



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANA KARLA COSTA DE ALBUQUERQUE

O SENTIMENTO PÓS-MODERNO EM QUENTIN TARANTINO

ORIENTADORA: PROFA. DRA. GENILDA AZERÊDO

JOÃO PESSOA, 2018

ANA KARLA COSTA DE ALBUQUERQUE

**O SENTIMENTO PÓS-MODERNO NA FILMOGRAFIA DE QUENTIN
TARANTINO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Genilda Azerêdo

JOÃO PESSOA, 2018

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A345s Albuquerque, Ana Karla Costa de.

O sentimento pós-moderno em Quentin Tarantino / Ana
Karla Costa de Albuquerque. - João Pessoa, 2018.
150 f. : il.

Orientação: Genilda Alves de Azerêdo.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Pós-modernismo. 2. Cinema pós-moderno. 3.
Metaficção. 4. Quentin Tarantino. I. Azerêdo, Genilda
Alves de. II. Título.

UFPB/CCHLA



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
ANA KARLA COSTA DE ALBUQUERQUE

Aos onze dias do mês de junho do ano de dois mil e dezoito, às dez horas, realizou-se na Sala de Videoconferência do CCHLA, a sessão pública de defesa de Tese intitulada: **“O SENTIMENTO PÓS-MODERNO NA FILMOGRAFIA DE QUENTIN TARANTINO”**, apresentada pelo(a) aluno(a) **Ana Karla Costa de Albuquerque**, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de DOUTOR EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Cultura e Tradução, segundo encaminhamento da Profª Drª Ana Cristina Marinho Lúcio, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(a) professor(a) Doutor(a) Genilda Alves de Azerêdo (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Anacã Rupert Moreira Cruz e Costa Agra (UEPB), Cícera Antonielle Cajazeiras da Silva (UFERSA), Fábio Allan Mendes Ramalho (UNILA) e Rosângela Neres Araújo da Silva (UEPB). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Genilda Alves de Azerêdo convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra ao(a) doutorando(a) para apresentar uma síntese de sua tese, após o que foi arguido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADO. Proclamados os resultados pelo(a) professor(a) Genilda Alves de Azerêdo, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Genilda Alves de Azerêdo (Secretário ad hoc), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 11 de junho de 2018.

Parecer:

Observação: Os professores Fábio Allan Mendes Ramalho e Cícera Antonielle Cajazeiras da Silva participaram via Skype.

Genilda Alves de Azerêdo

Prof.(a) Dr.(a). Genilda Alves de Azerêdo
(Presidente da Banca)

Anacã Rupert Moreira Cruz e Costa Agra
Prof.(a) Dr.(a) Anacã Rupert Moreira Cruz e
Costa Agra
(Examinador)

Prof.(a) Dr.(a). Cícera Antonielle Cajazeiras da
Silva
(Examinadora)

Prof. (a) Dr. (a) Fábio Allan Mendes Ramalho
(Examinador)

Rosângela Neres Araújo da Silva
Rosângela Neres Araújo da Silva
(Examinadora)

Ana Karla Costa de Albuquerque
Ana Karla Costa de Albuquerque
(Doutoranda)

À sempiterna memória de voinha.

AGRADECIMENTOS

O Beatle George Harrison, em uma entrevista que integra o documentário *Living in the material world*, dirigido por Martin Scorsese, me serviu de inspiração ao dizer com uma convicção cheia de simplicidade que se havia um Deus, ele desejaria vê-lo. Em outra entrevista, Harrison apontou um caminho para que esse desejo tomasse forma: “todo o resto pode esperar, mas a busca por Deus, esta não pode esperar”. Desde o período imediatamente anterior ao ingresso no Programa de Pós-Graduação em Letras como candidata ao Doutorado, a sensação emocional de estar passando por uma grande provação em todos os aspectos da minha existência começou a tomar forma e eu jamais teria imaginado a dimensão que este pequeno sentimento iria adquirir em minha interioridade. Lutei por cada palavra do mesmo jeito que lutei por equilíbrio, pela minha saúde emocional, pelo controle do meu próprio corpo e das circunstâncias que pareciam fugir do meu controle. Cada teste foi uma chance de passar para o estágio mais avançado desta busca. Novamente, buscando inspira o em George Harrison, *it took so long, My Lord*. Foi muito doloroso, mas eu vi. Agradecerei, meu doce Senhor, até o último dos meus dias pelo milagre dos últimos quatro anos.

Há pessoas que sofrem com a solidão enquanto a vida as aperta, quebra, tritura. Eu preciso ser grata pelo excesso de amor recebido que tornou a caminhada mais leve. Mainha, Poliana, Saulo e Sérgio, meus queridos, meu apoio enquanto eu me recuperava de uma cirurgia que roubou as forças físicas e emocionais que eu achava que tinha: não pagarei em dinheiro porque professores não ficam ricos, mas prometo doar tudo de mim a vocês. Louise, minha irmã agregada, teu amor me encheu de forças toda hora que eu precisei de você e da sua casa. Devo-te muito! N via, Alzir, K cia, Glória Ayres, Clederson, Hermano e tantos outros amigos que não posso citar porque essas páginas não caberiam: saibam que meu amor   incondicional. Recebam meu muito obrigada. Amigo e Prof. Dr. Anthony Diniz: muito obrigada pelas aulas de vinte anos atrás, você sempre foi um ótimo orientador. Ao olhar mais lindo desse universo: obrigada pela luz dos olhos teus.

Glória Gama, minha mentora, amiga, capaz de me alegrar com qualquer coisa que disser: nunca terei palavras para te dizer o quanto você foi e é importante. Muito obrigada sempre.

Professora Doutora Genilda Azerêdo, agradeço pela experiência, pelas palavras e

por me levar sempre de volta ao caminho certo.

Escrevi estes agradecimentos enquanto meus ouvidos recebiam como bálsamo *All Things Must Pass*, *My Sweet Lord*, *Hear Me Lord* e *Isn't it a Pity*, do álbum *All Things Must Pass*, de George Harrison, meus mantras.

*“O sangue cai melhor num homem que o
ouro do troféu. O seio de Hécuba
amamentando Heitor não foi tão belo
quanto a testa de Heitor a cuspir sangue na
espada grega que menosprezava”.*

William Shakespeare

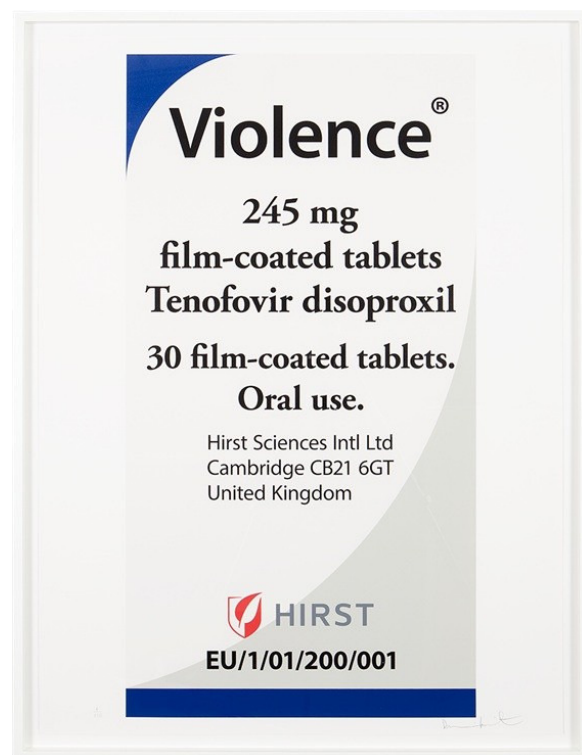


Figura 1- Violence (1999) de Damien Hirst

RESUMO

Os filmes *Pulp Fiction* (1994); *Kill Bill vol. 1* (2003); *Kill Bill vol. 2*, (2004) e *Bastardos Inglórios* (2009) são representativos de um sentimento pós-moderno que permeia toda a filmografia do diretor norteamericano Quentin Tarantino. As escolhas estéticas do diretor serão analisadas à luz conceitos que caracterizam a cultura e a sociedade contemporânea, tais como os pensados ou teorizados por Susan Sontag, Jean François Lyotard, Fredric Jameson, Ihab Hassan, Stuart Hall, Charles Jencks, Linda Hutcheon, entre outros. O nosso objetivo é prover uma investigação que atravesse a construção formal do discurso metaficcional de Quentin Tarantino e a entrelace ao problema da crise da representação e a representação da subjetividade no cinema pós-moderno.

Palavras-chave: Pós-modernismo; Cinema pós-moderno; Metaficção; Quentin Tarantino.

ABSTRACT

Pulp Fiction (1994), *Kill Bill vol. 1* (2003), *Kill Bill vol. 2* (2004) and *Inglourious Basterds* (2009) are representative of a postmodern feel that permeates the entire filmography of American director Quentin Tarantino. The director's aesthetic choices will be analyzed into the perspective of concepts that characterize contemporary culture and society, such as those exemplified or theorized by Susan Sontag, Jean François Lyotard, Fredric Jameson, Ihab Hassan, Stuart Hall, Charles Jencks and Linda Hutcheon. Our aim is to provide an investigation able to cross the formal construction of Quentin Tarantino's metafictional discourse interweaving the problem of the crisis of representation and the representation of subjectivity in postmodern cinema.

Keywords: Postmodernism; Postmodern cinema; Metafiction; Quentin Tarantino.

RÉSUMÉ

Les films *Pulp Fiction* (1994); *Kill Bill vol. 1* (2003); *Kill Bill vol. 2*, (2004) et *Inglourious Basterds* (2009) sont représentatifs d'un sentiment postmoderne qui imprègne toute la filmographie du réalisateur américain Quentin Tarantino. Les choix esthétiques du réalisateur seront analysés à la lumière des concepts qui caractérisent la culture et la société contemporaine, tels que ceux pensés ou théorisés par Susan Sontag, Jean François Lyotard, Fredric Jameson, Ihab Hassan, Stuart Hall, Charles Jencks et Linda Hutcheon. Notre objectif est de rendre une investigation qui traverse la construction formelle du discours métafictionnel de Quentin Tarantino et qui entrecroise le problème de la crise de la représentation et de la représentation de la subjectivité dans le cinéma postmoderne.

Mots-clés: Postmodernisme; Cinéma postmoderne; métafiction; Quentin Tarantino.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
PARTE I.....	34
O pensamento pós-moderno	34
Entre alusões e fogos de artifício: a intensa superfície do cinema pós-moderno	575
PARTE II.....	68
Estratégias estéticas em <i>Kill Bill</i> : conflitos, tensões e sensibilidade	68
Além do "narcisismo narrativo": a montagem "exibicionista" de <i>Pulp Fiction</i>	83
Sensibilidade no limbo entre o horror e o riso em <i>Bastardos Inglórios</i>	92
PARTE III.....	107
"Era uma vez na França ocupada por Nazistas": o sentimento pós-moderno e o problema da Representação em <i>Bastardos Inglórios</i>	107
Por um sentido na vida no meio da “massa amorfa” de <i>pulp fiction</i>	121
CONCLUSÃO.....	134
REFERÊNCIAS.....	142

INTRODUÇÃO

As primeiras palavras são sempre as mais difíceis, mas depois de seis anos de escrita acadêmica constante, este postulado começa a parecer confortável. Felizmente, no caso específico desta tese, há a conveniência de dedicar as primeiras linhas ao problema do processo, *per se*, dada a natureza da análise. Produzimos nesses anos uma escrita variada, considerando o aparente abismo entre os objetos da nossa leitura nesta jornada: a *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho, textos sobre os quais nos debruçamos durante o Mestrado, e a filmografia de Quentin Tarantino, corpus da presente pesquisa de doutorado. Variada, laboriosa e, muitas vezes, dolorosa, apesar do prazer inerente a um trabalho que também é afetivo e alicerçado no sensível.

Para este novo momento de escrita, acolhemos como primeira influência as palavras de um pequeno e rico parágrafo de Jacques Derrida no livro *Gramatologia* (1967, p. 227) e flertamos com uma significação que não seja meramente substitutiva no sentido de revolver as fundações de um texto e assentar sobre elas significações suplementares. Para Derrida, a leitura não pode transcender o texto e apontar para um referente que esteja além dele próprio ou “para um significante fora do texto onde o conteúdo tenha, ou tenha tido seu lugar fora da língua”, ou seja, “fora da escritura” em geral. Embora a nossa proposta não seja, necessariamente, transcendente no sentido de “ultrapassar o interesse pelo significante, pela forma, pela linguagem” (DERRIDA, 1992, p. 64), tornando menos relevante a superfície do texto artístico, direcionamos o olhar para a realidade do “referente ausente” onde o sentimento pós-moderno frutifica. Contudo, interpretamos a máxima derridiana de que “não há nada fora do texto” (1967, p.227)¹ como materialização e presentificação do ausente na palpabilidade dos nossos *corpora*.

Trilhando pelos caminhos da sensibilidade, abrimos um parêntese para explicitar que as primeiras linhas desta introdução foram escritas em um impulso único, enquanto ecoavam nos fones de ouvido os versos “*Girl, you’ll be a woman soon*”, da trilha sonora de *Pulp Fiction*, parte, pessoalmente caríssima, desta investigação acadêmica. Consideramos também importante esclarecer que, em um olhar de posfácio, já que esta introdução foi (re)escrita no final do processo, os traços de subjetividade fazem um jogo de aproximação e afastamento com a necessária distância crítica entre o pesquisador e

¹ “Il n’y a pas de hors-texte”. As traduções do Inglês, Francês, Espanhol e do Alemão são da autora da tese.

seu objeto. A declaração é feita sem culpa, afinal, aproximar-se da arte é ser fisgado, primeiramente, pelos sentidos e ainda antes de proceder ao devido “esquartejamento” do tema, é de sensibilidade que trataremos. Seriam esses os nossos créditos iniciais e, como em um filme de Quentin Tarantino, eles jamais serviriam apenas para mostrar a equipe construtora dos minutos de espetáculo que se seguirão. É necessário um trabalho devidamente estilizado e com a apropriada trilha sonora para “dar o clima”, ou, academicamente falando, para fazer a apropriada introdução do material estético que tomamos como *corpus* da pesquisa.

Esta introdução é, primeiramente, a apresentação da aproximação sensorial e subjetiva que será fio condutor de todo o texto. Contudo, importa ter ciência de que estas relações não serão necessariamente compreensíveis de imediato nestes parágrafos introdutórios. A nossa visão inicial é a de Susan Sontag a respeito da vivência e da interpretação de textos artísticos, mas antes de pensar a respeito, tomemos uma fala de Quentin Tarantino avaliando seu próprio trabalho em uma entrevista concedida ao Jornal *The Telegraph* em Fevereiro de 2010. Nela, o diretor se compara a um maestro de orquestra capaz de conduzir as emoções da audiência, fazendo-a passar do riso ao horror de acordo com os seus “comandos”. A percepção da direção cinematográfica como mecanismo capaz de engendrar uma experiência sensorial no espectador entra em conformidade com a “erótica da arte” da qual Sontag fala em *Contra a interpertação* (1964, p. 10). Seguindo pelo traço da sensibilidade, ou sensualidade, ou ainda sensorialidade, propomos delinear, no corpo deste texto, uma intersecção com a concepção de *Camp*, também proposta pela crítica e teórica norte-americana.

Sontag, no ensaio *Notas sobre Camp*, teoriza a respeito desta forma particular de sensibilidade e a enlaça a uma estética do não-natural, da artificialidade explicitamente exagerada que se beneficia da profusão de cores e texturas com o objetivo de produzir um efeito tangível no indivíduo (SONTAG, 1964, p. 2). A análise começa com uma referência ao seu próprio estado de afecção no contato com o *Camp*, que seria um sentimento duplo e aparentemente paradoxal de atração e ofensa. Para ela, o conflito de sensações seria propício à produção de uma tipologia do fenômeno estético:

Ninguém que seja completamente devotado a uma sensibilidade pode analisá-la; pode apenas, quaisquer que sejam as suas intenções, exibi-la. Para nomear uma sensibilidade, desenhar seus contornos e recontar a sua

história, é necessária uma simpatia profunda modificada pela repulsa (SONTAG, 1964, p.1)².

Susan Sontag minucia cuidadosamente a vinculação inicial do *Camp* com o artifício. Primeiramente, é importante considerar, para fins do nosso objeto de pesquisa, que o fundamento de produções artísticas dessa natureza é a subversão, sobretudo da sua própria condição ontológica dentro da história da arte. A estética *Camp* elimina as delimitações entre alta e baixa cultura quando abarca fenômenos exilados pela crítica e pela teoria, principalmente porque não há necessidade de afirmação exterior. O espírito é jocoso e favorece a vitória da brincadeira sobre a seriedade, do estilo sobre o conteúdo, da ironia sobre a tragédia e da estética sobre a moralidade. Experimentar o mundo pelo viés da estética é sentir as coisas pelo que elas não são e este caminho nos põe diante de mais um processo duplicado de entendimento, que vai além da produção de significado convencional:

Portanto, a sensibilidade *Camp* é do tipo que privilegia um sentido duplo no qual algumas coisas podem ser entendidas. Mas essa não é uma construção que sofre uma divisão no sentido que já nos é familiar, de um lado um sentido literal, de outro um sentido simbólico. A diferença, ao contrário, é entre a coisa significando alguma coisa e a coisa como puro artifício (SONTAG, 1964, p. 5)³.

Observar o objeto artístico como puro artifício, tomando, em detrimento do sentido simbólico, as sensações que o ornamento oferta como primordiais, situa o sensível acima da razão. Este princípio é uma subversão da consciência de arte como “forma” e “conteúdo” coexistindo em instâncias separadas, uma distinção que tem seu alicerce na antiguidade, na teoria grega de arte como mimese e representação. Dentro da perspectiva tradicionalmente hermenêutica, o crítico precisa atravessar a superficialidade da forma em busca da substância que reside no “conteúdo”, já que toda “arte elevada” e “séria” tem em seu núcleo o que ela “quer dizer”, que precisa ser desvelado.

Em *Contra a interpretação*, Susan Sontag classifica esta distinção como “esquisita” porque celebra o conteúdo e toma a forma como dependente. A estética *camp*, em sua exuberância e opulência, neutraliza a própria natureza da representação e da

²“For no one who wholeheartedly shares in a given sensibility can analyze it; he can only, whatever his intention, exhibit it. To name a sensibility, to draw its contours and to recount its history, requires a deep sympathy modified by repulsion”.

³ “Thus, the *Camp* sensibility is one that is alive to a double sense in which some things can be taken. But this is not the familiar split-level construction of a literal meaning, on the one hand, and a symbolic meaning, on the other. It is the difference, rather, between the thing as meaning something, anything and the thing as pure artifice”.

mimese com seu seminal ceticismo em relação aos princípios de seriedade que norteiam a crítica da “arte elevada”. Para ela, o problema da interpretação de textos artísticos estaria profundamente relacionado à negligência no aproveitamento do aspecto sensorial que é particular da superfície. Sontag conclama a crítica a uma “redescoberta dos sentidos”: “ver mais, escutar mais, sentir mais” (SONTAG, 1964, p.10), deixar-se seduzir pelo artifício.

A autora atrai a peculiaridade subversiva do *Camp* para a própria natureza formal do seu texto quando direciona o seu modo de aproximação por um outro viés que não o da racionalidade. Embora ela situe a sensibilidade no reino das preferências subjetivas, também contempla as questões de gosto pessoal dentro de uma lógica conduzida pela inteligência. Embora não totalmente iluminados pela razão, o gosto e a sensibilidade são anteriormente pautados por um “gosto por ideias” (1964, p. 2) que, mesmo sendo passível de descrição, é fugidio. No entanto, em uma tentativa de enquadrar a sensibilidade descrita dentro de um padrão socialmente reconhecível de gosto, Sontag assegura que o bom *camp* precisa também ser terrivelmente ruim.

A estética do diretor Pedro Almodóvar é, possivelmente, o projeto mais comumente associado à ideia de um bom *camp* que convoca o crítico a um engajamento mais próximo da “erótica da arte” do que das práticas hermenêuticas tradicionais. As intersecções entre a filmografia do espanhol e o *camp* vão além da óbvia exuberância visual e tiveram seu berço no movimento artístico chamado *Movida Madrileña* surgido durante a transição democrática espanhola iniciada em 1975. O movimento transpirava o espírito de “vale tudo” da cultura pós-moderna e tinha um caráter hedonista e celebratório que reivindicava “o primado das imagens e evitava discursos políticos profundos” (MOUAT, 2010, p.1). A *Movida* era um contraponto frívolo da seriedade política, embora diluísse um discurso ideológico sob muitas camadas de artificialidade, cores e texturas. Ismail Xavier (2003, p. 88) associa o movimento espanhol à nomenclatura “melodrama pop”, que seria uma aproximação dos códigos de desestabilização, deslocamento e choque das normas tradicionais presentes no *camp* com a distorção do melodrama canônico.

Escolher iniciar este texto acadêmico com uma breve descrição da sensibilidade *camp* é, primeiramente, reflexo do processo de achegamento à narrativa que aqui começa

a ser delineada. Primeiramente, nos deparamos com um conjunto de teorias que gostaríamos de ver representadas em um *corpus* que fosse capaz de transcender a distância da pesquisa e nos pusesse sensíveis diante de suas qualidades estéticas. Quentin Tarantino era a resposta mais óbvia às inquietações que se apresentavam depois do primeiro contato com a descrição de *camp* e a sua sugestão de uma crítica que causasse ao mesmo tempo aproximação e repulsa. Contar a história desta sensibilidade poderia ter demandado um jogo de aproximação e afastamento que não seria tão confortável, contudo nele já se dava a entrever o seu caráter irresistivelmente lúdico.

“A marca do *camp* é a extravagância. *Camp* é uma mulher andando por aí com um vestido com três milhões de penas” (SONTAG, 1964, p. 6). *Camp* também é uma mulher vestindo um macacão amarelo conduzindo uma motocicleta também amarela em alta velocidade sob as luzes noturnas de Tóquio. A Noiva de *Kill Bill* tem a expressividade e a artificialidade embebidas em sua saga de vingança onde tudo é exageradamente inverossímil, ironicamente dramático e *melodramaticamente pop*. A apreciação estética dos códigos *camp* na filmografia de Quentin Tarantino é importante porque compreendemos a condição primordial da experiência emocional na espectralidade cinematográfica desde as primeiras exibições da história. Para Carl Plantinga, as “emoções e afecções, quer prazerosos ou não, são um elemento central da experiência fenomenológica do cinema” (2009, p. 86)⁴. Embora nossas discussões não sejam centradas diretamente no problema filosófico da estética, a guiada consciência perceptiva provocada pelo sentimento pós-moderno da filmografia de Quentin Tarantino é fundamental em cada um dos tópicos aqui discutidos.

Tratado como epítome do pós-moderno cinematográfico por críticos e teóricos como Catherine Constable (2015 p. 11) e Carl Boggs e Tom Pollard (2003, p.8), Quentin Tarantino é um diretor e roteirista nascido no estado norte-americano do Tennessee. No final dos anos 1980 ele escreveu e dirigiu um filme chamado *My best friend's wedding*, mas o rolo final do filme acabou se perdendo em um incêndio. Contudo, este primeiro filme acabou dando origem ao roteiro de *Amor à queima-roupa*, de 1993, dirigido por Tony Scott. O primeiro roteiro por contrato veio com *Um drink no inferno*, de Robert Rodriguez, lançado em 1996, e o segundo foi o de *Assassinos por natureza*, de 1994, dirigido por Oliver Stone. Com a estreia de *Cães de aluguel*, no Festival de Sundance, já

⁴ “emotions and affects, whether pleasurable or not, are a central element of the phenomenological experience of the cinema”.

ficava delineado o modelo que o diretor seguiria em seus filmes seguintes.

Nenhuma outra palavra é tão facilmente associada ao estilo do diretor Quentin Tarantino quanto “violência”. No entanto, longe do estilo da Hollywood clássica, o diretor consolidou a sua estética contaminando o realismo com antiilusionismo, estilização carregada, alusões, humor, cores, texturas e exagero. Usando o termo de Susan Sontag associado ao *Camp*, podemos classificar tal filmografia como uma representação jocosa. O código “horror” é continuamente desvirtuado pelo “humor”, o “realismo” em conflito com a “fantasia” promovem tensão, a “realidade objetiva” não se dá a entrever e ser descrita em uma proposta que abraça a “crise da representação” com ardor e fidelidade ainda que de forma ambígua. Consideraremos a “crise da representação” adiante, mas seguiremos no uso do termo “representação”, já que consideramos a proposta límbica e escorregadia em termos da percepção de tempo, espaço e subjetividade. Observaremos a problematização e não rompimento, já que o flerte com a vanguarda é paródico e não um retorno. Alicerçando-nos nesta convicção, a nossa busca se concentra nos “efeitos do jogo de linguagem” (CULLER, 1982, p. 21)⁵, dada a proposta pós-moderna onde “não há significado estável para ser descoberto, em vez disso, há um “jogo” contínuo de sinais que só pode ser estabilizado através do artifício” (NOVITZ, 2001, p. 161).⁶

Esta representação irônica, divertida e exibicionista da violência é chamada por Paul Gormley de “nova brutalidade” (2005), uma modalidade onde a presença do corpo do espectador é primordial: o aspecto sensorial agiria antes que o cognitivo pudesse esboçar alguma reação. A violência em filmes como *Cães de Aluguel* é um exemplo de como a imagem chega até nós e, temporariamente, ficamos suspensos do mundo da significação até que a sensibilidade contribua para a construção de sentido. O ciclo de entendimento da violência não se encerraria nesta etapa, já que a significação teria o poder de se magnificar no aspecto sensorial. O cinema de Quentin Tarantino seria um exemplo de como a leitura do texto fílmico deveria pressupor uma “massa de signos e uma fonte de efeitos autônomos” (GORMLEY, 2005, p. 10)⁷.

Este é um gênero cinematográfico típico dos últimos vinte anos e sua característica principal é, paradoxalmente, transcender as concepções tradicionais de gênero. Seria um gênero agenérico, dada a sua esquizofrenia que torna o conjunto de

⁵ “effects of the play of language”.

⁶ “there is no stable meaning that is there to be discovered, there is, rather, an ongoing play of meaning that can be stabilized only through artifice”.

⁷ “mass of signs and a source of autonomous effect”.

características incapaz de caber em regras tradicionalmente pré-estabelecidas. Quentin Tarantino é o principal expoente desta categoria e, possivelmente, o rótulo mais celebrado da Hollywood atual, conforme observa Speck (2012, p. 193). Parte deste sucesso deve-se à horizontalidade do fenômeno da espectralidade nas circunstâncias de um tipo de cinema que se oferece como jogo proposto por um diretor cinéfilo. Tarantino, o criador autodidata que “estudou” cinema em uma locadora de vídeo, compartilha da linguagem e do conhecimento sobre cultura *pop* do espectador e espera que este “compre” o produto que ele oferece porque é uma oferta entre iguais. As discussões dos personagens de *Cães de Aluguel* a respeito da música *Like a virgin* de Madonna ou a conversa de Vincent e Jules, em *Pulp Fiction*, sobre os nomes dos hambúrgueres do McDonalds em países diferentes poderiam ter saído da vivência ou da imaginação de qualquer espectador. Observamos um pacto que repousa, segundo Vall Hill e Peter Every, no prazer de um texto que

conscientemente se derrama dentro do conhecimento da audiência sobre outros filmes, outras performances, outras músicas. Basta pensar no sucesso de *Cães de Aluguel* e *Pulp Fiction* para ver o poder dessas commodities em referenciar não apenas a vida social, mas, mais importante ainda, todas as outras formas de cultura popular (HILL e EVERY, 1998, p.104)⁸.

Oito filmes constam da filmografia oficial, um número celebrado, narcisisticamente, no lançamento de *Os Oito Odiados*, em 2015. Vendido como “o oitavo filme de Quentin Tarantino”, é tido como uma compilação de todos os códigos que formam a marca do diretor e conta com um “avatar” dele próprio no personagem principal, conforme observa Anne-Marie Paquet-Deyris (2016, p. 165). O Major Warren Marquis é um contador de histórias e, assim como o Tenente Aldo Raine, de *Bastardos Inglórios*, de 2009, atua como voz do diretor dentro do universo ficcional.

Tarantino também se posicionou como ator diante das câmeras em *Django Livre*, de 2012; *À Prova de Morte*, de 2007; *Pulp Fiction*, de 1994; e *Cães de Aluguel*, de 1992. Em *Kill Bill vol. 1 e 2*, de 2003 e 2004, respectivamente; e *Jackie Brown*, de 1997, as aparições são sutis, quase um jogo de adivinhação inspirado nas aparições de Alfred Hitchcock diante das câmeras.

A nossa aproximação com o cinema de Quentin Tarantino começou ainda na

⁸ “Consciously spills over into an audience’s knowledge of other films, other performances, other musics. One only has to think of success of *Reservoir Dogs* and *Pulp Fiction* to see the power of these commodities to reference not only social life but, more importantly, all other forms of popular culture”.

adolescência, com a leitura de uma reportagem da *Revista Veja* no momento da estreia brasileira de *Pulp Fiction*, em Março de 1995. O texto, de página dupla, falava a respeito do fenômeno posterior à premiação no Festival de Cannes, das indicações ao Oscar, do estilo revolucionário e era ilustrado por uma foto dos personagens Vincent Vega e Jules Winnfield que tomava o terço superior da primeira página. Este primeiro olhar permanece guardado na memória até o momento presente da escrita, a imagem das duas páginas ainda existe no fundo dos olhos e coexiste com as sensações experimentadas naqueles momentos de leitura. *Pulp Fiction* era, definitivamente, um filme a ser visto e mesmo sem ter sido visto já era mais inesquecível que *Forrest Gump*, favorito ao prêmio da indústria de Hollywood que a adolescente cinéfila costumava acompanhar ardorosamente. Finalmente, algum tempo depois, foi possível alugar a fita VHS e descrever a experiência sensível como “terrivelmente engraçada” e um pouco incompreensível pelo conhecimento ainda incipiente.



Figura 1 - *Pulp Fiction* - Foto de Vincent Vega e Jules Winnfield que ilustrou a reportagem da *Revista Veja*

Considerando o modo de aproximação, era imprescindível ter *Pulp Fiction* entre os filmes analisados. Não foi possível encontrar a reportagem da revista, mas um texto publicado pela Folha de São Paulo no mesmo período enxerga Quentin Tarantino como um “reciclador de lixo” e “profeta do simulacro e da barbárie”. Essas são apenas algumas das possibilidades de leitura da produção do diretor, e a respeito, especificamente, de *Pulp Fiction*, consideramos uma apreciação em três estágios. Primeiro, faremos uma leitura da estética da montagem *campy* e exibicionista; em seguida, sua condição pós-moderna de violência estetizada e nihilista; e, finalmente, um estudo dos sujeitos fragmentados e em crise Jules e Vincent.

Antes disso, é importante oferecer ao leitor desta análise uma síntese breve e, usando um termo emprestado do Formalismo Russo, especificamente de Viktor Shklovsky, não faremos uma *sinopse*, mas sim, apresentaremos o *syuzhet*: uma pequena apresentação esteticamente conduzida das “atividades construtoras da história” (BORDWELL, 1986, p. 345) de *Pulp Fiction*. Faremos uma introdução dos outros dois filmes seguindo os mesmos princípios.

Como é habitual na filmografia de Quentin Tarantino, *Pulp Fiction* acompanha um grupo de pessoas que não se encaixam no pensamento binário do melodrama tradicional e todos são empaticamente dotados de comportamentos moralmente reprováveis. Dois pares de fora-da-lei abrem a narrativa fragmentada e cronologicamente esquizofrênica cujas múltiplas tramas não se encaminham para um clímax resolutório, mas encontram um disperso final nihilista. Primeiro somos apresentados ao apaixonado casal de assaltantes Pumpkin e Honey Bunny que ameaça roubar os clientes de um restaurante entre beijos e palavras carinhosas faladas com voz infantil. O outro par é formado pelos simpáticos assassinos Jules Winnfield e Vincent Vega, encarregados de promover uma carnificina sob as ordens de Marsellus Wallace, chefe da organização criminosa da qual fazem parte. Em outro fragmento, acompanhamos o boxeador Butch Coolidge, que, pago pelo mesmo *gangster*, precisa perder uma luta para beneficiar o seu oponente. Marsellus é casado com a ingênua e infantil Mia Wallace, viciada em cocaína e que, incapaz de se cuidar sozinha, fica aos cuidados de Vincent Vega na ausência do marido.

Em *Pulp Fiction*, o diretor engendra com o espectador um jogo de montagem da ordem cronológica que acaba sendo dificultado pelas analepses e elipses⁹ que omitem eventos importantes e exibem o acessório apenas para fins estilísticos. Os códigos *camp* sobejam desde o título: *pulp fiction*, chamadas no Brasil de revistas de emoção, é um rótulo abrangente que envolve publicações de baixo custo e temas populares. Segundo Cardoso (2009), em sua pesquisa sobre as revistas *pulp* brasileiras, o título “de emoção” tem sua origem nas propagandas que enfatizavam os sentimentos fortes que o leitor experimentaria ao ser manipulado por uma história muito excitante. O filme continua seu flerte com o popular, o brega, o *kitsch* e os códigos marginalizados pela “arte elevada” na caracterização dos personagens; Vincent Vega é um dos melhores exemplos da inserção de códigos *camp* em uma caracterização aparentemente limpa. Quando está trabalhando, o figurino é a “farda” dos bandidos de Quentin Tarantino desde *Cães de Aluguel*: calça e blazer pretos, camisa branca e gravata preta. No entanto, há algo de Elvis Presley em Vincent Vega, mesmo que ele não esteja vestindo um macacão bordado. O Jack Rabbit Slims, uma mistura de clube e restaurante onde Mia leva o seu protetor, é o lugar onde a caracterização do personagem encontra o seu ambiente natural. É lá também o templo do *camp* em *Pulp Fiction*, lugar que carrega uma nostalgia incerta, cheia de espelhamentos que podem parecer complicados em um primeiro momento. Inicialmente, enxergamos o tributo aos anos 1950 como no filme *American Graffiti*, dirigido por George Lucas. No entanto, no momento em que John Travolta deixa o personagem Vincent Vega de lado, ele é o dançarino que fez sucesso nos anos 1970 em filmes como *Os embalos de sábado à noite*. Percebemos a tradicional nostalgia dos anos 1990 pelos 1970 e dentro desta, a nostalgia dos 1950. Para Booker (2007, p. 47), o Jack Rabbit Slims é o ambiente pós-moderno perfeito porque captura imagens históricas de forma a-histórica.

Também escolhemos *Kill Bill* como objeto de análise por ser um dos nossos favoritos pessoais e por sua exuberância visual. Os dois filmes aqui serão tratados como unidade porque é nosso entendimento que não há um rompimento narrativo significativo, já que a produção é única e a divisão em dois volumes foi feita apenas por problemas de duração. O filme também é importante para esta análise porque nos apresenta uma

⁹ Para Gérard Genette (1972), existe um “grau zero”, mais hipotético que real, de perfeita coincidência temporal entre história e narrativa, ponto de onde partem as anacronias. As prolepses são adiantamentos de eventos ulteriores em relação ao “grau zero” e em um contexto audiovisual usa-se frequentemente o termo *flashforward*. As analepses, ou *flashbacks*, seriam evocações de eventos anteriores. Elipses são supressões temporais e, especificamente, a respeito de *Pulp Fiction*, consideramos a supressão de eventos.

protagonista feminina cindida, marginal e desterritorializada, emblemática do sentimento pós-moderno presente na filmografia de Quentin Tarantino. A Noiva tem seu nome suprimido e substituído por um som cada vez que é pronunciado até metade do *vol. 2*, quando pela primeira vez ouvimos que ela oficialmente se chama Beatrix Kiddo, em uma criativa analepse que nos remete à infância da personagem. Ela também se identifica como Arlene Machiavelli, ao descobrir que está grávida e manter um relacionamento com um dono de loja de discos; é a Black Mamba nos tempos de matadora do Esquadrão Assassino de Víboras Mortais; e Mamãe quando finalmente encontra a filha que acreditava estar morta.

“Mulher vestida com três milhões de penas”, usa uma espada de samurai em uma saga de vingança sangrenta contra seus antigos companheiros de esquadrão. Ao se descobrir grávida de Bill, o chefe do Esquadrão, ela decide abandonar o grupo criminoso e viver uma vida tranquila, casar e ter um trabalho comum. Inconformado, Bill orquestra um massacre no dia do casamento. Ele aparece pouco, mas é a causa e objeto do filme teleologicamente organizado na necessidade de sua morte. Bill precisa morrer, mas antes disso o corpo de Beatrix suporta uma multiplicidade de provações inverossímeis dentro do padrão clássico: ela sobrevive a um tiro na cabeça, quatro anos em coma, paralisia, um exército de 88 gangsters da yakuza, ao fato de ser enterrada viva. A pior das dores é a ideia da perda do filho que ela carregava.

Assim como *Pulp Fiction*, *Kill Bill* é uma confusão temporal que envolve o espectador em um jogo de organização cronológica. A organização em capítulos é desconexa e encontra seu espelho em um caderno no qual ela anota as etapas vencidas do seu plano. Considerando a subjetividade esquartejada da Noiva, consideramos a construção fragmentada uma *mise en abyme* cuja instância superior é a própria protagonista como foco narrativo. O jogo promovido pela montagem é ditado pelo jogo das identidades da mulher que se desvelam até os minutos finais.

Quentin Tarantino leva a sua cinefilia ao extremo e promove um festival supercodificado por uma miríade de alusões. É possível identificar *western spaghetti*; samurais, yakuza e anime japonês, kung fu chinês; filmes blaxploitation, de gangster e de vingança feminina (SMELICK, 2018). O filme é um espetáculo *camp* para os olhos e para as emoções, graças à profusão de elementos que se confrontam irresolutos, contudo arrematados em harmonia. Nosso principal questionamento a respeito de *Kill Bill* atravessa o problema da estética e pergunta: é possível a representação da subjetividade

de uma personagem como A Noiva em uma construção dentro dos padrões da Hollywood clássica?

Finalmente, *Bastardos Inglórios* ocupa o lugar de favorito no nosso gosto e, certamente, no de Tarantino¹⁰. O filme oferece uma vastidão de possibilidades de análise, consequente da qualidade peculiar de promover uma narrativa lúdica e rica em ironia que promove uma brincadeira de identificação e afastamento. O diretor apresenta uma “fantasia cinéfila onde o cinema intervém diretamente na história” (DASSANOWSKY, 2012, p. XIX)¹¹ ao ousar atribuir um final diferente aos episódios incontestavelmente estabelecidos pela história universal que puseram fim à Segunda Guerra Mundial. Não é possível considerá-lo um filme histórico, porque ele é, na verdade anti-histórico e instavelmente alicerçado nas crises da pós- modernidade. Não podemos qualificá-lo como inserido no gênero “filme de guerra” junto com *O Resgate do Soldado Ryan* ou “drama sobre judeus” durante a Segunda Guerra Mundial, ao lado de *A Lista de Schindler*. Ao contrário do que vemos nos dois filmes dirigidos por Steven Spielberg, não há explosões de bombas, cenas de batalhas e nem judeus como vítimas passivas da atrocidade nazista. Spielberg, diretor com formação em escola de cinema, aplica as convenções magistralmente nos dois filmes citados, Tarantino as subverte e as desafia. A mais importante delas é rejeitar as referências óbvias e propor uma reescrita de *The Inglourious Bastards*, de Enzo Castellari, um filme de guerra pouco refinado e de ação e aventura, e *Os Doze Condenados*, de Robert Aldrich, que também é um filme de guerra e aventura que não objetiva provocar no espectador a experiência dos horrores da guerra.

