

Crítica Cultural enquanto Prática Fílmica: o Cinema de Quentin Tarantino

Rafael Duarte Oliveira Venancio*
Centro Universitário Senac – SP

Índice

1 Os Três campos do Dispositivo e suas formas de ação	4
2 O Cinema de Quentin Tarantino e os filmes sob filmes	7
Considerações Finais: Combinatória Fílmica enquanto Crítica Cultural	16
Bibliografia	17

Resumo

A citação cinematográfica é mais do que uma imagem de homenagem. O presente artigo busca mostrar que o uso de citações pode se constituir enquanto crítica cultural do campo do cinema. Assim, usando as noções de dispositivo e fórmula, analisaremos como a produção de Quentin Tarantino pode mostrar que o exercício da crítica do cinema pode ser feita por realizadores no momento da construção de seus filmes enquanto mecanismo de consolidação da linguagem midiática.

Palavras-chaves: Citação cinematográfica; Crítica; Linguagem Midiática.

*Professor do Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual do Centro Universitário Senac (SP), da Graduação em Rádio, TV e Vídeo e do Curso Superior de Tecnologia em Fotografia do Complexo Educacional FMU-FIAM-FAAM e do Curso Superior de Tecnologia em Produção Multimídia do IED-SP. É Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). É mestre em Ciências da Comunicação pela ECA/USP e graduado em Comunicação Social: Habilitação em Jornalismo pela mesma instituição.

Abstract

The cinematographic quote is more than an image of honor. This article seeks to show that the use of citations can be a criticism of the cultural field of cinema. So, using the concepts of dispositif and formula, we will consider how the cinema of Quentin Tarantino can show that the practice of film criticism can be made by directors in the construction of his films as a mechanism of consolidation of media language.

Keywords: Cinematographic quote, Criticism, Media language.

QUANDO estamos vendo um filme – seja na telona do cinema ou na telinha de nossos lares – não é difícil reconhecermos uma cena que parece ser de outro filme. Em uma brincadeira de metacinema, vemos o realizador audiovisual reconstruir algo já feito, desvelando-o ou ressignificando-o. A diegese mostrada se torna ligada a outra, tal como uma citação de um texto dentro de outro texto.

Entramos assim no campo da Crítica. No entanto, engana-se aquele que acredita que a Crítica do Cinema é somente aquela praticada pelos jornalistas de cultura com suas resenhas e comentários. A natureza da Crítica é distinta e, na maior parte do tempo, ela aparece mais em realizações audiovisuais do que nos livros teóricos.

Cineastas diversos e antagônicos entre si, tal como Jean-Luc Godard e Quentin Tarantino, são exemplos vivos do estar consciente do que um filme é feito e sua posição dentro do mundo. A atividade crítica deles não reflete no saber das técnicas ou das construções de tempo-espaço, mas no saber que seus filmes estão em relação a uma multitude de relações que são agrupadas pelas três áreas de ação de racionalidade: Estética, Mundo da Vida e Sistema.

Assim, identificar a eterna relação entre fórmula e dispositivo nos filmes é um dos passos cruciais da Crítica. É ir às profundezas da escritura dessa linguagem. Tomando como base o par de oposição entre ideia (a ideia de um filmes por um realizado; chamaremos ela de A) e inscrição (a realização do filmes; chamaremos ela de B), não podemos achar que a linguagem do filmes é o resultado da progressão de A para B, ou seja, A-B.

Antes desse A, tal como a Desconstrução por Jacques Derrida teoriza, há a escritura, um B' que transforma a relação de linguagem em

B'-A-B, onde há primazia do B', mas não uma indissociação dele ao B. Dessa forma, não devemos ver apenas a escritura como articulação, mas como complementariedade.

Sendo a complementariedade um processo indefinido, a escritura é, dessa forma, o “suplemento por excelência, pois ela marca o ponto onde o suplemento se dá como suplemento de suplemento, signo de signo, *tendo o lugar* de uma fala já significativa: ela desloca o *lugar próprio* da frase, a vez única da frase pronunciada *hic et nunc* por um sujeito insubstituível, e retrorretira o nervo da voz. Ela marca o lugar da reduplicação inicial” (DERRIDA, 2008: 343).

Reduplicação também do *parergon* de cada prática de linguagem (DERRIDA, 1987), onde o *meta-syuzhet* é um de seus componentes. Assim, a ação da fórmula na Estética (fórmula estética), Mundo da Vida (fórmula mundana) e Sistema (fórmula sistêmica) nunca é original e nunca está apenas no campo da inscrição, mas sim um processo de escritura que, apesar dos seus ares inéditos, demonstra uma necessidade posta por pelo menos uma das três racionalidades.

