



PISTAS TEÓRICAS E INDÍCIOS ANALÍTICOS PARA INVESTIGAÇÕES ACERCA DO CINEMA DE QUENTIN TARANTINO¹

Julierme Morais*

Universidade Estadual de Goiás – UEG

juliermemorais27@gmail.com

RESUMO: Este texto problematiza alternativas de abordagem teórica das representações fílmicas de Quentin Tarantino a partir da História Cultural. A intenção é contribuir com aqueles que lidam com a interlocução entre História, cinema e estética com base nas Teorias do cinema. Para esse propósito, discuto as teorias do estilo cinematográfico, da autoria no cinema e do cinema de alusão enquanto proposições no trato de escrituras fílmicas de Quentin Tarantino.

PALAVRAS-CHAVE: Quentin Tarantino, História Cultural, Teorias do cinema.

THEORETICAL TRACKS AND ANALYTICAL INDICATORS FOR INVESTIGATIONS ABOUT THE QUENTIN TARANTINO'S CINEMA

ABSTRACT: This paper problematizes alternatives for the theoretical approach of Quentin Tarantino's film representations based on Cultural History. The intention is to contribute with those who deal with the interlocution between History, cinema and aesthetics based on theories of cinema. For this purpose, I discuss the theories of the cinematographic style, the authorship in the cinema and the allusion cinema as propositions in the treatment of Tarantino's work.

KEYWORDS: Quentin Tarantino, Cultural History, Theories of cinema.

¹ Este ensaio consiste em reflexões teóricas parciais efetuadas na pesquisa **A escritura fílmica da História por Quentin Tarantino** desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) da Universidade Estadual de Goiás (UEG) e cadastrada na Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PrP) da mesma instituição.

* Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU); Docente do Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS-UEG/Campus Morrinhos), do Mestrado Profissional em Estudos Culturais, Memória e Patrimônio (PROMEP-UEG/Campus Cora Coralina) e do curso de Licenciatura em História (UEG/Campus Sudeste/Morrinhos). Pesquisador do Grupo de Trabalho Nacional de História Cultural (ANPUH), do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC-UFU), do Grupo de Estudos de História e Imagens (GEHIM-UFU) e do Grupo de Pesquisa Cine&Arte (UTP).

Não me surpreendo quando as pessoas ficam surpresas. Elas não assistiram a todos os filmes que eu vi e não estão enfasiadas com filmes como eu estou. Preciso fazer essas coisas para a experiência de filmar valer a pena.
Quentin Tarantino.

A cinematografia de Quentin Jerome Tarantino — cineasta que nasceu em 1963, na cidade de Knoxville, no Tennessee, Estado localizado no Sudeste dos EUA — é, sem dúvidas, uma das mais visitadas e debatidas pelos adoradores da *Sétima Arte* mundo afora, erigindo-o com um dos cineastas mais populares, influentes, controversos e originais da atualidade. Há quem diga que ele é o melhor da geração dos anos de 1990 que entrou no mapa da cinematografia mundial devido aos Festivais de Cannes. Não duvido disso, pois seus filmes têm causado debate e furor na espectralidade cinematográfica, tanto a formada de conhecedores da História do cinema mundial, quanto a composta por sujeitos que simplesmente gostam de sentar-se nas poltronas do cinema e se deleitar com um filme que lhe envolva. Entretanto, para uma afirmação dessa magnitude é necessário um grande lapso de tempo dedicado à pesquisas rigorosas acerca de profissionais do gabarito de Steve Soderbergh — Palma de ouro com *Sexo, Mentiras e Videotape* (1989) —, David Lynch — Palma de outro com *Coração Selvagem* (1990) —, e/ou dos irmãos Joe e Ethan Coen — Palma de outro com *Barton Fink: delírios de Hollywood* (1991). De todo modo, não há como negar que Tarantino, tanto como diretor² quanto como roteirista³, abriu algumas portas para o cinema independente norte-americano passar se visto de modo mais sério por produtores Hollywoodianos, pois, anteriormente restritos ao circuito *Cult*, os independentes passaram a fazer parte da agenda produtiva do grande circuito.

Em vista da envergadura cultural que a cinematografia de Quentin Tarantino tem assumido, em especial, na seara das reflexões acadêmicas, no presente ensaio

² Até o momento em *Cães de aluguel* (1992), *Pulp Fiction* (1994), *Jackie Brown* (1997), *Kill Bill part 1* (2003), *Kill Bill part 2* (2004), *À prova de morte* (2007), *Bastardos Inglórios* (2009), *Django Livre* (2012), *Os Oito Odiados* (2015) e *Era uma Vez em... Hollywood* (2019).

³ Especialmente em *Amor à queima roupa* (1993), de Tony Scott, *Assassinos por natureza* (1994), de Oliver Stone, e *Um drink no inferno* (1996), de Robert Rodriguez.

postulo problematizar algumas proposições teóricas que considero eficazes para a análise do cinema de Tarantino, com vistas a contribuir com os interessados na temática que inter-relaciona História, cinema e estética, especialmente pela utilização de teorias do cinema nos domínios da História Cultural.⁴ Para tal intento, inicialmente proponho pensar os filmes do cineasta pelas noções complementares de representação e práticas, uma das principais matrizes teóricas para a investigação de linguagens artísticas no campo da ciência histórica. Em seguida, minha reflexão ancora-se na proposição do diálogo entre a história e as teorias do cinema, incitando a análise do estilo de Tarantino e suas possíveis funções. Como desdobramento da problemática do estilo do cineasta, prossigo discutindo a proposição teórica que alimenta-se do estilo para pensar as marcas de autoria. Em vista disso, minha reflexão recaí também sobre o cinema de alusão e sua importância quando o assunto é o cineasta. Por fim, fecho as proposições teóricas à luz da ideia de que a espetatorialidade cinematográfica não pode ser ignorada quando o pesquisador se debruça no cinema de Tarantino como objeto de pesquisa.

