como específico.

As primeiras impressões à época do lançamento de *Cães de aluguel* (1992) e *Pulp Fiction* (1994) pareciam grifar os mesmos



elementos, as mesmas qualidades e os mesmos possíveis excessos (mais frequentemente apontados como excessos possíveis do que como problemas concretos – uma vez que a leitura retrospectiva deixa clara a dificuldade da crítica de lidar com tudo aquilo de maneira mais direta, enquanto a História ainda estava por ser escrita), bem resumidos neste trecho da crítica que Jonathan Rosenbaum escreveu sobre *Cães de aluguel*, em 1993: “Nossa percepção daquilo que está acontecendo no filme segue sempre em transformação, e Tarantino tem um talento caleidoscópico com os atores, diálogos, enquadramentos em *scope* e a construção não convencional de dramaturgia. Mais questionáveis são as celebrações orgulhosas de brutalidade: baldes de sangue, discursos racistas e homofóbicos, e uma dolorosa sequência de tortura sádica e mutilação (fora de quadro) que tem a clara intenção de nos chocar com seu desconforto”. É notável, portanto, um talento raro para a escrita de diálogo e para o trabalho com atores; um gosto, à época, atípico (ou fora de moda), pela estrutura não linear; e um desejo de filmar cenas de grande violência com uma frontalidade quase paródica. São características claras do cinema de Tarantino, que permanecem, em maior ou menor medida, em seus filmes seguintes e que seguem sendo usadas como termômetro para sua influência. Seu ouvido é privilegiadíssimo para a fala; seu olho não parece guardar pudor diante de qualquer frontalidade (e não deixa de ser curioso ver como os movimentos que escondem partes da cena de tortura de *Cães de aluguel* hoje parecem pudicos se comparados a tudo o que o diretor fez depois), e mesmo os mais lineares *Jackie Brown*, de 1997, e *À prova de morte*, de 2007, guardam pequenas dobras de tempo e de ponto de vista que mantêm o entendimento em constante fluxo.

Mas todo esse talento – e a impressão desse talento em outros artistas – não é, necessariamente, o que faz dele um cineasta insular. Afinal, mesmo com essa regularidade de valores, são notáveis algumas mudanças de rumo, ou ao menos a intensificação de uma vocação ao pastiche, que, embora já presente entre *Cães de aluguel* e *Jackie Brown*, ganha outro tratamento a partir de *Kill Bill*. Se à época do lançamento de *Pulp Fiction* já se falava da inquietude com que o diretor revisitava certas histórias do cinema, é a partir de *Kill Bill* que a colagem toma de maneira mais ostensiva a superfície do filme – e se torna, em alguma medida, tema do filme. A cultura da criação de segunda mão, que se faz sentir em obras tão distintas quanto um disco do Girl Talk e um episódio de *Family Guy*, encontra em Tarantino, uma espécie de maneirismo sem origem – ou melhor,

de um maneirismo de *todas as origens*. Se o maneirismo é a criação pela remissão a uma obra-matriz incontornável (*Dublê de corpo* e todas suas citações a Hitchcock, como se fosse impossível fazer cinema sem passar por Hitchcock... como se Hitchcock fosse *o cinema*), para então deformá-la, a partir de *Kill Bill* o cinema de Tarantino parece deformar toda e qualquer matriz, mesmo que não plenamente reconhecível. O movimento maneirista se impõe à fonte de tormenta e se oferece como possibilidade de superação deste trauma, desta obra, deste paradigma anterior. Não é mais o espectro deste ou daquele filme, mas de *todo o cinema*.

Essa concentração de foco que vem com *Kill Bill* não é, tampouco, o específico. Ao contrário, ela impulsionou mais a ruptura do que a aglutinação – o crítico Christoph Huber, da revista Cinema Scope, por exemplo, escreveu que a “maior ironia está em criar um Elefante Branco artístico mastigando inocentemente filmes *exploitation*”. Mas a constatação da mudança é um passo adiante nessa busca. Em primeiro lugar, essa espécie de pós-maneirismo leva a um abraço natural do cinema de gênero por uma veia barroca. Assim como o faroeste italiano retomava a matriz americana (e japonesa, no justo acerto de contas da história do cinema em *Kill Bill*), desprovida de qualquer ideologia – mas com caubóis que atiravam mais rápido, e da maneira mais espetacular já vista –, nos filmes de Tarantino o fim é a pregnância da própria imagem... a capacidade desse olhar deformador de transformar qualquer apropriação em algo *cool*. A palavra, repetida exaustivamente nos primeiros filmes de Tarantino, parece ser a égide que rege o abraço do cinema de gênero, da cinefilia e desse inventário pós-*deleuzeano*, que lista, sequestra, reconfigura e reescreve pelas linhas (tortas) de outrem (daí as frequentes acusações de que Tarantino fazia um cinema “vazio”). É, portanto, território do gênero, o que, em cinema, quer dizer território do estilo.

Todavia, muito do melhor cinema americano feito nos últimos anos é fundado nesse mesmo interesse pelo cinema de gênero como resguardo da criação artística. É o elo que conecta artistas tão diferentes quanto James Gray, Brian De Palma, Abel Ferrara ou Monte Hellman – diretor veterano que chegou a ser cotado para dirigir *Cães de aluguel*, mas terminou assumindo apenas a função de produtor executivo do filme. Mas se, por um lado, esses autores parecem aprofundar cada vez mais um cinema pessoal, que ressoa com muita força em um grupo cada vez mais restrito – e Scorsese parece ter vendido as botas em nome

de um crescente academicismo (ainda que com momentos de força e beleza) –, o grande diferencial de Tarantino é justamente o de fazer a ponte entre o cinema de autor e o cinema popular (e, nesse sentido, talvez só encontre par comparável em M. Night Shyamalan, ao menos no período que vai de *O sexto sentido* até *A vila*), de ser, em realidade, um autor com os pés voluntariamente cobertos pela poeira de cinemas abandonados, capaz de pôr em prática o que a geração Cahiers du Cinema colocava como proposta intelectual: absorver ao mesmo tempo Jean Rouch e Eisenstein (como dizia Godard), Robert Bresson e Nicholas Ray, a estrutura esburacada do *nouveau roman* e a potência epidérmica dos filmes da Monogram. O *autorismo* de Andrew Sarris e as falsas cartelas de estúdios que não existem; o filme de gangster, os *heist movies*, o *wuxia*, o faroeste, o *blaxploitation*, o filme de guerra mais vagabundo... Tarantino faz, no coração de Hollywood, um cinema extremamente reverente a tudo o que Hollywood se esforçou para varrer, feito ácaro, para debaixo de um tapete persa.

Essa duplicidade, porém, não é somente um dado de recepção, um dado de indústria. Ela é, na verdade, a base formal do próprio cinema de Tarantino. Materialmente, nos filmes, ela se manifesta na convivência de características antagônicas que também vêm sendo destacadas – mas raramente colocadas em relação – desde o pé na porta inicial de *Cães de aluguel*. Em primeiro lugar, há os giros no vazio, as conversas de vida e morte sobre coisa nenhuma, os absurdos espetaculares que guiam a construção meticulosa de cada cena. Há, portanto, um desejo herdeiro da *pop art* de afirmar que o sentido só se encontra na forma, e a forma se encontra no sentido. Junto a isso, construindo isso, há a impressão tátil de estarmos diante não só de uma obra, mas de um universo. Desde o princípio, a obra de Tarantino é habitada por seres, rostos, nomes e marcas que circulam livremente entre filmes diferentes: Vic Vega (Michael Madsen), de *Cães de aluguel*, e seu irmão Vincent Vega (John Travolta) em *Pulp Fiction*; a frequência do trabalho com atores como Samuel L. Jackson, Uma Thurman, Tim Roth, Harvey Keitel, Zoë Bell e vários outros que passam de um filme a outro, por vezes em papéis que parecem comentar suas aparições anteriores; todos os Big Kahuna Burgers, os Red Apple Cigarettes, os Teriyaki Donuts – marcas e restaurantes fictícios que ganham atenção detida em filmes diferentes, e ajudam a criar a impressão de que todos aqueles personagens circulam pelos mesmos ambientes, e podem vir a se encontrar em uma esquina qualquer de Los Angeles, Okinawa ou Berlim. Ou dentro do porta-malas de um carro.



A atenção conquistada pelo cinema de Tarantino está na urdidura cuidadosa desses tempos, na distensão paciente e resignada de um fiapo de história que pouco importa, mas que ganha corpo nessa espera. Há, portanto, outra lição tomada de Hitchcock, que diz respeito também à manipulação precisa dos elementos cinematográficos para se criar e sustentar essa espera, esse tempo que escorre e convive, por vezes gerando um uso bastante impressionante do *split screen* (o roubo da arma em *Jackie Brown*; a sequência do hospital em *Kill Bill: Vol.1*, em que a personagem de Uma Thurman espera pela injeção que vem tirar sua vida). A diferença é que Tarantino preenche essa espera de aparente vazio. Enquanto Hitchcock ainda construía a impressão de que algo podia acontecer, em Tarantino temos conversas e situações espiraladas que se desenrolam no horizonte, até serem interrompidas por um estampido, um tiro seco e decisivo, que rapidamente “resolve o problema” (a morte de Vincent Vega em *Pulp Fiction* e o tiro que ele dá na cabeça de um refém, dentro do carro; o final de *Cães de aluguel*; o dedo cortado em seu episódio de *Grande Hotel*; as duas resoluções de *À prova de morte*), sem maior motivo ou força providencial. O cinema de Tarantino parece se concentrar na construção cuidadosa de todo um universo que pode ser destruído rápida e deliberadamente, em um golpe sem misericórdia. Mas há, neste jogo perverso, um dado essencial: esse último sopro que derruba a pirâmide de cartas só tem efeito se sentirmos que ajudamos a construir essa pirâmide, que colocamos carta por carta juntamente com os filmes. Não há graça ou desgraça no riso que estraga a brincadeira de quem brinca sozinho.



Dias de glória

Ryan Gilbey

Época curiosa para ser Quentin Tarantino. Os dias de adoração simples – que duraram precisamente dois filmes (*Cães de aluguel* e *Pulp Fiction*) – acabaram. Os elogios a sua maturidade e sabedoria – *Jackie Brown* foi aclamado em algumas regiões – parecem agora presentes de grego que Tarantino nunca pediu. Os dois volumes de *Kill Bill* e o malfadado e grandioso projeto *Grindhouse* contribuíram para uma reputação de autoindulgência. E a declaração de Harvey Weinstein, expressando gratidão eterna por *Pulp Fiction*, certamente não ajudou: “Miramax é a casa que Quentin Tarantino construiu. Por causa de sua estatura, ele tem carta-branca”. Isso não pode ser bom para um artista. Qualquer médico recomendaria mais frugalidade após tanto excesso cinematográfico.

O novo filme de Tarantino,¹ *Bastardos inglórios*, não é uma discreta música de câmara, o que não surpreende ninguém. Trata-se, na opinião de seu criador, de um *western*. Seu título é uma adaptação do filme de Enzo G. Castellari, *Os bastardos inglórios* [ou *O expresso blindado da S.S. nazista*, como foi lançado no Brasil], de 1978 (lema: “O que quer que os doze condenados façam, eles o fazem pior!”), mas é, em todos os outros aspectos, uma obra original, embora cheia de referências. O filme reúne uma mixórdia de personagens oriundos da história do cinema. O tenente Aldo Raine (Brad Pitt) é o líder rabugento dos Bastardos, uma unidade militar americana que inflige punições apaches aos soldados nazistas; Shosanna (Mélanie Laurent), cuja família judia é massacrada na sequência de abertura, gerencia um cinema parisiense que se torna palco de um complô para matar Hitler; e o coronel Hans Landa (Christoph Waltz, que ganhou o prêmio de melhor ator no Festival de Cannes) é o nazista poliglota que aparece em momentos inoportunos fazendo perguntas embaraçosas. Adicione um ex-crítico de cinema chamado Archie Hicox (Michael Fassbender), a atriz glamorosa/agente duplo Bridget von Hammersmark (Diane Kruger) e um heroico franco-atirador alemão que vira ator, Fredrick Zoller (Daniel Brühl), e

1. Texto publicado em setembro de 2009, à época do lançamento de *Bastardos inglórios*.

você poderá saborear a riqueza e a selvageria do material. Há também a trilha sonora, um quebra-cabeça de outras trilhas de filmes, que resgata uma música-tema negligenciada – *Cat People (Putting Out the Fire)*, de David Bowie – do filme sensual *A marca da pantera* (1982), de Paul Schrader.

Quando nos encontramos em um hotel de Londres, Tarantino está a fim de falar. Ele veste uma camisa preta com listras brancas em ziguezague no ombro, a mesma que usou em *À prova de morte* como Warren, o *barman*. Ele fica entusiasmado quando percebe que estou gravando nossa conversa com um ditafone volumoso: “Tenho que dizer, eu curto as coisas analógicas. Tenho respeito por elas”. E ele vibra com o presente enviado pela *Sight & Sound*, um pôster da nossa capa de julho de 2009 com uma imagem de *Bastardos inglórios*.

“Lembro quando Tim Roth apareceu na capa por conta de *Cães de aluguel*”, ele se entusiasma. “Foi minha primeira capa, e fiquei muito feliz porque era a *Sight & Sound*.” Mas, como deixa claro a seguir, ele não acha incrível tudo o que publicamos.

A última fala em *Bastardos inglórios* é a do tenente Aldo Raine dizendo: “Acho que esta pode ser minha obra-prima”. É sua essa fala?

Vou deixar meu húbris habitual de lado, não estou com o rei na barriga. Vocês que decidem. Não sou eu quem deve chamá-lo de obra-prima. E, definitivamente, não acho que seja. Isso seria o tipo de coisa para daqui a três anos. Deixe-me dar um exemplo. Sempre escolho *Cães de aluguel* como meu filme favorito, porque foi a primeira vez que tive a chance de ser um artista, e isso mudou minha vida. Agora meu favorito é *Kill Bill: Vol. 2*, mas não teria dito isso quando estava promovendo o filme. Só o vi recentemente, e ele me surpreendeu.

De que maneira?

É tão dolorosamente pessoal – não que isso deva ser um critério que torne um filme melhor do que o outro, estou acima disso, certo? O fato de ser o *Vol. 2* foi o que me pareceu tão divertido, não há planejamento algum. Quero dizer, eu literalmente não tenho que planejar nada. É apenas [bate palmas]: “Tudo bem! Ação!” E me joga. O filme tem essa sequência de abertura na igreja, e realmente a acho uma das melhores cenas que fiz. Mas há também o fato de que a Noiva só aparece novamente quando está debaixo do trailer de Budd; em seguida, é enterrada viva. Então não tive que seguir qualquer regra



da produção normal de filmes, eu me libertei de todas as coisas normais que são partes integrantes disso.

Meu filme favorito é *Jackie Brown*, e fiquei triste de saber que você não o curte.

Eu nunca falei mal de Jackie Brown.

Mas você disse que esse foi o filme do qual você se sentiu mais distanciado durante as filmagens.

É verdade, mas isso não quer dizer que não ame Jackie Brown. Não, não, não, não, de forma alguma. Isso aconteceu, e não poderia amar mais Jackie Brown. No entanto, quando o estava filmando, houve um ligeiro... Deixe-me colocar da seguinte forma. Cada aspecto de Bastardos Inglórios é um produto da minha imaginação. Só haveria Bastardos Inglórios quando preenchesse aquelas 160 páginas. Ele foi completamente criado por mim: os personagens, o pano de fundo, a mitologia, mesmo as coisas que não entraram no filme, mas das quais sei. Agora, Jackie Brown não foi assim. Por mais que o filme seja muito diferente do livro, há algo de segunda mão nele. É de Elmore Leonard. Eu o tornei completamente meu. Mas ele já existia. Não sabia que ia sentir isso, mas quando estava na pós-produção, comecei a perder a paciência. E essa é a parte mais difícil para mim: quando você sente que virou a página, mas ainda tem que fazer correção de cor; a mixagem de som fica maravilhosa, e o filme soa bem, mas é dureza chegar aí.

É possível dizer que uma pessoa cujo filme favorito é *Jackie Brown* não o entende realmente e não sabe do que sua obra trata?

Não. Adoro Jackie Brown. Embora ache, sinceramente, que é fácil chamar Jackie Brown de meu melhor filme. É fácil.

Como assim?

Bem, você pode se basear facilmente na maturidade, que é nítida no filme. Há personagens mais velhos. E os aspectos tridimensionais do filme... Bem, gostar disso se tornou uma coisa quase revisionista entre os críticos. Na época, não me deram muito crédito pelos aspectos tridimensionais. Quando o filme estreou, diziam: "Vai logo, porra. Vai logo com isso". Agora, todos parecem ter outra relação com ele. Não estou dando uma de espertalhão. A questão é que Jackie Brown melhora absurdamente quando o vemos duas, três, quatro vezes, e as pessoas tiveram que passar por isso.

E agora sacaram.

O fato é que – agora vou dar uma de espertinho, mas de uma maneira divertida – isso foi literalmente o que sempre quis. Sempre quis que Jackie Brown fosse como Onde começa o inferno, que considero um grande filme “para passar o tempo com os amigos”. Jackie Brown é um filme para passar um tempo com os amigos. E essa sempre foi minha intenção. Estou sendo sincero. Achava que se as pessoas gostassem de Jackie Brown, então talvez o vissem a cada três ou cinco anos, e quando o fizessem, seria quase como se Jackie, Ordell e Max Cherry se tornassem seus amigos; as pessoas passariam um tempo com eles toda vez que assistissem ao filme. Jovens, loucos e rebeldes é um filme desse tipo. Sempre soube que ia demorar anos para que as pessoas tivessem uma noção do que eu estava fazendo.

Ao mesmo tempo, se você assistir a Pulp Fiction amanhã, vai dizer: “Uau, olha o que ele fez aqui”. Quero dizer, as experimentações que fiz no filme ainda são muito ousadas. Meu ponto: é muito fácil dizer que Jackie Brown é o seu favorito. Olha, não estou tentando convencê-lo do contrário, mas dê uma olhada em alguns dos outros novamente e... Você sabe, é fácil não dar a devida atenção aos outros.

Vamos falar de *Bastardos inglórios*. Estruturalmente, ele é interessante de duas formas: a divisão de diferentes segmentos da história em capítulos, em vez do uso de cortes de continuidade, e também a variação de estilos – *western spaghetti*, filme de Segunda Guerra Mundial. A cena em que Shosanna faz sua maquiagem é algo tirado de *A lua na sarjeta*.



Sabe, não sei se tem muito disso nesse filme. Quando li o artigo de Nick James em Sight & Sound [edição de julho], obviamente não concordei com quase nada do que disse, mas tudo bem. É que tem essa coisa dos críticos – ele não é o único a fazê-lo – à qual tenho objeções. Quando escrevem sobre meu trabalho, em parte porque sabem que sou um aficionado por cinema, tentam comparar sua inteligência com a minha e mostrar seu próprio conhecimento do cinema. Dou-lhes licença para que exibam seu conhecimento, e eles o impõem a mim. Então, a parte de que não gosto do artigo de Nick é: “Ah, aqui está uma grande fatia de Leone, aqui um montão de Cimino e, para acompanhar, uma pitada de Tinto Brass”. Eu tenho objeções a isso! Não penso assim.

Agora vou abordar o que você disse. No caso de Kill Bill, isso se aplica totalmente. Uma Thurman não se esforça apenas para matar todas as pessoas de sua lista, ela não se esforça simplesmente para liquidar todos os membros

do Esquadrão Mortal das Víboras Assassinas, ela está tentando atravessar os anais de cinema apelativo² do mundo inteiro – o que, na verdade, faz parte do filme. Não acho que esteja fazendo isso necessariamente com *Bastardos inglórios*. Apesar disso, há definitivamente, nos dois primeiros capítulos, a ideia de fazer um *western spaghetti* com a iconografia da Segunda Guerra Mundial. Pensei em empregá-la em todo o filme, mas não daria certo. Acho que isso acaba após o segundo capítulo e o filme se torna outra coisa.

Mas um dos ganchos que pude usar, para não ficar só na boa ideia, foi este: sempre gostei das paisagens brutais dos *westerns spaghetti*, do mundo brutal em que sua ação se passava. Eram muito mais implacáveis e hostis do que a maioria das paisagens dos *westerns* americanos. São filmes muito violentos: a vida não vale nada, você pode morrer a qualquer momento. A Europa teve essa atmosfera na Segunda Guerra Mundial – bem no século XX, algo muito próximo da paisagem de um *western spaghetti*. Uma coisa que acho muitíssimo interessante no capítulo de abertura de *Bastardos inglórios* é que, mesmo com os uniformes nazistas, mesmo com as motos e o carro, ele mantém o espírito do *western*. Quase acrescenta algo a ele de uma forma estranha; não deveria funcionar, mas funciona. Simplesmente ficamos com a sensação de que é um *western*. E não só um *western spaghetti*: poderia ser Os brutos também amam.

Na tomada pelo vão da porta de Shosanna fugindo, é inevitável lembrar *Rastros de ódio*.

Discordo ligeiramente disso também – e é divertido esclarecer isso. Acho que é seguro dizer que, se a mãe de John Ford nunca tivesse conhecido o pai de John Ford, ainda assim eu teria descoberto que filmar por um vão de porta resulta numa tomada legal [gargalhadas].

Mas quando assistimos a filmes, estamos impregnados de outros filmes que vimos.

Eu entendo, é verdade, mas parecem estar mais impregnados quando assistem aos meus filmes do que aos dos outros!

Você nos encoraja: suas trilhas sonoras, incluindo a de *Bastardos inglórios*, são compostas de trechos de outras trilhas sonoras, de modo que o espectador fica lá pensando: “Esta música vem de qual filme obscuro?”.

2. É usado também o termo em inglês, cinema de “*exploitation*” (N. T.).

Claro, você está certo. Acaba sendo assim, e quanto mais alfabetizado em cinema se é, mais se quer jogar esse jogo. Mas voltemos à ideia do *western*: o que eu acho surpreendente é que durante a realização da sequência de abertura – foi a primeira semana de filmagens, e estávamos fazendo todas as externas – meu supervisor de roteiro [Martin Kitrosser], que trabalhou comigo em todos os filmes que dirigi, disse: “Quentin, este é o seu primeiro *western*”. E parecia que estávamos realmente filmando um *western*. O segundo capítulo se parece ainda mais com um *western spaghetti*, na medida em que tem aquela brutalidade cômica, um humor negro, as piadas sanguinárias, a música de Morricone. O terceiro capítulo já é outra coisa. Mas para mim, ele é tanto filmico quanto novelesco. O terceiro capítulo é um pequeno filme francês com um toque de Lubitsch, especialmente a cena do almoço com Goebbels. E há esse aspecto no quarto capítulo; é como se o filme, a história, começasse realmente aí. Há algo de especial naquela cena da explicação, com Mike Myers e Michael Fassbender: ela se parece com cenas daqueles filmes de meados da década de 1960, filmes de “caras que se juntam para ir à guerra”. Não estou necessariamente contradizendo o que disse antes, mas por mais que você possa se divertir com diferentes pedras de toque de gênero, este capítulo em relação a este outro capítulo e assim por diante, para mim é igualmente novelesco. Este capítulo apresenta esses personagens; em seguida, me livro deles e introduzo outros personagens. Depois me livro deles e introduzo alguns outros personagens, mas é tudo uma preparação para o quinto capítulo, em que tudo é reunido.

É um pouco desorientador para os espectadores, como o foram, em menor grau, *Pulp Fiction* e *À prova de morte*.

Sim, porque constantemente se está começando de novo. Algumas pessoas gostam; outras, não. Fui criticado por conta desse filme: pessoas disseram que ele teria tido mais força dramática se eu tivesse escolhido um pequeno grupo de personagens e construído a história com eles. Bom, não concordo. Sempre apreciei a estrutura novelesca e gosto do fato de que alguns personagens não estão em alguns capítulos, e depois aparecem em outros capítulos. Uma coisa que é diferente nesse filme – na verdade, *À prova de morte* tem isso, mas de uma maneira completamente distinta... Falando de meus filmes de “tela grande”, que seriam *Pulp Fiction* e *Kill Bill*, é interessante que neles eu nunca tenha dado ao espectador um clímax grandioso. Sempre solapei o clímax – espero que não de uma forma decepcionante ou insatisfatória. Mas não lhe dou o clímax que você acha que veria em um grande filme.

É verdade. Em *Pulp Fiction*, ficamos em suspenso. Sabemos o que vai acontecer com Travolta, mas ele não sabe.



Exatamente, e o filme termina com uma espécie de comédia de costumes de humor negro, em vez de ser a coisa com clímax que você acha que veria. E isso é definitivamente o caso em Kill Bill: o confronto final entre a Noiva e Bill não é a coisa toda que você talvez tenha sido levado a crer que seria. Nesse aspecto, Bastardos Inglórios é diferente. Por mais que ame lidar com gêneros e subgêneros, à minha maneira, sabia que se fosse realmente me comprometer a fazer um filme de aventura, o que esse filme no fim se torna, esse seria certamente o momento de dar ao espectador um grande final, quando chegasse ao quinto capítulo. Senão seria insatisfatório. Posso quebrar todas as regras no processo, mas tive que seguir as regras no caso do clímax.

O clímax focaliza o que será, para os cinéfilos, uma espécie de tabu. Você atea fogo em um cinema. Você explode o lugar. Você deve saber que isso é um sacrilégio.

[Risos] Ah, claro! É um belo cinema. E usando todo aquele lindo filme de nitrato de 35mm, que era altamente inflamável, como explosivo. Ficava me perguntando: “Que filmes eles vão destruir? Poderia ser... Não! É A grande ilusão! A única cópia?” [Risos].

Para mim, há muitas conotações interessantes se considerarmos apenas o final. Por um lado, é uma metáfora muito succulenta, o cinema derrubando o Terceiro Reich. Por outro lado, não é de forma alguma uma metáfora, é realmente o que acontece: o filme de 35mm derruba o Terceiro Reich! Posso honestamente dizer que, quando concebi esse final, foi um dos momentos de inspiração mais emocionantes que já tive como escritor. Disse a mim mesmo [a voz se torna um sussurro excitável, arquejante]: “Use as cópias em nitrato para explodir o cinema!”. Porque isso poderia acontecer. E quando surgiu essa ideia, foi um dos momentos eureka da minha vida artística. Foi mesmo! “Oh, meu Deus, como é que ninguém nunca pensou nisso antes?”.

Além disso, é prático. Poderia funcionar. A tarefa principal dos donos de cinema naquela época não era exibir o filme – sua tarefa principal era evitar que a porra do cinema pegasse fogo. É quase chocante pensar que temos o cinema como uma forma de arte se você lembrar todos os incêndios que aconteceram, principalmente durante a era do cinema mudo: 200, 300 pessoas mortas – *boom!* – em seis minutos! Era inflamável pra caralho. Era perigoso. A cópia em nitrato de 35mm pode explodir como se tivesse vontade própria.

Então é isso, mas há mais naquele final. Por exemplo: vamos contemplar aquela pilha de rolos de filme por um minuto. E se aqueles rolos – não menciono isso no filme, mas vamos considerar tal hipótese agora – forem a coleção de



filmes de 35mm de Shosanna que foi proibida pelos nazistas? Vamos dizer que seja A grande ilusão. Vamos dizer que seja Mayerling. Diabo a quatro. O garoto. Vamos dizer que sejam todos eles. Se for esse o caso, então é quase como se o próprio Papa Jean Renoir estivesse ajudando a derrubar os nazistas! Ok! Mas agora vamos considerar a outra possibilidade. Digamos que sejam os arquivos de Goebbels. São 300 cópias de propaganda nazista, então agora são as criações de Goebbels que derrubarão o Terceiro Reich.

É uma situação em que todos ganham.

Exatamente! A questão é que há muita matéria para o pensamento aqui; basta cavar nessas metáforas de cinema, no uso do próprio cinema, no estoque de filmes e assim por diante.

Como mudou sua abordagem usual à encenação e filmagem da violência quando essa violência tem uma base amplamente factual? Estou pensando na família judia sendo metralhada através do assoalho no primeiro capítulo. Coisas desse tipo devem ter realmente acontecido.

Acho que em outra cena poderia ter sido diferente ou problemático. Não nessa cena em particular. Sempre soube o que queria fazer aí. E não teve nada a ver com os pontos que você colocou. Sabia que não iria mostrar sangue, as balas atingindo as pessoas sob o assoalho. Queria que a serragem da madeira substituísse o sangue e a carne. Achei que assim seria muito pior. Saber que eles estão lá – contudo, o único efeito que você vê é o próprio chão estilhaçando. E, de qualquer maneira, você tem uma ideia quando vê Shosanna sair; você percebe que ela certamente estava sob uma tempestade de merda lá embaixo.

Como foi ter aquelas suásticas gigantes em torno de você no set? É algo ao qual você se habituou?

Por incrível que pareça, sim. Foi como quando filmamos Um drink no inferno. Passamos três semanas em um bar de strip, com mulheres nuas ao redor. Uma hora você acaba não prestando mais atenção.

Depois, há o assassinato de nazistas, quando vemos a cena de violência mais gráfica do filme. Você conscientemente evitou se entregar a alguma espécie de sede de sangue ou necessidade de vingança cósmica?

Diria o seguinte: é óbvio que os Bastardos não estão nem aí. Eles não



vão lá para fazer uma luta justa – foram eles que emboscaram os soldados nazistas. Eles não vão lhes dar uma porra de uma chance. Os nazis têm que cair fora da Europa se quiserem uma chance. Então, eles os emboscam, e seu *modus operandi* é profaná-los, de modo que outros alemães dirão, quando os encontrarem: “Oh, meu Deus!”. Sabe? Você preferiria se matar a ser pego pelos Bastardos, para que isso não aconteça com você.

Agora, o eco que trago para a obra é... Olha, não estou alterando de forma alguma o que os Bastardos fazem. Mas tem meu retrato do sargento alemão. Ele não é um covarde servil. Ele é muito corajoso. É realmente heroico, se você considerar seu ponto de vista sobre o assunto. Então não estou facilitando as coisas. E nunca torno as coisas mais fáceis neste filme. Você pode apreciar o que os Bastardos fazem; eu configuro tudo para que você aprecie. Mas não facilito tanto. Os Bastardos não acham que matar todo mundo na sala de cinema seja um problema – as esposas dos oficiais, as namoradas. A visão dos Bastardos é: fodam-se as putas que trepam com os inimigos. É assim que eles são. Talvez você não pense assim. Talvez você não simpatize com isso. Os Bastardos pensam: fodam-se. O que você acha disso é o que você acha disso. Mas não é fácil. A mesma coisa com Fredrick Zoller. Sob qualquer critério de ação heroica na guerra, Zoller atende a esses critérios. Se Audie Murphy é um herói, Fredrick Zoller é um herói.

É ainda mais complicado quando se trata do coronel Hans Landa, que é a pessoa mais carismática do filme. Fui ver o filme achando que Brad Pitt seria a estrela, mas certamente é Christoph Waltz, não é?

Para mim, é uma coisa de três vias. Aldo, Shosanna e Landa.

Mas Landa entra na antiga tradição cinematográfica do nazista nojento que rouba a cena, como Malcolm McDowell em *Passageiros do inferno* (1979).

[Risos] Ele não chega a usar uma sunga com suástica.

Tenho certeza de que ele a está usando por baixo. Mas você diria que o carisma de Landa – a maneira como ele domina o filme – representa outro exemplo em que você não torna as coisas fáceis para o público?

Há algumas razões, além da atuação magnética de Christoph. Há algumas coisas no texto que o fazem se sentir assim com relação a Landa. Uma delas é que – talvez não logo de cara, mas pelo menos no decorrer do filme – você



percebe que Landa não é um membro convicto do partido. Ele está fazendo o trabalho dele. Não é um membro raivoso do Terceiro Reich. Os nazistas não são uma religião para ele; trata-se de um homem muito prático. Como ele mesmo diz, é um ótimo detetive. “Meu trabalho é encontrar as pessoas, então naturalmente trabalho para os nazistas. Encontrar pessoas é meu trabalho.” Assim era no Terceiro Reich, não importava se antes da guerra você havia sido ator ou engenheiro ou qualquer outra coisa. Não trabalhar para os nazistas era equivalente a desertar da batalha. Agora não estou dizendo que ele é de alguma forma inocente, mas ele não é, obviamente, Goebbels. Patriotismo e fidelidade ao partido não são seus objetivos primordiais. Mas é um detetive, e é óbvio que é um puta detetive. Não consegue evitar, é perturbadoramente carismático. Não é que você acabe torcendo por ele. Isso não acontece. Quando ele aparece atrás de Shosanna no restaurante, você fica com medo. Mas ele se coloca como um grande detetive, de forma que você não quer que ele o decepcione. Você quer que ele seja tão bom quanto você pensa que ele é.

Ele usa as palavras com tanta habilidade que fiquei decepcionado quando ele perde o controle e ataca Bridget.

Realmente gosto do fato de ele perder o controle ali. Assim que um alemão percebe que Bridget von Hammersmark está trabalhando para o inimigo – e, novamente, não superexplico isso no filme, mas é algo que você nota –, eles ficam completamente enfurecidos. Mais uma vez, não entro em detalhes, mas tenho todo um pano de fundo e uma mitologia por trás disso. Uma das coisas a respeito de Bridget como atriz é que ela é um pouco como Greer Garson interpretando Mrs. Miniver – mas para os alemães. E parte de sua reputação vem de ela ser a Dietrich que ficou. Então, ela é a garota do pôster para o soldado alemão: a doçura, a namoradina da indústria cinematográfica do Terceiro Reich. Descobrir que ela tem sido uma mentirosa desde o início os enlouquece!

O grau de sinceridade e o de representação de Landa era a questão que ficava me colocando enquanto assistia ao filme. O que você e Christoph discutiram sobre isso?

É um personagem muito complicado. Landa é sempre sincero consigo mesmo e é sincero sobre o que pretende. Mas em cada situação, quando está interrogando alguém ou fazendo algo para conseguir alguma coisa, o ato é de puro teatro. Se eu fosse Landa e você viesse aqui para me entrevistar, saberia tudo a seu respeito antes mesmo de você se sentar. E introduziria coisas para pegá-lo desprevenido, para fazê-lo se sentir um pouco desconfortável. Não inferior, mas sem terra firme. Ao passo que ele sempre está em terra firme. Ele finge que seu francês não é tão bom quando está conversando



com LaPadite, o fazendeiro. Bem, sabemos que isso é papo furado: seu francês é bom pra caralho! Mas ele quer que LaPadite fale inglês, quer deixá-lo em maus lençóis. Há também outra razão: ele não quer que a família sob o assoalho entenda o que está sendo dito. Mas é o suficiente para colocar LaPadite em desvantagem no interrogatório.

No roteiro, havia escrito o momento nessa sequência em que Landa saca o cachimbo de cabaça, o cachimbo de Sherlock Holmes, e fuma. Havia também escrito dois outros momentos do filme em que você o vê com o mesmo cachimbo. Christoph e eu estávamos jantando em um restaurante na Alemanha chamado, curiosamente, de Áustria. Melhor schnitzel³ de Berlim. Ficamos lá sentados, conversando; propus-lhe algo. Disse: "Sabe, no roteiro, inventei que Landa usa esta cabaça. Mas vamos conversar sobre isso por um segundo. O que você acha, Christoph? Talvez Landa nem fume cachimbo, mas ele sabe que LaPadite fuma. Assim, o cachimbo é simplesmente um acessório que deve vir à tona na hora certa. E que cachimbo você saca? Você saca o cachimbo de Sherlock Holmes. E você o faz perceber: Eu te peguei. Eu sei o que está acontecendo. Assim o cachimbo se torna um acessório para seu interrogatório". Christoph disse: "É isso! É exatamente o que eu escolheria!". Trabalhamos dessa maneira todo o roteiro.

Desde *Cães de aluguel*, grande parte da atenção e dos elogios que você recebe vem do tipo de diálogo brilhante que escreve. Mas *Bastardos inglórios* é mais sobre linguagem do que diálogo, não é? Quero dizer: a capacidade para dominar diferentes línguas que Landa tem. É aí que está o poder. É também crucial que todo o diálogo esteja na língua correta, com legendas.

Ah, pode-se conjecturar que todo o filme é sobre a linguagem. Não é nem mesmo um subtexto, é um dos textos do filme. Obviamente, não gosto dos artifícios em que todos falam inglês, ou os nazistas são interpretados por membros da RSC⁴ ou por Christopher Plummer ou qualquer outra coisa. Não gosto disso. Olha, não me importo que haja isso nos filmes de 1960; foi um artifício, e nós o aceitamos nos filmes dessa época. Na verdade, é uma das coisas que torna esses filmes, e todos os atuais que utilizam essa técnica, ultrapassados. Esses são os filmes de Segunda Guerra Mundial de seu pai, e realmente não acho que alguém de sua geração os aprecie. É o que nos faz não levá-los tão a sério. Consegue imaginar um filme sobre a Guerra do Iraque em que os iraquianos só falem inglês? Você não toparia uma coisa dessas nem por um segundo.

3. Escalope.

4. Royal Shakespeare Company.



Então, isso é uma coisa. Vamos passar para outra coisa; há algo mais. Veja um filme como *Desafio das águias*. Nesse filme, Richard Burton e Clint Eastwood falam magnificamente alemão, e não estou tirando sarro deles – falam tão bem que, com uniformes de oficiais alemães, podem ir a qualquer porra de botequim que esteja com uma infinidade de oficiais e não se preocupar absoluta e positivamente em serem pegos. Bom, eles estão usando o artifício de que inglês é na verdade alemão, então é claro que eles nunca vão ser pegos! Você simplesmente tem que aceitar que o alemão deles é fantástico. É necessária uma suspensão massiva da descrença.

Porém, o que foi rejeitado é que deve ser [incredulamente] o aspecto mais carregado de suspense da porra do filme todo! Quero dizer, a verdade é que durante a Segunda Guerra Mundial, na Europa, dependendo de sua capacidade para falar línguas, você poderia ser baleado e jogado em uma vala ou viver para ver outro dia. A Segunda Guerra Mundial foi a última vez em que brancos lutaram contra outros brancos; você realmente poderia se juntar aos nazistas ou aos franceses ou a quem quer que fosse se falasse a língua. É tudo uma questão de linguagem. Não seria a mesma coisa se estivéssemos lidando com soldados americanos e britânicos lutando contra, por exemplo, coreanos. Não é a mesma coisa com o Iraque.