Estamos falando assim de realizadores que, querendo ou não, entenderam bem o *Zeitgeist* de seu tempo – não importando se esse espírito seja sistêmico, mundano ou estético. Tal como a visão da linguagem audiovisual proposta aqui, eles conseguiram trabalhar transversalmente fazendo progressões e aprofundamentos.

Assim, o objetivo desse trabalho é entender essa dimensão crítica que possibilita os cineastas fazerem filmes sobre filmes. O objeto utilizado aqui para descrever tal movimento é a produção de Quentin Tarantino, mencionado anteriormente enquanto exemplo dessa prática.

Primeiramente descreveremos o arcabouço teórico do presente artigo – calcado no projeto desconstrucionista de Jacques Derrida – que possui dois conceitos-chave: dispositivo e fórmula. Depois, prosseguiremos para a análise do objeto proposto buscando os mecanismos linguísticos da Crítica possibilitando o efeito de sentido do *filme sob filme*.

O filme sob filme é um além do filme sobre filmes. Inspirados nos estudos dos anagramas por Ferdinand de Saussure, foco da atenção de Jean Starobinski, explicaremos tal procedimento e mostraremos a presença de uma função de uma Crítica Cultural em tal produção audiovisual.

1 Os Três campos do Dispositivo e suas formas de ação

A noção de dispositivo foi cunhada por Jean-Louis Baudry (1975) em *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*. Em suma, o dispositivo é a visão do cinema enquanto “um sistema constituído de três níveis articulados: 1) a tecnologia de produção e exibição (câmera-projetor-tela); 2) o efeito psíquico de projeção-identificação e o ilusionismo; 3) o complexo da Indústria Cultural como instituição social produtora de um certo imaginário” (*apud* AUMONT, 2004: 46).

Muito mais do que dar continuidade ao debate Adorno-Benjamin em seu terceiro ponto, o dispositivo por Baudry dialoga com outros conceitos irmãos que compartilham o mesmo nome. Na maioria deles, especialmente naqueles compartilhados por pós-estruturalistas e pós-modernos, o dispositivo implica dois fatores cruciais para sua operação: uma questão de poder (controle, sedução, legitimação) e uma questão de linguagem (discurso, escritura).

Mas como isso se relaciona à fórmula do cinema, o mecanismo linguístico próprio de cada realização do campo? Ora, antes de partir para a resposta dessa questão central, seria interessante esmiuçar, usando um processo de inter-relação teórica, os três pontos do dispositivo.

O primeiro deles são as questões de concretização da prática midiática audiovisual: câmera-projetor-tela. Aqui, o que está em jogo são questões da Arte e da Estética, o do como fazer e de que forma apresentar.

Já o segundo, o efeito psíquico de projeção-identificação e o ilusionismo, já significa as questões de interação e recepção com o público. São questões da Cultura, do privado, do interpessoal, da constituição individual e social da psique.

Por fim, o terceiro ponto, da Indústria Cultural, está nas questões que chamamos sistêmicas. É a relação do produto audiovisual não só com a Economia, com a Política do seu tempo, mas também com as ideologias.

Interessante notar que o 2º e o 3º ponto se relacionam com a constituição dual das formas de agir no mundo – suas racionalidades, seus movimentos de *Aufklärung* – para Jürgen Habermas. É o jogo entre

a ação comunicativa (par do 2º ponto) e ação instrumental (par do 3º ponto).

Essa racionalidade dupla, onde uma legitima/modifica a outra, parte da distinção habermasiana, dos conceitos hegelianos do período de Iena, entre trabalho (racionalidade/ação instrumental) e interação (racionalidade/ação comunicativa).

A ação instrumental é a racionalidade regida por regras técnicas apoiadas no saber empírico. Isso implica numa teleologia, ou seja, em previsões sobre o mundo que implicam na escolha de estratégias. São essas estratégias analíticas que montam toda a gramática social na qual vivemos. A Política, o Estado e a Economia, as ideologias do mundo estão neste campo, pois elas possibilitam a reprodução material da sociedade. À parcela do mundo regida pela ação instrumental, Habermas dá o nome de Sistema.

Já a ação comunicativa está calcada na interação simbolicamente mediada, em poucas palavras, no cotidiano social. É o campo da tradição, da cultura, da fofoca, da família e do socialmente compartilhado. A validade de qualquer coisa neste campo depende do acordo mútuo proporcionado pela intersubjetividade envolvendo intenções e reconhecimento geral das obrigações.

Com isso, a ação comunicativa é “orientada para o *entendimento* e não para a manipulação de objetos e pessoas no mundo em vista da reprodução material da vida (como é o caso da racionalidade instrumental)” (NOBRE, 2004: 56). É o espaço do chamado Mundo da Vida, do vívido cotidiano.