O CINEMA DE TARANTINO COMO REPRESENTAÇÃO E PRÁTICA

Para o pesquisador preocupado nas interconexões dos binômios Arte-Sociedade, Estética-Política e Linguagem-Sujeito, bem como àqueles que privilegiam como objeto de análise o cinema de Quentin Tarantino, a História Cultural se demonstra um domínio alvissareiro para empreendimento exploratório pretendido, uma vez que

[...] é a que fixa o estudo das formas de representação do mundo no seio de um grupo humano cuja natureza pode variar — nacional ou regional, social ou política —, e de que analisa a gestação, a expressão e a transmissão. Como é que os grupos humanos representam ou imaginam o mundo que os rodeia? Um mundo figurado ou sublimado — pelas artes plásticas ou pela literatura —, mas também um mundo codificado — os valores, o lugar do trabalho e do lazer, a relação com os outros —, contornado — o divertimento —, pensado — pelas grandes construções intelectuais —, explicado — pela ciência — e parcialmente dominado — pelas técnicas —, dotado de sentido — pelas crenças e os sistemas religiosos ou profanos, e mesmo mitos —, um mundo legado, finalmente, pelas transmissões devidas ao meio, à educação, à instrução (RIUX, 1998, p. 20).

⁴ Cabe ressaltar que não proponho aqui um guia metodológico para a abordagem do cinema de Tarantino, mas proposições teóricas. Como bem apontaram Jacques Aumont e Michel Marie “[...] não existe método universal para analisar filmes.” (AUMONT & MARIE, 2009, p. 30).

Com base nisso, o cinema e/ou os filmes de Tarantino podem ser observados, tanto como objetos e meios de significações históricas e práticas sociais quanto como veículos que produzem representações da realidade e se confundem com ela, pois, em última instância, consistem em produtos de construção intelectual, tecnológica, enfim, artística, cuja capacidade de incitar sensibilidades e produzir memórias é indiscutível.⁵

Tendo como princípio estas características, as noções de representação e seu par nas práticas tornam-se fundamentais. Para Carlo Ginzburg, a representação faz às vezes da realidade representada evocando a ausência, porém, ao mesmo tempo, torna visível a realidade representada sugerindo a presença; porém, a contraposição também pode ser expressa, pois, “[...] no primeiro caso, a representação é presente ainda que como sucedâneo; no segundo, ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que pretende representar (GINZBURG, 2001, p. 85). Roger Chartier complementou a asserção, ao articular a noção de representação à noção de práticas, argumentando:

[Representações] são estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças as quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado. As representações do mundo social assim construídas [...] são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são, de forma alguma, discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas (CHARTIER, 1990, p. 16-17).

Na esteira dos sentidos propostos por Ginzburg e Chartier, representações dizem respeito ao modo como em diferentes lugares e tempos as realidades sociais são construídas por meio de classificações, divisões e delimitações. Tal construção se dá com base em esquemas intelectuais que criam figuras que dotam o presente de sentido aos grupos sociais. Tais grupos, por meio de práticas, se ancoram nesses esquemas no fito de construir certa identidade, apenas se entreter ou mesmo refletir mais enfaticamente sobre sua realidade socioeconômica, política e cultural. Portanto, as representações e as práticas permitem tornar presente algo que estava ausente através de

⁵ O limites desta publicação não permitem uma reflexão mais aprofundada sobre a capacidade do cinema enquanto representação na produção de sensibilidades e memórias. Para os interessados na temática, Cf. MORAIS, 2017, p. 1-17.

manifestações e, do mesmo modo, algo presente com vários outros significados até então ausentes. Dessa maneira, “Tanto os objetos culturais seriam produzidos ‘entre práticas e representações’, como os sujeitos produtores e receptores de cultura circulariam entre estes dois polos, que de certo modo corresponderiam respectivamente aos ‘modos de fazer’ e aos ‘modos de ver’ (BARROS, 2005, p. 131).

Instrumentalizadas para a análise do cinema/filmes de Tarantino como objeto, as noções de representação e práticas atribuem ao seu cinema e todos os recursos e aspectos envolvidos em seu processo de produção, distribuição e exibição um papel muito importante enquanto forma de conhecimento do mundo. Sob este prisma, o cinema de Tarantino pode ser observado como representações fílmicas — a manifestação audiovisual narrativa que bate na tela — e, concomitantemente, como prática procedente ou sucedânea às representações, cujo amplo conjunto de signos imagéticos e sonoros, enfim, artísticos, formulam um todo de significados e significantes.

Nesse sentido, pensar os filmes de Tarantino como objetos carregados de possibilidades históricas, revela não somente a legitimidade e a pertinência dos temas representados e das práticas efetuadas, mas também requer a utilização de métodos e técnicas específicas quanto ao seu tratamento. O diálogo permanente, nesse caso, com uma bibliografia especializada e uma documentação pertinente à problemática tratada será imprescindível. Exemplificando: a representação cômica dos membros da *Ku Klux Klan*, em *Django Livre* (2012); a representação banal da violência gangster, do crime e do uso e abuso de drogas, em *Cães de aluguel* (1992), *Jackie Brown* (1997) e *Pulp Fiction* (1994); a representação de inversão histórica efetivamente revanchista presente em *Bastardos inglórios* (2009), *Django Livre* (2012), *A prova de morte* (2007) *Kill Bill* (2003, 2004) e *Era uma Vez em... Hollywood* (2019); e as representações alegóricas dos EUA no antes e no pós- Guerra Civil Americana (1961-1965) exposta em *Django Livre* (2012) e *Os Oito Odiados* (2015), têm que ser expostas em articulação com as possíveis práticas utilizadas em sua construção, bem como problematizadas à luz de documentos — roteiros, anotações, críticas, etc. — e bibliografia pertinente — sobre a questão racial, a violência, a História americana, etc.