Há a sequência em *La Louisiane*, a taberna, que não é drasticamente diferente, tenho que dizer, da taberna em *Desafio das águias*, exceto o fato de Archie Hicox ter que se esforçar para falar a língua. Tudo gira em torno disso. E não é só a fluência: ele é fluente em alemão. Não se resume a isso. Tudo se resume ao dialeto e se é ou não é sua primeira língua.

É engraçado, porque isso remete à concepção do filme. Por exemplo, quando escrevi o personagem Landa, sabia que tinha escrito um dos meus maiores personagens. E uma coisa sobre Landa é certa: ele é um gênio linguístico. Então eu sabia, se não escolhesse um ator que fosse um gênio linguístico, Landa jamais seria na tela o que era no roteiro. Poderia ter escolhido outro ator que poderia ter sido fantástico, mas teria feito concessões e saberia disso.

Quando comecei a escolher o elenco, foi diferente escolher elenco na Alemanha porque não conheço seus atores como conheço os britânicos e os norte-americanos. Os atores vinham e, obviamente, falavam alemão maravilhosamente, talvez até falassem francês lindamente. Eles poderiam ser – e essa é a chave – fluentes em inglês. Dava para falar com eles em inglês por nove horas seguidas e ter uma conversa maravilhosa, mas isso não significa que conseguiram ler minha poesia em inglês e sacar tudo. Não



significa que conseguiram entender as falas, naquele estilo poético, contar minhas piadas ou usar meu jogo de palavras. E eles eram fluentes. Significa apenas que o inglês não era a língua na qual conseguiam recitar poesia. E quando Christoph chegou, foi diferente. Ele consegue ler poesia em minha língua. Ele fica em pé de igualdade com Sam Jackson quando se trata de pegar minha língua e transformá-la em poesia. Esse é o aspecto prático de escolher o elenco. Mas vai direto ao cerne do dilema dos personagens de Bastardos inglórios.

Quería perguntar-lhe sobre o *Grindhouse* e a forma como esse filme foi exibido fora dos EUA, dividido em dois filmes (*À prova de morte*, de Tarantino, e *Planeta terror*, de Robert Rodriguez). Como você se sentiu?, porque é uma experiência completamente diferente da forma original.

Concordo com o que disse. Meu sentimento é o seguinte: não me importo que o filme tenha sido dividido no Japão, na Alemanha, na França, na Tchecoslováquia, em qualquer um dos outros países. Foi um erro terrível dividi-lo no Reino Unido. Foi ruim. Uma péssima ideia. Foi o pânico que nos fez tomar essa decisão, porque Grindhouse teve péssima bilheteria nos Estados Unidos. E como a maioria das ideias numa situação de pânico, essa obviamente não foi sensata. Acho que houve dois aspectos. Um deles é o fato de que na Inglaterra existiu uma tradição de sessão dupla. Tenho, na minha coleção de pôsteres de filmes, uma pequena seção reservada aos pôsteres britânicos de sessão dupla, que são fantásticos. Então não é como se estivéssemos tentando vendê-lo para um país que não entenderia isso como uma tradição. A Inglaterra teve essa tradição.

Você gosta de *À prova de morte* na sua versão de duas horas? Ou prefere que as pessoas o vejam na de 90 minutos de *Grindhouse*?

Bem, concordo com você sobre Grindhouse. Acho que, no que diz respeito à experiência do cinema, Grindhouse foi bem-sucedido como todos os filmes que fiz. Infelizmente, ninguém foi vê-lo depois de sexta-feira. Foi uma sexta-feira santa – se você avaliasse a bilheteria até sexta-feira, diria que tudo iria correr muitíssimo bem. Mas foi tudo pelo ralo. Então, basicamente todos os fãs verdadeiros apareceram no dia de estreia. Vi no Graumarks Chinese Theater [em Hollywood], às oito da noite, e a audiência no final se levantou e aplaudiu. Então foi satisfatório para o que era. Realmente acho que aquele era o momento de assistir a Grindhouse – no cinema, aquela coisa toda, saca? Pessoalmente, acho que se agora você for vê-lo na TV, o melhor é assistir a *À prova de morte* e *Planeta terror* separadamente.



Você o faz parecer uma obra de arte *site-specific*.⁵

31

E realmente o foi! Entramos numa sinuca de bico. Pode ter sido imprudência, mas há um aspecto disso tudo que amo de verdade. Vamos lançar o *Grindhouse* integral em DVD – vamos realmente fazer isso, só temos sido um pouco preguiçosos.

Vi o *À prova de morte* mais longo primeiro, mas achei a versão mais curta em *Grindhouse* muito mais inteligente, especialmente a maneira como você frustra a expectativa das pessoas, cortando a cena da dança no colo, como se fosse um defeito no filme, em vez de mostrar tudo, como na versão mais longa.

Mas você já tinha visto a dança. As pessoas que nunca a viram ficam na expectativa. Aí a reação é extraordinária. Algo como: “O que? Seu filho da puta”.

*Publicado originalmente pela revista Sight & Sound -
bfi.org.uk/sightandsound*

Traduzido por Tiago Jonas.



5. “O termo sítio específico [*site-specific*] faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado” (N. do. T.; definição encontrada no site do Itaú Cultural).

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*, 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 Barcinski, achincalhado em seu *blog* 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 exhibe 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 “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 nos tempos de *Cães de aluguel* e de todo aquele cansativo discurso publicitário acerca das possibilidades de um “cinema independente”.² Afinal, se está proclamando independência a quê? Preso a

1. Conforme publicado na crítica “Como Restart e Legião, Tarantino tem fãs especialmente sensíveis”, FSP 26/01/13.

2. Independência: inicialmente, *Cães de aluguel* seria filmado com atores não profissionais nos papéis principais, uma câmera 16mm e um orçamento de 30 mil 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.

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). 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, 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 em que 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...”. 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. 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 hora, 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 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.”³

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

3. MORIN, 1962, p.32-7



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, 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."⁴

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 do 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

4. SAFATLE, 2008, p. 124



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”.

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 (14 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 Zizek⁵ chama de *zencapitalismo*: traduzido em Wall Street como

5. ZIZEK, 2010.



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*.

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; exhibe 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 de 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.”⁶

O cinema industrial absorveu esta noção aristotélica, e a catarse é compreendida enquanto ferramenta para a satisfação

6. SATIKO, 1998, p. 6

dos prazeres. De tal modo que o *desenlace* deve corresponder ao máximo aos 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.”⁷

Se for possível rir com tais imagens, então o riso deve vir daquilo de 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, 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.⁸

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 muito violentas com a função de desviar o olhar do espectador, tamanho o horror e a repulsa que deveriam provocar.⁹ De modo geral, até então este era o paradigma do espetáculo da violência

7. SATIKO, 1998, p. 91

8. ROUSSEAU, 1993.

9. PRINCE, 2000.



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 Žižek,¹⁰ 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 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, no qual 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 “justificada”, 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.”¹¹

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

10. Em entrevista ao programa *Roda viva*, da TV Cultura, exibido em 2/2/2009.

11. Trecho de entrevista com Quentin Tarantino publicada na revista *Carta Capital*





filmes aparece mais ou menos explícito, mas sempre associado à violência. A desforra dispõe os elementos em disputa numa espécie de jogo, em que 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 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 9 mil quilômetros 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, *O expresso blindado da S.S. 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 a 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 nos 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. Nesses filmes, o excesso é o sinal distintivo, e resta pouco além de um estímulo puro. 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 ao encontro desta 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.”¹²

12. SAFATLE, 2008, p. 126



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,¹³ 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 escarafunhar as prateleiras empoeiradas, o “lado B”, mesmo que o resultado desta pesquisa traga exatamente a sonoridade de antes. No filme, podemos ouvir a banda, em que 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.

Referências bibliográficas:

GRAÇA, Eduardo. “A vingança dos negros”. In: Revista Carta Capital. São Paulo, 12 jan. 2013. Disponível em: <[http://HYPERLINK \"http://www.cartacapital.com.br/cultura/a-vinganca-dos-negros-2/\"](http://HYPERLINK \) www.cartacapital.com.br/cultura/a-vinganca-dos-negros-2/> Acesso em: jan. 2013.

LIPOVETISKY, Gilles. O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009, Trad. Maria Lúcia Machado.

MORIN, Edgar. L'esprit du temps. Paris: Grasset, 1962.

PRINCE, Stephen. Sam Peckinpah and the rise of ultraviolent movies. EUA: UCPress, 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 apresentada ao departamento de pós-

13. Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick & Tich.



graduação em Antropologia Social da USP, 1998.

ŽIŽEK, Slavoj. "Capitalistas, sí, pero zen". Disponível em: <<http://zizekspanish.wordpress.com/2010/07/19/capitalistas-si-pero-zen/>> Acesso em: jan. 2013.

43

Publicado originalmente no catálogo da mostra Mondo Tarantino.



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 Steven Spielberg, George Lucas, Robert 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 20 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 embalados 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 1970. 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 *wuxia 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

1. MORREALE, 2011, p. 17.

2. Ibid., p. 18.

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 recombina 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 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 dos 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).

3. Ibid., p. 18.

4. SIMSOLO, 2005, p. 425.



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 1970, perfeito retrô, expurgado, inoxidável, restituição hiper-realista dos filmes dos anos 1950. [...] Todas as radiações tóxicas foram filtradas, todos os ingredientes estão lá, rigorosamente doseados, nem um só erro”.⁵

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 30 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 30 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

5. BAUDRILLARD, 1991, p. 62-63.

6. Ibid., p. 64. Grifo nosso.



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*, *O homem das estrelas* e *Invasores de Marte*, para citar suas três grandes influências, tinham o privilégio de fazer parte de um gênero no momento em que 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.

Nada a ver, portanto, com o mergulho nas entranhas do cinema (ou de 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

7. MORREALE, 2011, p. 18.



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, 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 carnis, 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 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.

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

Em vez 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

8. OSTRIA, 1994, p. 54.



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 de Cadillacs, *covers* de Elvis Presley, garçons e garçonetes que são sócias 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* e *Grease*. *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. A existência dos personagens se apoia nessas referências, nesses signos

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



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-detelhe 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 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



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.

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.

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 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, dez. 2011.

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

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

Publicado originalmente no catálogo da mostra Mondo Tarantino.



Copiando *Kill Bill*

Laikwan Pang



Segurando uma cópia pirateada em VCD de *Kill Bill: Vol. 1* encontrada em uma rua de Pequim, 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 Pequim, 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 Pequim que “não levou muito tempo. Nas últimas 24 horas, consegui comprar um CD nas ruas de Pequim.”³ Como Evans havia chegado apenas na tarde do dia anterior, sua afirmação implica que correr para as ruas da capital 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

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 à Gina Marchetti por seu cordial convite para a conferência.

2. Discurso de Don Evans na Câmara de Comércio Americana em Pequim, em 28 de outubro de 2003. Citado em CHUNG-YAN, 2003.

3. Idem.

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 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*,

4. SUM, 2003, p. 378.

5. Para algumas informações relevantes, v. BALNAVES et al., 2001, p. 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, p. 63-74.

7. WILLEMEN, 1994, p. 206-219.

8. v., por exemplo, CROFTS, 1993, p. 44-55; LÓPEZ, 2000, p. 419-437; e BERRY, 1998, p. 129-150.



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 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, continuam a importar o que é feito em seu próprio território – mas nunca sob seu controle.”¹¹

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

9. GOMERY, 2000, p. 25.

10. HOZIC, 2001, p. 116.

11. MILLER et al., 2001, p. 63.



Scope Wide Screen” que aparece em *Kill Bill: Vol. 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*, a Shaw ficou tão honrada pelo crédito que liberou os direitos sem assistir ao filme de antemão. Inclusive, segundo Wong, a Shaw queria que a produção de Tarantino desse o crédito em palavras, em vez 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. Diferentemente 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

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.



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 30 anos antes. Mas, é claro, a referência aos filmes da Shaw em *Kill Bill* é interpretada como uma honra em vez 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*, mas também é um sistema complexo de representação cultural, no qual o

13. Na versão americana de *Kill Bill: Vol. 1*, apenas um dos braços de Sofie é decepado, enquanto ambos os braços são perdidos na versão asiática do filme.



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: Vol. 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 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 três primeiros 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 em vez 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 não 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 reprodução e distribuição são subsequentemente protegidos de modo integral 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

14. STONE, 1993, p. 14.

15. VAIDHYANATHAN, 2001, p. 33; GOLDSTEIN, 2003, p. 8.



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 a produção, não para a distribuição, em razão 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 as pequenas produtoras a colaborarem com os grandes.¹⁷ Distribuição, seja legal ou ilegal, é onde se gera o lucro no ramo cinematográfico. Em razão 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 às políticas de *copyright*, provar infrações e sancionar infratores.

16. LANDES, 2003, p. 132.

17. McCALMAN, 2004, p. 111



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 em vez 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.

Um exemplo pode ajudar a ilustrar o conceito: em 1990, Hong Kong recebeu 9,8% do total de exportações de Nova York 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

18. MITCHELSON & WHEELER, 1994, p. 99.

19. CASTELLS, 1996, p. 409.

20. SASSEN, 1991.



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 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:

21. LESSIG, 2001, p. 106.

22. VAIDHYANATHAN, 2001, p. 82.

23. v. WASSER, 1995.



“‘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

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 *Vol. 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

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

24. WILLIAMS, 2002.

25. TURNER, 2003.



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 *Vol. 1*, muitas ações representarem lutas japonesas de samurai em vez 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 facilitam 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 seus próprios valores, arquétipos e tendências nos filmes. Em vez 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

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



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, para os 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 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

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



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 *Vol. 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. Em vez 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 *Vol. 1* foi filmada em Pequim.³² De acordo com Tarantino, existem três vantagens na locação: “a equipe de Pequim 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 menos um restaurante japonês do que uma casa de chá chinesa tradicional, ou um motel (*kezhhan*), 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 Tóquio. 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

32. Os créditos finais de *Kill Bill: Vol. 1* postulam claramente: “produzido com assistência da China Film Co-Production Corporation”.

33. TURNER, 2003.



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 a 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 em vez 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 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 incluíam 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

34. STEINTRAGER, 2005.

35. Idem.

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 entre as duas empresas.

37. DAVIS & YUEH-YU, 2003, p. 255-271.



patenteou o processo Shaw Scope Wide Screen,³⁸ cuja cartela aparece no início do *Vol. 1*. Os vários *zoom-ins* rápidos em Pai Mei no *Vol. 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. 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 *Vol. 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.

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.

40. BBC News, 2003.



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 Em vez de, a violência é envolvida constantemente em cada ato de apropriação e alternância, particularmente no cinema comercial. De acordo com Thomas Leitch, *remakes* sempre acabam por negar seus originais. “Embora os *remakes*, por definição, baseiem 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 atenção com tanto estilo para Bruce Lee, como demonstrado na ênfase do macacão amarelo, Tarantino também chama 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

41. Sobre o conceito de dialogismo, v., por exemplo, BAKHTIN, 1981.

42. LEITCH, 2002, p. 44.

43. Idem, p. 53.

44. Idem, p. 56.



remake de Hollywood tenta adaptar os elementos mais áridos 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 animalésca 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 *Vol. 2*, Bill lembre a Noiva de sua obsessão por matar, no final ela prontamente retorna ao papel de 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*,

45. v. BORDWELL, 2000. p. 53.

46. Essa cena final de *Kill Bill: Vol. 1* pode ser comparada àquela de *Alien*. Cf. CREED, 1990.



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.

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: Vol. 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 do 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: Vol. 1* 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 americano, pelo menos aparentemente, não é mal-

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.



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: Vol. 1*. 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, em vez 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 resalta 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 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



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 do que a versão ocidental.

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 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

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: <<http://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.

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*, em vez 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.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination: four essays* (editado por Michael Holquist). Austin, TX: University of Texas 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*. Londres, 3 out. 2003. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/film/3157596.stm>> Acesso em: 1º mai. 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, n. 3, 1998, p. 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*. Malden, MA: Blackwell, 1996.

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

CREED, Barbara. "Alien and the Monstrous-Feminine". In: KUHN, Annette.

52. PANG, 2004, pp. 116.



Alien Zone: cultural theory and contemporary science fiction cinema. Londres: Verso, 1990, p. 128-141.

CROFTS, Stephen. "Reconceptualizing National Cinema/s". In: *Quarterly Review of Film and Video* 14, n. 3, 1993, p. 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, p. 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, p. 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, p. 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, p. 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, p. 19-32.

PANG, Laikwan. "Piracy/Privacy: the despair of cinema and collectivity in China". In: *boundary 2* 31, n. 3, 2004, p. 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, n. 4, 1999, p. 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, set. 2003.

TURNER, Matthew. "Kill Bill Interview: with Quentin Tarantino and Uma Thurman". In: *View London*. Londres, 19 fev. 2003. Disponível em: <http://www.viewlondon.co.uk/home_feat_int_killbill>

Publicado originalmente no catálogo da mostra Mondo Tarantino.



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

No caso dos filmes de Quentin Tarantino, porém, é difícil imaginar que alguma música tenha entrado em algum filme seu que não por escolha própria. 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

1. Ele, graças ao exercício dessas funções em séries de televisão como *Entourage* (2004-2011), *Como vencer na América* (*How to Make It in America*, 2010-) e *90210* (2008-); ela, em filmes como os da saga *Crepúsculo* (*The Twilight Saga*, 2008-2012), *As vantagens de ser invisível* (*The Perks of Being a Wallflower*, 2012) e *Meu namorado é um zumbi* (*Warm Bodies*, 2013) e em séries como *Gossip Girl* (2007-), *Grey's Anatomy* (2005-), *Mad Men* (2007-), *Supernatural* (2005) e *O.C.* – *Um estranho no paraíso* (*The O.C.*, 2003-2007), dentre muitas outras.

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 – 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 coletâneas² 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 “melhor utilizada” 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 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 bilheteiras 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

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

3. Depoimento de Tarantino no documentário *Baadasssss Cinema*, v. Referências Fimográficas.





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 inglórios* 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 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

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 mais 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

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 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 papéis. Para papéis, inclusive, criados por Tarantino especialmente para esses atores, para aproveitar-se de sua *persona* e de sua “aura”, da figura que consolidaram

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)

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*. 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 papéis em que esses atributos sejam reaproveitados subtextualmente em *Kill Bill*. 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 a 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 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 –, *Jackie Brown* é o filme 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. 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 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 cooptá-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 20 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*⁵), 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. *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 tarantinescas⁶, 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 Manchevski 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 específico.

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

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

6. Assim como Os Simpsons no contexto da televisão.



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 buscavam 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. 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 gangster 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 retorno 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 12 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*.

93

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 tarantinescas 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 Steven 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 de 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, conseqüentemente, 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 pergunta 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 devem às suas trilhas sonoras. Não são poucos, inclusive, os casos como o de Issac 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 filmes 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 estofado 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 marcados 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, cujo título no Brasil é *A máfia nunca perdoa*, também 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, confundem-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 Brown* 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, 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 referências 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 depararmos 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 *funks* e *r&bs*. 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 80. 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 mesmas 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 mediante a uma postura pautada em apropriação, excentricidade e *penache*.

Publicado originalmente no catálogo da mostra Mondo Tarantino.



Tarantino na TV: sobre os episódios *Maternidade e Perigo a sete palmas*

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 palmas* não representaram nenhuma quebra violenta no enredo ou no estilo da série.

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 comecei a parar de ir ao cinema porque 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.’”

1. E.R.: *Plantão médico* é uma série americana criada por Michael Crichton. Ela foi ao ar pela primeira vez em setembro 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.¹

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 aos filmes B e aos 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*). 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*, 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 (1995)

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 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 fizeram 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 *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. 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 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

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.

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 Woodward, 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, é difícil 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 Woodward. Mesmo a cena em que doutor Netzley (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

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.

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.

Outros roteiros de Lydia não têm 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 das circunstâncias 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 foi dado não apenas o último, mas os dois últimos episódios da temporada, exibidos em sequência. Trata-se de uma oportunidade rara para alguém de fora da indústria televisiva americana.

É necessário mencionar, todavia, que Tarantino já conhecia

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.

bem a série. 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 quatro temporadas anteriores e havia assistido a todos os episódios, conhecendo todos os seus personagens. Enfim, Tarantino estava certamente habilitado para escrever o roteiro dos dois últimos episódios da quinta 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: Vol. 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 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.

7. *Survivor* é um reality show americano criado onde concorrentes anônimos são levados a um ambiente inóspito e ali passam por todo tipo de prova física e psicológica. O último “sobrevivente” ganha o prêmio de um milhão de dólares.

8. *No limite* foi um reality show brasileiro transmitido pela TV Globo. Seu formato é inspirado em *Survivor*.

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 indo 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 garçoneira 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 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 veem 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 entusiasmos com a cilada em que os policiais-cientistas 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. 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 paradigmático desse efeito proporcionado por seus filmes é a já mencionada cena em que Mr. White tortura um policial, arrancando-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 seminus, 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 enganados na busca de seu companheiro. Assim, sua intenção é torturar psicologicamente os policiais, que pensam “poderia ter sido comigo” ao mesmo tempo em que se veem 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 heróis 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 outro gênero, o “filme de crime urbano”.⁹

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 cinco anos e um revés desse tipo 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

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

é a saída encontrada desde o princípio. Em sua última aparição, não era ele que estava encurralado, mas Grissom, que assistiu de longe à 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 historinhas 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 de 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 palmas* 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 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.

Publicado originalmente no catálogo da mostra Mondo Tarantino.









Cães de aluguel

Robert Hilferty

Cães de aluguel, primeiro longa-metragem de Quentin Tarantino, filme dinâmico sobre um bando de criminosos que fracassam na tentativa de assaltar uma joalheria, não é nem um pouco inocente. Esse filme inteligente – uma espécie de sátira pós-moderna de filmes B – mostra o tema do “subtexto” na cena de abertura, que fornece simultaneamente a chave para decifrar a cena que se segue. Quando os membros do elenco totalmente masculino discutem a canção de Madonna, *Like A Virgin*, o verdadeiro significado da canção – seu subtexto – é apresentado pelo personagem interpretado pelo diretor do filme. Tarantino diz que é uma canção sobre uma garota – de forma alguma uma virgem – que prefere “paus grandes” (aparentemente porque eles a machucam, o que a faz lembrar-se da primeira vez).

Esse prelúdio – cheio daquela inquietação masculina tradicional com o tamanho do pênis – vai sugerir, em retrospecto, que o filme, como a música, tem um sentido “oculto” e que esse “sentido” pode ter algo a ver com “pau”, isto é, com sexualidade masculina, com “rapazes com armas”. Linguagem violenta e atos violentos definem a política vigorosa da sexualidade masculina, e *Cães de aluguel* é um ensaio quase tragicômico sobre essa política. O homoerotismo se insinua por meio de ambiguidades visuais e elipses narrativas e, eventualmente, ilumina a relação central do filme. O homossexualismo subjacente está principalmente na relação entre Mr. White (Harvey Keitel) e Mr. Orange (Tim Roth), o policial infiltrado, cuja história secreta é a de amor cego e traição.

Longe de ser sobre um assalto a uma joalheria – esse evento nem mesmo é exibido –, a história de Tarantino se concentra nas relações entre os assaltantes e em como lidam com a descoberta, após o trabalho malsucedido, de que um deles é um alcagute. A estratégia narrativa de *Cães de aluguel* consiste em empregar uma série de *flashbacks* – cada um dedicado a um dos membros da gangue –, que fornecem as peças que faltam para a resolução do quebra-cabeça. Esses satélites narrativos sempre conduzem ao campo de batalha central, o “esconderijo” – um depósito onde os diversos “confrontos” são encenados depois

do assalto. Esse espaço teatral marcado pela morte (é, com efeito, um necrotério) – caixões levantados e um carro fúnebre encoberto constituem o pano de fundo – estabelece o tipo de situação “sem saída”, irreal, mítica, metafórica e condenada. No final, todos, exceto um, morrem, depois de terem aniquilado uns aos outros, motivados pela interação absurda da agressão instintiva e do senso de honra (ainda que mafioso).

Na representação da sociedade masculina primitiva feita por Tarantino – uma falocracia, em que o falo ereto é igual ao poder –, Joe Cabot (Lawrence Tierney), uma criação totêmica, é o líder e jaz no topo dessa hierarquia masculina. Ele é o mais velho, o maior, o mais rico. Ele tem a voz mais profunda e é completamente careca – uma prova de sua testosterona transbordante. Sua natureza patriarcal é destacada pelo fato de que tem um filho, Nice Guy Eddie, a quem transmite sua autoridade. Cabot, esse emblema do poder fálico, é emoldurado (nas cenas em seu escritório) por duas enormes presas de elefante, que se parecem com dois falos gigantes. Cabot é o “pau grande”, o caçador, aquele que dá nome às pessoas, o chefe tribal. Ninguém desafia sua autoridade e fica impune. Portanto, ele recorre à homossexualidade, como forma de dissensão, toda vez que a ordem macho é ameaçada.

Longe de serem casuais ou aleatórias, as observações homofóbicas nos diálogos aparentes são intencionalmente incorporadas ao discurso satírico do filme e ajudam a definir os limites do comportamento masculino esperado. A primeira acusação de homossexualidade é um tanto cômica e ocorre quando os membros da gangue recebem nomes codificados por cores, escolhidos por Cabot (Mr. White, Mr. Orange, Mr. Pink, Mr. Blonde, Mr. Blue e Mr. Brown), para que suas identidades sejam preservadas. Esse anonimato mutuamente acordado ecoa o anonimato do submundo homossexual, a sociedade secreta da sexualidade criminalizada. Quando eles recebem seus nomes, o personagem interpretado por Steve Buscemi reclama. “Por que meu nome vai ser Mr. Pink?”, ele pergunta, indignado, a Cabot. “Porque você é um viado!”, Cabot imediatamente replica à sua maneira rude. Mais tarde, quase no fim do filme, Cabot anuncia a todos que Mr. Orange – que está deitado em uma poça de seu próprio sangue, prestes a morrer – é na verdade um policial infiltrado. Apontando uma arma para o homem ensanguentado, ele o chama de “chupador de pirocas”. Embora tal acusação vulgar de homossexualismo seja confundida com a de traição, ela revela, ao mesmo tempo, o fluxo homossexual implícito que



permeia o filme e vem à tona na última cena.

Os atos homossexuais explícitos são realizados pelo personagem mais demente e sádico do filme, Mr. Blonde (Michael Madsen). Em seu *flashback*, no escritório de Cabot, Mr. Blonde se diverte lutando com Nice Guy Eddie, que o acusa de tentar transar com ele no escritório do pai: “Você pode fazer o que quiser na privacidade de sua casa, mas não aqui”. Eddie então conjectura que Mr. Blonde, enquanto esteve preso, “recebeu tanta porra de preto no cu que agora está saindo pela boca”. Em certo momento, Mr. Blonde entra em quadro, de maneira fugaz, porém visível, juntamente com uma reprodução do São Sebastião de Mantegna. Por que um ícone gay clássico de beleza masculina e sofrimento gay seria incluído em tal filme, senão para sugerir sua orientação oculta?

O corpo de Sebastião cravado de flechas prefigura a morte de Blonde cravado de balas, embora este não seja nenhum mártir. Blonde – que certamente não é o cara legal que parece ser – não tem autocontrole (no assalto à joalheria, ele atira de modo precipitado) e é responsável pela cena mais penosa do filme: a tortura gratuita de um policial jovem e atraente. Inicialmente, Blonde mostra seu refém, uma espécie de prêmio sexual, a Mr. White e Mr. Orange. Blonde extrai uma alegria sádica da afirmação de seu poder sobre a vítima indefesa – é importante que ele mostre ser um homem livre, que não precisa prestar contas a nenhum chefe, que não é submisso a ninguém. E ele afirma esse poder retalhando o policial, cortando fora sua orelha, ao som de uma canção tocada no rádio (toda a sequência lembra a cena violenta de *Laranja mecânica* ao som de *Singin’ in the Rain*).

Até esse ponto do filme, grande parte da matéria-prima homossexual é apresentada como uma miscelânea cacofônica de referências homofóbicas oblíquas e “barulhentas”. Mas é com o tema do policial infiltrado que o duplo sentido homoerótico que sustento é estabelecido. Visto como supérfluo por alguns críticos, o *flashback* do policial infiltrado é, ao contrário, de importância central para a construção do subtexto homossexual do filme: não só é usado claramente como metáfora para mascarar o homossexualismo e permitir que ele passe despercebido, mas também fecha o círculo narrativo ao mostrar a imagem de Mr. Orange encharcado de sangue no banco traseiro de um carro.

O policial infiltrado é treinado na técnica do Método. Ele tem



que estudar o roteiro, memorizar suas falas e imitar um “cara macho e descolado” para ser convincente aos olhos de Cabot e dos outros. Essa sequência inteira, filmada de maneira elegante por Tarantino, é uma parábola da aquisição de uma máscara de macho mediante o aprendizado dos códigos de masculinidade. O sinal revelador aparece quando, pouco antes de fazer sua performance para Cabot e os rapazes, ele coloca um anel de casamento falso, toque final para seu disfarce. Essa ação é, no mínimo, estranha, porque não há razão alguma para ela; é desnecessária. Por que ele deveria dar aos caras a impressão de ser casado? Embora seja um truque bem antigo, o subterfúgio mais comum para disfarçar a homossexualidade, esse gesto simbólico escancara o subtexto.

Na história falsa que ensaiou cuidadosamente e agora conta a Cabot e aos rapazes, ele entra no banheiro de uma estação de trem, onde se depara com quatro policiais e um pastor alemão farejador de drogas. Ele tem que manter a calma, porque a carga de maconha que traz consigo pode ser descoberta a qualquer momento. Embora essa história não represente um acontecimento real na vida de Mr. Orange, Tarantino decide mostrá-la de qualquer maneira, como se fosse uma visualização pessoal (talvez um dispositivo mnemônico) do policial infiltrado. Enquanto Mr. Orange conta sua história farsesca, Tarantino corta para um *flashback* falso: vemos o impostor no banheiro recitando suas falas para a polícia, não para Cabot. Nessa cena irreal e teatral, Tarantino aproveita a oportunidade para fazer um trocadilho visual das conotações homossexuais da situação – afinal, o banheiro público é um local tradicional de pegação homossexual anônima. O fato de ele estar cheio do suposto medo de ser descoberto ali com a droga tem relação com a paranoia erótica do homossexual enrustido, com o “ele é ou não é?”; essa cena se desenrola com uma série de olhares questionadores e ambíguos. Curiosamente, o policial, que logo se chamará Mr. Orange, sobrevive; Tarantino percorre a situação em câmera lenta, colocando os olhares em close-up. A cena prolonga o suspense e flerta deliberadamente com a iconografia pornô gay. O infiltrado consegue seduzir Cabot, que o aceita.

A sedução não termina com Cabot. Agora um membro da gangue, Mr. Orange se comporta de modo “não profissional” diante de Mr. White, que passa a sentir grande afeto por ele. Os dois fogem, abraçados, de um tiroteio inesperado com alguns policiais, no qual Mr. Orange poderia ter intervindo como policial, mas não o faz. O *flashback* culmina na cena do início do filme:



Mr. White levando Mr. Orange, que está gravemente ferido, ao esconderijo. Nessa primeira cena, vemos que White segura a mão de Orange de forma carinhosa, consolando-o. Também vemos Orange, que diante da morte se torna uma criança indefesa, pedir a White que o abrace. White o toma nos braços e, em um esforço aparente para aliviar sua dor, abre seu zíper.

As implicações desse duplo sentido sexual são levadas a cabo, e todos os fundamentos homossexuais insinuados até agora se realizam. Depois do *flashback* de Orange, no esconderijo, quando White quer levar o homem ensanguentado a um hospital, Mr. Pink, apesar de suas reservas quanto à ação arriscada, concorda com ela, reiterando que a regra do anonimato os protege. Mas aí White revela que a regra foi quebrada – Orange sabe que seu nome é ‘Larry’ e sabe de onde ele é. Pink fica fora de si e exige saber por que ele deu essa informação preciosa. White fica nervoso e furioso, como se de repente estivesse desprotegido. Ele assume uma posição defensiva e afirma ter dito a Mr. Orange seu nome uns dias atrás, em uma “conversa natural” – expressão curiosa (o que seria mais natural do que soltar seu nome em um encontro sexual íntimo?).

Nervoso, White revela ter dito seu nome verdadeiro a Orange no carro, quando voltavam para o esconderijo, e sentido que lhe devia alguma coisa, pois Orange tomara o tiro como sua culpa. “Tenho certeza de que foi uma cena bonita”, Pink retruca, insistindo que dizer o nome não fora uma atitude “profissional”: isso iria impedi-lo de levar Orange ao hospital.

White protege Orange até o fim; ele se recusa a acreditar em Cabot quando este acusa Orange de ser cúmplice da polícia. White diz que isso é impossível, que Orange é um bom garoto, que ele o conhece – outro indício de intimidade sexual. Cabot, que afirma não ter investigado suficientemente o passado de Orange (“Você não precisa de prova quando tem instinto”), quer matar o traidor. Mas White o defende com sua arma, momento em que o filho de Cabot, Eddie, aponta uma arma para White. Eles atiram um no outro, na cena mais cômica de aniquilação mútua. E Pink, o único sobrevivente, foge com os diamantes.

White se arrasta com dificuldade em direção a Orange – para um último abraço? Esse gesto, como tudo que diz respeito ao comportamento dos dois, revela uma ligação afetiva, até mesmo sexual, intensa. Ele toma Orange nos braços, e suas bocas quase se tocam, como se estivessem prestes a se beijar.

Nunca vi tanta ternura entre dois homens em um filme policial ostensivamente hétero; a trágica cena final se desenrola como uma verdadeira Liebestod. Quando Orange confessa quem realmente é – “Sou um policial, sinto muito” –, a questão tácita parece vir depois, “Você ainda me ama?”. White, gemendo, vencido pela dor, percebe que foi enganado. Para manter a honra, ele deve matá-lo, mesmo que isso signifique sua própria morte. Essa autoexecução se torna um ato de suprema paixão. Os policiais invadem o depósito e ordenam que White não atire. Ele enfia o cano do revólver na boca de Orange e atira; em seguida, é morto instantaneamente pela polícia. Seria atrevimento dizer que agora os dois amantes estão unidos na morte?

Como a própria estrutura do filme enfatiza o que é deixado de fora – preenchendo, por assim dizer, espaços em branco à medida que evolui –, não é inteiramente ridículo que a elipse mais grandiosa do filme seja a cena de amor (isto é, o encontro sexual) entre Orange e White, na qual carícias, palavras doces e nomes são trocados.

Isso não quer dizer que *Cães de aluguel* seja um filme ‘gay’. Tal categorização é muito literal; além disso, vivemos hoje numa época em que tal termo deve ser empregado apenas para descrever os filmes com conteúdo gay explícito. Mas resta a pergunta inevitável: por que o subtexto homossexual está lá? O que ele expressa? Qual é sua função? Por que o diretor não pôde ser mais explícito?

Ao contrário de alguns diretores que usam um pouco de homoerotismo para dar um tom exótico ou daqueles que, de forma impensada, entremeiam o diálogo com homofobia estúpida, Tarantino faz um uso sagaz do seu substrato homossexual. Eis um cara que parece realmente estar em sintonia com os caprichos e subterfúgios da sexualidade masculina, incluindo seu aspecto primitivo, autodestrutivo. A masculinidade é um estado psíquico frágil. Os homens precisam sempre provar que são homens; ou seja, têm que negar as partes de si mesmos naturalmente femininas ou homossexuais (geralmente confundem as duas). Isso explica por que os rituais de vínculo masculino são tão homoeróticos quanto homofóbicos. Não admira que uma espécie de esquizofrenia se desenvolva na psique masculina (basta ver a histeria atual com relação aos gays no serviço militar). No universo exclusivamente masculino, irônico e quase existencialista que retrata, Tarantino explora a questão: como os homens amam/odeiam uns aos outros? Ao lidar com isso,



representa de forma natural e honesta a presença subcutânea do homossexualismo, ainda que em uma teia de humor negro.

Cães de aluguel é um dos muitos filmes, do passado e do presente, que flerta com ou incorpora totalmente a alusão homossexual, ampliando o vasto campo simbólico que a homossexualidade abarca. Sua estratégia subjacente espelha a supressão antiga e a ocultação intencional do desejo homoerótico em nossa sociedade. Em razão de sua latência insidiosa e do medo irracional de sua expressão, o homossexualismo surge obstinadamente como uma ânsia estrutural recorrente por uma sexualidade macho, um espinho no pé do heterossexualismo institucionalizado. Como grande segredo do mundo e fenômeno subcultural, a homossexualidade é o subtexto por excelência, o subtexto penetrante, o subtexto que não ousa dizer seu nome. Tão subversivo quanto sutil, tão subliminar quanto substancial, o subtexto homossexual, em sua infinita variedade de formas e nuances, não se diluirá.

Publicado originalmente pela revista Cineaste - cineaste.com

Traduzido por Tiago Jonas.





Mr. Pink e o ressentimento

Paulo Maia

No meio de cabras ladrões de diamantes, ser chamado de Mr. Pink é foda! Ressentimento é uma pressão dirigida ao futuro distante estrategicamente planejado, planejado, replanejado tanto que o planejamento se torna meta, razão, máquina, só. Mr. Pink ficou sendo assim mesmo: ele é um personagem secundário que se torna o centro da narrativa de *Cães de aluguel*; aliás inesperadamente. Revanchismo é a marcação deste personagem, sempre que ele aparece. Sua cara de revolta engasgada, lágrimas acumuladas, cueca apertada atestam sua expressão de sujeito sempre contrariado.

O personagem secundário em qualquer análise de ficção geralmente é deixado de lado mesmo. Não é o caso de Mr. Pink, este “profissional”, como repete sempre, que faz uma pontinha no filme. Ele se esforça muito para fazer parte do bando de ladrões chefiado por Joe. Se anuncia quando visível, prestativo quase sempre, pontual e oportuno, o tempo todo invocando comprometidamente os deveres e princípios moralizantes do trabalho, da profissão, tentando sempre ser um profissional exemplar.

Entretanto, não dá gorjetas. Acha que as garçonetes já ganham o suficiente para o trabalho simples que realizam, e gorjeta as deseducaria. Joe pede a todos da mesa, do bando, que deem 1 dólar de gorjeta, pois pagaria o café de todo mundo. Na manhã do assalto, num café, o contrariado Mr. Pink contraria seu bando e se torna o centro. Ele considera injusto que as garçonetes sejam tão reconhecidas por um trabalho deste, injusto talvez com ele que nunca ganhará gorjeta alguma, que não será reconhecido pelo seu “trabalho”, apesar do risco. *Cães de aluguel* é uma pedagogia do ressentimento para Mr. Pink. E ele, um aluno calado, um aluno que espera o que nem sabe que espera. Pois nem mesmo no mais otimista dos seus sonhos ele sonhara com o final que teria. Sobreviver aos figurões que admira, copia e até busca exceder em compromisso, no excesso de moralismo da ética do trabalho que invoca o tempo todo. Muito menos, esperava Mr. Pink sobreviver a Joe, o patriarca, o poderoso chefe desta matilha colorida de ladrões de diamantes.