As duas racionalidades – a ação instrumental e a ação comunicativa –, em interação, vão desenhando a realidade das relações sociais contemporâneas. No entanto, há algo cuja racionalidade normalmente foge do Sistema e do Mundo da Vida. Isso, para os críticos de Habermas, é o campo da Arte e suas regras próprias. Essa racionalidade artística é o ponto-chave do 1º ponto do dispositivo, utilizando uma lógica bem próxima daquela atribuída à palavra estética desde a Escola de Wolf e consolidada por Hegel.

Com isso, ao destrinchar o conceito de dispositivo, ampliando-o, nos deparamos com o seguinte quadro, dividindo o dispositivo em longos três ramos onde cada ponto-chave de sua definição se relaciona com uma racionalidade e seu campo de ação:

	Pontos-chaves	Racionalidade	Campo de Ação
Dispositivo	Câmera-projetor-tela	Arte/Estética	Outras obras de arte
	Interação psíquica	Mundo da Vida	Cultura e Cotidiano
	Indústria Cultural	Sistema	Política e Economia

Dessa forma, o conceito de dispositivo mimetiza a própria sociedade em si, mostrando a relação intrínseca entre as três racionalidades. Tal como as três partes de um nó borromeano, Sistema, Mundo da Vida e Estética estão inter-relacionadas e cada um desses elos sustenta os demais. Sem um deles, não há nada, não há mais o nó, não há mais a sociedade.

Assim, qualquer filme acaba priorizando um desses três campos para tentar se fixar enquanto prática midiática relevante no todo social. Ora, sabemos que ele se fixa através do mecanismo linguístico que denominamos fórmula (*syuzhet*) do filmes. *Syuzhet* define, normalmente, aquilo que chamamos de trama (*plot*), ou seja, o arranjo narrativo, o movimento sintagmático da apresentação e da história a ser contada. Isso faz Bordwell (1997: 50) chamá-la de arquitetônica da narrativa.

No entanto, a tradução “trama” para *syuzhet* reduz muito a capacidade metalinguística do termo. O *syuzhet* não é apenas uma trama qualquer, ou mesmo, uma trama única de um dado filme ou produto audiovisual. Ele, principalmente se pensarmos em produções seriadas ou em práticas com amplo campo intertextual (ambas presentes no filmes), ganha o status de receita.

Tal como uma receita de bolo, o *syuzhet* precisa de uma ordem definida de componentes que, em si, podem ser trocados por outros similares. É como em uma receita de bolo. Não podemos colocar o fermento depois que a massa foi ao forno, mas podemos trocar o chocolate por laranja para mudar seu sabor.

É através dessa receita, a fórmula, que o filme age no dispositivo, priorizando um campo de ação, uma racionalidade. Tendo isso em vista, é necessário voltar nossos olhos para o objeto de estudo em questão do presente trabalho, os filmes de Quentin.

2 O Cinema de Quentin Tarantino e os filmes sob filmes

Considerado uma das molas propulsoras do movimento de estetização da violência no cinema norte-americano, Quentin Tarantino possui uma particularidade na construção diegética dos filmes que dirige: o uso de citações cinematográficas. Paradigma do cinema de autor, a citação cinematográfica – ou seja, fazer referência a outros filmes em sua escrita audiovisual – causa uma espécie de ruído quando pensamos em Tarantino como apenas o expoente de um gênero fílmico, o de violência.

Eis que aqui vemos um procedimento muito interessante nos longas-metragens dirigidos por Tarantino que, por sua vez, é pouco considerado: a construção de filmes tal como se fosse pela combinatória do amplo inventário cultural fílmico que existe. Não são apenas filmes sobre filmes, mas sim *filmes sob filmes*.

Esse conceito que aqui apresentamos possui clara inspiração na delimitação feita por Starobinski acerca dos estudos de anagramas por Saussure. Nesses estudos, Saussure caracteriza o anagrama enquanto uma formação combinatória pautada não pelo artista, mas para uma dimensão linguística de bricolagem formada por um pré-texto: o hipograma.

[A] conclusão implícita em toda a pesquisa de Ferdinand de Saussure [é] que as palavras da obra se originaram de outras palavras antecedentes e que elas não são diretamente escolhidas pela consciência formadora. A pergunta que se coloca é: o que existe imediatamente atrás do verso? A resposta não é: o indivíduo criador mas: a palavra indutora. Não que Ferdinand de Saussure chegue ao ponto de apagar o papel da subjetividade do artista: parece-lhe, no entanto, que ela não pode produzir seu texto a não ser depois de passar por um pré-texto. Analisar os versos na sua gênese não será, portanto, remontar imediatamente a uma intenção psicológica: antes será preciso pôr em evidência uma latência verbal sob as palavras do poema. Atrás das palavras prodigalizadas pelo discurso poético, existe a palavra. O hipograma é um *hypokeimenon* verbal: é um *subjectum* ou

uma *substantia* que contém em germe a possibilidade do poema (STAROBINSKI, 1974: 107).