O filme segue duas operações distintas cujo objetivo é eliminar a cúpula do regime nazista em uma noite de *première* de um filme propaganda de guerra alemão. A estreia acontece em um cinema dirigido por Emmanuelle Mimieux, também conhecida por Shoshanna Dreyfus, única sobrevivente de um massacre promovido pelo Coronel Hans Landa, também chamado de “caçador de judeus”. Seguindo o padrão de Quentin Tarantino, a vingança é força motora da judia, que planeja incendiar o cinema. Em uma outra linha de ação, um grupo de judeus norteamericanos se torna célebre por matar nazistas com extrema crueldade. Eles não procuram agir com a imparcialidade de um tribunal de guerra, porque vingança é um fenômeno pessoal e não se manifesta como

¹⁰ Considerando a cena final de *Bastardos Inglórios*, na qual o Tenente Aldo Raine assume a voz do diretor Quentin Tarantino e, enquanto crava sua última suástica na testa do Coronel Hans Landa, declara: “acho que essa é minha obra-prima”.

¹¹ “Cinephilic fantasy of film intervening directly into history”.

punição: é emocional, passional, desconhece limites e torna a violência justificável. Os Bastardos, como o grupo é chamado, acabam ingressando em uma operação multinacional que encerraria a guerra explodindo o cinema durante a exibição do filme.

É importante falar de antemão que *Bastardos Inglórios* é mais um filme sobre discursos do que sobre a Segunda Guerra Mundial. O filme problematiza e esteticiza as tensões linguísticas da vida diária, as identidades sociais, a historiografia, os discursos sobre o discurso cinematográfico e ideia de representação. Como metacinema, o próprio universo da textualidade se impõe sobre a instabilidade dos referenciais e convoca o espectador a um olhar para dentro, ao contrário do que acontece em, por exemplo, *A Lista de Schindler*, que sensibiliza e direciona o olhar para o referencial histórico exterior, embebendo o espectador em lágrimas e agonia. Para Meyer (2012, p. 25), *Bastardos Inglórios* é mais honesto que filmes que falam do holocausto porque o seu caráter “insistentemente ficcional” não tenta vendê-lo pelo que ele não é. Não há a pretensão de ser um “reencenamento da história”, contudo, o filme é explícito em ser um épico da “representação sobre a representação”. Observar que quase todos os personagens possuem um *alter ego* ou estão interpretando em algum momento é um sintoma visível de diagnóstico claro.

O sentimento pós-moderno da criação de Quentin Tarantino em *Bastardos Inglórios* põe o espectador em uma posição ambígua consequente do jogo de linguagem e com a linguagem. Neste estudo, pretendemos analisar o filme em dois momentos. Primeiro, observaremos o aspecto jocoso da tensão entre a representação do horror da guerra e a sua desestabilização transgressora pelos códigos cômicos, implicando uma mudança de sensibilidade que acompanha as novas práticas discursivas do cinema pós-moderno. Em seguida, faremos uma leitura do filme considerando a sua relação com a historiografia e a crise da representação.

O olhar que propomos para a filmografia de Quentin Tarantino intenta delinear o sentimento pós-moderno, que nós entendemos como uma “mudança notável de sensibilidade, práticas e formação de discursos que distinguem um conjunto de pressupostos, experiências e proposições pós-modernos daqueles do período anterior” (HARVEY, 1989, p. 39)¹². A sensibilidade *camp*, experiência puramente estética, foi descrita por Susan Sontag em um período ligeiramente anterior às primeiras discussões a

¹²“a noticeable shift in sensibility, practices and discourse formations which distinguishes a post-modern set of assumptions, experiences and propositions from that of a preceding period”.

respeito da pós-modernidade e não foi enquadrada em nenhuma periodização ou grupo. Contudo, críticos e teóricos passaram a associar a autoconsciência crítica do *camp* a produtos artísticos pós-modernos que ostentem o colorido celebratório da cultura popular.

Neste caso, observamos as condições que favoreceram o florescimento de uma estética de rompimento no cinema desde a década de 1980, marcada pelo ambíguo, surrealista e pós-moderno *Veludo Azul*, de David Lynch. Para Norman K. Denzin (1988), filmes desse “gênero emergente” (1988, p.462) deveriam ser lidos como uma “afirmação cultural” em uma análise capaz de prover um “entendimento aprofundado dos tipos de experiências biográficas que o período pós-moderno tardio dispõe para os seus membros” (1988, p.461)¹³. O filme parte de uma premissa muito simples para se tornar um festival alucinatório e hiper-realista que se apresenta como uma paródia dos filmes sobre a vida plastificada em pequenas cidades norte-americanas. O rótulo temporal também é difícil de ser posto: na abertura vagueiam referências cenográficas e de figurino que vão dos anos 1950 aos 1980, apagando as fronteiras entre passado e presente e oferecendo ao espectador uma experiência fora do tempo tradicional, um “eterno presente” construído a partir de imagens de imagens. Depois deste espetáculo uma linha de ação parece se delinear quando Jeffrey, um jovem que sai da pequena cidade de Lumberton e volta porque o pai está doente, encontra uma orelha humana apodrecendo em um terreno baldio. Um close extremo da orelha encontrada no meio do mato serve de túnel e portal para o mundo marginal de Lynch, um contraponto dos jardins de gramas bem aparadas dos subúrbios norteamericanos, infestado de violência, rituais sadomasoquistas e degradação.

David Lynch praticamente esfrega o inapresentável nos olhos do espectador sem enquadrar *Veludo Azul* em qualquer delimitação de gênero, o que tornaria mais fácil a criação de janelas interpretativas. Ao contrário, o diretor, ao discutir os significados possíveis do filme, prefere localizar “a significação do seu filme na experiência do espectador com o seu texto” (DENZIN, 1988, p. 467).

A nossa proposta de leitura de textos consequentes da virada pós-moderna no cinema se assenta sobre o pressuposto de Jean François Lyotard de perda de referenciais com a rejeição das “grandes narrativas”, as grandes explicações totalizadoras sobre o mundo que se recusam a tomar outras formas ou se hibridizar. A aparente “desordem” que enxergamos em David Lynch e Quentin Tarantino seria explicável através do argumento

¹³“a reading of such films should provide a deeper understanding of the kinds of biographical experiences the late-postmodern period makes available to its members”.

de Lyotard, aqui explicado por Stuart Sim:

O argumento de Lyotard de que devemos rejeitar as ‘grandes narrativas’ (isto é, as teorias universais) da cultura Ocidental porque agora elas perderam toda a sua credibilidade parece resumir o ethos do pós-modernismo, com seu desdém por autoridade em todos os seus muitos aspectos (SIM, 1998, p. 3)¹⁴.

A explicação de Lyotard que rejeita a hegemonia de discursos totalizantes, ainda que seja relida à luz dos mais variados fenômenos da existência humana contemporânea como uma “resposta para tudo”, acentua o paradoxo deixando espaço para o relativismo do lema *anything goes*¹⁵, que serve de credo do pós-modernismo. Não seria o pensamento pós-moderno uma ‘grande narrativa’ em si? A esquizofrenia da pergunta parece encontrar um espelhamento no forte conteúdo “meta” presente no produto artístico resultado das instabilidades do período. Para Patricia Waugh (1984, p.2), a incerteza em relação aos referenciais põe em discussão a validade das representações, provocando o aparecimento de uma arte extremamente autoconsciente a respeito da linguagem, lúdica e que constrói a ilusão, desfazendo-a e desnudando-a.

A primeira janela que abriremos tem como vista a densidade do artifício de *Pulp Fiction*, *Kill Bill* e *Bastardos Inglórios*. Nas três leituras, há um elemento comum: uma sintaxe desorganizada que não busca resolução, mas, por outro lado, se contenta com a harmonia. Para Fredric Jameson (1997), as perturbações nas relações sintagmáticas das formas temporais de arte, são consequentes do enfraquecimento da historicidade em nossa relação com o público e dos problemas contemporâneos de temporalidade privada. Em *Pulp Fiction* e *Kill Bill*, o problema é visto de forma mais palpável, e em *Bastardos Inglórios*, a desestabilização do efeito de contiguidade é mais sutil.

No entanto, antes de proceder com o esquiteamento da filmografia de Quentin Tarantino, voltaremos a nossa atenção para alguns pontos que nos servirão de suporte entre as vastas, plurais, paradoxais, escorregadias e voláteis teorias do pós-moderno e do pensamento pós-estruturalista. Para tornar o processo mais tranquilo, escolhemos alguns pontos estruturadores deste trabalho: a rejeição às metanarrativas de Lyotard, a visão niilista e esquizofrênica de Jameson, a dupla-codificação do produto artístico oriunda do pensamento a respeito da arquitetura de Charles Jencks e a indefinição de Ihab Hassan.

¹⁴ “Lyotard’s plea that we should reject the ‘grand narratives’ (that is, universal theories) of Western culture because they have now lost all their credibility seems to sum up the ethos of postmodernism, with its disdain for authority in all its many guises”.

¹⁵ Vale tudo

Ainda na Parte I desta tese, buscaremos descrever o universo de alusões, fogos de artifício e violência característico do cinema hollywoodiano a partir dos anos 1970 em modalidades e segmentos diferentes.

Na Parte II, a nossa primeira leitura tem um caráter fortemente autorreflexivo e trata da montagem exibicionista de *Pulp Fiction*. Entendemos a edição de um filme como o lugar da artificialidade na narrativa cinematográfica porque, mesmo em circunstâncias de cinema clássico e realista, o corte e a sobreposição oferecem uma quebra na necessidade de continuidade do espectador. Em *Pulp Fiction*, o espectador é sempre lembrado que está diante de um produto artístico e a montagem tem um grande poder de desmistificação e convite ao jogo inerente ao espetáculo textual pós-moderno que recusa um leitor passivo. A montagem *desnuda* o filme, seduz o espectador e o convida a uma “erótica da arte” no modelo descrito por Susan Sontag.

A segunda leitura, a respeito de *Kill Bill*, dentro de uma perspectiva de dupla-codificação, procura elementos heterógenos utilizados em uma perspectiva pós-moderna de ruptura e espetacularização. A nossa observação começa com um dos cartazes do filme: uma mulher vestida de noiva que no lugar de um buquê carrega uma espada de samurai. A criação de imagens artificiais e impossíveis no “mundo real” é parte do espetáculo *camp* que é *Kill Bill*, um filme que, acreditamos, enxerga o mundo através do seu potencial estilizatório, oferece um olhar da banalidade do mundo pelo que ele não é.

O terceiro texto se volta para *Bastardos Inglórios* e o tipo de sensibilidade

característica do cinema pós-moderno, que aproxima violência e fruição do espetáculo. Consideramos o problema do cômico e da diversão um dos pontos centrais da segunda parte porque ela aponta para a ruptura total com a tradição narrativa da Hollywood clássica que propõe uma aula de história a cada filme sobre a Segunda Guerra Mundial lançado pela indústria. Além de desestabilizar o horror da guerra pelo cômico, o filme é autoconsciente a respeito do seu *status* ontológico quando oferece ao espectador uma visão atrevidamente conflitante com a “verdade” histórica. O código cômico em *Bastardos Inglórios* oferece ao espectador uma experiência indefinida e duplamente-orientada, típica do produto artístico pós-moderno.

A nossa proposição é apresentar uma leitura capaz de abarcar a noção de ciclo de reflexividade entre arte, sociedade e sujeito. Desse modo, na terceira parte desta tese, a nossa pretensão é adensar a discussão estética: primeiro, com uma reflexão que conecta *Bastardos Inglórios* às teorias concernentes ao apagamento da história e à crise da representação, tendo como base a ideia do “presente perpétuo” proposta por Jameson (1997). Tratamos a problematização do discurso histórico dentro da nomenclatura de Linda Hutcheon (1987), a metaficção historiográfica, como um sintoma da condição pós-moderna.

Em um segundo momento da Parte III, retornaremos a *Pulp Fiction* para uma leitura da violência no cinema pós-moderno dentro de uma perspectiva transcendente à estética. A fortuna crítica de *Pulp Fiction* já manifesta o aspecto de perda de significado das atitudes do homem que vaga no meio do caos. Tendo como pontos centrais o assassinato de Marvin por Vincent Vega e a posterior limpeza do carro como contraponto da conversão de Jules Winnfield, estabelecemos um diálogo a respeito de niilismo, violência e epifania.

Como vislumbre de conclusão, consideramos que o apagamento das “grandes narrativas” se relaciona diretamente com o modelo estético esquizofrênico e também desintegra o ideal de sujeito coerente e integrado. Dentro do ciclo de reflexividade, o sujeito vivente do sentimento pós-moderno é representado por uma estética sintomática da crise, que, sem profundidade, morre na superfície do artifício. Para Jameson,

fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não um “amontoado de fragmentos” e uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório (1987, p.52).

Como proposta de leitura, consideramos uma análise que busca dar conta deste contexto observando especialmente dois personagens: Jules Winnfield e A Noiva. Considerando a “falta de interesse pela psicologia” da qual fala Robert Stam (1981, p. 152), objetivamos enxergar identidades que ostentam seu caráter de artificialmente criadas e acabam por morrer na superfície do artifício e padecer na falta de profundidade. Ambos são característicos da ficção pós-moderna: a superficialidade que cerca Jules e a capacidade da Noiva de “atuar em uma multiplicidade de papéis” (HARVEY, 1989, p. 5) servem de apoio para considerar o que diz Stuart Hall (1996, p. 1), a respeito da “identidade integral, original e unificada” característica do Iluminismo, em voga durante

o modernismo¹⁶ e característico da representação clássica de Hollywood. Consideramos nos dois personagens uma dupla-codificação do sujeito pós-moderno com o ideal centrado e consciente.

¹⁶ Relativizamos a afirmação considerando os representantes do modernismo (Virginia Woolf, James Joyce e Clarice Lispector, por exemplo) que atravessaram a concepção de subjetividade singular e unificada com uma proposta de narrativa experimental. O impressionismo e técnicas como o fluxo de consciência deslocam o objeto central da narrativa da “verdade” objetiva da realidade exterior para o sujeito como agente manipulador dessa realidade, também localizando-o no meio das forças sociais capazes de formar a identidade.

PARTE I

O PENSAMENTO PÓS-MODERNO

Hal Foster (1983), na introdução de *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, se questiona a respeito da natureza escorregadia do pós-modernismo e indica que o caminho para as respostas está no problema do projeto da modernidade, para Jürgen Habermas, incompleto. Para Foster, o modernismo venceu, uma vitória pírrica, com seu caráter oposicional à ordem cultural burguesa e acabou por se tornar normativo. Como ele explica: “dominante, mas morto” (1983, p. ix)¹⁷. Ihab Hassan segue pela trilha da indefinição quando supõe que a relação entre o pós-modernismo e o modernismo é de uma simbiose estranha, quase parasitária. Ele explora a natureza do termo pós-modernismo e a sua “instabilidade semântica” porque ele guarda em si o “inimigo que tenta ultrapassar ou suprimir” (HASSAN, 1985, p. 121).

Se as discussões a respeito do próprio conceito são mais permeados de perguntas que respostas, a delimitação do pensamento pós-moderno é, efetivamente, muito variada, no entanto, um axioma pode servir de fundamento para o início deste ensaio: a experiência humana é uma constelação textual. Para Ihab Hassan (1985, p.119), os nomes ligados ao pós-modernismo são heterogêneos demais para que se estabeleça um movimento coeso ou um paradigma; no entanto, um conjunto de procedimentos levaria a uma espécie de harmonização de tendências. Cultura e teoria se espelham na criação de um ambiente que possibilita a coexistência de fragmentos diversos que se sobrepõem numa confluência de vozes de aparência bakhtiniana: a corrente de vozes é irresoluta e também não ambiciona harmonia. Além do caráter caótico, há também a tendência geral de abertura para mudanças, o que faz da teoria e do objeto artístico uma corrente fluida, difícil de ser contida e apreendida desrespeitando o fluxo.

Ao contrário das fronteiras delimitadas e da ruptura ambicionada pela vanguarda artística e pelos pensamentos que a ela se relacionam, a corrente pós-moderna tem membranas esponjosas porque entende que “a História é um palimpsesto e a cultura é permeável para o tempo passado, tempo presente e tempo futuro” (HASSAN, 1985, p.

¹⁷ “dominant but dead”.

121)¹⁸. A condição da textualidade pós-moderna é a de um conto de “seleção natural” de narrativas (GRANT, 1998) onde o “significado de um texto é sempre o local de uma luta” (GROSSBERG, 1986)¹⁹, porque elas refletem as tensões textuais em um contexto mais amplo. Dessa forma, entendemos que a prevalência do sentimento pós-moderno é contaminada por ideias e instituições do passado e que o “pós-modernismo nada, ou mesmo rola nas correntes fragmentárias e caóticas da mudança como se isso fosse tudo o que existe” (HARVEY, 1989, p.44)²⁰.

Do meio da pluralidade de vozes do pensamento pós-moderno, nós escolhemos algumas proposições chave, capazes de nos conduzir da superfície das práticas culturais e estéticas até a leitura das identidades do sujeito vivente do sentimento pós-moderno, dentro do modelo que a filmografia de Quentin Tarantino oferece. Partimos da compreensão de Jean-François Lyotard a respeito da perda de confiança em padrões autoritários como fonte criativa de novos modos de representação, considerando como nosso problema central o ciclo de reflexividade entre produção cultural, sociedade e sujeito. Tentamos minimizar o resíduo de fragmentação consequente da manipulação de uma teoria que tem como axioma o esfacelamento da experiência com o estabelecimento de limites. Contudo, adotamos um procedimento de aproximação e afastamento ao modo de Steven Connor (2000, p. 15) e seu modelo de descrição da condição pós-moderna onde “engajar-se com o pós-modernismo, mesmo na forma de um levantamento objetivo, ou de uma crítica negativa, por mais hostis que sejam, é tornar-se parte dele”. Pretendemos prover uma perspectiva de leitura que resida entre a imanência e a dispersão, evitando um tom “solene” e de “tratado”, mantendo o pensamento em Susan Sontag e a sua visão de que seria embaraçoso falar de *camp* sob tal postura.

Jean-François Lyotard e a crise das metanarrativas

Uma variedade de teorias tem se dedicado à exposição de um panorama da contemporaneidade, da cultura e das artes chamadas de “pós-modernas”, em uma sociedade, muitas vezes, nomeada de “pós-industrial”. A maioria dos intérpretes das transições culturais e sociais posteriores à Segunda Guerra Mundial se dedicam à

¹⁸ “history is a palimpsest, and culture is permeable to time past, time present, and time future”.

¹⁹ “the meaning of a text is always the site of a struggle”.

²⁰ “postmodernism swims, even wallows in the fragmentary and the chaotic currents of change as if that is all there is”.

descrição das “bestas paradoxais” (HUTCHEON, 1989, p. 3), produtos artísticos híbridos e autoconscientes, os chamados híbridos culturais resultantes dos diferentes tipos de interação entre culturas hegemônicas e a resistência, bem como as identidades dos sujeitos submetidos a este turbilhão.

Embora os estudos sobre o pós-modernismo tenham tomado corpo na segunda metade do século XX, as primeiras descrições de uma nova sensibilidade já estavam em processo desde os anos 1930, embora de forma restrita. Os termos pós-modernos, pós-modernismo e pós-modernidade começaram a se cristalizar nos Estados Unidos, no começo da década de 1970, através dos escritos de sociólogos, críticos literários e estudiosos da arquitetura, como Ihab Hassan, Robert Venturi e Charles Jencks.

A multiplicidade de entendimentos e termos associados ao pós-modernismo está diretamente ligada à variedade de disciplinas que se propuseram a começar a descrever a heterogeneidade do fenômeno. Há conceitos que se complementam, mas também há teorias rivais. Para Steven Connor (2000), o aparecimento de *La Condition postmoderne* de Jean François Lyotard, em 1979, serviu como uma aglutinação de todos os diagnósticos interdisciplinares que estavam se processando separadamente. Para Margaret A. Rose (1991), muitas discussões recentes a respeito do pós-modernismo partem do sentido dado por Lyotard de incredulidade a respeito dos “metadiscursos” e suas pretensões totalizadoras. De forma resumida, para Lyotard é pós-moderna:

a incredulidade em relação aos metarrelatos. É, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências; mas este progresso, por vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia. A função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*. Cada um de nós vive em muitas destas encruzilhadas. Não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis (LYOTARD, 1988, p. XVI).

O teórico francês se posiciona especificamente a respeito do estatuto do conhecimento na virada para uma “sociedade pós-industrial” de culturas na idade “pós-moderna”. Ao delimitar a pós-modernidade como a “incredulidade em relação aos

metarrelatos”, Lyotard adensa o conteúdo desconstrucionista das leituras anteriores de Hassan, que será visto em seguida. A perda dos “princípios orientadores” (CONNOR, 2000, p. 16) originaria uma série de manifestações que vão desde o “rebaixamento” da ciência à categoria de “discurso” equiparado à arte e à filosofia, até a descrença em qualquer tipo de legitimação em um discurso hierarquicamente superior. Connor estabelece uma conexão entre o esgotamento das grandes narrativas (metarrelatos ou metanarrativas) e a negação de uma hierarquização inflexível:

A condição pós-moderna, dizem-nos repetidas vezes, manifesta-se na multiplicação de centros de poder e de atividade e na dissolução de toda espécie de narrativa totalizante que afirme governar todo o complexo campo da atividade e da representação sociais. O enfraquecimento da autoridade cultural do ocidente e de suas tradições políticas e intelectuais, ao lado da abertura do cenário político mundial às diferenças culturais e étnicas, é outro sintoma da modulação da hierarquia em heterarquia, ou diferenças organizadas num padrão unificado de dominação e subordinação, opostas a diferenças que existem lado a lado, mas que não estão ligadas por nenhum princípio de compatibilidade ou de ordem (CONNOR, 2000, p. 16).

Steven Connor promove uma ampliação do efeito da crise na governança de “todo o complexo campo da atividade e da representação sociais”, incluindo a cultura e as artes na desconstrução do saber científico considerada por Lyotard. A “autoridade cultural do ocidente” e “suas tradições políticas e intelectuais” que sofreram afrouxamento funcionavam também como um tipo de validação, usando um termo mais forte que o de Lyotard, *a priori* das atividades culturais e artísticas, além da validação *a posteriori* também vigente para o discurso científico.

O professor e crítico britânico também aproxima esta desestabilização do conceito de *heterotopia*, proposto por Michel Foucault no prefácio de *As palavras e as coisas* e muito importante para a nossa leitura da filmografia de Quentin Tarantino. Quando Steven Connor põe lado a lado sem necessidade de ordem as diferenças que outrora interagiam em um padrão ordenado de dominação e subordinação, abre-se o espaço para a implosão da sintaxe. Para Foucault, o problema vai além da construção das frases, ou do sintagma cronologicamente ordenado se pensarmos em uma narrativa cinematográfica que é, essencialmente, temporal. A *heterotopia* arruína também a sintaxe “menos manifesta que autoriza ‘manter juntos’ (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas” (FOUCAULT, 2000, p. 2). Foucault segue adiante e explica que as

heterotopias “dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias” (2000, p. 2), dado importante na análise de um produto artístico cujo comprometimento da teleologia se deve, também, ao estancamento das imagens nelas próprias. Este pensamento será retomado adiante quando tratarmos especificamente da teoria de Fredric Jameson.

Lyotard culmina o seu pensamento tomando emprestada a ideia de Wittgenstein a respeito dos “jogos de linguagem” para determinar a legitimação do discurso dentro de uma perspectiva contextual, entre o emissor e o receptor: “a legitimação das regras dos jogos de linguagem não estão nelas mesmas, mas constituem um objeto de contrato entre remetente e destinatário” (LYOTARD, 1988, p. 17), baseada numa “pragmática das partículas de linguagem” (1988, p. xvi) altamente heterogênea.

Entendemos o afrouxamento consequente do enfraquecimento dos referenciais como favorecedor do artista como seu próprio crítico, em uma tentativa de legitimidade contextual, em que o artista pós-moderno dá o lance para que o receptor da mensagem a complete, contudo, sem buscar validação. Longe da verticalidade de uma arte que busca legitimidade na tradição ou tem seu estatuto certificado por uma narrativa hierarquicamente superior e externa, dentro da natureza eclética da arte pós-moderna, o artista é também consumidor do próprio trabalho e se assume como capaz de esboçar apreciação a respeito da natureza do que produziu. Neste caso, enxergamos este tipo de autoconsciência como sintoma da rejeição à autoridade próprio da condição pós-moderna.

Consideremos dois exemplos: o próprio Quentin Tarantino e o artista Jeff Koons. Koons é artista multimídia que vive mergulhado em controvérsias. Uma delas é o projeto *made in heaven*, executado entre 1989 e 1991, que retrata a sua vida sexual com a então esposa, Cicciolina, estrela italiana do cinema pornográfico. Entre as obras da série, está o busto dele próprio esculpido em mármore e que estabelece um jogo com a estética do neoclassicismo. A escultura chamada de *self potrait* integrou uma exibição de suas esculturas no palácio de Versailles em 2008 e fala, praticamente gritando, a respeito do alto conceito que Koons tem a respeito do seu próprio trabalho, se equiparando aos grandes escultores que foram postos em um “pedestal” por uma legitimação exterior e superior em hierarquia. No contexto da sociedade pós-moderna e mercantilista em que o próprio artista é o seu maior mecenas, ele se coloca em uma posição de monumentalidade na história da arte. Os falsos cristais de mármore muito bem esculpidos, mas que sugerem uma obra inacabada, o posicionam em um panteão digno dos artistas mortos, contudo

ainda em vida. Koons é conhecido como “rei do *kitsch*”, título que ele refuta, argumentando que é um “artista do banal” que desfamiliariza objetos e fenômenos do dia a dia através do exagero, seja das formas, cor, ou tamanho.



Figura 2 - Self-Portrait (1991) de Jeff Koons

Em um ato de vaidade similar ao de Jeff Koons, Quentin Tarantino, em *Bastardos Inglórios*, quebra a quarta parede para falar com o seu público através do tenente Aldo Raine. O diretor busca legitimação em um jogo com o espectador que, desprovido da posição do crítico acadêmico, interage desconsiderando qualquer posição de autoridade. O diálogo entre Raine e o soldado Utivich em um plano contra-plongée é bastante claro a respeito da intencionalidade da legitimação contextual: “sabe de uma coisa, Utivich, acho que essa é a minha obra-prima”.



Figura 3 - Quentin Tarantino, quebrando a quarta parede, interage com o espectador

A pós-modernidade esquizofrênica e amnésica de Fredric Jameson

Seguindo a cartilha de Lyotard, Fredric Jameson, que escreveu o prefácio da tradução em língua inglesa de *A condição pós-moderna*, partiu da desconstrução prevista pela falta do poder aglutinador das metanarrativas, para pensar a respeito de uma era pós-moderna cujas principais características seriam a eliminação das fronteiras entre a alta cultura e a cultura popular de massa, a fragmentação da experiência, o pastiche e a superficialidade. Ao contrário de Hal Foster, Charles Jencks e Ihab Hassan, Jameson enxerga uma ruptura total com a estética dominante. Margaret A. Rose considera a condição pós-moderna de Lyotard como uma nova vanguarda (1991, p. 65). Ambos acusam a arquitetura pós-moderna de rejeição da experimentação da Escola Bauhaus.

A respeito do pensamento de Jameson, primeiro é importante considerar a relação que ele estabelece entre a nova ordem de vida social, o novo modelo econômico e as novas características formais dos produtos culturais. Steven Connor (2000, p. 42) apresenta esta relação, mas nós gostaríamos de adicionar o descentramento do sujeito como mais um elemento de novidade na fórmula. Jameson acredita no desaparecimento do sujeito centrado do capitalismo clássico e dos ideais coletivos do modernismo; para ele, também chegou ao fim “a pincelada individual distinta”, o estilo único na arte (JAMESON, 2005, p.43).

É importante para nós compreender e incorporar estas relações estabelecidas por Jameson, principalmente entre as características estilísticas e o sujeito. O teórico norteamericano liga a estética “dos grandes modernismos” à concepção de um “eu único e uma identidade particular, uma personalidade e individualidade singulares, que pode ser capaz de gerar sua única visão do mundo e forjar o seu estilo único e inconfundível” (1983, p. 114). A respeito da estética contemporânea, Jameson acredita que a originalidade foi substituída pelo pastiche, mas nos importa estabelecer esta relação entre o sujeito da contemporaneidade e o seu produto artístico, fruto da sua experiência social. Para Jameson, na pós-modernidade, “tudo na vida social tornou-se cultural” (*apud* FEATHERSTONE, 1995, p. 34).

Em uma tentativa de desenredar o pensamento de Jameson, que relaciona três instâncias em um conjunto de características afins, Steven Connor (2000, p. 46) avalia a dificuldade do teórico em cumprir a sua promessa de explicação da pós-modernidade, mas considera palpáveis e ubíquas as evidências culturais da pós-modernidade apontadas por ele. Nosso apego se centrará nas tais evidências para evitar divagações irresolutas.

Para Jameson, a primeira característica essencial da estética pós-moderna é a eliminação das fronteiras entre a alta e a baixa cultura, o que acabaria acarretando problemas na própria sintaxe do objeto artístico, principalmente em formas temporais de arte como o cinema. Produtos culturais de massa, postos em oposição à arte elevada e “escolarizada” pelo ideal elitista do modernismo, não são apenas citados de forma distanciada e ausente, as suas características formais tomam forma no âmago do novo produto. A incorporação de elementos “brega e *kitsch*”, “característica fundamental de todos os pós-modernismos”, para Jameson, favoreceu, com a virada pós-moderna, “o aparecimento de novos tipos de textos impregnados das formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural que tinha sido denunciada com tanta veemência por todos os ideólogos do moderno (1997, p.28). É possível distinguir em Jameson um vestígio da ideia de “contaminação” pelas formas, segundo ele, degradadas de produtos culturais de massa.

Não queremos adentrar nas questões de mercado relacionadas à arte pós-moderna, problema discutido amplamente por Jameson e Terry Eagleton, mas entendemos a posição de artistas como Jeff Koons, Haim Steinbach ou Quentin Tarantino de uma perspectiva menos contundente. Há um fator de “desprivilegiamento” muito importante na capacidade de apropriação de itens de “baixa cultura”. É considerável também a abrangência do acesso com a queda do muro que sustentava a oposição que deixava “*kitsch* de um lado, acadêmico de outro”, nas palavras de Hal Foster (1983), e tão compatível com o pensamento pessimista a respeito da reprodutibilidade de obras artísticas e a massificação. Desde as latas de sopa de Andy Warhol, até os objetos infláveis de Koons, que parecem saídos de piscinas de casas de classe média, aos pequenos *souvenirs* de Steinbach, expostos em prateleiras próprias, e ao cinema das revistas *pulp* de Tarantino, o público geral se enxerga no mundo da “grande arte” que é sucesso de crítica, apesar do forte apelo comercial próprio dos “artefatos mercantilizados do pós-moderno”.

A respeito da incorporação de elementos provenientes de diversas fontes culturais diferentes, tão essenciais à descrição de um produto artístico pós-moderno, primeiramente, é importante informar que nos deparamos com um problema concernente à terminologia. Embora desde os primeiros passos desta análise jamais tenha sido considerado um estudo específico dos elementos paródicos dos *corpora*, dada a extensa fortuna crítica voltada especificamente a este assunto, consideramos de extrema importância considerar uma referência em termos teóricos e análises breves e contextuais.

Ficamos entre o “pastiche” de Jameson; a “paródia” de Linda Hutcheon; a “alusão”, termo usado nos estudos mais recentes do pós-moderno no cinema; e a “dupla-codificação” da teoria da arquitetura pós-moderna.

Fredric Jameson, em *Postmodernism and Consumer Society*, sua contribuição à coleção de crítica cultural de Hal Foster, analisa o conteúdo intertextual da arte pós-moderna a partir de sua observação da teoria da arquitetura. Logo no começo do seu ensaio, o teórico faz uma separação clara entre pastiche e paródia, mas antes ele considera o pastiche como “uma das mais significantes características e práticas do pós-modernismo atual”²¹ (1983, p. 113). Para ele, é importante explicar a diferença entre os dois termos porque as pessoas tendem a confundir ou tomar as duas modalidades indistintamente. Os dois casos envolvem “imitação ou, melhor ainda, mímica de outros estilos e particularmente dos maneirismos e puxões estilísticos” (1983, p. 113)²². Jameson afirma que o modernismo foi um campo vasto para o uso da paródia e cita vários exemplos, de D.H. Lawrence a Gustav Mahler e põe ênfase no impulso satírico capaz de imitar os “maneirismos e exageros” em relação ao modo normal de “escrever e falar”.

O teórico prossegue se perguntando qual o espaço da paródia em uma sociedade que já não comporta mais uma “língua normal” ou “discurso comum”, uma vez que a fragmentação deu voz a várias linguagens privadas, dialetos e jargões. Para ele, em um mundo onde “cada indivíduo vem a ser um tipo de ilha linguística, separada de todo mundo”²³, não há nada além de diversidade e heterogeneidade, nada a ridicularizar. Este é o momento do nascimento do pastiche e morte da paródia, para Jameson.

Pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo peculiar e único, o uso de uma máscara estilística, um discurso em uma língua morta: mas é uma prática neutra em tal imitação, sem o duplo sentido da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que há algo normal comparado com o que está sendo imitado, que é muito cômico. Pastiche é paródia vazia. Paródia que perdeu o seu senso de humor (JAMESON, 1983, p. 114)²⁴.

²¹ “postmodernism swims, even wallows in the fragmentary and the chaotic currents of change as if that is all there is”.

²² “the imitation or, better still, the mimicry of other styles and particularly of the mannerisms and stylistic twitches of other styles”.

²³ “each individual coming to be a kind of linguistic island, separated from everyone else”.

²⁴ “Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without parody ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter, without that still latent feeling that there exists something normal compared to which what is being imitated is rather comic. Pastiche is blank parody, parody that has lost its sense of humor”.

Este tipo de paródia vazia da pós-modernidade é onipresente e cega. Margaret A. Rose (1991, p. 70) enxerga muito da caracterização de paródia de Jameson na simulação fantasmagórica de Baudrillard, em que todos os referenciais são perdidos, apenas o espectro nostálgico permanece. A morte do sujeito individual e unificado é responsável por esse tipo de “apagão” capaz de manter o passado como uma holografia eternamente presente e a história em sua tangibilidade completamente fora de alcance. Para Jameson, “em um mundo onde inovações estilísticas não são mais possíveis, tudo o que nos resta é imitar estilos mortos” (1983, p. 115).

O entendimento de paródia para Linda Hutcheon vai muito além do caráter satírico e da imitação. Em *Uma teoria da paródia*, ela considera:

O mundo “pós-moderno”, como Lyotard (1979) chama o nosso ocidente pós-industrial desenvolvido, pode muito bem estar a padecer, hoje em dia, de uma falta de fé em sistemas que requerem validação extrínseca. As formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico, numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal (HUTCHEON, 1985, p. 11)

Já observamos o problema da legitimação na cultura pós-moderna, mas um retorno através de Hutcheon é imprescindível porque, para ela, a paródia contemporânea está diretamente relacionada ao enfraquecimento dos dispositivos de legitimação encontrados nas grandes narrativas. Neste fenômeno está o coração do processo contínuo da autorreflexividade sintomática no pós-modernismo. A teórica também considera a faculdade da paródia de moldar a construção formal dos textos e prover significados com implicações culturais e ideológicas significativas, ao contrário do que pensa Fredric Jameson. Em seu entendimento, a paródia precisa de quem a defenda das acusações que a tomam por “parasitária e derivativa”, predadora do gênio criativo da originalidade textual (HUTCHEON, 1985, p. 14). Na arte moderna, a paródia serviu como transferência e reorganização do passado, um processo que implica mudança. Na cultura pós-moderna, o movimento e a ideia de processo permanecem no que Hutcheon chama de “inversão irônica”, que põe em evidência a ênfase no processo em detrimento de algum tipo significação transcendente. Dessa forma, a paródia é política porque satiriza e questiona a cultura do seu próprio interior. Para Linda Hutcheon, “a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente incorpora e desafia aquilo que parodia” (1991, p. 28). Consideramos *Bastardos Inglórios* um exemplo do fenômeno estruturado dentro desta concepção. O filme faz o movimento de inversão irônica dos discursos histórico e

cinematográfico quando repete e regurgita um objeto novo, o produto desconstruído dos textos anteriores.

A paródia em *Bastardos Inglórios* não é vazia, não se constituindo como pastiche, porque ela não é uma mera imitação de estilos mortos, como os filmes baratos do gênero aventura de guerra, caso do original *The Inglorious Bastards*²⁵, de Enzo Castellari. O filme de Quentin Tarantino também não pertence ao gênero “filme contemporâneo de guerra”, categoria de *O Resgate do Soldado Ryan*, ao qual se reporta, mas do qual se distancia. Também não é possível considerá-lo uma aula de história porque ele se utiliza do discurso histórico para questioná-lo e desafiá-lo sem, contudo, invalidá-lo. É inadequado se referir à construção de *Bastardos Inglórios* como pastiche ou paródia vazia porque embora não haja significados profundos a serem descobertos, a superfície do seu texto palimpséstico é densa em sua superficialidade. A profusão de discursos de origens diversas toma corpo e compromete positivamente a estrutura, deixando expostas a multiplicidade de códigos que constroem o texto cinematográfico. Especificamente a respeito da paródia, enxergamos a filmografia de Quentin Tarantino dentro da perspectiva de Linda Hutcheon:

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial (HUTCHEON, 1985, p. 54).

