

OLAVO JOSÉ NAZARENO WYSZOMIRSKI DE ANDRADE

A VIOLÊNCIA EM PULP FICTION

E

CÃES DE ALUGUEL

Monografia apresentada ao Curso de Graduação da Faculdade de Comunicação
da Universidade Federal da Bahia como requisito para a obtenção do grau em

BACHARELADO EM JORNALISMO.

ORIENTADOR: PROF. JEDER JANOTTI JR.

SALVADOR

1996

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO	3
2. INTRODUÇÃO	7
2.1 <u>Breve histórico da violência no cinema contemporâneo</u>	8
3.PULP FICTION	17
3.1 <u>Sinopse</u>	17
3.2 <u>A prioridade dada aos diálogos</u>	18
3.3 <u>Vincent Vega e Jules: personagens cartunescos que se assumem como personagens</u>	24
3.4 <u>As configurações enunciativas em Pulp Fiction</u>	27
3.5 <u>A violência estilizada</u>	29
3.6 <u>Ficha técnica</u>	35
4. CÃES DE ALUGUEL	36
4.1 <u>Sinopse</u>	36
4.2 <u>O papel da palavra</u>	37
4.3 <u>Ficha técnica</u>	43
5. CONCLUSÃO	44
6. BIBLIOGRAFIA	49

1. APRESENTAÇÃO:

Em matéria publicada na revista “Diálogo”, a crítica de cinema Susana Schild, do Jornal do Brasil, diz que “(...)o cinema está se utilizando de formas do conhecido, do já visto, tanto temática quanto esteticamente.

- São imagens que não ficam. Como um meio tão poderoso como o cinema consegue gastar tanto dinheiro com filmes descartáveis, em que tudo é previsível e a fórmula é única”¹.

O depoimento de Susana encerra-se com “sua receita de como ainda comemorar os cem anos de cinema mesmo diante desse quadro de muitas mesmices e algumas boas exceções: rever os clássicos”.

À página 19, a matéria dá pistas sobre a preferência dos principais críticos brasileiros, procurados por “Diálogo” com o objetivo de eleger os melhores filmes da história do cinema:

“Esses profissionais foram bastante ecléticos e até democráticos. Na eleição, houve gosto para tudo; até mesmo o recente “Tempo de Violência” (Pulp Fiction), do americano Quentin Tarantino, foi nomeado”.

Outra revista, a “Vip Exame”, chegou a publicar um perfil desse cineasta, transcrito na íntegra da “The Times Magazine”:

¹CEM ANOS do cinema e os dez melhores filmes do mundo. **Revista Diálogo**, São Paulo, n.5, p.21, nov/dez 1996.

“(…) *Tarantino é um connaisseur da estética trash. Tempo de Violência, embora se passe no presente, recende a referências de décadas passadas, da música para surfistas dos anos 60 aos jantares a anos 50, em que sócias de artistas de Hollywood servem hambúrguer Douglas Sirk e milk shake Dean Martin. Há também falas temperadas com palavras como exactimundo (tirada de um herói americano dos anos 70, Fonz) ou quando o personagem Jules sonha “caminhar pela terra como Caine (David Carradine) em Kung Fu”.*

Essa ampla cultura pop e a devoção de um obcecado à história do cinema envolvem os filmes de Tarantino a um ponto que incomoda os críticos”².

Sem sombra de dúvidas, trata-se de um desconforto até certo ponto justificável. De toda sorte, ele evidencia a incapacidade que alguns têm de aceitar e admitir *realizações* que possuem como ponto-chave fórmulas exaustivamente utilizadas e que, no entanto, conseguem se sobressair justamente por conta do aparente lugar-comum de temas e tratamentos empregados.