Vemos aqui os autores, cinematográficos ou não, sendo perfeitos *bricoleurs* tal como Claude Lévi-Strauss descreve:

Olhemos [o *bricoleur*] em atividade: excitado por seu projeto, sua primeira providência prática é, no entanto, retrospectiva: ele deve voltar-se para um conjunto já constituído, formado de instrumentos e de materiais; fazer-lhe ou refazer-lhe o inventário; enfim e sobretudo, estabelecer com ele uma espécie de diálogo para inventariar, antes de escolher, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema que ele lhe apresenta (LÉVI-STRAUSS, 1962: 28)

Assim, tudo é feito a partir do pré-existente. O objetivo dessas palavras sob palavras (ou, no nosso caso, filmes sob filmes) não é achar alguma palavra escondida, descobrir o enunciado inicial. O anagrama significa a própria evolução do campo e se mostra enquanto uma invariável: o segredo é repetir, através das diversas combinações possíveis, uma forma de representação geradora.

Tal procedimento é presente no *corpus* tarantinesco e possui até uma metáfora inicial que a vincula enquanto força-motriz autoral. Quentin Tarantino, que abandonou a escola no colegial e nunca fez faculdade de cinema, tem uma frase atribuída a ele que diz que ele nunca foi a uma escola de cinema, mas sim ao cinema.

Funcionário da locadora Video Archives em Manhattan Beach, Califórnia, Tarantino seria o maior expoente de uma série de *movie geeks* que convenceram produtores independentes a financiar seus filmes no começo dos anos 1990. Suas realizações seriam a bricolagem dos filmes de locadora – e, assim, incluindo os filmes B e estrangeiros, com pouco espaço nas salas de exibição após a febre do VHS – algo que, mesmo sendo acusado de paródia, sempre foi tratado enquanto homenagem pelo diretor.

Assim, não é a violência a força-motriz em Tarantino, mas a combinação de filmes, as “homenagens”. É o exercício do fã (ou pró-fã)

de determinado tipo de filme em uma rearticulação dos melhores fatores presentes no inventário cinematográfico. Isso é possível ver filme a filme, além de ser algo que o diretor cada vez mais radicaliza em sua produção.

Já no primeiro longa, *Reservoir Dogs* (1992), Tarantino não só nos apresenta o crime violento entremeado por longos diálogos e narrativa não-linear. Para ele, o filme seria uma analogia ao *The Killing* (1956), de Stanley Kubrick, considerado um dos representantes da transição entre o *film noir* e o *neo-noir*.

No entanto, se *The Killing* é o eco, o filme-chave, de *Reservoir Dogs*, o filme vai articulando todos os filmes “parentes” da obra de Kubrick. Assim, temos todos os filmes de roubo (*heist movies*) – normalmente, filmes “enlatados” e filmes B – articulados tal como se fosse modificando Kubrick para se tornar Tarantino.

No caso do argumento, por exemplo, *Kansas City Confidential* (1952) parece como principal referência. Já os nomes das personagens – ou seja, cada um dos bandidos serem conhecidos por uma cor – é uma citação clássica de *The Taking of Pelham One Two Three* (1974).

No nível das cenas, temos referências claras a *The Big Combo* (1955, a cena de tortura), *Mean Streets* (1973, maneira de apresentar o *ethos* e os modos de falas dos criminosos) e a uma tradição de montagem típica dos filmes de roubo conhecidos como *capers* onde a ironia domina já que o crime é mostrado em toda sua visibilidade.

Por fim, na trilha sonora, a música é típica dos anos 1970. As duas músicas que se destacam *Little Green Bag*, de George Baker Selection (sequência inicial), e *Stuck in the Middle with You* (cena de tortura), do Stealers Wheel são, respectivamente, de 1970 e 1972.

Assim, podemos indicar uma forma fixa da combinatória efetuada por Quentin Tarantino. Há um filme-chave e três campos de livre citação (argumento, cenas e trilha sonora) subordinados ao filme-chave e com a intenção de operar a semeiose que levará ao surgimento do filme-final. Essa não é uma estrutura possível de ser vista em todos os outros filmes de Tarantino, não só em *Reservoir Dogs*.

No filme seguinte, *Pulp Fiction* (1994), o filme-chave seria *I Tre Volti della Paura* (1963). Considerado um filme de terror de Mario Bava com Boris Karloff, possui uma diegese onde a motivação é a vingança e o assassinato tal como se fosse um *ubernoir*.