Debaixo da rampa da oficina-esconderijo da última cena, quase que nem acredita que ainda está vivo e que, melhor, é o único e com uma maleta milionária. Com a morte do bando e de Joe, ninguém mais irá procurá-lo.

No ressentimento, o tempo da vingança nunca chega. O ressentimento é tão incapaz de vingar-se quanto foi impotente em reagir imediatamente aos agravos e às injustiças sofridas [...] Para que se instale, é preciso que a vítima não se sinta a altura de responder ao agressor; que se sinta fraco, ou inferior a ele. (Khell, p.114)

Mr. Pink é fraco, inseguro, covarde, impotente e vitorioso. É a vitória irônica do ressentimento. O bando se liquidou numa crise de identidade: quem é o policial infiltrado? Quem é o inimigo? Quem traiu? A desconfiança e a revolta coletiva eliminaram o grupo. Sobrou Mr. Pink, um burocrata da malandragem. A confusão entre a ordem e a desordem, o medo e a coragem, a honra e a burocracia se instala no final de *Cães de aluguel*. Este se converte no último grande assalto de um grupo de figurões presos num passado e liberados sob condicional num mundo em que não cabem mais. Eles não são bandidos coloridos, aceitam o codinome como uma concessão estratégica à nova ordem. Vestem a máscara e ela é colorida e frágil. Esta máscara logo se revela como elemento transitório para uma crise de identidade generalizada. Como Pink, um policial, um representante da burocracia armada que Mr. Blonde sequestrara para expiar sua raiva sádica contra o passado na prisão, perde a orelha e também não se revolta, ele se ressentido do aspecto perdido.

A narrativa é de cima, de fora, pela moralidade burocratizada e pelo compromisso com a ordem do sistema colorido. Mr. Joe, Mr. White, Mr. Orange, Mr. Blonde e Mr. Blue, cowboys mobilizados, para esta última missão do velho mundo não suportam a máscara, que foram obrigados a usar no mundo onde não cabem, eles preferem acabar com a farsa. A revolta vence em seus corações. Não há violência gratuita neste bando. O auto-assassinato é uma negação à farsa colorida da atualidade. E quem polariza a tensão na cena do assassinato é Mr. White, experiente pacificador do grupo. O ressentimento grita alto o *slogan* do inimigo e Mr. Pink vence sem dar nenhum tiro. Ele é o cara que havia apontado para a provável conspiração, é ele quem implantara a ideia da traição, a intriga, a desagregação no grupo. A projeção de seu ressentimento só o faz pensar naquilo



que qualquer outro poderia estar tramando para derrubá-lo. E é assim que ele foge, sem violência, disfarçado, de acordo com a ordem do mundo que a princípio negara.

Como o ressentimento é insolúvel e inofensivo por princípio, Mr. Pink sobrevive para marcar o limite entre o romantizado mundo dos figurões do velho oeste, referência forte em Tarantino, e o mundo onde a revolta é burocratizada, inofensiva, inoperante, impotente. *Cães de aluguel* acaba sendo um filme sobre a vitória do ressentimento, na medida em que põe o personagem secundário numa posição central nas tensões do filme, sem que ele tenha movido uma palha para isso. A ética do trabalho foge com ele e a maleta fácil de diamantes. A sua inoperância absoluta, agora que seus comparsas e seu chefe estão mortos, é cega e surda, só conhece as pernas e a saída pela tangente, apesar do sapato que deve continuar apertado. Mr. Pink aceita sua máscara colorida porque isso o torna invisível lá fora onde ninguém estranhará o seu gesto mascarado.

Em *O homem revoltado*, Albert Camus analisa a experiência da revolta individual e coletiva na recente história ocidental. A revolta seria a superação do absurdo, daquilo que não se pode mais suportar.

O mal que apenas um homem sentia torna-se peste coletiva. Na nossa provação diária, a revolta desempenha o mesmo papel que o *cogito* na ordem do pensamento: ela é a primeira evidência. (Camus, p. 35)

A revolta nasce do oprimido que resiste e de quem se identifica com esse sentimento. A revolta, uma vez organizada, consiste no suicídio e na busca por um homem que ainda não nasceu. Mr. Joe e parte de seu bando são homens revoltados num processo que lhes parece absurdamente hostil. Camus diz que o homem revoltado prefere morrer de pé do que viver de joelhos. Só que estes revoltados cães de aluguel se matam pela ética de um mundo em desuso, eles lutam não por um homem novo, mas por um tipo que admiram no trem da história que corre em direção ao velho oeste. Um programa de rádio embala o bando do início ao fim do filme, seja nas fugas de carro, no restaurante ou na oficina. DJ. Steven Wright, um admirado comediante dos anos oitenta conhecido por sua intensa inexpressividade facial e vocal é quem apresenta o programa *Super Sound's of the 70's* na Rádio K-Billy, 108,1 FM, uma rádio fictícia e um programa de clássicos da música pop americana dos anos 1970. Ele se converte num

narrador estrategicamente sem expressão, disfarçado nos aparelhos de rádio instalados em todos os lados no filme. O coringa destes revoltados do passado é invisível, mas ele narra cada passo desta história com sua voz estranhamente monótona e na seleção dos clássicos do Pop dos anos 70. Sem que a gente perceba, ele vai nos envolvendo no mundo administrado. Os revoltados se revoltam. Mr. Pink, o ressentido, foge como quem fareja uma boa oportunidade.

Referências bibliográficas:

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. São Paulo: Record, 2003.

KHELL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.







***Pulp Fiction* e a manifestação do símbolo vazio** **– A morte de Deus e o *royale* com queijo**

Mark T. Conard

“Nietzsche disse que a humanidade iria mancar lá pelo meio do século XX ‘pela ninharia’ dos velhos e decadentes códigos morais baseados em Deus. Mas então, no século XXI, viria um período mais terrível do que as Grandes Guerras, uma época de ‘eclipse total de todos os valores’ (em Vontade de poder). Este seria um período frenético de ‘reavaliação’, no qual as pessoas tentariam encontrar novos sistemas de valores para substituir os osteoporóticos esqueletos do antigo. Mas vocês irão falhar, advertiu, porque não podem acreditar em códigos morais sem, simultaneamente, acreditar em um deus que aponte com seu temível dedo indicador e diga: ‘Faça isso’ ou ‘Não faça isso’.”

Tom Wolfe, no artigo “Sorry, but Your Soul Just Died” [Desculpe, mas sua alma acaba de morrer], *Hooking Up* (2000)

Pulp Fiction é surpreendente, violento e muito divertido. Mas – com seus personagens bizarros, eventos em sequência não linear, e referências sem fim à cultura pop – sobre o que o filme realmente trata? Sobre o niilismo americano, a perda de todo o significado e valores em nossas vidas, seguindo o que Nietzsche chamou de “A morte de Deus”. Mais especificamente, sobre a transformação de dois personagens: Jules (Samuel L. Jackson) e Butch (Bruce Willis).

Razão e sensibilidades

No início do filme, Vincent (John Travolta) acaba de retornar de uma viagem a Amsterdam, e sua conversa com Jules é sobre como chamam o Big Mac e o Quarteirão com Queijo na Europa, o Fonz de *Happy Days*, a banda pop Flock of Seagulls, Caine da série Kung-Fu, programas piloto de TV etc. À primeira vista, essas referências à cultura pop parecem ser algum tipo de alívio cômico contra a violência que testemunhamos na tela. Mas isso não é verdade. Estes transitórios símbolos e ícones da cultura pop são a maneira pela qual os personagens dão sentido às suas vidas.

Em outra época ou lugar, as pessoas seriam conectadas por algo que veriam como maior do que elas mesmas, geralmente a religião, que daria sentido e significado às suas vidas e ajudaria a determinar o valor das coisas. Um contexto ou estrutura dessa grandeza é totalmente ausente das vidas de Jules e Vincent – da mesma forma que faltou na América do fim do século XX e agora século XXI. É por isso que o filme é tão saturado com esses ícones pop. Vazios e efêmeros, são os pontos de referência através dos quais entendemos a nós mesmos e aos outros.

Essa iconografia pop é bem aparente quando Vincent e Mia Wallace (Uma Thurman) visitam o Jack Rabbit Slims, onde o anfitrião é Ed Sullivan; o cantor é Ricky Nelson; o garçom é Buddy Holly; e entre as garçonetes estão Marilyn Monroe e Jane Mansfield.

No filme, os símbolos pop são colocados em total contraste com a passagem, que se diz do Velho Testamento, Ezequiel 25:17 (cuja maior parte foi composta pelo próprio Tarantino):

“O caminho do homem justo é rodeado por todos os lados pelas iniquidades dos egoístas e pela tirania dos homens maus. Bem-aventurado é aquele que, em nome da caridade e da boa vontade, pastoreia os fracos pelo Vale das Sombras, pois ele é verdadeiramente o guardião de seu irmão e salvador dos filhos perdidos. E eu atacarei com grande vingança e raiva furiosa aqueles que tentam envenenar e destruir meus irmãos. E você saberá que o meu nome é o Senhor quando minha vingança cair sobre ti.”

Jules sempre cita esta passagem antes de matar alguém. A questão é que a passagem refere-se a um sistema de valores no qual um poderia conduzir a vida do outro e tomar decisões morais. De qualquer modo, esse sistema não tem nenhuma conexão com a vida de Jules, e a passagem não tem sentido para ele, como descobre depois.

Poder é valor

Além da iconografia pop, o filme possui um discurso linguístico preocupado em dar nomes às coisas. Como se chama um Big Mac? Como se chama um Quarteirão com Queijo? Como se chama um Whopper (Vincent não sabe – ele não foi ao Burger King)? Quando Ringo (Tim Roth) chama a garçonete de



“garçom”, ela lhe diz que “garçom” se refere a homens. Quando a namorada de Butch se refere ao seu meio de transporte como “motocicleta”, ele insiste em corrigi-la: “Isso não é uma motocicleta, é uma Chopper”.

E ainda – esse ponto é crucial – quando uma linda motorista de táxi hispânica pergunta a Butch o que seu nome significa, ele responde: “Aqui é a América, querida; nossos nomes não significam porra nenhuma”. A questão está explicada: na falta de qualquer contexto de valor e significado, transcendente ou objetivo, duradouro, nossa língua não significa mais nada além de si mesma. Dizer que algo é bom ou mau também segue o mesmo critério, já que não há uma autoridade maior ou critério pelo qual alguém julgue coisas assim. Jules cita a Bíblia antes de suas execuções, mas ele poderia muito bem citar Fonz ou Buddy Holly.

Essa falta de qualquer tipo de fundamento para fazer julgamentos de valor, essa falta de um significado maior para suas vidas, cria um tipo de vácuo em suas existências, que é logo preenchido pelo poder. Sem qualquer outro princípio para ordenar suas vidas, Jules e Vincent caem numa hierarquia de poder, com o chefe do crime Marsellus Wallace (Ving Rhames) no topo e eles como capangas logo abaixo.

Marsellus lhes dá mais do que um trabalho: um sistema de valores. Agora, qualquer coisa tem valor para eles somente se Marsellus assim decidir. O que ele quer feito, eles fazem. Seus desejos se tornam o guia de suas ações a qualquer momento, até que suas tarefas sejam cumpridas, por qualquer meio necessário.

Esse fato é perfeitamente representado pela misteriosa maleta que Jules e Vincent estão encarregados de devolver a Marsellus. É misteriosa, pois nunca vemos realmente seu conteúdo, apenas a reação das pessoas como se ali estivesse algo de grande valor. A questão surge invariavelmente: o que está dentro da maleta? Mas essa é apenas uma pegadinha. A resposta é que isso não interessa. O conteúdo da maleta não faz diferença alguma. Só o que importa é que Marsellus o quer de volta, e seu desejo dá todo o valor a ele.

Se Jules e Vincent tivessem algum objetivo exterior ou uma estrutura objetiva de valores e significado em suas vidas, seriam capazes de determinar um critério de valor mais exato para o

conteúdo da maleta, e também quais as ações justificáveis para recuperá-la. Na falta de qualquer estrutura, a maleta adquire um valor supremo por si mesma, precisamente porque Marsellus disse que é assim, e todas as ações necessárias para obtê-la se tornam justificáveis – até matar.

Está tudo em Aristóteles

Estive comparando o niilismo à religião como uma estrutura objetiva ou fundação de valores e significado, pois essa é a comparação que o próprio Tarantino faz no filme. No entanto, existem outros sistemas éticos objetivos. Podemos, por exemplo, comparar o niilismo ao sistema ético aristotélico. Aristóteles diz que todas as coisas têm essência ou natureza, e o melhor é atingir ou compreender sua essência. Qualquer coisa que ajude alguém a completar sua natureza é, por definição, boa.

Patos são aves aquáticas. Ter patas membranosas ajuda o pato a atingir sua essência como nadador. Portanto, é bom para o pato ter patas assim. Os seres humanos, por sua vez, têm uma natureza que consiste num conjunto de capacidades: nossas habilidades para fazer coisas. Podemos fazer muitas: tocar piano, construir coisas, andar, falar, e por aí vai. Aristóteles considerava que a habilidade essencialmente humana é a capacidade de raciocinar, pois é esta que nos separa de todas as outras criaturas. Portanto, o bem mais elevado ou a melhor vida para um ser humano (o que Aristóteles chamava “eudaimonia”) consiste em perceber suas capacidades; mais especificamente, a capacidade de raciocinar.

Essa noção do bem mais elevado, juntamente com a concepção aristotélica de virtude (estados de caráter que tornam alguém apto a atingir sua essência), formam um contexto ético objetivo, de acordo com o qual alguém pode pesar e calcular o valor e significado das coisas, e também os meios que podem ser usados para consegui-las.

Novamente, esse tipo de contexto, ou panorama, quer baseado na religião ou na razão, é completamente estranho para Jules e Vincent. Com sua ausência, eles exploram a cultura pop por símbolos e pontos de referência através dos quais possam se comunicar e entender um ao outro. Sem a razão ou um código moral religioso para determinar o valor e o significado que as coisas têm em suas vidas, Marsellus Wallace é quem

dita o valor de tudo.

Essa falta de qualquer tipo de autoridade é descrita no filme pela notável ausência de qualquer tipo de policial. *Pulp Fiction* é um filme de gangster onde as pessoas morrem baleadas, consomem e traficam drogas, dirigem imprudentemente, roubam e furtam, e ainda sofrem acidentes de carro; mesmo assim, você não vê um único policial. Isto simboliza o controle e o poder absoluto de Marsellus na ausência de alguma autoridade objetiva maior (existe uma importante exceção a esse fato, que irei comentar logo).

Hermenêutica 102

Pulp Fiction é, em parte, sobre a transformação de Jules. Quando um de seus alvos atira contra ele e Vincent de uma curta distância, esvazia o revólver e erra todos os tiros, Jules interpreta o acontecimento como uma intervenção divina. A importância disso não é se foi uma intervenção de Deus realmente, mas que o acidente desperta Jules para refletir sobre o que falta em sua vida. Ele é compelido a considerar a passagem “bíblica” que vem citando indiscriminadamente durante anos. Jules começa a entender – meio confuso, a princípio – que a passagem que cita se refere a uma estrutura objetiva de valores que não possui.

Nós vemos a alvorada desse entendimento quando ele informa a Vincent que está largando o crime. E isso se torna claro, no restaurante, quando repete e interpreta a passagem para Ringo:

“Há anos digo essa merda. E se prestou atenção, significava que ia morrer. Jamais pensei no que significava. Gostava de dizer isso antes de encher um canalha de balas. Mas hoje vi algo que me fez pensar duas vezes. Agora estou pensando. Talvez signifique que você é o perverso, e eu sou o justo. E o Sr. 9 mm aqui é o pastor que protege a minha pessoa justa no ‘Vale das Sombras’. Ou talvez signifique que você é o justo e eu sou o pastor. E que o mundo é perverso e egoísta. Dessa versão, eu gosto. Mas essa merda não é verdade. A verdade é... que você é o fraco... e eu sou a tirania do perverso. Mas estou tentando, Ringo. Estou fazendo um grande esforço para ser o pastor.”

Jules oferece três possíveis interpretações para a passagem. A primeira em concordância com seu estilo de vida. Tudo que ele faz (como ordenado por Marsellus) é justificável, então ele é o justo, com sua pistola a protegê-lo. Não importa: o que quer que impeça seu caminho é mau por definição.

A segunda interpretação é interessante e parece acompanhar a atitude pseudorreligiosa de Jules, seguindo o que interpreta como uma experiência divino-mística (ele diz a Vincent, lembre-se, que quer vagar pela Terra como Caine em Kung-Fu). Nessa interpretação, o mundo é mau e egoísta, e aparentemente tem feito Jules praticar todos os seus atos malignos até agora. Mas ele acabou de se tornar o pastor, e vai proteger Ringo (um ladrãozinho de restaurantes – peixe pequeno no mundo do crime) do mal do mundo.

Mas isso não é verdade, ele percebe. A verdade é que ele mesmo é o mal sobre o qual vinha pregando sem se dar conta durante anos. Ringo é fraco – nem bom o suficiente para ser justo e nem forte o suficiente para ser mal como Jules e Vincent. E Jules está tentando se transformar no pastor para guiar Ringo através do “Vale das Sombras”.

É claro, curiosamente, que “as sombras” são uma criação do próprio Jules. Então a batalha para ser o pastor é a batalha de Jules consigo mesmo para não voltar a ser mau. Nessa luta, ele compra a vida de Ringo, que havia pegado as carteiras dos clientes no restaurante, incluindo a de Jules, e este deixa que ele tire 1.500 dólares dela. Jules está pagando a Ringo essa quantia para que pegue o dinheiro do restaurante e apenas saia. Dessa forma, Jules não precisa matá-lo.

Esse tipo de transformação não ocorre com Vincent, que exclama: “Se der 1.500 dólares pra esse babaca, eu o mato, questão de princípios”. Seus princípios, é claro, são que qualquer meio necessário para atingir seus fins são justificados – e esses fins são geralmente definidos por Marsellus Wallace. Essa atitude de Vincent é claramente retratada em sua reação à overdose de Mia. Ele tenta desesperadamente salvá-la, não porque ela é um ser humano como ele, mas porque é a esposa de Marsellus Wallace, e ele estaria encrocado se ela morresse em seus braços. Mia tem valor, pois Marsellus quer que assim seja, não devido a algum intrínseco ou objetivo valor, talento, ou característica que ela venha a ter.



Atos fortuitos

A outra transformação no filme é a de Butch. Notem a conspícua progressão no significado e na relevância da violência no filme.

No começo, vemos assassinatos completamente gratuitos: Brett e seus comparsas, e particularmente Marvin, que leva um tiro na cabeça só porque o carro passou por um buraco e a arma disparou. Há ainda a mutilação de Tony Rocky Horror, cuja razão é escondida de todos, exceto de Marsellus (presumindo-se que houvesse alguma razão de fato). Isto é evidência suficiente de que Marsellus provê significado e justificativa para todas as coisas, e suas razões – assim como as de Deus – estão escondidas de nós (aquela bandagem na sua cabeça pode muito bem representar o fato de que os motivos e as razões de Marsellus estão escondidos de nós. Bandagens não só ajudam a curar; também servem para esconder coisas que não queremos que outros vejam).

A falta de sentido da violência é também sintetizada na luta de boxe. Butch mata seu oponente. Quando a taxista, Esmeralda Villalobos (Angela Jones), o informa do acontecido, a reação de Butch é de completa indiferença. Ele dá de ombros. Depois, quando Butch se mete em problemas ao tentar trapacear Marsellus, ele inicialmente acha que a melhor saída é começar a pensar como seu inimigo – ou seja, tornar-se cruel. Consequentemente, ele atira e mata Vincent e tenta matar Marsellus, atropelando-o com um carro.

A situação torna-se mais interessante quando Butch e Marsellus, cada um, inicialmente, querendo matar o outro sem nem pensar duas vezes, se acham na mesma situação desagradável: reféns de uma dupla de matutos que estão prestes a espancá-los e estuprá-los.

Apontei antes a notável ausência de policiais no filme. A curiosa quase-exceção a isso é o perverso Zed. Marsellus é capturado, amarrado e amordaçado. Zed aparece vestido num uniforme de segurança particular, dando-lhe a aparência de uma figura de autoridade. Mas ele é só um segurança, não um policial de verdade, e esta é uma pista para a arbitrariedade de autoridade no mundo niilista que os personagens habitam. Na falta de uma estrutura objetiva de valor para determinar o certo, a justiça e a bondade, o poderoso Marsellus Wallace

é o legislador dos valores, a autoridade suprema. Mas esta autoridade foi usurpada por alguém com maior poder imediato. Zed segura a espingarda agora, e exerce sua nova autoridade ao extremo quando estupra Marsellus.

Butch, o Samurai

A transformação de Butch, assim como a de Jules, tem um momento determinante. No seu caso, acontece quando, tendo dominado o Gismo, está quase escapando, mas retorna para salvar Marsellus. Enquanto a violência do filme era inicialmente gratuita e sem sentido, quando Butch volta para ajudar Marsellus, se justifica como um ato de honra e amizade. Ele salva aquele que já fora uma vez seu inimigo de homens de alguma maneira piores que ele.

No fim, Butch escapa de seus problemas não se tornando como seu inimigo, mas o salvando. Sua transformação é representada pela escolha das armas na loja: um martelo, uma serra elétrica, um bastão de baseball e uma espada Samurai. Ele ignora as três primeiras e escolhe a última. Por quê?

A espada claramente se destaca na lista. Primeiro, ela é uma arma de fato, enquanto as outras não – vou discutir sobre isso em um momento. Mas a espada também se destaca porque os três itens – dois deles em particular – são símbolos da América. Eles representam o niilismo que Butch está deixando para trás, enquanto a espada Samurai refere-se a certa cultura onde há (ou havia) um contexto moral bastante rígido, o tipo de fundamento objetivo que falta na vida desses personagens. A espada representa para Butch o mesmo que a passagem “bíblica” para Jules: um relance além da cultura pop transitória, além do abismo bocejante do niilismo como um modo de vida, uma maneira de pensar na qual existem critérios morais objetivos, significado e valor, e a linguagem transcende a si mesma.

Considere, em contraste com a espada Samurai (estrangeira), o relógio de ouro que Butch tenta recuperar antes de sair da cidade. É um tipo de herança passada adiante na família (americana). Representa um tipo de tradição de honra e masculinidade. Mas pensem de que maneira esse relógio, em particular, chegou até Butch.

O bisavô de Butch o comprou antes de partir para lutar na Primeira Guerra Mundial. Tendo sobrevivido à guerra, ele o



entrega a seu filho. O avô de Butch dá o relógio a seu filho antes de ir combater na Segunda Guerra Mundial, onde é morto. O pai de Butch, preso num campo de prisioneiros vietnamitas, esconde o relógio em seu reto. Antes de morrer – consequentemente – de disenteria, ele o entrega a seu companheiro de combate Koons (Christopher Walken), que o esconde em seu próprio reto. Quando volta da guerra, Koons acha o garoto Butch e lhe passa o relógio.

A maneira como Butch recebe o relógio é de fato bastante significativa. Seu pai o esconde no reto. O relógio é como se fosse merda. É um símbolo vazio. Por quê? Pela mesma razão que a passagem bíblica também o era: é um símbolo sem referência, uma “herança” passada a Butch por um pai ausente, do qual ele pouco se lembra. Aquilo a que deveria fazer referência está faltando.

A espada é, portanto, mais significativa ainda, pois diferentemente do relógio de ouro, conecta Butch à sua linhagem familiar masculina. Os homens de sua família eram guerreiros, soldados nas várias guerras. Escolher a espada transforma Butch, um boxeador – um lutador desconexo que pisa sozinho no ringue –, em um soldado, um guerreiro, uma pessoa conectada a uma história e uma tradição, cujas ações são guiadas por um código de conduta no qual honra e coragem são valores definitivos.

Por último, notem como Butch está sempre retornando. Ele parece condenado a retornar, talvez repetir as coisas, até que consiga fazê-las corretamente. Ele tem que retornar ao apartamento para pegar o relógio. Esse retorno é associado à sua decisão de se tornar igual aos inimigos. Há o seu retorno à adega para salvar Marsellus, quando transcende sua situação e começa a perceber algo além do abismo. E há ainda seu retorno a Knoxville. Lembrem que o relógio fora comprado lá, e também é para lá que Butch planejava escapar quando decidiu não entregar a luta. Após escolher a espada e salvar Marsellus, Butch pode voltar verdadeiramente para Knoxville, agora conectado à sua linhagem paterna, agora um membro legítimo da casta guerreira, e talvez agora tendo investido o relógio de herança com significado, outra vez.

Consciência fútil

Enquanto o filme é sobre a transformação desses dois

personagens, não fica claro qual é, ou poderia ser, o grau dessa transformação. Ambos, Butch e Jules, tornam-se conscientes do niilismo em suas respectivas vidas, mas é apenas a consciência o máximo que eles – e nós – podemos esperar (essa é em grande parte a resposta de Camus: o melhor que podemos esperar é ter consciência do absurdo, e se opor e resistir a ele em vão)? Ou é realmente possível atingir uma existência com significado?

Esse é o problema que o próprio Nietzsche, visionariamente, tentou resolver a vida toda, após declarar a morte de Deus. Ele era veementemente contrário a qualquer retorno à crença religiosa, o que parece ter sido o caminho de Jules. Se deve haver significado e valor em nossas vidas, Nietzsche diz, não pode ser algo eterno, perfeito, e imutável – o contrário de Platão e da Cristandade, já que ele determinou que esse tipo de coisa não existe.

Então, a questão se torna: podem nossos relacionamentos e projetos seculares, transitórios e humanos demais, prover um sentido verdadeiro e duradouro a nossas vidas e ao mundo? As ações de Butch aludem a uma resposta afirmativa de Tarantino. Com seus recém-constituídos laços de família, amizade e amor (ele parece gostar mesmo de Fabienne), Butch pode atingir ao menos uma aparência de existência significativa. Curiosamente, esses tipos de relacionamentos, unidos ao desenvolvimento das virtudes (e claro, da razão), constituem algo como a imagem aristotélica da eudaimonia, ou prosperidade humana.

Publicado originalmente pela revista Metaphilm – metaphilm.com







***Jackie Brown*: derrame de emoções**

Bruno Andrade

A primeira cena de *Jackie Brown* parece redescobrir algo que havia se perdido em algum momento, algo que não parecia mais ser conhecido pelo cinema e cuja ausência dava vazão a uma sensação amnésica, imemorial. Tarantino nos passa a impressão de estar descobrindo – e em cinema o que vale é sempre a impressão, aquilo que se imprime e faz-se aparente. A descoberta? Nem a parede em forma de mosaico, nem a esteira do aeroporto. Estas peças, tais quais Tarantino as escolhe filmar, nada mais são que uma inércia, um peso do qual um cineasta contemporâneo não tem como escapar. É preciso dobrá-las, implodi-las. O diretor parece querer mostrar que aquilo que o cinema (e vale lembrar já neste ponto do texto: a obra de Tarantino se funda no simples fato de que, quando chega aos 100 anos, o cinema deixa de ser apenas o registro de uma imagem histórica e passa a ser a própria história dessa imagem) podia conhecer com a plasticidade, já conhece por completo; conhece demais até, poderia ser acrescentado. É necessária outra pulsão que anime o movimento, que faça do cinema novamente “a imagem em trabalho” (para roubar a expressão de um dos favoritos de QT). O décor não abandona seu estatuto de natureza morta até a aparição de Pam Grier em tela. Uma vez que existe esse corpo – um corpo de mulher, e especificamente de uma dama que simboliza e compreende o fato de que certos filmes existem –, as formas ganham novamente um movimento que o cinema – e só o cinema – pode lhes dar.

To set things in motion (pictures, movies, films, flicks)

A expressão, que traduzida da língua inglesa significaria algo próximo de “dar movimento às coisas”, ajuda bastante a compreender algo que é profissão de fé no cinema de Tarantino. *Pictures, movies, films e flicks* são designações diversas para o que no Brasil chamamos apenas de “filmes”. Dar uma ordem de “Mexe-se!” a esse manancial – não só porque em cinema as formas se agitam devido a corpos que operam algum tipo de trabalho, como também pelo fato de esses corpos cativarem a câmera a se movimentar ao redor deles – implicará também, para Tarantino, a feitura de uma pequena (porém admirável)

genealogia de sua história de cinema. Um cinema, vale salientar, propriedade e produto exclusivos de Tarantino, da sua inacreditável memória fílmica e sígnica e da capacidade de não traçar linhas que distinguem uma arte pretensamente nobre de outra mais indigna. Por tudo isso, no universo Tarantino não existem maiores distinções entre *flicks* e *pictures*, *movies* e *films*: finalmente (e até que enfim) John Cassavetes pode respirar ao lado de Jack Hill, Welles convive harmoniosamente com Samuel Fuller, Peter Bogdanovich pode dialogar brevemente com John Flynn e Jean-Luc Godard copia descaradamente de Brian De Palma.

Se o que chamamos hoje de maneirismo precisou procurar por uma linha de pensamentos, referências e códigos próprios para poder se expressar, é em *Jackie Brown* – e não em *Pulp Fiction* – que acaba por encontrar seu registro mais sincero, poético e melhor articulado. O filme de Tarantino constitui-se uma das obras-primas seminais da década de 1990, dessas experiências inestimáveis e fundamentais para se compreender os rumos do cinema contemporâneo: é junto a *Irma Vep*, *O pagamento final*, *Gosto de cereja*, *Amores expressos*, *New Rose Hotel* e *Edward mãos de tesoura* que Jackie fica mais à vontade, mais até do que em relação aos dois trabalhos anteriores do diretor.

De Jack Hill a Jackie Brown

É oficial: o cinema de Jack Hill define e norteia a maioria dos rumos que Tarantino toma em seu filme. Todas as influências possíveis de Hill – *The Big Doll House*, *Coffy*, *Foxy Brown* e *Switchblade Sisters* – abrem para Tarantino um leque de opções, de alternativas para aproximações e diálogos com outras obras, cineastas e momentos da história do cinema. A escolha não é em nada casual ou aleatória: Hill é ao grupo de cineastas das décadas de 1960 e 70 herdeiro de uma trajetória instaurada por um gueto do cinema de gênero comercial norte-americano das décadas de 1930, 40 e 50. Mas para que exista o cinema de Hill, colocando os resultados e os contextos de suas produções em perspectiva, é preciso que exista também o *boom* dos cinemas novos nas décadas de 1960 e 70. É desta forma que, por exemplo, nos anos 1970, as produções de gênero (AIP ou New World Pictures, Sam Arkoff ou Roger Corman) não apenas não continuam sendo feitas em estúdios, comotodoum novo referencial para experimentações com formatos narrativos e dramáticos instauram a possibilidade de se jogar com os passados dos gêneros. Isso tudo passa tanto pelo cinema de



Tarantino quanto pelo de Hill. Importante notar, contudo, que os dois diretores encaram estes princípios como possíveis pontos de partida, jamais como fins ou apenas resultados a serem obtidos (poderíamos citar a “penca” de cineastas que acreditam ser a metalinguagem e os excessos estéticos recursos válidos por si próprios e objetivos a serem alcançados).

Se o interesse de Tarantino por Hill acaba indo além do meramente referencial é pelo fato de ambos serem cineastas altamente informados e instruídos por certa concepção de cinema: não mais uma questão de gêneros e formatos, mas de drama, récita e personagens (ou corpos, como vemos em Hill). É desta forma – e não de outra – que nos vemos de repente em situações de um escopo dramático dignas de um Samuel Fuller ou um Douglas Sirk (*Jackie Brown*, *Coffy* e *Switchblade Sisters*), que Orson Welles e Fritz Lang fazem sombra e impõem enormes influências formais (as elipses de *Foxy Brown*, o panoptismo ontológico na sequência da troca de bolsas em *Jackie Brown* ou a articulação dos episódios de *Pulp Fiction*) ou que somos lembrados de Anthony Mann e Raoul Walsh pelo peso mitológico dos entrecchos (o homoerotismo, os brinquedos entre intérpretes e as traições em *Cães de aluguel*; as paixões avassaladoras e perdas e toda a trama envolvendo gangues e domínio de poder em *Switchblade Sisters*).

Hill e Tarantino. Hill com Tarantino, talvez fosse mais interessante (e frutífero mesmo) pensar. Dois cineastas que encaram de forma semelhante a profissão, que têm a necessidade de mediar o excesso histórico do tipo de cinema que realizam através de um processo muito forte ligado às suas respectivas memórias. Coisas existiram; algumas continuam existindo; outras não *podem existir* mais. E para que essas últimas possam existir em seus filmes, faz-se necessário um esforço enorme de contextualização e representação – lições que Tarantino e Hill aprendem com o cinema moderno.

AntiMabuse

Ou, em outras palavras, o grande trunfo de Tarantino, o momento em que as lições aprendidas com De Palma e com o Sergio Leone de *Era uma vez na América* vêm finalmente à tona. As sequências no Del Amo Shopping Mall, onde mestria e aprendizagem se tornam intercambiáveis, percepção e teorização caminham de mãos dadas. E de mãos dadas de fato seguem: é só pensarmos na união entre Jackie Brown e o

agente de fianças Max Cherry. Cherry é aquele que olha; Jackie Brown é aquela que media esse olhar, que o transforma numa *mise en scène*. Articular visualmente todas as ações de policiais disfarçados, transeuntes de shopping center, trambiqueiros profissionais e aquilo que importa no meio disso tudo: não, não a maleta que contém U\$ 500.000,00, mas *Jackie Brown*. Tal esforço só pode partir de um olhar disposto a separar de um excesso de informações aquilo que importa, a cereja no bolo; é com calma e precisão, portanto, que esse olhar será construído. Cena fundamental para compreendermos a paciência e entrega de Cherry: durante o “ensaio” para a troca de bolsas que é pivô de toda a trama do filme (através das quais será efetuado o golpe que dará U\$ 500.000,00 ao sortudo que se apossar da bolsa certa), Cherry senta-se a uma das várias mesas da praça de alimentação onde será realizada a troca. O ponto escolhido permite a observação de boa parte de várias das ações que compõem o golpe, mas não é de forma alguma o local perfeito, o olhar perfeito. Mais geólogos que arquitetos, Tarantino e Cherry se contentam em estar muito atentos, apesar das possíveis limitações de suas escolhas. Aprendem coisas durante seus percursos homólogos, mas também conseguem aplicar e fazer uso daquilo que conhecem de uma forma certa, inequívoca.

Criar para Pam Grier um filme espetacular repleto de reviravoltas, personagens cativantes e macabros, situações inverossímeis e momentos audaciosos; ao mesmo tempo, lançar um olhar repleto de carinho e respeito por essa figura que numa tela de cinema é nada menos que impressionante. É esta a força do olhar de Max Cherry, o herói Hawksiano no qual Tarantino põe o máximo de si mesmo.

Moral da câmera

Talvez existam vários tipos de cineastas, ou talvez apenas dois ou três. Mas o que isso importa? Apenas que ao contextualizarmos o surgimento de Jackie Brown após *Cães de aluguel* e *Pulp Fiction*, fica possível perceber que o esforço de provar como débeis as acusações de uma provável fissura ética/estética nos filmes assinados por Quentin Tarantino parte muito mais dos próprios filmes de Tarantino que de qualquer outra fonte. Uma relação moral entre sujeito e objeto, entre encenador e a matéria de sua encenação se estabelece em cinema naquilo que atravessa a objetiva da câmera, na distância que separa e aproxima a câmera de seu sujeito, no momento em que um corte é efetuado ou não. Uma moral de cinema não é técnica,



mas cênica. Não se trata jamais de um dispositivo, mas de algo que desde Welles e Godard orienta todos os horizontes vislumbrados pelo cinema moderno, e que, por isso, não se sujeita a expedientes ou diretrizes.

É principalmente na sequência final de *Jackie Brown* que nos surge a resposta avassaladora: os difamadores de Tarantino são de fato bem menos interessantes e complexos que a obra do cineasta nela mesma. O lento movimento de zoom em plano-contraplano que insiste em não abandonar o momento da separação de Jackie e Max já seria suficiente para provar quão equivocadas são as acusações de amoralidade deste cinema. Mas a prova cabal surge quando o diretor escolhe como sucessor do último plano de Jackie, o da sua partida, o plano em que Max percebe o que a ausência dela significa (utilização impressionante da cenografia e criação de um espaço cênico riquíssimo em signos, obtidos através de um brilhante trabalho de operação de câmera). Nos aproximamos lentamente das feições de Max, e não podemos agradecer suficientemente Robert Forster pela inacreditável interpretação com a qual nos presenteia (e que coroa a carreira deste que é possivelmente o grande herdeiro de Warren Oates e Robert Mitchum). Tarantino parece de certa maneira esperar por tudo que o rosto deste homem pode acumular, e é necessário não só muito cuidado como também um enorme respeito para com esse senhor de 50 e alguns anos. O fundo do escritório é completamente abstraído por uma saída de foco, e neste momento nada resta a não ser encararmos o rosto de Max de uma forma total. Tudo ou nada no instante seguinte: anteriormente boquiaberto, como se estivesse à espera de uma reação, Max cola seu lábio inferior ao superior, e na banda sonora entra *Across 110th Street*, a música de Bobby Womack com a qual o filme abre. O homem que decide tirar o foco *por completo* no momento em que Max se dirige a uma salinha para poder *chorar a ausência de uma paixão, fazendo a câmera chorar juntamente com o personagem filmado*, é digno da mais profunda admiração.

Na cena seguinte, o derrame de emoções de Jackie: escutando a música de Womack no rádio do carro, ela percebe toda a tristeza de seu momento de glória (é ela quem acaba ficando com a fortuna em dinheiro). O percurso moral de Tarantino se completa: seus personagens podem até sair vitoriosos quando tudo está dito e feito, mas as ausências que tornam possíveis os momentos triunfais são sentidas da maneira mais dolorosa possível. É no meio deste derrame de emoções,

desta epifania de sentimentos, que Tarantino confirma toda a beleza de seu cinema.