Com efeito, ao encarar os filmes de Tarantino pela via das representações e das práticas, o pesquisador abrirá um lastro eficaz para o tratamento de um conjunto de questões que incitam a interpretação, consensual ou não, referente à maneira pela qual

tais objetos fílmicos promovem suas leituras atinentes, por um lado, a determinados processos históricos pretéritos e, por outro, ao seu próprio momento de construção. Essa relação passado-presente e/ou presente-presente, indubitavelmente deverá ser levada em conta por parte dos estudiosos do cineasta, pois, contemporaneamente não se pode negar que existem diversas formas de representação e práticas ligadas ao pretérito e ao presente, mesmo quando os agentes que as produzem não tenham tal intenção ou práticas, que a precedem ou procedem, as desvirtuam.

O ESTILO TARANTINESCO E SUAS FUNÇÕES

Articulado à análise do cinema/filmes de Tarantino como representação e prática, a problematização de seu estilo instaura-se como um procedimento que pode render bons frutos. Ao refletir sobre estilos no cinema, David Bordwell expôs que os mesmos importam para os pesquisadores da *Sétima Arte* porque aquilo que as pessoas chamam de conteúdo aparece na representação fílmica através da utilização padronizada de técnicas. Nesse passo, o estilo consiste na “[...] superfície perceptual que nós encontramos enquanto vemos e ouvimos, e esta superfície é o nosso ponto de partida na movimentação da trama, do tema e do sentimento — tudo o que importa para nós (BORDWELL, 2008, p. 32).

Tais colocações são significativas, tendo em vista que as representações fílmicas de Tarantino não passeiam por apenas algumas referências da estética cinematográfica, mas, sim, por centenas; o que automaticamente o outorgam um estilo próprio. David Bordwell, problematizando a história do cinema e definindo estilos cinematográficos, salientou:

No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado das escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas (BORDWELL, 2013 p. 17).

Subjaz a ideia de que o estilo consiste no conjunto de características específicas de um cineasta, levando seriamente em consideração suas escolhas técnicas e estéticas — *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação),

enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som —, que, em última instância, se tornam um corpo estético uníssono, proporcionando à espectralidade cinematográfica a entrada no jogo representacional proposto por ele. Nesta medida, para Bordwell (2013, p. 21), “[...] por mais que o espectador possa ser envolvido pelo enredo ou gênero, assunto ou implicação temática, a textura da experiência fílmica depende centralmente das imagens em movimento e do som que as acompanha. Portanto,

Pela perspectiva de um cineasta, imagens e sons constituem a mídia cinema na qual e através da qual o filme consegue seu impacto nos planos da emoção e do intelecto. A organização desse material — como um plano é encenado e composto, como as imagens são unidas no corte, como a música reforça a ação — não pode ser uma questão indiferente. O estilo não é simplesmente decoração de vitrine em cima de um roteiro; ele é a própria carne da obra (BORDWELL, 2013, p. 22).

Nota-se que o pesquisador que se debruçar nos filmes de Tarantino será levado ao *estilo tarantinesco* de fazer cinema, não como um cineasta *bricoleur*, como diversos cinéfilos e pesquisadores mundo afora o têm o rotulado, mas, sim, como um cineasta de estilo próprio, marcante, cujas proposições estéticas em variados filmes saltam aos olhos dos observadores, isto é, constituem a “própria carne” de suas obras. Neste prisma, é impossível ignorar o modo como o cineasta propõe imagens em movimento e sua articulação com o som que as acompanha — efetivamente sua prática —, pela via da produção de conjuntos de significados e significantes estéticos que formulam representações fílmicas com características fundamentais.

À luz disso, o pesquisador interessado poderá problematizar, por exemplo: a *violência gráfica, exagerada e inesperada*, presente em vários quadros de *Kill Bill* (2003,2004) e *Pulp Fiction* (1994); o *humor negro*, que encaminha o espectador a dar gargalhadas quando membros da *Ku Klux Klan* discutem sobre usar ou não usar capuzes em *Django Livre* (2012) ou quando dois gângsteres discutem num carro e acidentalmente um deles assassina um sujeito no banco de trás, em *Pulp Fiction* (1994); *roteiros não-lineares*, em que flashbacks são lançados à fruição estética de modo explicativo, como em *A prova de morte* (2007) e *Os oito odiados* (2015); a *vingança como tema primário*, nos casos de judeus contra nazistas em *Bastardos Inglórios* (2009), escravos contra senhores em *Django Livre* (2012) e mulheres contra misóginos

em *A prova de morte* (2007); *diálogos banais e referências à cultura pop*, como em *Pulp Fiction* (1994) na cena em que dois gângsteres discutem como seria nome de um hambúrguer em outros países, ou de *Cães de Aluguel* (1992), cuja cena inicial é alicerçada em uma discussão sobre dar ou não gorjeta e o “real” significado da canção *Like a Virgin* de Madonna; a *divisão por capítulos*, presente em praticamente todos os filmes; *trilhas sonoras muito bem ajustadas e minuciosamente escolhidas*, como clássicos populares citações presentes em *Pulp Fiction* (1994) e *Kill Bill* (2003, 2004), ou trilhas novas, como a composta especialmente para *Os oito odiados* (2015) por Ennio Morricone; e *personagens com características bem definidas e caricatas*, como a aeromoça Jackie Brown (Pam Grier) de *Jackie Brown* (1997), Vincent Vega (John Travolta) e Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) de *Pulp Fiction* (1994), a noiva Beatrix Kiddo (Uma Thurman) de *Kill Bill* (2003,2004), o tenente Aldo Raine (Brad Pitt) de *Bastardos Inglórios* (2009), o caçador de recompensas Dr. Schultz (Christoph Waltz) de *Django Livre* (2012), a fugitiva Daisy Domergue (Jennifer Jason Leigh) de *Os oito odiados* (2015) e o ator inconstante Rick Dalton (Leonardo DiCaprio) de *Era uma vez em... Hollywood* (2019).