O filme de Bava tal como o de Tarantino é uma trilogia em um filme só. E os três campos de livre citação apenas ressalta a força dessa forma narrativa imbricada em certa circularidade. Assim, no nível do argumento, usa *True Romance* (1993, roteiro do próprio Tarantino), o curta *Curdled* (1991, rearticulado na história de limpar cenas de crime) e o próprio *Reservoir Dogs*. A própria referência ao gênero literário *pulp fiction* e a escritores tal como Elmore Leonard são altamente articulados aqui.

Já nas cenas, *Kiss Me Deadly* (1955) é amplamente referenciado no personagem Butch Coolidge (boxeador interpretado por Bruce Willis). Já a cena da dança entre Vincent Vega e Mia Wallace, apesar de parecer uma paródia de *Saturday Night Fever* (1977), é claramente uma citação de *Bande à part* (1964). Os dois sádicos criminosos e toda sua sequência fílmica é uma releitura dos criminosos Mountain Man e Toothless Man de *Deliverance* (1972).

Além disso, é o filme de Tarantino onde há mais referências a programas de TV. Aliás, é até mesmo difícil de apontá-los independentemente já que em *Pulp Fiction* há uma inspiração da programação televisiva norte-americana dos 1970.

Outra cena digna de nota é o discurso feito por Jules (Samuel L. Jackson) citando um falso livro bíblico de Ezequiel 25:17. Essa passagem é usada na abertura de um filme estrelado por Sonny Chiba, *Karate Kiba* (1973) baseado em mangé de Ikki Kajiwara.

Por fim, na trilha sonora, a *surf music* é utilizada em situações que jamais figuraram nos *beach movies* estrelados por Frankie Avalon, ou seja, ao invés de comédia e dias felizes, essas músicas emolduram ironicamente a vingança e a violência em Tarantino.

Se tanto *Reservoir Dogs* como *Pulp Fiction* possuem um leve tom de referência a *blaxploitation*, principalmente nos modos de agir das personagens, o terceiro longa de Tarantino, *Jackie Brown* (1997), se assume totalmente nessa vertente. O filme, que pode até ser considerado uma homenagem inteira ao gênero, possui um filme-chave muito claro: *Foxy Brown* (1974).

Interpretada pela mesma atriz, a musa do *blaxploitation* – inclusive em sua fase “B” – Pam Grier, Foxy e Jackie são praticamente a mesma personagem tal como um arquétipo, uma *persona* fílmica. É em cima desse mecanismo que todo o filme de Tarantino irá se desenvolver.

No campo de livre citação do argumento, outros filmes de Pam Grier aparecem, especialmente, *Coffy* (1973) e *Black Mama, White Mama* (1973). O universo desenvolvido em *Jackie Brown* possui uma relação de continuidade com esses filmes, especialmente na questão da representação dos cafetões, da relação racial entre brancos e negros e, especialmente, entre negros e policiais brancos.

Nas cenas, a que causa mais ruído por sair do *blaxploitation*, é a sequência inicial que utiliza a mesma sequência de *The Graduate* (1967). Um “leitmotiv visual” comum ao filme, dando unidade, é dar à cinematografia do filme a mesma colorização (somada ao vestuário e às locações) dos filmes de *blaxploitation*, mas ressaltando uma decadência daqueles personagens, mostrando esse cinema negro enquanto *kitsch*.

Por fim, a música – inclusive a utilizada na sequência análoga a *The Graduate* – são de filmes de *blaxploitation* tal como *Across 110th Street* (1972) e o já mencionado *Coffy*. Destaque também para música do grupo de soul The Delfonics, de sucesso entre 1965 e 1975.

A “homenagem” aos gêneros marcaria os três próximos filmes de Tarantino: *Kill Bill Part 1* (2003, filmes de artes marciais de Hong Kong e os japoneses *chanbara*), *Kill Bill Part 2* (2004, *Spaghetti Westerns*) e *Death Proof* (2007, filmes B de *exploitation* e *slasher film*).

Na primeira parte de *Kill Bill*, o filme-chave é o japonês *Lady Snowblood* (1973). Dos filmes de Tarantino, poucos são tão próximos do filme-chave como este, pegando todo o espírito diegético da trama. Alguns críticos chamam até o filme dos anos 1970 de *template* do filme de Tarantino.

No argumento, a série japonesa de TV *Kage no Gundan* (1980, que protagoniza a personagem Hattori Hanzo) e o sueco *Thriller – en grym film* (1973) são as principais forças de condução narrativa. Já nas cenas, os filmes dos Shaw Brothers são a principal fonte de citação, tendo o logo da companhia aparecendo nos créditos iniciais da primeira parte de *Kill Bill*.