Quando Marcellus Wallace, o gângster interpretado por Ving Rhames em “*Pulp Fiction*”, é, literalmente, estuprado por um “agente da lei”, ocorre uma quebra de expectativa: o personagem de Rhames, habituado a agir com violência, passa de algoz a vítima em um passe de mágica. Do mesmo jeito, tem-se o detetive de “*Cães de Aluguel*”, um dos poucos personagens da história do cinema - senão o único, a sangrar durante praticamente todo o tempo de duração do filme. Isso não é pouco. Onde está a evidência de Quentin Tarantino?! Bem provável, em algum lugar

²TARANTINO, o terrível. **Revista Vip Exame**, São Paulo, p.89, abril de 1995.

próximo aos anos em que trabalhou como atendente de videolocadora, devorando filmes que não cansava de assistir. Ele não teve nenhuma formação acadêmica, mas, conforme lembra Luiz Carlos Merten, “*viu mais filmes que Steven Spielberg e George Lucas juntos. Não viu na TV, com os inevitáveis intervalos comerciais. Viu no vídeo, podendo parar a imagem, voltar atrás, avançar. Essa foi a sua escola, ele não se cansa de dizer*”³.

Estudiosos de cinema - não necessariamente cinéfilos ou críticos e, sim, pessoas que trabalham com teorias do cinema, fazendo análises de filmes - tendem a desconsiderar as primeiras impressões e intuições que acompanham o espectador comum em uma sala de projeção. A atitude desses pesquisadores é a de quem necessita do objeto-filme como fonte de hipóteses *concretas* (que valham a pena serem averiguadas) de trabalho. Contudo, se uma atividade analítica séria sobre um filme pressupõe um olhar mais acurado, permitir-se ao lúdico das imagens pode trazer à tona análises menos carregadas de pretensões. “*Em outras palavras, não se deveria sucumbir à tentação de superar o filme. Os limites da “criatividade analítica” são os do próprio objeto da análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise*”⁴.

Quer se goste ou não dele, afastar-se temporariamente das impressões iniciais que um filme suscita - nem que seja para à frente constatar-las ou mesmo invalidá-las,

³MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema: um zapping de Lumière a Tarantino**. Porto Alegre, Ed Artes e Ofícios, 1995, p.111 e 112.

⁴VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, Ed. Papyrus, 1994, p.15.

faz com que se trabalhe em cima da finalidade primeira do estudo, que não deve ser subjugada. É claro, existe uma relação de ódio nisso. Ao longo de uma pesquisa, expectativas são desfeitas, outras tantas são confirmadas, mas uma coisa permanece: especular acerca de evidências nunca é, de todo, uma “insensatez”, já que o senso comum constitui-se, em última instância, no ponto de partida para especulações de qualquer natureza. Nesse sentido, especular “*Pulp Fiction*” e “*Cães de Aluguel*” é trabalhar não perdendo de vista o *pop*, com um ouvido na *violência cinematográfica*⁵ e outro no *equilíbrio ténue entre forças distintas*⁶. O prazer decorrente da análise e seu resultado, a monografia, encontram-se a seguir. Nem *moderato*, nem *furioso*.

2. INTRODUÇÃO

⁵Sobre essa expressão, ver adiante “Breve Histórico da Violência no Cinema Contemporâneo” (Introdução).

⁶Michel Maffesoli propõe uma função construtiva do que ele chama de *violência anômica* a partir da *violência* quase sempre ignorada *dos poderes instituídos* - temas que também serão discutidos posteriormente, ao longo desse trabalho de conclusão de curso.