Todas essas características exemplificadas, se tratadas à luz das escolhas técnicas, do estilo de Quentin Tarantino — *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som —, podem permitir mergulhos profundos. Como desdobramento desse procedimento, também é possível estabelecer, via análise minuciosa, as funções exercidas pelo *estilo tarantinesco*. David Bordwell (2008, p. 59-60), apontando quatro funções básicas do estilo cinematográfico, sem, porém, restringir seus usos à apenas uma das funções⁶, propõe que existem a *função denotativa* (para a apresentação de agentes, ações, espaços e circunstâncias temporais do mundo ficcional e não-ficcional), a *função expressiva* (para representar estados emocionais), a *função simbólica* (para evocar significados mais gerais, abstratos e

⁶ Bordwell (2008, p. 61) enfatiza: “Separei essas várias funções com o propósito analítico, mas, nos casos práticos, cada técnica particular pode servir a várias funções ao mesmo tempo. A nova continuidade intensificada em Hollywood nos proporciona vários exemplos. Entrecortar o movimento de câmera, movendo-o em direção de dois personagens parados, pode ser, ao mesmo tempo, denotativo (ressalta as reações faciais), expressivo (sinaliza uma tensão crescente na cena) e ligeiramente decorativo (cria uma repetição paralela de um dispositivo estilístico). Um trecho de montagem rápida pode informar-nos que os perseguidores estão encurralando o herói e simultaneamente expressa a excitação do momento”.

conceituais) e a *função decorativa* (para representar as potencialidades da linguagem cinematográfica na produção de padrões e/ou ornamento).

Exemplos desse exercício teórico podem ser mencionados. A *função denotativa* surge em praticamente todos os filmes de Tarantino, como no *travelling* do restaurante, em *Cães de aluguel* (1992), no qual Mr. Blonde (Michael Madsen), Mr. Blue (Edward Bunker), Mr. Brown (Quentin Tarantino), Mr. Orange (Tim Roth), Mr. Pink (Steve Buscemi), Mr. White (Harvey Keitel), Joe Cabot (Lawrence Tierney) e Eddie Cabot (Chris Penn) fumam, bebem, traçam seu plano de roubo e conversam banalidades (gorjeta e cultura pop). A *função expressiva* pode ser notada na cena de *Django Livre* (2012) em que Mr. Candie (Leonardo Di Caprio) expõe à Django (Jamie Foxx) os motivos pelos quais um criado negro, já falecido, havia barbeado seu pai durante cinquenta anos e nunca o havia matado, cerrando o crânio do pretense criado e demonstrando em seu interior marcas, segundo ele, da natureza subserviente dos negros. A *função simbólica* aparece quando o armazém da Minnie (Dana Gourrier), de *Os Oito Odiados* (2015), aparece na película enquanto representação da divisão do território americano entre Norte (União ante escravocrata) e Sul (Confederados escravocrata) durante o período da Guerra Civil Americana (1861-1865), ou na cena do galpão de *Cães de aluguel* (1992), na qual Mr. Blonde (Michael Madsen) tortura um policial dançando a música diegética (*Stuck in the middle with you*, da banda Stealers Wheel), utilizada no fito de demonstrar o sadismo do torturador. Por fim, a *função decorativa* surge em todas as cenas de luta da noiva Beatrix Kiddo (Uma Thurman) de *Kill Bill* (2003, 2004), em que as possibilidades cinematográficas são exploradas amiúde, seguindo ou extrapolando padrões já canonizados de tomadas de câmera, *mise-en-scène* e trilha sonora.

Como ressaltou David Bordwell (2013, p. 19), é impossível prever onde os pesquisadores serão levados quando levarem em conta a questão do estilo, pois é muito provável que o estilo proceda de causas culturais, institucionais, biográficas e de outros tipos. Dessa maneira, o teórico clamou a atenção dos pesquisadores para as escolhas efetuadas pelos cineastas, ressaltando:

Tais escolhas podem ter sido planejadas antes de filmar, podem ter emergido espontaneamente durante a filmagem ou se imposto na pós-produção. [...] podem ser “escolhas livres”, que realizam realmente as intenções do diretor, ou podem ser “escolhas forçadas”, nascidas de

limites externos, como tempo, dinheiro ou falta de poder. Dessa perspectiva, para explicar mudança e continuidade dentro do estilo de filme, temos de examinar as circunstâncias que influenciam mais diretamente a execução do filme — o modo de produção, a tecnologia empregada, as tradições e o cotidiano do ofício favorecido por agentes individuais. (BORDWELL, 2008, p. 69).