Outra cena antológica, a dos Crazy 88s, é uma bricolagem de referências ao cinema asiático: a máscara de Bruce Lee em seus tempos de Kato, os ternos de *Reservoir Dogs* e os filmes de Jimmy Wang Yu, especialmente *The Chinese Boxer* (1969). Por fim, a própria roupa da Noiva (Uma Thurman) é o mesmo agasalho amarelo usado por Bruce

Lee em seu filme final *The Game of Death* (feito em 1973, lançado postumamente em duas versões 1978 e 2000)

Já a trilha sonora, pela primeira vez, não ficou a cargo de Tarantino. Ele escolheu as linhas gerais de música – basicamente um *pot-pourri* de seus últimos filmes organizado pelo artista de hip hop RZA.

Na segunda parte de *Kill Bill*, a temática *western* é mais clara e o filme-chave é *Hannie Caulder* (1971). Tanto em argumento como em cenas, o *Spaghetti Western*, especialmente de Sergio Leone, ganha grande destaque. O grande *corpus* de Sergio Leone está em *Kill Bill Part 2* articulado com o próprio espírito do que representava o gênero fílmico.

Ora, mas o que ele representa? O *Spaghetti Western* sempre foi considerado uma simplificação do tradicional gênero fílmico conhecido como *Western*. Essa afirmação tem como metáfora o diálogo de John Ford com Burt Kennedy onde o último resume a fórmula do *Spaghetti Western* como “sem história, sem cenas. Só matança” (*apud* FRAYLING, 2006: 35).

O *western* já possuía suas particularidades enquanto narrativa midiática. Umberto Eco, ao analisar as diferenças entre a trama clássica *Édipo Rei* e o enredo espetacular moderno, o clássico *western* *No Tempo das Diligências*, afirma que no filme de John Ford tudo ocorre no nível do enredo. Assim, “não há nenhuma tentativa de análise psicológica, cada caráter já vem definido do modo mais convencional possível, e cada gesto é milimetricamente previsível” (ECO, 1991: 22). Tal como o romance popular, o filme vem para abrandar as expectativas do público, se tornando “antes de tudo ‘popular’ porque [é] ‘demagógico’” (ECO, 1991: 23).

O *Spaghetti Western* utilizava essa mesma estratégia, mas, muitas vezes, usando personagens históricos – e não ficcionais como *No Tempo das Diligências* – em seus enredos. Exemplo disso é a predileção por retratar grupos de revolucionários mexicanos de 1910 em filmes como, por exemplo, *Uma bala para o general* (1967, de D. Damiani), *Os violentos vão para o inferno* (1968, de S. Corbucci), *Django, não perdoa, mata* (1968, de S. Corbucci), *Quando explode a vingança* (1971, de S. Leone) e *Pancho Villa* (de E. Martín).

Ora, se o conteúdo não os faziam alternativos – especialmente no discurso emancipatório que o conceito alternativo engendra – porque

eles podem ser considerados alternativos? Bom, é interessante notar que

O termo “Spaghetti Western” foi primeiramente cunhado por críticos americanos do Western italiano e tinha significação pejorativa; na Itália, esses filmes ficariam conhecidos como – de uma forma defensiva – como Macaroni Westerns. Isso começou um surto entre os jornalistas comentadores de cinema em aplicar termos culinários aos “inautênticos” ou *alien* westerns: Sauerkraut Westerns (produzidos na Alemanha Ocidental), Paella Westerns (produções internacionais filmadas na Espanha), Camembert Westerns (filmes produzidos em Fontainebleau), Chop Suey Westerns (filmados em Hong Kong) e, mais recentemente, Curry Westerns (financiados e feitos na Índia) (FRAYLING, 2006: xxi)

No entanto, o termo se popularizou para definir produções fílmicas entre as décadas de 1960 e 1970 que eram filmadas na Itália ou na Espanha (graças às características naturais da Andalúcia, semelhantes ao Oeste Norte-Americano), utilizando produção e materiais europeus, com atores considerados de filme B (mesmo os americanos como Lee Van Cleef, Clint Eastwood e Charles Bronson).

O interessante é que tudo que fazia um *Spaghetti Western* pode ser considerado “alternativo”, principalmente no sentido lato do termo. Os efeitos visuais eram baratos (os tiros não deixavam marcas ou sangue), os atores normalmente não sabiam inglês e tinham que ser dublados (a grande maioria desses filmes estrangeiros tinha o inglês como língua), a película utilizada normalmente era o 2-Perf Techniscope que permitia filmar com a metade da metragem de um 35mm normal, entre outros motivos.