147

Publicado originalmente pela revista Contracampo - contracampo.com.br







Kill Bill: Vol. 1

Ruy Gardnier

Num determinado ponto de *Kill Bill: Vol. 1*, no meio da chacina que a Noiva desencadeia para aplacar sua sede de vingança contra a chefe yakuza O-Ren Ishii, o filme instantânea e arbitrariamente perde a cor (o pretexto é uma cena em que a personagem arranca os olhos de um dos capangas de O-Ren), continuando em preto e branco até que um piscar de olhos da protagonista seja suficiente para o filme voltar às cores originais. Essa cena-dentro-da-cena tem antes de tudo uma função de equilíbrio visual, e, numa menor medida, narrativa: remete ao começo do filme, quando vemos, também em preto e branco, a Noiva sendo torturada por Bill, num plano aproximado do rosto da personagem feminina. Este *flashback* estilístico – *flashback* porque não vemos nenhuma imagem do passado, mas acedemos a algumas delas através de um procedimento visual diferente – nos aproxima da vingança da Noiva, porque curto-circuita causa e efeito e recoloca o preto e branco, já esquecido, novamente nos trilhos do filme. Mas a importância principal da passagem de cores nesse momento do filme é simplesmente estar lá, perspectivar nossa imersão, mostrar que o cinema é arte lúdica, abraçar o arbitrário como se fosse o melhor amigo. Escapismo pop, filme-Z-de-orçamento-A, ode à violência? Nada disso. Quentin Tarantino é um homem que pensa a imagem (e a imagem de seu tempo) como poucos, e intuiu logo cedo que a única maneira de restituir crença a uma imagem cinematográfica hoje é realizar uma quase paradoxal mistura de cinema de gênero (lugar da crença por excelência) com o pop mais descarado (lugar do cinismo por excelência). Não à toa, foi o único homem que conseguiu construir nos anos 90 uma cinefilia nova – mesmo que problemática – através de seus filmes.

Quentin Tarantino é um excelente crítico de seus próprios filmes. *Kill Bill: Vol. 1*, para ele, é sua primeira incursão no “mundo do cinema”, enquanto seus outros três longas fazem parte do “mundo de Quentin”. Isso é menos uma desculpa do que a inserção num outro código de cinema, que reflete as alterações da imagem cinematográfica desde *Jackie Brown*, seu último longa (1997), até hoje. Desde então, grande parte dos filmes mais interessantes surgidos assume uma postura reflexivo-

conceitual de citação. Podemos falar de filmes tão diversos quanto *Psicose* e *Gerry*, ambos de Gus Van Sant, *Longe do paraíso*, de Todd Haynes, *História(s) do cinema*, de Godard ou os dois *As panteras*, de McG. Neles, o que se toma emprestado (seja Hitchcock, Sirk, videoclipe, Richard Lester ou Bela Tarr) é condição para aquilo que se tem a dizer. Não se trata de cinema reiterativo, mas que cria a partir de um outro. O *ready-made* cinematográfico sempre esteve latente no cinema de Tarantino; em *Kill Bill: Vol. 1*, ele faz do empréstimo de fórmulas e imagens o centro. Num determinado momento, falamos de *esquizopop-art*,¹ e agora é a ocasião de trazer o termo novamente à tona.

Kill Bill: Vol. 1 é uma homenagem a Chang Cheh, mais importante realizador de filmes de Hong Kong nos anos 1970, e também às diluições televisivas que esse cinema rendeu nos Estados Unidos. Ora, tanto Chang Cheh quanto Sergio Leone – sabidamente o realizador preferido de Tarantino – fazem parte do momento crepuscular do cinema de gênero, numa época em que este passava a remeter imediatamente não mais ao mundo, mas às figuras tornadas clichês do próprio cinema. A chave era reinvestir a imagem em tipos já conhecidos do espectador, fazendo com que o interesse principal do filme circulasse em torno do estilo, da *mise en scène* e do poder icônico da imagem (outro preferido de Tarantino, Brian De Palma é o principal responsável por essa virada dentro do cinema americano). Passada a tábula rasa dos anos 1980, quando uma nova tentativa de acesso ao real se perde num total “chororô” da perda de referência e da crença (Wim Wenders, morte do cinema etc.), é necessário retornar aos velhos clichês para reconstruir um cinema que fale sobre si mesmo e que, em detrimento de certa preocupação profunda com o real, faça voltar um culto de adesão à imagem capaz de criar diferença no mundo de hoje.

Dito tudo isso, *Kill Bill: Vol. 1* cumpre à risca e excepcionalmente seu projeto. O filme devolve à imagem toda a capacidade de fascinação que ela pode ter, agregando a ela toda uma miríade de referências, acavaladas cuidadosamente uma atrás da outra, sejam os filmes de Hong Kong (Chang Cheh, mas também King Hu e Ching Siu-tung), seja o cinema de animação japonês

1. Termo criado pelo autor em sua crítica para o filme *As panteras detonando* (2003), de McG. Segundo definição do autor, “esquizopop art designa tanto uma complicação da relação entre sujeito e objeto no terreno da citação quanto uma arte toda própria dos deslocamentos narrativos e de espaço-tempo em que as distâncias e as durações são encurtadas ou curto-circuitadas: ontem é amanhã, aqui é lá, o começo é o meio é o fim”. Ver www.contracampo.com.br/66/esquizopoppartruy.htm [N. E.]



(anime), sejam os westerns italianos (através da trilha sonora). A referência funciona em uma chave afetiva-conceitual mais do que narrativa (como em McG, aliás, mas ao contrário de Haynes – que é estratégica), e é dessa afetividade que extraímos o conteúdo positivo do filme. Quentin Tarantino expõe apaixonadamente, em primeiro plano, todas as suas obsessões estilísticas; e do poder evocativo e deliberadamente excessivo dessas imagens, nasce nossa própria paixão pelo filme. Ele ama seus artifícios estilísticos da mesma forma que os pintores uma vez amaram suas musas (e ele mesmo ama – cinematograficamente – Uma Thurman) e suas cores, como os escritores amam a cor da tinta sobre o papel branco.

A história de *Kill Bill: Vol. 1* é menos a vingança de uma mulher-fantasma contra aqueles que a torturaram e a deixaram num estado de morte iminente do que uma verdadeira narrativa interna, em que som e imagem contam sua própria história. A densidade dos personagens, exigência aqui negada de certos espectadores “sérios” e “consequentes”, dá lugar a uma densidade de construção, e seria muito mais justo dizer que a história do filme começa com Nancy Sinatra, circula por um hospital, por uma bela casa de subúrbio (em que se vê, pelos planos verticais do teto e pelo *split screen*, uma tirada de chapéu a De Palma), depois passa por um assovio diegético, que se transforma em som de fundo, vira animação, entre tantos pontos singulares que a trama estética inclui. *Kill Bill: Vol. 1* desenvolve-se menos a partir de uma dinâmica narrativa do que através de uma lógica de intensidades de estilo. A Noiva, personagem criada conjuntamente por Quentin Tarantino e Uma Thurman, é mais um vetor do que um centro. É ela que passa por todos os lugares e situações, mas são esses lugares e situações que constituem o foco do filme. A única lógica narrativa de *Kill Bill: Vol. 1* é a da genealogia da violência: passados traumáticos criam atualizações sangrentas (e o filme vai muito fundo nela quando a Noiva conversa com a [agora órfã] filha de Vernica Green, reconhecendo a necessidade moral de um futuro duelo). Lógica a jamais encontrar um equilíbrio, um fim – uma vez que um ato de violência sem dúvida chamará outros novos, e assim infinitamente –, funcionando como um motor da História e das histórias.

Assim, de ponto singular em ponto singular, o filme se constrói em sucessões de clímax, não só astutamente encadeados como incrivelmente diferenciados uns dos outros, e cada um chamando outro, até um fim (que não vem). A se referir, principalmente,

a uma impressionante cena dentro da batalha no restaurante japonês, em que a luz se apaga e vemos, em plano geral fixo – ritmadamente cortado por alguns planos mais aproximados –, apenas as silhuetas da Noiva e dos capangas de O-Ren lutando sobre um fundo azul. Convém lembrar que antes disso, em chave mais virtuosa, o filme tinha nos impressionado com um plano sequência fenomenal, tanto em construção de espaço quanto em virtuosismo, deixando nossa heroína ir reservadamente ao banheiro e passear por todo o hall da Casa das Folhas Azuis, para depois voltar ao banheiro, onde nossa heroína já completou a *toilette*. Nosso olho poderia pedir mais? Tarantino, ao contrário de todos os outros, diz que sim: depois ainda veremos, ao fim da sequência, um deslumbrante combate num jardim artificial cheio de neve, nos fundos do restaurante. Em oposição à lógica do oponente infinito – os tediosos agentes Smith de *Matrix* – e do mal infinito – a bravura insuportável da série *O senhor dos anéis* –, Tarantino nos entrega a saga do cinema infinito, que se movimenta tendo como combustível a ação e como limite a imagem. Fim? Nada disso. Mais no próximo episódio...

* * *

O que uma imagem pode? Essa parece ser a preocupação crucial de QT ao realizar seus filmes, ao menos desde *Pulp Fiction*. Uma preocupação que mudou: primeiro, tratava-se de estabelecer seu cinema; hoje, trata-se de manter um posto. Posição perigosamente reacionária, que seu autor consegue conjurar brilhantemente, jamais entregando exatamente o que se espera dele. Coquetel narcísico do cinema mergulhando sobre si mesmo para extrair apenas sensações sem densidade? Antes um cinema crítico – e nesse sentido, muitas vezes seus próprios filmes esvaziam a análise crítica que é feita deles –, um cinema que escolhe suas posições e vai ao fundo delas. Um cinema desses exige a mesma dedicação e entrega de Uma Thurman dilacerando um a um seus inimigos, seja ao som de *punk-bubblegum* ou disco-flamenco (o ecletismo sonoro espelha o visual), funcionando no ritmo “dos outros” – suas influências –, para dentro deles firmar sua própria assinatura. Observando a Noiva, podemos fazer a pergunta spinozista: “O que um corpo pode?” A pergunta faz eco com o questionamento do que pode a imagem cinematográfica hoje. QT ainda não responde, mas ao menos afirma (e a prova parece incontestável): ela ainda pode muita coisa.

Publicado originalmente pela revista Contracampo - contracampo.com.br







Kill Bill: Vol. 2: O dia das mulheres

B. Ruby Rich

Quentin Tarantino faz filmes de macho e é bom nisso. Ele é o cara dos caras, o cinéfilo dos cinéfilos, o *nerd* dos *nerds*, o diretor de filmes inteligentes de ação, categoria que normalmente, é preciso dizer, tem muito pouco a oferecer a qualquer mulher que por acaso se encontre em seu espaço cinematográfico. Sua *oeuvre*, e a palavra francesa soa imediatamente inapropriada, é masculina e mistura obscenidade com violência em um universo machão repleto de referências cinematográficas já lendárias e declarações de amor aos filmes de ação; ela é povoada de atores escalados não por suas qualidades pessoais, mas por seus papéis característicos anteriores.

Eu mesma só sei qual será minha possível reação a um filme de QT quando estou irrevogavelmente na poltrona do cinema. Minha avaliação? Odiei *Cães de aluguel*, pelo menos na época; adorei *Pulp Fiction*, para espanto de amigos; adorei *Jackie Brown* e fui censurada por colegas; não gostei de *Kill Bill Vol. 1*, o que era razoavelmente previsível. E agora, que rufem os tambores: estou obcecada por *Kill Bill Vol. 2*, para meu próprio espanto.

Na tentativa de entender por que *KB2* é (para alguns) tão fascinante e prazeroso, me comprometo a pular todos os detalhes que certamente encontrarão em qualquer crítica masculina do filme. Então garanto isto: não há referências a filmes *chop-socky*¹ ou westerns spaghetti, nem apreciações furtivas de filmes de *grindhouse*² ou pérolas de *kung fu*; nem discussões eruditas sobre *wushu* e *kung fu de punho de Hong*³ ou sobre a diferença entre o *bushido* japonês e as tradições chinesas de artes marciais; nem sermões sobre a diferença entre Sonny Chiba e Gordon Liu ou entre os personagens do filme Hattori Hanzo (mestre fabricante de espadas) e Pai Mei (mestre das artes

1. Filmes de artes marciais produzidos principalmente em Hong Kong e Taiwan, nas décadas de 1960 e 70. O termo foi cunhado pela revista americana Variety. Trata-se de uma brincadeira com a palavra chop-suey (famoso prato da gastronomia chinesa); chop é o nome de um golpe de caratê, e sock significa "murro" (N. T.).

2. Termo americano que se refere a cinemas que exibiam principalmente filmes exploitation. Também usado para descrever o gênero de filmes que passavam nesses cinemas (N. T.).

3. Variações do kung fu (N. do T.).

marciais). Não, não tem nada disso! Que seja dita a verdade: todas essas referências e explicações estão embaladas na seção de imprensa do site da Miramax para agradar aos críticos e nos fazer parecer inteligentes, mas não sou bem a rainha da sincronia labial.

Posso oferecer, ao contrário, uma meditação sobre o que *KB2* significa para mim e o que pode significar para os espectadores se posto em um universo cinematográfico radicalmente diferente – caracterizado menos pela violência extrema e pelas citações de gênero do que por um remapeamento da família, uma fusão entre o filme de terror e a narrativa de vingança encarnada pela personagem feminina principal e uma ênfase no corporal, que contribui para uma visão surpreendentemente antiquada do corpo e de sua mortalidade.

Na verdade, apesar das centenas de referências que atestam a assinatura autoral de QT, *Kill Bill: Vol. 2* é um filme mais normativo do que o *Vol. 1*; ele tem menos personagens, os banhos de sangue são mais contidos, há um retorno aos diálogos verborrágicos (embora menos fluentes) e a um arco narrativo mais tradicional. Em certo sentido, parece que Tarantino abandona momentaneamente o estilo “pós-moderno” de “cinema caótico” – como uma cobra (símbolo do grupo de garotas de Bill, o Esquadrão das Víboras) que abandona a pele –, há muito tempo sua marca registrada. Assim definiu Carl Boggs e Tom Pollard em *A world of chaos: Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema* [Um mundo caótico: crise social e a ascensão do cinema pós-moderno], lançado no ano passado e escrito antes do lançamento do épico *Kill Bill*. A carga de adrenalina desse caos transformou muitos cinéfilos indiferentes em viciados em QT, ávidos pela próxima dose, formando filas nos cinemas como crianças nas montanhas-russas dos verões de outrora.

Mas até que ponto esse universo de caos pós-moderno caracteriza o mundo de *KB2*? Certamente, a torrente não aleatória, característica de Tarantino, de desvios de superfície, divisões de imagem e “sampleamentos” de canções/diálogos inspira o filme, mas os *riffs* já não constituem a única faixa do disco na qual o sentido é fixado. Para alguns apreciadores da obra de QT, a existência de temas e significados subjacentes ou sobrepostos representa uma perda lamentável. Estes parecem lançar uma sombra sobre o puro princípio do prazer, que anteriormente permitia aos espectadores se deleitarem



com a brutalidade alegre e hilaridade de gênero do cinema de Tarantino.

Desta vez, outras influências figuram no filme. Oh, Deus, Tarantino, glup!, amadureceu?! Os fãs vão arfar. É tentador especular sobre a influência de pessoas reais. O tema da maternidade salta aos olhos em *KB2*, mas é difícil acreditar que QT tenha se tornado feminista. Quando revisitamos entrevistas anteriores, fica evidente que ser criado por uma mãe solteira – e durona – fez dele um homem imoderadamente apaixonado por mulheres fortes. Mas uma assassina cruel que pira, tornando-se careta e comum, ao descobrir que está grávida? No entanto, lá está: uma cena em que a personagem de Uma Thurman, ainda conhecida como Black Mamba, em um dos muitos *flashbacks* do filme, negocia com uma assassina, pedindo que examine um kit para teste de gravidez, que está no chão e exhibe resultado positivo. Essa deve ser uma das cenas mais estranhas de todos os filmes de ação que já vi. Thurman, cuja colaboração com a ideia original da história foi amplamente creditada por Tarantino, é de fato mãe, como tantas atrizes – Hollywood está repleta de bebês –, e a maternidade, que não é mais um obstáculo para o *sex appeal*, se tornou, ao contrário, seu acessório indispensável. E agora, embora não na época, Thurman é também uma mãe solteira, assim como a de Quentin. É fácil imaginá-la talhando esses temas para além da fase de construção do personagem. Mas é isso mesmo, fãs de QT? O homem se tornou um perfeito pau-mandado a ponto de nos levar a um mundo domesticado onde até assassinas fazem testes de gravidez e se retiram furtivamente sem matar?

Espere. Considere a conexão Texas. Nos créditos de *KB2*, aparece uma dedicatória gritante a “meu irmão” Robert Rodriguez, que também recebe o crédito pela música, juntamente com RZA do Wu Tang, que conquistou fama com Jim Jarmusch. Segundo a imprensa popular e suas *pulp fictions*, Rodriguez é o bom amigo que disponibilizou a QT seu santuário (ele vive em Austin, Texas, com sua esposa e filhos), onde permaneceu por um tempo, entre *Jackie Brown* e os *Kill Bills*. Enquanto alguns críticos falaram de modo convincente sobre como *Kill Bill* é dividido entre leste (*Vol. 1*) e oeste (*Vol. 2*), entre os irmãos Shaw e John Ford, com um pouco de Sergio Leone pairando sobre os dois, parece-me que o sul é na verdade a direção determinante: o sudoeste dos EUA e o sul da fronteira, o México, onde ocorre o confronto final. E esse é o ponto cardeal da bússola que é praticamente propriedade, no cinema americano, de Robert Rodriguez.

De fato, a chegada da Noiva (Thurman) na paisagem arbustiva e onírica de *KB2* a caracteriza como uma descendente feminina do *El Mariachi*, personagem revolucionário de Rodriguez. Carregando um kit para teste de gravidez, um feto e uma espada Hattori em momentos distintos do filme, quando ela é a Black Mamba (sua encarnação de cinco anos atrás), a Noiva (na interrupção do ensaio de casamento quatro anos antes e desde então) ou Beatrix Kiddo (seu nome “verdadeiro”), a personagem de Thurman poderia se deslocar facilmente pela filmografia de Rodriguez até o mundo acolhedor de *Pequenos espões*. Em sua vida, bem como nessa série comercial bem-sucedida, Rodriguez é a própria imagem de um *vato loco*⁴ aposentado. Longe do caos de QT, ele habita um mundo imortalizado em inúmeras canções *country*, cantaroladas por homens que trocaram as montanhas pelo amor de uma boa esposa e por uma casa com um bando de diabinhos (três filhos, no caso de Rodriguez).

Rodriguez pode representar o passado de QT – quando trabalharam juntos em *Grande Hotel* e *Um drink no inferno* (ambos de 1995) –, mas se *KB2* for algum tipo de pista, ele também pode sinalizar o futuro. A domesticação é uma opção que QT, na tela ou fora dela, talvez nunca aceite, mas é uma coisa que paira em meio a seu *alter ego* Thurman, cujo personagem Black Mamba sucumbe ao velho truque do inato versus o adquirido: ela promete a si mesma abandonar a vida de dama assassina no minuto (literalmente) em que descobre estar grávida. Essa é a motivação inicial que põe tanto *KB1* como *KB2* em movimento. Quando Bill, interpretado por David Carradine, finalmente aparece em *KB2*, ele é retratado como um Hugh Hefner revisitado, um garanhão da violência, uma espécie de Charlie de *As panteras* com um harém-esquadrão de mulheres mortais (tem também seu irmão, Budd). Como um cafetão que explorasse a morte em vez de sexo, ele inicia suas mulheres levando-as ao mestre Pai Mei (personagem através do qual QT queria originalmente se retratar), que as ensina “truques”. Bill não consegue suportar a ideia de perder sua melhor garota ou – logo descobrimos – seu filho para um caipira, um interiorano queridinho atoleimado. Ah, já mencionei que seu escolhido é dono de uma loja de discos usados? Provavelmente, a mesma que QT vasculhou em busca da trilha sonora para seu filme.

O Bill interpretado por Carradine expõe o subtexto familiar de *KB2*, apropriadamente perverso. Ok, é um tanto forçado usar a

4. “Vato”, do espanhol, significa “parceiro”, “cara”; e “loco”, “louco”. Significa também “gângster louco” (N. T.).



palavra “família” aqui, pois QT faz o estilo malandrão das ruas, não é um papai. Mas é impossível desvelar os temas de *KB2* sem fazer referência à família, sem compreender que Bill, o líder da gangue, é a figura paterna que deve morrer. E seu próprio mentor-pai, Esteban Vihaio (Michael Parks), modelo de cafetão-mor, concorda em auxiliar a Noiva na busca por seu filho pródigo. *KB2* não trata somente das interseções entre leste e oeste, norte e sul, mas também do encontro entre o horror, a religião e o mito por meio das figuras da Garota Final, de Édipo, de Electra, do Pai, do Filho e de Maria.

KB2 caracteriza Bill como o Pai da Noiva, e não só mediante a apresentação apressada ao noivo, condenado em uma capela isolada segundos antes do massacre – durante o qual por acaso descobrimos que Bill é o pai do filho da Noiva. O impulso da Noiva para aniquilar Bill é a essência da estrutura edipiana de *KB2*. Sua eventual vitória só virá quando subjugar o Pai e recuperar seu filho (e, nos filmes de QT, nunca esqueça que os atores sempre são assombrados por seus papéis anteriores: Carradine foi Caine na série de TV *Kung Fu*; Caine [Caim], esse nome do Antigo Testamento).

Significativamente, Thurman não faz apenas o papel da melhor garota de Bill; ela é também sua Garota Final, tipo identificado por Carol Clover em um estudo pioneiro do gênero terror, *Men, Women and Chain Saws* [Homens, Mulheres e Serras Elétricas], como aquela que resta no final de uma chacina sanguinária, a única garota que consegue permanecer viva até o fim do filme, enquanto seus amigos e sua família são massacrados, e que, finalmente, se vinga das suas mortes e se salva matando o monstro. Certa de que Thurman se encaixava perfeitamente nesse perfil em *KB2*, fui checar com Clover. “Qual o nome dela no filme?”, ela me perguntou. “Beatrix Kiddo é seu nome verdadeiro”, respondi. “Ela é a Garota Final”, confirmou Clover. Parece que a Garota Final sempre tem um nome masculino ou de gênero neutro.

Restam apenas dois detalhes incômodos para resolver: Kiddo não é uma menina, e *KB2* não é um filme de terror. Segundo a definição de Clover, a Garota Final é sempre a única que se abstém de sexo. A personagem de Thurman dificilmente se qualifica para esse papel, pois faz par romântico e profissional com Bill, engravida e é repetidamente estuprada durante o coma (no deprimente *KB1*). Mas basta trocar sexo por violência, bingo!, e Thurman se encaixa no perfil. Grávida, ela para de

matar. Depois de ter sido “assassinada”, retorna como a Garota Final e busca vingança. Talvez Thurman não seja uma garota, mas sua personagem ainda não sabe que será mãe. No universo estranho de *KB2*, isso pode torná-la uma garota.

Se *KB2* não é um filme de terror, então o que uma Garota Final está fazendo nele? A resposta fácil seria voltar à questão da mistura inveterada de gêneros promovida por QT, segundo a qual qualquer gênero funciona em qualquer momento, em qualquer filme. A resposta mais inteligente seria que a Noiva traz para essa história características do gênero terror. Considere a longa luta entre a Noiva e o irmão de Bill, Budd (Michael Madsen). O cenário central do filme – constituído por seu *trailer* em um descampado, um cemitério solitário e todo o espaço entre esses dois lugares – é puro deleite e cheio de referências, nem todas fílmicas.

Budd supera a Noiva, pegando-a desprevenidamente, atira nela com balas de sal grosso, a imobiliza e se prepara para enterrá-la viva. Insubmissa e impenitente, ela cospe nele, depois ele revida com um cuspe de tabaco mascado. Cuspo no seu túmulo!⁵ Certo, QT evoca o filme mais famoso de vingança feminina no exato momento em que o roteiro prepara a sepultura prematura para a Noiva. É uma pista. Estamos em uma fantasia de vingança feminina e ficaremos nela até o fim. A cena da noiva dentro do caixão é outra pista: um estudo de maestria cinematográfica, ele faz o público sentir a mesma claustrofobia visceral que aflige a Noiva e brinca com a gente. Lanterna ou projetor, cova escura ou sala escura de cinema, o som da terra lançada sobre o caixão ou o som de pipoca mastigada, somos convencidos de que o oxigênio está se esgotando. E eis que acontece: a mão irrompe na sepultura, emerge do solo, em busca de ar. É *Carrie*!⁶

A Noiva ressuscita dos mortos como potência feminina em um momento emblemático de filme de terror que fala a língua do sangue. Uma torrente de jogos de palavras e ilusões resulta disso. Black Mamba fez isso? Elle Driver, ex-companheira assassina da Noiva, diz a Bill a verdade: black mamba matou seu irmão, mas não revela que estava se referindo à serpente e não à mulher. A atuação de Daryl Hannah como Elle é muito

5. Referência ao filme de horror *A vingança de Jennifer* (1978), de Meir Zarchi, ou, no original, *I Spit On Your Grave* [Eu cuspo no seu túmulo]. (N. E.)

6. Na cena final do clássico *Carrie - A estranha* (1976), de Brian De Palma, Sue Snell, sobrevivente do massacre perpetrado por Carrie White, sonha que, ao visitar o túmulo da colega, sua mão sai da sepultura, proporcionando um susto final tanto na personagem quanto no espectador. (N. E.)



divertida, em parte pela história de *Splash, uma sereia em minha vida*: ela traz água para o deserto. Ou talvez porque ela trocou seu rabo de peixe por um tapa-olho – em ambos os casos, ostentando simultaneamente o sinal de excesso e falta –, uma substituição que a marca. Ela é engraçada também, porque é uma boa aluna: pesquisa na internet sobre a serpente e seu veneno, transmite essas informações a Budd enquanto ele está morrendo, em um monólogo de puro humor negro à maneira de QT. Aí a Noiva acaba com a festa. Destruição de *trailer*? Ele e a Noiva acabam com o *trailer* de Budd. Duelo mexicano? Foi assim que os críticos descreveram o final de *Cães de aluguel*, então aqui QT simplesmente envia seus personagens ao México para o duelo final. Ele faz referência a seus próprios filmes, não só aos de outras pessoas. E quem não reconhece a origem do gesto quando Carradine atira um dardo na Noiva? Dessa vez, não é uma injeção hipodérmica de adrenalina para fazer o coração bater novamente depois de uma overdose, mas uma injeção de soro da verdade para fazê-la falar.

Ah, é tão fácil devanear quando se trata de um filme de Tarantino. Onde estávamos? Certo, a Noiva saindo de seu próprio túmulo. Entre o caixão fechado e o irrompimento na superfície, a Noiva pode ser vista cavando para conquistar a liberdade. Pelo menos, acho que é ela em algumas tomadas quase indecifráveis. Por um lado, ela parece morar nas caixas de plástico transparente contendo colônias de formiga, vendidas para crianças como brinquedo. Exposta em uma seção transversal do subsolo, ela faz um túnel para fugir de sua colônia. Por outro lado, talvez ela esteja atravessando o canal endocervical, prestes a ser entregue ao mundo, a nascer de novo.

Ou talvez ela tenha nascido de novo para retornar a uma religião de fogo e enxofre? *KB2* estreou nos EUA cinco dias após o Domingo de Páscoa. Seu principal competidor foi, ironicamente, *A Paixão de Cristo*, que já estava em cartaz há quase dois meses, mas tinha uma pegada espiritual por conta de sua conexão com a Páscoa. Em minha opinião, *KB2* também tem uma pegada espiritual e uma conexão com a Páscoa. Não só porque Uma Thurman faz um Cristo muito mais convincente e atraente do que o jovem Jim Caviezel no filme de Mel Gibson, cuspidor aramaico (embora ela o faça). Não; é porque Uma também ressuscita. Ela retorna do mundo dos mortos – como em *KB1*, quando volta de outro leito de morte, o coma – e sai por aí fazendo aquela que é a mais cristã das coisas, a punição dos pagãos, um pouco como os soldados de Deus que realizaram



as Cruzadas. É o tipo de atividade que talvez você encontre em “Fere teus inimigos”, no índice da Bíblia da edição Gibson, que deve substituir em breve a versão King James.

Sua ressurreição se torna possível através do milagre do cinema, não da religião, devido a QT, mestre do seu universo. E é uma ressurreição terrosa: ela está coberta de sujeira, uma nuvem de poeira a acompanha, seus olhos sobressaem. Reconhecemos essa cena através dos inúmeros filmes de terror e suspense; parece que ele quer nos fazer lembrar também que “ressurreição” é um título de filme de terror, e por uma boa razão. Há infâmia suficiente para uma semana de sextas-feiras santas – mas, de uma forma maravilhosamente fora de moda, *KB2* foca o corpo, seu sofrimento e sua mortalidade. No momento em que os filmes se limitam a efeitos especiais, CGI, *cyborgs*, alienígenas, *hobbits* – em suma, tudo, exceto seres humanos –, é absolutamente animador encontrar um filme cuja narrativa direciona nossa atenção para corpos esgotados e cheios de falha.

Quem é a Noiva, então, essa Garota não muito Final, não muito garota, não muito Jesus, que quer matar o pai, com quem já dormiu e de quem carregava o bebê antes de ser brutalmente despachada? Ulisses, talvez, voltando de suas andanças em busca de vingança. Édipo, talvez, vestido de mulher. Ou Electra, querendo vingança. Talvez o nascimento da virgem suscite algo? Parto da virgem: não um filho sem o pai, mas um filho sem a mãe.



O massacre violento na festa de casamento não é visto em *KB2*, só escutado. A câmera discretamente se afasta e sobe, sobe cada vez mais, enquanto a maldade transpira, e retorna apenas para mostrar a carnificina em toda a sua irrealidade em preto e branco. Os momentos de suposta concepção e nascimento ganham ainda menos cobertura: nenhuma cena, nem mesmo uma trilha sonora. A menina simplesmente aparece em um quarto de hotel, quatro anos de idade, gritando “mamãe” e brincando com armas. Sua concepção imaculada ocorre inteiramente em *off*; brota imaculadamente dos temas centrais do filme, o do retorno da mãe, o do banimento do pai e o da recriação de uma família toda feminina. Pecadora transmutada em Madonna, a personagem de Thurman saca tudo. Linda Williams, autora de *Hard Core* e especialista em decifrar gêneros populares, aponta a diferença entre os enredos de vingança masculino e feminino: “O padrão de vingança masculina consiste principalmente em dar ao herói de filmes de ação um momento de ternura em que

sua vingança vai parecer moralmente merecida e em seguida retirar esse momento dele. Aqui, ela resgata a filha e consegue sua vingança. Isso não é Rambo!"

Bill e o Esquadrão de Víboras destruíram a família que a Noiva secretamente vinha construindo fora do alcance deles. Ao fazê-lo, evidentemente "deram à luz" a filha de Bill, provavelmente a arrancaram do útero ainda vivo da Noiva. Ah, as coisas que o espaço fora do quadro pode fazer! Mas há outra família, na qual Bill nasceu juntamente com seu irmão, Budd. Siga o líder ou, neste caso, vá para onde leva o discípulo. Onde Budd trabalha? Como segurança em um clube de strip-tease, exatamente o tipo de lugar que esperaríamos ver em um filme de QT. Ou, para usar uma expressão mais adequada, "um bar de peitinhos". Budd está atrás do peitinho; ele ainda está na fase pré-edípica e não consegue dizer não a seu irmão mais velho, quando este vem pedir ajuda. E há outra família, a que Elle Driver construiu com Bill ao longo dos quatro anos que sucederam o coma de Black Mamba; pena, essa acabou. E mais uma, a que Bill construiu no México com El Vihão, seu pai totêmico. E depois há o dilema da família final da Garota Final, a que se anula, pois descobre que sua filha está viva somente quando rastreia o pai para matá-lo. Ela resgata a garota, a qual tentou manter longe disso tudo, somente quando executa aquilo que tinha jurado não mais fazer.

Tarde demais. Batizada com violência, B.B. (Perla Haney-Jardine) vai sem dúvida crescer marcada por ela. Assim como sua contraparte e, sem dúvida, sua futura rival Nikki (Ambrosia Kelly), a menina em *KB1* que vê a mamãe Vernita Green (Vivica A. Fox) ser assassinada pela Noiva. Tarantino tem falado sobre fazer *Kill Bill Vol. 3* para continuar a história. Ele afirma ter que esperar 15 anos para que Nikki cresça e vá à procura da Noiva (ah, se ele desse a Budd um filho perdido, ficaria bem feliz). Há uma alternativa óbvia que encheria mais cedo os cofres da Miramax. Claro, *KB3* tem que ser a história da próxima geração de anjos vingadores. Mas por que esperar? Apenas intitule-o *Pequenos espões 4* e deixe as câmeras rodarem.

*Publicado originalmente pela revista Sight & Sound -
bfi.org.uk/sightandsound*

Traduzido por Tiago Jonas.







À prova de morte

Pedro Butcher

Em dezembro de 2012, durante uma mesa redonda promovida pelo site da revista *The Hollywood Reporter*, Quentin Tarantino – que acabara de lançar *Django livre* – revelou que considerava *À prova de morte* seu pior filme. A sentença, na verdade, fez parte de um desabafo mais amplo. Tarantino disse que dificilmente se via, nos próximos anos, como diretor de cinema, por um motivo simples: odeia filmar com tecnologia digital. “Não foi para isso que entrei para esse negócio. Cinema digital é como televisão em público. Se for assim, prefiro dirigir uma minissérie épica.”

Falou também, muito honestamente, como um cuidadoso administrador de sua própria carreira. A possível aposentadoria precoce seria uma forma de sair de cena no auge (e foi aí que *À prova de morte* entrou em cena): “Sou um bom conhecedor da carreira de vários cineastas, e quando olho para os filmes que alguns dos meus diretores favoritos fizeram mais velhos, como *A libertação de L. B. Jones*, de William Wyler, ou *Fedora e Amigos, amigos*, negócios à parte, de Billy Wilder, não sei... Seria uma decisão única e exclusivamente para o meu bem e o de minha obra. Quero sair de cena com uma filmografia formidável. *À prova de morte* é o pior filme que já fiz, e para um filme de um canhoto não é tão mal, certo? Então, se esse é o pior filme que fiz, estou bem. Mas realmente acredito que um desses filmes velhos, sem noção, toscos e brochados custam três bons filmes na sua cotação final”.

Há algo de trágico na história de *À prova de morte*. O filme nasceu como parte de um projeto grande e ambicioso, mas que se tornou um fracasso retumbante. Anos depois, ainda ganhou essa pecha de filho enjeitado ou, pelo menos, de filho “menos preferido” de seu criador.

O tal projeto ambicioso chamava-se *Grindhouse*, uma experiência cinematográfica um tanto atrevida realizada em conjunto por Tarantino e seu amigo Robert Rodriguez. “Grindhouses” eram como se chamavam os cinemas da Rua 42, em Nova York, nos anos 1970, que programavam sessões duplas de *exploitation films*, muitas vezes intercaladas com shows de

dança e *striptease*.

169

Tarantino e Rodriguez, produzidos por Harvey Weinstein, queriam recriar essa experiência em um único rolo que juntasse dois longas-metragens (*À prova de morte*, de Tarantino, e *Planeta terror*, de Rodriguez), precedidos e intercalados por falsos *trailers* de filmes inexistentes (um deles, *Machete*, passaria a existir depois, em um longa dirigido por Rodriguez). A sessão completa durava 3h11.

Grindhouse estreou nos Estados Unidos em abril de 2007 e foi uma bomba nas bilheterias. O público não entendeu a proposta. Reclamava da imagem propositalmente riscada e dos saltos, que reproduziam os efeitos de uma cópia de celuloide usada. Muitos saíam do cinema no fim do primeiro filme achando que a sessão tinha acabado. Harvey Weinstein desistiu da ideia e recolheu *Grindhouse*. Os falsos *trailers* foram abandonados (circularam apenas na internet) e cada longa foi remontado, para que pudessem ser lançados separadamente, no formato tradicional.

À prova de morte teve sua primeira exibição internacional um mês depois, em maio de 2007, na competição do Festival de Cannes. Um ano, aliás, excepcional na seleção de filmes americanos, que contava ainda com *Zodíaco*, de David Fincher, *Os donos da noite*, de James Gray, *Onde os fracos não têm vez*, dos irmãos Coen, e *Paranoid Park*, de Gus Van Sant – todos eles variações originais de *crime movies*. Desses cinco, apenas *Paranoid Park* foi reconhecido pelo júri, com um prêmio especial – justamente o que menos se aproximava de uma obra de gênero e mais se assemelhava a um “estilo europeu” de fazer cinema.

É importante ressaltar isso porque, de alguma forma, a declaração de Tarantino menosprezando *À prova de morte* diz muito, também, sobre sua percepção e imagem, assim como sobre os rumos que sua carreira tomaria nos filmes seguintes (buscando, muito claramente, um alcance maior tanto em termos de público quanto de reconhecimento no circuito das premiações).

Se *Grindhouse* era uma experiência dupla, *À prova de morte*, curiosamente, é também um filme duplo, claramente dividido em dois atos. Em cada um deles, um grupo de mulheres é perseguido por Mike McKay (Kurt Russell), um dublê de cinema psicopata que preparou seu carro para se tornar “à prova de morte”: o lugar



do motorista é como um bunker resistente aos mais violentos impactos.

Com seu carro sordidamente turbinado, Stuntman Mike McKay percorre o sul dos Estados Unidos atrás de belas mulheres que possam ser suas vítimas. Se elas gostam de colocar o pé para fora da janela do carro, estão condenadas. Na primeira parte, que se passa em Austin, Texas, o dublê encontra suas vítimas em um bar: Jungle Julia (Sydney Poitier), Arlene (Vanessa Ferlito) e Shanna (Jordan Ladd). Uma delas entra em seu carro (o banco do carona não está protegido) sem saber que Mike planeja uma colisão com o carro onde estão as outras garotas.

A segunda parte se passa algum tempo depois, em Lebanon, Tennessee. O segundo grupo-alvo é formado por Abernathy (Rosario Dawson), Kim (Tracie Thoms) e Lee (Mary Elizabeth Winstead), garotas que estão trabalhando em uma filmagem nas redondezas e têm o dia de folga. Elas encontram a dublê Zoë Bell (personagem e atriz têm o mesmo nome). Mike McKay as persegue, mas, desta vez, elas viram o jogo, em uma sequência digna de William Friedkin, responsável por algumas das melhores *car chases* da história do cinema, em *Operação França* e *Viver e morrer em Los Angeles*.