A abordagem da cinematografia de Quentin Tarantino, portanto, não pode se restringir à análise interna de suas obras, tampouco prescindir de uma reflexão pormenorizada atinente aos aspectos culturais, institucionais, biográficos, tecnológicos, tradicionais, etc., que influenciaram seus processos de produção e, conseqüentemente, o *estilo tarantinesco*. De modo a exemplificar tal problemática e sua aplicação, alguns casos são significativos. Em um filme como *Django Livre* (2012) não se poderá ignorar a questão racial nos Estados Unidos e o modo como se manifesta na historicidade da produção, na própria concepção de Tarantino e dos demais sujeitos envolvidos na película, incidindo foco na maneira pela qual tal historicidade se expressa na matéria fílmica por recursos estéticos. Na investigação de películas de alto teor de complexidade, como os dois volumes de *Kill Bill* (2003, 2004), é imprescindível tatear a biografia do cineasta e sua obsessão por filmes asiáticos de artes marciais, *Western Spaghetti* e *Mangás* japoneses enquanto molas propulsoras para a confecção estética de um estilo. Por fim, em películas, como *Bastardos Inglórios* (2009), *Django Livre* (2012), *Os Oito Odiados* (2015) e *Era uma Vez em... Hollywood* (2019), a já relação de Tarantino com os grandes estúdios e produtores renomados — que notadamente influenciam nos recursos financeiros dessas produções e, conseqüentemente, no modo pelo qual o cineasta explora as possibilidades tecnológicas da linguagem cinematográfica — deve ser problematizada.

Lidar com objetos artísticos de alta complexidade estética, como se afiguram os filmes de Quentin Tarantino, lançando luzes ao suas características fundamentais e sua consubstanciação em um estilo, contribui sensivelmente para o desenvolvimento da fortuna crítica sobre tal objeto de estudo, mas, acima de tudo, eleva o nível teórico das discussões, fomentando reflexões com envergaduras teóricas mais densas e abrindo lastro para novas investigações. Portanto, o estilo de Quentin Tarantino é fundamental em qualquer discussão sobre sua cinematografia.

O ESTILO TARANTINESCO E SUAS FUNÇÕES ENQUANTO MARCA DE AUTORIA

À luz da reflexão do *estilo tarantinesco*, tanto do ponto de vista interno quanto externo, outra proposição teórica que se articula com ela é a noção de autoria. Surgida na França dos anos de 1950 pelas propostas de André Bazin e simplificada nos *Cahiers du Cinéma* pelos “jovens turcos” Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer e François Truffaut, que mais tarde seriam expoentes da *Nouvelle Vague*, a “política dos autores” surgiu no fito de uma reavaliação histórico-estética dos cineastas hollywoodianos que teriam desenvolvido uma obra “autoral” — Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks, Nicholas Ray e Orson Welles —, bem como marcada pela tentativa francesa em privilegiar o filme de gênero e o estilo, em detrimento dos grandes temas e significados.

Como destacou Antonio Costa, na concepção de autoria a preocupação fundamental se baseou na

[...] elaboração de um método de análise do filme capaz de reconhecer na *mise-en-scène*, isto é, na direção e não nas declarações programáticas ou na intencionalidade explícita da tese política ou moral do filme, o valor e o significado de uma obra. Tratava-se de um método que, enquanto particularmente atento à identificação dos valores técnico-formais do filme, pode ser definido e aproximado ao método da crítica estilística na literatura e ao método iconológico nas artes figurativas (COSTA, 2003, p. 117).

A noção de autoria, neste passo, carregou consigo a tese segundo a qual o “autores” dos filmes não seriam os roteiristas, mas, sim, os diretores, sujeitos que, malgrado cercados de produtores, diretores de arte, fotógrafos, editores e atores, impunham uma inscrição narrativa, dramática, estética, uma *mise-en-scène*, própria aos seus filmes. Além disso, para Jean-Claude Bernardet (1994), seriam as repetições e as similaridades identificadas na diversidade das situações dramáticas propostas pelos vários enredos o que permitiria, nesta concepção, delinear uma matriz autoral, sendo considerado um “autor”, aquele cineasta que se repetisse, circunscrevendo em seus filmes sua marca pessoal.

Para o estudioso da cinematografia de Tarantino, Mauro Baptista Vedia (2013, p. 119), a “política dos autores” possui quatro aspectos fundamentais que servem de ponto de partida para entender o cinema proposto pelo cineasta. São eles: o repúdio à distinção entre arte e entretenimento (alta cultura e cultura de massas); a crítica ao

cinema dito “de qualidade”, que se autoproclama “de arte” pela nobreza temática e pelo estilo pretensamente sofisticado; a preocupação com o estilo, considerado essencial para definir um autor; e a avaliação positiva dos filmes de gênero.

Tais considerações são significativas para refletir sobre o estilo de Tarantino enquanto marca de autoria, pois os pesquisadores poderão problematizar cineasta por esse viés caso encontrem sua marca autoral na repetição de um estilo e no modo pelo qual as representações que produz propõem à espectadorialidade cinematográfica uma reavaliação de códigos de conduta moral e ética, seja pelo deleite com seu estilo de fazer cinema, seja pela repulsa de determinadas visões de mundo expostas na tela. Nesta medida, são fundamentais o hibridismo, o estilo e a relação com os filmes de gênero efetuados pelo cinema de Tarantino, pois o cineasta consiste em “[...] um autor eclético, enciclopédico e autoconsciente por excelência, que evoca várias formas de fazer e pensar o cinema num mesmo filme e se alimenta delas” (VEDIA, 2010, p. 12), porém “[...] não deseja se enquadrar numa tradição determinada, como o filme *noir*, a *nouvelle vague* e os filmes *exploitation* americanos dos anos 70, mas se relacionar de forma livre, sem subordinação” (VEDIA, 2010, p. 62).