Tudo isso era feito para eles se tornarem competitivos em suas terras natais e nos Estados Unidos, onde normalmente eram ambientadas as histórias fílmicas. Iniciando o gênero em 1961 (com *Tierra Brutal*, também chamado de *Savage Guns*) ou em 1962 (com a adaptação do livro de Karl May, um alemão que escrevia histórias sobre o Velho Oeste Americano, *Treasure of Silver Lake*), o Spaghetti Western ganha

um culto na metade da década com os filmes de Sergio Leone (A Trilogia dos Dólares) e Sergio Corbucci (os filmes de Django).

Os filmes não eram apenas sucesso de bilheteria, mas adoçavam a cena alternativa-revolucionária que desencadearia em 1968. Entre as perguntas da época, citadas por Frayling (2006, p. xv), duas são as melhores caracterizadoras do fenômeno do Spaghetti Western: “Podia o cinema popular (distinto do trabalho artístico de Godard, Godard e Godard) ser *realmente* político? (...) Porque o “momento” dos Italian Westerns agradou tanto as crianças de Marx e Coca-Cola na Europa, especialmente a geração de Maio de 1968?”.

Aqueles filmes mal-feitos, distantes de Hollywood, começaram a ser o maior destaque não só em suas terras natais, mas em toda cena norte-americana, mesmo fora de Berkeley. Eles eram uma alternativa, um grito de basta ao western tradicional que pregava a ode ao bom moço e o preconceito contra grupos marginalizados. No Spaghetti Western, o herói era o anti-herói (ou mesmo o inimigo) para o *mainstream* do WASP norte-americano: o bandido, o caçador de recompensas, o mexicano, o mercenário, o *outsider*.

Assim, algo que era um alternativo comercial lançado fora do grande centro de produção ganhou *status* de revolucionário. O *Spaghetti Western* foi para o seu tempo o que os filmes dos *film geeks*, tal como Tarantino, foram para os anos 1990: a grande possibilidade do cinema independente.

Tarantino na segunda parte de *Kill Bill* une as duas pontas de um mesmo discurso de cinema. E a essa situação que o campo de livre citação do argumento e da cena está a serviço. Por fim, a trilha sonora, feita também por um *film geek*, Robert Rodríguez, usa a guitarra *tex-mex* para ecoar tanto os arranjos de DZA na primeira parte do filme como as diversas trilhas de Ennio Morricone em inúmeros *Spaghetti Westerns*.

Com Robert Rodríguez, Quentin Tarantino realiza o que talvez seja a maior homenagem ao espírito do *film geek*: um *double feature*. Ou seja, realizar um filme como se fosse uma sessão de cinema “das antigas” com dois filmes e anúncios dos filmes a serem lançados.

Dentro do *double feature Grindhouse* (2007), Tarantino fez *Death Proof*, cujo filme-chave é compartilhado com o *Planet Terror*, de Rodríguez: o *double feature Dragstrip Girl* e *Rock All Night* (1957). Sua especificidade encontra vazão no campo do argumento proveniente de

citações dos *slasher films*, especialmente *Sei donne per l'assassino* (1964), o maior representante do gênero no subtipo *Giallo*.

Já nas cenas, além de um imaginário sobre os bastidores dos dublês de ação no cinema, as principais citações estão no passado do ator que faz Stuntman Mike, Kurt Russell. Seu papel alterna entre o antiherói “Snake” Plissken (de *Escape from New York*, 1981) e o *babyface hero* presente por exemplo em *Tango & Cash* (1989).

Por fim, a trilha sonora também está enraizada no *Giallo* com a música *Paranoia Prima*, de Ennio Morricone, do filme *Il gatto a nove code* (1971) e no *drive-in exploitation* com a música *The Last Race*, de Jack Nitzsche, para o filme *Village of the Giants* (1965).

Em seu último longa lançado, *Inglourious Basterds* (2009) trilha o caminho do gênero dos filmes de guerra. O filme-chave aqui é *The Dirty Dozen* (1967), mas outros filmes que operam no argumento também possuem força tal como *Where Eagles Dare* (1968), *The Guns of Navarone* (1961) e *Quel maledetto treno blindato* (1978).

Todos os filmes são sobre um grupo de soldados norte-americanos, de ares antiheroiesco, na Segunda Guerra Mundial para realizar alguma missão vital, porém não-reconhecida (o que é conhecido atualmente como *black ops*). A essa dimensão do argumento, se unem outros filmes onde há formação de times onde não há um protagonista declarado, mas uma equipe de antiheróis contra um antagonista demarcado. Exemplos disso são: *Shinchinin no Samurai* (1954) e seu *remake western* *The Magnificent Seven* (1960).