Antes de se traçar um breve histórico da “violência” no cinema contemporâneo, faz-se necessário um lembrete a respeito do entendimento corrente do que seja cinema. O cinema nem sempre foi “narrativo”. Hoje em dia parece natural que as pessoas assistam filmes com a expectativa de que *uma história seja contada*. No entanto, os filmes pioneiros apresentavam muito mais um caráter de “*investigação científica*”, já que o cinema “*fora concebido como meio de registro, que não tinha vocação de contar histórias por procedimentos específicos*”⁷. Com o desenvolvimento posterior do cinema, tornou-se possível reconhecer em grande parte dos filmes o objetivo narrativo de contar histórias. E é justamente a partir do modo como em um filme uma história é contada que se pode entender uma narrativa como a de “*Pulp Fiction*” ou “*Cães de Aluguel*”. Tendo em vista a lógica destes dois filmes de Quentin Tarantino - uma lógica que, como se tentará mostrar adiante, não é a lógica da violência vulgarizada pelo cinema clássico - é de suma importância que se perceba a forma peculiar como a violência é trabalhada em “*Pulp Fiction*” e “*Cães de Aluguel*”. Dentro do contexto da atual produção de filmes direcionados para o tema da violência, revisando películas antigas que também exploram o fenômeno, é possível situar uma compreensão mais lúcida sobre o assunto.

⁷AUMONT, Jacques e outros. **A estética do filme**. Campinas, Ed. Papirus, 1994, p.89.

2.1. BREVE HISTÓRICO DA VIOLÊNCIA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO.

A mistura de sangue e imagens fortes - e mesmo de crueldade permeada de ironia - não chega a ser novidade no cinema, que dirá no teatro ou na literatura. Já a partir da década de 60, a violência nas telas passa a se materializar de forma mais incisiva em filmes como *“Bonnie e Clyde”*(1967), de Arthur Penn, *“Meu ódio será tua herança”*(1969), de Sam Peckinpah, e, mais “recentemente”, no cult movie *“Laranja Mecânica”*(1971), de Stanley Kubrick. E, mesmo antes desse período, é possível identificar seqüências de natureza estritamente violenta e dramática, a exemplo do que acontece na “Escadaria de Odessa”, parte do filme *“Encouraçado Potemkin”*(1925), do cineasta Serguei Eisenstein. Nela, há imagens fortes e atuações que, embora algumas vezes possam soar como caricaturescas, emprestam uma violência visceral ao quadro, tanto é assim que serviu de citação (intertextualidade) para a não menos famosa seqüência de *“Os Intocáveis”*(1987), de Brian de Palma - onde também aparece um “carrinho de bebê” prestes a protagonizar uma tragédia ao deslizar escada abaixo.

Mas, em geral, observa-se que, até a década de 70, a violência no cinema surge ainda de modo sutil, o que, em absoluto, a torna pouco convincente aos olhos do público. Exemplo disso é o assassinato sob o chuveiro da personagem Marion Crane, interpretada por Janet Leigh em *“Psicosê”*(1960), de Alfred Hitchcock. *“A cena da ducha, com seus mais de 70 ângulos diferentes para apenas 45 segundos de filme, explodiu nas telas como uma bomba. O cinema nunca mais foi o mesmo*

depois daquela cena”⁸. E isso, sem ao menos mostrar o resultado da série de golpes deflagrada pelo psicopata Norman Bates (Anthony Perkins) - em instante algum, é dada ao espectador a chance de ver a lâmina perfurando a pele da jovem Marion Crane.

Já a partir da década de 80, começa a ficar mais nítido um “novo” papel da violência nas produções cinematográficas, especialmente nas encabeçadas pelo cinema americano: ela adquire status de produto valioso à indústria do entretenimento. Graças, também, ao avanço tecnológico que permite efeitos especiais cada vez mais surpreendentes - que se dá com o desenvolvimento de laboratórios como o Industrial Light&Magic, de George Lucas - a violência alcança contornos menos sugestivos, abrindo caminho para uma representação que vai de encontro a crueza das imagens que se quer mostrar na tela. Em subgêneros narrativos específicos⁹, como no Horror, no Trash e no Policial, a exploração gratuita da pancadaria é bem vinda e procura-se, sempre que o roteiro exige, mostrar feridas abertas que realmente parecem feridas abertas, rios vermelhos idênticos a corredeiras de sangue e “cadáveres” que espelham cadáveres de verdade. O Policial “*Robocop*”(1987) e o Trash/Horror “*A morte do demônio*”(1983) fizeram, cada um a seu modo, uso desses recursos.