Com efeito, essa insubordinação certamente consiste no terreno seguro para *estilo tarantinesco* e, concomitantemente, lhe garantem o *status* de autor e deixando pertinente a análise de seus filmes por essa proposição teórica. Malgrado as práticas padronizadas orientem o trabalho da maioria dos cineastas, entre eles Tarantino, há margens em que se expressam sua originalidade, e isto pode ser problematizado como uma maneira de constituição de suas marcas de autoria. Como asseverou David Bordwell,

[...] as inovações estilísticas de um filme se destacam contra um pano de fundo de prática rotineira. É isso que devemos esperar, se os diretores têm uma concepção de estilo como repetição e transformações cumulativas, fundadas em esquemas conhecidos. A maioria dos diretores aceita tranquilamente as normas que herda; outros apenas retocam-nas ligeiramente; raros são os que as reestruturam completamente (BORDWELL, 2008, p. 324)

Pode-se afirmar que Tarantino não reestrutura completamente as normas herdadas, porém, concordamos com Marcos Kurtinaitis, que exemplificou com maestria o modo como o cineasta inova, enfatizando:

[...] plenamente consciente de quais são as convenções de cada gênero, Tarantino usa esse conhecimento para subvertê-las e surpreender o espectador. Construiu, assim, uma obra absolutamente original e particular, que muitos tentaram copiar nos últimos vinte anos. Impôs um estilo próprio e muito forte, que é extremamente autoral ao mesmo tempo em que consegue ser popular e comercial; calcado em referências e alusões intertextuais, citações, pastiches e paródias, mas jamais limitado a essas categorias. Conseguiu tornar sua marca um adjetivo, tarantinesco, feito que apenas alguns dos maiores cineastas de todos os tempos, como Fellini ou Hitchcock, foram capazes de conquistar (KURTINAITIS, 2013, p. 11-12).

Em suma, pelo exemplo citado e com base no exposto até aqui, é possível reter que o estabelecimento teórico noção de autoria com as manifestações artísticas de Tarantino, suas representações fílmicas, têm permitido a construção de um importante repertório intelectual cuja preocupação em compreender a dinâmica estético-cultural de sua cinematografia. Portanto, a proposição teórica que articula a análise de seu estilo à noção de autoria se demonstra bastante eficaz.

O CINEMA DE ALUSÃO TARANTINESCO

Pelo o que já foi discutido neste ensaio, percebe-se que o quão eclético constitui-se o *corpus* estético proposto pelo cinema de Quentin Tarantino. Isso nos leva ao *cinema de alusão* enquanto outra proposição teórica imprescindível na problematização de sua obra. Tal maneira de fazer cinema explodiu nos anos de 1970 na chamada *Nova Hollywood*, após uma crise produtiva e cultural na década anterior. Influenciados pela “política dos autores”, uma nova geração de cineastas norte-americanos — entre Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Peter Bogdanovich e Monte Hellman —, se dedicaram ao *cinema de alusão* fazendo ressurgir a hegemonia econômica e cultural do cinema hollywoodiano. Noel Carroll, conceituou-o e sintetizou seu surgimento, ao ressaltar:

Alusão, como estou usando aqui, é um termo geral que abrange diferentes práticas incluindo citações, memorização e reelaboração de gêneros clássicos, homenagens, e a recriação de cenas, planos, motivações, diálogos, temas, gestos, e o que mais pudesse vir da história do cinema, especialmente porque tal história já estava cristalizada e codificada nos anos 1960 e início dos anos 1970. [...] A proliferação de estudiosos da história do cinema permitiu aos diretores emergentes pressupor que no mínimo parte de sua plateia estaria preparada para procurar suas alusões à história do cinema e ver nelas

sinais de compromissos expressivos de seus filmes. O jogo da alusão poderia começar; os mensageiros e os receptores estavam em seus lugares; as condições necessárias para o jogo da alusão eram satisfatórias [...] (CARROL, 1982, p. 52-55).

Em poucos termos, cinema de alusão constitui-se a partir de citações diretas, alegóricas, paródicas, etc., de obras cinematográficas precedentes. Ainda sobre esse processo, Antonio Costa é muito esclarecedor, ao apontar:

Os mais significativos diretores que se afirmaram no cinema americano dos anos 70 têm traços dos *auteurs*. Graças à vantagem da produção independente eles dão uma caracterização pessoal aos seus filmes; além disso, seus contatos com a tradição hollywoodiana não são aqueles da oposição radical, mas sim o de repensamento, de revisão crítica (muitos deles estudaram cinema na universidade e cultivaram graças à televisão um profundo conhecimento de todo o cinema clássico) (COSTA, 2003, p.136).

Muito embora Tarantino tenha iniciado efetivamente sua carreira profissional nos anos de 1990, não se pode ignorar o *cinema de alusão* em seus filmes, pois seu perfil cinéfilo tem contribuído para um diálogo constante com a cinematografia mundial e hollywoodiana, seja homenageando clássicos, lançando luz à filmes desprestigiados, sendo influenciado por cenas memoráveis ou reatualizando determinados gêneros. Sob este prisma, o cineasta dialoga com a história do cinema no sentido de repensar o passado cinematográfico à luz da época em que concebe seus filmes, pois “[...] seu estilo, resulta da síntese e combinação de diferentes abordagens com um grande ponto em comum: o jogo e a diversão com o cinema e com o mundo” (VEDIA, 2010, p. 28). Concordando com Oliveira Jr:

Para cada filme Tarantino constrói um universo, um cenário composto de signos extraídos das mais diversas referências cinéfilas, uma ambiência-imagem arquitetada como um *patchwork* de estilos e materiais heterogêneos. É preciso, todavia, ressaltar que ele não se limita ao fetichismo nem ao mimetismo estéril de *fanboy* aficionado por desenhos animados, séries televisivas *cult* e cinema de gênero. Seu cinema, como Noël Simsolo definiu muito bem, provém de uma alquimia que reúne os “diversos elementos que constituem o tecido cultural de uma época”, inserindo-se numa tradição de colagem modernista e de consciência das formas que remete a Godard e Orson Welles (OLIVEIRA JR, 2013, p. 45-46).