Os códigos artísticos da arte pós-moderna, libertos de sua obrigação de se reportar à verdade do mundo, constroem, nas palavras de Steven Connor “um jogo puro e aleatório de significantes” (2000, p. 45). Para Jameson, este processo iniciado sob a desconstrução promovida pela insegurança em princípios agregadores da experiência reverbera no corpo do produto cultural. Baseado em Jacques Lacan, associa o modelo estético pós-moderno à esquizofrenia de forma descritiva. É imprescindível compreender que a dissolução da continuidade temporal tem início na experiência subjetiva completamente metamorfoseada pela onipresença ruidosa da multiplicidade de textos da pós-modernidade. A ruptura nos domínios da estética e da cultura são espelho e consequência de um sujeito fraturado. Um dos argumentos mais importantes na nossa análise da filmografia de Quentin Tarantino diz respeito ao jogo estabelecido pela fragmentação da experiência: “com a ruptura da cadeia de significação, o esquizofrênico se reduz à

²⁵O filme *Quel maledetto treno blindato*, de Enzo Castellari, recebeu o título *The Inglorious Bastards* nos Estados Unidos. Quentin Tarantino se distancia da cópia vazia propondo uma grafia exclusiva para o seu filme *Inglourious Basterds*.

experiência dos puros significantes materiais ou, em outras palavras, uma série de puros presentes, não relacionados no tempo” (JAMESON, 1997, p. 53).

A respeito da fragmentação em *Pulp Fiction*, *Kill Bill* e *Inglourious Basterds*, é do nosso prazer associá-la à concepção de *jouissance* de Roland Barthes. Acreditamos que a experiência dos puros significantes promovida por Quentin Tarantino oferece uma experiência poderosa de “leitura erótica” dentro do padrão de Susan Sontag, mas que também flerta com a efemeridade da *jouissance* de um leitor e um texto que se desejam mutuamente (BARTHES, 1987, p. 9).

Jameson prevê o poder alucinatório do significante que se torna mais rico no meio de uma cadeia fragmentada quando especifica que o “significante em isolamento se torna ainda mais material – ou melhor, *literal* – ainda mais vívido em termos sensoriais, seja a nova experiência atraente ou aterrorizante” (JAMESON, 1983, p. 120)²⁶. O contraponto do aprofundamento do significante em isolamento, para o teórico, é uma nova modalidade de superficialidade, que nós enxergamos na filmografia de Tarantino principalmente na impossibilidade de esquadrinhar a psicologia de personagens como Vincent Vega e Jules Winnfield. Entendemos o paradoxo estabelecido pelo adensamento da superfície em tensão constante com um conteúdo raso como essencialmente característico do cinema pós-moderno.

Para Steven Connor, o fio que costura as principais características da estética pós-moderna, a saber, a eliminação das fronteiras entre alta e baixa cultura, o pastiche, a fragmentação da experiência e a superficialidade, é o “apagamento do sentido de história” (CONNOR, 2000, p. 43), do qual fala Jameson. A contemporaneidade perdeu a capacidade de se relacionar com o passado fora das imagens como simulacro e sobrevive em um eterno presente, raso e indefinido.

A pós-modernidade “descritora”, “desleitora” e indefinida de Ihab Hassan

No artigo *Uma cultura e uma nova sensibilidade*, Susan Sontag (1964) fala do nascimento de um novo modelo de sensibilidade, enraizada na experiência humana, móvel e sem fronteiras. Sontag, como uma profeta do pós-modernismo, poderia estar falando da condição de *indetermanência*, descrita por Ihab Hassan, provedora de uma experiência

²⁶“the signifier in isolation becomes ever more material-or, better still, *literal* ever more vivid in sensory ways, whether the new experience is attractive or terrifying”.

lúdica de prazer com o indeterminado e o imanente.

Antes de nos aprofundarmos no neologismo “indetermanência” como sensibilidade característica da condição pós-moderna, é relevante considerar globalmente o pensamento de Hassan. O sentimento geral de “vale tudo” associado ao mundo pós-moderno ecoa no teórico literário norteamericano: embora crítico das limitações das dicotomias fechadas e totalizantes, Hassan recorre, em dois momentos distintos, à apresentação de uma série de contrastes entre o modernismo e o pós-modernismo. No ensaio *The Culture of Postmodernism*, publicado em 1985, Hassan apresentou a seguinte dicotomia:

Modernismo	Pós-modernismo
Romantismo / Simbolismo	Patafísica / Dadaísmo
Forma (conjuntiva, fechada)	Antiforma (disjuntiva, aberta)
Propósito	Jogo
Desenho	Acaso
Hierarquia	Anarquia
Domínio / Logos	Exaustão / Silêncio
Objeto Artístico / Trabalho Terminado	Processo / Performance / Acontecimento
Distância	Participação
Criação / Totalização	Descrição / Desconstrução
Síntese	Antítese
Presença	Ausência
Centramento	Dispersão
Gênero / Fronteira	Texto / Intertexto
Paradigma	Sintagma
Hipotaxe	Parataxe
Metáfora	Metonímia
Seleção	Combinação
Raiz / Profundidade	Rizoma / Superfície
Interpretação / Leitura	Contra a Interpretação / Desleitura
Significado	Significante
Legível	“Escrivível”
Narrativa	Antinarrativa
Deus Pai	Espírito Santo
Sintoma	Desejo
Genital / Fálico	Polimorfo / Andrógino
Paranoia	Esquizofrenia
Causa / Origem	Diferença / <i>Difference</i> / <i>Trace</i>

Metafísica	Ironia
Determinação	Indeterminação
Transcendência	Imanência

Margaret A. Rose (1991, p. 50) questiona a tabela de Hassan porque, em alguns aspectos, ela parece uma extensão do modernismo. Ela cita alguns exemplos, colocados no lado pós-modernista, que cabem perfeitamente na estética moderna. A dicotomia “Narrativa / Antinarrativa” serviria como um modelo claro para as narrativas modernistas de fluxo de consciência e textos paródicos como *Don Quixote*. No entanto, Hassan é claro quanto ao seu objetivo de delinear uma estética que não é de rompimento: para ele, as ideias do passado continuam a dar forma ao presente. Ao suspeitar das dicotomias e ainda assim apresentar uma dicotomia como descrição, colocar a própria esquematização em dúvida ao argumentar que a história segue em movimentos “contínuos e descontínuos” (1985, p. 119) e nada é fixo, Hassan escapa do seu próprio contraditório apontando a “indeterminação” como uma das principais características do período, difícil de ser definido até em termos cronológicos. Para Rose (1991, p. 51), o uso constante do termo “indeterminação” pode parecer uma testemunha da falta de desejo de Hassan em estabelecer uma definição muito precisa.

Ao assumir o caráter fugidio da sua descrição dentro do seu próprio argumento capaz de se desconstruir, Hassan responde ao seu próprio anseio de explorar o “impulso de auto-desconstrução” (1985, p.120) presente em um mundo guiado pela linguagem. No meio do turbilhão de informações, consideravelmente e compreensivelmente desorganizado, uma preciosa contribuição à nossa análise da filmografia de Quentin Tarantino é a “dupla tendência” da *indetermanência*, um esquema apresentado por Hassan como resposta para as transformações da condição pós-moderna. O teórico não vê as duas tendências como dialéticas, mas também “não são exatamente antitéticas, ou levam a alguma síntese. As duas tendências interagem” (HASSAN, 1985, p. 125).

A primeira tendência é a indeterminação, composta de outras subtendências como: abertura, heterodoxia, pluralismo, ecletismo, aleatoriedade, revolta, deformação. Essencialmente desconstrutora, a indeterminação, para Hassan, sugere implicações estéticas de descontinuidade, disjunção, desmistificação e deslegitimação. A ruptura em termos sociais está relacionada à crise da autoridade e ao surgimento de “pequenas narrativas” individuais de legitimação. A desconstrução atinge o “corpo político, o corpo

cognitivo, o corpo erótico, a psique de cada indivíduo” (HASSAN, 1985, p. 125) e afeta todo o reino do discurso humano ocidental. Objetivamos não apenas documentar algumas dessas características na análise estética dos *corpora*, na segunda parte; de fato, elas são onipresentes na filmografia de Quentin Tarantino e importa fazer uma impressão do sensível que aceita não precisar escolher entre “um” e “muitos”, “clareza” e “ambiguidade”.

A imanência é a segunda tendência apresentada por Hassan: a capacidade da mente de se generalizar no mundo (HASSAN, 1985, p. 127). Sem causa e legitimação superiores, a imanência evoca dispersão, disseminação e interdependência em um universo submisso apenas à linguagem. Embora sejamos cientes de que mais um binário de elementos teóricos vai de encontro à condição pós-moderna flutuante de Hassan, consideramos o neologismo *indetermanência* importante na descrição de uma sensibilidade ambígua, fragmentada, fugaz e responsiva ao puro jogo de significantes. A pintura *La mano ubbidisce all'intelletto*, de Carlo Maria Mariani, transfere para o espectador a ambiguidade da relação entre o artista e a realidade. As duas figuras da pintura se geram mutuamente elaborando um discurso de imanência: arte gerada pela própria arte. Não há “realidade” ou “transcendência” como referente, há apenas linguagem.



Figura 4 - *La mano ubbidisce all'intelletto*, Carlo Maria Mariani (1983)

O conceito também nos torna atentos à diferença, essencial no olhar para um objeto artístico pós-moderno. Para Hassan, o pós-modernismo

Se volta para formas abertas, lúdicas, optativas, disjuntivas, deslocadas ou indeterminadas, um discurso de fragmentos, uma ideologia de fratura, um desejo de desconstrução, uma invocação de silêncios – se volta para tudo isso e ainda deixa implícito o seu oposto, as suas realidades antitéticas. É como se *Esperando Godot* encontrasse um eco, ou mesmo uma resposta, em *Superman* (HASSAN, *apud* ROSE, 1991, p. 52)²⁷

Charles Jencks, Robert Venturi e a múltipla codificação na arquitetura pós-moderna

“Less is a bore”²⁸. A célebre máxima de Robert Venturi é uma paródia de “less is more”²⁹, aforismo do alemão Ludwig Mies van der Rohe que define a ética modernista e, especificamente, o chamado “estilo internacional”, que é a corrente que primeiro chega à mente quando pensamos em arquitetura moderna. Quando pensamos em arquitetura moderna imaginamos uma construção minimalista, limpa, sem ornamentos e universal em suas características, no sentido de falta de identificação social, histórica e geográfica com o ambiente. Enquanto a frase de Mies van der Rohe tem o peso normativo de uma grande narrativa, a de Venturi tem a leveza e a diversão de uma piada.

Venturi estava mesmo cansado do fator “internacional” da arquitetura moderna porque para ele “uma escola desenhada para o estado da Georgia deveria ser diferente de uma desenhada para o estado de Washington” (KAHL, 2008, p. 55). A intenção de Venturi era comunicar e ser acessível, eliminar as fronteiras e a forte hierarquia entre o artista, o arquiteto, e o “usuário” do projeto.

Venturi causou controvérsia em 1972 com a publicação de *Aprendendo com Las Vegas* a respeito dos símbolos que começavam a se espalhar pelas construções na Las Vegas Strip, parte do boulevard que concentra a maior parte dos hotéis e cassinos. Venturi acreditava que a espontaneidade e a falta de regras na arquitetura desta parte da cidade

²⁷ “Postmodernism veers toward open, playful, optative, disjunctive, displaced, or indeterminate forms, a discourse of fragments, an ideology of fracture, a will to unmaking, an invocation of silences—veers toward all these and yet implies their very opposites, their antithetical realities. It is as if *Waiting for Godot* found an echo, if not an answer, in *Superman*”.

²⁸ “O menos é uma chatice”.

²⁹ “O menos é mais”.

acabou criando um estilo exuberante que não se desculpa por ser o que é. A repulsa pela dedicação à pesquisa sobre um símbolo raso e puramente comercial foi o oxigênio do conflito e levou o arquiteto a pensar em um “novo tipo de forma urbana” que precisava ser estudada “sem preconceito” (VENTURI *et al.*, 2003, p. 12). O objetivo de Venturi e seus colegas de pesquisa parecia ironizar a prepotência dos modernistas:

aprender com a paisagem existente é, para o arquiteto, uma maneira de ser revolucionário. Não do modo óbvio, que é derrubar Paris e começar tudo de novo, como Le Corbusier sugeriu na década de 1920, mas de outro, mais tolerante, isto é, questionar o modo como vemos as coisas (VENTURI *et al.*, 2003, p. 25).

A suspensão do juízo é parte importante do processo de eliminação das fronteiras entre o “alto” e o “baixo”, e também da paródia. Venturi fala da harmonização do “vulgar com o vitruviano” na paisagem italiana. Enxergamos uma versão proto do tipo da dupla-codificação pós-moderna na filmografia de Quentin Tarantino.

Em *A new paradigm in architecture*, Charles Jencks fala das novas visões a respeito da arquitetura como um reflexo das mudanças gerais nas ciências, nas religiões, na política, na cultura e na experiência humana. Para Jencks, a perda da inocência linguística é um dos problemas mais indicativos da contemporaneidade. Para discutir o assunto com mais profundidade, o arquiteto começa citando um exemplo extraído de *Pós-escrito a O nome da rosa*. Aqui citaremos direto de Umberto Eco de forma mais estendida:

Mas chega um momento em que a vanguarda (o moderno) não pode ir mais além, porque já produziu uma metalinguagem que fala de seus textos impossíveis (a arte conceptual). A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente. Penso na atitude pós-moderna como a de um homem que ama uma mulher muito culta e sabe que não pode dizer-lhe “eu te amo desesperadamente”, porque sabe que ela sabe (e ela sabe que ele sabe) que esta frase já foi escrita por Liala. Entretanto, existe uma solução. Ele poderá dizer: “Como

diria Liala, eu te amo, desesperadamente." A essa altura, tendo evitado a falsa inocência, tendo dito claramente que não se pode mais falar de maneira inocente, ele terá dito à mulher o que queria dizer: que a ama, mas que a ama em uma época de inocência perdida. Se a mulher entrar no jogo, terá igualmente recebido uma declaração de amor. Nenhum dos dois interlocutores se sentirá inocente, ambos terão aceito o desafio do passado, do já dito que não se pode eliminar, ambos jogarão conscientemente e com prazer o jogo da ironia... Mas ambos terão conseguido mais uma vez falar de amor (ECO, 1985, p. 57).

Para Eco, esta “perda de inocência linguística” está diretamente ligada à autoconsciência a respeito do próprio discurso, manifesta através da “ironia, jogo metalingüístico, enunciação elevada ao quadrado” (ECO, 1985, p. 57). O pós-moderno de Umberto Eco é livre das amarras cronológicas e vive em paz com o passado, sem carregá-lo como um peso: *Finnegans Wake* já é pós-moderno, ou pelo menos inicia o discurso pós-moderno: para ser compreendido, exige não a negação do já dito, mas sua retomada irônica (1985, p. 58).

Charles Jencks caracteriza o pós-modernismo pelo seu espírito irônico e ambíguo: seja na arquitetura, seja na literatura. A perda da inocência linguística é uma das maiores lutas diárias do mundo contemporâneo e ela atua em diversas áreas da experiência, da manipulação política e da mídia até as declarações de amor. Para ele, a ironia é a forma pós-moderna por excelência na relação com o passado:

a literatura e a arquitetura pós-modernas confrontam a verdade que muitas artes mais abstratas alegremente desconsideram: o modo como a compreensão e o significado devem depender de uma negociação entre o passado, presente e futuro. Como o DNA, que tem quase quatro bilhões de anos de história, este pós-modernismo é sobre a ligação com tempo (JENCKS, 2010, p. 16).³⁰

A negociação irônica com o passado aponta para a justaposição de diferentes códigos e é similar à teoria da paródia de Linda Hutcheon. Antes de analisar os vínculos entre a dupla-codificação e a paródia, consideremos a manifestação do híbrido irônico na estética contemporânea. Um bom exemplo é a controversa estátua *Verity*, uma gigante de aço e bronze de 20 metros colocada em um porto na cidade Ilfracombe, no sul da

³⁰ “Post-modern literature and architecture confront a truth which many of the more abstract arts joyfully disregard: the way understanding and meaning must depend on a negotiation between the past, present and future. Like DNA, which has an almost four billion year history, this postmodernism is about time-binding”.

Inglaterra, onde habitam pouco mais de 11 mil pessoas, entre elas o autor da obra, o artista Damien Hirst. Feita de aço e bronze, a estátua é heterogênea desde a sua construção material. Em uma pose idêntica à da *Pequena Bailarina de Catorze Anos*, de Edgar Degas, a mulher representada por Hirst está em pé sobre uma pilha de livros de direito, em uma mão segura uma espada erguida e na outra uma balança atrás das costas. Está grávida e um lado do seu corpo está dissecado, mostrando o feto, músculos e órgãos internos, em uma clara referência aos trabalhos anteriores de Hirst que envolvem a dissecação e a exibição das vísceras de animais reais. Ao contrário da pequena bailarina de Degas, *Verity* não está adornada de linho e seda, mas desnudada da vestimenta mimética que lhe conferiria a “verdade artística” capaz de aproximá-la do humano. Hirst a apresenta como uma alegoria da “justiça e da verdade”, de acordo com um texto publicado na edição online do jornal *The Guardian* de outubro de 2012. O texto do jornal online também deixa claro que *Verity* não tem nenhuma ligação em termos de identidade com a cidade de Ilfracombe, mas foi aceita pelas autoridades de turismo locais pela possibilidade de aumento no número de visitantes, apesar de não ser o tipo de escultura de fácil contemplação. O poder econômico, neste caso, é a principal referência na construção do ícone assentado sobre uma ideia de justiça, mas que acaba provocando uma reflexão também sobre vida, morte e degradação.



Figura 5 - *Verity* (2012) de Damien Hirst

A transparência da *Pequena bailarina de catorze anos* é um ensaio do que viria a ser confiabilidade da arte moderna e da solidez na produção de sentido. *Verity* é ambígua e irônica por natureza, deixa o espectador no limbo e incapaz de decidir entre seus possíveis significados ou a permanência apenas na superfície. O retorno que vemos na

estátua de Hirst é irônico porque ele promete a experiência de completude da escultura de Degas, mas entrega a tensão consequente da negociação de vários códigos em um corpo único, mas não unificado. A *Pequena bailarina* é íntegra esteticamente. *Verity* recorre ao passado apenas para torná-lo um discurso completamente esvaziado do seu conteúdo original.



Figura 6 - A Pequena Bailarina de catorze anos (1881)

O estado de repulsa, reflexão e fascínio é provavelmente uma das modalidades da sensibilidade imprecisa, sintomática da arte pós-moderna. Hirst, junto com Jeff Koons, formam a dupla de artistas mais famosa, rica e controversa do começo do século XXI. Ambos caracterizam a *pós-pop art* de massa feita unicamente para ser vendida por fortunas, caso de *For the Love of God*, uma caveira de platina encrustada por diamantes esculpida por Hirst. Por outro lado, o consumidor pode pagar algumas centenas de dólares ou euros por uma capa de telefone celular assinada por Jeff Koons, que também vende, por alguns milhares, bolsas da Louis Vuitton. As bolsas são um desafio à parte ao conceito de arte e levam a justaposição de códigos ao extremo: estampadas por obras primas de Ticiano, Leonardo da Vinci e Van Gogh com os monogramas da marca e do artista em sobreposição. Novamente, há uma negociação irônica com a história da arte, perda da

“inocência linguística” a respeito do discurso artístico ao longo do tempo e uma dupla-codificação com o passado que é exatamente o que Robert Venturi desejava para a arquitetura pós-moderna: ser capaz de comunicar e divertir.

Em um cinema cinéfilo como o de Quentin Tarantino, também vemos ícones produzidos com elementos de origens diversas. Em *Kill Bill vol. 1*, A Noiva é parte Bruce Lee, quando está vestida com seu uniforme amarelo e luta contra os seus inimigos, e parte Orson Welles, deitada em preto e branco durante os créditos de abertura em busca do seu *rosebud* pessoal. Em *Bastardos Inglórios*, o diretor joga com códigos aparentemente inconciliáveis no corpo da personagem Shoshanna Dreyfus/Emmanuelle Mimieux. Em sua composição habitam harmoniosamente as heroínas misteriosas e traiçoeiras dos filmes *noir*; as protagonistas dos filmes de vingança dos anos 1970, explicitamente sanguinárias que buscam justiça com as próprias mãos para as desgraças e humilhações do passado; e o seu caráter denotativo de sobrevivente do massacre dos judeus na II Guerra Mundial. No intuito de tornar a personagem ainda mais densa e rica em sua multivalência, o diretor a presenteia com a voz de David Bowie cantando a incendiária *Cat People*³¹ enquanto ela se prepara para o seu massacre se pintando como uma guerreira primitiva prestes a derrubar um exército inteiro.

Ao combinar e buscar harmonizar alusões de origens tão diversas em uma sequência de pequena duração como a da preparação de Shoshanna para o incêndio do cinema, Tarantino não o faz apenas para prestar homenagem como um apaixonado pela história do cinema. O retorno não é nostálgico: juntar alusões tão diferentes é subvertê-las e desafiá-las. Em relação à cena descrita acima e o seu contexto, a maior subversão é a suspensão da concepção de gênero. A personagem é ao mesmo tempo todas as suas referências e nenhuma delas.

Para Jencks, a pluralidade de estilos é a chave do pós-moderno e significantes multivalentes demandam uma interpretação aberta. Como teórico da arquitetura, ele relaciona o pluralismo ao crescente pluralismo das cidades globais:

Pluralismo conduz ao conflito, a inclusão de gostos opostos e objetivos compostos, um caldeirão fervente. A pureza e o reducionismo modernista não conseguiriam lidar com essa realidade muito bem. Mas os objetivos desse novo

³¹ Parte da letra de *Cat People* de David Bowie: “And I’ve been putting out the fire with gasoline / Putting out the fire / With gasoline”.

paradigma são mais amplos que a capacidade da ciência e da política de suportá-los, ou do computador que os permitem ser concebidos e construídos economicamente. Essa é uma mudança de visão do mundo que vê natureza e cultura como algo que cresce da narrativa do universo, uma história que apenas recentemente foi desenhada pela nova cosmologia dos últimos trinta anos. Em uma cultura global de conflito, esta narrativa provê uma direção possível e uma iconografia que transcende interesses nacionais e sectários (JENCKS, 2004, p. 156).³²

A arquitetura pós-moderna teria uma dupla orientação, codificação de um código, geralmente moderno, com outro. Segundo Margaret A. Rose, “os trabalhos que Jencks descreve como ‘pós-modernistas’, terão tanto essa relação duplamente codificada com o quanto certa perspectiva histórica” (ROSE, 1995, p. 122)³³.

É possível ter uma visão mais prática do que Charles Jencks teoriza em uma crítica feita por ele para a revista *Architectural Review* a respeito da Elbphilharmonie de Hamburgo, sala de concertos e casa da orquestra de mesmo nome, projeto de Jacques Herzog e Pierre de Meuron. Com mais de cem metros de altura, o prédio é visto de diversos pontos da cidade – corrobora a teoria de Jencks que construções com fins culturais seriam os templos da contemporaneidade – e consiste de duas partes distintas: um bloco similar a um galpão de tijolos vermelhos serve de base para um topo de vidro, curvo e ondulante. Jencks chama a construção de “obra-prima cívica”, uma combinação de “abstração e ornamento explícito” (JENCKS, 2017) e compara a arquitetura pós-moderna com a literatura de Umberto Eco, por sua capacidade comunicativa com pessoas de diferentes classes. O pluralismo fundamenta a capacidade ampla de comunicação, neste texto, o teórico afirma que ele pode ser de dupla ou múltipla codificação.

³²“Pluralism leads to conflict, the inclusion of opposite tastes and composite goals, a melting and boiling pot. Modernist purity and reduction could not handle this reality very well. But the goals of the new paradigm are wider than the science and politics that support it, or the computer that allows it to be conceived and built economically. This is the shift in world view that sees nature and culture as growing out of the narrative of the universe, a story that has only recently been sketched by the new cosmology in the last thirty years. In a global culture of conflict this narrative provides a possible direction and iconography that transcend national and sectarian interests.”

³³ “Again the Works wich Jencks will describe as “post-modernist” will have both this double-coded relationship to the modern and some historical perspective on the latter.”

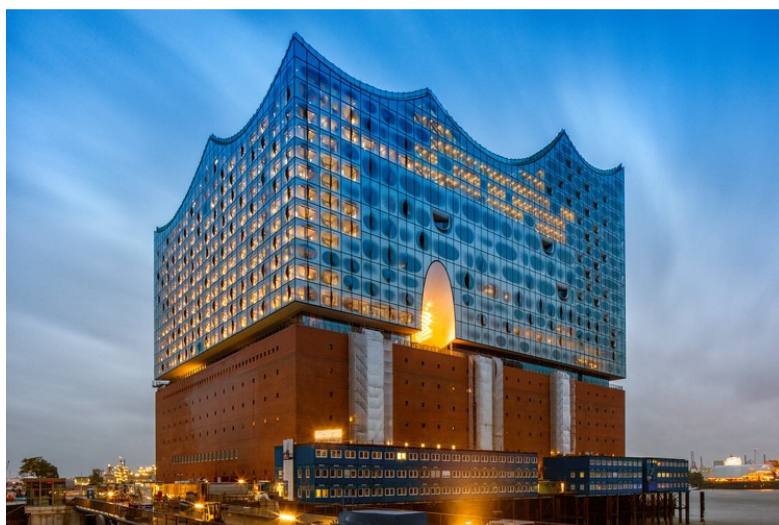


Figura 7 - Elbphilharmonie de Hamburgo

Em sua análise, Jencks inicialmente estabelece pares de opostos:

Obviamente, a Elbphilharmonie, como o seu nome e a sua organização sobreposta declaram, é uma dupla codificação do Rio Elba com as suas pequenas ondas musicais e a parte inferior de um galpão de tijolos de 1966 com o topo com janelas curvas que ondulam para fora. As oposições continuam – plano versus tridimensional, alvenaria vermelha versus vidros planos de alta tecnologia, galpão vernáculo versus sala de concerto icônica, passado versus futuro e assim por diante (JENCKS, 2017)³⁴.

Em seguida, o teórico fundamenta a construção espacial e historicamente quando menciona que o prédio foi construído em uma curva do Rio Elba com vista para o porto, fonte de riqueza econômica da cidade. O formato de proa de um barco combinado com o sóbrio galpão de alvenaria significam e tornam a construção ainda mais grandiosa. O texto continua com Jencks mencionando a justaposição e ressignificação de outros códigos no interior do prédio, que se relacionam e contribuem para o aspecto global de um sistema complexo que se auto organiza. No final da sua crítica, Jencks parte para a organização de uma tipologia mais didática, citando as qualidades que definiriam o pós-moderno na arquitetura. Citaremos apenas três das características, indispensáveis para pensar também o pós-moderno no cinema:

³⁴“Quite obviously the Elbphilharmonie, as its name and piggyback organization declare, is a dual-coding of the River Elbe with its musical wavelets and the bottom brick warehouse of 1966 with the top curving windows that undulate outwards. Oppositions continue throughout – flat versus three dimensional, red masonry versus slick-tech glass, vernacular warehouse versus iconic concert hall, past versus future, and so on”.

Dupla-codificação de estilo, significado e referência: a arquitetura pós-moderna atravessa culturas de bom e mau gosto e enfoca justaposições do moderno com o tradicional. Também adota códigos pop e folk em uma colagem inclusiva com códigos elitistas e participativos.

Multivalência no lugar de univalência: a complexidade de um prédio também deve ter “obrigação com a dificuldade do todo” – isso é a multivalência, ou ressonância de temas e expressão.

Estilos múltiplos de apropriação semântica: uso, convenção e significado estabelecem os estilos e suas distorções (JENCKS, 2017)³⁵

Em uma tentativa de aprofundar a nossa aproximação com a dupla/múltipla codificação de Charles Jencks é importante compreender as relações entre esta e a paródia, conforme teorizada por Linda Hutcheon. Ambos os termos apontam para a perda de inocência linguística, mas o caráter concreto da arquitetura faz da dupla-codificação um conceito em que a estrutura híbrida se torna mais aparente. Para Margaret A. Rose, a característica de dupla-codificação não esgota (p. 221) a paródia, que “tem sido definida desde os tempos da retórica clássica como tendo especificamente algum efeito cômico” (p. 220)³⁶, enquanto a dupla-codificação da arquitetura pós-moderna não busca frequentemente este resultado. Linda Hutcheon questiona a primordialidade da sátira na paródia porque este dado seria simplista (1985, p. 41). Outra diferença apontada por Rose, apesar das similaridades entre a dupla-codificação paródica e a dupla-codificação pós-moderna da teoria da arquitetura, é a visão da paródia como um dispositivo encontrado desde a antiguidade e não um termo específico para um período determinado. Anteriormente nos referimos ao problema de terminologia: pastiche, paródia, alusão, dupla-codificação e nos interessa olhar para o conteúdo intertextual na filmografia de Quentin Tarantino conforme teoriza Linda Hutcheon. No entanto, não nos soa estranho buscar um caminho entre a “repetição com recriação” da teórica canadense e a dupla-orientação (ou múltipla) concreta com a perspectiva histórica.

³⁵ “Double-coding of style, meaning and reference: Postmodern architecture cuts across high- and low-taste cultures, and highlights traditional and modern juxtapositions. It also adopts pop and folk codes in an inclusive collage with elitist and participative codes.

Multivalence rather than univalence: A building’s complexity must also have ‘an obligation towards the difficult whole’ – that is to multivalence, or the resonance of themes and expression.

Multiple styles of semantic appropriateness: Use, convention and meaning set the styles and their distortion”.

³⁶ “Has been defined since the times of classical rhetoric as specifically having some comic effect”.

ENTRE ALUSÕES E FOGOS DE ARTIFÍCIO: A INTENSA SUPERFÍCIE DO CINEMA PÓS MODERNO

O cinema, manifestação artística composta de outras linguagens, é um terreno fértil para a aplicabilidade do projeto pós-moderno, da mesma forma, pelo seu caráter multimídia, também é ideal na construção da ilusão da experiência humana. Desde o final da primeira década do século XX, Hollywood se empenha em transmitir a impressão de realismo através de um modelo de produção que tem como principal razão de ser a tentativa de esconder os vestígios de construção. Predominantemente, os esforços se concentram na montagem, considerada o lugar do artifício na linguagem cinematográfica. A construção aparentemente invisível é a base do que convencionou-se chamar de “Hollywood clássica”. David Bordwell, Kristin Thompson e Janet Staiger (2003) caracterizam o modelo predominante como óbvio em termos estéticos, políticos e sociais.

Hollywood é uma indústria imensa, com uma infinidade de filmes produzidos todos os anos e, para Bordwell, é extremamente difícil considerar, a respeito de Hollywood, um “estilo de grupo” que opere como o neorrealismo italiano, o expressionismo alemão, a nova onda francesa ou o cinema de montagem russo. Contudo, o padrão homogêneo da Hollywood clássica persiste como um paradigma longo. Há uma série de limites para a inovação e princípios formais básicos que precisam ser mantidos. A unidade, conseguida principalmente através da montagem supostamente invisível e conduzida por leis de causa e efeito, é um dos aspectos formais mais importantes porque conduz ao realismo e ao naturalismo. A verossimilhança e a fidelidade ao fato histórico propõem ao espectador uma experiência suave, de identificação e livre de tensões estilísticas ou temáticas. Apagar os vestígios de construção é

esconder o artifício através de técnicas de continuidade e narrativa invisível; a fim de que o filme seja compreensível e sem ambiguidades; possuindo um apelo emocional fundamental que transcenda classe e nação (BORDWELL *et al*, 2003, p. 3)³⁷.

A tradição de coerência estética e temática, que se sobrepõe ao estilo individual, faz dos filmes feitos nos moldes da Hollywood clássica produtos de consumo universal,

³⁷ “conceal its artifice through techniques of continuity and ‘invisible’ storytelling; that the film should be comprehensible and unambiguous; and that it possesses a fundamental emotional appeal that transcends class and nation”.

dentro de uma perspectiva de sensibilidade “temperada”, de modo a despertar sentimentos genéricos em um público que não está habituado a excessos. Um dado importante a respeito do fenômeno de identificação com um público vasto é a construção dos personagens a partir de “um conjunto consistente de alguns traços salientes, que normalmente dependem da função narrativa do personagem” (BORDWELL *et al*, 2003, p. 15)³⁸. As funções dos personagens na narrativa seguem duas linhas principais e este tipo de esquematização favorece a previsibilidade. A primeira seria um romance heterossexual; a segunda se desdobraria em modalidades diferentes capazes de mover o personagem teleologicamente: um crime, negócios, espionagem, política, espetáculos. Estas convenções temáticas e estilísticas são baseadas no teatro novecentista e no romance realista, portanto, as diversas tentativas de afastamento da tradição cinematográfica também são eco das transformações na literatura e nas artes, de forma geral.

Embora tenham delineado normas bem definidas, Bordwell, Staiger e Thompson insistem no argumento de que o cinema da Hollywood clássica é formulaico, porque há escolhas dentro da tradição. No entanto, é curioso observar como os afastamentos mais significativos acontecem fora da indústria hollywoodiana. Os autores de *The classical Hollywood cinema* apontaram três vertentes de afastamento: o filme de arte, de Fellini, Bergman, Visconti e Truffaut; o filme de vanguarda, cuja principal característica seria a rejeição da causalidade narrativa; e o cinema modernista de Ozu, Godard e Eisenstein cuja construção de temporalidade estrutura todo o filme. A definição de modernismo de Bordwell, Staiger e Thompson se acomodaria perfeitamente em um agrupamento único com a categoria anterior, a vanguarda, em uma tipologia mais ampla.

Pasolini, citado por Christian Metz, alega que o “surgimento triunfante do ‘cinema de poesia’ comprometeu o espetáculo e a narrativa”(METZ, 1974, p. 186)³⁹ e o teórico francês acrescenta ao pensamento do diretor italiano que o modernismo no cinema é, em uma definição simplista, “permanentemente liberto das supostas regras sintáticas da linguagem cinematográfica”⁴⁰. Em seguida, ele faz um compêndio de “rejeições” próprias do cinema moderno, colecionando vozes diversas para estabelecer um paradigma de tudo que o modernismo no cinema não é:

³⁸ “consistent bundle of a few salient traits, which usually depend upon the character’s narrative function”.

³⁹ “The triumphant emergence of the ‘cinema of poetry’ compromises the spectacle and the narrative”.

⁴⁰ “permanently liberated from the supposedly syntactic rules of ‘cinematographic language’.

rejeição do cinema de espetáculo em favor de um “cinema linguagem” (*cinema langage*, Truffaut), rejeição da produção de “qualidade” excessivamente impecável (novamente Truffaut), rejeição dos sinais muito óbvios que violentam a ambiguidade da realidade (Bazin), rejeição do arsenal pseudo-sintático tão caro aos antigos teóricos (Leenhardt), rejeição do cinema de enredo puro, bem como o cinema espetáculo, em favor de um cinema de “escritura” (*cinema d’écriture*) (METZ, 1974, p. 186)⁴¹.

O cinema modernista também é conhecido como ofício de um autor de individualidade ímpar com uma visão peculiar do mundo, capaz de suscitar uma experiência de expectativa cinematográfica única. A singularidade etérea do modernismo no cinema pressupõe purificação e essencialidade, características compartilhadas pela arquitetura modernista. Para Metz, a rejeição de tudo o que é extrínseco priva o filme da energia do intercâmbio.

Às rejeições do modernismo citadas acima, incorporamos a consideração de Ted Perry (2006), a respeito do personagem do cinema modernista. No lugar dos protagonistas com objetivos definidos, há os personagens impotentes que os autores modernistas se empenharam em expor. O grupo de pessoas incapazes de sair de uma casa depois de uma festa em *O anjo exterminador*, de Luis Buñuel, é o oposto da teleologia da Hollywood clássica: a lassidão toma o lugar do propósito, levando a despreocupação temporal da montagem para dentro do universo narrado. Este tipo de paralisia, também vista em Guido Anselmi, de *8 1/5*, de Federico Fellini, parece engendrar uma sensibilidade que se assemelha à viagem interior proposta pelos primeiros sintomas de deslocamento subjetivo no modernismo de Joyce, Woolf, Beckett e Lispector, posteriormente acolhidos com vigor pelo pós-modernismo. Não há exteriorização explícita: não vemos a identificação emocional do realismo, nem o isolamento romântico e muito menos a sensibilidade flutuante do pós-modernismo.

Um contraponto ao cinema modernista de rejeição é o cinema de adesão. Já observamos anteriormente que, dentro da perspectiva do pós-modernismo, o “*anything goes*” e a pluralidade são desejadas. Steven Connor enxerga o texto de Metz como uma

⁴¹ “rejection of the movie spectacle in favor of a “language cinema” (*cinéma langage*, Truffaut), rejection of the too impeccable “quality” production (Truffaut again), rejection of the too evident signs that do violence to the ambiguity of reality (Bazin), rejection of the pseudo-syntactic arsenal dear to the old theoreticians (Leenhardt), rejection of the cinema of the pure plot, as well as the movie spectacle, in favor of a cinema of “writing” (*cinéma d’écriture*)”.

tentativa de resistência a um cinema puro e transcendente porque o teórico insiste na “impureza necessária” (CONNOR, 2000, p. 143). Opondo-se ao cinema de estilo singular, reflexo de uma visão ímpar do mundo, está a ausência de estilo ou a cultura de estilos múltiplos

que são justapostos, permutados, e regenerados numa furiosa polifonia de vozes descontextualizadas. Isso produz um achatamento no sentido de origem histórica, razão por que circulam, nessa arte do pastiche, não somente individualidades estilísticas como histórias deslocadas (CONNOR, 2000, p. 144).

Embora não seja nosso desejo estabelecer periodizações muito rígidas, consideramos importante, antes de seguir com as considerações a respeito do cinema pós-moderno, contextualizar a origem em relação ao movimento pós-clássico chamado de *New Hollywood*. Nosso entendimento se aproxima do pensamento de Catherine Constable:

A Hollywood pós-moderna não deve ser vista como uma época que se seguiu à Hollywood clássica/e/pós-clássica, mas é mais completamente entendida como um paradigma estético que emerge em diversos pontos ao longo da história de Hollywood (CONSTABLE, 2015, p. 122)⁴².

Para Geoff King (2002), o rótulo *New Hollywood* tem sido relacionado a uma grande variedade de filmes, alguns se aproximam da nova onda francesa, outros se rendem ao espetáculo em estado puro. Críticos e teóricos do movimento se questionam se é coerente relacionar personagens como Travis Brickle, de *Taxi Driver*, e Luke Skywalker, de *Star Wars*. Diretores como Martin Scorsese, Brian de Palma, Steven Spielberg, Francis Ford Coppola e George Lucas seriam visionários ou apenas tiveram sucesso na oficialização do fenômeno *blockbuster*? Este questionamento está diretamente ligado à aplicabilidade do termo *New Hollywood* e sua abrangência. Segundo King, o termo inicialmente designava um grupo de diretores e os seus filmes produzidos em um período muito curto, pouco mais de uma década entre os anos 1960 e 1970. Este grupo também é chamado de *Hollywood Renaissance*. Contudo, desde os anos 1980, *New Hollywood* também tem sido usado em referência a um grupo completamente oposto, a

⁴² “Postmodern hollywood should not be viewed as an epoch following the classical/and/post-classical, but it is more usefully understood as an aesthetic paradigm that emerges at diverse points across the history of Hollywood”.

indústria dos grandes *blockbusters*. Geoff King prefere usar o termo de forma abrangente, englobando filmes como *Bonnie & Clyde*, *Taxi Driver*, *Tubarão* e *Star Wars*.