Ou seja, *À prova de morte* é um filme de vingança. A vitória do segundo grupo de garotas vinga a derrota do primeiro; pelo menos para nós, espectadores. As marcas pessoais de Tarantino estão lá, indelévels: longos diálogos precedem as cenas de ação, a repetição dá ênfase aos detalhes que lhe interessam, trilha sonora sensacional etc.

Um dos detalhes que tornam o filme único e extremamente pessoal na carreira de Tarantino foi muito bem descrito pelo crítico do site Indiewire, Matt Singer: “Todos os filmes de Tarantino são cheios de amor ao cinema, mas *À prova de morte* transborda amor pelo filme, pelo meio físico, tátil, que se tornou a forma de arte dominante no século XX, mas que não era *à prova de morte*” (e que, sabemos, está prestes a desaparecer, ou a pelo menos se tornar uma raridade como o vinil, com a migração completa do cinema para a tecnologia digital).

Não por acaso, *À prova de morte* é o único filme em que Tarantino assina a fotografia – um trabalho brilhante, por sinal, tanto em termos de iluminação quanto de enquadramento. A

“materialidade” do filme é ressaltada por cortes que produzem pequenos pulos na imagem, como se fotogramas estivessem faltando, e – ironicamente – por efeitos digitais que reproduzem falsos arranhões na película (é claro que boa parte do público não entende a proposta, ou porque nunca viu um filme projetado com cópias desgastadas ou porque acha que se trata de um defeito de projeção).

Por fim, em *À prova de morte* Tarantino exercita uma de suas operações favoritas: a apropriação de gêneros eternamente considerados inferiores pelo cânone cinematográfico e que ele sempre celebrou com paixão. Detalhe importante: talvez esta seja a última vez que Tarantino tenha celebrado tal paixão de uma forma, na falta de uma palavra melhor, “pura”, ou, talvez, “desinteressada”.

Depois do fracasso de *À prova de morte*, Tarantino entrou na onda do revanchismo histórico de *Bastardos inglórios* e *Django livre*, tematicamente próximos a *À prova de morte*, só que, desta vez, “com relevância”. *À prova de morte* também é uma vingança e uma homenagem a gêneros eternamente desprezados, mas sem a importância dos “grandes temas” que se fazem presentes em *Bastardos* e *Django* (o nazismo, a escravidão).

Não que *Bastardos inglórios* e *Django livre* sejam filmes ruins, mas são obras em que, de certa forma, Tarantino trabalha seu estilo e personalidade com um olho no próprio filme e outro no que vem depois dele – o reconhecimento, tanto junto ao grande público (os dois filmes fizeram enormes bilheterias) quanto em relação ao prestígio das academias e dos prêmios (ambos se saíram bastante bem no Oscar). Os dois filmes promovem catarses que talvez tenham sido exageradamente questionadas, mas que diferem, em tom e peso moral, da catarse de *À prova de morte*. Ironicamente, *Bastardos inglórios* (menos) e *Django livre* (um pouco mais) começam a desenhar um caminho perigoso, em que um autor passa a se tornar uma espécie de paródia de si mesmo.

Tarantino, enfim, pode considerar *À prova de morte* seu pior filme, mas um punhado de críticos – eu, inclusive – se permite discordar. Um viva para *À prova de morte*, por favor!







A moralidade profunda de *Bastardos inglórios*

Joseph Natoli

“Tarantino se tornou um estorvo: seu virtuosismo como criador de imagens foi sobrepujado por sua inanidade como idiota de la cinematheque”. (David Denby)¹

No início de 2009, antes de David Denby, um crítico de cinema do *The New Yorker* chamara Quentin Tarantino de idiota de la cinematheque; ele havia escrito o seguinte a respeito do filme *Distrito 9* (Neill Blomkamp, 2009): “Há abundância de violência, mas ela faz parte de uma fábula politicamente ressonante”. A ação do filme se passa em Joanesburgo – portanto, pensamos em Soweto –, mas como sou americano, diria que o *Distrito 9* representa Guantánamo e os alienígenas parecidos com camarões representam terroristas muçulmanos. Mas essa interpretação não encontrará eco em lugar algum. O diretor não está interessado nessa conexão com Guantánamo. Então qual é a dimensão política tão poderosa a ponto de abafar o vídeo game pirotécnico de grande parte do filme? Qual é a ressonância política? Creio que ela nada mais é do que a concessão da nossa paixão multicultural globalizada aos alienígenas *reais* (eles se parecem com camarões bípedes). Com exceção dos nigerianos. Os nigerianos aparentemente são alienígenas *em demasia*. São gângsteres do Distrito; eles tiram uma “graninha” explorando os Camarões; são gângsteres capitalistas nojentos que vendem e comem a carne dos Camarões por suas supostas qualidades imortalizadoras – de acordo com a crença supersticiosa nigeriana.

Mas há aqui uma ressonância moral da qual o *apartheid* nos tornou conscientes. Embora essa ressonância seja em nome de nossa “Diretiva Moral Primordial”, multicultural e globalizada, considero-a proxenetismo moral. Em um mundo movido por uma ambição multicultural, Blomkamp aumenta o tom e assume a probidade moral do multiculturalismo, por trás da qual vejo o impulso do mercado livre globalizado para eliminar todas as barreiras, das comerciais às de identidade nacional e cultural. Blomkamp pede que sintamos simpatia pela “diferença”, não

1. David Denby, “Americans in Paris”. In: *The New Yorker*, 24 de agosto de 2009, pp. 82-8.

importa quão “alienígena”² ela possa ser.

O novo filme de Quentin Tarantino, *Bastardos inglórios*, lançado na mesma época de *Distrito 9*, revela o que David Denby chama de “calosidade moral”. O filme não tem qualquer ressonância moral. Tarantino não usa uma bússola moral em uma década em que – lembro-me de ter ouvido nas “notícias de entretenimento”, na TV a cabo – Britney Spears satisfaz sua própria bússola moral, e é isso o que importa, certo? Bill Clinton, de acordo com o Instituto Cato, não usa uma bússola moral, ou melhor, não usava quando era presidente. Ninguém disse que George W. Bush não usa uma bússola moral, embora o registro de seus oito anos de governo demonstre um esquecimento do que se passou, política e moralmente, em todo o tabuleiro.

Tudo isso é um prólogo ou uma preparação de cenário – se preferir, o contorno moral – do filme *Bastardos inglórios*, que considero – com uma reserva considerável que mantereí até o fim – moralmente honesto, sincero e animador, no que diz respeito a esse contorno. Não diria que ele assume uma posição moral; ao contrário, o filme reiteradamente, cena após cena, deixa claro o que transparece para uma crítica moral, em vez de torná-lo imediatamente obscuro, como se nossa cultura compartilhasse um senso moral comum ou não fosse uma fachada para a nossa “calosidade moral”, para nossas visões morais profundamente divididas, ou não padecesse de uma apatia moral que não se limita à Geração Y. Não estou argumentando que Tarantino seja um moralista dedicado, ou qualquer espécie de moralista, estou dizendo apenas que grande parte de seu talento como diretor consiste em repetir e refletir o que somos, em vez de imediatamente impor alguma ordem ou resolução, seja ela moral, filosófica, psicológica ou política. Essa limitação (ou talvez ingenuidade) é também revigorante em uma época de discursos rápidos e confusos, blogs e *twitter*.

O coronel Hans Landa (Christoph Waltz), “o caçador de judeus”, é um demônio tão obsequioso quanto o Nick Beal interpretado por Walter Huston em *O homem que vendeu a alma* (William Dieterle, 1941); é mais atraente, mais humano do que o coronel Strasser interpretado por Conrad Veidt em *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943); é menos odioso do que o comandante nazista interpretado por Ralph Fiennes em *A lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993). Quando o vemos beber

2. O adjetivo “alien” pode ser também traduzido como “estranho” ou “estrangeiro”. Optou-se por “alienígena” em razão do contexto do filme (N. do T.).



mais um copo de leite fresco, que claramente aprecia muito, supomos que essa hospitalidade calorosa vai explodir em sangue. E explode. Essa é uma cena do seu repertório, uma reencenação de um clássico, mas possui um frescor fascinante. O público acabou se acostumando com o tempo da narrativa dos quadinhos e do formato digital, e isso é um analógico clássico. Tarantino é um mestre em “filmar e editar... com rigor clássico”, do desdobramento lento e ritmado da narrativa e está sempre à frente das expectativas do espectador. Essa não é uma tarefa fácil em nosso mundo pós-moderno, em que os filmes já não propiciam mais a sensação de uma experiência direta e se parecem com um apanhado de citações. Embora Tarantino seja conhecido como “um cineasta famoso por sua falta de originalidade” – e pode-se pensar que seu trabalho ilustra a afirmação de Umberto Eco segundo a qual em nosso mundo pós-moderno não podemos mais dizer “eu te amo”, mas somente “eu te amo à maneira do personagem de Barbara Cartland”³ –, não há um “já vimos isso antes ou isso é imitação” em suas narrativas. Os personagens de Tarantino são uma amostra do passado do cinema, mas não nos deixam com uma sensação de *déjà vu*. *Duplicidade* (Tony Gilroy, 2009) não conseguiu se livrar de certo ranço. Sentimo-nos deslocados assistindo a um filme que tenta fortemente ser realidade e não ficção. Trata-se de uma rivalidade abjeta entre um cara e uma garota, mas ela é pálida em comparação com a disputa entre Katharine Hepburn e Spencer Tracy ou entre Cary Grant e Rosalind Russell. George Clooney se equipara a Cary Grant em *O amor custa caro* (Joel Coen, 2003), mas é um tanto forçado, uma atuação do tipo “esta é a forma que Cary Grant faria isso”. Em *Sintonia de amor* (Nora Ephron, 1993), Tom Hanks e Meg Ryan, que reencarnam o Cary Grant e a Deborah Kerr de *Tarde demais para esquecer*, ficam à sombra desse filme, sugando seu sangue para manter nosso interesse em um romance requentado. Fugimos para as brincadeiras e animações computadorizadas para evitar isso. Não é o caso de Tarantino.

Quanto mais perto estivermos do que sentimos que é real e quanto mais distante estivermos do que consideramos *vacilante*, maior será o impacto. Na primeira cena, o Coronel Landa explica sua missão e dedicação a ela, sua compreensão da “psicologia de rato” daqueles que persegue, a escolha que o fazendeiro francês, Perrier LaPadite (Denis Menochet), tem que fazer para salvar sua família. Ele, então, extermina os judeus

3. Umberto Eco, *Reflections on 'The Name of the Rose'*. London: Martin Secker & Warburg, 1985, p. 67.

que se escondem sob o assoalho, mas permite que um deles escape. Não sabemos se ele honra a promessa de poupar a família do fazendeiro. Essa “recusa de nos mostrar em que os acontecimentos redundam nada mais é do que pura negligência ou indiferença”, escreve Denby. “Calosidade moral” em ação. Mas consideremos como Tarantino manipulou nosso fascínio pelo malvado Coronel Landa, como nossa cumplicidade com sua racionalidade (digo isso porque nós, como o fazendeiro, aquiescemos a cada ponto do discurso do Coronel Landa) enfraquece a mesma racionalidade que usaríamos contra ele.

Sigamos o interesse pela racionalidade um pouco mais, até a cena em que alguns dos judeus americanos caçadores de nazistas, sob o comando de “Aldo o Apache” (Brad Pitt), se reúnem com um oficial da inteligência britânica, o tenente Archie Hicox (Michael Fassbender), e a atriz alemã Bridget von Hammersmack (Diane Kruger), uma espiã que trabalha para os Aliados. Um oficial da SS inesperadamente se junta a eles, e a tensão na mesa é perceptível. Tarantino a desenrola de forma gradual, sempre se mantendo à nossa frente, alternando entre uma lentidão enfadonha e uma escalada repentina e enervante. Somos mantidos no limiar da violência, mas não sabemos quando ou como ela acontecerá; enquanto isso, coisa típica de Tarantino, escutamos nada menos que um discurso sobre como uma mente muito inteligente funciona, quando o oficial da SS persegue mediante uma série de perguntas a identidade do personagem cujo nome está escrito em um papel colado na sua testa, que ele não pode ver. “King Kong”. Sua mente se move tão habilmente, reunindo cada vez mais informações, juntando lentamente as peças do quebra-cabeça, que no fim ficamos admirados. Quero dizer, sabemos que esse oficial da SS, que inicialmente tem dúvidas quanto à nacionalidade de um dos espiões, muito em breve descobrirá que todos à mesa são espiões. Sua mente é muito boa em sondar e detectar. Ele é inteligente demais para esses espiões. E ele é, no entanto, o mal, um SS. Mais uma vez, fica claro que a razão está dos dois lados, o nosso e o dos inimigos, e talvez ela seja utilizada com maior habilidade pelos nazistas do que pelos judeus americanos caçadores de nazistas. Qual lado, o bom ou o mau, apresentará as razões que levarão a um posicionamento moral correto?

Quando o Coronel Landa inesperadamente aparece na estreia do filme de Joseph Goebbels, ele também se confronta com os judeus americanos caçadores de nazistas, que se fingem de cineastas italianos. Mas o Coronel Landa fala fluentemente



italiano, e toda vez que pede a “Aldo o Apache” e seus asseclas que repitam seus nomes, eles o pronunciam de maneira diferente. Então vemos o Coronel Landa falar fluentemente inglês, francês e italiano, bem como alemão. O que notamos nos judeus americanos caçadores de nazistas? O “Urso Judeu” (Eli Roth) sai de uma caverna e esfaqueia com um taco de beisebol a cabeça de um soldado alemão, que morre, muito claramente, muito corajosamente, e não importa se era um soldado alemão malvado ou não. No final do filme, “Aldo o Apache” desenha, usando uma faca, uma suástica na cabeça do Coronel Landa e declara que é sua obra-prima.

Qual é a abertura para a crítica moral? Acho que os judeus americanos caçadores de nazistas são Bárbaros do Bem, tudo é moralmente permitido – a estupidez, a ignorância, a selvageria (para extrair a verdade da atriz alemã, “Aldo o Apache” enfia o dedo em sua ferida, causada por uma bala) –, porque a bondade nunca pode cometer um mal em sua batalha contra o mal. Você pode ver semelhanças entre essa atitude e a do secretário de Defesa, Donald Rumsfeld, e a do vice-presidente, Dick Cheney, que defendem a tortura em Guantánamo: nós somos os bons, não podemos fazer nada de errado. Se apresentamos razões que levaram a esse ponto de vista, então talvez tenhamos utilizado as razões do Coronel Landa e do oficial da SS. Se chegamos a esse ponto de vista utilizando fundamentos puramente morais, então deixamos de aplicar os mesmos critérios de avaliação moral a nós mesmos, o que significa que nosso fundamento moral nada mais é do que o interesse em nós mesmos e a preservação de nossa ordem de coisas, com a ajuda da justificativa moral necessária, a fachada moral necessária, o álibi moral necessário. A necessidade, em suma.

Considere ainda como o Coronel Landa poupa a menina que foge, Shoshanna Dreyfus (Mélanie Laurent), dando-lhe uma última chance, e como o prazer em afirmar sua própria liberdade de escolha mimetiza o que todos nós consideramos um sinal de nossa humanidade: a liberdade de escolha. Por não querer mostrar o que acontece com o fazendeiro e sua família, ficamos com o Coronel Landa, cuja maldade não é tão certa quanto a que foi conferida imediatamente, por exemplo, por George W. Bush a Osama bin Laden. É certo que nosso perímetro cultural americano, nesta primeira década do século 21, requer, como um viciado precisa de heroína, que sua maldade seja embalada hermeticamente sem qualquer suposição, contestação preemptiva confusa ou crítica moral, como a que estou fazendo

aqui. Realmente nos afastamos da reescrita desordenada de , que William Blake apresentou em sua profecia intitulada *Milton*, em que Satanás nos fascina com sua energia e seus propósitos, embora cercado por uma bondade pálida, inerte e sem imaginação.

Agora, deixe-me dizer logo: não acho que a abertura moral se refira a qualquer noção nietzschiana ou blakeana ou relativista do mal. A abertura é mais simples e facilmente observada: nosso impulso empreendedor para inovar e levar o velho à obsolescência, para competir vigorosamente e destruir criativamente a concorrência, para vencer a resistência apresentada pela tradição, pela identidade religiosa e étnica e pela suposta comunidade e permitir que os valores de mercado governem em seu lugar, para conectar uma escolha racional ao autointeresse em todos os domínios, tudo isso cheira a energia e propósito satânicos; com efeito, cheira a uma crença nazista na dominação.

Somos todos nazistas ou somos Bárbaros da Bondade que escapam à condenação moral? Esse é o dilema apresentado pela abertura definitiva a uma crítica moral, o que, acredito, o filme de Tarantino faz.

Mas ele também, creio, se antecipa a tal revisão, convertendo, à sua maneira, um momento histórico em uma farsa sanguinária. E o momento histórico é aquele que definiu o mal moral no século XX. O embaralhamento e a degradação desse modelo moral não são revigorantes.

Embora não pareçamos capazes de reunir qualquer ética racional na qual nossas noções morais se baseiem – pelo menos não uma que seja tanto universal quanto aceita universalmente –, com efeito, construímos um sentido moral, uma bússola moral, se preferir, com base na conjectura ou na nossa experiência histórica. Há um reconhecimento transcultural, por exemplo, de que o genocídio é um mal moral, embora, dependendo de sua posição cultural – se você tem origem indígena, se é armênio, turco, palestino, judeu, alemão, africano e assim por diante –, você possa negar o acontecimento ou redesignar a vilania. Maridos que batem nas esposas e restringem suas aparições públicas, abuso de crianças e pornografia infantil, escravidão e terrorismo são alguns exemplos de modelos morais claros. Mulheres que buscam aborto, Estados que executam condenados, corporações com fins lucrativos que poluem o planeta, empresas de seguro



de saúde que rejeitam reivindicações legítimas, executivos derramando uma “grana preta” nas mãos uns dos outros enquanto o contribuinte paga a fiança de seus crimes, o comércio de armas automáticas, o controle do congresso por lobistas, essas coisas são exemplos de casos muito discutidos; portanto, a bússola moral oscila de uma maneira alucinada. Embora muitos considerem o extermínio sistemático dos judeus pelos nazistas como um exemplo indiscutível do mal moral, testemunhamos tanto o questionamento como a negação do acontecimento. Foram apresentados argumentos “racionais” que interpretam a história de forma não conclusiva, mas suficientemente convincentes para gerar um debate, para turvar a clareza de uma posição moral. Isso tem sido uma estratégia eficaz em nosso mundo pós-moderno, em que a razão foi posta sob suspeita e a história se tornou uma narrativa feita a partir de um determinado ponto de vista. Estou pensando no debate *design* inteligente/teoria darwiniana e no aquecimento global: debate verdadeiro ou falso? Penso também no questionamento do movimento dos direitos civis: ele produziu um efeito encorajador ou deletério sobre os negros? Ou, mais recentemente, um presidente que quer melhorar o sistema de saúde pública não estaria querendo matar sua avó e seu avô?

Bastardos inglórios abala o poder do holocausto como um caso claro de mal moral, não por meio de argumentos estrategicamente reunidos ou de irracionalismo selvagem, mas mediante a encenação de um drama de vingança que é, em si, como já mostrei, cheio de ambiguidades morais. O Holocausto não teve os Bárbaros do Bem e os superintelectos nazistas e, seguramente, não terminou de forma clara e gratificante como no filme de Tarantino. Quão profundamente o mal é definido pelo fracasso dos judeus em não serem mais do que vítimas da chacina dos nazistas? Se aprendemos a distinguir o bem moral do mal moral mediante o que nós mesmos fazemos, então a inocência absolutamente atordoada e passiva dos judeus diante do ataque brutal e irracional está no cerne da lição, do significado moral. Se os judeus de hoje sonham com vingança, retaliação e castigo e, portanto, vão se sentir atraídos pela vingança exibida no filme de Tarantino, é outra questão para uma crítica moral. É uma questão que nada tem a ver com o posicionamento de Tarantino em relação ao Holocausto – expresso em uma paisagem fílmica violentamente vingativa –, aparentemente um posicionamento que não só resolve e limpa o que historicamente permanece uma ferida aberta, mas também retira do Holocausto o que chamo de seu status histórico de “arquivo frio”. É uma tragédia cujo fim

trágico perdura e não acaba nunca.

Muito esforço tem sido feito no meio cinematográfico para preservar essa sombra persistente do Holocausto, e o filme de Tarantino estreou logo depois de *Um ato de liberdade* (Edward Zwick, 2008), a “verdadeira história” dos judeus bielorrussos que resistiram ao nazismo. Trata-se de um filme que desperta novamente a memória, ao passo que o de Tarantino corre o risco de obnubilar essa memória, um grande risco quando consideramos o estado em que se encontra a memória histórica em nosso novo milênio, do “era assim há cinco segundos”. Quando um caso assustadoramente claro de mal moral permanece em nossos registros históricos, nós, humanos, estamos bem perto de conhecer e desenvolver nosso sentido moral. David Denby diz que Tarantino “fez graça de um momento trágico da história”; eu diria que ele embaralhou esse senso moral ao transformar uma tragédia histórica em *ficção pulp*.⁴

Jeffrey Goldberg, em um artigo do Atlantic, “O vingador judeu de Hollywood” (setembro de 2009), acha “desconcertante o primeiro filme em que Tarantino faz referência a acontecimentos históricos reais”.⁵ Talvez possamos ver esse roteiro confuso e fantasioso do impacto moral de um acontecimento histórico como mais uma abertura para uma crítica moral: a transformação da história em um *twitter* no qual apenas o presente é sagrado pode, eventualmente, nos deixar sem um norte para o qual apontar a bússola moral.

Mas se nos sentimos confortáveis no papel de Bárbaros do Bem, talvez isso não importe. Oponho-me moralmente a essa possibilidade.

Publicado originalmente pela revista Senses of Cinema - sensesofcinema.com

Traduzido por Tiago Jonas.

4. No original, o autor faz um trocadilho com o filme *Pulp Fiction – Tempo de violência* (1994). (N. E.)

5. Jeffrey Goldberg, “Hollywood’s Jewish Avenger”. In: *The Atlantic*, setembro, 2009, pp. 74-77.





Django livre: história de violência

Filipe Furtado

Entre os muitos elementos que Quentin Tarantino compartilha com Brian De Palma, há um que ajuda a explicar por que os dois cineastas são frequentemente mal compreendidos: em seus filmes, existe o mesmo gosto por compartilhar o drama e a sátira com igual desenvoltura – às vezes, nas mesmas sequências –, por caricaturar o aparentemente sério e, ao mesmo tempo, sentir na carne a violência grosseira que infligem, eles próprios, a seus personagens. Esta aposta contínua no drama e na caricatura faz com que De Palma frequentemente seja reduzido a um mero cínico e Tarantino, tratado como um troglodita grosseiro a canibalizar a história do cinema. É uma imagem à qual se retornou com frequência desde o lançamento deste filme, que, mais do que qualquer outro de Tarantino, parece ter despertado a ira de muitos, em parte justamente pela sua disposição em se equilibrar entre o trágico e o caricatural. *Django livre* certamente não é uma lição histórica sobre escravidão nos Estados Unidos – Tarantino não tem o menor temperamento para uma empreitada como essa –, mas um filme muito autoconsciente sobre histórias de violência. O foco não é a verdade dos fatos, e sim a maneira como a permanência de tal violência depende de que todos assumam os mesmos papéis, a começar pela figura do próprio cineasta. Perto do final de *Django livre*, Tarantino implode a si mesmo, no que deve ser um dos momentos mais honestos do cinema em 2012, ano de lançamento do filme.

Como quase todos os filmes sobre escravidão de realizadores brancos, *Django livre* é essencialmente sobre a culpa branca. Nos termos de *exploitation* tão caros ao cineasta, podemos dizer que se trata de uma releitura de *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (Melvin Van Peebles, 1971), no qual a raiva incontida que o cineasta exibia enquanto construía sua série de imagens de abuso é substituída por iguais doses de arrependimento. Só que, se filmes de expiação do artista branco se caracterizam, de Stanley Kramer a Steven Spielberg, pela nobreza do tom, nada poderia ser mais distante do que aquilo que vemos aqui. *Django livre* se constrói, assim como *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, por meio de uma série de imagens de violência perpetuadas por figuras de autoridade, oficial ou social, sobre o corpo do

seu protagonista. Quando Quentin Tarantino se dispõe a lançar uma manada de cães de caça sobre um pequeno coadjuvante negro, ou quando coloca Jamie Foxx dependurado nu para ser torturado, é impossível esconder seu próprio prazer em encenar tais situações.

Se o sadismo nos filmes de culpa branca é geralmente apresentado com a distância de uma lição de civilidade, não haverá espaço para tais bons modos em *Django livre*: longe de apaziguado, o sadismo aqui não foge ao seu papel de espetáculo. Se a última década da obra de Tarantino apostou na capacidade de redenção do próprio cinema, ele finalmente encontra um tema em relação ao qual o cinema (e, por consequência, o próprio Tarantino, grande consumidor de imagens que é) não pode se redimir – muito pelo contrário –, fundado como o cinema americano é sobre imagens de violência que frequentemente trazem consigo um forte componente racial. Se todos são muito conscientes do próprio papel em *Django livre*, nenhum ator será mais consciente que o realizador, produtor e consumidor voraz do próprio sadismo (e, por consequência, o próprio espectador, a quem jamais será permitida a superioridade diante do que vê). Logo, não é surpresa que ele exploda a si mesmo com igual entusiasmo sádico minutos antes de explodir a casa grande tão simbólica do racismo americano no século XIX.

Este é um filme assumidamente confuso, que começa com o bom europeu libertando o escravo e termina fechando seu foco menos sobre escravocratas do que um “negro de casa”. Mas esta confusão colabora para sua força, pois não lhe permite saídas diante da própria ambivalência. *Django livre*, com seu ritmo torto – o filme todo parece constantemente pronto para se desmanchar na frente do espectador –, perde a história em meio à farsa, mas permanece de grande transparência emocional. É um filme honesto na sua grosseira feiura.

Há, porém, muito do que suspeitar: a ambivalência de Tarantino para com a própria empreitada faz com que o filme não se mova com a mesma exuberância e desenvoltura que a maioria dos seus outros trabalhos. Mais grave: a esposa de *Django* jamais se registra frente ao espectador como mais do que uma desculpa para mover a ação (o filme, estranhamente, é incapaz de dar a ela ou mesmo ao casal uma existência palpável), o que torna a dramaturgia da segunda metade da projeção por vezes abstrata em excesso. *Django livre* frequentemente excede a tendência à impaciência que por vezes domina o cinema de



Tarantino, queimando novos gêneros e situações em grande velocidade, enquanto o filme parece se mover rápido sobre uma lista de história do cinema que o cineasta decidiu cortar (um problema muito sentido principalmente nas sequências iniciais e finais do filme). Ele, ao mesmo tempo, “bate” como um filme muito longo e também curto demais, em meio a digressões que sugerem vários outros filmes imaginários que *Django livre* poderia ser. Além disso, devo dizer que, se tendo a simpatizar e concordar com os defensores do diretor de que as acusações sobre falsificações históricas perdem o ponto do filme, é também verdade que *Django livre* se move por um terreno bem mais pantanoso do que *Bastardos inglórios*. A excursão à Segunda Guerra revista pelo cinema do primeiro filme pisa num terreno muito mais firme frente ao espectador do que a excursão à escravidão, que passeia por uma série de elementos e situações que o cinema poucas vezes se prestou a representar bem. A fronteira entre história e ficção é muito melhor demarcada no primeiro filme, o que, em alguns momentos, acrescenta a *Django livre* uma tensão nem sempre bem resolvida.

Dito isso, é útil apontar que *Mandingo*, de Richard Fleischer, um dos poucos olhares honestos sobre o período (e um filme que *Django livre* referencia múltiplas vezes), foi recebido à época do seu lançamento num tom derrisório não muito diferente das piores críticas aplicadas ao filme de Tarantino. Isso sugere que, mesmo se houvesse uma preocupação maior em se ater aos detalhes históricos da vida nas plantações e uma seriedade mais inquestionável na forma que se confronta com o tema, a mera opção de não apresentar a escravidão num tom aprazível provavelmente bastaria para colocá-lo em problemas em meio a muitos outros. *Django livre* tenta com frequência ultrapassar *Mandingo* na força brutal das suas imagens, e se é certo que o filme é ainda mais gráfico na sua violência, seu universo certamente é mais confinado que o do filme de Fleischer, e a força destas imagens, mais difusa, por mais gráficas que sejam. Por conta de o sul norte-americano do filme não ter a mesma textura, elas terminam por se revelar mais abstratas.

Desde *Kill Bill*, o cinema de Tarantino se mostrou cada vez mais monotemático, com espaço exclusivamente para vingança e poder. Seja a noiva em *Kill Bill*, as protagonistas de *À prova de morte*, Shoshanna e os bastardos em *Bastardos inglórios*, ou *Django*, o que move os protagonistas de Tarantino pós-*Jackie Brown* é invariavelmente a mesma ideia de reparação, de preferência pela forma mais violenta e cartunesca quanto

possível, como se o mergulho no caricatural fosse a única forma aceitável de purgar a violência inicial. Não há nada em *Django livre* tão memorável quanto a sequência de abertura de *Bastardos inglórios*, na qual o nazista interpretado por Christoph Waltz, diante do fazendeiro francês, vai passo a passo estabelecendo quem manda. Mas o mesmo sentimento controla boa parte das suas sequências, sobretudo na forte segunda metade.

Cada gesto em *Django livre* – e este é um filme em que tudo se resolve em gestos – é uma forma de expressar poder, seja ele real ou fictício. É algo que está escrito: da postura de Samuel L. Jackson, da reinvenção de Django como herói de *blaxpoitation*, transportado para o sul-americano do meio do século XIX, da cortesia dissimulada de DiCaprio ao sotaque europeu “civilizado” de Waltz. Como em *Bastardos inglórios*, a história é revista como teatro que se revela pura farsa. *Django livre* por vezes procede como uma inversão exata do filme anterior, em que o barbarismo muito americano dos bastardos era usado para encerrar uma barbárie europeia – certamente não é por acidente que a paixão de Waltz por *Os Nibelungos* sirva para colocar a trama em movimento. O filme se apresenta como uma série de painéis de violência que se movem até o momento inevitável que um homem abuse de outro, e cada situação é devidamente ritualizada, retirada da sua normalidade rumo à farsa grotesca, como se o filme soubesse que esta é a melhor forma de lhes fazer justiça.

Em certos pontos, o Tarantino apreciador do mais grosseiro cinema B reconhece que, na irresponsabilidade de muitos destes filmes, se esconde um horror potente. Uma sequência como aquela em que DiCaprio ordena que soltem os cachorros sobre seu escravo poderia facilmente constar em algo como *Blacksnake* – filme picareta de Russ Meyer sobre uma revolução de escravos no Caribe, em que situações começam quase como gracejos e terminam horripilantes. Neste sentido, uma das melhores sacadas do filme é sem dúvida reduzir o então nascente Ku Klux Klan a uma ponta ridícula na sua incompetência. É como se dar a eles qualquer peso de representação fosse transferir a tal organização uma respeitabilidade que ela jamais fez por merecer.

Assim como a maioria dos filmes recentes de Tarantino, *Django livre* se divide em duas partes muito claras. Como bom vendedor, o cineasta abre o filme com uma convidativa fantasia de poder: o escravo que passo a passo conquista não só a



liberdade, mas se transforma no grande pistoleiro *cool*, que pode finalmente partir no resgate da esposa. É uma seção dominada por muito do que esperamos de Tarantino: pastiche jocoso, mas respeitoso por cinema de gênero (no caso, o faroeste); uso amplo de trilha sonora de outros filmes; atuação icônica de Waltz; diálogos rápidos; a já mencionada cena da KKK; violência artificial etc. Há também, nestas sequências iniciais, um uso dos mais expressivos das paisagens, em externas que não ficariam deslocadas em alguns grandes faroestes de locação do cinema americano.

Tudo isso, porém, é prólogo. Após convidar o espectador para seu universo, *Django livre* tem uma virada radical e se transforma em outro filme. Vamos a Candieland, fazenda do aristocrata racista DiCaprio, e trocamos um registro mítico (o da liberdade dos amplos espaços sugeridos pela conquista do oeste) por outra mitologia muito diferente das plantações sulistas e seus escravos, um espaço que a ficção americana tradicionalmente apresenta paralelamente não como o território da descoberta, mas o da decadência. É como se, enquanto o comboio se desloca para aquele lugar, o filme também se movesse do nascimento para a vergonha de uma nação.

Ao longo da travessia que os personagens fazem até Candieland (o nome por si só sugere uma espécie de parque temático de horrores), o trato que Tarantino dá para as locações se transforma: de esplendorosas, elas se estreitam e sugerem outro tipo de espaço, muito mais artificial e sinistro. Se antes havia um estranhamento e uma consciência de papéis representados, isto se dava exclusivamente pelo corpo estranho do caçador de recompensas negro (muito similar, de certa forma, ao de *Boss Nigger*, um forte, se bem tradicional, faroeste que Jack Arnold realizou com Fred Williamson em 1975). No caminho para Candieland, porém, cada gesto é redimensionado, cada movimento passa a ter um peso especial. Quando as máscaras podem cair e algum dos atores fugir do seu papel, o resultado final não será outro que não a consumação da violência, como na já mencionada sequência com os cães. Se há uma grande contribuição do filme para a ficção sobre o período, ela se dá justamente por esta estrutura bifurcada e na forma com que Tarantino sugere serem estas ficções não excludentes, mas complementares e essenciais umas às outras. O mesmo mundo que nos deu *Paixão dos fortes* também nos deixou *Mandingo*, e o primeiro não poderá jamais existir sem o segundo.

Na altura em que chegamos à casa grande, entramos definitivamente num espaço alegórico, e já não resta nada para além da mais completa farsa histórica, em que cada movimento busca retardar ao máximo a explosão de violência inevitável ainda por vir. A forma como Tarantino sustenta tal clima por meia hora, até que o personagem de DiCaprio expõe os papéis de cada um, é de um controle tão preciso quanto a sequência da taverna de *Bastardos inglórios*. A falsificação de sentimentos domina a ação, a tal ponto que não só o filme nos nega o reencontro de Django com a esposa, como o media por completo através de uma segunda língua: o alemão é filmado de forma a reforçar que, num ambiente tomado por violência, até um reencontro amoroso carrega consigo o peso da crueldade. Há muito a se dizer sobre o trabalho que Tarantino e seu fotógrafo habitual, Robert Richardson, fazem para estabelecer aquela casa grande como um espaço de trevas, que traz consigo toda uma história de abuso e violência muito antes de a câmera registrá-la.

Waltz e Foxx recedem o espaço para os dois atores mais autoconscientes do filme: o escravocrata (DiCaprio) e seu negro da casa (Samuel L. Jackson), cujo flerte de mestre e seguidor passa a monopolizar cada gesto (o grito desesperado do segundo diante da morte do primeiro é o momento mais expressivo de toda a parte climática do filme). Mais cedo, quando Django é originalmente introduzido ao aristocrata racista, há um plano rápido em que ele olha com cara feia para o atendente negro que lhe serve bebida, e o filme estabelece com precisão a antipatia que posteriormente lançará sobre a figura de Jackson. No teatro proposto por *Django livre*, os atores vistos com piores olhos são os negros da casa que assumem de bom grado o papel de si mesmos (uma leitura certamente discutível que o filme leva até sua conclusão extrema, na sequência final, e que só se sustenta graças ao trabalho de Jackson no tom certo entre o puro artifício e o trágico). Há também alguns ótimos detalhes às margens, como a figura da irmã do aristocrata, que, em algumas poucas cenas, estabelece um retrato muito crível de um mal dissimulado.

É também neste jogo de atuações que o gosto de Tarantino por equilibrar o trágico e o caricatural mostra sua maior força. Se *Django livre* começa quase como um pastiche e perde toda sua graça no caminho de Candieland, o filme jamais perderá seu gosto pela caricatura. No entanto, por mais artificial se revele cada tipo de que o filme lança mão, mais ressonante dramaticamente ele se tornará. Não haverá, por fim, espaço para nenhum outro papel que o dos violentadores e dos violentados (até Waltz, cuja



presença ao longo de todo o filme é o da caricatura de um ideal civilizatório europeu, não consegue resistir aos seus próprios piores impulsos). Numa história de violência – não só a destes personagens, mas também a de todos os outros que o cinema americano já colocou naquelas mesmas posições –, não haverá lugar para conciliação. Somente mais violência.

Se, por fim, após toda a destruição promovida pelo sadismo culpado de Tarantino, o centro de *Django livre* se revela o corpo abusado de Jamie Foxx e o peso simbólico que carrega consigo, é nesta hora que percebemos que o filme todo também trava um forte paralelo com a série de filmes que Rainer Werner Fassbinder realizou com o ator Günther Kaufmann. Eles próprios apresentam um subtexto sempre complicado das relações de poder entre cineasta e seu ator (o melhor filme de Fassbinder, *Precauções com a puta sagrada*, não deixa de ser, entre muitas outras coisas, uma dramatização destas tensões). Vale apontar que, entre as parcerias do cineasta alemão e Kaufman, está justamente *Whity*, um faroeste sobre a herança maldita da escravidão americana, em que uma família decadente manipula o negro da casa (Kauffmann) até sua revolta deixar uma pilha de corpos não muito distante daquela que *Django livre* produz ao longo dos seus dois clímax.

É uma dramatização de uma relação de poder/violência que chega ao filme na figura dos mandingos (os negros lutadores que Tarantino importou de Fleischer), mas que se resolve melhor na presença de Foxx, a quem o filme dá uma dimensão mítica de grande vingador, mas de quem ele também abusa com uma frequência incomum dentro da lógica de *star system*. Quando a Foxx finalmente é permitido liberar todo o desejo de retribuição que carrega consigo, no tiroteio final do filme (ao som de hip hop, a contribuição mais visível da cultura negra americana para o imaginário branco sobre a violência do outro), curiosamente Tarantino dissipa o que poderia ser o efeito catártico do momento, ao suavizá-lo com o uso de uma série de planos que o apresentam como uma figura muito mais humana e falha do que o momento suporia.

Não há catarse possível para *Django livre*, por mais que a culpa do cineasta assim desejasse. Tarantino não é tão sofisticado como Fassbinder, mas por fim chega ao mesmo impasse de representação: o cinema lança poder demais sobre a presença dos violentados pela sua câmera, simplesmente por se disporem a se colocar diante dela, quanto mais aqueles

tantos aos quais ele próprio não consegue resistir por lançar em mais e mais armadilhas. *Django livre* adoraria redimir o cinema de gênero – o território que Tarantino sempre visita, mas no qual é incapaz de habitar – de toda sua história de violência, todos seus Djangos e todas suas outras Candiellands (não só aquelas que se referem exclusivamente à escravidão), mas pode no máximo esvaziá-la por um momento, antes que retorne em filmes posteriores. *Django livre* parece bem consciente dos seus limites: a imagem final de Django em triunfo será ao mesmo tempo edificante e vazia na sua exuberância. Terminado o filme, haverá muitas outras Candiellands, e muitos sádicos bem menos culpados do que o próprio cineasta.