Mas, afora implicações éticas quanto a validade de sua veiculação na indústria cinematográfica - e independente de se emitir um juízo de valor em relação as

⁸Merten (Op. Cit. p. 68)

⁹Conforme Eduard Small em “Direct Theory”, o Gênero Ficcional engloba vários subgêneros narrativos: o Policial, o Drama, o Horror, etc. Os outros Gêneros seriam o Documental e o Experimental.

películas que a exploram - , a violência chega no cinema dos anos 90 com uma afirmação crescente. Entretanto, trata-se de uma tendência cujo sentido traz à luz questões relevantes para a compreensão dos rumos do cinema contemporâneo. Se na década anterior a violência era o astro de certos subgêneros narrativos, sobretudo o representado pelo segmento dos filmes de ação, nos anos 90 ela surge como coadjuvante em subgêneros que, até a pouco tempo atrás, seriam inimagináveis abrigando uma ou outra cena de violência explícita (Drama romântico: “*Lendas da Paixão*”(1994)/Cena: após a sua morte, um personagem tem seu coração arrancado pelo irmão para que este liberte seu espírito).

E não é só: no cinema atual, esfaquear, atirar ou esfolar é insuficiente. Mostra-se o desenrolar da ação e suas conseqüências, como em “*Assassinato em primeiro grau*”(1995), de Marc Rocco. O filme aborda o mesmo tema de “*Papillon*”(1973), porém com cenas propícias para quem gosta de se contrair na cadeira do cinema. Numa delas, a impressão que se tem é que, à medida que o presidiário Henri Young vai tendo seu rosto desfigurado por uma sessão de espancamento, o espectador não será capaz de chegar ao final de outra sessão, a do próprio filme, tamanho é o esforço feito pelo diretor para mostrar os melhores ângulos de tortura. Pouco a pouco seu rosto vai se transformando em uma massa amorfas de coágulos ensangüentados.

Aqui, cabe um breve parêntese para uma distinção importante a respeito dessas produções cinematográficas recentes, notadamente as que foram realizadas a partir do ano de 1990. De um lado, aparecem com mais freqüência filmes “violentos” cujo

subgênero narrativo pode exigir ou não a violência explícita em algumas cenas, em seqüências inteiras ou mesmo em quase toda a fita. Nessa linha, pode-se imaginar que, em relação ao épico, o subgênero ação exibe uma quantidade maior de cenas de violência explícita; o épico, quando comparado ao romance, traz um número excedente de cenas desse tipo e assim por diante. Seria o caso, além dos filmes citados a pouco, de “*True Lies*”(1994), “*Coração Valente*”(1994) e “*A Rainha Margot*”(1993)¹⁰. De outro, filmes igualmente “violentos” que tratam a violência enquanto estilo, aliás, trabalhando-a de forma tão estetizada, a ponto de ser necessário um outro recorte além do que permite identificar os diferentes subgêneros narrativos englobados pelo gênero ficcional. Dessa forma, não se dirá apenas que “*Veludo Azul*”(1986) ou “*Assassinos por Natureza*”(1994) pertencem a este ou àquele subgênero, mas que são filmes representativos dentro da linha de um determinado “autor”¹¹, no caso, David Lynch e Oliver Stone, respectivamente. Não se trata de um mero detalhe “classificatório”, mesmo porque há um complicador aí envolvido: as dimensões de sentido do que compõe um subgênero cinematográfico fazem parte do imaginário de qualquer cinéfilo, cineasta ou leigo que eventualmente venha a se dar ao trabalho de analisar, realizar ou comentar um filme. E um descuido

¹⁰Se estes filmes fossem realizados há vinte anos atrás, poder-se-ia perguntar até que ponto a possibilidade de evidenciar a violência esbarraria em questões técnicas e/ou temáticas, alcançando um destaque tão grande quanto o constatado nessas versões.