Se o modelo de cinema clássico de Hollywood se centra em um esquema narrativo que envolve edição e organização em função da continuidade, o estilo pós-clássico se distancia desse modelo, inspirado na quebra de continuidade da *Nouvelle Vague* francesa. Alguns filmes também enfraquecem “aspectos da narrativa clássica como a motivação clara das ações do herói” (KING, 2002, p. 4). O contexto social abrange uma ampla gama de aspectos. Primeiro, costuma-se considerar a importância da influência do conteúdo adulto da *Nouvelle Vague* e do Neorrealismo Italiano em oposição à inocência das produções hollywoodianas reguladas pelo Código de Produção de Cinema, que impôs regras morais de 1930 a 1968 (KING, 2002, p. 6). As agitações sociais dos anos 1960 foram definitivamente importantes para a “perda da inocência”, mas, para King, nada foi tão importante quanto a crise financeira dos anos 1960. Foram duas as estratégias usadas para vencer a crise: produções especializadas para o público adulto e superproduções épicas luxuosas como *Cleópatra*, *Dr. Jivago*, *Lawrence da Arábia*, ou extravagâncias musicais como *Minha bela dama* e *A noviça rebelde*. A tendência de filmes de baixo orçamento e sucesso considerável de bilheteria se confirmou com o sucesso de filmes como *Bonnie and Clyde* e *A primeira noite de um homem*.

Catherine Constable (2015, p. 30) argumenta a respeito do papel importante de *Bonnie and Clyde* nas concepções críticas e populares a respeito novo cinema hollywoodiano que surgia nos anos 1960, mencionando uma capa da revista *Time* de dezembro de 1967, celebrando o “novo cinema” de violência, sexo e arte. Um artigo de 4 de Dezembro de 2017 retoma o antigo texto publicado 50 anos antes, alegando que o filme representou um novo movimento no cinema norteamericano. O artigo de 1967 fala de uma “nova e inebriante liberdade da fórmula, convenção e censura” e do fato de que “novidade não era uma questão de tempo, mas de atitude”. O autor do texto continua afirmando que apesar do legado de D.W. Griffith e Sergei Einsenstein, a maioria dos filmes tinha se tornado pouco mais que um “pálido reflexo do teatro e do romance”. Ele cita o editor da revista *Cahiers du Cinéma*, Jean-Louis Comolli: “o cinema não está mais escravizado por um enredo. A história se tornou um simples pretexto”⁴³. Os cineastas não precisavam mais estar presos às convenções, a manipulação temporal tornou-se um

⁴³ “The cinema is no longer enslaved to a plot. The story becomes simply a pretext.”
<http://time.com/5037804/1967-bonnie-clyde-cinema/> acesso em: 25/01/2018

recurso importante, as motivações do protagonista se tornaram sem importância e o espectador tornou-se convidado do diretor na missão de preencher os espaços em branco deliberadamente deixados como parte de um jogo. Outra característica importante do “novo cinema” era o fim das fronteiras entre gêneros; o intercâmbio entre comédia e tragédia tornou-se desejável e embora ainda houvesse “lições de moral”, elas não seriam mais apresentadas do jeito antigo, porque o cinema agora estava livre para ser amoral e mostrar os aspectos mais sombrios e perversos da experiência humana.

A segunda vertente é a do espetáculo, tendo *Tubarão*, de Steven Spielberg, lançado em 1975, como representante. Dois anos depois seria o lançamento do primeiro *Star Wars*, mudando definitivamente o modelo de exibição e promoção de filmes. Embora não tenhamos interesse em adentrar as questões de indústria e mercado, é importante considerar o fato de que a trilogia inicial de George Lucas inaugurou a era do cinema vendido com produtos inter-relacionados: camisetas e outros objetos de consumo. Catherine Constable, citando Thomas Schatz (2015, p. 38), conceitua o filme *blockbuster* como uma negação do clássico, já que, considerando as necessidades de mercado como primordiais e a criação de produtos relacionados como parte do lucro do filme, não haveria a construção de um todo integrado. Os filmes seriam “tão inundados de produtos relacionados que mal se qualificariam como narrativa” (2015, p. 38).

A valorização do espetáculo, da fragmentação, dos finais em aberto, da intertextualidade, da promoção de emoções fortes no espectador são pontos chave na transição para o pós-moderno no cinema. O desenvolvimento de uma sensibilidade “roda-gigante”, celebrando as “qualidades viscerais da imagem no lugar de manter o foco na narrativa e na caracterização”, seria crucial para o pós-modernismo no cinema, de acordo com Linda Williams, citada por Catherine Constable (2004, p. 52).

Para Laurent Jullier (1997, p. 1), o cinema pós-moderno é fruto de duas crises: da representação e das figuras clássicas da narrativa, bem como do declínio dos ideais da modernidade, que entendemos como crise das metanarrativas. Posicionando-se em relação aos antigos paradigmas, o cinema pós-moderno se dividiria em dois caminhos: reciclagem dos modelos antigos e o desvio deles. Para Jullier, a reciclagem funciona tal qual a dupla-codificação da teoria da arquitetura: utilização de formas antigas com criatividade e de forma explicitamente voluntária, considerando o conhecimento do espectador a respeito do repertório reciclado. O segundo modelo apontado por Jullier

parece um prolongamento natural dos *blockbusters* do movimento *New Hollywood*: os filmes-concerto, capazes de contornar as convenções das narrativas unificadas e completas e a barreira entre realidade e ficção. São filmes que em detrimento do prazer intelectual oferecem a sensibilidade “roda-gigante” como resposta ao prazer físico das formas tomadas em sua superficialidade.

Não usaremos a tipologia de Jullier como referência, mas a definição preliminar que posiciona o cinema pós-moderno em relação às formas de distanciamento do modelo clássico nos oferece duas janelas de pensamento, que seguiremos para evitar uma discussão dispersa. Abriremos o nosso primeiro olhar através do fenômeno que Jullier chama de “alusão”, mas de forma mais aproximada do caráter híbrido da dupla-codificação e encerraremos tratando especificamente do espetáculo como forma de distanciamento do modelo da Hollywood clássica. Tentaremos delinear a intensidade da superfície do cinema pós-moderno, que tem como *Pulp Fiction* um dos seus pontos de referência. Para

M. Keith Booker, o filme é essencial porque “demoliu as barreiras entre o cinema independente e Hollywood” e exemplifica a “apropriação de elementos da cultura popular do passado pelo pós-moderno”⁴⁴ (2011, p. 291).

Até “as mais saudáveis ilusões caem”. Com esta afirmação, Deleuze (*apud* FLAXMAN, 2000, p. 41) reflete sobre o problema da representação diante do horror das imagens posteriores à Segunda Guerra Mundial. Gregory Flaxman interpreta as palavras de Deleuze como uma explicação para a impossibilidade de manutenção das “categorias transcendentais e eternas” (FLAXMAN, 2000, p. 41) diante da abominação da produção de corpos em massa. A Europa vivia diariamente a experiência da terra devastada enquanto a indústria norteamericana de cinema, distante do campo de batalha, atentava às imagens, contudo mantendo o apego ao “sonho americano” e ao modelo narrativo correspondente. A partida para um cinema que se distanciasse do modelo clássico se dá quando não há mais terreno seguro para pisar, com a Guerra do Vietnã e a Contracultura. A narrativa se dobra para dentro e ao mesmo tempo para fora, para a constelação de textualidade e as imagens do passado. O paradigma moderno se esforçou para subverter o modelo clássico, superando-o e se impondo além da narrativa, mas o pós-modernismo no cinema usou a subversão como clichê digno de reinterpretação paródica:

⁴⁴ “Demolished the boundary between independent and Hollywood cinema. (...) the film exemplifies the postmodern appropriation of elements from the popular culture of the past”.

No momento em que o cinema da Modernidade, por sua atitude de oposição, se recusa a se aproveitar dos prazeres da identificação e do reconhecimento que poderiam oferecer ao espectador em um instante de narrativa no modelo clássico, o filme pós-moderno joga um jogo duplo: ele “gentilmente zomba” do classicismo, mas convoca suas vantagens e em um mesmo golpe os revitaliza (JULLIER, 1997, p. 18)⁴⁵.

Acrescentando ao pensamento de Jullier, o mesmo se dá em relação ao distanciamento explícito e irrestrito do modernismo: o cinema pós-moderno promete um afastamento, sem contudo entregá-lo conforme o modelo modernista. Considerando *Pulp Fiction* como exemplo, o retorno ao passado da cultura é sempre “parcial, provisório e insincero” (CONNOR, 2002, p.14). Se julgarmos a desconstrução da narrativa no filme de Quentin Tarantino como uma dupla-codificação do paradigma modernista de edição, observamos a falta de sinceridade na falta de sentido. O filme pós-moderno não rompe com o ilusionismo para produzir uma significação transcendente, dessa forma, quando o retorno é ao antiilusionismo modernista, o novo contexto esvazia a função original e a substitui pelo espetáculo. Reinscrever um dos procedimentos mais estimados pelo modernismo colocando-o dentro de uma perspectiva tão rejeitada pelos diretores da vanguarda é, usando as palavras de Terry Eagleton, como se “o pós-modernismo fosse, entre outras coisas, uma piada de mau gosto à custa desse vanguardismo revolucionário” (EAGLETON, 1995, p. 53).

Nada em *Pulp Fiction* é novidade. Na abertura, o casal de criminosos Pumpkin e Honey Bunny estão como Bonnie e Clyde, em uma determinada cena do filme de Arthur Penn, sentados em um *diner*. Nos dois casos, uma garçonete de azul lhes serve enquanto os dois conversam. O conteúdo da conversa do filme de Quentin Tarantino é metalinguístico; enquanto se preparam para roubar o restaurante, os dois falam a respeito das “teorias” dos diversos tipos de roubo, de forma prolixa, sem sentido e sem perspectiva. O diálogo entre Pumpkin e Honey Bunny não tem um objetivo que os oriente e não há nenhum proveito do texto para o andamento da narrativa. Também não há romantização nem idealização do par em *Pulp Fiction*: não há beleza e nada neles é atraente. Quando *Bonnie e Clyde* foi filmado, Warren Beatty já era um homem famoso

⁴⁵ “Alors que le cinema de la Modernité, par son attitude d’opposition, renonce à profiter des plaisirs de l’identification et de la reconnaissance que pourrait procurer au spectateur un instant de récit à la manière classique, le film post-moderne joue un double jeu: il se “moque gentiment” du classicisme mais convoque ses avantages et du même coup le revitalise”.

pelo seu talento e beleza e Faye Dunaway havia encerrado a carreira de modelo para tornar-se atriz. Enquanto estão sentados ao redor da mesa, Clyde tenta adivinhar o que teria levado Bonnie a viver nas circunstâncias em que ela se encontrava. É uma cena psicologicamente densa e que permite um mergulho na subjetividade dos personagens. Ao contrário de *Bonnie e Clyde*, os personagens de *Pulp Fiction* são um clichê, rasos psicologicamente e banais.

Há dois momentos importantes na cena de pouco mais de quatro minutos dirigida por Quentin Tarantino: no primeiro, Pumpkin chama a garçonete de “garçon” e ela lhe atende explicando que “garçon quer dizer ‘menino’”; no segundo, os dois se beijam, se declaram um para o outro como dois adolescentes com voz infantilizada e depois levantam com suas armas anunciando o assalto. Tarantino parece querer deixar explícito logo nos momentos iniciais que aquele não é um filme que tem seu referente na “realidade” exterior, como o faz *Bonnie e Clyde*, mas é metacinema e seu referente é a própria linguagem ou as imagens das imagens do passado. Desse modo, podemos considerar a expectativa de um filme como *Pulp Fiction* como uma experiência de segunda mão, sem que isso seja, necessariamente, negativo. O rompimento com o ilusionismo através da dupla-codificação carregada da ironia da paródia é esvaziado do compromisso com o novo e o sentido transcendente da inspiração modernista de *Bonnie e Clyde*. *Pulp Fiction* não é vanguarda, mas nas palavras de Robert von Dassanowski, o filme pós-moderno é o “neto da vanguarda” (2012, p. VIII).

Para Jameson, a fragmentação da estrutura no campo da arte tem relação com o pastiche e embora Catherine Constable considere que a ligação não é tão óbvia, ela concorda que o cinema pós-clássico (pós-modernismo incluído) “mostra a sua fragmentação característica através de estratégias textuais, particularmente referências intertextuais e hibridismo genérico” (2015, p. 40)⁴⁶. Se o cinema clássico de Hollywood finge que não é composto de partes separadas ocupando-se de promover uma experiência suave para o espectador, filmes como *Kill Bill* fazem questão de exhibir o seu caráter de construção, seja através da justaposição do conteúdo intertextual, seja para trazer para a forma a natureza desarticulada da identidade da heroína.

Kill Bill é construído de forma a atravessar uma variedade de gêneros de Hollywood sem, contudo, se associar formalmente a nenhum deles; a Noiva, personagem

⁴⁶“The post-classical film displays its characteristic fragmentation through textual strategies, particularly intertextual references and generic hybridity”.

principal, também precisa atravessar uma série de provas até conseguir chegar à sua integridade no final do *vol. 2*, quando ela troca todas as identidades não completamente desenvolvidas pelo papel de mãe. Ao contrário de tantos outros filmes pós-modernos que caminham para a irresolução (*Pulp Fiction* é um exemplo), *Kill Bill* se desconstrói com um objetivo final demarcado. A teleologia no meio da fragmentação está presente desde o título do filme, que é orientado como um jogo onde em que o espectador também precisa ir vencendo etapas até a morte de Bill. O leitor do texto de Tarantino é quem precisa juntar as peças fragmentadas e organizar os códigos no meio da “supercodificação”. Novamente, não há nenhum significado a ser perseguido, a fragmentação em *Kill Bill* permanece na superfície, mesmo considerando a natureza isomórfica. O mesmo acontece em filmes como *Amnésia*, em que a desconstrução não está a serviço de nenhuma significação transcendente: o diretor oferece ao espectador um jogo que precisa ser decifrado, ao mesmo tempo que provê uma experiência similar à do personagem principal.

A não-linearidade é quase tão antiga quanto a história do cinema. Em 1929, Luis Buñuel e Salvador Dalí usaram a fragmentação da narrativa em *Um Cão Andaluz* como um veículo de discurso a respeito de “sonhos, a igreja, a burguesia, arte, sociedade e a narrativa anti-narrativa”⁴⁷ (DANCYGER *et al*, 2007, p. 154). O filme justapõe sequências sem nenhuma relação de continuidade de ação, contudo estabelecem uma ligação intelectual de responsabilidade do espectador. A primeira delas é a justaposição de um plano da lua sendo “cortada” por uma fina camada de nuvens e a imagem do olho de uma mulher sendo cortado por uma navalha. Depois desta sequência, várias outras da mesma natureza são coladas e intercaladas com legendas de demarcação temporal que fazem da experiência cronológica uma convenção absurda. De acordo com Ken Dancyger e Jeff Rush, os recursos de edição deixam *Um Cão Andaluz* aberto a uma variedade de interpretações. Os modos não-lineares e fragmentados de montagem seguiram passando por atualizações como a montagem ideológica proposta por Eisenstein, chamada de Montagem Soviética e a desestruturação da vanguarda francesa que também tem uma forte natureza intelectual e simbólica. Como já mencionamos anteriormente, o cinema pós-moderno reaproveita a desconstrução e o antiilusionismo das escolas anteriores para investir no espetáculo e na criação de um produto ostensivamente híbrido.

A “artificialidade demonstrada” apenas para efeito estético e de

⁴⁷ “on dreams, the Church, the Bourgeoisie, art, society, and anti-narrative narrative”.

espetacularização é própria do cinema pós-moderno. Todos os elementos são postos em cena de forma a acentuar a sensibilidade pirotécnica da qual fala Laurent Jullier (1997, p. 99). O teórico entende que esta sensibilidade pirotécnica convém perfeitamente aos filmes que jogam com a violência, e o espetáculo aponta para a artificialidade e autorreferencialidade. Para Jens Eder,

A característica da autorreferencialidade está diretamente ligada à espetacularização, estetização e a intertextualidade em conjunto. Ironia e os emergentes elementos intertextuais tendem a ser procedimentos autorreferenciais, eles fazem os processos narrativos geralmente mais conscientes. Portanto, os filmes pós-modernos usam padrões, temas e elementos estilísticos, incorporam em todos os níveis textuais um alto nível de estereótipos imediatamente detectáveis. Estes particularmente não são usados como em filmes de gênero convencionais, apenas em razão da economia narrativa e fácil compreensão. O filme pós-moderno não tenta esconder seus empréstimos e nem seus padrões narrativos, mas deliberadamente os expõem. Também o valor intrínseco das cenas de espetáculo enfatiza a artificialidade do processo narrativo (2008, p. 20)⁴⁸.

O espetáculo da violência é, sem dúvidas, um dos temas mais caros ao cinema pós-moderno e, para Carl Boggs e Tom Pollard (2003), aparece como celebração do caos social. No entanto, é impossível unificar, dentro de um padrão homogêneo, todos os fenômenos artísticos construídos dentro de uma perspectiva pós-moderna. Há níveis de artificialização, espetacularização e antiilusionismo e, do mesmo modo, uma variedade de expressões e controvérsias que ainda cercam o conceito de pós-modernismo na cultura e na arte. Filmes tão diversos quanto *Blade Runner*, de Ridley Scott, *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, de Pedro Almodóvar e *Moulin Rouge*, de Baz Luhrmann, são passíveis de análise dentro do *ethos* da condição pós-moderna. O que os filmes pós-modernos têm em comum

É uma irreverência em relação à autoridade e convenção – um espírito rebelde, visões distópicas do futuro, atitudes cínicas a respeito da família e do romance, imagens de sexualidade alienada, estruturas narrativas que depreciam o papel dos heróis à moda antiga, e principalmente, acima de

⁴⁸ “Das Merkmal der Selbstreferentialität hängt eng mit Spektakularität, Ästhetisierung und Intertextualität zusammen. Ironie und die Hervorkehrung intertextueller Elemente sind tendenziell selbstreferentielle Verfahren, sie machen den Erzählvorgang in aller Regel bewusster. Dadurch, dass postmoderne Filme bekannte Muster, Motive und Stilelemente verwenden, enthalten sie auf allen Textebenen einen hohen Anteil sofort erfassbarer Stereotype. Diese werden aber nicht, wie in konventionellen Genrefilmen, nur aus Gründen der Erzählökonomie und leichten Verständlichkeit – und deshalb möglichst unauffällig – verwendet. Der postmoderne Film versucht nicht, seine Anleihen und Erzählmuster zu verbergen, sondern stellt sie bewusst heraus. Auch die Eigenwertigkeit spektakulärer Szenen betont die Artifizialität des Erzählvorgangs“.

qualquer outra coisa, o sentimento de um mundo mergulhado no caos. Essas características são geralmente combinadas com um olhar romântico sobre a nostalgia, saudade do passado que encapsula muito da cultura pós-moderna, junto com uma atitude duramente crítica, quando mesmo niilista, a respeito de política (BOGGS *et al*, 2003, p. ix)⁴⁹.

O resumo de Boggs e Pollard a respeito das principais características do cinema pós-moderno fornece uma moldura capaz de abarcar, sem contudo conter, os filmes citados acima. Nas próximas partes desta leitura de *Pulp Fiction*, *Kill Bill* e *Bastardos Inglórios*, consideraremos alguns aspectos de antiilusionismo dentro de uma perspectiva pós-moderna. Ampliando o espectro da reivindicação de André Bazin, a nossa busca é pelos vestígios de um “cinema impuro”: ao mesmo tempo celebratório e cético, inculto, violento, divertido e híbrido. Encerramos a exposição teórica com a palavra, o humor e a ironia de Robert Venturi:

Eu gosto de elementos que são híbridos, mais do que dos “puros”, comprometedores em vez de limpos, distorcidos no lugar de “diretos”, ambíguos em vez de “articulados”, perversos e ao mesmo tempo impessoais, chatos e interessante, convencionais em vez de “projetados”, que acomodam em vez de excluir, reduntantes em vez de simples, que guardam vestígios mas são também inovadores, inconsistentes e equívocos em vez de diretos e limpos. Eu prefiro a vitalidade bagunçada que a unidade óbvia. Eu incluo o *non sequitur* e proclamo a dualidade (apud ROSE, 1995, p. 105)⁵⁰.

⁴⁹ “an irreverence for authority and convention – a rebellious spirit, dystopic views of the future, cynical attitudes toward family and romance, images of alienated sexuality, narrative structures deprecating the role of old-fashioned heroes, and perhaps above all, the sense of a world filled with chaos. These features are often combined with a romantic turn toward nostalgia, a longing for the past that encapsulates so much postmodern culture, along with a harshly critical, even nihilistic attitude toward politics”.

⁵⁰ “I like elements which are hybrid rather than “pure”, compromising rather than “clean”, distorted rather than “straightforward”, ambiguous rather than “articulated”, perverse as well as impersonal, boring as well as “interesting”, conventional rather than “designed”, accommodating rather than excluding, redundant rather than simple, vestigial as well as innovating, inconsistent and equivocal rather than direct and clear. I am for messy vitality over obvious unity. I include the *non sequitur* and proclaim the duality.”

PARTE II

ESTRATÉGIAS ESTÉTICAS EM *KILL BILL*: CONFLITOS, TENSÕES E SENSIBILIDADE

A promiscuidade do cinema pós-moderno é visível em *Kill Bill vol. 1* desde os primeiros minutos. O filme abre com a identidade visual e sonora do estúdio Shaw Scope, de Hong Kong, popular entre os anos 1960 e 1970 por seus filmes de *kung fu*, mas a primeira apresentação é posta em conflito com o cartão de título “*our feature presentation*”, abertura própria dos cinemas norteamericanos na década de 1970. O espectador atento à intertextualidade tem a consciência imediata de que, como obra de arte única, *Kill Bill* não oferecerá uma experiência estética unificada, tampouco coerente. As palavras de Jean-François Lyotard a respeito do ecletismo pós-moderno parecem servir de alicerce para a construção do filme de Quentin Tarantino:

O ecletismo é o nível zero da cultura geral contemporânea: escuta-se a reggae, se assiste a um western, come-se no McDonalds no almoço e culinária local para o jantar, usa-se perfume de Paris em Tóquio e roupas retrô em Hong Kong (Lyotard, 1984, p. 73)⁵¹.

Escolhas estéticas diversas favorecem a gênese de um discurso híbrido e em *Kill Bill*, um fator importante é a justaposição de elementos conflitantes, que, na releitura de Laurent Jullier (da definição de J. Collins), resultaria em um texto que “se tornaria ‘lugar’ de intersecção de modos de representação” (COLLINS, *apud* JULLIER, 1993, p. 13). Compreendemos que a confluência de modos de representação diversos conduz ao conflito irresoluto de uma sensibilidade flutuante.

Antes de seguir para dentro do universo narrativo, propomos uma leitura das mais introdutórias que um filme pode oferecer aos seus espectadores: o cartaz promocional. Mesmo em uma unidade sintagmática tão restrita, a multivalência de códigos conflitantes que convivem no corpo do texto visual sobressai. Em uma das versões do pôster

⁵¹ “Eclecticism is the degree zero of contemporary general culture: one listens to reggae, watches a western, eats McDonald's food for lunch and local cuisine for dinner, wears Paris perfume in Tokyo and retro clothes in Hong Kong”.

distribuído nos Estados Unidos, a Noiva, *persona* principal da personagem, aparece vestida de branco, de véu sobre a cabeça e carregando, no lugar do buquê de flores, uma espada. O fundo da imagem não oferece possibilidade de determinar a localização e ela aparece iluminada por um holofote, algo corriqueiro para uma noiva no dia do seu casamento. A espada também reluz com um brilho prateado se destacando do fundo em tons ocre.



Figura 8 - Um dos cartazes promocionais de *Kill Bill* vol. 2

Observando a imagem do cartaz isoladamente, a nossa leitura se direciona de imediato para dois códigos diferentes e conflitantes que constituem a subjetividade da protagonista ao longo dos filmes e a própria construção da narrativa. A Noiva é a mulher que sobreviveu a uma chacina em uma capela durante o ensaio do seu casamento e a assassina que sai em busca de vingança com uma lista de vítimas executadas de forma extremamente fria e violenta. A peça promocional do *vol. 2* apresenta o retorno da anti-heroína para o “final cut”: o corte final do filme e o da sua espada. Neste momento da nossa análise, o foco recai sobre os elementos antagônicos que constroem a estética híbrida de *Kill Bill*; adiante, voltaremos o nosso olhar especificamente para a representação pós-moderna fragmentada da subjetividade da personagem.

O pôster do filme é uma imagem isolada, uma unidade formada pela aglutinação de uma série de códigos. Neste caso, a imagem tem um forte apelo icônico por conta da semelhança inteligível com objetos do mundo fora da tela. Uma mulher com um vestido longo e branco, usando um véu que cobre os seus cabelos é reconhecida como uma noiva no dia do seu casamento em quase todo o mundo, mesmo em partes onde este talvez não seja o costume. A espada também é um objeto conhecido em diversas culturas e carrega um estigma de morte, dor e sofrimento, algo completamente contrário à ideia de alegria e celebração de uma festa de casamento. Enxergamos no cartaz de *Kill Bill vol. 2* uma dupla codificação da Hollywood clássica e a sua representação feminina nas comédias românticas com os filmes de artes marciais: é uma combinação geradora de tensão consequente da combinação de elementos conflitantes e aparentemente incompatíveis.

Começar a leitura dos elementos conflitantes que constroem a estética (desconstruindo a ilusão) em *Kill Bill*, através do cartaz promocional é importante porque reconhecemos uma força ilocucionária em sua mensagem. Sendo um elemento de discurso com uma delimitação flexível, o cartaz também funciona como um microcosmo do filme inteiro em sua capacidade de contaminação pela constelação de textualidades ao redor. A justaposição de elementos opostos do cartaz, formando uma unidade híbrida e complexa, se repete ao longo de todo o filme. Como elemento paratextual, dentro da nomenclatura de Gérard Genette, o pôster é

uma zona indefinida entre o interior e o exterior, uma zona sem qualquer demarcação rígida e firme seja do lado de dentro (em direção ao texto) seja para o lado de fora (em direção aos discursos do mundo a respeito do texto) (GENETTE, 1997, p. 2).

Em *Estética e semiótica do cinema*, Yuri Lotman associa significado e informação. Para ele, a informação resulta do desvio, da desautomatização e da saída de uma posição de cópia servil do mundo fora da tela. Tomando o cartaz como exemplo, não haveria transgressão caso a imagem fosse de um homem vestido com roupas que combinassem com o contexto de luta com espadas ou de uma noiva segurando um buquê. Seria uma estrutura neutra, sem nenhuma informação artística. A imagem continuaria operando dentro de uma estrutura neutra, oposta à forma transgressiva. Para Lotman, “encontra-se, pois, na base das significações cinematográficas um deslocamento, uma deformação das sucessões, das propriedades ou da aparência natural das coisas”

(LOTMAN, 1978, p. 60). É importante especificar que, para nós, buscar a “informação artística” é um trabalho que está mais relacionado a entender “como isto é o que é”, na perspectiva de Susan Sontag, em *Contra a interpretação* que no trabalho de vasculhar o texto artístico à procura de uma significação que dê sentido ao discurso.

Metz (1974) também estabelece um par de oposições quando trata de significação no cinema: semiótica da denotação e da conotação. A denotação de Metz guarda semelhanças com a estrutura neutra de Lotman, enquanto a significação conotativa pode ser comparada à “informação artística”. No entanto, Metz integra os dois aspectos quando enquadra o espaço ficcional, os personagens e os eventos nos elementos denotativos, argumentando que a escolha na apresentação desses aspectos seria o veículo para uma significação conotativa. A significação só acontece quando o significante é significante e significado. É uma teoria que valoriza a isomorfia⁵², algo relevante para esta análise que valida o puro artifício e os seus efeitos sobre a sensibilidade e o entendimento do espectador. Retomando o discurso de Susan Sontag anteriormente citado, o presente texto busca validar “a coisa significando alguma coisa e a coisa como puro artifício” (SONTAG, 1964, p.05).

Kill Bill, trata-se de um texto com um caráter fortemente intertextualizado, que se beneficia da dupla ou múltipla-codificação para engrandecimento estético. Consideremos, isoladamente, alguns planos da sequência do Massacre em Two Pines, momento em que o esquadrão de Bill invade a capela durante o ensaio do casamento da Noiva. A pequena igreja é um lugar isolado no meio do deserto e a fotografia excessivamente clara do lado de fora, típica das regiões áridas, estabelece uma ligação semântica com a aridez, a dureza e a crueldade da chacina. Dentro da pequena igreja, a iluminação é menos intensa e o ambiente parece mais acolhedor. A sequência é um movimento de dupla-codificação, imediatamente identificável, com o massacre da família McBain de *Era uma vez no Oeste*, de Sergio Leone. Quentin Tarantino reinscreve o faroeste *spaghetti*, rigidamente genérico, do diretor italiano em um contexto fora da concepção de gênero, universalizando a selvageria da violência.

⁵² Correspondência de códigos.



Figura 9 - Massacre em Two Pines



Figura 10 - Massacre na fazenda da família McBain em Era uma Vez no Oeste

Convém também observar as regras sintáticas que conduzem a semântica no cinema: “estas orientam a combinação de sinais isolados em sequências, em proposições e correspondem às normas de uma dada linguagem” (LOTMAN, 1978, p. 13). A divisão em planos permite que atentemos para cada pormenor isoladamente, mas os arranjos dessas imagens nos conduzem ao “coração da dimensão semiológica de um filme” (METZ, 1974, p. 101).

Kill Bill é um caso emblemático de filme pós-moderno produzido dentro de uma perspectiva temporal de desconstrução, como já discorremos no escopo teórico: os planos não aparecem organizados dentro de uma perspectiva cronológica, mas se agrupam em sequências que desrespeitam a lógica de causa e efeito e a divisão em capítulos subverte

a teleologia tradicional. O filme é dividido em capítulos que são sequenciados como um jogo, oferecido ao espectador para que ele interaja com a narrativa. Consideramos importante apresentar um esquema da ordem de apresentada pela montagem:

Antes do Capítulo 1, em preto e branco, vemos um *close* do rosto da noiva machucada e ensanguentada. Pés se aproximam dela e, metonimicamente, através de um lenço bordado, entendemos que o homem é Bill. Depois de tratá-la com carinho e limpar o seu rosto, ele atira em sua cabeça. Ele e a Noiva têm a sua subjetividade duplamente orientada: apaixonados, são capazes de atos de carinho e crueldade em igual proporção. Nesta primeira cena, o estereótipo da moral melodramática é desconstruído porque, apesar da legitimidade conferida pela narrativa à saga de vingança, não há maldade e nem bondade absoluta, seja na mulher que procura vingança, seja no homem que merece morrer pelas suas mãos.

Capítulo 1 – 2. O número dois é o título do Capítulo 1 que trata do “encontro” da Noiva com Vernita Green. A provocação é motivada pelo fato de Vernita ser a segunda vítima da vingança da noiva, não a primeira. Adiante, faremos uma análise específica a respeito de cada um dos personagens alvo da vingança.

Capítulo 2 – A Noiva Ensanguentada. Tem seu foco na análise da cena do crime na igreja e a fuga da anti-heroína do hospital. Não é do feitio de Quentin Tarantino aprofundar as consequências da morte com investigação policial; a violência está a serviço da estética e é explorada em seu potencial de estilização. Não há investigação e nem luto porque não há interesse em adensar as discussões a respeito da natureza da violência, já que o problema mais importante é ponderar a respeito das imagens em um processo de “segunda mão”. A cena na capela é exceção porque é preciso saber que a mulher permaneceu viva e foi socorrida considerando o artifício como prioridade. O xerife que investiga o massacre chega à cena do crime dirigindo um carro com vários óculos de sol sobre o painel; as lentes são de cores variadas, mas ele mantém os óculos de lentes verdes que já estava usando. Ele entra na igreja, se aproxima da Noiva, e é através dos olhos dele que nós a vemos: verde e com a aparência de cadáver há muito tempo em decomposição. Esta é uma escolha estética que parece ter sido planejada em função da criação de mais um par de oposições, construído também sobre as palavras do xerife. De um lado, a perversidade da morte de uma mulher tão bonita e com uma gravidez próxima do parto. O delegado olha compassivamente e se pergunta quem poderia ter

cometido um crime tão cruel porque a mulher que ele olha é um “anjinho ensanguentado”. De repente, ela, involuntariamente, cospe no rosto do xerife e já não é mais um “anjo”: “esta desgraçada não está morta”. A investigação é uma escolha estética cuja finalidade secundária é surpreender o espectador ciente da sobrevivência e da consequente saga de vingança.

Capítulo 3 – A Origem de O’Ren. Trata da infância de O’Ren Ishii.

Capítulo 4 – O Homem de Okinawa. Em sua busca por vingança, a noiva vai para Tóquio, mas antes passa por Okinawa em busca de uma espada de samurai.

Capítulo 5 – Confronto na Casa das Folhas Azuis. A Noiva enfrenta O’Ren Ishii e seus capangas. O *vol. 1* se encerra com a confirmação de que a criança que ela carregava no momento da chacina está viva.

Capítulo 6 – Massacre em Two Pines. O *vol. 2* estabelece uma rima visual com o início do *vol 1*, mas antes que seja possível ter acesso a qualquer imagem, ouvimos a voz de Bill perguntar, entre os gemidos e a respiração ofegante da Noiva, se ela acha que ele é um homem sádico. Quando ele responde à própria pergunta argumentando que está sendo “masoquista ao máximo”, ou seja “isto vai doer mais em mim que em você”, também estabelece uma ligação com o pequeno gesto de carinho do começo do Capítulo 1. Ele justifica a sua violência no amor atribulado dos dois e o filme reforça o seu descompromisso com qualquer moral maniqueísta, ao usar a tensão entre carinho e brutalidade para fins estéticos. O sadismo do qual Bill fala acaba sendo uma característica marcante na jornada de vingança da noiva. A cena agora é mais curta e o diretor optou por cortar parte do monólogo de Bill e do momento em que ele limpa carinhosamente o rosto da Noiva. Depois que ela informa ao antigo amante que ele é o pai do bebê que ela espera, vê-se o tiro e a tela fica escura. A imagem da mulher quase morta entra em conflito com a Noiva que, se dirigindo ao seus espectadores diretamente e quebrando a quarta barreira, se orgulha da sua saga de vingança quase terminada. A cena que leva a Noiva até Bill guarda muitas similaridades com a sequência de *Psicose*, em que Marion Crane dirige depois de roubar a empresa onde trabalha. Ao contrário da personagem de Hitchcock, A Noiva não parte para a morte; a personagem de Tarantino vai ao encontro da parte final da sua sangrenta jornada: matar Bill. Estas primeiras cenas servem de prólogo ao capítulo propriamente dito; o encontro entre A Noiva, neste momento

chamada de Arlene Machiavelli, introduz Bill como o seu pai. Os sinais sutis de um amor mal resolvido entre os dois, vistos dentro da igreja, culminam com a entrada do bando de assassinos e a chacina. Amor e brutalidade, vida e morte estabelecem contrapontos temáticos e estéticos na sequência filmada em preto e branco



Figura 11 - Marion Crane, de Psicose e A Noiva, de Kill Bill

Capítulo 7 – O Solitário Túmulo de Paula Schultz. Budd enterra a Noiva viva e morre vítima de uma picada de cobra em uma emboscada planejada por Elle Driver.

Capítulo 8 – O Cruel Treinamento de Pai Mei. Beatrix vai estudar artes marciais com o lendário Mestre Pai Mei.

Capítulo 9 – Elle e Eu. Confronto entre a Noiva e Elle Driver.

Capítulo 10 – Cara a Cara. Confronto entre a Noiva e Bill.

Considerando a ordem cronológica dos capítulos, primeiro conheceríamos a história da pequena O'Ren Ishii; em seguida, os procedimentos de montagem nos conduziriam ao treinamento de Beatrix Kiddo com Pai Mei e depois destas analepses, chegaríamos ao nível de partida da história com o capítulo 6, o massacre em Two Pines. A narrativa segue adiante cronologicamente com a investigação na cena do crime e o período da Noiva no hospital no capítulo 2. Depois de sair do hospital, ela vai para

Okinawa pedir ao mestre ferreiro Hattori Hanzo que fabrique uma espada para que ela conduza sua vingança. Depois de Okinawa, ela vai para Tóquio encontrar-se com O'Ren Ishii de lá ela volta para os Estados Unidos, para a casa de Vernita Green, encontro que marca o início do filme, dentro da desconstrução de linearidade promovida pelo diretor. Depois de Vernita, A Noiva se encontra com Budd, irmão de Bill e ele a enterra viva. Depois de Budd, ela se vinga de Elle Driver. Por último, cronologicamente e narrativamente, ela mata Bill.

A desordenação cronotópica como estratégia estética é produto de uma autoconsciência explícita que começa como um jogo, quando, sob o título “Capítulo Um”, aparece um algarismo 2 circulado. O fim do primeiro capítulo oferece uma imagem da lista da própria personagem com o “2” ao lado do nome de Vernita dentro de um círculo. O nome e o número que se referem a Vernita são riscados, mas o de O'Ren que está acima, também já foi eliminado. Catherine Constable (2015, p. 136) observa que este processo conduz o espectador para dentro do processo de ordenamento e reordenamento da narrativa feito pela protagonista. A desordem convida a uma análise não-linear da representação da heroína. Constable (citando Edward Gallefant) aponta os seguintes papéis ou identidades: discípula, guerreira possuidora de poderes extraordinários e mãe (2015, p. 138).

Os papéis indicados por Constable a partir da leitura de Gallenfent, construídos sob a diretriz de uma narrativa episódica, aparecem como elementos estéticos geradores de conflito e tensão, que ascendem até que a Noiva conquiste a sua identidade de mãe. Alguns capítulos não foram detalhados anteriormente porque a nossa intenção é fazer uma análise apropriada a partir dos confrontos da Noiva e seus antagonistas, desde o primeiro conflito que a narrativa escolheu nos apresentar, com Vernita Green, até o último encontro com Bill.

Antes de entrar em detalhes a respeito dos capítulos e dos enfrentamentos que a Noiva encara em cada um deles, é importante verificar que os antagonistas da Noiva também são multivalentes em sua constituição. Uma série de códigos é sobreposta ao nível natural do sujeito da ficção clássica hollywoodiana que costuma estacionar os seus personagens em uma instância que mimetiza a subjetividade do indivíduo no mundo fora da tela. Em *Kill Bill*, os códigos que são adicionados ao nível zero de artificialidade subjetiva provocam um sentimento paradoxal. Acrescenta-se o ornamento ao sujeito

ficcional para torná-lo preso ao artifício e à superficialidade. Há perda do caráter adensador do conteúdo psicológico. A sensação é de um adentrar profundamente na fabricação do personagem em detrimento da experiência de identificação com a interioridade dele. O exagero na caracterização dos maneirismos de personalidade é típico do *camp* (SONTAG, 1960) e sua função é majoritariamente estética. Vernita Green é um exemplo significativo deste tipo de trabalho:

Vernita Green - A estrutura em capítulos dedicados a cada um dos confrontos favorece a inserção de molduras dentro do quadro maior da vingança da noiva. A janela que primeiro se abre para o espectador parece ter saído de um mundo de fantasia. Ainda no carro amarelo roubado na fuga do hospital, a Noiva chega à casa de Vernita Green, que, quatro anos depois do massacre, está casada com um médico e morando em uma casa de subúrbio.