Publicado originalmente pela revista Cinética - revistacinetica.com.br



Filmes como diretor


**INGLOURIOUS
BASTERDS**

KILL BILL

DJANGO
UNDAINED

**Jackie
Brown**

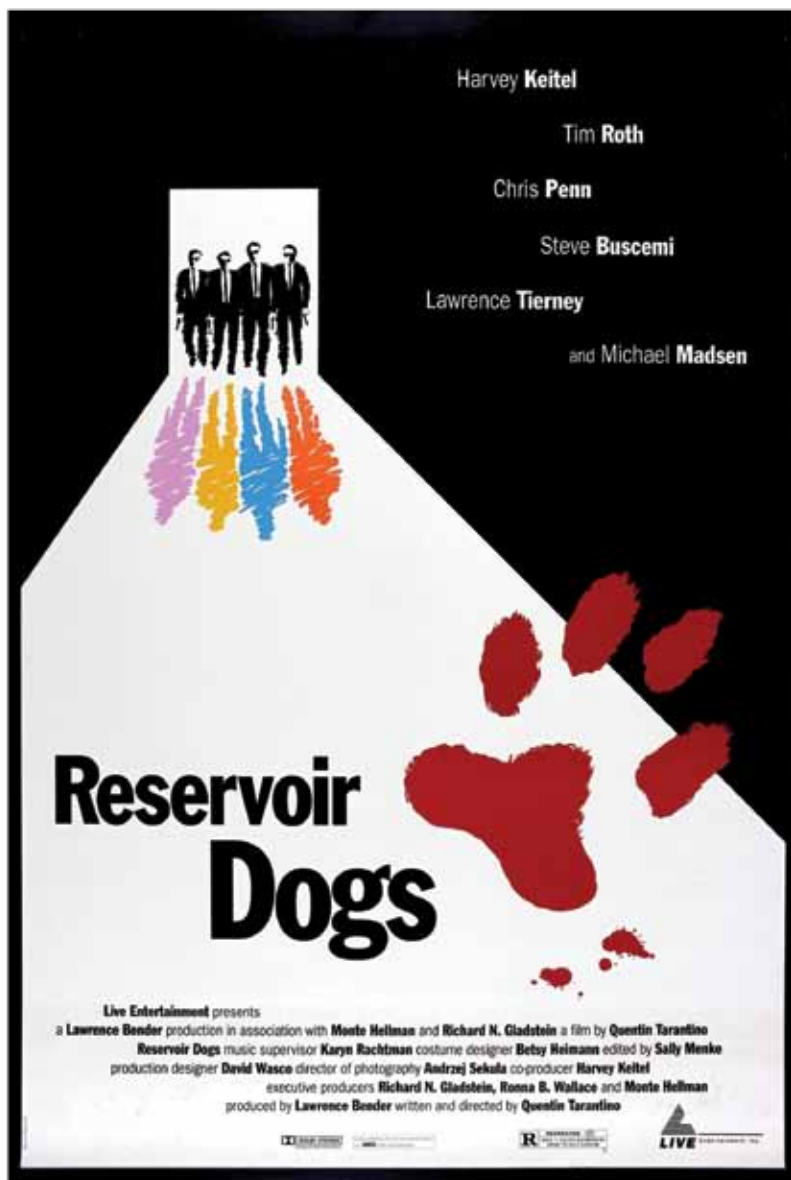


**FOUR
ROOMS**

PULP FICTION

**"DEATH
PROOF"**

**reservoir
dogs**



Cães de aluguel

(Reservoir Dogs, EUA, 1992, 99 min)

195



Direção e roteiro: Quentin Tarantino

Produção: Lawrence Bender

Direção de fotografia: Andrzej Sekula

Montagem: Sally Menke

Direção de arte: David Wasco

Figurino: Betsy Heimann

Elenco: Harvey Keitel (Mr. White / Larry Dimmick), Tim Roth (Mr. Orange / Freddy Newandyke), Michael Madsen (Mr. Blonde / Vic Vega), Chris Penn (Nice Guy Eddie Cabot), Steve Buscemi (Mr. Pink), Lawrence Tierney (Joe Cabot), Eddie Bunker (Mr. Blue), Quentin Tarantino (Mr. Brown), Randy Brooks (Holdaway), Kirk Baltz (Marvin Nash)



Joe Cabot, um experiente criminoso, reuniu seis bandidos para um grande roubo de diamantes. Mas estes homens não sabem nada uns sobre os outros e cada um utiliza uma cor como codinome. Durante o assalto, porém, algo dá errado, pois diversos policiais esperavam no local. Mr. White leva Mr. Orange – que na fuga levou um tiro na barriga e morrerá se não receber cuidados médicos – para o armazém onde o grupo combinara de se encontrar. Logo depois, chega Mr. Pink, certo de que um deles é policial disfarçado. O grupo precisa então descobrir quem é o traidor. Em um clima de acusações mútuas, a situação fica cada vez mais insustentável.

PRÊMIOS

- Independent Spirit Award: Melhor ator coadjuvante (Buscemi). Indicado a diretor e filme de estreia.
- Festival de Toronto: Prêmio da Crítica Internacional – FIPRESCI.
- Festival de Sitges: Melhor diretor e roteiro.

CURIOSIDADES

-O título original do filme foi indiretamente sugerido a Quentin Tarantino por um sócio da videolocadora onde trabalhava na época em que escrevia o roteiro. Ele sugeriu ao cliente que alugasse o francês *Adeus, meninos* (1987), de Louis Malle. Nos EUA, o filme foi lançado com o título original *Au revoir les enfants*. O cliente respondeu em tom de deboche que “não queria assistir a nenhum reservatório de cães”. Tarantino tirou daí a expressão que dá título ao filme, mas, no entanto, não é falada nenhuma vez.

-Com 30 mil dólares e uma câmera 16mm nas mãos, Tarantino estava pronto para filmar o roteiro de *Cães de aluguel* com a ajuda de alguns amigos. Foi então que o ator Harvey Keitel recebeu uma cópia do roteiro e telefonou para o diretor, se oferecendo não só para atuar no filme como ajudar a arrecadar dinheiro. O orçamento subiu para 1,5 milhão de dólares e o filme virou uma produção profissional.

-Madonna, cuja canção *Like a Virgin* é o tema da conversa que abre o filme, é fã do trabalho de Tarantino. No entanto, renega a teoria explicitada pelo diretor de que a canção seria sobre uma prostituta reagindo ao sexo com um homem dotado de um pênis descomunal. Ela presenteou o diretor com uma cópia de seu álbum *Erotica*. A dedicatória dizia: “Para Quentin. Não é sobre pinto, é sobre amor. Madonna”.

-O maquiador e técnico em efeitos Robert Kurtzman trabalhou de graça no filme com a condição de que Tarantino desenvolvesse um roteiro a partir de uma ideia sua. A colaboração viria a se tornar o filme *Um drink no inferno*, dirigido por Robert Rodriguez quatro anos depois, com Tarantino em um dos papéis principais. Kurtzman viria também a se tornar diretor, assinando filmes de horror de baixo orçamento, como *O mestre dos desejos* (1997) e *The Rage* (2007).

-O personagem de Michael Madsen chama-se Vic Vega, mesmo sobrenome de Vince Vega, interpretado por John Travolta em *Pulp Fiction - Tempo de violência* (1994), o filme seguinte de Tarantino. Em entrevistas, o diretor disse imaginar que os dois personagens seriam irmãos.

-Total de mortes (dentro e fora de cena): 17.

-Total de vezes em que se fala a palavra “fuck” e seus derivados: 272.

CRÍTICA

“*Cães de aluguel* é provavelmente a mais bela revelação oferecida pelo cinema americano desde a consagração dos Coen. (...) O primeiro longa-metragem de Quentin Tarantino se apropria de um gênero definido (o filme de gangster), mas se afasta da estrutura de produto padronizado para construir uma obra absolutamente pessoal. Tarantino se aproveita especialmente de



uma situação em que se junta a seus personagens para desenvolver em paralelo nada menos que uma reflexão sobre a própria ideia da encenação” (Olivier De Bruyn, *Positif*, 1992).

197

TRILHA SONORA

“And Now Little Green Bag...” - fala do rádio pela voz de Steven Wright

“Little Green Bag” - The George Baker Selection

“Rock Flock of Five” - fala do rádio pela voz de Steven Wright

“Hooked on a Feeling” - Blue Swede

“Bohemiath” - fala do rádio pela voz de Steven Wright

“I Gotcha” - Joe Tex

“Magic Carpet Ride” - Bedlam

“Madonna Speech” - diálogo inicial entre Quentin Tarantino, Eddie Bunker, Lawrence Tierney, Steve Buscemi e Harvey Keitel

“Fool for Love” - Sandy Rogers

“Super Sounds” - fala do rádio pela voz de Steven Wright

“Stuck in the Middle with You” - Stealers Wheel

“Harvest Moon” - Bedlam (2:38)

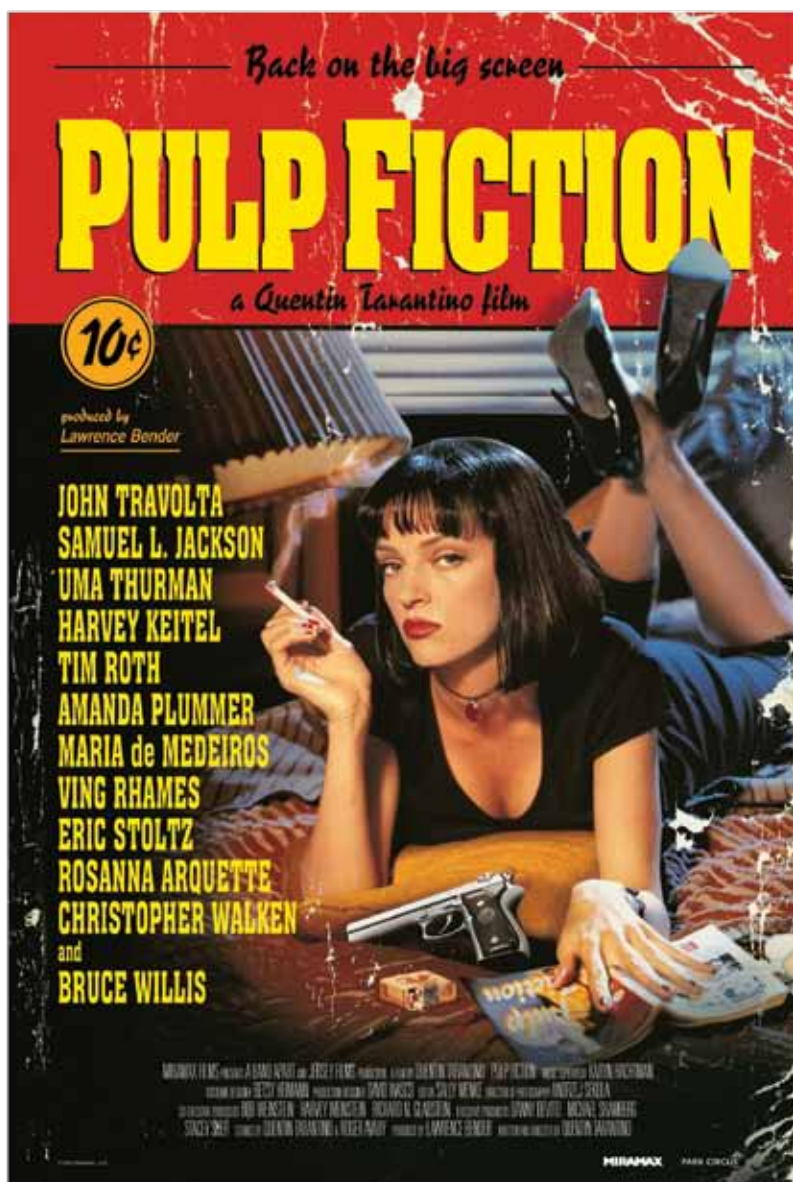
“Let’s Get a Taco” - diálogo entre Harvey Keitel e Tim Roth

“Keep on Truckin’” - fala do rádio pela voz de Steven Wright

“Coconut” - Harry Nilsson

“Home of Rock” - fala do rádio pela voz de Steven Wright





Pulp Fiction - Tempo de violência

(Pulp Fiction, EUA, 1994, 154 min)

199



Direção: Quentin Tarantino **Roteiro:** Quentin Tarantino e Roger Avary
Produção: Lawrence Bender
Direção de fotografia: Andrzej Sekula **Montagem:** Sally Menke
Direção de arte: David Wasco
Figurino: Betsy Heimann **Elenco:** John Travolta (Vincent Vega), Samuel L. Jackson (Jules Winnfield), Uma Thurman (Mia Wallace), Bruce Willis (Butch Coolidge), Harvey Keitel (Winston 'The Wolf' Wolfe), Ving Rhames (Marsellus Wallace), Maria de Medeiros (Fabienne), Quentin Tarantino (Jimmie Dimmick), Christopher Walken (Capitão Koons), Tim Roth (Pumpkin / Ringo), Amanda Plummer (Honey Bunny / Yolanda)



Vemos três histórias apresentadas de forma não cronológica: em uma, os capangas da máfia Vincent Vega e Jules Winnfield tem a missão de fazer uma cobrança a mando do chefe, Marsellus Wallace. Mas as coisas saem dos trilhos quando o carro em que estão passa por um buraco. Em outra história, Vincent deve levar Mia Wallace, esposa de seu chefe, para se divertir enquanto ele viaja. No entanto, algo dá errado quando Mia confunde a heroína que Vincent carrega com cocaína. Na terceira, conhecemos Butch Coolidge, um pugilista comprado por Marsellus para perder uma luta, mas que não cumpriu sua parte no acordo e agora precisa fugir do mafioso. Ele só não esperava reencontrá-lo pouco tempo depois, em circunstâncias inimagináveis.

PRÊMIOS

- Oscar: Melhor roteiro original. Indicado a filme, diretor, ator (Travolta), ator coadjuvante (L. Jackson), atriz coadjuvante (Thurman) e montagem.
- Festival de Cannes: Palma de Ouro de melhor filme.
- Globo de Ouro: Melhor roteiro. Indicado a filme de drama, diretor, ator de drama (Travolta), ator coadjuvante (L. Jackson) e atriz coadjuvante (Thurman).
- BAFTA: Melhor ator coadjuvante (L. Jackson) e roteiro original. Indicado a filme, diretor, ator (Travolta), atriz (Thurman), direção de fotografia, montagem e som.
- Associação de Críticos de Nova York: Melhor diretor e roteiro.
- Associação de Críticos de Los Angeles: Melhor filme, diretor, ator (Travolta) e roteiro.
- National Board of Review: Melhor filme e diretor.
- Associação de Críticos de Boston: Melhor filme, diretor e roteiro.
- Associação de Críticos de Chicago: Melhor diretor e roteiro.
- Sindicato dos Diretores: Indicado a melhor diretor.
- Sindicato dos Atores: Indicado a ator (Travolta), ator coadjuvante (L. Jackson) e atriz coadjuvante (Thurman).
- Saturn Awards: Melhor filme de ação/aventura/suspense.
- Independent Spirit Awards: Melhor filme, diretor, ator (L. Jackson) e roteiro. Indicado a ator coadjuvante (Eric Stoltz).
- MTV Movie Awards: Melhor filme de cena de dança. Indicado a ator (Travolta), atriz (Thurman), dupla (Travolta e L. Jackson) e canção ("Girl, You'll Be a Woman Soon").

CURIOSIDADES

- Ezequiel, 25:17, a passagem da Bíblia citada por Jules, foi quase toda inventada por Quentin Tarantino e Samuel L. Jackson. Somente o final está de fato na passagem original.
- Existem inúmeras teorias sobre o que seria o conteúdo brilhoso da maleta. Algumas delas são: ouro, heroína, o terno dourado de Elvis (Val Kilmer) em *Amor à queima-roupa* etc. Uma das mais intrincadas diz que seria a alma de Marsellus Wallace, que ele teria vendido ao diabo e depois mandado seus capangas pegarem de volta. Essa teoria tem como base o fato de a senha para abrir a maleta ser 666 e de Marsellus ter um band-aid na nuca, por onde o diabo tiraria a alma de suas vítimas. O band-aid, no entanto, já estava na nuca do ator Ving Rhames, que se cortara no dia da filmagem ao raspar o cabelo. Quando perguntado sobre o conteúdo da maleta, Tarantino diz que ela contém "o que o espectador quiser".
- O roteiro é baseado numa complexa arquitetura temporal. As três histórias não são apresentadas em ordem cronológica, além de haver ainda dois prólogos e um flashback. O filme abre e fecha na mesma cena (do restaurante). Mas se colocado em ordem cronológica (e excluindo-se o flashback), a primeira cena seria a de Jules e Vincent conversando no carro

antes de irem executar um trabalho; e a última seria a de Butch e Fabienne indo embora na moto.

-Total de mortes (dentro e fora de cena): 8.

-Total de vezes em que se fala a palavra “fuck” e seus derivados: 265.

CRÍTICA

“*Pulp Fiction* define transgressão e atitude em grande parte através da linguagem. Mais: celebra o abuso verbal racial. (...) Pelas minhas contas, o filme emprega a palavra ‘nigger’ pelo menos 16 vezes – às vezes, dita por personagens negros e, por vezes, brancos, sempre com grande efeito. Mas faz isso dentro de uma complexa estrutura narrativa racial: um capanga negro e outro branco trabalham para um patrão negro, que tem uma esposa branca. Para complicar ainda mais, o próprio personagem de Tarantino – que usa ‘nigger’ com mais frequência e mais gratuitamente do que qualquer outro branco no filme – é casado com uma enfermeira negra. Todos esses elementos narrativos são possíveis, se não plausíveis, reflexos de interações que podem ocorrer no mundo real. Mas a finalidade de Tarantino ao usá-los tão claramente não tem a ver com a realidade, mas com produzir certos efeitos” (Jonathan Rosenbaum, *Chicago Reader*, 1994).

TRILHA SONORA

“Pumpkin and Honey Bunny” - diálogo entre Tim Roth e Amanda Plummer

“Misirlou” - Dick Dale & His Del-Tones

“Royale with Cheese” - diálogo entre Samuel L. Jackson e John Travolta

“Jungle Boogie” - Kool & the Gang

“Let’s Stay Together” - Al Green

“Bustin’ Surfboards” - The Tornadoes

“Lonesome Town” - Ricky Nelson

“Son of a Preacher Man” - Dusty Springfield

“Zed’s Dead, Baby” - diálogo entre Maria de Medeiros e Bruce Willis

“Bullwinkle Part II” - The Centurions

“Jack Rabbit Slims Twist Contest” - diálogo entre Jerome Patrick Hoban e Uma Thurman

“You Never Can Tell” - Chuck Berry

“Girl, You’ll Be a Woman Soon” - Urge Overkill

“If Love Is a Red Dress (Hang Me in Rags)” - Maria McKee

“Bring Out the Gimp” - diálogo entre Peter Greene e Duane Whitaker

“Comanche” - The Revels

“Flowers on the Wall” - The Statler Brothers

“Personality Goes a Long Way” - diálogo entre Samuel L. Jackson e John Travolta

“Surf Rider” - The Lively Ones

“Ezekiel 25:17” - diálogo por Samuel L. Jackson



QUENTIN TARANTINO

202



Grande Hotel

(Four Rooms, EUA, 1995, 98 min)

203



Direção e roteiro: Allison Anders (episódio The Missing Ingredient), Alexandre Rockwell (episódio The Wrong Man), Robert Rodriguez (episódio The Misbehavers) e Quentin Tarantino (episódio The Man from Hollywood) **Produção:** Lawrence Bender **Direção de fotografia:** Rodrigo Garcia (The Missing Ingredient), Phil Parmet (The Wrong Man), Guillermo Navarro (The Misbehavers) e Andrzej Sekula (The Man From Hollywood) **Montagem:** Margie Goodspeed (The Missing Ingredient), Elena Maganini (The Wrong Man), Robert Rodriguez (The Misbehavers) e Sally Menke (The Man from Hollywood) **Direção de arte:** Gary Frutkoff e Mayne Schuyler Berke **Figurino:** Susan L. Bertram e Mary Claire Hannan **Trilha sonora:** Combustible Edison **Elenco:** Tim Roth (Ted), Valeria Golino (Athena), Madonna (Elspeth), Lili Taylor (Raven), Jennifer Beals (Angela), David Proval (Sigfried), Antonio Banderas (o homem), Lana McKissack (Sarah), Quentin Tarantino (Chester), Bruce Willis (Leo)

É véspera de Ano Novo no Mon Signor, tradicional hotel de Hollywood que agora passa por uma crise. É quando acontecem quatro histórias curiosas envolvendo Ted, um mensageiro, em seu primeiro dia de trabalho. Em "The Missing Ingredient", uma irmandade de bruxas se reúne na suíte nupcial para tentar desfazer um feitiço. Em "The Wrong Man", Ted vai entregar gelo, mas o faz no quarto errado e acaba vendo Sigfried amarrar e amordaçar sua esposa, Angela, desconfiado de sua fidelidade. Em "The Misbehavers", um casal com dois filhos quer sair para se divertir e dá 500 dólares a Ted para que tome conta dos pequenos. E em "The Man From Hollywood", o mensageiro se vê no meio de uma aposta em que o hóspede da cobertura apostou um carro de colecionador por um dedo mindinho.



PRÊMIOS

-MTV Movie Awards: Indicado na categoria especial de melhor sanduíche.

CURIOSIDADES

-O título original, *Four Rooms* (Quatro quartos), faz referência ao número de episódios, cada um passado em um quarto do hotel.

-Inicialmente, haveria cinco episódios, com mais um dirigido por Richard Linklater, e o projeto original iria se chamar Five Rooms. Linklater, no entanto, desistiu de participar. Decidiu-se que nenhum outro diretor seria chamado para substituí-lo.

-O filme a que as crianças estão assistindo no episódio "The Misbehavers" é o curta *Bedhead* (1991), de Robert Rodriguez. Logo depois, eles mudam de canal para um programa onde uma mulher dança sensualmente. A mulher é Salma Hayek, que atuou em vários filmes de Rodriguez, como *A balada do pistoleiro* (1995) e *Um drink no inferno* (1996).

-Rodriguez e Antonio Banderas filmaram seu episódio uma semana depois de terminarem as filmagens de *A balada do pistoleiro*.

-O último episódio, "The Man from Hollywood", dirigido por Quentin Tarantino, é baseado no conto *Man From the South* (O homem do sul), de Roald Dahl.

-O nome de Bruce Willis não aparece nos créditos do filme. O Sindicato dos Atores dos EUA não permite que um ator trabalhe de graça e Willis fez o filme por diversão e como um favor a seu amigo Tarantino, sem receber salário. O Sindicato aceitou não processar o ator caso seu nome não aparecesse nos créditos.

-Total de vezes em que se fala a palavra "fuck" e seus derivados no episódio "The Man from Hollywood": 193.

CRÍTICA

"The Man from Hollywood é claramente o melhor episódio, usando audaciosos planos únicos e borbulhando com as estripulias verbais de Quentin Tarantino. Como um especial de televisão descartável de meia hora, teria, sem dúvida, valor de curiosidade para os fãs do diretor, recheado de piadas internas para os cines-literato e acenos a gêneros fugazes. Como *raison d'être* para um filme de longa-metragem, no entanto, esta nova versão de uma brincadeira antiga não chega perto de justificar o todo indulgente" (Mark Kermode, *Sight & Sound*, 1996).





Jackie Brown

(Jackie Brown, EUA, 1997, 154 min)

207



Direção e roteiro: Quentin Tarantino (baseado no romance Rum Punch, de Elmore Leonard) **Produção:** Lawrence Bender **Direção de fotografia:** Guillermo Navarro **Montagem:** Sally Menke **Direção de arte:** David Wasco e Daniel Bradford **Figurino:** Mary Claire Hannan **Elenco:** Pam Grier (Jackie Brown), Samuel L. Jackson (Ordell Robbie), Robert Forster (Max Cherry), Bridget Fonda (Melanie Ralston), Michael Keaton (Ray Nicolette), Robert De Niro (Louis Gara), Michael Bowen (Mark Dargus), Chris Tucker (Beaumont Livingston), Lisa Gay Hamilton (Sheronda), Tommy 'Tiny' Lister Jr. (Winston)



Jackie Brown é aeromoça de uma companhia de segunda linha que complementa seus ganhos transportando dinheiro para Ordell Robbie, um contrabandista de armas. Ela é pega em flagrante por dois agentes do FBI, Ray Nicolette e Mark Dargus, que propõem um acordo: ela fica livre se os ajudar a prender Ordell. Ela sabe que corre perigo se entregar o chefe e elabora um plano no qual aparenta cooperar com os dois lados, mas tenta fugir levando uma mala com meio milhão de dólares. Para colocar o plano em ação, ela contará com a ajuda de Max Cherry, o agente de fianças pago por Ordell para soltá-la da cadeia, que se apaixona por ela assim que a conhece.

PRÊMIOS

- Oscar: Indicado a ator coadjuvante (Forster).
- Festival de Berlim: Melhor ator (L. Jackson).
- Globo de Ouro: Indicado a ator de comédia (L. Jackson) e atriz de comédia (Grier).
- Saturn Awards: Indicado a atriz (Grier) e ator coadjuvante (Forster).
- Associação de Críticos do Kansas: Melhor ator coadjuvante (Forster).
- Sindicato dos Atores: Indicado a atriz (Grier).
- MTV Movie Awards: Indicado a ator (L. Jackson).

CURIOSIDADES

-Baseado no romance *Rum Punch*, de Elmore Leonard, é o único filme de Quentin Tarantino até hoje inspirado em material já existente.

-A adaptação do livro de Leonard é bastante fiel. No entanto, uma mudança em especial chama atenção: no romance, Jackie Brown chama-se Jackie Burke e é uma mulher branca. No filme, Tarantino convidou a atriz Pam Grier para o papel. Grier é um dos ícones da *blaxpoitation* dos anos 1970, série de filmes feitos por e para o público negro americano. A partir daí, Tarantino criou o filme como uma homenagem àquele subgênero, mudando inclusive seu título, que faz referência a *Foxy Brown* (1974), um dos filmes mais conhecidos da carreira de Grier.

-Michael Keaton voltou a interpretar o detetive Ray Nicolette em *Irresistível paixão* (1998), de Steven Soderbergh, baseado no livro *Out of Sight*, de Leonard.

-Na cena em que Max Cherry está saindo do cinema, a música que toca nos créditos do filme que acabou de ver é *Monte Carlo Nights*, a mesma que toca nos créditos finais de Jackie Brown.

-Os bandidos Ordell e Louis haviam aparecido anteriormente no romance *The Switch*, também escrito por Leonard. Aos 15 anos, Tarantino teve seu único problema com a lei ao tentar roubar uma cópia de *The Switch* de uma livraria.

-O diretor de casting do filme se chama Jaki Brown.

-Total de mortes: 4.

CRÍTICA

“Um monte de filmes policiais se desenrolam como se tivessem sido escritos por fãs de palavras cruzadas que preenchem as palavras fáceis e, em seguida, ligam para o disque-ajuda para a solução (a solução é sempre: abandonar os personagens e terminar com uma perseguição e um tiroteio). Tarantino deixa as questões mais difíceis para o final, esconde seus movimentos, dissimula suas estratégias à vista, e dá a seus personagens diálogos vivos, autênticos e espontâneos. Saboreia-se cada momento de *Jackie Brown*. Aqueles que o acham longo demais desenvolveram um transtorno de déficit de atenção cinematográfica. Eu queria que esses



personagens vivessem, falassem, enganassem e criassem intrigas por muitas e muitas horas” (Roger Ebert, *RogerEbert.com*, 1997).

209

TRILHA SONORA

“Across 110th Street” - Bobby Womack and Peace

“Beaumont’s Lament” - diálogo entre Samuel L. Jackson e Robert De Niro

“Strawberry Letter 23” - The Brothers Johnson

“Melanie, Simone and Sheronda” - diálogo entre Samuel L. Jackson e Robert De Niro

“Who Is He (And What Is He to You?)” - Bill Withers

“Tennessee Stud” - Johnny Cash

“Natural High” - Bloodstone

“Long Time Woman” - Pam Grier

“Detroit 9000” - diálogo por Council Cargle

“(Holy Matrimony) Letter to the Firm” - Foxy Brown

“Street Life” - Randy Crawford

“Didn’t I (Blow Your Mind This Time)” - The Delfonics

“Midnight Confessions” - The Grass Roots

“Inside My Love” - Minnie Riperton

“Just Ask Melanie” - diálogo entre Samuel L. Jackson, Robert De Niro e Bridget Fonda

“The Lions and the Cucumber” - The Vampires’ Sound Incorporation

“Monte Carlo Nights” - Elliot Easton’s Tiki Gods





Kill Bill: Vol. 1

(Kill Bill: Vol. 1, EUA, 2003, 111 min)

211



Direção e roteiro: Quentin Tarantino

Produção: Lawrence Bender

Direção de fotografia: Robert Richardson

Montagem: Sally Menke

Direção de arte: David Wasco e Daniel Bradford

Figurino: Kumiko Ogawa e Catherine Thomas

Trilha sonora: The RZA

Elenco: Uma Thurman (a noiva), Lucy Liu (O-Ren Ishii), Vivica A. Fox (Vernita Green), Daryl Hannah (Elle Driver), David Carradine (Bill), Michael Madsen (Budd), Julie Dreyfus (Sofie Fatale), Chiaki Kuriyama (Gogo Yubari), Sonny Chiba (Hattori Hanzo), Godron Liu (Johnny Mo), Michael Parks (Earl McGraw)

A Noiva é uma perigosa assassina que trabalhava em um grupo liderado por Bill, composto principalmente por mulheres. Ela decide escapar dessa vida de violência e se casar, mas, no dia da cerimônia, seus antigos companheiros de trabalho se voltam contra ela, matando seu noivo e a deixando num coma profundo. Cinco anos depois, ela desperta com um único desejo: vingança. A Noiva decide procurar e matar as cinco pessoas que destruíram seu futuro, começando pelas perigosas assassinas Vernita Green e O-Ren Ishii. Ela contará com a ajuda de Hattori Hanzo, um dos maiores mestre em espadas do Japão.



PRÊMIOS

- Globo de Ouro: Indicado a atriz de drama (Thurman).
- BAFTA: Indicado a atriz (Thurman), montagem, trilha sonora, som e efeitos especiais.
- Saturn Awards: Melhor filme de ação/aventura/suspense e atriz (Thurman). Indicado a diretor, ator coadjuvante (Chiba), atriz coadjuvante (Liu), roteiro e atriz revelação (Kuriyama).
- MTV Movie Awards: Melhor atriz (Thurman), luta (entre Thurman e Kuriyama) e vilã (Liu).
- Festival de Sitges: Melhor filme pelo voto popular (empatado com *Zatoichi*, de Takeshi Kitano).

CURIOSIDADES

-A ideia do filme surgiu entre Quentin Tarantino e Uma Thurman, ainda durante as filmagens de *Pulp Fiction*. A ideia da cena inicial partiu de Thurman, que se imaginou caída, ensanguentada, usando um vestido de noiva. Anos depois, Tarantino deu o roteiro de *Kill Bill* a Thurman como presente por seu aniversário de 30 anos. Nos créditos do filme, a personagem principal aparece como criação de Q&U (Quentin e Uma). O diretor adiou as filmagens quando soube que Thurman estava grávida e não considerou a possibilidade de fazer o filme com outra atriz.

-A divisão em dois volumes só aconteceu num estágio avançado da produção. Quando Tarantino viu que não teria condições de apresentar um filme de quase cinco horas, decidiu, juntamente com o produtor executivo Harvey Weinstein, dividi-lo em dois e estruturá-lo em dois capítulos.

-Nesse primeiro volume, sempre que o nome da Noiva é pronunciado, um *bip* impede que ele seja revelado para o espectador. No entanto, o nome aparece de relance em sua passagem de avião para o Japão.

-Primeira colaboração entre Tarantino e o diretor de fotografia Robert Richardson. Eles viriam a trabalhar juntos novamente em *Kill Bill: Vol. 2*, *Bastardos inglórios* e *Django livre*.

-A cena final demorou oito semanas para ser filmada.

-O filme não revela o rosto de Bill, o personagem que a Noiva quer matar. Suas mãos aparecem em dois momentos e pode-se ouvir sua voz em algumas cenas. Ele viria a ser um dos personagens principais de *Kill Bill: Vol. 2*.

-Total de mortes: 95.

-Total de vezes em que se fala a palavra “fuck” e seus derivados: 17.

CRÍTICA

“É difícil imaginar para onde Tarantino pode ir no *Vol. 2*, mas também certa monotonia é de se esperar e mesmo bem-vinda neste gênero. Filmes de artes marciais não são, no fim das contas, sobre surpresa, mas sobre o firme zumbido da ação que se desenrola como se fosse um fenômeno natural, um redemoinho que, quando observado com o distanciamento adequado,

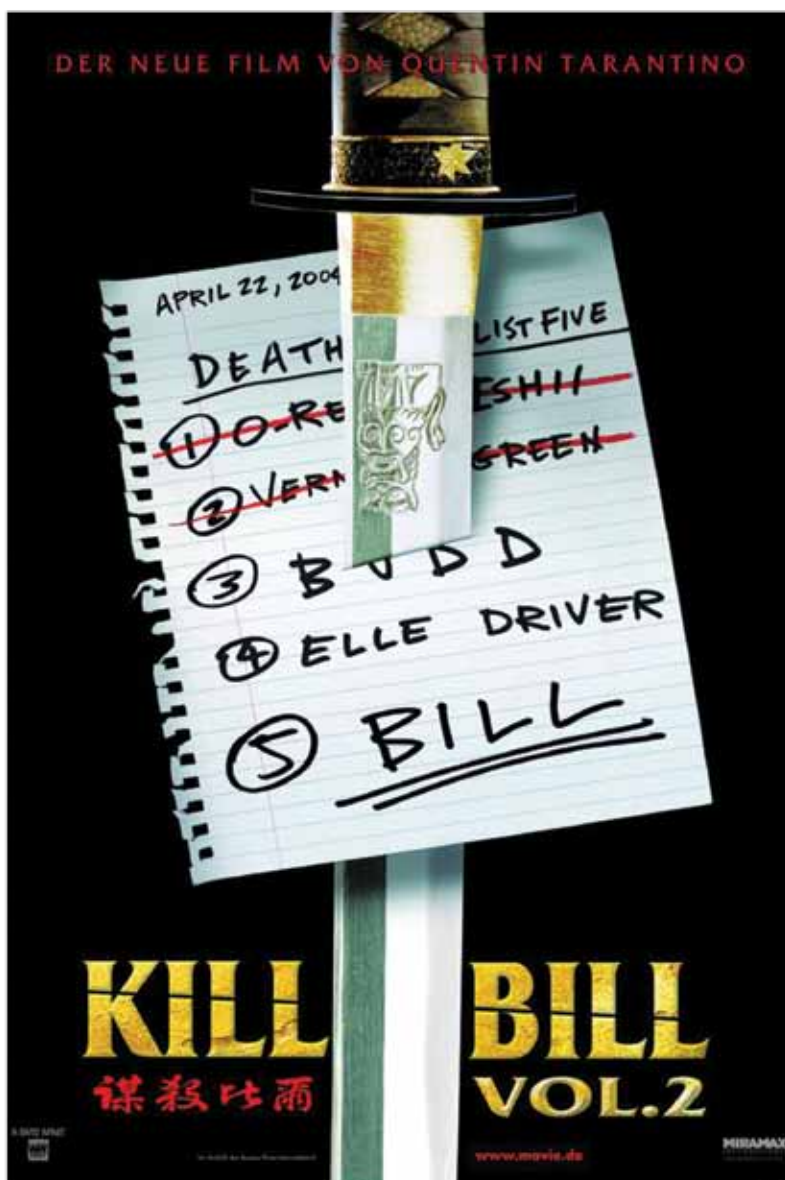


pode ser revigorante e belo. Por mais que possa querer, Tarantino não é King Hu ou Chang Cheh ou Chu Yuan, Kenji Misumi ou Kinji Fukasaku. Não que ele não possua seus dons – e *Kill Bill: Vol. 1* o confirma como um cineasta de surpreendente invenção e desenvoltura – mas ele não tem o seu contexto. Um diretor peculiarmente inspirado por espaços, seja o armazém em *Cães de aluguel* ou o shopping center em *Jackie Brown* ou a boate em *Kill Bill*, Tarantino precisa afinal inventar um espaço cultural em que seus filmes possam existir. Aqui, ele tece, a partir de faixas de celuloide antigo, uma espécie de barraca de festa do interior içada em um vazio: a funhouse assombrada por lutadoras de espada ressuscitadas, onde podem eternamente reencenar o mesmo drama de vingança inacabado e inacabável” (Geoffrey O'Brien, *Film Comment*, 2003).

TRILHA SONORA

“Bang Bang (My Baby Shot Me Down)” - Nancy Sinatra
 “That Certain Female” - Charlie Feathers
 “The Grand Duel (Parte Prima)” - Luis Bacalov
 “Twisted Nerve” - Bernard Herrmann
 “Queen of the Crime Council” - diálogo entre Lucy Liu e Julie Dreyfus
 “Ode to O-ren Ishii” - The RZA
 “Run Fay Run” - Isaac Hayes
 “Green Hornet Theme” - Al Hirt
 “Battle Without Honor or Humanity” - Tomoyasu Hotei
 “Don’t Let Me Be Misunderstood” - Santa Esmeralda
 “Woo Hoo” (cover de The Rock-A-Teens) - The 5.6.7.8’s
 “Crane/White Lightning” - The RZA e Charles Bernstein
 “The Flower of Carnage” - Meiko Kaji
 “The Lonely Shepherd” - Zamfir
 “You’re My Wicked Life” - diálogo entre David Carradine, Julie Dreyfus e Uma Thurman
 “Ironside” (excerpt) - Quincy Jones
 “Super 16” (excerpt) - Neu!
 “Yakuza Oren 1” - The RZA
 “Banister Fight” - The RZA
 “Flip Sting” (SFX)
 “Sword Swings” (SFX)
 “Axe Throws” (SFX)





Kill Bill: Vol. 2

(Kill Bill: Vol. 2, EUA, 2004, 137 min)

215



Direção e roteiro: Quentin Tarantino

Produção: Lawrence Bender

Direção de fotografia: Robert Richardson

Montagem: Sally Menke

Direção de arte: David Wasco e

Daniel Bradford

Figurino: Kumiko Ogawa e Catherine Thomas

Trilha sonora: Robert Rodriguez

Elenco: Uma Thurman (Beatrix Kiddo), David

Carradine (Bill), Michael Madsen

(Budd), Daryl Hannah (Elle Driver),

Godron Liu (Johnny Mo / Pai Mei),

Lucy Liu (O-Ren Ishii), Vivica A.