Por esses motivos apontados, os pesquisadores da cinematografia tarantinesca devem considerar seriamente que o cineasta promove interlocuções enciclopédicas com

cinema mundial, ressignificando diversos padrões, sobretudo existentes em películas clássicas hollywoodianas, *blaxploitation*⁷, *exploitation*⁸ e *filmes B* da indústria cinematográfica⁹. Evidentemente, isso consiste numa chave demasiadamente oportuna para reflexão de sua cinematografia, cujas tramas, citações, escolhas de personagens, diálogos, *mise-en-scène* e demais recursos técnico-estéticos levarão ao estabelecimento de diversas interlocuções. Oliveira Jr nos dá exemplos interessantes, demonstrando que tal investimento teórico pode render bons frutos, ao mencionar:

Quando Tarantino retoma um plano de Sergio Leone, um pedaço da trilha sonora de *Um Tiro na Noite* de Brian De Palma, ou uma musa da *blaxploitation*, ele não opera apenas na lógica do *remix* e da reciclagem: ele desloca as referências e reinventa a imagem, o som e os corpos evocados. Pam Grier, Robert De Niro e Robert Forster, em *Jackie Brown* (1997), são os mesmos atores vistos quinze ou vinte e poucos anos antes em *Coffy*, *Taxi Driver* e *Os Vigilantes*. Mas são já outra coisa, outro rosto, outro tempo. Tarantino explora neles novas capacidades dramáticas que se deixam ver sob as marcas das personagens anteriores. É como se olhássemos para o retrato de uma pessoa já conhecida há muito tempo e descobríssemos um traço que, embora nunca tivéssemos notado, constitui a própria essência dessa pessoa. O trabalho de Tarantino ultrapassa em muito o efeito de superfície (da imagem, do rosto): ele organiza suas referências com sabedoria, a começar pelas escolhas de elenco (o *casting* é encarado por ele como arte, como estilo autoral intransferível) (OLIVEIRA JR, 2013, p. 46).



Mais exemplos podem ser ressaltados. Em *Cães de Aluguel* (1992) será perceptível o diálogo com o gênero de crimes e as citações de *Perigo Extremo* (1986), de Ringo Lam, de *O Grande Golpe* (1956), de Stanley Kubrick. Em *Pulp Fiction* (1994), para além das referências pop, não é por acaso que o espectador se depare com John Travolta (Vincent Veja) dançando como em *Os embalos de sábado à noite* (1977), de John Badham, ou fazendo dupla com Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) para a

⁷ Os filmes *blaxploitation* foram filmes surgidos nos EUA no início da década de 1970, tendo como principais características a direção e o protagonismo de negros. Esses filmes, geralmente com baixo orçamento, giravam em torno de “[...] temas estereotipados da vida afro-americana, tais como, guetos, drogas e prostituição, sempre com trilhas sonoras compostas unicamente de *Soul* e *Funk*” (SCARPA, 2007, p. 41).

⁸ Os filmes *exploitation* foram “[...] produções independentes americanas de baixo orçamento das décadas de 50, 60 e 70, que atraíam o público com doses maiores de violência e sexo que as mostradas pela indústria Hollywood” (VEDIA, 2002, p. 100).

⁹ Os *Filmes B* podem ser conceituados com as mesmas características dos *Exploitation*, porém “[...]eram realizados dentro da indústria, com orçamentos baixos para Hollywood mas muito superiores às cifras dos *exploitation*” (VEDIA, 2002, p. 101).

prática de crimes, tal como ocorria em películas *exploitation*. Em *Kill Bill* (2003, 2004), juntamente com as referências a *Karate Kiba* (1973), de Ryuichi Takamori e Simon Nuchtern, tanto na *mise-en-scène* quanto no personagem Hattori Hanzo (Sonny Chiba), os filmes protagonizados por Bruce Lee são homenageados pela cor amarela da roupa usada pela protagonista Beatrix Kiddo (Uma Thurman). Em *Bastardos Inglórios* (2009), ambientado num contexto de guerra, o tema da vingança é estetizado sob influência do *western spaghetti* e da citação direta ao filme *Os Doze Condenados* (1967), de Robert Aldrich. Por fim, o cinema de *western* possui uma miscelândia de citações em *Era uma vez em... Hollywood* (2019).

A exemplificação da possibilidade teórica em foco denota que, profundo conhecedor da *Sétima Arte*, Tarantino investe esteticamente na subversão, adequação histórica e/ou reelaboração de escrituras fílmicas e, simultaneamente, constrói novas inscrições estéticas, demonstrando influência dos mais variados diretores da cinematografia mundial, sem qualquer tipo de hierarquia. Nesse sentido, no procedimento de análise de seus filmes pelo *cinema de alusão* e no trato com as fontes de pesquisa, deve-se tomar devidos cuidados com uma percepção canonizada de História do cinema, cuja pretensão de compreensão de valores universais e perenes solidificou um viés histórico evolutivo, estruturado em cronologias que elidem conflitos, divergências e posicionamentos político-estéticos e culturais. Na esteira desse cuidado, tendo em vista que na maioria das vezes os pesquisadores do cinema não são os primeiros leitores da documentação — que já construiu uma hierarquia com relação aos filmes e os cineastas —, é necessário tomar cuidado com perspectivas construídas em outras circunstâncias e de acordo com critérios que não são os seus¹⁰. Em suma, sob a ótica da perspectiva teórica apontada e dos exemplos de sua aplicabilidade, fica clarividente que a abordagem do cinema de Tarantino pelo carácter de *alusão* consiste numa ferramenta teórica consistente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao cabo de minhas reflexões, cabe ressaltar que a abordagem do cinema de Tarantino pela via das representações e práticas, de modo a compreender seu estilo e as respectivas funções como marcas de autoria, bem como sua característica de *cinema de*

¹⁰ Sobre essa problemática, Cf. PARIS, 1988, p. 61-89.

alusão, não deve perder de vista o truísmo de que filmes são feitos para serem assistidos. Nesta medida, o arcabouço teórico delineado neste ensaio leva em alta conta o processo comunicacional de suas películas, no fito de incitar problematizações não somente da emissão de mensagens das representações fílmicas tarantinescas, mas também o aspecto da espectralidade que recebe essas mensagens. Em poucas palavras, sem essa preocupação o caminho teórico esboçado pode tornar-se inócuo no processo de investigação.