A vida de contos de fadas da mulher que conseguiu sair da vida de assassina de aluguel está simbolicamente apresentada no colorido do ambiente cheio de brinquedos no jardim florido. É uma geografia que denota qualquer subúrbio norte-americano de cidade grande, mas é apresentado de uma forma completamente exagerada em suas cores e na artificialidade. Uma das escolhas formais do diretor reforça o caráter fabricado: os planos que antecedem a execução da vingança são filmados em planos *plongée*, e as duas personagens parecem bonecas de uma casa de brinquedos.

Vernita esconde o seu passado da família e tenta forçadamente manter o espírito de dona de casa dedicada, mesmo quando a filha pequena chega do colégio e encontra as duas ensanguentadas no meio de uma sala cuja mobília está completamente destruída. Em um determinado momento do confronto, a antagonista deixa claro que gostaria de ter sido a “Black Mamba”, codinome da Noiva em seus tempos de Esquadrão. A cobiça pela condição alheia parece ser recíproca. A montagem e as escolhas de filmagem evidenciam a ligação entre o desejo de largar a vida criminoso, a chacina que frustrou a sua aspiração e a caricatura da vida de mãe que ela encontra na casa de Vernita. A casa da personagem é um templo do *camp* e mesmo que não seja exuberante, ela transmite uma alegria exagerada e evoca a “teatralização da experiência” da qual fala Susan Sontag.

O confronto formal é determinado pela justaposição de duas sequências fortemente opostas: a aridez brutal do massacre no deserto e a vida de sonhos que a Noiva

encontra no jardim da casa de Vernita. O final do duelo favorece a gênese de um possível espelhamento. A Noiva mata a oponente enquanto ela manuseia uma caixa de cereais matinais coloridos que se espalham no chão da cozinha. Ao perceber que a filha de Vernita presenciou a morte da mãe, a assassina justifica a futura busca por vingança, caso a menina deseje executá-la quando crescer. A menina fica parada na cozinha com cereais que parecem confete rodeando seus pés. A vida de fantasia foi desfeita e a inocência perdida.

O'Ren Ishii é colocada em uma postura de superioridade entre os outros integrantes da lista de vingança da Noiva. A ela é destinada uma sequência inteira construída em códigos heterógenos, de uma linguagem alheia, dentro do *Volume 1*. O Capítulo 3 é um anime que apresenta a origem da filha de militar de origem chinesa, japonesa e americana que ascendeu dentro do mundo do crime e acabou se tornando líder da Yakuza, a “rainha do submundo de Tóquio”. Ela presencia a morte dos pais pelas mãos de um chefe criminoso e, depois de anos de treinamento, o assassina.

O conto de vingança apresentado em uma estética tradicionalmente japonesa apela para a universalidade da vingança e a sua recorrência como tema nas mais diversas modalidades artísticas. Posto em *mise-en-abyme*, um processo de reflexividade que aqui é tratado como uma dupla-codificação especular, justifica o uso da violência em caso de vingança, legitimando assim a atitude da Noiva diante do agravo sofrido no Massacre de Two Pines. Além disso, mudar de linguagem artística para contar a história de O'Ren Ishii vai além da necessidade de aproximar estética e o contexto geográfico da história. Para Catherine Constable (2015, p. 142) o anime em *Kill Bill* é uma forma de ir mais longe na reflexão a respeito da violência, ao permitir que cenas inapresentáveis em um *live action* pudessem ser exibidas sem nenhuma censura: a menina sentada no colo do pedófilo chefe da *yakuza* enquanto o mata é um exemplo.

A montagem de *Kill Bill* destina um longo tempo do discurso ao duelo entre a Noiva e O'Ren, que começa com a sangrenta batalha contra membros do exército particular da líder criminosa. A luta é caracterizada por um exagero formal na representação: os jatos de sangue são incontroláveis e as mortes são esdrúxulas. Lotman trata da desautomatização do discurso da violência fílmica quando acontece a desestabilização do horror pelo riso promovido pela deformidade. Com o objetivo de

provocar no espectador o efeito jocoso a partir do absurdo, “a morte pode ser um episódio cômico, o crime uma brincadeira e o sofrimento uma paródia” (LOTMAN, 1978, p. 43).

A Noiva coloca O’Ren como o primeiro nome em sua lista pela posição de autoridade que ela ocupa e pela proximidade geográfica de Tóquio e Okinawa, cidade de Hattori Hanzo, Mestre fabricante das espadas mais valiosas do mundo, que fez um juramento de jamais voltar a produzir objetos cuja única finalidade seja matar pessoas. Ele teoriza a respeito de violência, vingança e o uso da espada e também oferece respaldo “filosófico” à Noiva, justificando a sua carnificina. Depois de ter a sua espada cuidadosamente confeccionada, ela parte para Tóquio.

É com a “Hattori Hanzo” que a Noiva escalpela O’Ren em uma cena de luta meticulosamente coreografada tal qual um balé. O cenário é um jardim de inverno japonês coberto de neve que entra em choque com as condições climáticas mais amenas do lado de fora da “Casa das Folhas Azuis”. O fenômeno sem respaldo na realidade externa cria uma atmosfera apropriada para um confronto que não encontra equivalência em nenhum dos outros ao longo do filme, todos realizados em ambientes internos, com movimentos desordenados e sem nenhum refinamento estético. A luta é fria, calculada, ética e profissional. O’Ren demonstra respeito pela adversária e pela espada que ela carrega. A neve cai enquanto as duas trocam golpes que espelham a leveza de bailarinas ou gueixas. O’Ren é escalpelada e tem uma morte limpa e asséptica, deixando apenas um rastro bem ordenado de sangue no chão, contrastando com o branco da neve.

Budd é o terceiro a morrer na ordem cronológica dos eventos e é tratado como um completo inútil, apesar de ser o irmão mais novo de Bill e único homem membro do Esquadrão. Vive bêbado, mora em um trailer no meio do deserto e fala com um sotaque *redneck* carregado. Suas habilidades como lutador são desconhecidas, já que ele não entra em nenhum confronto. Ele tem uma espada de “preço inestimável”, que foi dada como presente pelo irmão, mas permanece inutilizada em um canto do trailer. Contrariando a expectativa, ele é o único que consegue derrotar a Noiva, ao menos temporariamente, quando a enterra viva em um caixão para que ela tenha uma morte lenta e agonizante. No entanto, ela consegue escapar do caixão e já o encontra morto vítima de uma emboscada promovida por Elle Diver.

Entre os tantos gêneros reciclados por *Kill Bill*, está o da vingança feminina, e é através de Budd que apreendemos a informação que a saga da Noiva é na verdade um

filme sobre os filmes de vingança em que há mulheres “que merecem a sua vingança” e homens que “merecem morrer”. Ele pronuncia o discurso “that woman deserves her revenge and we deserve to die” com um ar grave, quase solene. Dessa forma, Budd também tem colocados sobre o seu nível zero de artificialidade subjetiva, os códigos referentes aos personagens masculinos de filmes como *A vingança de Jennifer*, de 1978.

Elle Driver apresenta-se já travestida em sua primeira aparição no hospital, quando é enviada por Bill para matar a Noiva com uma injeção letal, enquanto ela está em coma. A *persona* é uma enfermeira que precisa entrar no local disfarçada para não chamar a atenção, no entanto, a dissimulação é levada a níveis extremos porque o uniforme usado remete à fantasia. É um casaco branco com costuras, cinto e bolsos desenhados com linhas pretas e grossas que remetem à *pop art*, aprofundando as discussões a respeito do universo das textualidades artísticas que se imbricam e mutuamente se influenciam. O uniforme de Elle Driver também é uma “vitória do estilo sobre o conteúdo” do qual fala Susan Sontag.



Figura 12 - Elle driver segue pelo corredor do hospital

Ela é responsável pela morte de Budd e usa um método indireto para chegar ao seu objetivo: “disfarça” uma cobra dentro de uma mala de dinheiro para que ele morra envenenado sem precisar “sujar as mãos”, já que ela o considera um inútil. A serpente é uma das mais letais do mundo, uma Mamba Negra, codinome da Noiva no Esquadrão. Orquestrar a morte de Budd desta forma acaba por atribuir à Noiva a autoria simbólica de seu assassinato.

Ainda desconhecendo o destino da antiga companheira de grupo de assassinos, Elle lamenta que a Noiva tenha morrido pelas mãos de alguém com o nível de incompetência de Budd. Deixar que a serpente o mate é também uma tentativa de redimir e dignificar a morte. O destino de Elle Driver é incerto, já que a vingança é executada sem que ela seja morta: ela já tinha perdido um dos olhos e a Noiva arranca o outro.

Bill é a etapa final do projeto de vingança. Ele entra em cena metonimicamente após um curto plano do rosto desfigurado da Noiva sobre piso de madeira da igreja. Os pés calçados com botas escuras atravessam uma pequena distância até o lugar onde ela está deitada e param a poucos centímetros de sua cabeça. Nos certificamos da sua identidade quando delicadamente ele limpa o rosto da mulher com um lenço com seu nome gravado. A capacidade de ter uma atitude carinhosa no meio de uma chacina que ele próprio comandou é apenas o primeiro dos pares de códigos opostos que orbitam ao redor da figura normalmente impassível do líder do Esquadrão. Como já mencionamos anteriormente, Bill subverte a identidade do “mal” em uma situação melodramática tradicional da Hollywood clássica.

O *close* dos pés imediatamente ao lado da cabeça da Noiva tem o sentido de subserviência da mulher, que é reforçado na fala em que ele assegura que pode fazer com ele o que quiser naquele momento. A tentativa deturpada de aproximação com o corpo da antiga amante encontra respaldo no desprezo que ele demonstra pelo noivo escolhido pela mulher como um meio para dar um fim à vida de crimes.

Bill consegue obter a guarda da filha, supõe-se que por métodos ilegais, e a trata com carinho, apesar de acostumá-la desde cedo com a ideia de violência. É mais um par de códigos opostos produtores de conflito: o pai que brinca e alimenta a filha é o mesmo que a incentiva a assistir programas de TV violentos e inadequados à sua idade.

A Noiva o encontra em um desses momentos de tranquilidade e brincadeiras com a filha. Os dois usam armas de brinquedo e quando ela aparece na soleira da porta, “encenam” uma morte. O assassino e o pai se juntam na mesma máscara. A *villa* mexicana onde eles moram é colorida e alegre e reflete a personalidade da criança que, apesar das brincadeiras impróprias, ainda permanece com sua inocência resguardada. A violência para ela é apenas fantasia, ficcionalidade.

No momento do encontro no México, a Noiva já não carrega mais o estigma do

vestido e do véu, está vestida com roupas leves e azuis e apresenta serenidade. Apesar de ter chegado ao seu destino final na saga de vingança, ao encontrar a criança, ela imediatamente se enxerga mulher na semelhança física entre mãe e filha e retorna à *persona* da grávida que desiste da vida de crimes para cuidar do bebê.

Antes de prosseguir para o momento de reconciliação, é importante fazer uma digressão e retornar à *persona* adotada pela personagem antes do Massacre de Two Pines. A identificação apenas como Noiva é consequente do processo que se seguiu à investigação do crime e ao possível sensacionalismo jornalístico em relação ao acontecimento. Ela permanece indiretamente identificada dessa forma porque um efeito sonoro suprime qualquer tentativa de pronúncia do seu nome verdadeiro; um dosexemplos é a apresentação na casa de Vernita Green: a mãe apresenta a antiga companheira de Esquadrão para a filha e no lugar do nome, ouve-se um apito.

O nome da Noiva é ouvido pela primeira vez sem o efeito sonoro no momento em que Elle Driver informa a Bill a localização do túmulo onde Beatrix Kiddo estaria enterrada. Em uma pequena cena não pertencente ao espaço e tempo do filme, a identidade da mulher é atestada em uma sala de aula de crianças enquanto uma professora faz a chamada. A sequência é executada obedecendo as seguintes regras de enquadramento: a professora pronuncia o nome com um close em seu rosto, um corte, e um close da criança respondendo que está presente. Quando ela chama “Beatrix Kiddo”, a imagem que aparece não é a da personagem na infância; é a mulher adulta com penteado infantil que responde.

Beatrix é o nome usado por ela até receber o apelido de Black Mamba, cobra mais venenosa entre todas as outras do Esquadrão das Víboras Mortais. As duas se integram em um todo e encarnam na Noiva destruída fisicamente e emocionalmente: as duas tornam capaz de executar a sua vingança que se completa quando ela mata Bill com um golpe de Kung Fu capaz de estourar o coração de um ser humano sem o uso de violência explícita.

Ao se reunir com a filha, ela agora é apenas a Mãe. Deita-se no chão do banheiro, vestida de branco como na primeira sequência do filme, enquanto a menina assiste a um programa de TV infantil no quarto. Em um contraponto à primeira sequência, filmada em preto e branco, vemos o ladrilho colorido do banheiro, a luz do ambiente, a cor das paredes e das portas. A Mãe chora e ri. Ela e a criança estão em paz.

ALÉM DO “NARCISISMO NARRATIVO”: A MONTAGEM “EXIBICIONISTA” DE *PULP FICTION*

Há muito de modernismo, dentro de uma perspectiva de dupla-codificação, na construção de *Pulp Fiction*. Há uma frase de Jean-Luc Godard que costuma ser repetida por teóricos e críticos como ilustração do estilo revolucionário do diretor que destruiu os limites da representação cinematográfica: “Uma história deve ter começo, meio e fim... mas não necessariamente nessa ordem”⁵³. A desordem aparente é a parte modernista do cinema pós-moderno, mas ao contrário da Nova Onda francesa, nas formas contemporâneas de jogo narrativo “não há significados mais profundos a serem perseguidos sob a sua superfície lúdica” (POLAN, *apud* NEWMAN, 2011, p. 186)⁵⁴. Podemos dizer que esta avaliação se aplica a *Pulp Fiction* porque, também dentro de uma análise que privilegia o *camp*, o filme é uma construção estética de “superfícies e não de profundidades, de formas como seu próprio apelo e não um veículo de significado mais profundo” (KING, *apud* NEWMAN, 2011, p. 186)⁵⁵.

Fredric Jameson estabelece uma relação entre os “novos tipos de sintaxe e de relação sintagmática nas formas mais temporais de arte” (1997, p. 32) e os novos modelos de experiência temporal da condição pós-moderna. Para o teórico, trata-se de um fenômeno que, necessariamente, se entrelaça ao problema da subjetividade. Neste momento, o foco se mantém sobre o aparato estético, na tentativa de compreender como se manifesta a desconstrução narrativa em uma perspectiva de análise anti-ilusionista.

Como primeiro suporte em termos de edição cinematográfica, consideramos a seguinte proposição de Christian Metz: “É o movimento que produz a forte impressão de realidade”⁵⁶ (1974, p. 07). Na narrativa fílmica, o movimento é distensão temporal, faculdade que desloca o ícone de uma situação de passado, diretamente afetado pelo objeto “real”, para uma dimensão presentificada. O tempo da imagem em movimento é o agora e o imediatismo aproxima o observador, fenômeno claramente observável nas primeiras exposições públicas de *A chegada do trem à estação*, dos irmãos Lumière, no

⁵³ Citada em: <https://www.reuters.com/article/idUS79018764020110722>

⁵⁴ “There are no deeper meanings to be pursued beneath its ludic surface”.

⁵⁵ “aesthetic of surfaces rather than depths, of form as its own appeal rather than a vehicle for a deeper meaning”.

⁵⁶ “It is *movement* that produces the strong impression of reality”.

final do século XIX. A janela do cinema produz ilusão de proximidade, se abre para o espectador subvertendo a separação física, levando-o para dentro da ação e eliminando a distância física.

O corte de um plano para outro é o ponto de ruptura, a quebra do encantamento. Nas palavras de Ismail Xavier, a montagem é “o lugar por excelência da perda de inocência” (2008, p. 24), da articulação do discurso cinematográfico e da intervenção do sujeito capaz de minar a objetividade da imagem. Como já observamos, dentro do padrão da Hollywood clássica, os efeitos da descontinuidade podem ser minimizados por um tipo de encadeamento capaz de neutralizar os efeitos de afastamento. Por outro lado, a modalidade que justapõe as imagens estabelecendo relações descontínuas deixa aparentes os sinais de construção do discurso e de sua artificialidade. De um lado, temos a suavidade de um fluxo de imagens transparente, do outro, a opacidade da justaposição que desrespeita a continuidade espaço-temporal suscitada pela história.

Robert Stam, suporte teórico desta análise em relação à reflexividade, aponta “autorreferencialidade”, “metaficção” e “antiilusionismo” como termos-satélite para o entendimento de uma

arte não representacional caracterizada pela abstração, fragmentação e colocação em primeiro plano dos materiais e processos artísticos. Em seu sentido mais lato, a reflexividade *filmica* se refere ao processo pelo qual os filmes trazem a primeiro plano sua própria produção, seus procedimentos textuais, suas influências intelectuais ou sua recepção. Chamando a atenção para a mediação cinematográfica, os filmes reflexivos subvertem o pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação, uma janela para um mundo, um espelho transitando pelas ruas” (STAM, 2013, p. 175).

Em filmes que ostentam a própria construção, a objetividade do efeito de janela cede espaço à presença do sujeito do discurso e ao seu poder de manipulação. Embora discuta a teoria que explora a metaficção no cinema, Xavier considera a ruptura com o ilusionismo um fator determinante no adensamento do meio translúcido que faz o acordo entre o espectador e a representação. Além do antiilusionismo formal, ele também revisita o pensamento a respeito do cinema pós-moderno de alusão, paródia e deslocamento do período pós década de 1970, algo muito importante para o entendimento da relação da montagem “exibicionista” de *Pulp Fiction* com a chamada “decupagem clássica” de Hollywood (XAVIER, 2008, p. 27).

Antes de seguir com a análise das características da montagem em *Pulp Fiction* e seu caráter desmistificador e “adensador” da experiência fílmica, é importante deixar clara a razão da escolha do termo “exibicionista”. No lugar de “antiilusionista”, “metaficcional” ou “reflexiva”. Consideramos como referências as palavras de Xavier sobre o discurso fílmico materialista e de desconstrução:

O modelo proposto deve não apenas desobedecer às regras clássicas, produzindo deslocamentos ou distanciamentos críticos frente à ficção dominante; ele deve ir além, promovendo um verdadeiro *strip tease* do discurso: este tem que se mostrar como tal em sua estrutura profunda; peça por peça, deve revelar-se como operação de linguagem, esclarecendo suas leis de produção e suas condições práticas, ao mesmo tempo em que discutindo seu próprio estatuto frente ao “tema”, “à realidade” ou “ao contexto” a respeito do qual o filme tenta falar. (XAVIER, 2008, p. 159)

Entendemos que os procedimentos de montagem em *Pulp Fiction* não apenas rompem com o ilusionismo. De fato, o desnudamento narcisista de suas ferramentas de construção são base para a significação dentro do próprio texto e fora dele, em suas relações intertextuais.

Pulp Fiction é uma narrativa *multiplot* com três linhas de ação distintas que se entrecruzam em um determinado momento. Servindo de elo entre as três histórias, o filme começa e termina com Pumpkin e Honey Bunny. Os amantes estão em um restaurante e discutem, em uma conversa de forte conteúdo metalinguístico, a viabilidade da realização de um roubo naquele exato momento. A segunda linha de ação tem o foco em Jules Winnfield e Vincent Vega, assassinos que recebem a missão de recuperar uma mala no apartamento de parceiros de negócios criminosos do seu chefe. Na terceira história, Vincent fica encarregado de proteger e acompanhar a esposa do chefe, Mia Wallace, a figura feminina misteriosa dos filmes *noir* em uma releitura pós-moderna, fragmentada e instável. No quarto segmento do filme, o *gangster* chefe, Marsellus Wallace, paga ao boxeador Butch para que ele perca uma luta.

Cada segmento narrativo é montado de modo que se sobreponha ao seguinte e se embaralhe sem que haja um entrecruzamento final e definitivo como acontece na maioria dos filmes de múltiplas narrativas. O filme caminha para a irresolução, para o niilismo formal, reflexo de uma teleologia temática reversa, parte do sentimento pós-moderno que intentamos delinear. A divisão em capítulos não favorece a linearidade, já que o conteúdo

deles corresponde apenas vagamente ao título. O aspecto de jogo é duplo: o espectador é convidado a organizar a linha de ação e a sucessão cronológica dos eventos. A montagem intenta produzir um efeito sobre o espectador e essa é uma faculdade da construção narrativa articulada como discurso que o diretor Quentin Tarantino costuma reiterar em diversas entrevistas. Já associamos anteriormente a recorrente fala do diretor a respeito da manipulação dos sentidos dos espectadores e o conceito de *Camp*, mas retomamos o assunto. Para Metz, esta seria a natureza da montagem fílmica.

Sem dúvidas, é verdade que a montagem é, em certo aspecto, uma análise, um tipo de articulação da realidade mostrada na tela. No lugar de mostrar-nos uma paisagem completa, um diretor nos mostrará sucessivamente um número de visões parciais, que são quebradas e ordenadas de acordo com uma intenção muito precisa. É bem sabido que a natureza do cinema é transformar o mundo em discurso (METZ, 1978, p. 115)⁵⁷.

Embora Metz considere que, ao contrário do teatro, o cinema descarta o artifício em favor da diegese, este tipo de montagem a qual ele se refere, capaz de articular a narrativa apresentada na tela objetivando manipular os sentimentos do espectador, é um retorno à hierarquia inversa: o espetáculo acima da realidade. Eisenstein, tratando de montagem teatral, também concorda que o salto para um nível além da ilusão de imitação faz-se através de artifícios manipuláveis, capazes de provocar o espectador sensorialmente e psicologicamente. Para ele, o cinema é terreno propício para o desenvolvimento de uma “montagem de atrações”, em que a história seria apenas o fundamento sobre os quais se assentariam os artifícios (EISENSTEIN, 1974, p. 79).

Um dos aspectos narrativos mais afetados pela presença do sujeito na montagem fílmica é o tempo. Como já foi mencionado, em *Pulp Fiction*, organizar a sucessão de eventos cronologicamente é uma das provocações lançadas ao espectador que tem suas expectativas frustradas a cada sequência que entra em conflito com o segmento anterior. A quebra do espaço diegético é natural em filmes do tipo *multiplot* e pode produzir o efeito de janela, caso o corte para um outro espaço seja suscitado pela própria necessidade interna de deslocamento da ação; partir de uma linha para outra equivaleria ao “enquanto isso” da narrativa verbal e o processo teria a aparência de uma montagem paralela

⁵⁷ “Certainly, it is true that montage is in a sense an analysis, a sort of articulation of the reality shown on the screen. Instead of showing us an entire landscape, a film-maker will show us successively a number of partial views, which are broken down and ordered according to a very precise intention. It is well known that the nature of the cinema is to transform the world into discourse”.

trabalhada de forma transparente em grande escala.

No entanto, se considerarmos o corte do primeiro segmento, o assalto no restaurante, para o segundo, com Vincent e Jules no carro indo para o apartamento recuperar a mala, não há uma causalidade diegética. A suspensão do anúncio do assalto para dar lugar aos créditos iniciais do filme é inesperada, a imagem de Honey Bunny é congelada enquanto a sua voz ainda ecoa ameaçando os clientes do restaurante. A transição para a segunda sequência só encontra equivalência na anterioridade do som sobre a imagem: ouvimos o rádio do carro dos dois bandidos tocar antes que vejamos alguma coisa. A transição não é requisitada pelos personagens e nem pela necessidade de continuidade do espectador; é um processo completamente não-natural e conflituoso. Além da quebra espacial deliberadamente artificial e inesperada, a segunda sequência é cronologicamente anterior à primeira, podendo-se considerar uma analepse não proveniente da memória de nenhum personagem. Vê-se claramente que a apresentação dos artifícios está completamente desvinculada da intriga, cuja função é estar a serviço do discurso.

Para Stam, “o tempo cinematográfico é pura fabricação” (1981, p. 63) e isto ocorre mesmo quando o filme segue as convenções temporais do romance realista, requisito fundamental em uma proposta de levar o espectador à identificação. Salvo as tentativas de produzir uma equivalência entre o tempo do discurso e o tempo da intriga através de planos-sequência, a mera elipse de intervalos de tempo com ação insignificante – ou “tempos mortos”, como prefere Stam – já apresenta sinal de intervenção do sujeito do discurso e perda de objetividade.

Em *Pulp Fiction*, a montagem cria tensão ao suprimir períodos temporais relevantes para a intriga. Os eventos que detalharemos mais à frente, caso estivessem inseridos em uma perspectiva convencional e ilusionista, demandariam um considerável tempo discursivo para serem apresentados porque seus antecedentes acabam criando uma expectativa de que eles serão mostrados. Eventos importantes, naturalmente, exigem muito tempo para serem contados, eventos menos relevantes podem ser omitidos, ou, no intuito de conferir um ritmo mais acelerado à sequência, terem apenas um plano curto para o seu desenvolvimento.

Um dos eventos mais importantes dentro da intriga de *Pulp Fiction* é a luta de Butch. Em uma redução simplista de acontecimentos e tempo de tratamento, a montagem destina um período consideravelmente relevante do discurso à prévia, à sequência em que Marsellus Wallace oferece dinheiro ao lutador para que ele perca o embate. Considerando a cena de forma mais detalhada, o que vemos é o rosto do boxeador em um meio primeiro plano perfeitamente transparente em seu aspecto de enquadramento reto e frontal, mas carregado de opacidade porque a voz que ouvimos não é a do lutador. Ele permanece em silêncio enquanto o seu interlocutor, aquele que foi deixado de fora do plano. Quando finalmente vemos Marsellus, não é através de um plano-contraplano conforme as expectativas. Vemos apenas a mão cheia de dinheiro do gangster entrar na área enquadada pela câmera, estendida em direção a Butch. Em seguida, um corte e vemos o lutador desfocado e o foco vai para a nuca de Wallace. A sequência muda quando Vincent Vega e Jules Winnfield entram no ambiente.

A preparação para a luta é bem cuidada, portanto, seria apropriado destinar um tempo “de eventos importantes” para o momento que Butch iria quebrar o contrato com o chefe. A importância do evento se dá justamente pela quebra do compromisso, o que ecoa também no aspecto formal quando o outro acordo, desta vez entre o espectador e o sujeito do discurso, é quebrado pela ausência da luta. A elipse do evento acresce em importância em relação às questões referentes ao relógio que Butch precisou recuperar depois de ter que fugir por ter vencido a luta e matado o seu oponente. A busca pelo relógio acaba proporcionando um dos entrecruzamentos: Butch encontra Vincent em seu apartamento, supõe-se que a serviço de Marsellus, e o mata.

Outra elipse importante diz respeito ao conteúdo da mala que Jules e Vincent vão buscar no apartamento dos “pareceiros de negócios” do chefe da gangue. A montagem nos dá acesso ao código de abertura da fechadura, o número 666, e o brilho que o conteúdo projeta sobre o rosto de Vincent. As pistas recebidas a respeito da mala conferem à elipse o *status* de mistério, algo que teria sido diferente em um cinema transparente.

Ainda é importante observar, a respeito do tratamento do tempo do discurso destinado a eventos de acordo com a sua importância, que aspectos aparentemente irrelevantes só adquirem poder de significação porque a eles foi destinada tal faculdade pela montagem. Como exemplo, observemos dois eventos relacionados ao uso da música,

algo extremamente importante para a semântica de qualquer filme de Tarantino. O primeiro deles é o concurso de *twist* que Mia Wallace insiste para que ela e Vincent participem. A montagem destina mais de dois minutos a uma cena de dança que aparentemente não tem nenhuma relação com um evento maior dentro da intriga. No entanto, é de grande importância na construção do que seria o “tarantinesco”. Toda a sequência é conduzida com o intuito de glorificar os princípios caros ao diretor. A estetização excessiva e completamente artificial vai além da aparência física caricaturesca de Vincent e Mia. Está presente na cenografia do Jack Rabbit Slim’s, lugar onde eles vão comer hambúrgueres com *milk-shake* e acontece o concurso de dança “famoso no mundo inteiro”. O ambiente é exagerado na exibição de ícones da cultura pop norte-americana: de cadillacs a Marilyn Monroe. Os quase quatro minutos da sequência trazem também um forte conteúdo paródico, em que as referências se inscrevem sobrepostas de forma palimpséstica. Todo o ambiente e a dança oferecem uma releitura dos anos 1950 e 1960, no entanto, o “centro” de todas as alusões, que nem de longe é puramente nostálgico, é Vincent Vega. John Travolta, o intérprete de Vincent, dançarino-ícone da década de 1970, abre espaço para que sua história particular seja intertextualizada e alvo de uma reinscrição. O acompanhante de Mia se recusa a atender o pedido de concorrer ao troféu do concurso de *twist*. A negação de Vincent é visivelmente artificializada, já que dura apenas um pequeno instante e ele acaba aceitando com um sorriso irônico. O aceite é quase um discurso direcionado diretamente ao espectador: “digo ao povo que danço”. A dança dos dois é um *twist* torto, o par não se toca e mantém uma distância tensa, reflexo da tensão sexual que há entre eles.

Consideramos a cena da dança um microcosmo embebido da essência da estética de Quentin Tarantino. Embora irrelevante para a progressão da história, é rica da densa superficialidade do cinema pós-moderno do diretor. Os diálogos em *Pulp Fiction* também exercem uma função similar. Um exemplo é o discurso feito por Jules Winnfield, releitura do texto bíblico do livro de Ezequiel que atrasa os eventos, contudo serve à desestabilização do horror da violência pelo riso e à caracterização do personagem como espiritualizado e epifânico.

O segundo evento é cronologicamente imediatamente posterior à dança no Jack Rabbit Slims. Vincent leva Mia para casa e ela vai ouvir música ligando um aparelho de som de aparência retrô. O espectador, como ela, se embriaga com *Girl you’ll be a woman soon* enquanto ela dança, cambaleante. O acesso à cena é interrompido por uma

montagem paralela que simultaneamente nos leva ao banheiro onde Vincent fala sozinho, refletindo a respeito do que vai fazer com a atração física entre ele e Mia. Ela resolve usar a droga encontrada no casaco dele. Ele decide ir para casa se masturbar. A música entra em *fading* e em consonância com os eventos quando Mia tem uma overdose.

Uma das consequências mais importantes da fragmentação espaço-temporal proporcionada pela montagem em *Pulp Fiction* é o comprometimento da teleologia da narrativa, algo extremamente importante dentro do gênero *multiplot*. De modo geral, filmes como *Nashville*, *Short Cuts* e *Magnolia* se encaminham para um final epifânico ou unificado. As histórias paralelas vão gradativamente se encaminhando para um clímax que chegará atendendo as demandas internas da diegese e do espectador. Nas palavras de Xavier,

as imagens se organizam para, num desenvolvimento contínuo, cumprir uma finalidade, apontar para uma certa direção (sentido), conforme o modelo de “realidade orientada” de que fala Jean Mitry (...). Os vários segmentos se justificam em função do seu papel na consumação de um desfecho que, retrospectivamente, dá sentido a tudo o que o precede (XAVIER, 2008, p. 147).

Em *Pulp Fiction* não existe demanda por parte dos personagens, e a fragmentação do discurso parece refletir o niilismo pós-moderno dos envolvidos, que apenas desejam concluir suas pequenas tarefas cotidianas sem maiores exigências. É um filme que busca a identificação do espectador apenas nos aspectos aparentemente insignificantes e superficiais da vida diária. Para executar esta função, o forte conteúdo metalinguístico da linguagem verbal aproxima, principalmente quando os personagens discutem a respeito de como se pede um hambúrguer em um McDonalds na França, a função de uma massagem nos pés, preços de milk shake ou a melhor forma de realizar um assalto. Não há nenhum acontecimento extraordinário que una todos os personagens, a exemplo da chuva de sapos em *Magnolia*, do terremoto em *Short Cuts* ou o assassinato em *Nashville*. O evento final na ordem do discurso, a retomada do episódio do assalto sob o foco de Jules Winnfield, sequer unifica todos os personagens nem é o último na ordem cronológica. A iluminação, discreta, e que não chega a ser epifânica, acaba se restringindo ao assassino com caráter de pregador de televisão que viu um milagre enquanto praticava uma chacina e recita versículos da Bíblia enquanto atira em suas vítimas. O sujeito da narrativa concede a Jules o foco do evento final na ordem do discurso porque ele é o único que busca alguma coisa: sair da vida de crimes e se descobrir espiritualmente enquanto

viaja pelo mundo. Ele sai pela porta do restaurante depois de se recusar a matar o casal de assaltantes. Esta é a sua pequena revelação.

Para concluir as discussões a respeito da montagem e da fragmentação espaço-temporal, é importante apresentar um esquema da organização dos eventos segundo a sua ordem cronológica, apenas em uma tentativa de apresentar uma resposta à provocação de engajamento lúdico. Contudo, compreendemos que a edição de *Pulp Fiction* demanda uma análise dentro da proposta de desconstrução.

1. Um capitão do exército, companheiro de prisão do pai de Butch durante a guerra do Vietnam, entrega ao lutador, quando ele ainda é criança um relógio que o pai do menino guardou para que fosse devolvido à sua família caso ele morresse. O objeto passou do bisavô, que o comprou durante a I Guerra Mundial, para o avô, que o usou como amuleto na II Guerra Mundial, e em seguida para o pai de Butch. É um episódio inserido para explicar o apego de Butch ao relógio.

2. Vincent Vega e Jules vão ao apartamento dos “parceiros de negócio” de Marsellus buscar a mala. Matam quase todo mundo e levam com eles apenas um informante que acaba sendo morto acidentalmente por Vincent dentro do carro. A necessidade de limpar o carro gera conflito. Depois de resolvido o problema, vão tomar o café da manhã.

3. Bunny e Pumpkin planejam o assalto. É a primeira sequência do filme, interrompida pelos créditos iniciais. Percebe-se que é uma interrupção que será retomada adiante porque a imagem congela e a voz da personagem Bunny continua ameaçando os presentes no restaurante. Na última sequência, o assalto é retomado sob a ótica de Jules. Ele impede que o casal aja com violência e encerra o roubo, mandando os ladrões embora. Ele e Vincent saem do restaurante e vão entregar a mala a Marsellus.

4. Encontro de Butch, Vincent Vega, Jules e Marsellus no “escritório” do chefe. Marsellus paga Butch para que ele perca a luta e encarrega Vega de levar Mia para passear enquanto ele estiver fora.

5. Vincent leva Mia para passear. Mia tem uma overdose, Vincent a leva para a casa do traficante que lhe vendeu heroína e lá eles a salvam. Mia volta para casa.

6. Luta de Butch. Ele mata o oponente, foge, vai procurar o relógio, mata Vincent Vega, salva Marsellus de um estupro, é perdoado pelo chefe pela quebra do acordo e vai embora da cidade com a namorada.

Assim como Ismail Xavier atesta que o seu principal interesse na avaliação das estéticas cinematográficas está “em sua relação com o conceito de representação implicado neste método que chamei de clássico” (2008, p. 38), o nosso objetivo também é identificar os aspectos reflexivos capazes de conferir opacidade à narrativa de *Pulp Fiction*, observando o seu posicionamento frente ao modelo tradicional. Sendo um filme pós-moderno de forte conteúdo intertextual e paródico, as escolhas formais também representam uma apreciação da matéria-prima usada como objeto de releitura. É um modelo de inversão irônica, conforme teoriza Linda Hutcheon (1985, p. 17). Tarantino, diretor-cinéfilo, emprega as ferramentas dos filmes de crime, de assalto, do *noir* e das narrativas *multiplot* para criar um produto novo, a partir da subversão das normas de um cinema transparente que objetiva a identificação do espectador.

A observação de Stam de que “o realismo e a reflexividade não são polaridades estritamente opostas, mas tendências que se interpenetram e são capazes de coexistir em um mesmo texto” (2013, p. 175) se coaduna com a de Xavier quando ele diz que “os novos procedimentos ainda estão inscritos em um discurso narrativo” (2008, p. 141). Ambas as declarações ecoam na narrativa polifônica de *Pulp Fiction*: as diversas vozes do discurso realista estão fortemente presentes e, embora gerem um novo produto, ainda deixam vestígios marcantes em sua construção. Nas palavras de Robert Stam:

Os grandes ilusionistas são aqueles que aproveitam todos os gêneros e chegam até a “seduzir” gêneros menores para produzir uma obra-prima (STAM, 1981, p. 56).

SENSIBILIDADE NO LIMBO ENTRE O HORROR E O RISO EM *BASTARDOS INGLÓRIOS*

Segundo as expectativas sociais vigentes, não deveria haver prazer na contemplação da dor, tortura, morte e sofrimento. Nenhum episódio relacionado à violência deve ser engraçado ou provocar deleite no observador, que deve evitar a aproximação de eventos tidos como perturbadores por natureza. A curiosidade mórbida é geralmente condenada. No entanto, a arte e o seu flerte com o desagradável aos sentidos existe desde que o humano lançou os primeiros pigmentos feitos de minerais misturados com sangue ou gordura animal nas paredes das cavernas no Paleolítico. Embora, de acordo com Paul G. Bahn (1998) no *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*, os registros de violência inter-humana sejam surpreendentemente raros na arte pré-histórica, vários temas dessa natureza são recorrentes em diversas partes do mundo: o homem ferido atravessado por uma lança, os sacrifícios humanos e, principalmente, as narrativas de guerras em painéis que seriam como nossas atuais histórias em quadrinhos.

Ao longo da história, o sujeito desenvolveu diferentes formas de engajamento com a imagem que seria, necessariamente, repulsiva fora do mundo da representação. Aristóteles, na *Poética* (1902), fala a respeito de como a mimese seria responsável pelo deleite com imagens aflitivas como as das “bestas mais sórdidas e dos cadáveres”. O “colorido” acrescentado, um tipo de estilização, mesmo nas “imagens mais perfeitas”, transformaria o penoso em prazer no contexto da tragédia grega.