Fox (Vernita Green), Julie Dreyfus

(Sofie Fatale), Sonny Chiba (Hattori

Hanzo), Perla Haney-Jardine (B.B.),

Bo Svenson (Reverendo Harmony),

Michael Parks (Earl McGraw)

Após ser traída por Bill e seu antigo grupo, a Noiva assassina fica à beira da morte por cinco anos. Depois de despertar do coma, ela vai atrás de cada um dos seus antigos companheiros para matá-los. Na segunda parte dessa busca por vingança, a Noiva continua sua procura por Bill, atacando os últimos dois sobreviventes do grupo: Budd, que a enterra viva, e Elle Driver, que a enfrenta em uma batalha no meio do deserto. No entanto, o confronto com seu antigo mestre – e mandante da sua morte – vai revelar novas surpresas.



PRÊMIOS

-Globo de Ouro: Indicado a atriz de drama (Thurman) e ator coadjuvante (Carradine).

-Saturn Awards: Melhor filme de ação/aventura/suspense, ator coadjuvante (Carradine) e atriz coadjuvante (Hannah). Indicado a diretor, atriz (Thurman), roteiro e interpretação infantil (Haney-Jardine).

-MTV Movie Awards: Melhor luta (entre Thurman e Hannah). Indicado a filme e atriz (Thurman).

CURIOSIDADES

-No *Vol. 2*, o nome da Noiva, Beatrix Kiddo, não é mais escondido por um *bip* quando mencionado.

-Budd e Elle não morrem pelas mãos de Beatrix. Budd é picado no rosto por uma cobra venenosa. E Beatrix arranca o outro olho de Elle numa luta, deixando-a cega, no meio do deserto, na companhia da cobra que matara Budd. No entanto, sua morte não aparece no filme.

-Durante uma sessão-teste em Austin, Texas, a plateia aplaudiu o filme de pé por cinco minutos ao final dele. Diante dessa reação, o produtor executivo Harvey Weinstein dispensou o formulário detalhado que se costuma usar nesse tipo de sessão.

-Robert Rodriguez compôs a trilha sonora do filme por um dólar. Tarantino prometeu devolver o favor dirigindo uma cena de *Sin City*, o que de fato aconteceu.

-À época do lançamento, Tarantino disse que brinca com a hipótese de uma sequência para *Kill Bill*. A ideia seria esperar 10 ou 15 anos para que a menina Nikki, filha da Vernita Green, cresça e busque vingança pela morte de sua mãe.

-Total de mortes: 3, mais 41 em flashbacks do *Vol. 1*.

CRÍTICA

“Ao final de *Jackie Brown*, depois de Pam Grier deixar a marca de seu batom sobre a boca de Robert Forster e ir embora, a imagem inconsolável dele se distanciando até abandonar a área de foco da câmera é de uma beleza absurda, além de revelar um domínio de mise en scène que extrapola em muito a ideia de um cineasta que aprendeu com a cultura da cinefilia e, portanto, vangloria o maneirismo e a forma acima de todas as coisas. Idem para a cena em que Beatrix vê a filha pela primeira vez. Embora as conquistas formais de Tarantino sejam inegáveis, há nele uma forte sensibilidade e uma maneira de lidar com a emoção gerada pelos mecanismos específicos do cinema. (...) *Kill Bill* é um daqueles desenhos que fazemos na infância, aqueles em que distorcemos formas, exageramos volumes, damos excessivo destaque a detalhes que somente aos olhos de uma criança podem causar fixação. Um desenho que Tarantino recupera e colore com mãos de mestre, e no qual podemos sempre ver que estão gravadas, em algum lugar próximo da moldura, as iniciais Q & U. Belo casamento” (Luiz Carlos Oliveira Jr., *Contracampo*, 2004).

TRILHA SONORA

217

"A Few Words from the Bride" - diálogo por Uma Thurman

"Goodnight Moon" - Shvaree

"Il tramonto" - Ennio Morricone

"Can't Hardly Stand It" - Charlie Feathers

"Tu Mirá" - Lole y Manuel

"Summertime Killer" - Luis Bacalov

"The Chase" - Alan Reeves, Phil Steele e Philip Brigham

"The Legend of Pai Mei" - diálogo entre David Carradine e Uma Thurman

"L'arena" - Ennio Morricone

"A Satisfied Mind" - Johnny Cash

"A Silhouette of Doom" - Ennio Morricone

"About Her" - Malcolm McLaren

"Truly and Utterly Bill" - diálogo entre David Carradine e Uma Thurman

"Malagueña Salerosa" - Chingon

"Urami Bushi" - Meiko Kaji





À prova de morte

(Death Proof, EUA, 2007, 114 min)

219



Direção, roteiro e direção de fotografia: Quentin Tarantino
Produção: Quentin Tarantino, Robert Rodriguez e Elizabeth Avellán
Montagem: Sally Menke **Direção de arte:** Steve Joyner e Caylah Eddleblute **Figurino:** Nina Proctor
Elenco: Kurt Russell (Stuntman Mike), Zoë Bell (Zoë), Rosario Dawson (Abernathy), Vanessa Ferlito (Arlene), Sydney Poitier (Jungle Julia), Tracie Thoms (Kim), Rose McGowan (Pam), Jordan Ladd (Shanna), Mary Elizabeth Winstead (Lee), Quentin Tarantino (Warren)

Jungle Julia, a DJ mais sexy de Austin, Texas, está de folga e pode enfim se divertir com suas duas melhores amigas. As três garotas saem noite adentro, atraindo a atenção de todos os frequentadores masculinos dos bares da cidade. Cobrindo de perto seus movimentos, está Stuntman Mike, um ex-dublê temperamental que se esconde atrás do volante do seu carro indestrutível. Aos poucos, ele vai revelando suas verdadeiras intenções assassinas para com Jungle Julia e suas amigas. Meses depois, ele encontra outro grupo de garotas, liderado pela também dublê Zoë, que não vai deixá-lo escapar facilmente.



PRÊMIOS

-Saturn Awards: Indicado a filme de horror e edição especial em DVD.

CURIOSIDADES

-O projeto *Grindhouse*, de Quentin Tarantino e Roberto Rodriguez, era uma homenagem aos filmes exibidos em sessões duplas nos anos 1970, nos cinemas poeiras, normalmente cópias antigas de filmes B. À *prova de morte*, de Tarantino, e *Planeta terror*, de Rodriguez, eram exibidos em sessão única, intercalados por falsos trailers. Os dois filmes têm também o visual proposital de desgaste e problemas de projeção.

-A ideia do filme surgiu quando Tarantino conversava com um amigo sobre comprar um carro novo, mas estava preocupado com a possibilidade de sofrer um acidente. Foi quando seu amigo disse que, por 10 ou 15 mil dólares, poderia encomendar a uma equipe de dublês que deixasse o carro à prova de morte (death-proof).

-Um dos processos utilizados para dar ao filme o visual de uma cópia antiga e desgastada consistia em arranhar fisicamente o negativo.

-Zoë Bell interpreta um personagem inspirado nela mesma. Além de ter o mesmo nome, Zoë é também dublê em filmes de ação. Ela foi dublê de Uma Thurman em *Kill Bill*.

-A *jukebox* usada no bar em Austin pertence a Tarantino e é a mesma que aparece na cena inicial de *Assassinos por natureza*, escrito por ele.

-É o único filme de Tarantino até hoje em que a história é contada de forma absolutamente cronológica.

-Tarantino já disse em algumas entrevistas que considera esse seu pior filme.

-Total de mortes: 6.

-Total de vezes em que se fala a palavra "fuck" e seus derivados: 148.

CRÍTICA

"Teóricos franceses vão sem dúvida adorar a cena do posto de gasolina, reconhecendo nela um simulacro-quádruplo-de-Lolita: os fantasmas de Baudrillard e Nabokov estão pendurados no céu vazio ao fundo, lentamente enchendo o filme por todos os lados, como na onda de gasolina derramada em *Os pássaros*. Em vez de ser apenas uma loja de conveniência "normal", a loja do posto oferece uma grande variedade de revistas, como *Film Comment*, *Fangoria* e *Pulp Cinema*. Há ainda a *Vogue* italiana (que o caixa guarda 'debaixo do balcão'), à qual a mera menção faz com que as meninas enlouqueçam de desejo. A mistura da realização de desejo de cineasta com uma sátira ao consumismo faz um link direto com *l'esprit* de Godard. Mas fiel às suas raízes de autor norte-americano, Tarantino mantém tudo ensolarado e rural. O espírito de Baudrillard pode estar no banco de trás, tomando notas, mas o espírito de Russ Meyer é quem claramente está ao volante" (Erich Kuersten, *Bright Lights Film Journal*, 2008).



TRILHA SONORA

221

"The Last Race" - Jack Nitzsche

"Baby It's You" - Smith

"Paranoia Prima" - Ennio Morricone

"Planning & Scheming" - diálogo entre Eli Roth e Michael Bacall

"Jeepster" - T. Rex

"Stuntman Mike" - diálogo entre Rose McGowan e Kurt Russell

"Staggolee" - Pacific Gas & Electric

"The Love You Save (May Be Your Own)" - Joe Tex

"Good Love, Bad Love" - Eddie Floyd

"Down in Mexico" - The Coasters

"Hold Tight!" - Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick & Tich

"Sally and Jack" - Pino Donaggio

"It's So Easy" - Willy DeVille

"Whatever-However" - diálogo entre Tracie Thoms e Zoë Bell

"Riot in Thunder Alley" - Eddie Beram

"Chick Habit" - April March





Bastardos inglórios

(Inglourious Basterds, EUA/Alemanha, 2009, 153 min)

223



Direção e roteiro: Quentin Tarantino
Produção: Lawrence Bender
Direção de fotografia: Robert Richardson
Montagem: Sally Menke
Direção de arte: David Wasco, Marco Bittner Rosser, Stephan O. Gessler e David Scheunemann
Figurino: Anna B. Sheppard
Elenco: Brad Pitt (Tenente Aldo Raine), Mélanie Laurent (Shosanna), Christoph Waltz (Coronel Hans Landa), Eli Roth (Sargento Donny Donowitz), Michael Fassbender (Tenente Archie Hicox), Diane Kruger (Bridget von Hammersmark), Daniel Brühl (Fredrick Zoller), Til Schweiger (Sargento Hugo Stiglitz), Gedeon Burkhard (Capitão Wilhelm Wicki), Jacky Ido (Marcel)

Durante a Segunda Guerra Mundial, a França está ocupada pelos nazistas. O tenente Aldo Raine é o encarregado de reunir um pelotão de soldados de origem judaica, a fim de realizar uma missão suicida contra os alemães. O objetivo é matar o maior número possível de nazistas, da forma mais cruel possível. Paralelamente, Shosanna Dreyfuss assiste à execução de sua família pelas mãos do coronel Hans Landa, fazendo com que fuja para Paris. Lá, ela se disfarça como dona e projecionista de um cinema local, enquanto planeja um meio de se vingar.



PRÊMIOS

- Oscar: Melhor ator coadjuvante (Waltz). Indicado a filme, diretor, roteiro original, direção de fotografia, montagem, edição de som e mixagem.
- Festival de Cannes: Melhor ator (Waltz).
- Globo de Ouro: Melhor ator coadjuvante (Waltz). Indicado a filme de drama, diretor e roteiro.
- BAFTA: Melhor ator coadjuvante (Waltz). Indicado a diretor, roteiro original, direção de fotografia, montagem e direção de arte.
- Associação de Críticos de Boston: Melhor ator coadjuvante (Waltz).
- Associação de Críticos de Chicago: Melhor ator coadjuvante (Waltz).
- Associação de Críticos de Dallas: Melhor ator coadjuvante (Waltz).
- Associação de Críticos de Kansas: Melhor ator coadjuvante (Waltz) e roteiro original.
- Associação de Críticos de Los Angeles: Melhor ator coadjuvante (Waltz).
- Associação de Críticos de Nova York: Melhor ator coadjuvante (Waltz).
- Associação de Críticos de Washington: Melhor ator coadjuvante (Waltz) e roteiro original. Indicado a filme e diretor.
- Sindicato dos Diretores: Indicado a diretor.
- Sindicato dos Produtores: Indicado a filme.
- Sindicato dos Atores: Melhor elenco e ator coadjuvante (Waltz). Indicado a atriz coadjuvante (Kruger).
- MTV Movie Awards: Indicado a vilão (Waltz).
- Saturn Awards: Melhor filme de ação/aventura/suspense. Indicado a diretor, atriz (Laurent), ator coadjuvante (Waltz), atriz coadjuvante (Kruger), roteiro e figurino.

CURIOSIDADES

- Quentin Tarantino trabalhou no roteiro deste filme por uma década. A produção, no entanto, foi curtíssima: as filmagens se iniciaram em outubro de 2008 e, em maio do ano seguinte, o filme estreou no Festival de Cannes.
- O título original do filme é escrito errado: *Inglourious Basterds*, em vez do correto *Inglorious Bastards*. Tarantino já disse que nunca vai explicar essa escolha, para não perder a graça. O título no Brasil ignora esse erro proposital.
- As cenas de *Nation's Pride*, filme cuja pré-estreia é cenário para o terço final de *Bastardos inglórios*, foram dirigidas por Eli Roth, que interpreta o Sargento Donny Donowitz aqui e é diretor dos filmes *O albergue* e *O albergue 2*, ambos com produção executiva de Tarantino.
- Dois atores frequentes dos filmes de Tarantino fazem participações especiais aqui: Samuel L. Jackson é o narrador e Harvey Keitel é a voz ao telefone, negociando com Raine e Landa no final.
- Tarantino e a montadora Sally Menke chegaram a um corte de 3h10. Os



cortes para a versão final foram feitos poucos dias antes de sua primeira exibição.

-Menke foi a montadora oficial de Tarantino por 17 anos, tendo editado todos os seus filmes, desde *Cães de aluguel* até *Bastardos inglórios*. Em 2010, aos 56 anos, ela faleceu em consequência de um derrame.

-Fato raro numa grande produção americana: somente 40% do filme é falado em inglês. O resto é dividido entre francês, alemão e um pouco de italiano. O Coronel Hans Landa é o único personagem a falar as quatro línguas durante o filme.

CRÍTICA

“Cada uma das sequências tem uma estrutura teatral interessante pela economia (um pedaço de floresta, uma taverna, o bunker de Hitler, o cinema). Sensação incomum de um bom teatro muito bem filmado é reforçada pelo texto perfeitamente escrito e interpretado, como numa cena com Winston Churchill e um oficial britânico, crítico de cinema na vida civil, especializado em cinema alemão. Fica a sensação de que, de fato, o filme quer mesmo é estar no cinema, na cabine de projeção, no auditório, sala de espera, marquise e tela. É nesse espaço lindamente projetado em art déco que o filme entra em delírio de amor por essa arte. (...) Melhor ainda, *Bastardos inglórios* nos mostra que toda uma herança de imagens cinematográficas guardadas tem força suficiente para acabar com uma guerra, fantasia tão bela quanto enlouquecida em cima dos livros de história. A confiança de Tarantino como criador ganha expressão máxima na frase assinatura do filme, ‘Acho que essa é minha obra-prima’. Na verdade, não será estranho se o filme decepcionar alguns e converter outros para obra tão feliz” (Kleber Mendonça Filho, *CinemaScópio*, 2009).



TRILHA SONORA

“The Green Leaves of Summer” - Nick Perito & His Orchestra

“The Verdict (La Condanna)” - Ennio Morricone

“White Lightning (Main Title)” - Charles Bernstein

“Slaughter” - Billy Preston

“The Surrender (La resa)” - Ennio Morricone

“One Silver Dollar (Un Dollaro Bucato)” - Gianni Ferrio

“Davon geht die Welt nicht unter” - Zarah Leander

“The Man with the Big Sombrero” - Samantha Shelton & Michael Andrew

“Ich wollt’ ich wär’ ein Huhn” - Lilian Harvey & Willy Fritsch

“Main Theme from Dark of the Sun” - Jacques Loussier

“Cat People (Putting Out Fire)” - David Bowie

“Tiger Tank” - Lalo Schiffrin

“Un Amico” - Ennio Morricone

“Rabbia e Tarantella” - Ennio Morricone



Django livre

(Django Unchained, EUA/Alemanha, 2009, 153 min)

227



Direção e roteiro: Quentin Tarantino
Produção: Reginald Hudlin, Pilar Savone e Stacey Sher
Direção de fotografia: Robert Richardson
Montagem: Fred Raskin
Direção de arte: J. Michael Riva, Page Buckner e Mara LePere-Schloop
Figurino: Sharen Davis
Elenco: Jamie Foxx (Django), Christoph Waltz (Dr. King Schultz), Leonardo DiCaprio (Calvin Candie), Kerry Washington (Broomhilda von Shaft), Samuel L. Jackson (Stephen), Walton Goggins (Billy Crash), Dennis Christopher (Leonide Moguy), James Remar (Butch Pooch / Ace Speck), David Steen (Sr. Stonesipher), Dana Gourrier (Cora)

Django é um escravo que encontra em seu caminho o caçador de recompensas alemão Dr. King Schultz. O homem está em busca dos irmãos Brittle. Como Django pode levá-lo até eles, o médico o compra. Ao realizar seu plano, Schultz libera Django, e os dois decidem continuar trabalhando juntos, caçando os criminosos mais perigosos do sul dos EUA. Mas o verdadeiro objetivo de Django é encontrar e resgatar Broomhilda, sua esposa, que não vê há muitos anos. A busca os leva a Calvin Candie, dono da fazenda Candieland. A dupla arma um plano simples, mas terá ainda que enfrentar Stephen, o escravo de confiança de Candie.

PRÊMIOS

- Oscar: Melhor ator coadjuvante (Waltz) e roteiro original. Indicado a filme, direção de fotografia e montagem.
- Globo de Ouro: Melhor ator coadjuvante (Waltz) e roteiro. Indicado a filme de drama, diretor e ator coadjuvante (DiCaprio).
- BAFTA: Melhor ator coadjuvante (Waltz) e roteiro original. Indicado a diretor, montagem e som.
- National Board of Review: Melhor ator coadjuvante (DiCaprio).
- Sindicado dos Produtores: Indicado a filme.
- MTV Movie Awards: Melhor momento 'WTF' (cena final entre Foxx e L. Jackson). Indicado a filme, ator (Foxx), vilão (DiCaprio), dupla (DiCaprio e L. Jackson), beijo (Foxx e Washington) e luta (a batalha final).
- Saturn Awards: Indicado a filme de ação/aventura, ator coadjuvante (Waltz), roteiro e figurino.

CURIOSIDADES

- O título e o nome do personagem principal fazem referência a *Django* (1966), faroeste dirigido por Sergio Corbucci e estrelado por Franco Nero, que faz uma participação especial.
- Apesar de o filme se encaixar perfeitamente nas definições do gênero *western*, Quentin Tarantino prefere chamar *Django* livre de *southern*, por se passar no sul dos EUA, e não no oeste, como normalmente acontece com os filmes do gênero.
- Tarantino escreveu o personagem de *Django* pensando em Will Smith para interpretá-lo. Smith, no entanto, considerou que o verdadeiro protagonista do filme era o Dr. Schultz e preferiu não aceitar o convite.
- Jamie Foxx e Kerry Washington voltam a interpretar marido e mulher, oito anos depois de *Ray*.
- Na cena em que seu personagem dá um tapa na mesa, Leonardo DiCaprio acidentalmente quebrou um vidro com a palma da mão. O ator, no entanto, não saiu do personagem e continuou a cena. Portanto, o sangue visto no filme é real.

CRÍTICA

"[Tarantino] tem noção da grandeza que um épico requer, mas ao mesmo tempo sabe que o tempo é da paródia. O verdadeiro bang bang não pode mais existir. Mas a partir da paródia, partindo dali, ele lhe dá existência. É um pouco como Clint Eastwood com *Os imperdoáveis*: há um sentimento de fim, de arremate, de concluir alguma coisa, ao mesmo tempo em que traz alguma coisa de novo. Acho que Clint trouxe mais, é mais profundo, mas isso é outra história. Ouço reclamações contra Leonardo DiCaprio, mas não sei, tenho a impressão de que isso virou já uma espécie de esporte, odiar Leonardo DiCaprio. (...) Toda a sequência dele é muito forte, com aquela irmã imbecilizada e, sobretudo, Samuel L. Jackson, que faz um personagem excepcional, do negro que leva sua submissão ao máximo completo, ao



amor a seu patrão e a sua terra. Um pouco como em certos velhos filmes do sul, mas elevado ao cubo” (Inácio Araújo, *Blog do Inácio Araújo*, 2013).

229

TRILHA SONORA

“Winged” - diálogo por James Russo

“Django” - Rocky Roberts & Luis Bacalov

“*The Braying Mule*” - Ennio Morricone

“In That Case Django, After You...” - diálogo entre Christoph Waltz e Jamie Foxx

“His Name Was King” - Luis Bacalov & Edda Dell’Orso

“Freedom” - Anthony Hamilton & Elayna Boynton

“Five-Thousand-Dollar Nigga’s and Gummy Mouth Bitches” - diálogo entre Don Johnson e Christoph Waltz

“*La Corsa (2nd Version)*” - Luis Bacalov

“*Sneaky Schultz and the Demise of Sharp*” - diálogo por Don Stroud

“I Got a Name” - Jim Croce

“I Giorni Dell’ira (Days of Anger)” - Riz Ortolani

“100 Black Coffins” - Rick Ross

“Nicaragua” - Jerry Goldsmith com Pat Metheny

“Hildi’s Hot Box” - diálogo entre Samuel L. Jackson e Leonardo DiCaprio

“Sister Sara’s Theme” - Ennio Morricone

“Ancora Qui” - Ennio Morricone & Elisa

“Unchained (The Payback/Untouchable)” - James Brown & 2Pac

“Who Did That to You?” - John Legend

“Too Old to Die Young” - Brother Dege

“Stephen the Poker Player” - diálogo por Samuel L. Jackson

“Un Monumento” - Ennio Morricone

“Six Shots Two Guns” - diálogo entre Samuel L. Jackson e Jamie Foxx

“Trinity (Titoli)” - Annibale El Cantori Moderni

“Ode to Django (The D Is Silent)” - RZA



Outros filmes

**SIN
CITY**

FROM **DUSK**
TILL **DAWN**

NATURAL BORN KILLERS

Tarantino's Mind



*Dance me to
the end of Love*

TRUE **HOSTEL**
romance

**PLANET
TERROR**



Amor à queima-roupa

(True Romance, EUA/França, 1993, 120 min)

233

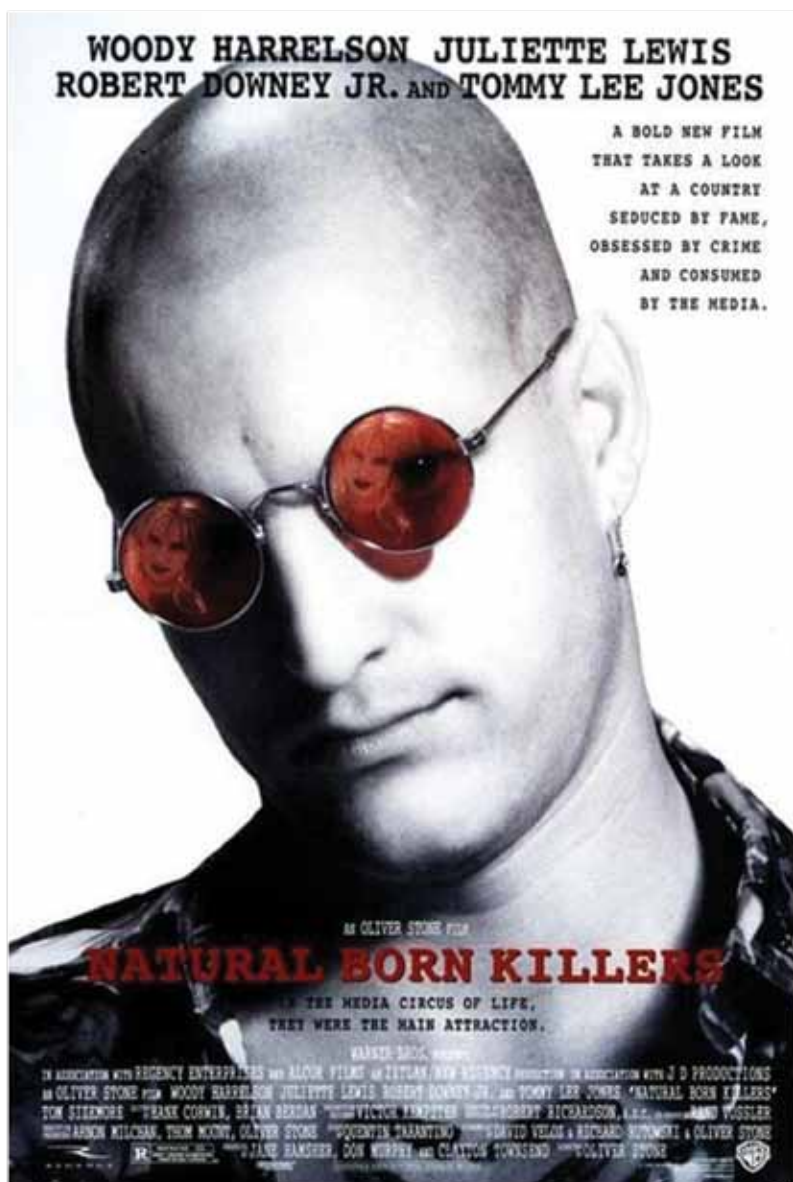


Direção: Tony Scott **Roteiro:** Quentin Tarantino **Produção:** Gary Barber, Samuel Hadida, Steve Perry e Bill Unger **Direção de fotografia:** Jeffrey L. Kimball **Montagem:** Michael Tronick e Christian Wagner **Direção de arte:** Benjamín Fernández e James J. Murakami **Figurino:** Susan Becker **Trilha sonora:** Hans Zimmer **Elenco:** Christian Slater (Clarence Worley), Patricia Arquette (Alabama Whitman), Dennis Hopper (Clifford Worley), Val Kilmer (Mentor), Gary Oldman (Drexel Spivey), Brad Pitt (Floyd), Christopher Walken (Vincenzo Coccotti), Bronson Pinchot (Elliot Blitzer), Samuel L. Jackson (Big Don), Michael Rapaport (Dick Ritchie)

O jovem Clarence Worley conhece Alabama Whitman, uma prostituta de luxo por quem acaba se apaixonando e com a qual se casa. Quando Clarence vai ao encontro de Drexel Spivey, cafetão de Clarence, para pegar suas roupas e comunicar que agora está casada, um tiroteio se inicia. Na confusão, ele pega uma mala cheia de cocaína, mas os donos da droga não vão deixá-lo escapar impune.

PRÊMIOS

- Saturn Awards: Indicado a ator (Slater), atriz (Arquette) e roteiro.
- MTV Movie Awards: Indicado a melhor beijo.



Assassinos por natureza

(Natural Born Killer, EUA, 1994, 118 min)

235

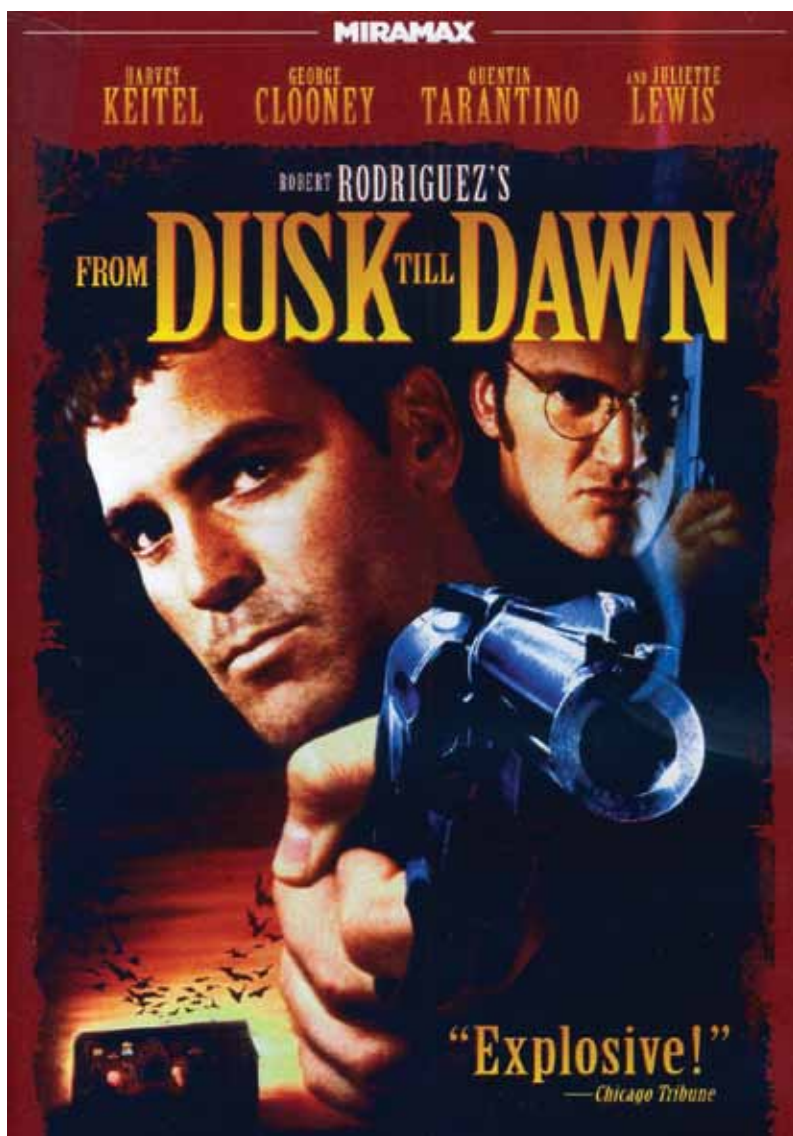


Direção: Oliver Stone **Roteiro:** Quentin Tarantino, David Veloz, Richard Rutowski e Oliver Stone
Produção: Jane Hamsher e Don Murphy **Direção de fotografia:** Robert Richardson **Montagem:** Brian Berdan e Hank Corwin
Direção de arte: Victor Kempster e Margery Zweizig **Figurino:** Richard Hornung **Trilha sonora:** Brent Lewis
Elenco: Woody Harrelson (Mickey Knox), Juliette Lewis (Mallory Knox), Tom Sizemore (Jack Scagnetti), Rodney Dangerfield (Ed Wilson), Everett Quinton (Warden Wurlitzer), Jared Harris (London Boy), Pruitt Taylor Vince (Warden Kavanaugh), Edie McClurg (mãe de Mallory), Russell Means (velho índio), Lanny Flaherty (Earl)

Mickey e Mallory Knox estão unidos por desejo mútuo e por compartilharem um amor à violência. Eles mataram algumas dezenas de pessoas num espaço de três semanas, mas sempre deixam alguém vivo para contar sobre os crimes. Mickey e Mallory se tornam atração da imprensa sensacionalista e o repórter Wayne Gale, o principal responsável, os coloca no programa de televisão American Maniacs. A captura dos criminosos pela polícia só aumenta sua popularidade enorme, o que motiva Gale a transformar tudo num grande circo.

PRÊMIOS

- Festival de Veneza: Grande Prêmio Especial do Júri.
- Globo de Ouro: Indicado a diretor.
- MTV Movie Awards: Indicado a melhor beijo e dupla (Lewis e Harrelson)



Um drink no inferno

(From Dusk Till Dawn, EUA, 1996, 108 min)

237



Direção e montagem: Robert Rodriguez
Roteiro: Quentin Tarantino e Robert Kurtzman
Produção: Gianni Nunnari e Meir Teper
Direção de fotografia: Guillermo Navarro
Direção de arte: Cecilia Montiel e Mayne Berke
Figurino: Graciela Mazón
Trilha sonora: Graeme Revell
Elenco: George Clooney (Seth Gecko), Quentin Tarantino (Richard Gecko), Harvey Keitel (Jacob Fuller), Juliette Lewis (Kate Fuller), Ernest Liu (Scott Fuller), Salma Hayek (Santanico Pandemonium), Cheech Marin (guarda da fronteira / Chet Pussy / Carlos), Danny Trejo (Razor Charlie), Tom Savini (Sex Machine), Fred Williamson (Frost), Michael Parks (Earl McGraw)

Os irmãos Seth e Richard Gecko são procurados pela polícia por 16 mortes. Eles sequestram o ex-pastor Jacob Fuller e seu casal de filhos, Kate e Scott, que viajam num trailer, para poderem atravessar a fronteira com o México. O plano é se dirigirem a uma casa noturna frequentada por caminhoneiros e motoqueiros, uma mistura de cabaré e prostíbulo. Porém, chegando lá, a dupla percebe que, quando anoitece, o lugar se transforma num covil de vampiros vorazes. O grupo precisa se unir para tentar sobreviver até que o dia amanheça.

PRÊMIOS

- Festival Fantástico de Amsterdam: Prêmio Grito de Prata.
- Saturn Awards: Melhor filme de horror e ator (Clooney). Indicado a diretor, ator coadjuvante (duplamente, Tarantino e Keitel), atriz coadjuvante (Lewis), roteiro e maquiagem.
- MTV Movie Awards: Melhor ator revelação (Clooney).



Um drink no inferno 2: Texas sangrento

(From Dusk Till Dawn2: Texas Blood Money, EUA, 1999, 88 min)

239

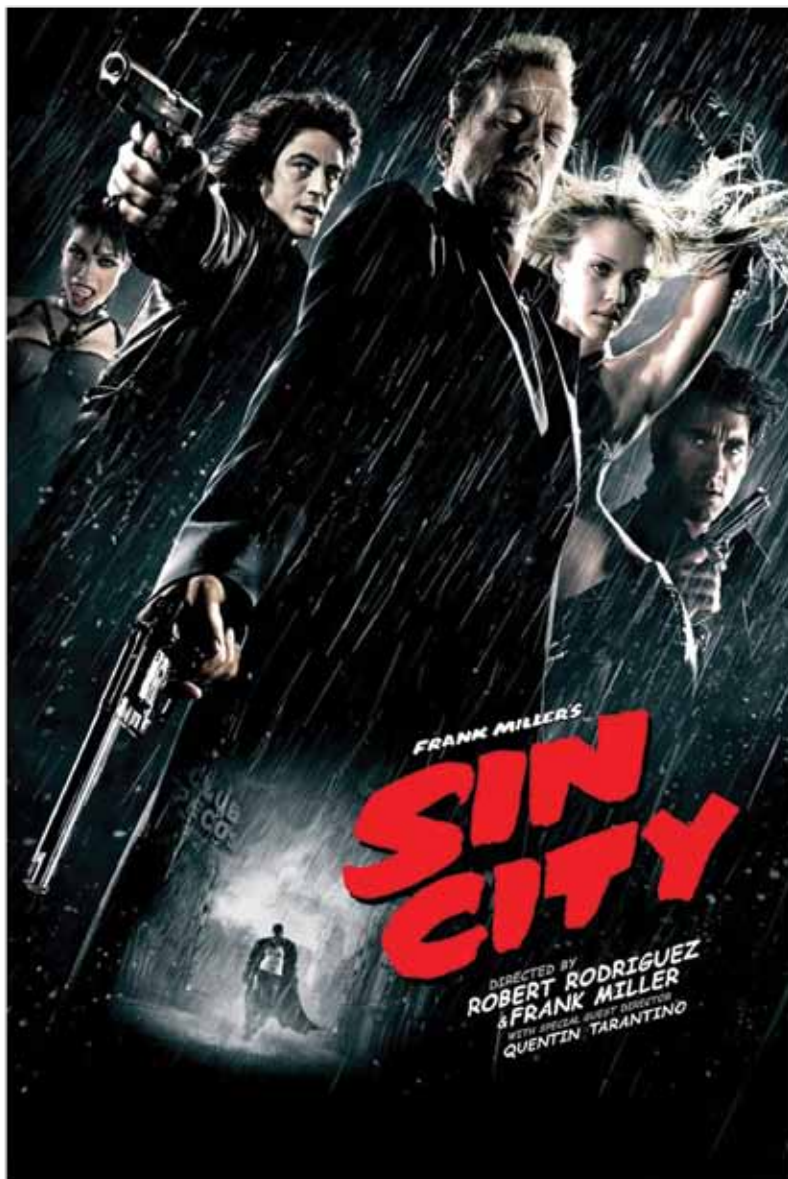


Direção: Scott Spiegel **Roteiro:** Scott Spiegel, Duane Whitaker e Boaz Yakin **Produção:** Michael S. Murphey, Gianni Nunnari e Meir Teper **Direção de fotografia:** Philip Lee **Montagem:** Bob Murawski **Direção de arte:** Felipe Fernández del Paso e Liza Rowland **Figurino:** Rory Cunningham **Trilha sonora:** Joseph Stanley Williams **Elenco:** Robert Patrick (Buck), Bo Hopkins (Xerife Lawson), Duane Whitaker (Luther), Muse Watson (C.W.), Brett Harrelson (Ray Bob), Raymond Cruz (Jesus), Danny Trejo (Razor Eddie), James Parks (McGraw), Stacie Bourgeois (Marcy), Maria Checa (Lupe)

Buck é um ladrão de banco, integrante de um bando de cinco criminosos que pretendem fazer um grande assalto a um banco na fronteira com o México, sob o comando de Luther. Eles combinam de se encontrar no motel El Coyote, mas Luther tem um pequeno problema quando um morcego entra no motor do seu carro. Sem saber do que se trata, ele atira no morcego e, ao pedir socorro num bar próximo, é vítima de um ataque de vampiros, se transformando num deles. Aos poucos ele vai contaminando os integrantes de seu bando e, quando só resta Buck, este vai ter de fazer de tudo para sobreviver.

PRÊMIOS

- Festival Fantástico de Amsterdam: Prêmio Grito de Prata.
- Saturn Awards: Melhor filme de horror e ator (Clooney). Indicado a diretor, ator coadjuvante (duplamente, Tarantino e Keitel), atriz coadjuvante (Lewis), roteiro e maquiagem.
- Saturn Awards: Melhor lançamento em homevideo.