Já as cenas ecoam diversos *Spaghetti Westerns* desde a referência a um “Era uma vez na França ocupada pelos nazistas”, mas também como outros filmes europeus, especialmente *Die Weisse Hölle vom Piz Palü*, essencial na construção do papel do Lt. Hicox (Michael Fassbender).

Mas grande destaque na combinatória está na livre citação na trilha sonora. Inicialmente, Ennio Morricone iria compor a trilha para o filme, mas teve que recusar. Assim, Tarantino fez uma ampla seleção que remete a grandes clássicos do *Spaghetti Western* como *Um dollaro bucatato* (1965), *La resa dei conti* (1966) e *Il ritorno di Ringo* (1965). A trilha sonora – até mais do que o argumento e as cenas – produz maior movimento de significação ao emoldurar situações e planos. O movimento de reconhecimento do inventário é pautado pelo sonoro.

Após passar pelo *corpus* tarantinesco, vemos que o hipograma fíl-

mico – o filme-chave e os campos de livre citação – são a base da diegese dos filmes do diretor. Enquanto *film geek*, Tarantino dá sua visão sobre a história do cinema indicando os filmes que estão sob seus filmes.

Além disso, esses filmes são postos em colocação dentro do dispositivo. Há evocação de planos (Arte-Estética), dos filmes que mais gostamos (Mundo da Vida) e daquilo que faz sucesso (Sistema) para ter uma maior penetração de um discurso sobre o cinema. E nisso reside a construção de um *locus* mais próprio para a Crítica cinematográfica.

Considerações Finais: Combinatória Fílmica enquanto Crítica Cultural

Quando Godard colocou em marcha o projeto do *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), ele mostrou que o audiovisual poderia autonomamente colocar em questão a sua própria crítica. No entanto, ainda colocaria em dúvida se qualquer gênero fílmico poderia levar a cabo isso ou apenas docum

Com Quentin Tarantino, os *film geeks* mostraram que isso pode ser feito em profusão até mesmo na ficção mais “enlatada”. Assim, ao invés de escrever revistas – tal como os franceses do *Cahiers* –, a Crítica cinematográfica norte-americana dos *film geeks* podia ser feita enquanto filmes, mesmo por aqueles que só tiveram educação em cinema pela experiência em locadoras, não em escolas e universidade. entários e filmes históricos.

Essa combinatória de filmes em filmes, o *filme sob filme*, não é apenas uma condição da linguagem, mas sim a fórmula desses filmes. Basta pensarmos acerca da função das revistas de crítica cinematográfica: boa parte daquilo que consideramos assistir ou não, idolatrar ou não e considerar enquanto relevante ou não provém dessa condição de debate descrito.

Os filmes de Tarantino possuem a mesma função dando uma nova sobrevida para uma série de gêneros fílmicos datados. Essa é a fórmula do *film geek*: mostrar para a sociedade aquilo que é digno de nota chafurdando o inventário das produções e dando um novo olhar. Não é a toa que o atual culto de Ennio Morricone e Sonny Chiba, por exemplo,

deve muito à condição *cool* dada por serem citados por Tarantino com frequência.

Assim, essa combinatória – por mais que levem a teorias da conspiração tal como aquela promulgada em um curta estrelado por Selton Mello e Seu Jorge – é um mecanismo de linguagem midiática que visa à consolidação de um gênero de discurso, no sentido de Lyotard (2007), por isso é que temos uma forma estruturada de fazer filmes por Tarantino. Não é uma cópia, nem é o mesmo filme. A produção de Tarantino é uma aposta linguística que visa sua própria consolidação no campo do cinema.

Consolidação essa que precisa encarnar a função crítica levando ao extremo metalinguístico a frase deleuziana de que o cinema é uma forma de pensamento autônomo. Assim, não é preciso textos para criticar o cinema. O cinema de Tarantino e Godard mostra que podemos fazer isso com os próprios filmes.

Bibliografia

- AUMONT, J. (2004) *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify.
- BAUDRY, J-L. (1975) “Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité”. *Communications*. n° 23. Paris.
- BORDWELL, D. (1997) *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- ECO, U. (1991) *O Super-homem de Massa*. São Paulo: Perspectiva.
- FRAYLING, C. (2006) *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. London: I.B. Taurus.
- HABERMAS, J. (2001) *Técnica e ciência como “ideologia”*. Lisboa: Ed. 70.
- HUGHES, H. (2006) *Crime Wave: The Filmgoers’ Guide to the Great Crime Movies*. London: I.B.Tauris.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1962) *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- LYOTARD, J-F. (2007) *The Differend*. Minneapolis: UMP.

NOBRE, M. (2004) *A Teoria Crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

STAROBINSKI, J. (1974) *As palavras sob as palavras*. São Paulo: Perspectiva.