Um diferente tipo de aproximação é a do fiel movido pelo temor e pela devoção ao contemplar as imagens sacras de sofrimento ao longo dos séculos durante a Idade Média. Uma das visões mais aterradoras do gótico tardio, o *Retábulo de Isenheim*, de Matthias Grünewald, foi planejado para ser o centro de um altar na capela do Mosteiro de Santo Antônio, em Insenheim, perto de Colmar, na França, cidade onde a peça é hoje exibida. Além das funções religiosas, os monges do local também atendiam aos doentes de peste bubônica. A pintura é escura, em referência ao breu que tomou conta do mundo no momento da Paixão de Cristo, segundo os Evangelhos bíblicos. Jesus pregado na cruz, que verga ao seu peso, é uma figura emaciada, tem os dedos contorcidos de dor, o corpo coberto de chagas e uma expressão de sofrimento extremo no rosto. Aos pés da cruz estão Maria, a mãe, sendo consolada por João Evangelista, Maria Madalena ajoelhada tendo um vaso de bálsamo ao seu alcance, e João Batista segurando um livro que representa as

escrituras sagradas. O fiel atento à imagem encontra cumplicidade para as suas próprias dores, ao mesmo tempo em que teme pela sua conduta pecaminosa, responsável pelas chagas de Cristo.



Figura 13 - Retábulo de Isenheim (c.1515) de Matthias Grünewald

A reverência fundada no temor também era o tipo de engajamento do sujeito com o caráter perturbador da técnica *chiaroscuro* de Caravaggio. Em *Judite e Holofernes*, o pintor, em seu naturalismo exagerado para a época, retrata o momento mais dramático da história da personagem bíblica Judite, do livro homônimo, que embriaga o general assírio Holofernes e o degola, garantindo a vitória do seu povo no cerco do inimigo. Ao longo da história da arte, a personagem geralmente foi retratada com a cabeça em suas mãos em um posicionamento frio e pouco dinâmico. Caravaggio optou por encher o momento de vida e violência ao congelar a ação no meio: Judite, acompanhada de sua serva, está com a espada atravessada na metade do pescoço do general, o sangue escorre e ele ainda tem uma expressão de consciência e terror no rosto. Enxergamos a pintura como um arquétipo do *gore* da contemporaneidade e, quando posto no contexto religioso, o sentimento é ambíguo: que tipo de sensibilidade reúne fé e horror em um só texto artístico? Esta é uma pergunta que pode ser respondida também no contexto contemporâneo se fizermos uma análise cuidadosa do filme *A Paixão de Cristo*, de 2015, dirigido por Mel Gibson.



Figura 14 - *Judite e Holofernes* (1599) de Caravaggio

Vemos um outro modelo de apreciação da dor e do sofrimento na arte do século XIX em sua exaltação da vulnerabilidade, do visual anêmico e da fragilidade física. Antes da era do antibiótico, a Europa era assolada por uma epidemia de tuberculose que teve seu início junto com a Revolução Industrial. O Romantismo romantizou a doença, a decrepitude e colocou o leito de morte em um pedestal. Conforme observa Susan Sontag, em *Doença como metáfora* (2007), o culto à tuberculose não foi “uma invenção de poetas românticos e libretistas de ópera”, e sim uma visão amplamente difundida na sociedade. A enfermidade e a tristeza tornavam as pessoas mais interessantes e refinadas. No mesmo ensaio, Sontag segue se questionando se a principal contribuição dos românticos à sensibilidade não seria esta ideia niilista do “interessante”. Edgar Allan Poe e seu apreço pela decadência física é um ótimo exemplo do prazer mórbido na ruína do corpo humano. Byron se referiu à sua própria decadência e palidez como algo digno de apreço porque definhando até morrer chamaria a atenção das mulheres: “olhem para o pobre Byron, vejam como ele parece tão interessante ao morrer”⁵⁸. A *Ofélia* de John Everett Millais é um retrato deste apreço por um visual emaciado e doentio.

⁵⁸ Ver em: <https://aeon.co/ideas/how-a-generation-of-consumptives-defined-19th-century-romanticism>



Figura 15 - *Ophelia* (1852) de John Everett Millais

Se a maior contribuição do Romantismo à sensibilidade seria o “nihilismo interessante” da decrepitude, alcançado graças ao “colorido” da estilização anêmica do objeto artístico, qual seria o quinhão da representação da violência na contemporaneidade? Para Geoff King (2004, p. 127), a violência tem um grande apelo no cinema contemporâneo pelo seu potencial de espetacularização e seria um terreno fértil para floreios estilísticos e pirotecnia audiovisual. Partimos desse pressuposto para analisar um fragmento de *Cães de Aluguel*, uma das cenas de violência mais memoráveis da história do cinema: o momento em que Mr. Blonde tortura um policial e arranca sua orelha. O grupo de seis bandidos contratados para fazer um roubo de diamantes se dispersa depois do fracasso da estratégia de ação, já que um dos membros da equipe era um policial disfarçado. Alguns são mortos. Mr. Blonde toma um policial como refém e o leva para o galpão que serve de quartel general para o grupo. O espaço interno onde o policial é torturado contrasta com o ambiente de subúrbio com barulho de crianças brincando no exterior. O ruído dos gritos de dor e horror tem como contraponto irônico a música *Stuck in the middle with you*, da banda Stealers Wheel, lançada em 1973. Mr. Blonde é psicótico e sente prazer na violência física e psicológica que pratica contra o policial. É importante ressaltar que a música faz parte do universo narrativo, o bandido liga um rádio que está sobre uma mesa próxima da cadeira onde o policial está amarrado. Ele dança e canta enquanto tortura o policial e ameaça incendiá-lo depois de encharcá-lo com gasolina. Seguindo o pensamento de Novaes e Oliva (2017, p.6), esta seria uma estratégia de distanciamento que se enquadra na definição de *transcineclipe*, quando o

diretor insere elementos do videoclipe como forma de estilização.

A ultraviolência hollywoodiana sai do modo realista e se submete à artificialidade do “colorido” pós-moderno quando vemos o horror ser desestabilizado pela estilização e pela supressão do julgamento moral. Mr. Blonde, cujo nome “verdadeiro” é Vic Vega, tortura, arranca orelha e ameaça incendiar como quem pratica uma atividade rotineira. Ele é espirituoso quando desenrola ritmicamente a fita que vai servir de mordaça ou quando pergunta ao policial “foi bom para você como foi para mim?”. A frase, facilmente associada a um contexto sexual, é indicativa do prazer que o bandido obtém ao fazer o policial Marvin Nash sofrer. Possivelmente, também pode apontar para o espectador que se deleita com o espetáculo cuidadosamente construído para que diversão, riso e satisfação convivam com a esperada repulsa.

Imagem 4 - Mr. Blonde dança enquanto tortura o policial Marvin Nash



Fonte: captura de tela

Estamos diante do “gozo do proibido” do qual fala Seligmann-Silva (2010, p.195), a respeito do ensaio *Do assassinato como uma das belas artes*, de Thomas De Quincey, cuja voz narrativa se intitula um homem “morbidamente virtuoso” que escreve a respeito de homicídios dentro de uma perspectiva estética. O texto de De Quincey, publicado em 1827, atravessa as fronteiras de gênero e pode ser visto como uma versão proto de *A sangue frio*, de Truman Capote.

Se há um alto grau de subversão na fruição da representação da violência praticada contra um ser humano isoladamente, o que diríamos de uma situação de horror coletivo? Quão imprevisível é perceber o riso em um dos momentos mais atrozes da história mundial? Em nossa introdução ao *camp*, simultânea às primeiras linhas desta tese, percebemos

como Susan Sontag aponta que esta sensibilidade tem como uma das suas peculiaridades a transformação do sério pelo frívolo. O fenômeno é quase um destronamento que superficializa a profundidade do sério e abre a possibilidade de manifestação do cômico no trágico através da estilização.

No entanto, o que vemos em *Bastardos Inglórios* não é uma saída definitiva de um extremo para o outro, porque não há uma identificação total com o novo estado de sentido. Como em *Cães de Aluguel*, o maniqueísmo da representação realista da guerra também é abolido: há vilões repulsivamente simpáticos e mocinhos cativantes em sua psicopatia. A resposta sensível ultrapassa a “seriedade fracassada” proposta por Sontag, porque a intencionalidade da hesitação entre o horror e o cômico é explícita. Como na descrição de *camp*, que imagina a arte como um olhar “entre aspas” para o mundo, estamos diante de um “filme de guerra” que é mais uma representação dos filmes de guerra do que uma representação da própria guerra. Portanto, não vemos tragédia, como em *O Resgate do Soldado Ryan*, de Steven Spielberg, porque, ainda que haja sofrimento, não há angústia.

Entendemos que não há angústia porque o espetáculo se apresenta como superior às consequências da violência. Ampliando um pouco o nosso espectro por um momento, é preciso lembrar que, na filmografia de Quentin Tarantino, as atitudes violentas, quase nunca oferecem implicações legais ou emocionais: os crimes não são investigados, não há luto e nem funerais. A brutalidade sempre morre na superficialidade e na transitoriedade do momento em que ela é praticada. Para Arturo Serrano Álvarez, é preciso que “as suas consequências deixem de ser terríveis e dessa forma, as implicações morais desse desfrute desaparecem, permitindo assim que o espectador se ria sem culpa”⁵⁹ (ÁLVAREZ, 2014, p.67). A nossa experiência sensível nos põe em um limbo entre a suspensão voluntária da descrença pensada pelo poeta Samuel T. Coleridge, que seria mais um acordo que uma concessão baseada em ilusão (FRAGOSO, 2014, p. 60), e a distância psíquica de Edward Bullough (1912, p.91), que trata da perda de apelo do objeto pelo sujeito espectador, fazendo da contemplação um fenômeno apegado ao objeto por si próprio.

Em *Bastardos Inglórios*, o amortecimento do impacto da violência da Segunda Guerra Mundial acontece pela estilização de todo o projeto visual, dos diálogos e da

⁵⁹ “sus consecuencias dejem de ser terribles y de esa manera, las implicaciones Morales de este desfrute desaparecem, permitiendo así que ele espectador se ría sin culpabilidad”.

caracterização dos personagens. Geoff King, discorrendo a respeito da comédia através dos gêneros, trata especificamente da coexistência entre a violência e o cômico e a enxerga como uma modalidade de antiilusionismo. Para ele, toda a estilização necessária para provocar esta sensibilidade flutuante criaria “uma medida de distanciamento dos eventos violentos em si, então explicitamente a atenção é atraída para o processo de construção cinematográfica” (KING, 2002, p.189).

Entre as tarefas deste texto, está o entendimento do antiilusionismo pós- moderno na filmografia de Tarantino como argamassa para a travessia da fronteira de gêneros; especialmente a respeito da natureza do cômico, este questionamento é diretamente importante. Atenuar a violência dentro de um contexto puramente genérico consiste em dissimular e esconder quando a pretensão não é tornar o conteúdo explícito. Fora das convenções, é possível aderir à comédia como recurso de desnudamento da construção, reflexão ontológica, transgressão e sátira. Neste caso, a sátira não teria, necessariamente, a orientação política e o impacto emocional do musical *Hair*, que faz uma denúncia dura e explícita sob a diáfana camada de leveza da cultura hippie. Sendo uma representação dos filmes de guerra, conforme observamos anteriormente, *Bastardos Inglórios* é uma piada interna, uma sátira do gênero “filme de guerra”. Neste caso, o cômico reside no vão entre discurso e história, em que estão postas as muitas camadas de estilização que intentamos “esquartejar”.

O que Aristóteles chamou de “colorido” na tragédia grega, Sally Menke, editora dos filmes de Quentin Tarantino até *Bastardos Inglórios*, batizou de “apimentar o mundano”, em um texto publicado pela versão online do jornal *The Guardian*, em dezembro de 2009. Os dois estabeleceram uma parceria frutífera até a morte da editora, em 2010. A ela coube responsabilidade por uma das partes mais provocantes do “tempero” tarantinesco: a montagem que se desnuda diante dos olhos do espectador, provocando-lhe a consciência do artifício, principalmente em filmes de cronologia complexa como *Pulp Fiction* e *Kill Bill*.

A edição de *Bastardos Inglórios* cria um clima de tensão e instabilidade que só se dissolve na cena final e é construído em um modelo de montagem paralela em larga escala, que leva todas as linhas de ação para um ponto de convergência. A primeira sequência, que trata da chegada dos nazistas na fazenda leiteira de Perrier LaPaditte, é carregada de um suspense sem resistência e completamente submisso à figura do coronel Hans Landa. No entanto, o envolvimento emocional do espectador é constantemente

desvirtuado pela caracterização de Landa. A montagem fornece elementos para aumentar o investimento em uma sensibilidade tradicionalmente tensa, mas o personagem cuida de reduzi-los, fazendo com que a inquietação, neste caso, entre o terror e o riso se sobreponha. Seguiremos pensando a respeito destes aspectos que se inter-relacionam e produzem uma sensibilidade peculiar e duplamente orientada: elementos visuais, diálogos e caracterização de personagens.

A respeito da caracterização de Hans Landa e a primeira sequência de *Bastardos Inglórios*, consideremos como a disfarçada, forçada e exagerada simpatia do coronel desestrutura todos os recursos utilizados para aumentar o suspense. O envolvimento do espectador dispara no exato momento em que uma das filhas do fazendeiro enxerga os carros dos nazistas se aproximando ao longe na estrada, no momento em que afasta um pouco o lençol que está estendendo no varal. Neste exato momento, ouvem-se os primeiros acordes da trilha sonora, uma versão híbrida de Für Elise, de Beethoven, alemã e com um forte timbre de faroeste com a assinatura de Ennio Morricone. Depois dos primeiros contatos entre o fazendeiro e o coronel, eles entram na pequena casa e Landa, excessivo, elogia a beleza das filhas de LaPaditte. Ele deixa a máscara de simpatia cair quando segura a mão de uma delas de forma quase violenta para pedir um copo de leite no lugar do vinho oferecido pelo dono da casa. O clima de interrogatório policial é construído e desconstruído o tempo todo enquanto o coronel faz jogos mentais com o fazendeiro. Os dois homens estão sentados ao redor de uma mesa pequena e a câmera ora valsa ao redor deles, ora se aproxima em planos fechados.

Tarantino segue a cartilha de Alfred Hitchcock que, durante uma entrevista, teorizou a respeito da fabricação de uma perfeita cena de suspense. Ele pediu ao interlocutor para imaginar pessoas conversando sobre qualquer assunto trivial ao redor de uma mesa e, de repente, uma bomba explodiria. Hitchcock explica que uma cena dessa natureza deixaria os espectadores em choque apenas por cinco segundos. Em seguida, ele aponta a diferença entre explodir a bomba e informar ao público que há uma bomba embaixo da mesa, que ela vai explodir em cinco minutos. Esta seria a medida do tempo de engajamento emocional, capaz de produzir angústia no espectador.

Tarantino escolheu contar que havia uma bomba embaixo da mesa e despertar o sentimento de tensão prolongada. Perrier LaPaditte descreve para o Coronel Hans Landa os membros da família de judeus procurados pela SS enquanto a câmera desce pela lateral do seu corpo, lentamente fazendo o investimento emocional do espectador aumentar. A

câmera chega aos pés, atravessa o piso e está lá a bomba prestes a explodir: a família está alojada no porão. Retornando à palavra de Sally Menke, lembramos que seu estilo e o do diretor não são do tipo que faz homenagem. Caso assim fosse, a bomba explodiria ou seria desarmada ao final do tempo regulamentado, sendo mantida a tensão constante ou levando-a a picos quase insustentáveis, considerando uma sensibilidade mais aproximada do modelo tradicional. A montadora adiciona: “[nosso estilo] é totalmente focado em recontextualizar a linguagem cinematográfica para fazê-la fresca em seu novo gênero”⁶⁰. Um pequeno dado retira o suspense da primeira sequência de *Bastardos Inglórios* de uma perspectiva realista e a coloca dentro de um estado ambíguo, indefinido quanto à fronteira dos gêneros cinematográficos, duplamente-codificado, pós-moderno e com a assinatura de Quentin Tarantino: o Coronel pede mais um copo de leite exatamente no momento em que a câmera mostra os rostos assustados dos judeus embaixo da mesa. Se considerarmos a alusão puramente estética a *Laranja Mecânica*, de Stanley Kubrick, Landa está ansioso para realizar seu trabalho e eliminar a família de forma extremamente violenta. Os soldados que acompanham o Coronel atiram na madeira do chão e apenas Shoshanna Dreyfus sobrevive.

No filme há outra sequência que funciona de acordo com estes mesmos princípios de construção. É o momento em que o Tenente Aldo Raine apresenta três prisioneiros alemães ao chamado Bear Jew, o Sargento Donny Donowitz, famoso por esmagar a cabeça de nazistas com um taco de baseball. O clima de interrogatório está presente, como acontece na primeira sequência, mas neste caso o suspense é mais leve porque a situação do prisioneiro é evidente. Embora o Bear Jew esteja escondido dentro de um túnel e fazendo barulhos ameaçadores com o taco nas paredes, tal qual a família “embaixo da mesa”, o tenente é claro em sua intimidação: ele diz ao oficial prisioneiro que o judeu irá batê-lo até a morte caso ele não coopere. O nazista se recusa, Raine ri e dá sentença: “assistir ao Danny golpear nazistas é quase o mesmo de ir ao cinema. Danny! Temos aqui um alemão que quer morrer pelo país. Faça-lhe o favor”. A tensão criada no momento em que o sargento vai saindo de dentro do túnel enquanto bate nas paredes com o taco é criada por meio de uma montagem paralela formada por *closes* nos rostos dos alemães apavorados e planos médios da entrada do túnel completamente escuro. A câmera vai se aproximando gradativamente dos seus objetos, mas se distancia para enquadrar o Bear Jew quando ele sai da escuridão carregando o bastão. No meio da sequência, um curto

⁶⁰ “[our style] is all about recontextualising the film language to make it fresh with the new genre”.

plano médio de Aldo Raine mastigando alguma coisa entra como um elemento impertinente e desestabilizador. O resto da sequência adota um aspecto de jogo em que o limítrofe é a regra mais importante. Chega-se do limite da tensão ao riso enquanto o nazista apanha até a morte: Aldo Raine mastiga um pedaço de pão, os outros prisioneiros alemães se aterrorizam e, finalmente, Donowitz comemora o seu feito como um jogador de baseball diante de um estádio mesmerizado por sua performance.

A montagem de *Bastardos Inglórios* nos oferece outras sequências construídas dentro do mesmo padrão. Consideremos mais um exemplo: o tenso momento em que Shoshanna Dreyfus / Emmanuelle Mimieux se encontra com Joseph Goebbels. A judia é levada ao encontro do ministro da propaganda do Reich em um café e, no momento do encontro, ele está sentado ao lado de Francesca Mondino, sua “intérprete francesa”. Para que os dois sejam apresentados, Goebbels sentado e Shoshanna de pé, ao lado do soldado e ator Frederick Zoller, o diretor apela para uma dança de ângulos plongée e contraplongée. No meio desse jogo, quando a moça é apresentada à atriz, entra um plano impertinente, de origem não-narrativa. A tensão ascendente do encontro é bloqueada pela imagem de Goebbels e a francesa em uma relação sexual, uma imagem inesperada que, além de quebrar a expectativa, promove o riso no meio da apreensão.

Evitaremos tratar deste tipo de desestabilização do código “violência” pelo código “humor” como um caso superficial de alívio cômico porque não percebemos a construção como um feito cujo único propósito é liberar o espectador de sua angústia. Especificamente a respeito do encontro de Shoshanna e Goebbels, é importante destacar o *close* no rosto da mulher antes da inserção do plano alheio do ministro com a intérprete francesa. O emprego mais óbvio do plano fechado em um rosto, na linguagem cinematográfica, está relacionado à sua qualidade psicológica e, embora tenhamos ciência de que não estamos diante de um caso de monólogo interior, conforme pensado por Eisenstein (2002), que aprofunda o personagem psicologicamente através de planos não-narrativos oriundos da interioridade, intercalados com a realidade externa, entendemos que a judia julga a acompanhante do ministro e ao fazer isso ela afrouxa a própria inquietude. O sentimento é compartilhado pelo espectador e o riso oferece um contraponto irônico alicerçado no preconceito contra as francesas que mantinham relacionamentos amorosos com nazistas durante o período da ocupação.

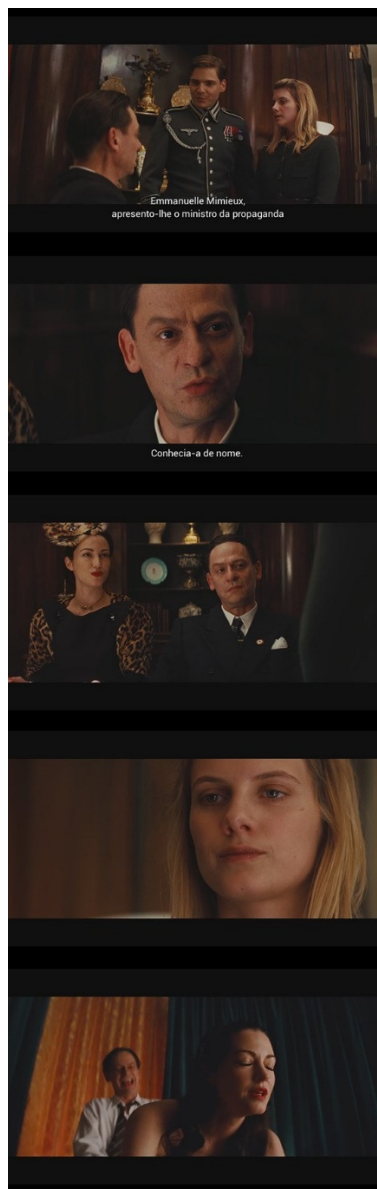


Figura 16 - sequência do encontro entre Shoshanna e Goebbels

O jogo de fruição do espetáculo da violência em *Bastardos Inglórios* também deve muito à ostentosa estilização das características dos personagens que, de acordo com a nomenclatura de E. M. Forster (1927, p.103), são geralmente planas: construídas em torno de uma única ideia ou qualidade. Podem ser descritos por uma única frase e um pequeno extrato do monólogo do Tenente Aldo Raine é um exemplo: “nós vamos fazer uma coisa, uma coisa apenas... matar nazistas”. Para o Tenente e seu esquadrão não há existência fora deste propósito, psicologia ou interesses além. A característica motora destes personagens está diretamente ligada ao planejamento do cumprimento do seu plano de ação que não é uma ideia fixa porque não há aprofundamento psicológico que sirva de alicerce. O mesmo se dá com o Coronel Hans Landa, o “caçador de judeus”. De acordo com Forster, estas personagens também já foram chamadas de caricaturais e carregam traços de humor.

Neste momento, queremos pensar a respeito da estilização adicionada ao “nível zero” de caracterização, que nós consideramos aproximado de uma caracterização realista, contudo plana. É importante observar que esta estilização não confere densidade e serve de contraponto irônico à experiência de completude e propósito do personagem clássico do cinema realista hollywoodiano. Em *Bastardos Inglórios*, quando temos acesso ao passado de algum personagem, ele serve apenas como agente motivador de uma ação a ser executada no presente da narrativa, o momento de convergência ao final, no cinema. Tomemos como exemplo Shoshanna Dreyfus, única sobrevivente de um massacre que vitimou toda a sua família. Entendemos que o passado gera um óbvio desconforto psicológico quando ela está diante dos seus inimigos, no entanto, a principal utilidade do nosso acesso ao massacre é enxergá-lo como motor para a vingança. Consideremos também o Tenente Archie Hicox, cujos antecedentes como intelectual e crítico de cinema servem apenas para que ele desempenhe seu papel na Operação Kino.

Entendemos que a estilização das características que dão corpo aos personagens de *Bastardos Inglórios* está a serviço do espetáculo e, partindo dessa premissa, observamos que este processo se inicia pelo nível mais primário: os nomes. Muitos personagens têm um apelido e isso os põe em um nível duplamente interpretativo. É um caso de *mise-en-abyme*, mas não conforme visto em *La Nuit Americaine*, de François Truffaut, que trata da produção de um filme em que os personagens são atores. Aqui o recurso é carregado de ironia, surge diluído no meio dos outros mecanismos anti-ilusionistas e não se parece tanto com a imagem oriunda da heráldica proposta por André Gide. Aldo Raine é “Aldo, o Apache” pela sua ascendência indígena e seu gosto por escalpelamentos. Hans Landa é o “Caçador de Judeus” por razões óbvias. Donny Donowitz é o Bear Jew por seu talento em esmagar os inimigos com um bastão, ao passo que Smithson Utovich é chamado “little man” por sua baixa estatura. Shoshanna Dreyfus muda de identidade e se torna Emmanuelle Mimieux, mas o entendimento é similar: o espectador está ciente de que ela está interpretando, ao passo que a respeito dos outros personagens esse dado pode passar despercebido. Pensamos nesta sobreposição de máscaras como uma estilização caricatural, em que o personagem tem o seu contorno “um tanto vincado, de modo a ressaltar-lhe a característica que a individualiza” (MOISÉS, 2007, p. 183).

O Tenente Aldo Raine é um exemplo de como a estilização das características superficiais de um personagem serve para fins cômicos. Tudo nele foge do ordinário: o sotaque do sul dos Estados Unidos é exagerado, ele tem uma semelhança incomum com

o Vito Corleone de Marlon Brando, em *O Poderoso Chefão*, e ostenta uma cicatriz ao redor do pescoço que é nula em termos de narratividade, sequer sabemos que tipo de violência a originou. No entanto, tratando especificamente do sotaque e das suas habilidades comunicacionais (ou a falta delas), consideramos responsáveis por alguns dos momentos mais marcantes na adesão total do espectador ao riso.

Na sequência de apresentação dos Bastardos, o chefe do grupo faz um discurso dramático que seria impensável em uma representação realista da Segunda Guerra Mundial, caso fosse proferido por um personagem desprovido do “colorido” da caricatura. O discurso de Raine ironiza os discursos militares moralizantes do cinema porque não há maniqueísmo e nem heroísmo, só há a violência da guerra em sua propensão à estilização cinematográfica. No momento do monólogo, o Tenente encarna o personagem “Aldo, o Apache”, e convoca os seus subordinados a segui-lo em um plano de batalha que envolve o método Apache de resistência. Ele explica que não está na guerra para ensinar aos nazistas uma lição de humanidade, mas em seguida acrescenta que o esquadrão será cruel com os alemães: “e eles encontrarão evidências da nossa crueldade nos corpos estripados, desmembrados e desfigurados dos seus irmãos que deixaremos atrás de nós”. Ao conteúdo irônico somam a caracterização de Aldo Raine: o sotaque e as expressões de deleite com a violência, espelhamento da própria sensibilidade do espectador ansioso pelos “cem escalpos nazistas” que cada membro do grupo precisará apresentar. É possível enxergar os escalpelamentos como um “colorido” e não como violência em seu estado puro, já que, em uma representação realista da Segunda Guerra Mundial, não haveria espaço para a coleção de escalpos do Tenente.

Ao contrário do seu nêmesis, o Coronel Hans Landa tem habilidades intelectuais e, apesar de sua malignidade, é mais conhecido por sua capacidade investigativa do que pelas mortes diretamente provocadas pelas suas mãos. Na primeira sequência, na casa do fazendeiro Perrier LaPaditte, ele usa um cachimbo igual ao usado pelo ator Roger Moore, ao interpretar o detetive Sherlock Holmes. O cachimbo aparece como elemento desestabilizador de tensão e símbolo de domínio em um “jogo de medição” de poder de natureza essencialmente masculina. Nos primeiros momentos do encontro na pequena sala da fazenda, o dono da casa retira seu pequeno e simples cachimbo e o acende. Instantes depois, o Coronel pede autorização para fumar, adotando uma postura ameaçadora, ainda que jovial, jocosa e descontraída. É o início do interrogatório e a brincadeira de “meu cachimbo é maior que o seu” se encerra com o massacre.



Figura 17 - Hans Landa ostentando o seu cachimbo

Assim como Aldo Raine, Hans Landa é caricatural e toda a estilização adicionada à sua figura serve como elemento cômico. Colocar os dois em oposição também é um recurso de desestabilização e subversão do modelo de representação realista e maniqueísta da Hollywood clássica. Landa é um vilão inteligente e empático, capaz de deixar o espectador em um estado constante de ambiguidade, enquanto Raine é um herói cuja selvageria é um reflexo de sua natureza instintiva. Não há ódio e nem adesão a nenhuma das partes, apenas a fruição do jogo estabelecido entre eles.

A brincadeira se aproxima do auge quando os dois se encontram na *première* do filme propaganda de Joseph Goebbels, *O Orgulho da Nação*, para onde convergem as duas linhas que conduzem a narrativa: a Operação Kino e a vingança pessoal de Shoshanna Dreyfus. Como acompanhantes da atriz Bridget von Hammersmark, Aldo Raine e mais dois membros dos Bastardos precisam atuar como profissionais da indústria do cinema italiano, apesar do desconhecimento da língua. O multilíngue Coronel Hans Landa encontra os membros da Operação Kino no *lobby* do cinema, descobre os seus disfarces e tenta estabelecer uma comunicação com seu italiano quase impecável. O sotaque constrangedor e a ironia fazem o espectador transitar entre a tensão do desencontro linguístico e o riso escancarado do constrangimento.

Consideramos as escolhas linguísticas de Quentin Tarantino como estilização, já que, no contexto da Hollywood clássica não há escolha, há o padrão que independe do ambiente linguístico fora da ficção. A lista de filmes falados em Inglês, mas situados fora do contexto da Língua, é interminável e em alguns casos é costume apelar para um sotaque diferenciado para dar ao espectador uma ideia de “estrangeirismo”. O estranhamento é neutralizado pela representação realista e transparente, que não deixa

espaço para que questionamentos dessa natureza aparentem relevância. Ao contrário, em um filme declaradamente rebelde historicamente, contudo preciso no trato com as variações linguísticas, o estranhamento é constante. A impossibilidade histórica não é fluida na sensibilidade do espectador e os obstáculos linguísticos adensam a ideia de jogo que permeia toda a narrativa. A cena traz à tona a tensão que é reflexo e espelho das dificuldades “reais” de um monolíngue, mas ao mesmo tempo é capaz de provocar risos quando transforma os espectadores em testemunhas de um vexame. O diretor é sutilmente explícito em sua intenção de transformar em brincadeira o problema linguístico desde a escolha do título quando põe *Basterds* escrito de forma “errada”, já que o “certo” é “bastards”. Para ele, esta é uma escrita exclusivamente “tarantinesca” e traria um toque “meio Basquiat”⁶¹.

Em um filme de guerra onde não há bombas jogadas de aviões e a rotina de guerra se aproxima do confronto entre grupos opostos de foras-da-lei, a estilização sai da pirotecnia tradicional dos grandes *blockbusters* carregados de explosões e se alicerça em uma brincadeira que prescinde da participação e da sensibilidade flutuante do espectador. A ambiguidade reina sem culpa porque a necessidade de escolha entre um lado ou outro, um gênero ou outro não se manifesta. Quando o “elemento comédia tem uma qualidade ambígua e duplamente orientada” (KING, 2002, p. 191), como acontece na relação entre violência, guerra e comédia de *Bastardos Inglórios*, estamos no domínio do prazer e da fruição. Como disse Quentin Tarantino em entrevista para a promoção do filme, “na guerra todos os sentimentos ficam mais exagerados”.

⁶¹ Ver: <https://www.movieguys.org/explaining-quentins-misspellings-inglourious-basterds/>

PARTE III

“ERA UMA VEZ NA FRANÇA OCUPADA POR NAZISTAS”: O SENTIMENTO PÓS-MODERNO E O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO EM *BASTARDOS INGLÓRIOS*

Há um problema explícito quando o termo “era uma vez” é posto como legenda de localização geográfica e contextualização histórica na abertura de um filme que tem a Segunda Guerra Mundial como suposto referente. Quentin Tarantino escolheu iniciar *Bastardos Inglórios* com um processo de desestabilização que começa ainda antes desta legenda, nos primeiros segundos com os créditos de abertura com letras típicas de faroeste. As letras são facilmente reconhecíveis, já que “depois de serem percebidos várias vezes, os objetos adquirem o *status* de ‘reconhecimento’” (SHKLOVSKY, 1990, p. 6) e, de maneira geral, entendemos que o espectador cinéfilo dos filmes de Tarantino tem a capacidade de identificação requerida pela proposta estética do diretor. O que nos interessa é ver o letreiro posto em uma posição estranha, aparecendo como um ponto de tensão e impedimento na sensibilidade de quem assiste aos primeiros minutos de um “filme de guerra”. A letra é empregada “fora do seu contexto usual” e removida da “esfera automatizada de percepção” (SHKLOVSKY, 1990, p. 6) quando se defronta com um referente ausente, apagado, inexistente ou desconstruído.



Figura 18 - Faroeste na abertura de um filme de guerra

O processo não é diferente com a legenda “era uma vez numa França ocupada por Nazistas”, título do primeiro capítulo de *Bastados Inglórios*: uma legenda de contos de fadas em um filme de guerra. Ver o suposto referente palpável voltar-se para a fantasia é uma manifestação da desestabilização do próprio referente diante de um sujeito incapaz de fazer uma descrição objetiva do mundo “lá fora”. Na contemporaneidade, “o mistério da criação estética” não é mais realizado como uma geração espontânea fruto de um “artista como o Deus da criação” que “permanece dentro ou atrás ou além ou acima de sua artesanaria, invisível, purgando a existência, indiferente, aparando as unhas” (JOYCE, 2016, p. 205), como imagina Stephen Dedalus de *Um retrato do artista quando jovem*, de James Joyce. Para Maxine Greene, “descrição é, antes de tudo, uma atividade humana; não vem de um ‘lugar nenhum’, nem aponta para uma realidade não-humana além”⁶² (1994, p. 208).

Já observamos anteriormente como a desestabilização do “sério pelo frívolo”, atributo típico do *camp*, estabelece um tipo de jogo; nós entendemos este aspecto da narrativa como uma incapacidade de alcançar os referentes “drama” ou “comédia” de forma integral, objetiva e unificada. Uma estética que se renda ao sentimento pós-moderno se desvia da obrigação de ser identificada como “isto” ou “aquilo”, porque a contemporaneidade abraça o “isto” e “aquilo” simultaneamente, “drama” e “comédia”

⁶² “Description, after all, is a human activity; it does not come down from ‘nowhere’, nor does it point to some non-human reality beyond”.

coexistem porque a pureza do referente individual já não satisfaz. O híbrido provê uma sensibilidade impura, flutuante e fragmentada, contudo profundamente intensa pelo transbordamento dentro da imanência do artifício artístico.

Por séculos, a concepção de um significado e uma representação única e idealizada foram vigentes; a unidade do Iluminismo exigia uma luta por clareza e uma sensibilidade limpa de ambiguidades. Contudo, entendemos como embrião da crise pós-moderna, a concepção de significante e significado estabelecendo uma relação arbitrária, conforme elaborada por Ferdinand de Saussure no *Curso de Linguística Geral*. Embora Saussure tenha visto esta relação como fixa, ainda que antinatural, o pós-estruturalismo encarregou-se de desconstruir o fenômeno da representação, ou mesmo rejeitá-lo em uma aproximação direta com o modernismo. A partir da premissa derridiana “não há nada fora do texto”, leitores da contemporaneidade explicitam que vivemos em um mundo de textos explicando textos em um processo de relações infinitas, voláteis e pouco confiáveis. O cachimbo de René Magritte, ampliado, está na literatura, no cinema, na publicidade, na cultura em geral.

Sendo uma das mais importantes manifestações da cultura pós-moderna, a metaficção problematiza a natureza da linguagem na arte. A condição pós-moderna, como concebida por Lyotard, reconhece as atividades humanas de linguagem como um jogo: “há muitos jogos de linguagem, não há apenas um jeito de interpretar ou representar ou criar uma ‘metanarrativa’ para se referir ao que é verdade universal” (GREENE, 1994, p. 207). Em uma condição de afrouxamento dos referenciais e dos meios de legitimação, tudo o que sobra é um jogo de linguagem, e a ficção autoconsciente se encarrega de explicitar este jogo através da “construção de uma ilusão ficcional (como no realismo tradicional) e o desnudamento desta ilusão”⁶³ (WAUGH, 1984, p. 6). A metaficção se sustém sobre os alicerces da oposição e do paradoxo, aprimorando a problematização a respeito da representação: volta-se para dentro si, mantendo o referente “externo” em uma posição límbica.

Para Laurent Jullier, o cinema pós-moderno é fruto de uma crise: a das figuras clássicas da narrativa e da representação (1997, p.7)⁶⁴. A teoria marxista de David Harvey aproxima a crise da representação da crise do capitalismo avançado, que Fredric Jameson

⁶³ “The construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion”.

⁶⁴ “produit d’une première crise, celle des figures classiques du récit et de la représentation”.

chama de capitalismo tardio, de modo que esta espelhe a dissolução do modo de representação de valor em circunstâncias mais flexíveis de acumulação. Contudo, ele destaca como fator primordial o problema da significação de espaço e tempo na condição pós-moderna: “tempo e espaço desapareceram como dimensões significativas para os pensamentos e ações humanas” (HARVEY, 1989, p. 299). Este dado é especialmente importante para nós, porque esta análise de *Bastardos Inglórios* tem fundamento na perspectiva da tentativa frustrada de pensar o presente historicamente em uma “era que esqueceu como pensar historicamente” (JAMESON, 1997, p. 4). O “presente perpétuo” de Jameson se coaduna com a ideia de quebrar a ilusão do olhar para a história e enxergar o passado em si mesmo: a metaficção historiográfica nos lembra que a textualidade não é um veículo, mas a própria materialidade do objeto. O texto é o próprio referente para o qual o objeto artístico aponta.

O conteúdo metaficcional de *Bastardos Inglórios* desafia qualquer concepção ingênua de representação histórica porque “busca por um alicerce no passado, ao mesmo tempo que o destrói” (HUTCHEON, 1989, p. 4). Gostaríamos de substituir o “destrói” por “desconstrói”, já que adotamos um posicionamento próximo ao de Stuart Hall a respeito da crise da representação. Seria mais um “colocar em questão” as duas variantes do problema (o discurso ficcional e o histórico) sem rejeitar nenhuma das duas, ao mesmo tempo, escolhendo não ser nem uma nem outra. Hall escolhe continuar falando de representação enquanto Baudrillard argumenta a respeito do fim da representação e da implosão do significado:

Portanto, eu não concordo com Baudrillard que a representação está no fim porque os códigos culturais se tornaram pluralizados. Eu acredito que estamos em um período de infinita multiplicidade de codificações, o que é diferente. Nós todos nos tornamos, historicamente, agentes de codificação fantasticamente codificáveis. Nós estamos no meio dessa multiplicidade de leituras e discursos e isso produziu novas formas de autoconsciência e reflexividade. Então, enquanto os modos de produção cultural e consumo mudaram, qualitativamente, fantasticamente, como resultado desta expansão, isso não significa que a representação em si tenha entrado em colapso. A representação se tornou um processo mais problemático, mas isso não significa o fim da representação. Novamente, é exatamente o termo “pós-modernismo” em si que tira o sujeito da tensão de ter que reconhecer o que é novo e lutar para mobilizar conhecimento histórico de como ele foi produzido. O pós-modernismo tenta fechar o passado

dizendo que a história está terminada, portanto, você não precisa voltar a ela (HALL, 1986, p. 50)⁶⁵.