Sin City - A cidade do pecado

(Sin City, EUA, 2005, 124 min)

241



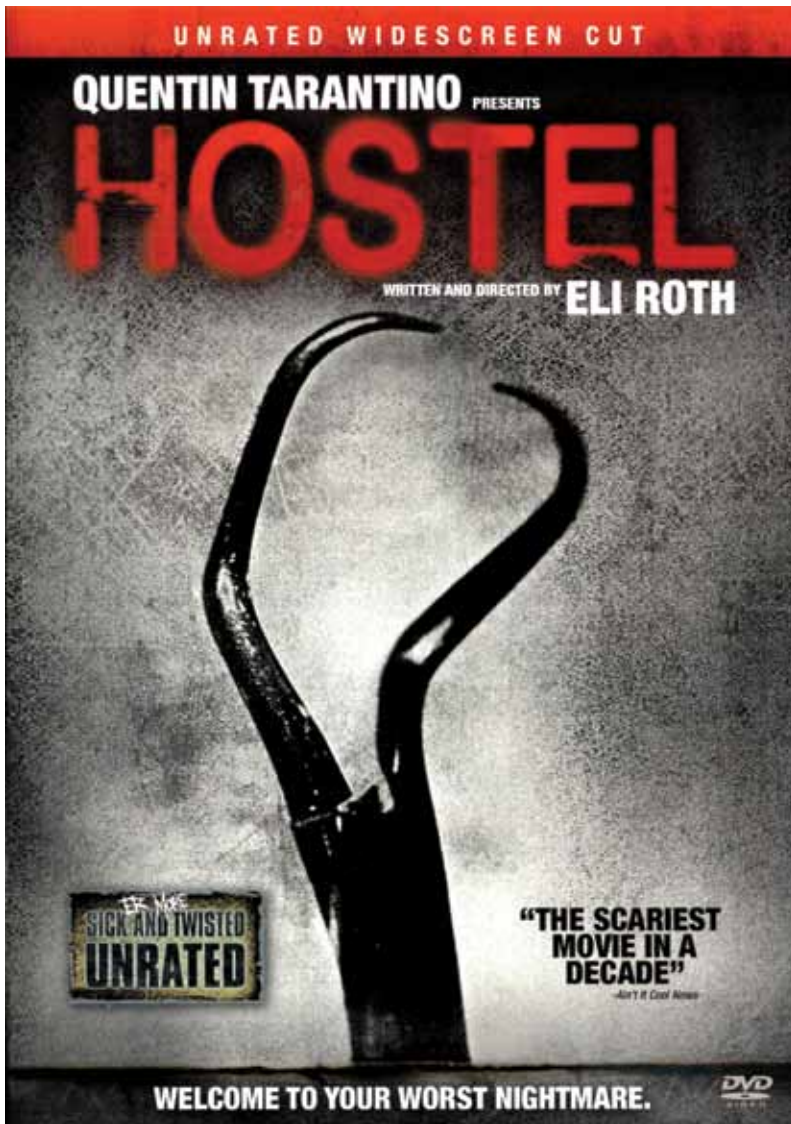
Direção: Robert Rodriguez e Frank Miller **Diretor convidado:** Quentin Tarantino (dirigiu a cena entre Dwight e Jackie Boy na frente do carro) **Roteiro:** Frank Miller **Produção:** Elizabeth Avellán **Direção de fotografia e montagem:** Robert Rodriguez **Direção de arte:** Steve Joyner e Jeanette Scott **Trilha sonora:** John Debney, Graeme Revell e Robert Rodriguez **Elenco:** Bruce Willis (Det. John Hartigan), Jessica Alba (Nancy Callahan), Stahl (Roark Jr. / Assassino Amarelo), Rourke (Marv), Jaime King (Goldie / Wendy), Carla Gugino (Lucille), Elijah Wood (Kevin), Clive Owen (Dwight McCarthy), Benicio Del Toro (Jackie Boy), Rosario Dawson (Gail), Josh Hartnett (o vendedor)

Sin City é uma cidade onde vivem policiais trapaceiros, mulheres sedutoras e vigilantes desesperados. Um deles é Marv, um lutador de rua durão. Após levar para casa a bela Goldie, ela aparece morta em sua cama. Isto faz com que Marv decida percorrer a cidade em uma jornada pessoal, em busca de vingança. Além dele há Dwight, um detetive particular que tenta a todo custo deixar seus problemas para trás. Após o assassinato de um policial, ele se apresenta para proteger suas amigas, as damas da noite. Há também John Hartigan, o último policial honesto da cidade; restando apenas uma hora para se aposentar, ele se envolve na tentativa de salvar uma jovem de 11 anos das mãos do filho de um senador.

PRÊMIOS

- Festival de Cannes: Prêmio do Júri Técnico.
- Saturn Awards: Melhor filme de ação/aventura/suspense, ator coadjuvante (Rourke) e edição especial em DVD. Indicado a atriz coadjuvante (Alba) e maquiagem.
- Associação de Críticos de Chicago: Melhor ator coadjuvante (Rourke).
- Associação de Críticos de Phoenix: Melhor montagem e maquiagem.
- MTV Movie Award: Performance mais sexy (Alba). Indicado a filme e melhor beijo.





O albergue

(Hostel, EUA, 2005, 94 min)

243



Direção e roteiro: Eli Roth
Produção: Chris Briggs, Mike Fleiss e Eli Roth
Direção de fotografia: Milan Chadima
Montagem: George Folsey Jr.
Direção de arte: Franco-Giacomo Carbone e David Baxa
Figurino: Franco-Giacomo Carbone e Paloma Candelaria
Trilha sonora: Nathan Barr
Elenco: Jay Hernandez (Paxton), Derek Richardson (Josh), Eythor Gudjonsson (Oli), Barbara Nedeljakova (Natalya), Jan Vlasák (o holandês), Jana Kaderabkova (Svetlana), Jennifer Lim (Kana), Keiko Seiko (Yuki), Lubomír Bukový (Alex), Jana Havlickova (Vala)

Paxton e Josh são dois mochileiros americanos viajando pela Europa em busca de experiências que entorpeçam os sentidos e a memória. Durante a viagem, se encantam pelos relatos de outro viajante e decidem ir a um albergue particular, em uma cidade desconhecida da Eslováquia, que é descrito como um verdadeiro nirvana. Lá, conhecem Natalya e Svetlana, duas belidades locais. No entanto, elas não passam de isca para um grupo de criminosos que sequestram turistas e os oferecem como vítimas a milionários excêntricos com desejos violentos. Agora, os dois amigos estão prestes a se tornar as próximas vítimas dessa rede.

PRÊMIOS

- Austin Fantastic Fest: Melhor filme, diretor e roteiro.
- Saturn Awards: Indicado a filme de horror.
- MTV Movie Awards: Indicado a performance mais assustadora (Richardson).





O albergue 2

(Hostel: Part II, EUA, 2007, 93 min)

245



Direção e roteiro: Eli Roth
Produção: Chris Briggs, Mike Fleiss e Eli Roth **Direção de fotografia:** Milan Chadima **Montagem:** George Folsey Jr. **Direção de arte:** Robb Wilson King e David Baxa **Figurino:** Susanna Puisto **Trilha sonora:** Nathan Barr **Elenco:** Lauren German (Beth), Roger Bart (Stuart), Heather Matarazzo (Lorna), Bijou Phillips (Whitney), Richard Burgi (Todd), Vera Jordanova (Axelle), Jay Hernandez (Paxton), Jordan Ladd (Stephanie), Milan Knazko (Sasha), Edwige Fenech (professor de artes)

Beth, Lorna e Whitney são jovens americanas em intercâmbio estudantil em Roma. Ao fazerem um passeio de final de semana pela Europa, são atraídas por uma bela modelo que conhecem no caminho para uma região remota da Eslováquia. A modelo lhes oferece a possibilidade de conhecerem um spa exótico, onde poderiam relaxar, rejuvenescer e se divertir. Elas aceitam o convite, sem imaginar que serão vítimas de um leilão do qual participam pessoas psicóticas e de natureza extremamente violenta.





Planeta terror

(Planet Terror, EUA, 2007, 105 min)

247



Direção, roteiro, direção de fotografia e trilha sonora: Robert Rodriguez **Produção:** Robert Rodriguez e Quentin Tarantino **Montagem:** Ethan Maniquis e Robert Rodriguez **Direção de arte:** Steve Joyner e Caylah Eddleblute **Figurino:** Nina Proctor **Elenco:** Rose McGowan (Cherry Darling), Freddy Rodriguez (Wray), Josh Brolin (Dr. William Block), Marley Shelton (Dra. Dakota Block), Jeff Fahey (J.T.), Michael Biehn (Xerife Hague), Rebel Rodriguez (Tony Block), Bruce Willis (Tenente Muldoon), Naveen Andrews (Abby), Julio Oscar Mechoso (Romy)

O casal de médicos William e Dakota Block é surpreendido no hospital por uma multidão de homens e mulheres cheios de feridas e mutilações, que vagam com um suspeito olhar perdido. Entre eles está Cherry, uma dançarina de boate cuja perna foi arrancada num ataque noturno. Com uma metralhadora no lugar da perna decepada, ela vai liderar, acompanhada por El Wray, um exército de inválidos assassinos.

PRÊMIOS

-Saturn Awards: Indicado a filme de horror, atriz coadjuvante (McGowan), maquiagem e edição especial em DVD.



248

Dance Me to the End of Love

(Dance Me to the End of Love , EUA, 1995, 6 min)



Direção e produção: Aaron A. Goffman **Roteiro:** Aaron A. Goffman e Quentin Tarantino **Direção de fotografia:** Rand Vosslet **Direção de arte:** Tommy Samona **Elenco:** Quentin Tarantino (noivo), Sylvia Binsfeld (noiva), Nick Rafter (noivo acorrentado), Laura Bradley (garota), Marc Anthony-Reynolds (garoto)



Com a canção Dance Me to the End of Love, de Leonard Cohen, ao fundo, o filme mostra os encontros e desencontros amorosos de um casal em um quarto de hotel.

Tarantino's Mind

(Tarantino's Mind, Brasil, 2006, 13 min)

249

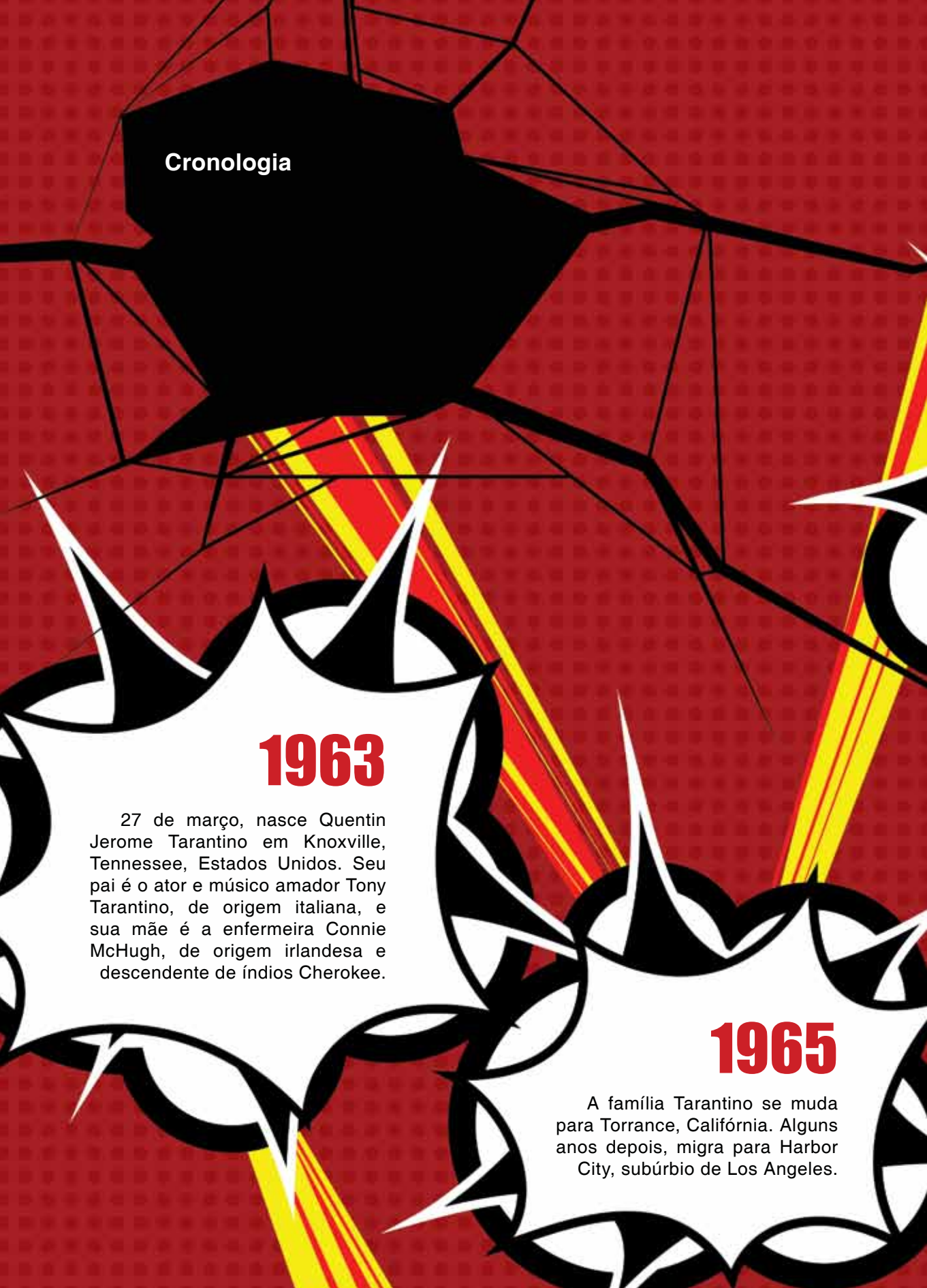


Direção e roteiro: 300 ML

Elenco: Selton Mello e Seu Jorge

Dois amigos se encontram em um bar para falar sobre uma teoria de ligações entre os personagens dos filmes do diretor Quentin Tarantino.





Cronologia

1963

27 de março, nasce Quentin Jerome Tarantino em Knoxville, Tennessee, Estados Unidos. Seu pai é o ator e músico amador Tony Tarantino, de origem italiana, e sua mãe é a enfermeira Connie McHugh, de origem irlandesa e descendente de índios Cherokee.

1965

A família Tarantino se muda para Torrance, Califórnia. Alguns anos depois, migra para Harbor City, subúrbio de Los Angeles.



1987

Tarantino termina o filme *My Best Friend's Birthday*, produzido em parceria com Craig Hamman. A dupla escreveu o roteiro ao longo de quatro anos, período em que, paralelamente, filmou as cenas em uma câmera 16mm. O filme nunca foi lançado e, depois de um incêndio, dele restaram somente 36 minutos. Tarantino considera o filme, juntamente com o período em que trabalhou na Video Archives, sua escola de cinema, onde aprendeu tudo o que viria a aprofundar no futuro. A ideia original desse filme viria a se transformar no roteiro de *Amor à queima-roupa*.

1978/1979

Aos 15 anos, Tarantino deixa de frequentar a escola para estudar atuação na James Best Theater Company, onde permanece por dois anos.

1980

Abandona o curso de atuação para trabalhar na locadora Video Archives, em Manhattan Beach, onde passava os dias vendo filmes e conversando com clientes; entre eles, Roger Avary, que viria a ser seu amigo e colaborador, além de correteirista de *Pulp Fiction*. Entre outros frequentadores da locadora à época, os roteiristas Josh Olson (*Marcas da violência*) e Jeff Maguire (*Na linha de fogo*).

1992

Em janeiro, *Cães de aluguel* é exibido no Sundance Film Festival. Com uma recepção calorosa, aparece como o grande filme do festival. Poucos meses depois, é exibido no Festival de Cannes, fora de competição, onde também causa alvoroço. O filme entra em cartaz nos Estados Unidos em outubro.

1993

Em setembro, estreia *Amor à queima-roupa*, de Tony Scott, com roteiro de Tarantino.

1994

Em maio, *Pulp Fiction* estreia mundialmente na competição do Festival de Cannes, onde ganha a Palma de Ouro de melhor filme das mãos do presidente do júri, Clint Eastwood. O filme viria a estrear nos cinemas americanos em outubro.





1994

Em agosto, *Assassinos por natureza*, de Oliver Stone, estreia nos cinemas. O filme tem como base um roteiro de Tarantino, reescrito por Stone e mais dois colaboradores durante a produção e filmagem. O resultado final diferiu enormemente do material original.



1995

Em março, *Pulp Fiction* recebe sete indicações ao Oscar, incluindo melhor filme, diretor e ator (John Travolta). Mas o grande vencedor da noite acaba sendo, como esperado, *Forrest Gump, o contador de histórias*, de Robert Zemeckis. Tarantino e o roteirista Roger Avary levam o prêmio de melhor roteiro original.



1995

Em abril, estreia a comédia policial *Johnny Destino*, de Jack Baran, com Tarantino no papel título.

Em maio, Tarantino dirige o episódio *Maternidade*, da primeira temporada da série *E.R.: Plantão médico*.

Em dezembro, o filme em episódios *Grande Hotel* estreia nos cinemas. Tarantino dirige o quarto e último episódio, *O homem de Hollywood*. É a primeira colaboração entre ele e Robert Rodriguez, diretor de um dos episódios, a quem ele se refere até hoje como “meu melhor amigo”.





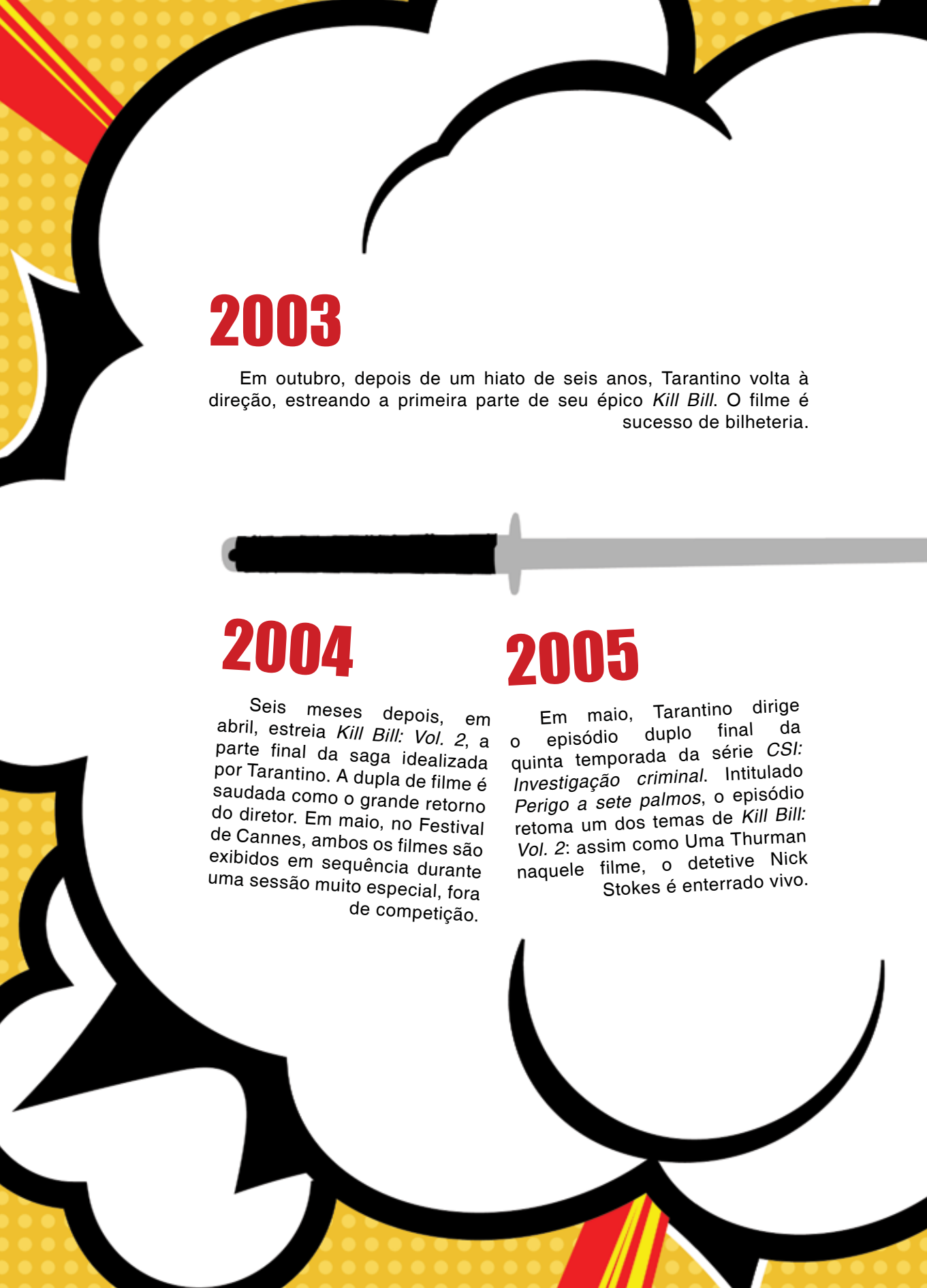
1996

Em janeiro, estreia *Um drink no inferno*, de Robert Rodriguez, com roteiro de Tarantino. A ideia original surgiu durante a produção de *Cães de aluguel*, quando o maquiador e técnico em efeitos, Robert Kurtzman, se ofereceu para trabalhar de graça se, em troca, Tarantino desenvolvesse uma história de sua autoria para o cinema. Além disso, Tarantino faz um dos papéis principais, ao lado de George Clooney e Harvey Keitel.



1997

Em dezembro, *Jackie Brown*, terceiro longa dirigido por Tarantino, estreia nos cinemas, baseado em *Rum Punch*, romance de Elmore Leonard. A recepção imediata da crítica e dos prêmios é morna, talvez devido à alta expectativa pós-*Pulp Fiction*. Em fevereiro, o filme é exibido na competição do Festival de Berlim.



2003

Em outubro, depois de um hiato de seis anos, Tarantino volta à direção, estreando a primeira parte de seu épico *Kill Bill*. O filme é sucesso de bilheteria.

2004

Seis meses depois, em abril, estreia *Kill Bill: Vol. 2*, a parte final da saga idealizada por Tarantino. A dupla de filme é saudada como o grande retorno do diretor. Em maio, no Festival de Cannes, ambos os filmes são exibidos em sequência durante uma sessão muito especial, fora de competição.

2005

Em maio, Tarantino dirige o episódio duplo final da quinta temporada da série *CSI: Investigação criminal*. Intitulado *Perigo a sete palmos*, o episódio retoma um dos temas de *Kill Bill: Vol. 2*: assim como Uma Thurman naquele filme, o detetive Nick Stokes é enterrado vivo.

2005

Em abril, estreia *Sin City - A cidade do pecado*, dirigido por Robert Rodriguez e Frank Miller, baseado nos quadrinhos de Miller. Tarantino colabora mais uma vez com seu amigo Rodriguez, dirigindo uma cena entre os personagens de Clive Owen e Benicio Del Toro.

2007

Em abril, estreia *Grindhouse*, projeto em parceria com Robert Rodriguez. Inspirados nos filmes a que assistiam em cinemas *grindhouse* (ou “cinemas poeira”, como chamamos por aqui), a dupla realiza dois filmes para serem exibidos em sessão dupla. O projeto, muito aguardado, não vinga, resultando em baixas bilheterias. Logo em seguida, *À prova de morte* e *Planeta terror* são lançados separadamente.





2007

Em maio, *À prova de morte* é exibido na competição do Festival de Cannes, com cenas adicionais às que compunham o projeto *Grindhouse*. No Brasil, o filme só viria a estreiar três anos depois, em julho de 2010.

2009

Em maio, depois da insatisfação com o resultado e a repercussão de *Grindhouse* e *À prova de morte*, Tarantino estreia *Bastardos inglórios* na competição do Festival de Cannes. O longa, produzido e finalizado num espaço de pouco mais de seis meses, sai de Cannes com o prêmio de melhor ator para Christoph Waltz.



2010

Em março, *Bastardos inglórios* recebe oito indicações ao Oscar, incluindo melhor filme e diretor. Christoph Waltz repete a premiação de Cannes, recebendo a estatueta de melhor ator coadjuvante, a única para o filme. O grande vencedor da noite é *Guerra ao terror*, de Kathryn Bigelow, marcando a primeira – e até agora única – vez em que uma mulher vence o Oscar de direção.



2012

Em dezembro, *Django livre* estreia no dia do Natal, com recepção fervorosa da crítica e forte retorno do público. É, até o momento, a maior bilheteria da carreira de Tarantino, com US\$ 162 milhões só nos Estados Unidos.

2013

Em fevereiro, *Django livre* recebe cinco indicações ao Oscar, incluindo melhor filme. Tarantino ganha sua segunda estatueta, por melhor roteiro original, assim como Christoph Waltz, escolhido melhor ator coadjuvante pela interpretação do médico alemão Dr. Schultz.

Listas de Tarantino

Os filmes favoritos de Tarantino segundo a revista *Sight & Sound*, em pesquisa feita em 2012:

1. *Três homens em conflito* ou *O bom, o mau e o feio* (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966, Sergio Leone)

“É o filme mais bem dirigido de todos os tempos, o maior feito da história do cinema.”

2. *Apocalypse Now* (Apocalypse Now, 1979, Francis Ford Coppola)

“Eu queria que a luta final de *Kill Bill: Vol. 1* fosse para as lutas de espada o que *Apocalypse Now* foi para batalhas de helicóptero.”

3. *Garotos em ponto de bala* (The Bad News Bears, 1976, Michael Ritchie)

4. *Carrie - A estranha* (Carrie, 1976, Brian De Palma)

5. *Jovens, loucos e rebeldes* (Dazed and Confused, 1993, Richard Linklater)

“É o meu filme favorito dos anos 1990. Você fica realmente próximo daquele grupo de pessoas. Eles viraram meus amigos.”

6. *Fugindo do inferno* (The Great Escape, 1963, John Sturges)

“É meu filme de guerra favorito. É um dos filmes mais divertidos já feitos e criou um desafio para mim em *Bastardos inglórios*: fazer um filme de guerra que seja acima de tudo divertido.”

7. *Jejum de amor* (His Girl Friday, 1940, Howard Hawks)

“Às vezes eu gosto de mostrar esse filme a meus atores para provar que é possível falar rápido, não precisa ter medo desse estilo. O importante ali é chegar ao fim da frase.”

8. *Tubarão* (Jaws, 1975, Steven Spielberg)

9. *Garotas lindas aos montes* (Pretty Maids All in a Row, 1971, Roger Vadim)

“É o melhor, mais sexy e mais arrojado filme sobre cheerleaders feito no Novo Mundo.”



10. *A outra face da violência* (Rolling Thunder, 1997, John Flynn)
“A maioria dos filmes te decepçiona. Mas esse é um verdadeiro nirvana!”
11. *O comboio do medo* (Sorcerer, 1977, William Friedkin)
12. *Taxi Driver* (1976, Martin Scorsese)
“Esse filme foi o que mais me marcou em termos de fascinação com a violência.”

Top 20 melhores *westerns spaghetti*

1. *Três homens em conflito* ou *O bom, o mau e o feio* (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966, Sergio Leone)
2. *Por uns dólares a mais* (Per qualche dollaro in più, 1965, Leone)
3. *Django* (1966, Sergio Corbucci)
4. *Os violentos vão para o inferno* (Il mercenário, 1968, Corbucci)
5. *Era uma vez no oeste* (C'era una volta il West, 1968, Leone)
6. *Por um punhado de dólares* (Per un pugno di dollari, 1964, Leone)
7. *Dias de ira* (I giorni dell'ira, 1967, Tonino Valerii)
8. *A morte anda a cavalo* (Death Rides a Horse, 1967, Giulio Petroni)
9. *Joe, o pistoleiro implacável* (Navajo Joe, 1966, Corbucci)
10. *Ringo não discute... mata* (Il ritorno di Ringo, 1965, Duccio Tessari)
11. *O dia da desforra* (La resa dei conti, 1966, Sergio Sollima)
12. *Uma pistola para Ringo* (Una pistola per Ringo, 1965, Tessari)
13. *O amargo sabor da vingança* (El desperado, 1967, Franco Rossetti)
14. *O vingador silencioso* (Il grande silenzio, 1968, Corbucci)
15. *O grande duelo* (Il grande duello, 1972, Giancarlo Santi)
16. *Atire para viver e reze pelos mortos* (Prega il morto e ammazza il vivo, 1971, Vari)
17. *Tepepa* (1969, Petroni)
18. *Bounty Killer, o pistoleiro mercenário* (El precio de un hombre, 1967, Eugenio Martín)

19. *Viva Django!* (Preparati la bara!, 1968, Ferdinando Baldi)

20. *O maldito dia de fogo* (Quel caldo maledetto giorno di fuoco, 1968, Paolo Bianchini)

Top 20 melhores filmes *grindhouse*

1. *O massacre da serra elétrica* (The Texas Chainsaw Massacre, 1974, Tobe Hooper)

2. *O despertar dos mortos* (Dawn of the Dead, 1978, George A. Romero)

3. *A noite dos mortos-vivos* (Night of the Living Dead, 1968, Romero)

4. *Halloween – A noite do terror* (Halloween, 1978, John Carpenter)

5. *Coffy* (1973, Jack Hill)

6. *A outra face da violência* (Rolling Thunder, 1997, John Flynn)

7. *Cinco dedos de violência* (Tian xia di yi quan, 1973, Jeong Chang-hwa)

8. *The Mack* (1973, Michael Campus)

9. *The Sexplorer ou The Girl from Starship Venus* (1975, Derek Ford)

10. *Aniversário macabro* (The Last House on the Left, 1972, Wes Craven)

11. *Master of the Flying Guillotine* (Du bi quan wang da po xue di zi, 1976, Wang Yu)

12. *Wipeout!* (Il boss, 1973, Fernando Di Leo)

13. A trilogia *Street Fighter: The Street Fighter*, *Return of the Street Fighter* e *The Street Fighter's Last Revenge* (Gekitotsu! Satsujin Ken, Satsujin Ken 2 e Gyakushū! Satsujin Ken, 1974, Shigehiro Osawa)

14. *Premonição* (Sette note in nero, 1977, Lucio Fulci)

15. *The Lady in Red* (1979, Lewis Teague)

16. *Thriller: A Cruel Picture* (Thriller - en grym film, 1974, Bo Arne Vibenius)

17. *Suspiria* (1977, Dario Argento)

18. *A morte em minhas mãos* (Long hu dou, 1970, Wang Yu)



19. *The Savage Seven* (1968, Richard Rush)
20. *The Pom Pom Girls* (1976, Joseph Ruben)

As 3 melhores cenas de morte

1. *Tenebre* (1982, Dario Argento)
A cena em que uma mulher pinta a parede branca de sangue depois de ter seu braço decepado.
2. *Jason X* (2001, James Isaac)
Quando o vilão solidifica o rosto de uma mulher forçando-o em direção a um recipiente de nitrogênio líquido, e logo depois bate com ele num painel, quebrando-o em pedacinhos como se fosse vidro.
3. *Quem matou Rosemary?* (*The Prowler*, 1981, Joseph Zito)
A cena em que uma menina está no banho e seu namorado, na cama. O assassino enfia uma baioneta no topo da cabeça do namorado, que acaba saindo pelo seu queixo. Depois ele vai até o banheiro e enfia um tridente na garota e, quando ela começa a gritar, ele a levanta parede acima.

Escolhas de Tarantino

UMA ATRIZ

“Por mais que eu queira viver muito – e eu quero morrer com 100 anos –, eu daria cinco anos da minha vida para poder trabalhar com Tura Satana, como ela era por volta de 1965, quando estrelou *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* Ela era inacreditável!”

UM DIRETOR OBSCURO

“Sou grande fã de Brian Trenchard-Smith. Ele fez um filme sobre o Vietnã chamado *The Siege of Firebase Gloria*, em 1989, estrelado por Wings Hauser. Ele também fez um filme incrível chamado *Drive-in da morte*, de 1986, baseado num conto de Peter Carey”.

UMA COMPANHIA NUMA ILHA DESERTA

“Pauline Kael [famosa crítica de cinema novaiorquina, falecida em 2001], se tivéssemos bastante filmes para ver e debater”.

CONVIDADOS PARA UMA ÚLTIMA CEIA

“Pessoas criativas que conheço e que gostam de mim e me entendem: Paul Thomas Anderson, Robert Rodriguez, Sofia Coppola, Stacey Sher [produtora]... Acho que esses”.

COMIDA PARA ESSA ÚLTIMA CEIA

“Kobe beef”.

UM MONSTRO

“Eu tenho uma ideia para um filme de Godzilla que sempre quis fazer. A ideia de Godzilla em Tóquio, onde ele luta com outros monstros, salvando a humanidade várias e várias vezes... Godzilla não seria Deus? O filme se chamaria *Living Under the Rule of Godzilla* [Vivendo sob o domínio de Godzilla]. É assim que fica a sociedade quando comandada por uma porra de um lagarto verde gigante”.

Retirados de um artigo da revista Entertainment Weekly, abril de 2004.





A red director's chair with a black metal frame is positioned against a wall with vertical wood paneling. The chair has a black handle on the backrest and a black strap across the seat. A white piece of paper is placed on the seat. The chair is labeled "QUENTIN" in black capital letters on the backrest.

QUENTIN

TARANTINO

DJANGO
UNCHAINED

Written
and
Directed
by
QUENTIN TARANTINO

CAST REEF
APRIL 26TH
2011

Créditos

Ficha Técnica

patrocínio
BANCO DO BRASIL

realização
CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

produção
JURUBEBA PRODUÇÕES

apoio institucional
CINE USP

idealização e curadoria
NATALIA MENDONÇA

coordenação geral
ALESSANDRA CASTAÑEDA

coordenação executiva
ALESSANDRA CASTAÑEDA

pesquisa e produção de cópias
CHRISTIANE IGREJA
FÁBIO SAVINO

produção
BEATRIZ KNIPFER
NATALIA MENDONÇA

produção local
GIU JORGE

assistente de produção
DANIEL CASTRO

monitoria
MARIANA SARAMAGO

coordenação editorial
JOÃO CÂNDIDO ZACHARIAS



projeto gráfico e site
DANIEL REAL
RICARDO PREMA

programação site
LUCAS MARTINS

ilustração
IURI CASAES

ilustração vetorial
RICARDO PREMA

revisão de texto
FERNANDA CUPOLILLO

tradução de textos
TIAGO JONAS

produção de texto
FÁBIO ANDRADE
PAULO MAIA
PEDRO BUTCHER

vinheta
EDUARDO BOORHEM

assessoria de imprensa
JULIANA SAMPAIO
PEDRO DE LUNA

registro fotográfico
DÉBORA BENDITO

registro videográfico
LUIZ GULHERME GUERREIRO

revisão de cópias
CRISTINA MENDONÇA FLORES
MNEMOSINE SERVIÇOS AUDIOVISUAIS

legendagem eletrônica
4 ESTAÇÕES

comércio exterior e logística
PRISMACOMEX

transporte nacional de cópias
AIRTIME



impressão gráfica
GRÁFICA EDITORA STAMPPA
banda de abertura
TARANTINOS

apoio
MAM

agradecimentos especiais
AARON GOFFMAN (diretor de “Dance Me To The End Of Love”)
ANDRE SALA (Sony)
JORGE TONOLI (Europa Filmes)
JOSÉ LUIZ DA PASCOA PINTO (Playarte)
JOSÉ PERIN (Sony)
NICK VARLEY (Park Circus)
PAULA MANGA (Republika Filmes)
RICARDO PAULO DIMBÉRIO (Polifilmes)
ROBERTO MARTINS (Grupo Estação)
ROGÉRIO FERREIRA (Sony)



agradecimentos
ANDRE MIRANDA
ANGELO TORTELLY
BERNADETE DUARTE
BRENDA FERNANDES
GARY CROWDUS
CARLOS HELI DE ALMEIDA
CLAUDIA TISATO
DANIELLE ALMEIDA
DEBORA GARES
FABIO JUDICE
FLAVIA SIMOES
HADIJA CHALUPE
HERICA MARMO
HERNANI HEFFNER
JESSICA RODRIGUES
JOSÉ MAGALHÃES
JULIO HONAISER
LUCIANA BARROS
MARCELO IMPERATRICE
MARCELO OSÓRIO
MARCIO LIMA
MARCO CANONICO
MIGUEL BARBIERI JR
PATRICIA PAIVA
PEDRO TINOCO
RAFAEL DE LUNA
RAFAEL TEIXEIRA
RODRIGO FONSECA

THIAGO AFONSO DE ANDRÉ
TOM LEAO
posters e fotos
DANCE ME TO THE END OF LOVE © 1995 A-ACME FILM
WORKS. ALL RIGHTS RESERVED.

DEATH PROOF © 2007 MIRAMAX, LLC

DJANGO UNCHAINED © 2012 MIRAMAX, LLC

FOUR ROOMS © 2013 MIRAMAX, LLC

FROM DUSK TILL DAWN 2: TEXAS BLOOD MONEY © 1999
MIRAMAX, LLC

FROM DUSK TILL DAWN © 2013 MIRAMAX, LLC

HOSTEL © 2005 LIONSGATE. ALL RIGHTS RESERVED.

HOSTEL: PART II © 2007 LIONSGATE. ALL RIGHTS
RESERVED.

INGLORIOUS BASTERDS © 2009 MIRAMAX, LLC

JACKIE BROWN © 1997 WARNER BROS. ALL RIGHTS
RESERVED.

KILL BILL: VOL. 1 © 2003 MIRAMAX, LLC

KILL BILL: VOL. 2 © 2004 MIRAMAX, LLC

NATURAL BORN KILLERS © 1994 WARNER BROS. ALL RIGHTS
RESERVED.

PLANET TERROR © 2007 MIRAMAX, LLC

PULP FICTION © 2013 MIRAMAX, LLC

RESERVOIR DOGS © 1992 MIRAMAX, LLC

SIN CITY © 2013 MIRAMAX, LLC

TARANTINO'S MIND © 2006 REPUBLIKA FILMES. ALL RIGHTS
RESERVED.

TRUE ROMANCE © 1993 WARNER BROS. ALL RIGHTS
RESERVED.

A publicação dos textos e imagens deste catálogo foi autorizada por seus autores. Caso alguma imagem não tenha sido devidamente liberada e/ou creditada, não foi por má fé dos organizadores desta publicação. Lamentamos o ocorrido e nos comprometemos a reparar tais incidentes em caso de novas edições.