¹¹A noção de “autor” é discutível em vários de seus aspectos e manifestações: “*É grande (...) a tentação de considerar que, por um lado, o diretor é o único artesão, o único criador de sua obra, e que, por outro lado, é possível (deve-se) partir de suas intenções, declaradas ou supostas, para analisar e explicar suas obras*” (Aumont - Op. Cit. p. 110); “*(...) Os auters 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, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo, Ed. Globo, 1989, p.136). Apesar de considerar importante os debates surgidos em torno do termo, a monografia vai centrar-se nos aspectos de gênero, em especial, pelo fato dos filmes escolhidos para análise subverterem, à toda hora, as construções do cinema clássico.

dessa ordem implica num não-reconhecimento das influências e contribuições que um cineasta por ventura possa vir a oferecer ao cinema.

Feita essa breve contextualização, é imprescindível observar que, dentre os “autores” que recorrem à violência estilizada, há um que vem ganhando fôlego nos últimos tempos com trabalhos que se tornaram sucesso de crítica e de público. Festejado com o “Poeta da Hemoglobina”, Quentin Tarantino diferencia-se de outros cineastas de sua geração por fazer de seus filmes uma “colagem” de referências e lugares-comuns presentes em outras produções cinematográficas sem que, para isso, tenha que abrir mão da sutileza quanto o assunto é a representação da violência no cinema contemporâneo.

Assim, se o cinema comercial evidencia *in crescendo* a violência em seus filmes, eis que surge um cineasta que a materializa nas telas de forma particular. Com dois filmes significativos em seu curriculum¹² - “*Pulp Fiction*”(1994) e “*Cães de Aluguel*”(1992) -, Tarantino consegue estabelecer códigos narrativos próprios: roteiro verborrágico, marcado pela criativa utilização do flashback; violência estilizada; personagens cartunescos; diálogos sobre amenidades que funcionam como prenúncio de explosão de violência; a ilusão de “acaso” proporcionada por uma trama bem construída; dentre outros.

No entanto, pode-se indagar que certos recursos usados tanto em “*Pulp Fiction*” como em “*Cães de Aluguel*” não passam de apropriações de outros

¹²“*Assassinos por Natureza*”(1994) e “*Amor à Queima-Roupa*”(1993) têm o roteiro assinado por Tarantino, mas são filmes que sofreram algumas modificações por parte de seus diretores. “*Um Drink no Inferno*”(1996) é um caso à parte: mostra a violência de forma diversa da observada em “*Pulp Fiction*” e “*Cães de Aluguel*”.

cineastas e, portanto, nada apresentam de inovadores. A montagem que privilegia uma ordem não-cronológica dos acontecimentos mostrados em cena, passando a sensação de que os rolos dos filmes foram trocados, já era um recurso utilizado nos anos 60 pelos cineastas da Nouvelle Vague francesa.

Ora, ao contrário do que se possa imaginar, no universo da produção cinematográfica corrente é significativo que sejam retomadas formas expressivas e elementos filmicos que se acreditavam ultrapassados. O problema levantado é uma questão já discutida por Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté no livro “Ensaio Sobre a Análise Fílmica”, que diz: “*Os cineastas herdaram, observam, impregnam-se, citam, parodiam, plagam, desviam, integram as obras que precedem as suas. Em outras palavras, as formas cinematográficas constituem-se num fundo cultural no qual os cineastas se inspiram, e cabe ao analista explicar os movimentos que dele decorrem*”¹³. As reapropriações em filmes não deixam de ser também um desafio aos debates contemporâneos, preocupados com a caracterização e definição do cenário pós-moderno. Dentro do conceito de “metaficção historiográfica” proposto por Linda Hutcheon¹⁴, o que caracteriza o pós-modernismo na ficção são filmes, livros, vídeos ou músicas que subvertem e problematizam por meio da ironia e da paródia as fronteiras das convenções artísticas e sociais - com o cuidado de absterem-se de qualquer tentativa de rompimento ou negação da cultura na qual

¹³Op. Cit. p. 36.