A espectralidade cinematográfica interage ativamente com as representações fílmicas de Tarantino, sendo esse fator demasiado importante para pretensas análises. Dessa forma, numa experiência estética cujo dialogismo é condição *sine qua non* e o olhar subjetivo sempre estará presente, como ressaltou Robert Stam (2000, p. 228), as posições espectralais serão multiformes, fissuradas, esquizofrênicas, desigualmente desenvolvidas e, do ponto de vista cultural, político e discursivo, descontínuas, constituindo-se num território cujas diferenças e contradições são mutantes e se ramificam.

Sob este prisma, pesquisas rigorosas também não podem ignorar o fato de que, como asseverou Kendall Walton (2005, p. 116-139), a ficção cinematográfica se relaciona com a espectralidade com base em um *faz-de-conta* e, neste processo de fruição estética, a motiva e a sensibiliza, correspondendo a *verdades ficcionais*, isto é, criando uma nova realidade dentro do universo da relação espectador e obra. Essa reflexão pode ser articulada às considerações de Gregory Currie (2005, p. 171-188), segundo as quais o *faz-de-conta* apontado por Walton pode ser dividido conceitualmente em *faz-de-conta atitudinal* e *faz-de-conta proposicional*, sendo o primeiro o único tipo de *faz-de-conta* válido para reflexão, pois a emoção e a percepção espectral no jogo de fruição estética do *faz-de-conta atitudinal* ignora a noção de ficção, acentuando simplesmente a existência dos personagens e a ocorrência de certos acontecimentos nas obras cinematográficas.

Em vista destas proposições teóricas, ficar atento à espectralidade cinematográfica, portanto, será perceber que a subjetividade e a historicidade dos agentes receptores no processo de *faz-de-conta* são condicionantes fundamentais em qualquer que seja a problematização do cinema de Tarantino. O cineasta é um ficcionista por natureza e, dessa maneira, sensivelmente convida os expectadores de

seus filmes à experiências estéticas complexas, porém, sempre pela via do *faz-de-conta*, incitando sensibilidades talvez mais acentuadas do que as vivenciadas cotidianamente.

Em última instância, encarando o cinema/filmes de Quentin Tarantino enquanto representações e práticas que possuem um estilo *sui generis*, bem como debatendo sua marca autoral e seu *cinema de alusão* à luz da preocupação com a espetatorialidade que interage com esses registros estéticos, será possível abrir um lastro eficaz e instigante que contribua com o alargamento do repertório de investigações dedicadas ao cineasta como objeto primordial de pesquisa. Enfim, acredito que alguns passos teóricos já estão delineados, restando aos pesquisadores um mergulho no objeto apontado e na documentação disponível à luz dos mesmos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- BARROS, José D'Assunção. A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier. **Diálogos**, v. 9, n. 1, 2005, p. 125-141.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1994.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- _____. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- CARROLL, Noël. **The future of allusion: hollywood in the seventies (and beyond)**. *October*, v. 20, p. 51-81.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. 3ª ed. São Paulo, Editora Globo, 2003.
- CURRIE, Gregory. Ficções visuais. In: RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo. SENAC. 2005, p. 171-188.
- GINZBURG, Carlo **Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- KURTINAITIS, Marcos. Mondo Tarantino: uma introdução. In: _____. **Mondo Tarantino**. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013, p. 10-13.

MORAIS, Julierme. Os estudos históricos e os filmes: chaves teórico-metodológicas. **Fato & Versões**, v. 9, n. 17, 2017, p. 1-17.

OLIVEIRA JR. Luiz Carlos. A Jukebox de Tarantino. In: KURTINAITIS, Marcos. **Mundo Tarantino**. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013, p. 43-57.

PARIS, Robert. A imagem de um operário no século XIX pelo espelho de um “ Vaudeville ” . **Revista Brasileira de História**. São Paulo/Rio de Janeiro: ANPUH/Marco Zero, v.8, n. 15, Set. 1987/Fev. 1988, p. 61-89.

RIUX, Jean-Pierre. Introdução – um domínio e um olhar. In: _____ & SIRINELLI, Jean-François (Orgs.). **Para uma História Cultural**. Rio de Janeiro: Editorial Estampa, 1998, p. 11-22.

SCARPA, Paulo Cesar Almeida. **Transgressão, mercado e distinção**: a violência extrema no cinema. Dissertação de mestrado. Sociologia, Universidade Federal do Paraná, 2007.

STAM, Robert, **Film theory**: an introduction. Malden Mass: Balckwell Publishers, 2000.

VEDIA, Mauro Baptista. O cinema de Quentin Tarantino. In: KURTINAITIS, Marcos. **Mundo Tarantino**. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013, p. 117-133.

_____. **O cinema de Quentin Tarantino**. Campinas, SP: Papyrus, 2010.

_____. O cinema de Quentin Tarantino e suas três principais formas de representação: as cenas do cotidiano, os momentos exploitation e o jogo num cinema de gênero paródico. **Revista Contracampo**, 2002, p. 99-109.

WALTON, Kendal. Temores fictícios. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do Cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Senac, 2005. p. 116-139.

RECEBIDO EM: 11/05/2020

PARECER DADO EM: 14/10/2020