Bastardos Inglórios não propõe um retorno à história e não ambiciona o *status* de aula, mas recodifica a história através de seus textos considerando o seu caráter de linguagem e construto humano. O filme se aproveita do fato de ter sido lançado sessenta e quatro anos depois do final da Segunda Guerra Mundial e os eventos passados já não se configuram mais como uma questão majoritariamente de memória. Há poucos sobreviventes e a maioria dos espectadores experimentaram o período apenas através da textualidade. Quentin Tarantino usa a sua fantasia cinéfila para provocar a historiografia através da referência a filmes das primeiras décadas do século XX; vemos este gesto como uma investida explícita na construção de um olhar “para os textos” e não “através dos textos”.

Um dos movimentos mais importantes da história do cinema foi o chamado Expressionismo Alemão, também chamado de Cinema Weimar, que despontou no período entre guerras em uma sociedade economicamente devastada, mas dotada de liberdade cultural e social, ainda que psicologicamente ferida. Uma das maiores inspirações do movimento foi o pintor norueguês Edvard Munch, cuja pintura *O Grito* se tornou emblemática da paranoia e do desengano com o mundo. A estética da decadência é um dos atributos mais fortes do movimento, que foi duramente rejeitado e encerrado pelos nazistas quando eles chegaram ao poder em 1933.

Junto com Fritz Lang, Ernst Lubitsch e F.W. Murnau, W.G. Pabst foi um dos diretores mais importantes do período, referenciado em *Bastardos Inglórios* em momentos diversos da narrativa. Durante a sua carreira, ele atravessou uma série de gêneros diferentes e diversas orientações políticas. Um dos seus primeiros filmes *Die Freudlose Gasse*, de 1925, foi estrelado por uma Greta Garbo ainda muito jovem. Em

⁶⁵“Therefore, I don’t agree with Baudrillard that representation is at an end because the cultural codes have become pluralized. I think we are in a period of the infinite multiplicity of codings, which is different. We have all become, historically, fantastically codable encoding agents. We are in the middle of this multiplicity of readings and discourses and that has produced new forms of self-consciousness and reflexivity. So, while the modes of cultural production and consumption have changed, qualitatively, fantastically, as the result of that expansion, it does not mean that representation itself has collapsed. Representation has become a more problematic process but it doesn’t mean the end of representation. Again, it is exactly the term “postmodernism” itself which takes you off the tension of having to recognize what is new, and of struggling to mobilize some historical understanding of how it came to be produced. Postmodernism attempts to close off the past by saying that history is finished, therefore you needn’t go back to it.”

seguida, ele fez dois filmes com a atriz americana Louise Brooks, *Die Büchse der Pandora* e *Tagebuch einer Verlorenen*, ambos de 1929. No começo da Segunda Guerra Mundial, Pabst voltou para a Alemanha e colaborou com o regime dirigindo filmes históricos. Em *Bastardos Inglórios*, o filme citado é *Die weiße Hölle vom Piz Palü*, de um gênero chamado “filme de montanha”, dirigido em parceria com Arnold Fanck.

A primeira menção aparece quando Shoshanna/Emmanuelle está em uma escada trocando o letreiro do cinema, anunciando uma “noite alemã” que exibiria o filme de Pabst, estrelado por Leni Riefenstahl. O roteiro do filme propõe uma narração que explica que os donos de cinema de Paris tinham duas opções durante os anos de ocupação: ou mostravam filmes de propaganda nazista, ou promoviam uma noite alemã com os filmes clássicos permitidos pelo regime. Embora a *voice over* tenha ficado de fora, a informação é importante e paira implícita durante todo o processo de negociação entre a dona do cinema e os nazistas. Shoshanna deixa transparecer um desengano sutil quando responde ao herói de guerra e ator Fredrick Zoller, após uma discussão a respeito do cinema alemão, cujos diretores são respeitados na França. É possível que ela faça referência à forte regulamentação e censura do cinema pelo *reich*, mas é vital entender como Tarantino propõe um olhar construído a partir de textos ficcionais dentro das suas vicissitudes de construção humana. Não há um olhar “puro”, toda textualidade é viciada.

Pabst é novamente mencionado quando o Tenente Archie Hicox é instruído acerca da Operação Kino. Antes da guerra, ele trabalhava como crítico de cinema e escrevia para uma publicação chamada *Films and Filmmakers*. O elegante e refinado tenente também tinha dois livros publicados: *Art of the Eyes, The Heart, and The Mind: A Study of German Cinema in the Twenties* e *Twenty-Four Frame Da Vinci*; o segundo, como explica Hicox, é um “estudo crítico subtextual da obra do diretor alemão G.W Pabst”. Na reunião com o general Ed Fenech, Hicox explica a importância que Joseph Goebbels atribuía à indústria cinematográfica e como ele desejava superar o cinema intelectual alemão da década de 1920 e vencer a concorrência com os produtores judeus de Hollywood. Hicox, Fenech e o primeiro-ministro Winston Churchill conversam sobre cinema como amigos em um bar, embora haja um acordo entre eles que aquele é um assunto de extrema importância, capaz de mudar os rumos da história. O tenente recebe as informações a respeito da pré-estréia do filme produzido por Goebbels e o general deixa claro que eles terão toda a cúpula nazista em um mesmo lugar. Para Hicox, é “a raça superior em festa”, para Fenech, “todos os ovos podres em uma mesma cesta” e o objetivo da Operação Kino é “explodir a cesta”.

O tenente não chega a tomar parte na pré-estréia porque, embora seja um homem que vive da textualidade, morre por sua incapacidade de representação do número três com os dedos, segundo o costume alemão. Contudo, antes de morrer, Archie Hicox menciona *Die weiße Hölle vom Piz Palü* ao ficcionalizar e promover uma intersecção entre a história da sua família e a localização geográfica do filme como justificativa para o seu sotaque.

Bastados Inglórios também faz referência ao ator e diretor francês Max Linder e a Charlie Chaplin na sequência do encontro entre Shoshanna e Fredrick Zoller na porta do cinema. Consideramos a referência a Chaplin importante porque no período da Ocupação Alemã na França foi lançada a obra-prima do diretor, *O Grande Ditador*, de 1940. O filme é uma sátira que se vale de diversos recursos para desempenhar um papel sério de resistência e, apesar das brincadeiras e piadas, para Doneson (2002, p. 40), provoca um tipo de riso que se origina na desesperança. Chaplin escreveu em sua autobiografia que não teria feito *O Grande Ditador* caso tivesse tido conhecimento dos horrores dos campos de concentração, no entanto, não há trivialidade no tratamento das condições dos judeus sob o regime nazista. Há uma condenação veemente e clara dos regimes nazista e fascista sob nomes-fantasia: um ditador louco, Adenoid Hynkel, assumiu o poder na nação da Tonânia e tenta manter um acordo com o ditador de um país vizinho, Benzino Napaloni, para dominar o mundo. Os judeus e outros não-arianos são perseguidos. Vivendo em um gueto, depois de sofrer de amnésia na guerra anterior, um barbeiro judeu, sócia de Hynkel, acaba assumindo o lugar dele depois de uma sucessão de trapalhadas.

Além de problematizar a representação de um evento histórico de grandes proporções no momento em que ele ocorre, em uma época de recursos de comunicação menos escassos que os atuais, *O Grande Ditador* é importante porque frustra seu momento *Bastados Inglórios* quando escolhe não seguir adiante com o plano de insurreição dos judeus que viviam no gueto. Schultz, um comandante que teve a vida salva pelo barbeiro na guerra anterior, monta um plano para que os judeus explodam o palácio de Hynkel. As pretensões humanistas do filme encontram seu ápice no discurso proferido pelo barbeiro ao assumir o lugar do ditador e justificam a escolha pela não violência. *Bastados Inglórios* escapa de qualquer pretensão moral, transfere seus judeus para uma posição de selvageria em nome da vingança e explode o “palácio” do ditador. Dentro da fantasia cinéfila de Quentin Tarantino, o palácio é uma sala de cinema.



Figura 19 - os judeus de O Grande Ditador

Leni Riefenstahl não é citada com a mesma exposição de Pabst, mas é onipresente de forma indireta no filme inteiro. Ela foi um dos nomes mais importantes do cinema de propaganda nazista, cuja função era “criar no povo alemão tanto as atitudes emocionais quanto as crenças particulares que iriam fazê-los apoiar ao máximo a agenda nazista” (JASON, 2003, p. 204). Depois da sofisticação do cinema de Weimar e da fuga de muitos profissionais ligados à indústria, como Erich Pommer, produtor da UFA, uma das maiores redes de produção e distribuição de filmes do mundo; Fritz Lang, diretor de

Metropolis e Marlene Dietrich, Joesef Goebbels, entre outras medidas, criminalizou a função do crítico de cinema. Outras medidas foram o banimento de filmes estrangeiros, a nacionalização total da indústria e a criação de uma escola de cinema para instruir os funcionários da indústria na produção de filmes em consonância com a ideologia nazista. A população precisava de entretenimento dentro do esquema de propaganda e a indústria estabeleceu uma relação de interdependência entre os dois fatores.

Riefenstahl entrou na indústria como atriz em *Der Heilige Berg*, filme de montanha⁶⁶ de Arnold Fanck e em seguida atuou em vários outros filmes de sucesso, incluindo *Die Weisse Hölle vom Piz Palü*, antes de começar a se dedicar profundamente à tarefa de aprender a arte de dirigir filmes. Os recursos técnicos utilizados para filmar as montanhas e conferir grandiosidade dramática seriam muito úteis para Riefenstahl na construção do efeito de grandiosidade nos documentários de propaganda nazista. O primeiro que ela dirigiu foi *Das Blaue Licht*, uma espécie de conto de fadas sobre uma pária camponesa que supostamente leva os homens de um vilarejo próximo à morte nas montanhas do Tirol. Ela foi a primeira mulher a conseguir reconhecimento como diretora, foi premiada no Festival de Veneza por *Das Blaue Licht* em 1932, e ganhou a admiração de Hitler, um ávido frequentador de cinemas. Para David B. Hinton (2000, p. 19), Riefenstahl pareceu estar completamente desinteressada em política em seus anos como atriz e no começo da carreira como diretora. Hinton acredita que a devoção total que ela tinha ao seu crescimento como artista a deixou completamente ignorante a respeito do mundo ao redor. Enquanto ela produzia, os nazistas aumentavam seu poder, Hitler foi indicado chanceler e os comícios começavam a juntar centenas de milhares de pessoas. Pouco antes do comício de 1933, Riefenstahl foi convocada à chancelaria em Berlim (HINTON, 2000, p. 20) para um encontro com Hitler. Ela foi informada que precisaria ir com urgência para Nuremberg e preparar as filmagens sob os auspícios diretos do Ministério da Propaganda.

Hoje, *O Triunfo da Vontade* é usado como repositório quase obrigatório de imagens a respeito do Terceiro Reich. A diretora usou diversos recursos para amplificar os efeitos dos comícios de Hitler: enquanto a população em geral é filmada como uma massa indistinta, a Hitler é dada “uma presença quase divina pelo uso de *closes* dele

⁶⁶ *Bergfilm* ou filme de montanha é um gênero específico do cinema de Weimar, caracterizado por paisagens exuberantes e mencionado como um prenúncio das atrações vindouras, despertando um sentimento proto-nazista. Para Eric Rentschler (1990, p. 137), por seu sentimento de glorificação da submissão às inexoráveis forças da natureza, o *Bergfilm* antecipa a rendição irracional ao fascismo.

falando. A solidão e o isolamento do comando são evidenciadas e sua estatura é engrandecida pelas tomadas de câmera de ângulos baixos” (SENETT, 2014, p. 53)⁶⁷. Além disso, Alan Senett menciona o uso da música e a montagem rítmica claramente influenciada pelas épicas filmagens soviéticas, também de propaganda, de Sergei Eisenstein.

Para Strötgen (2008), há uma tensão entre os elementos de propaganda do filme e as alegações de Riefenstahl de que ela estava apenas documentando eventos à medida que eles se desenrolavam. Contudo, ela acreditava que era o seu trabalho fazer com que as imagens da realidade se expressassem com muito mais força em suas filmagens e este argumento já serve como arcabouço para o problema da impossibilidade da objetividade da representação. O sentimento pós-moderno reconhece a questão como legítima e não tenta desqualificá-la, muito pelo contrário, insere o problema dentro da própria construção do produto cultural.

Retornando ao pensamento de Stuart Hall a respeito da falta de necessidade de retornar à história, sintomática do sentimento pós-moderno, vivemos em um mundo construído sobre uma constelação de discursos e a tarefa de representar este universo, dentro do sentimento pós-moderno, considera esta constelação como central. Observamos, em *O Triunfo da Vontade*, um documentário superficial dentro da sua carência de “documentariedade” e, como propaganda, usado para magnificar uma ideologia. Em um texto online da revista *The New Yorker*, o autor fala a respeito de *O Grande Ditador* considerando o filme como “a coisa mais próxima de um documentário que existiu na época”⁶⁸. Em *Bastardos Inglórios*, Quentin Tarantino levou ao extremo a problematização a respeito do fenômeno da representação que já existia nos filmes aos quais ele faz referência. Nesta “nova forma de autoconsciência e reflexividade” da qual fala Hall, *Bastardos Inglórios* escolheu não conduzir o olhar do espectador *através* dos textos, mas sim provocar um olhar direto *para* os textos.

O drile à objetividade da representação vira brincadeira ao longo de todo o filme e ganha dimensão de “verdade” quando Hans Landa, durante a conversa com Perrier LaPaditte, argumenta a sua preferência pela ambiguidade dos boatos em detrimento dos fatos provados: “Eu amo boatos. Os fatos são frequentemente enganosos, boatos, ao

⁶⁷ “Hitler is given a god-like presence through the use of close-up shots of him speaking. The loneliness and isolation of command is evinced and his stature enhanced by camera shots from low angles”.

⁶⁸ Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-great-dictator-glorious-basterds>

contrário, verdadeiros ou falsos, são sempre reveladores”. Assim como a fala do tenente Aldo Raine na última cena⁶⁹, a voz de Landa parece sair da boca de Tarantino, ávido pelo indeterminado. Em *Bastardos Inglórios*,

O modo de metaficção historiográfica fornece uma estrutura para uma investigação de grandes preocupações pós-modernas como a crise da representação, a falta de confiabilidade da linguagem, a indecibilidade do significado, a natureza fragmentada do conhecimento que é inevitavelmente mediado por construções narrativas (KATSAN, 2003, p. II)⁷⁰.

Usando as palavras do ator Daniel Brühl, intérprete do soldado Fredrick Zoller, a condição pós-moderna, tendo a metaficção historiográfica como modalidade artística, responde pela abordagem “não sacralizada”⁷¹ da história em *Bastardos Inglórios*. O filme reitera a todo momento seu compromisso com uma linguagem descompromissada que se mostra ainda mais fragmentada e desconstruída porque é multilíngue. Os jogos de linguagem estão simbolicamente representados na cena da taverna francesa, onde alemães, americanos, ingleses e francesas brincam de adivinhar e descrever personalidades históricas e da ficção indistintamente, tentando encontrar palavras para dar sentido à história e à ficção.



Figura 20 - Jogo de adivinhação na taverna

⁶⁹ “Eu acho que esta deve ser minha obra-prima”.

⁷⁰ “The mode of historiographic metafiction supplies a framework for an investigation of larger postmodernist concerns such as the crisis of representation, the unreliability of language, the undecidability of meaning, and the fragmentary nature of knowledge that is unavoidably mediated by narrative constructions.”

⁷¹ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2009/05/10/movies/10hoha.html?pagewanted=all>

Quentin Tarantino propõe uma representação “anfíbia, nem verdadeira nem falsa, suspensão entre crença e descrença” (McHALE, 1987, p. 33)⁷² que escolheu encerrar a Segunda Guerra Mundial com uma explosão da cúpula nazista dentro de um cinema. No sentimento pós-moderno de *Bastardos Inglórios* não há história, apenas textualidade, porque “há apenas o presente, e tudo o que você pode fazer é estar com ele, imerso nele” (HALL, 1986, p. 52)⁷³.

⁷² “amphibious, neither true nor false, suspended between belief and disbelief”.

⁷³ “There is only the presente, and all you can do is be with it, immersed in it”.

POR UM SENTIDO NA VIDA NO MEIO DA “MASSA AMORFA” DE *PULP FICTION*

“Eu sou americano, querida. Nossos nomes não significam merda nenhuma”⁷⁴: estas são as palavras de Butch Coolidge para a taxista que o leva de volta para “casa” depois de terminar uma luta de boxe matando o seu oponente. Apesar de desconsiderar a relevância dos nomes dos sujeitos que habitam o universo de *Pulp Fiction*, Butch é um dos personagens que se importam com o nome das coisas e atribui à nomenclatura dos objetos uma estranha relevância. Ele se preocupa em corrigir a namorada Fabienne a respeito do veículo roubado em que eles partirão para o seu “felizes para sempre”: não é uma motocicleta, é uma *chopper*. O mesmo padrão é observado no comportamento da garçonete, que adverte Pumpkin do mau uso da palavra “garçon”, usada para homens em Francês. Outro caso relevante, que é uma variação do mesmo tema, está na conversa entre Vincent Vega e Jules Winnfield, logo no começo do filme, a respeito dos nomes dos sanduíches de cadeias de fast food em outros países. Vincent explica para um abismado Jules que, na França, um “Quarter Pounder” do McDonalds se chama “Royale with cheese”. Os dois países não compartilham o sistema métrico de medidas e não há uma metalíngua universal capaz de dar conta dos desencontros linguísticos de um mundo multilíngue, algo que teria sido extremamente importante no mundo historicamente ficcional de *Bastardos Inglórios*.

Seguindo pelo mesmo caminho, examinamos o momento em que Vincent explica a Mia Wallace que a mulher que ela apontou como Marilyn Monroe é, na verdade, Mamie Van Doren; assim como Marilyn, Mamie é uma *sex symbol* dos anos 1950. De acordo com a teoria de Butch, os nomes das duas atrizes não deveriam ser relevantes e não deveria haver preocupação em desfazer o mal-entendido. Consideramos a filosofia de Quentin Tarantino, colocada na boca do personagem do ator Bruce Willis, ainda pertinente e coerente. Para atestar a nossa afirmação sobre a harmonia da poética da semântica de *Pulp Fiction*, usamos uma frase de Vincent Vega ao chegar ao Jack Rabbit Slims e observar a reprodução em profusão de ícones da cultura *pop* norteamericana. Antes de entrar no restaurante, Mia informa a Vincent que o lugar certamente o agradaria porque ele é um “Elvis man”. O ambiente é dotado de uma nostalgia incerta e tem cabines

⁷⁴ “I’m an American, honey. Our names don’t mean shit”.

de mesas formadas a partir do desenho de automóveis, eles dançam *twist*, os funcionários são imitadores de Ricky Nelson, Marilyn Monroe, Mamie Van Doren e Buddy Holly. Eles bebem *milk shake*, coca-cola, comem *steaks* e hambúrgueres “no sangue”. Vincent olha ao redor e atesta: “parece um museu de cera vivo”.

As duas mulheres são parte de uma constelação de códigos que orbitam ao redor dos sujeitos de *Pulp Fiction*, um universo que pode ser designado através da definição da palavra “pulp” que abre o filme. A “massa de matéria amorfa” não se refere apenas ao aproveitamento da cultura de origem popular na estética, também define a natureza da vida no submundo, que, desprovida de princípios orientadores e meios legitimadores, perde-se na indefinição. A fragmentação estrutural joga isomorficamente na representação problemática de uma experiência humana, alicerçada em concepções individuais em que não há forma definida, não há sentido, não há nada além dos símbolos efêmeros do presente: “nada faz sentido além das manobras táticas do momento” (BOGGS e POLLARD, 2003, p. 59)⁷⁵. Dois personagens tentam achar uma saída do caos e dar forma e sentido à vida: Butch e Jules.

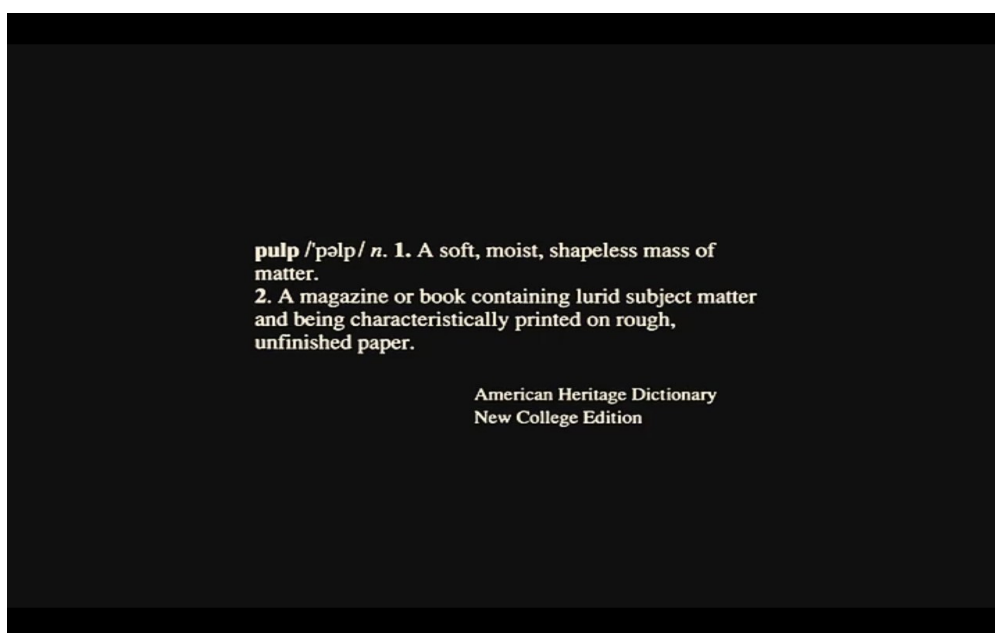


Figura 21 - Definição de Pulp na abertura de *Pulp Fiction*

Partimos da poética da negação dos afetos de Fredric Jameson para analisar a saga de Jules e Butch no meio do caos, que começa na concepção de “arte esquizofrênica”.

⁷⁵ “Nothing makes sense beyond tactical maneuvers of the moment”.

Para Jameson, a esquizofrenia estética começa com a fragmentação estrutural, e em formas temporais de arte, como o cinema, se manifesta com o isolamento do significante em unidades distintas dentro de um estado de perturbação sintagmática. Nestas unidades “libertas da temporalidade”, é liberado o “presente do tempo de todas as atividades e intencionalidades, que possam focalizá-lo e torná-lo um espaço de práxis” (JAMESON, 1997, p. 54). Este presente invade o sujeito com uma vivacidade material eufórica e alucinógena que potencializa o poder do significante isolado. Contudo, relacionamos esta euforia, que Jameson também chama de “misteriosa carga de afeto” (JAMESON, 1997, p. 54), à “estranha animação decorativa compensatória” (JAMESON, 1997, p. 37) que permanece na “frivolidade gratuita” do “revestimento decorativo” (JAMESON, 1997, p. 37). Já fizemos uma perambulação pela intensa superfície da estética da cultura pós-moderna; a respeito de *Pulp Fiction*, relacionamos esta qualidade estética ao estado de “desordem universal” (BOGGS e POLLARD, 2006).

As personagens do “museu de cera vivo” do Jack Rabbit Slims, criticadas por Vincent Vega, se aproximam dos sapatos da série de Andy Warhol que Jameson analisa; são uma “coleção aleatória de objetos sem vida, pendurados na tela como se fossem nabos” (JAMESON, 1997, p. 35). Não entraremos no mérito da fetichização de mercadorias porque nunca foi nossa intenção fazer discussão política dessa natureza a partir de Jameson, nos interessa “a mais importante característica” de “todos os pós-modernismos” que é este “novo tipo de achatamento” e “superficialidade” (JAMESON, 1997, p. 35). A “nova superficialidade”, da qual fala Jameson, é primeiramente descrita como um atributo formal, que faz da euforia material um condutor da obsessão com a “morte do conteúdo” e acaba por desembocar no “esmaecimento do afeto na cultura pós-moderna” (JAMESON, 1997, p. 35). Jameson não decreta o “fim do afeto”, seria incorreto sugerir que toda subjetividade tenha desaparecido da imagem contemporânea. A ausência de que fala o teórico é a do “brilho premonitório dos olhos do torso grego arcaico de Rilke, que adverte o sujeito burguês para que mude de vida” (1997, p. 37), em que convivem o poder da materialidade da palavra e a transcendência.

De acordo com Carl Boggs e Tom Pollard, os diretores de cinema pós-moderno são responsivos à condição pós-moderna de descrédito em relação às metanarrativas em um “espetáculo que (...) celebra o visual, o efêmero, o ilusório, conduzido ao nível das imagens superficiais através de sua ‘própria monopolização do reino das aparências’” (BOGGS e POLLARD, 2003, p. 33). Os dois críticos citam Guy Debord para falar do espetáculo que morre na superfície; em *Pulp Fiction*, o sentimento pós-moderno é

responsável pela valorização de uma série de referências que também se encerram na superficialidade.



Figura 22 - Jack Rabbit Slims

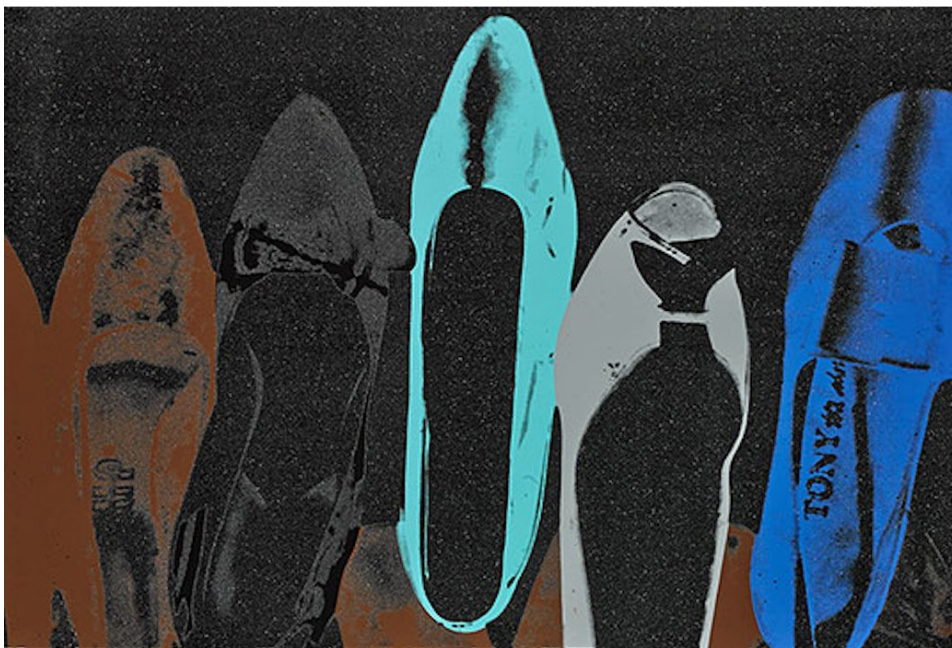


Figura 23 - *Diamond Dust Shoes* (1980), Andy Warhol

A visão pessimista de Boggs e Pollard a respeito do retrato da condição pós-moderna no cinema começa a se delinear com a celebração do “caos social e da violência”; de acordo com o seu entendimento, *Pulp Fiction* é um perfeito exemplo desta modalidade. As imagens reproduzidas pela cultura pós-moderna refletiriam um “universo caótico onde a violência civil, a corrupção, o crime de colarinho branco desenfreado, a pobreza e a deterioração urbana são a ordem do dia” (BOGGS AND POLLARD, 2003, p. 14)⁷⁶. Los Angeles e as cidades ao redor são transformadas por Quentin Tarantino em terras sem lei, onde não há policiais, nenhum crime é investigado e ninguém é responsabilizado por qualquer infração.

Em *Pulp Fiction*, também não há nenhuma referência a qualquer coisa que se suceda ao assassinato; vemos um exemplo claro disso nas sequências posteriores ao tiro de Vincent em Marvin. Há mais preocupação com a limpeza do carro que com o destino do corpo, já que sequer sabemos o que foi feito dele. A limpeza do carro não tem nenhum significado simbólico, não é catártica e parece apenas ser um recuso usado para conduzir os dois assassinos à casa de Jimmie, interpretado pelo próprio Quentin Tarantino, “parceiro de negócios” de Jules que vive uma vida fora da criminalidade. É possível que

⁷⁶ “chaotic universe where civil violence, corruption, rampant white collar crime, poverty, and urban deterioration are the order of the day”.

Jules tenha algum empreendimento legalizado em conjunto com Jimmie. Ele vive em uma casa de subúrbio típica de pessoas que vivem fora do submundo, tem uma esposa enfermeira e gosta de comprar café *gourmet*, contrariando o costume dos marginais que demonstram afinidade apenas com *fast food*. Jimmie serve de parâmetro dentro do universo do filme e parece um *nerd* cinéfilo, como o próprio Tarantino. Quando os dois assassinos lavam suas roupas e vestem as roupas comuns de Jimmie, bermudas e camisetas, já não parecem mais os empregados de Marsellus Wallace. Eles usavam o uniforme oficial dos bandidos da filmografia de Quentin Tarantino: terno escuro e camisas brancas. Ao trocarem as roupas, Jimmie diz que eles parecem “idiotas”. Em *Pulp Fiction*, é *cool* ser marginal, ter pose de gângster e se vestir como marginal porque o motor da narrativa é a violência. Quando Jules e Vincent vestem-se como dois jogadores de *videogame*, eles perdem a importância.

O descarte do corpo de Marvin não é importante porque o assassinato do jovem é insignificante. Somos levados a acreditar que ele é informante dos dois bandidos e o respeito entre eles é notável. Contudo, mesmo sob tais circunstâncias, não parece haver sequer remorso da parte de Vincent Vega, que se irrita mais pelo transtorno de ter que limpar o carro sujo, do que pelo luto do parceiro morto. Não há incômodo moral com o assassinato gratuito e é Jimmie quem se preocupa com o corpo que está na garagem. A confusão a respeito de questões morais é problemática de tal forma que a discussão mais relevante em termos de ética envolve a “legalidade” de uma massagem nos pés.

Considerando a conversa de Vincent e Jules a respeito da massagem, é possível entender que existe um tipo de código que impõe algumas fronteiras de comportamento: “um homem não deve mexer com a mulher do chefe” e “um homem não deve mexer com o carro do outro”, “um homem não deve chegar na casa de um amigo dando ordens”. No entendimento de Scott Kirsch, se há algum tipo de moral em códigos dessa natureza, então é uma “moral desgarrada de qualquer senso maior de ética humana” (KIRSCH, 2002, p. 36). Uma frase do personagem que aparece no filme apenas para limpar a sujeira de Vincent e Jules, The Wolf, oferece uma reflexão metalinguística a respeito do problema da moralidade em *Pulp Fiction*: “just because you are a character doesn’t mean that you have character”.⁷⁷

⁷⁷ “apenas porque você é um personagem não quer dizer que você tem caráter”. Escolhemos citar o original e posicionar a tradução na nota de rodapé, considerando a importância da construção linguística evidenciada na Língua Inglesa.

Pulp Fiction oferece uma representação caótica de um mundo extremamente desacreditado de qualquer narrativa orientadora. A crise das metanarrativas de Lyotard encontra uma representação perfeitamente apropriada no filme de Quentin Tarantino, que acentua o efeito de desorientação coletiva com a ausência de reguladores governamentais. O submundo onde vivem os personagens é uma terra sem moral e sem lei, é uma Los Angeles que poderia ser qualquer lugar do mundo que vive sob uma organização social cujo poder é relativizado pela divisão entre organizações criminosas.

No mundo desgraçado pela violência e sem nenhuma narrativa ou força transcendente capaz de prover referenciais sólidos, os personagens vivem cercados de símbolos transitórios, ainda que universais. O filme apresenta uma maquete do mundo depois do surgimento de uma cultura global, onde todos conversam sobre os mesmos assuntos, comem a mesma comida, que é apenas adaptada para as variedades culturais locais. O Quarter Pounder do McDonalds muda de nome na França para se enquadrar no sistema métrico, mas continua sendo o mesmo sanduíche. Apesar da universalidade, continuam sendo como “estátuas em um museu de cera” e não funcionam como um ponto de referência de uma instância superior ao próprio sujeito.

Às conversas sobre seriados de televisão, somam-se as calorias vazias dos produtos alimentícios sem nenhum valor nutricional e os ícones da cultura *pop* também desprovidos de subsistência. É possível fazer uma leitura dessa profusão de referências como puro ornamento e rotular os longos diálogos como entraves “sem futuro”, contudo consideramos que não há nada gratuito, inútil ou desnecessário a respeito dos códigos que sobejam na superfície de *Pulp Fiction*. Mark T Conrad acredita que é reducionismo enxergar as referências apenas como alívio cômico:

Esse tipo de referência tola, pode parecer à primeira vista, um tipo de alívio cômico, posto de encontro à violência que nós testemunhamos na tela. Mas elas não são um mero alívio cômico. O ponto é que este é assim que esses personagens dão sentido à sua vida: símbolos e ícones transitórios da cultura pop (CONRAD, 2006, p. 127)⁷⁸.

Os personagens se orientam através de pontos de referências de magnitude igual ou inferior a eles próprios e são conduzidos a uma “vontade de nada”, um “modo próprio,

⁷⁸ “these kind of silly references seem at first glance a kind of comic relief, set against the violence that we’re witnessing on screen. But this is no mere comic relief. The point is that this is the way these characters make sense of their lives: transient, pop culture symbols and icons”.

específico de dissolução das forças e dos instintos vitais” (STURBA, 2015, p. 102) que nós associamos ao que Conrad chama de “nihilismo americano” (CONRAD, 2006, p. 127). Dentre os acometidos por esta carência de afeto, na perspectiva de Jameson, gostaríamos de evidenciar Jules e Butch para uma análise mais próxima, tomando dois símbolos usados por eles como ponto de orientação.

Butch é um lutador de boxe cujos antepassados eram todos militares. O tataravô comprou um relógio de ouro na virada do século XX e, depois disso, partiu para o serviço na Primeira Guerra Mundial. Ao retornar para casa, ele entrega o relógio ao filho Dane, bisavô de Butch, que por sua vez também vai lutar em uma guerra e leva consigo o relógio. Contudo, o bisavô percebeu que não sobreviveria à Segunda Guerra Mundial e pediu a um dos colegas que, ao voltar para os Estados Unidos, entregasse o relógio ao seu filho. O pai de Butch recebe o relógio e com ele parte para lutar no Vietnã, onde vai preso em um campo e teme que tirem dele a herança da família. Para salvar o relógio, ele o coloca dentro do ânus, mas depois de uma disenteria violenta, perto de morrer, ele entrega o relógio ao Capitão Koons que também o esconde no ânus até ser liberto. O capitão entrega o relógio ao pequeno Butch, que cuida do objeto com diligência até o momento da crise: ao final da luta, depois de matar o oponente, ele precisa fugir e não encontrou o relógio.

A namorada de Butch, uma mulher pouco esperta, ficou responsável por guardar o relógio e acabou esquecendo-o no apartamento onde eles viviam. Apavorado com a ideia de fugir e deixar o relógio para trás, mesmo correndo perigo, o lutador volta à sua antiga morada para recuperar o objeto. Em uma nação que vê de forma quase sagrada o ofício militar e guerra, Butch parece não corresponder à honradez do passado familiar e é apenas um lutador de boxe que precisa fugir porque aceitou suborno de um gângster para perder uma luta, mas matou o oponente.

O lutador não parece digno do relógio. No entanto, como *Pulp Fiction* foge insistentemente do melodrama tradicional, a ideia de heroísmo também é reciclada através da ironia e o relógio acaba sendo também um símbolo vazio: uma quinquilharia de família sem nenhuma representatividade subjetiva. O relógio precisou ficar escondido no ânus do pai de Butch para não ser tomado pelos soldados vietnamitas e, possivelmente expelido na diarreia, foi entregue ao capitão Koons que o guardou da mesma forma. Para Tarantino, o relógio não passa de fezes e todo drama envolvendo o passado do objeto é pretexto para satirizar os heroísmos do “mundo real”.

O apego de Butch ao relógio é similar à mania de Jules com o texto bíblico. A proteção do objeto e o monólogo são repetições mecânicas, contudo, servem como ponto de orientação para uma transformação na subjetividade de ambos os personagens. Há algo de heróico em Butch, mas é um heroísmo que pode ser caracterizado como pós-moderno porque se vale da releitura irônica da textualidade sobre o tema. Ao sair em busca do relógio, Butch encontra Vincent Vega em sua casa e é fácil compreender que ele foi enviado por Marsellus para matar o lutador como resposta à sua traição. Butch mata Vincent e o que acontece em seguida é uma sucessão de peripécias que não levam à desgraça total, mas conduzem ao irônico ato de heroísmo. Butch dirige em alta velocidade, atropela Marsellus, que atravessava a , e os dois acabam aprisionados em um porão por dois *rednecks* sádicos e violadores sexuais. O gângster é a primeira vítima e enquanto ele é estuprado, o lutador consegue se soltar das amarras, mas não foge sozinho. Butch decide salvar Marsellus, é perdoado e vai embora com a namorada. A perspectiva irônica do cinema pós-moderno de Quentin Tarantino não permite um “final feliz”, desse modo a edição propõe, em sua teleologia desfigurada, um “final feliz” no meio da narrativa. Butch começa a dar forma e sentido à “massa de matéria amorfa”.

Jules Winnfield é um sociopata que exulta ao apertar o gatilho e dar fim à vida de suas vítimas, mas recita uma versão adulterada de um trecho bíblico do livro de Ezequiel cada vez que vai executar um desafeto do seu chefe. O versículo é vazio como qualquer outro símbolo do filme porque não encontra nenhum valor intrínseco e nem tem representatividade na subjetividade do assassino. O monólogo tem efeito teatral e sempre que vai ser proferido, Jules lembra ao ouvinte que aquele é um texto que ele decorou, como fazem as crianças que ensaiam para recitais escolares. O discurso oferece a impressão de posse do poder da palavra, tão definitivo quanto o poder de apertar um gatilho de uma arma de fogo e encerrar a vida de um outro ser humano. Jules repete o

texto em duas ocasiões distintas: a primeira vez, quando vai acertar as contas com os parceiros de Marsellus e poucas horas depois no assalto ao restaurante.

Abrindo um parêntese estilístico, é relevante considerar o texto supostamente bíblico como uma sùmula dos procedimentos de intertextualidade na filmografia de Quentin Tarantino. O sentimento de pertencimento ao cânone do Antigo Testamento permanece; desse modo, Jules incorpora o profeta dos tempos em que a violência era questão de sobrevivência dos antigos israelitas em guerra com os povos da região. A violência chegava como julgamento divino e ordem a respeito da conquista de novas terras. Tarantino reescreve as palavras da Bíblia, oferecendo um colorido adicional, como uma declaração da antiguidade do uso narrativo da violência, bem como oferece uma justificativa para a representação da vingança com brutalidade extrema.