¹⁴HUTCHEON, Linda. **Poética dos pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1991.

essas construções estão inseridas. Atento a isso, o universo pop nestes filmes de Tarantino abre todo um arsenal de informações explosivas.

Além do mais, as formas de apresentação da violência em “*Pulp Fiction*” e “*Cães de Aluguel*” são peculiares. Diferente de David Lynch, no qual a apresentação da violência acaba ocupando o papel central de suas histórias, Tarantino faz com que o sangue irrompa em seus filmes como algo natural em meio a situações corriqueiras. Ou seja, a violência não conduz a narrativa, mas aparece como normalidade, como componente da realidade. Ambos os filmes exploram o que, hoje, de algum modo, é inerente a nossa vida e, mais ainda, sem que se faça apologia da violência pela violência. Embora *não sejam* colocados como *inevitáveis*, os atos de violência em “*Pulp Fiction*” e “*Cães de Aluguel*” *podem* ser praticados e sofridos por qualquer um, em quaisquer circunstâncias - o que, mais uma vez, distancia o cinema feito por Tarantino do clássico, no qual a violência aparecia como anomalia¹⁵.

Vê-se que, a partir das próprias características de linguagem apresentadas nestes filmes de Tarantino - situando ambos, “*Pulp Fiction*” e “*Cães de aluguel*”, na produção de outros filmes que vêm fazendo uso da “violência” explícita, inclusive valendo-se de recursos expressivos semelhantes - é possível se investigar os caminhos a serem seguidos pela “violência” no cinema dos anos 90. “*A hiper-realidade e a estetização da hiper-violência têm tido sua representação favorecida pelo enorme avanço tecnológico dos últimos anos (...) um hipotético filme do futuro poderá ser aquele cujo herói seja um serial killer eletrônico, um andróide*

¹⁵A questão da anomalia vai ser discutida no tópico “A Violência Estilizada” (parte I da monografia).

criado pela Lucas Film, o que não seria mais que uma radicalização do Terminator de Arnold Schwarzenegger”¹⁶.

Tendo em vista esses aspectos diferenciáveis, analisar o tratamento dado por Quentin Tarantino ao material narrativo e fílmico é, antes de tudo, um esforço/tentativa de se reconhecer as características temáticas e recursos estilísticos empregados por um cineasta emergente, identificado pela crítica como detentor de um estilo peculiar e marcante. Daí a identificação das formas de apresentação da violência propostas por ele em “*Pulp Fiction*” e “*Cães de Aluguel*” representar o objeto central dessa pesquisa, que está direcionada, sobretudo, para a análise da linguagem (discurso narrativo e composição plástica) de ambos os filmes. Atenção especial foi dedicada ao conceito de violência trabalhado por Tarantino, que é de suma importância para se verificar a lógica que orienta essa parte de sua filmografia dentro do contexto do gênero de ficção. Em geral, em outros filmes ou mesmo em noticiários de TV, observa-se que a violência, que poderia apresentar-se como detentora de múltiplas significações, acaba tendo apenas uma. Aparecem discursos que restringem o diferente ao mesmo, legitimando padrões de comportamento que não são colocados como aberrações e fazendo com que, numa esfera mais ampla, isso represente um empobrecimento do que venha a ser a nossa experiência de mundo. Nessa ótica, só se constitui ou surge como violência atos que não fazem parte do discurso oficial e que, portanto, seriam incômodos à sociedade. O que dizer dos personagens de Tarantino que têm um comportamento “*anômalo*” e que,

¹⁶BAPTISTA, Mauro. A violência no cinema americano contemporâneo - o policial. In: **Comunicação & Política**, n.2, dezembro 1994 - março 1995. p. 280.

quando praticam um ato “*anômalo*”, este não pode ser visto como “*não-legítimo*”, tampouco como “*legítimo*”?