O caminho do homem justo está cercado por todos os lados pelas iniquidades dos egoístas e a tirania dos homens maus. Bendito aquele que, em nome da caridade e da boa vontade, pastoreia os fracos pelo vale da escuridão, porque ele é verdadeiramente o guardião do seu irmão e descobridor dos pequenos perdidos. E eu descerei sobre ti com grande vingança e furiosa ira, sobre aqueles que tentam envenenar e destruir os meus irmãos. E vocês saberão que meu nome é o Senhor quando eu puser sobre você a minha vingança!⁷⁹

Jules abre o filme junto com Vincent Vega dentro de um carro, enquanto os dois se direcionam ao apartamento dos parceiros de Marsellus para um acerto de contas. No caminho, Jules é apenas um ouvinte curioso das aventuras de Vincent na Europa, como alguém que nunca foi muito longe e se sente maravilhado apenas com os relatos alheios. Ele é um homem que não tem nada extraordinário a dizer e apenas instiga Vincent a falar das diferenças na experiência de vida em culturas diferentes, os dois mantêm o foco em trivialidades como o uso de drogas e redes de *fast food*, os dois dialogam sobre seriados de televisão e a ética da massagem nos pés. Ao entrar no imóvel, Jules faz o seu trabalho, mas se sente importante em poder enunciar um discurso cheio de palavras pouco usuais como “righteous”, “inequities” e “tyranny”.

Era um dia normal de trabalho, Jules repetiu seu monólogo e atirou na sua vítima.

⁷⁹ "The path of the righteous man is beset on all sides by the inequities of the selfish and the tyranny of evil men. Blessed is he who, in the name of charity and good will, shepherds the weak through the valley of darkness, for he is truly his brother's keeper and the finder of lost children. And I will strike down upon thee with great vengeance and furious anger those who attempt to poison and destroy my brothers. And you will know my name is the Lord when I lay my vengeance upon thee!"

Já tinha matado outro jovem que estava, preguiçosamente, deitado no sofá como em um dia corriqueiro. Apenas Marvin, o informante, estava na sala e os dois assassinos já se preparavam para ir embora quando outro homem aparece atirando. Os tiros vão parar na parede e para Vincent aquele foi um momento de sorte. Para Jules, foi “intervenção divina” e ele observa os buracos enquanto um halo de luz vindo da janela ilumina a tinta verde da parede. É um instante inesperado, fugaz e passageiro, mas capaz de imprimir mudanças significativas na vida do sujeito que foge da percepção automática das coisas.

Na tradição antiga, a palavra epifania recebe muito do significado original da *epiphaneia* grega, e geralmente se referia a alguma “manifestação” ou “aparição”, geralmente usada em contextos religiosos. A Bíblia, importante para a nossa análise porque Jules tem uma subjetividade religiosa latente, apresenta epifanias em diversos momentos. Um dos mais importantes está no livro de Gênesis, quando Abraão vai oferecer a vida do seu filho em um altar e Deus se manifesta, impedindo que ele mate o menino e apresentando um cordeiro para o sacrifício. A aparição de Jesus para Saulo de Tarso, no livro de Atos dos Apóstolos, também é considerada uma epifania e nos interessa porque ela oferece a ideia de mudança de perspectiva de vida característica de Jules Winnfield.

Assim como Saulo de Tarso, que teve seu nome mudado para Paulo, Jules também teve a sua identidade transformada. Depois do incidente, antes que Vincent tivesse atirado em Marvin, ele avisa ao colega de trabalho: “serei apenas Jules, nem mais nem menos”. O epíteto “assassino” já não o acompanharia. Do mesmo modo, Paulo também deixou uma vida de assassinatos para trás, já que, antes de encontrar-se com Jesus, o seu trabalho era perseguir cristãos e os matar. Jules dirige e continua justificando a sua mudança como um “abrir dos olhos”, fala que também encontra correspondência na história bíblica porque Paulo teve os olhos cegos por Jesus e a sua visão foi restituída três dias depois. Para John McGowan, a epifania está relacionada a descobertas de verdades anteriormente “escondidas da percepção comum” (McGOWAN, 1990) e o fato de ter o hábito de usar um trecho bíblico de forma rotineira, automatizada e vazia, possivelmente, expõe uma subjetividade em busca de saída do “museu de cera vivo”, da violência como rotina, das referências de vida superficiais e da “vontade de nada” do “niilismo americano” já mencionado anteriormente.



Figura 24 - Jules explica a Vincent a sua mudança de vida

Já no restaurante, depois de resolvidos os problemas relacionados ao tiro na cabeça de Marvin, Jules continua tentando convencer Vincent do seu novo caminho de vida. Finalmente, ele adquire o poder do argumento que parecia ansiar ao enunciar os discursos memorizados. O apóstolo Paulo ficou conhecido por suas viagens em toda região do Mar Mediterrâneo, fazendo suas pregações e escrevendo as cartas que serviriam de fundamento para o pensamento cristão. Jules também decide que ao sair da criminalidade vai “caminhar pela terra” até que Deus responda qual é seu lugar no mundo. Contudo, toda a comparação com o escritor bíblico é representada ironicamente porque Jules, ao interpretar o texto para Pumpkin durante o assalto no restaurante, tem um lampejo da própria fraqueza e da sua natureza maligna:

Talvez signifique que você é um homem maligno e eu sou o homem justo e o Sr. 9mm aqui é o pastor protegendo meu traseiro justo no vale da escuridão. Ou pode ser que você é o homem justo, eu sou o pastor e esse mundo é maligno e egoísta. Eu gostaria que fosse assim. Mas esta merda não é verdade. A verdade é, você é o fraco e eu sou a tirania do homem maligno, mas eu estou tentando, Ringo, eu estou tentando de verdade... ser o pastor⁸⁰.

Acreditamos que o aspecto duplamente codificado do modernismo mais

⁸⁰ “maybe it means you're the evil man. And I'm the righteous man. And Mr. 9mm here... he's the shepherd protecting my righteous ass in the valley of darkness. Or it could mean you're the righteous man and I'm the shepherd and it's the world that's evil and selfish. And I'd like that. But that shit ain't the truth. The truth is you're the weak. And I'm the tyranny of evil men. But I'm tryin', Ringo. I'm tryin' real hard to be the shepherd.”

significativo de *Pulp Fiction* talvez não seja a perturbação sintagmática, que é considerada por grande parte dos críticos e teóricos do cinema pós-moderno como uma herança natural das vanguardas da primeira metade do século XX. A ideia de epifania e mudança de percurso talvez seja o elemento modernista mais significativo da narrativa, já que ela é capaz de reescrever ironicamente o projeto do sujeito unificado, destruído pelo cinema pós-moderno do caos, da superficialidade e da fragmentação na representação de um mundo tomado pela violência. O sinal mais marcante da mudança de vida de Jules é o discurso, anterior à escolha de não apertar o gatilho para Pumpkin. O assassino curioso pelas experiências do comparsa na Europa agora o deixa assustado com seus argumentos. É certo que Jules abandonou a criminalidade e depois do episódio no restaurante (antes, dentro da edição do filme) Vincent Vega vai cumprir as ordens de Marsellus sozinho e é morto por Butch. Jules, possivelmente, seguiu tentando ser o pastor.



Figura 25 - Jules e a sua filosofia pós-epifania

CONCLUSÃO

OU COMO REPRESENTAR A BUSCA POR UNIDADE NO MEIO DA DESCONSTRUÇÃO

Gostaríamos de alicerçar as páginas finais da nossa narrativa particular em um prosseguimento natural do capítulo anterior, principalmente em sua inclinação em direção à representação do sujeito vivente do sentimento pós-moderno na filmografia de Quentin Tarantino, construído dentro das escolhas estéticas que intentamos delinear em sete capítulos. Contudo, é importante considerar o caminho percorrido alinhando cada etapa às nossas escolhas, desde a concepção e definição do *corpus* até a construção formal do texto. Não é nosso objetivo fazer desta conclusão uma revisão dos capítulos, mas sim, uma aproximação temática guiada pelos conceitos que nos saltaram aos olhos antes do começo da caminhada, ou mesmo durante o percurso. O nosso objetivo é oferecer uma experiência de confluência em direção à proposta de Stuart Hall para os estudos da subjetividade pós-moderna. Além disso, era do nosso interesse apresentar uma conclusão que funcionasse como um eco da introdução em seu atributo de sustentação em um conceito-chave.

Quentin Tarantino nos apareceu como resposta a uma inquietação teórica e os filmes que compõem o *corpus* da pesquisa, como um resultado afetivo. No momento em que nos deparamos com o conceito de *camp*, descrito por Susan Sontag, de imediato desenhou-se uma intersecção que caberia em uma introdução a todos os demais aspectos estudados. Primeiramente, há um sentimento particularmente ambíguo na nossa relação com o objeto, que se enquadra perfeitamente no parâmetro proposto por Susan Sontag para os que se aventuram a descrever ou contar a história de uma sensibilidade: “uma simpatia profunda modificada pela repulsa”⁸¹. A exuberância do “revestimento decorativo”⁸² na arte, do qual fala Fredric Jameson, parece nos atrair desde a infância e despertou vigorosamente junto com a primeira experiência assistindo *Priscilla, a Rainha do Deserto*, de 1994. O filme australiano, retrato emblemático do universo *drag queen*, abriga o conceito de *camp* em uma perspectiva extrema e criativa: é um *road movie*

⁸¹ Já citado anteriormente na introdução.

⁸² Já citado anteriormente no capítulo anterior.

dramático que carrega na artificialização, mantendo a profundidade psicológica das personagens intacta.

É exatamente o revestimento multicolorido e altamente artificializado que, na filmografia de Quentin Tarantino, tem funcionado como elemento de atração até o momento da escrita desta conclusão. Por outro lado, a repulsa está profundamente ligada às imagens de violência. Introduzir a tese a partir do *camp* é uma escolha passional e também nos pareceu lógico, já que Susan Sontag descreve um tipo de sensibilidade embrionária, em um período imediatamente anterior às primeiras grandes discussões a respeito da condição pós-moderna.

O pensamento de Jean-François Lyotard a respeito da condição pós-moderna, caracterizada pela crise das metanarrativas, serviu de amálgama para os diagnósticos interdisciplinares que já tinham o seu lugar no começo da década de 1970. Em nossa escrita, permeada por uma multiplicidade de conceitos, tentamos reproduzir o mesmo efeito com o argumento de que a perda dos grandes referenciais, passíveis de dar explicação e sustentação aos eventos da experiência humana, seria a raiz de todos os outros sintomas apontados como atributos do sentimento pós-moderno na filmografia de Quentin Tarantino.

De Lyotard, passamos para Fredric Jameson, que nos abriu janelas de leitura importantes. Enxergar *Pulp Fiction* a partir da fragmentação da experiência, da esquizofrenia e da superficialidade foi a gênese de dois capítulos distintos: a análise da montagem fragmentada do filme e a reflexão a respeito da busca de Jules Winnfield e Butch Coolidge por harmonia no meio da “massa amorfa”. Partimos de Jameson para encontrar suporte teórico no conceito de *indeterminância*, de Ihab Hassan, que seria uma resposta para as transformações da condição pós-moderna. O pensamento de Hassan nos permitiu pensar a respeito da sensibilidade flutuante, híbrida e que mantém o espectador suspenso entre o horror e o riso em *Bastardos Inglórios*. O sentimento é presente, em graus diversos, em toda a filmografia do diretor, contudo, em *Bastardos Inglórios* enxergamos um caso extremamente importante porque o filme revolve as fundações de um modelo de representação sacralizado em Hollywood. Dentro da primeira janela aberta abriu-se uma segunda possibilidade de leitura: o riso de horror só seria possível em um mundo que suportasse a crise da representação e fosse consciente da historiografia como

textualidade. Decidimos prosseguir com a leitura de *Bastardos Inglórios* dentro da perspectiva de um olhar para os textos e não *através* deles.

As teorias da dupla ou múltipla codificação na arquitetura pós-moderna foram muito importantes no exercício de análise das estratégias estéticas adotadas por Quentin Tarantino em *Kill Bill*. O ecletismo e a justaposição de elementos conflitantes produzem um discurso híbrido, um “lugar de intersecção de modos de representação”⁸³. Desde a primeira unidade de significação oferecida pelo filme, o cartaz promocional, as tensões sobejam e seguem irresolutas, contudo, caminham para a harmonização. Dentro de uma perspectiva de análise da subjetividade das personagens, a harmonização é o nosso ponto de confluência e conclusão. Para Jules, de *Pulp Fiction*, harmonia seria a saída do estado de percepção automática do mundo; e para a Noiva, a completude de um projeto de vingança e reunião no meio da fragmentação da experiência de vida. Antes de seguir com o prolongamento do capítulo anterior, que já propunha uma discussão a respeito de subjetividade, é importante considerar que para chegar à análise da construção do sentimento pós-moderno na filmografia de Quentin Tarantino foi essencial também contextualizar a pós-modernidade cinematográfica dentro da história da representação.

Prosseguimos com um questionamento: como é possível perseguir a busca por harmonização no meio da desconstrução que vem se desenvolvendo em áreas diversas da cultura, todas elas críticas, segundo Stuart Hall (HALL, 1996, p. 1) “da noção de uma identidade, integral, original e unificada”? Escolhemos encerrar nossa investigação considerando as implicações da representação da identidade e subjetividade pós-modernas e os seus limites, tendo a fragmentação e a superficialidade como características preponderantes, dentro das perspectivas de Stuart Hall e Fredric Jameson (como foi visto no capítulo anterior).

Partimos de um modelo de representação baseado em um sujeito que por muitos séculos estabilizou todo o mundo social, a cultura e as artes⁸⁴. No entanto, um deslocamento que acontece progressivamente desde o modernismo, tem abalado a ideia “que nós temos de nós mesmos como sujeitos integrados”, provocando uma perda de “sentido de si” (HALL, 2006, p. 9) e refletindo esteticamente nos diversos tipos de representação em diferentes modalidades artísticas. Para Hall, as relações espaço-

⁸³ Ver página 68

⁸⁴ Sem, contudo, desconsiderar as desestabilizações anteriores via Cervantes, Shakespeare, Austen e tantos outros, especialmente na literatura.

temporais no interior dos sistemas artísticos precisaram ser remodeladas esteticamente, provocando efeitos profundos na forma como as identidades são localizadas e representadas (HALL, 2006, p. 71). Neste caso, o sujeito é construído dentro da representação e não fora. Contudo, vale observar o discurso como prática social e é neste ambiente de textualidades que se desenvolvem os novos modelos de subjetividade: “identidades são, portanto, pontos de apego temporário às posições do sujeito que as práticas discursivas constroem para nós” (HALL, 1996, p. 6).

Por outro lado, dentro da perspectiva de Fredric Jameson, o fenômeno segue em uma direção diferente: as perturbações sintagmáticas nas formas temporais de arte funcionam como espelho da experiência esquizofrênica, resultante do enfraquecimento da historicidade e dos novos modelos de experiência temporal. Para esta conclusão, que intenciona posicionar o sujeito dentro da representação, consideramos como relevante um ponto de vista híbrido capaz de abrigar um processo que se dá por uma acomodação em sentido duplamente orientado: identidades e produção cultural e artística em um processo de remodelagem mútua. Portanto, o cinema pós-moderno como um meio capaz de refletir sobre o problema da subjetividade no mundo contemporâneo e os personagens Jules Winnfield, de *Pulp Fiction*, e A Noiva, de *Kill Bill*, nos oferecem modelos de duas características importantes: o achatamento, ou superficialidade, dos quais fala Jameson e a fragmentação conforme o pensamento de Hall.

Continuamos nos questionando a respeito da possibilidade de representação de uma identidade tão fragmentada como a da Noiva dentro de escolhas estéticas que não apresentassem a paridade oferecida pela mão, a mente e o sentimento pós-moderno de Quentin Tarantino. No argumento de Catherine Constable, *Kill Bill* “oferece uma extraordinária variedade de estratégias estéticas que destacam o seu *status* de filme e coloca a sua heroína feminina dentro da história da representação” (CONSTABLE, 2015, p. 136). A sobreposição de três elementos de origens distintas nos dá um indício dos modelos de representação de subjetividade nos quais a personagem principal é inserida. A identidade visual e sonora do estúdio Shaw Scope, o cartão “*our feature presentation*” dos cinemas norte-americanos dos anos 1970 e a imagem da Noiva ensanguentada em preto e branco são parte do plano de localização da subjetividade da personagem dentro da história do discurso cinematográfico.

Cada fragmento, capítulo ou modalidade artística que a personagem atravessa constrói as identidades que ela vai desenvolvendo ao longo do filme, e cada um desses fragmentos desempenha um papel diferente. Entendemos que cada “modo diferente de raciocínio desempenha funções diferentes” (McGUIGAN, 2006, p. 171)⁸⁵ e o momento apresentado em preto e branco, o mais cruel, é o ponto de virada na prática discursiva ficcional: é o lugar para onde convergem todas as outras escolhas estéticas e de onde partem todos os fragmentos de “eu” que ela adquire ao longo da história. Não é mais a Black Mamba, ainda não é a Mãe. A Noiva é o meio, mas também início da história de vingança, filmada da forma mais antiga porque aquela imagem é como se fosse a primeira memória: o nascimento. Também é importante concluir esta análise considerando a premissa de Hall a respeito da construção do sujeito no trânsito, mais próxima do “tornar-se” do que do “ser”:

Identities tratam das questões do uso dos recursos da história, da linguagem e da cultura no processo de tornar-se em vez de ser: não “quem somos” ou “de onde viemos”, mais do que podemos nos tornar, como fomos representados e como isso pesa no modo que nós representamos a nós mesmos (HALL, 1996, p. 4)⁸⁶.

Nós forjamos o nosso “eu” através dos discursos aos quais nos sujeitamos e a Noiva tem a sua subjetividade construída ao longo das interfaces textuais propostas por Quentin Tarantino: “quem eu sou – o eu ‘real’ – foi formado em relação a todo um conjunto de outras narrativas” (HALL, 1987, p. 44)⁸⁷. O sujeito do mundo “real”, na ausência das ‘grandes narrativas’ que sustentavam a linguagem do indivíduo como uma “entidade integral” (HALL, 1985, p. 47), é confrontado com uma esquizofrênica cadeia de discursos fragmentados, irresolutos, contudo, harmonizados. Do mesmo modo, ainda que flutuante, as identidades que compõem a fragmentada subjetividade da noiva caminham para um apaziguamento final que gostamos de supor, é uma reciclagem construída dentro do “desapego irônico”, epítome do pós-modernismo (McGUIGAN, 2006, p. 171). É do nosso gosto pessoal acreditar que “a translúcida fluidez da cultura e da identidade” (MCGUIGAN, 2006, p. 171) em *Kill Bill* encontra esperança de conciliação em um modelo próximo ao de *A Felicidade Não Se Compra*, de Frank Capra, contudo, sem o Natal, sem anjos, mas em uma reciclagem irônica do final feliz na Era de

⁸⁵ “different modes of reasoning perform different functions”

⁸⁶ “Identities are about questions of using the resources of history, language and culture in the process of becoming rather than being: “not who we are” or “where we came from”, so much as what we might become, how we have been represented and how that bears on how we might represent ourselves”.

⁸⁷ “Who I am – the ‘real’ me – was formed in relation to a whole set of other narratives”.

Ouro de Hollywood.

O “desapego irônico”, essencialmente autorreflexivo por sua capacidade de “devolver ao sistema sua própria lógica, duplicando-a, refletindo, como um espelho, significando sem absorvê-la” (BAUDRILLARD *apud* HUTCHEON *et al*, 1993 p. 306)⁸⁸ é o meio pelo qual a epifania do modernismo se posiciona dentro de *Pulp Fiction* através da transformação de Jules. Esta última revolução de sensibilidade contemporânea desfigura a ideia de epifania porque ela é um encontro do “significado com a completude” (CLARCK, 1993, p. 387) e as teorias e críticas da condição pós-moderna demonstram que as narrativas contemporâneas, frágeis em sua continuidade, não conseguem avançar até a plenitude. Na literatura, o uso formal da epifania foi quase epidêmico no modernismo e James Joyce até designou um dos seus personagens para trabalhar no desenvolvimento de um conceito. Para Joyce, havia uma aproximação entre a transubstanciação da missa católica⁸⁹, momento em que há a presença material do corpo e do sangue de cristo na eucaristia, e sua tentativa de transformar o pão da vida cotidiana em algo artístico e permanente⁹⁰. A epifania seria uma “manifestação súbita, quer na vulgaridade do discurso ou do gesto” (JOYCE *apud* GARCIA, 1993, p. 123) e que revelaria algo previamente existente na interioridade do sujeito.

Miriam Marty Clarck esboça a natureza epifânica do conto em uma revisão de crítica de textos que enumeram as características de transcendência, de uma “realidade que está além do mundo das aparências” (ROHRBERGER *apud* CLARCK, 1993, p. 387), uma visão que, essencialmente, se relaciona com o moderno de Lyotard, presente em Proust e Joyce que alude a algo que não se deixa fazer presente (LYOTARD, 1984). Para Lyotard, Joyce traz o “não apresentável” através de técnicas estéticas e narrativas e ele se manifesta no significante (LYOTARD, 1984, p. 5). O epifânico moderno, dentro do contexto de Lyotard, pertence ao domínio do sublime. Contudo, apesar da manifestação na materialidade do significante, continua a oferecer ao leitor ou espectador conforto ou prazer. Já no pós-moderno, esta manifestação ocorre entre prazer e dor, sem o “conforto das boas formas” e do “consenso de um gosto” (LYOTARD, 1984, p. 5). Interpretamos a “dor” que traz impureza ao prazer das formas como a ironia e esquizofrenia de um significante poderoso em si mesmo, mas fragmentado por seu conteúdo multiplamente-

⁸⁸ “equivalent to sending back to the system its own logic by doubling it, to reflecting, like a mirror, meaning without absorbing it”.

⁸⁹ Embora considerasse essa aproximação, Joyce torna-a profana.

⁹⁰ Ver: <http://jamesjoyce.ie/epiphanies/>

codificado. O “consenso de gosto”, ausente do “não apresentável” pós-moderno, na nossa análise, é consequente do hibridismo explícito e irresoluto. Não há um consenso formal e o conteúdo enfraquece no meio do exagero do espetáculo do “revestimento decorativo” e sua “estranha animação” compensatória⁹¹. Não há transcendência.

A epifania de Jules e a harmonia da Noiva com sua cria não são efetivas porque, assim como os retalhos da construção narrativa não são costurados para formar um tecido íntegro, os dois, após os seus pontos de mudança, continuam desintegrados. A Noiva mata Bill, sendo então chamada de Leoa que “recuperou a sua cria” e, depois disso, “tudo está bem na selva”. Contudo, momentos antes, na penúltima cena, Bill pergunta porque ela não contou que havia treinado a técnica de explodir o coração, usada para matá-lo. Ela responde que não o fez porque é “uma pessoa ruim”. A harmonização é irresoluta, tudo vai bem “na selva”, mas ela ainda é má e tem uma promessa de vingança, da filha de Vernita Green, pesando sobre a efemeridade da sua tranquilidade.

Do mesmo modo, Jules insiste em não se enxergar como um homem bom depois da “intervenção divina”. Ele sonha ser o pastor que recita versos da Bíblia, mas “essa merda não é verdade”, encerrando qualquer possibilidade de redenção definitiva. A epifania de Jules é duplamente-codificada do modernismo, do mesmo modo que a harmonia da Noiva intertextualiza o final feliz clássico de Hollywood. A ironia costura os fragmentos que nunca se tornarão uma unidade íntegra: seja estética, seja de subjetividade. Para Lyotard,

É preciso deixar claro que o nosso trabalho não é suprir a realidade, mas criar alusões para o que é concebível, mas não pode ser apresentável. Não é de se esperar que esta tafera fará, efetivamente, a conciliação entre os jogos de linguagem (que, sob o nome de faculdades, Kant sabia serem separadas por um abismo), e apenas a ilusão transcendental pode ser uma esperança de totalização em uma unidade real. Mas Kant também sabia que o preço a ser pago por tal ilusão era o terror. Os séculos dezenove e vinte nos deram terror o suficiente. Pegamos um preço grande o suficiente pela nostalgia do inteiro e do único, pela reconciliação do conceito e do sensível, experiência comunicável e transparente. Sob a demanda geral por afrouxamento e apaziguamento, podemos ouvir os murmúrios do desejo de um retorno do terror, para a

⁹¹ Citado de Fredric Jameson anteriormente.

realização da fantasia de aproveitar a realidade. A resposta é: façamos uma guerra contra a totalidade; sejamos testemunhas do não representável; vamos ativar as diferenças e salvar a honra do nome (LYOTARD, 1984, p. 5)⁹².

⁹² “it must be clear that it is our business not to supply reality but to invent allusions to the conceivable which cannot be presented. And it is not to be expected that this task will effect the last reconciliation between language games (which, under the name of faculties, Kant knew to be separated by a chasm), and that only the transcendental illusion (that of Hegel) can hope to totalize them into a real unity. But Kant also knew that the price to pay for such an illusion is terror. The nineteenth and twentieth centuries have given us as much terror as we can take. We have paid a high enough price for the nostalgia of the whole and the one, for the reconciliation of the concept and the sensible, of the transparent and the communicable experience. Under the general demand for slackening and for appeasement, we can hear the mutterings of the desire for a return of terror, for the realization of the fantasy to seize reality. The answer is Let us wage a war on totality; let us be witnesses to the unpresentable; let us activate the differences and save the honor of the name.”

REFERÊNCIAS

FIMOGRAFIA

Kill Bill vol. 2. Direção: Quentin Tarantino. 2004. Blu ray. 137 min. son., color., título original: Kill Bill vol. 2.

PulpFiction –Tempo de Violência. Direção: Quentin Tarantino. 1994. Bluray. 154 min. son., color., título original: PulpFiction.

Bastardos Inglórios. Direção: Quentin Tarantino. 2009. Bluray. 153 min.

BIBLIOGRAFIA

ABEL, Marco. *Violent Affect – literature, cinema and critique after representation*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2007.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: S.H. Butcher. London: Macmillan and Co., 1902.

ALVAREZ, Arturo Serrano. *El cine de Quentin Tarantino: una aproximación a la estética de la violencia*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Trad: Yara Frateschi. São Paulo – Brasília: Edunb, 1996.

BAHN, Paul G. *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

BAPTISTA, Mauro. *O Cinema de Quentin Tarantino*. São Paulo: Papyrus Editora, 2013.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BOGUE, Ronald. CORNIS-POPE, Marcel. *Violence and mediation in contemporary culture*. Albany: State University of New York Press, 1996.

BOGGS, Carl; POLLARD, Tom. *A world in chaos: social crisis and the rise of postmodern cinema*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2003.

- BOOKER, M. Keith. *Postmodern Hollywood: what's new in film and why it makes us feel so strange*. Westport: Praeger Publishers, 2007.
- BOOKER, M. Keith. *Historical dictionary of American cinema*. Lanham: The Scarecrow Press, 2011.
- BORDWELL, David. STAIGER, Janet. THOMPSON, Kristin. *The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960*. London: Routledge, 2003.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. London: Routledge, 1986.
- BULLOUGH, Edward. 'Physical distance' as a factor in art and aesthetic principle. In: *British Journal of Psychology*. Volume V, Junho de 1912.
- CARDOSO, Athos Eichler. *As Revistas de Emoção no Brasil (1934 -1949): o último lance da invasão cultural americana*. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1833-2.pdf>
- CLARCK, Miriam Marty. American stories in the postmodern age. In: *Style*. Vol. 27. Nº 3. Outono de 1993.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- CONRAD, Mark T. *The philosophy of film noir*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2006.
- CONSTABLE, Catherine. *Postmodernism and film*. New York: Columbia University Press, 2015.
- CONSTABLE, Catherine. Postmodernism and film. In: *The Cambridge Companion to postmodernism*. CONNOR, Steven (org). Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- COULTHARD, Lisa. Torture Tunes: Tarantino, Popular Music and New Hollywood ultraviolence. In: *Music and the moving image*. Vol. 2. Nº 2. Summer, 2009.
- DANCYNGER, Ken. RUSH, Jeff. *Alternative script writing: successfully breaking the rules*. Burlington: Focal Press, 2007.

DASSANOWSKY, Robert von. *Locating Mr. Tarantino or, who's afraid of metacinema?* In: Dassanowsky (org). *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*. New York: Continuum Books, 2012.

DENZIN, Norman K. Blue Velvet: postmodern contradictions. In: *Theory, culture and society*. Volume 2, Issue 2-3, June 1988, p. 461-473.

DERRIDA, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

DERRIDA, Jacques. *Esta estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad: Marileide Dias. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

DONESON, Judith E. *The Holocaust in american film*. Syracuse: Syracuse University Press, 2002.

EAGLETON, Terry. Capitalismo, modernismo e pós-modernismo. Tradução: João Roberto Martins Filho. Revisão técnica: Tânia Pellegrini. *Crítica Marxista*, São Paulo, Brasiliense, v.1, n.2, 1995, p.53-68.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Tradução: Letícia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1985.

EDER, Jens. Die Postmoderne im Kino: Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre. In: *Oberflächenrausch: Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*. Münster: Lit Verlag, 2008.

EISENSTEIN, Sergei. Montage of attractions. In: *The drama review*. New York University, March, 1974.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. Tradução: Julio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FLAXMAN, Gregory. *The brain is the screen: Deleuze and the Philosophy of cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

FORSTER, E.M. *Aspects of the novel*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1927.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução: Salma Tannus Muchal. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOSTER, Hal (editor). *The Anti-Aesthetic: essays on postmodern culture*. Port Townsend: Bay Press, 1983.

FRAGOSO, Suely. Imersão em games narrativos. *Galáxia*. São Paulo, p. 58-69, dezembro de 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n28/v14n28a06.pdf> (acesso em: 01/02/2018).

GARCIA, Ivanir Barp. Epifania Sinthoma. In: *Revista de Ciências Humanas*. Florianópolis. Volume 12. Nº. 16. 1994.

GALLEFENT, Edward. *Quentin Tarantino*. Harlow: Pearson Education Limited, 2006.

GENETTE, Gerard. *Paratexts – thresholds of interpretation*. Tradução: Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GREENE, Maxine. Postmodernism and the Crisis of Representation. In: *English Education*. Vol. 26, nº 4, pp. 206-219. Dezembro de 1994.

GORMLEY, Paul. *The new-brutality film: race and affect in contemporary Hollywood cinema*. Bristol: Intellect, 2005.

HALL, Stuart; DU GAY, Paul. *Questions of cultural identity*. London: SAGE Publications, 1996.

HALL, Stuart. Minimal Selves. In: *The real me: post-modernism and the question of identity*. London: The Insitute of Contemporary Arts, 1987.

HALL, Stuart. On postmodernism and articulation. In: *Journal of Communication Inquiry*. Vol. 2. Nº 2. Junho de 1986. Entrevista concedida a Lawrence Grossberg.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. *The condition of postmodernity*. Cambridge and Oxford: Blackwell, 1989.

HASSAN, Ihab. The culture of postmodernism. In: *Theory, culture and society*. Vol. 2. Nº 3. November, 1985.

HILL, Vall. EVERY, Peter. Postmodernism and cinema. In: *The Routledge Companion to Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1998.

- HINTON, David B. *The Films of Leni Riefenstahl*. Plymouth: The Scarecrow Press, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Ímago Editora, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1980.
- HUTCHEON, Linda. *Historiographic Metafiction: the parody and intertextuality of History*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1989.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução: Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JAKOBSON, Roman. *Selected Writings III: poetry of grammar and grammar of poetry*. The Hague: Mouton Publishers, 1981.
- JAMESON, Fredric. Postmodernism and Consumer Society. *The Anti-Aesthetic: essays on postmodern culture*. Ed. Hal Foster. Port Townsend: Bay Press, 1983.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução: Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997.
- JASON, Gary. Film and Propaganda: The Lessons of the Nazi Film Industry. In: *Reason Papers*. Vol. 35, no. 1, Julho de 2013.
- JULLIER, Laurent. *L'écran post-moderne*. Montréal: L'Harmattan, 1997.
- JENCKS, Charles. *The new paradigm in architecture*. In: Jodidio. *Iran: architecture for changing societies*. Torino: Umberto Allemandi, 2004.
- JENCKS, Charles. *What then is post-modernism?* In: *The post-modern reader*. John Wiley & Sons Ltd, 2010.
- JENCKS, Charles. *A civic masterpiece: Charles Jencks on on Herzog & de Meuron's Elbphilharmonie*. 2017. Disponível em: <https://www.architectural-review.com/buildings/a-civic-masterpiece-charles-jencks-on-herzog-and-de-meurons-elbphilharmonie/10018171.article>
- JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Trad: Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

- KAHL, Douglas. Robert Venturi and his contributions to Postmodern Architecture. In: *Oshkosh Scholar*. Volume III, Abril de 2008.
- KATSAN, Gerasimus Michael. *Unmaking history: postmodernist technique and national identity in the contemporary greek novel*. (Tese de Doutorado). Columbus: The Ohio State University, 2003.
- KING, Geoff. Killing funny: mixing modalities in New Hollywood's comedy-with-violence. In: Steven Jay Schneider (ed). *New Hollywood Violence*. Manchester: Manchester University Press, 2004.
- KING, Geoff. *Film Comedy*. London: Wallflower Press, 2002.
- KIRSCH, Scott. Spectacular violence, Hypergeography, and the question of alienation in Pulp Fiction. In: *Engaging film: Geographies of mobility and identity*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2002.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LIVINGSTONE, Paisley. PLANTINGA, Carl. *The postmodern companion to philosophy and film*. London and New York: Routledge, 2009.
- LYOTARD, Jean-François. Answering the question: what is postmodernism? In: *The postmodern condition: a report on knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad: Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- MARAND, Claudine Le Pallec. Le bouleversement du territoire du film de genre: la vengeance des femmes de Quentin Tarantino. In: *Revue Entrelacs*. N° 8. 2010.
- MCGUIGAN, Jim. *Modernity and postmodern culture*. Berkshire: Open University Press, 2006.
- MCGOWAN, John. From Pater to Wilde to Joyce: Modernist Epiphany and the Soulful Self. In: *Texas Studies in Literature and Language*. Vol. 32. N°3. Fall, 1990.
- McHALE, Brian. *Postmodern fiction*. London and New York: Routledge, 1987;

METZ, Christian. *Film language: a semiotics of the cinema*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

MEYER, Imke. Exploding cinema, exploding Hollywood: Inglourious Basterds and the limits of cinema. In: *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: a manipulation of metacinema*. London and New York: Continuum, 2012.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2007.

MOUAT, Cecília. *Camp and queer aesthetics in Almodovar films: the case of Pepi, Luci, Bom and the Girls*. Disponível em:
http://www.academia.edu/1104528/Camp_and_Queer_Aesthetics_in_Almodovar_Films_The_case_of_Pepi_Luci_Bom_and_the_Girls acesso dia: 14/02/2018.

NATOLI, Joseph. HUTCHEON, Linda. *A postmodern reader*. Albany: State University of New York Press, 1993.

NEWMAN, Michael Z. *Indie and American film culture*. New York: Columbia University Press, 2011.

NOVAES, Joubert Mateus Garcia. OLIVA, Rodrigo. *O uso da música como recurso amenizador da violência na obra de Quentin Tarantino*. Anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Disponível em:
<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2645-1.pdf> acesso dia 14/02/2018.

NOVITZ, David. Postmodernism: Barthes and Derrida. In: Berys Gaut, Dominic McIver Lopes (ed). *The Routledge Companion to Aesthetics*. London e New York: Routledge, 2001.

PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie. *Inglorious Basterds in Tarantino's Django Unchained: When the West crosses The South*. In: Lee Broughton (Org). *Critical Perspectives on the western: from a Fistful of dollars to Django Unchained* Lanham: Rowman & Littlefield Publishers: 2016.

PEARY, Gerald (org). *Quentin Tarantino: interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.

PERRY, Ted. *Masterpieces of Modernist Cinema*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

- PRINCE, Stephen. *Screening Violence*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.
- RENTSCHLER, Eric. Mountains and modernity: relocating the *Bergfilm*. In: *New German Critique*. Nº 51, Outono de 1990.
- RIFFATERRE, Michael. Intertextual Representation: on mimesis as interpretive discourse. *Critical Inquiry* 11, no. 1 (1984): 141-62.
- RODRIGUES, Leandro Garcia. Pedro Almodóvar e Susan Sontag: interseções camp. In: *Crítica Cultural*. Palhoça, Volume 6. Nº 1. Janeiro/Junho de 2011.
- ROSE, Margaret A. *The post-modern and the post-industrial*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Coimbra: Adições Almedina, 2013.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do assassinato como uma das belas-artes, de Thomas de Quincey, ou quando a ética se torna uma questão de gosto. In: *Aletria*. Vol. 20. Nº 3. Setembro-dezembro de 2010.
- SENNETT, Alan. Triumph of the Will as a case study. In: *The Journal of cinema and media*. Vol. 555. Nº. 1. 2014.
- SMELICK, Anneke. Lara Croft, Kill Bill and feminist film studies. Buikema, Rosemarie; Plate, Liedeke; Thiele, Kathryn (ed). *Doing gender in media, art and culture*. New York: Routledge, 2018.
- SILVA, Carolina Oliveira. Melodrama pop em Quentin Tarantino e sua trilogia histórica. In: *XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. 2016. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-0407-1.pdf>
- SIM, Stuart. Postmodernism and Philosophy. In: Stuart Sim (org) *The Routledge Companion to Postmodernism*. London e New York: Routledge, 1998.
- SONTAG, Susan. *Notes on Camp*. 1964. Disponível em: [http://core.roehampton.ac.uk/repository2/content2/subs/d.steedman/d.steedman1608/Sontag%20\(2009\)%20Notes%20on%20Camp.pdf](http://core.roehampton.ac.uk/repository2/content2/subs/d.steedman/d.steedman1608/Sontag%20(2009)%20Notes%20on%20Camp.pdf)
- SONTAG, Susan. *Against Interpretation*. 1964. Disponível em: <http://www.coldbacon.com/writing/sontag-againstinterpretation.html>

SONTAG, Susan. *Doença e suas metáforas / Aids e suas metáforas*. Tradução: Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SPECK, Oliver C. Is Tarantino serious? The twofold image of the Auteur and the state of exception. In: Dassanowsky (org) *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*. New York: Continuum Books, 2012.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução: Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2013.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido*. Tradução: José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STRÖTGEN, Stefan. "I compose the Party Rally...": The Role of Music in Leni Riefenstahl's Triumph of the Will. In: *Music & Politics*. Volume II. Edição 1. Inverno de 2008.

STURBA, Cezar Braga. O niilismo e a vacuidade da vida segundo Nietzsche. In: *Revista Lampejo*. Nº 7, semestre 1, 2015.

VENTURI, Robert. SCOTT BROWN, Denise. IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas: o simbolismo esquecido da forma arquitetônica*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London & New York: Methuen, 1984.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.