Com base nessa questão e nas colocações expostas até o momento, surgiram 03 (três) diretrizes para o trabalho. A primeira acredita que, ao contrário dos filmes de violência gratuita, os de Tarantino não fazem apologia da violência: seus personagens são **amorais** e suas histórias **desprovidas de maniqueísmo**. A outra, supõe que ambos, “*Pulp Fiction*” e “*Cães de Aluguel*”, dão preferência aos diálogos: **a violência**, quando irrompe, **não é inteiramente explícita**, conforme tentamos mostrar até o momento via exemplos de outros filmes. E, por fim, a terceira hipótese prevê que as manipulações temporais nestes dois filmes, ao mesmo tempo em que tornam possíveis uma leitura literal das histórias, possibilitam um **distanciamento de tudo o que não seja estritamente cinematográfico**: só são verossímeis personagens cartunescos, a violência estilizada e situações inverossímeis. Vale ressaltar que todas as três fontes de pesquisa encontram-se diluídas nas duas partes que compõem o estudo, uma referente a “*Pulp Fiction*” e outra a “*Cães de Aluguel*” - o que não impede que sejam citadas cenas de um filme na sessão que trata especificamente do outro para efeito de comparação.

3. PULP FICTION

3.1 SINOPSE

O filme conta três histórias paralelas que se entrecruzam: a de dois assaltantes pés-de-chinelo que planejam assaltar uma lanchonete; a de uma dupla de pistoleiros de aluguel que trabalha para um chefe do submundo de Los Angeles e a de um boxeador em final de carreira que é pago para perder uma luta.

Pulp Fiction é inspirado em novelas populares publicadas em revistas ou livros de bolso de segunda linha, as *pulp magazines*. Essas publicações eram vendidas em bancas e faziam bastante sucesso nas décadas de 30 e 40 com suas tramas sensacionalistas, geralmente tratando a violência e o sexo como coisas banais.

É desse universo que brotam as três histórias entrecruzadas do filme. Os episódios, intitulados “Vincent Vega e a esposa de Marcellus Wallace”, “O relógio de ouro” e “A situação de Bonnie”, são contados de forma não-linear. Isso faz de Pulp Fiction um filme todo fragmentado, *onde nunca se sabe ao certo quem é o personagem central das histórias*¹⁷.

¹⁷A narrativa não se desenvolve privilegiando as ações de Butch, o boxeador. Assim, ele não pode ser considerado o “protagonista” de um filme que conta apenas como um sujeito passou a perna em meio mundo, conseguindo, inclusive, firmar, por meios insuspeitos, um acordo com o seu “antagonista” para sair ileso e - FIM! Chegar a essa conclusão equivocada seria reduzir Pulp Fiction a um esquema que o filme faz questão de desobedecer.

De qualquer forma, os olhos mais atentos podem identificar a cena da moto levando as personagens de Bruce Willis e Maria de Medeiros como um possível “final” coerente caso Pulp Fiction fosse montado obedecendo a uma estrutura de início-meio-fim.

3.2 *A PRIORIDADE DADA AOS DIÁLOGOS*

O início do filme é marcado pelo diálogo ágil e acelerado entre Pumpkim e Honey Bunny. O espaço representado na imagem, isto é, o “conteúdo” da imagem, e o espaço “representante” ou “significante”, ou seja, àquele que pode ser entendido como resultante de escolhas estéticas e formais, são ambos indissociáveis e formam o espaço narrativo dessa seqüência de Pulp Fiction: uma lanchonete comum de uma grande cidade americana que vem a ser Los Angeles.

Esse espaço narrativo é descritível não apenas pelos elementos que compõem o cenário, como o reservado onde estão Pumpkim e Honey Bunny, seus bancos estofados em tons pastéis, a mesa e a janela ao fundo, mas, sobretudo, pela simultaneidade com as formas expressivas, tais como o enquadramento, os movimentos da câmera, a iluminação, a montagem, etc.

Assim é que, aliando o “conteúdo” da imagem à expressão, temos um espaço narrativo parcialmente representado: o espectador sabe que se trata de uma lanchonete ou coisa parecida, mas não porquê a câmera tenha feito uma tomada na qual aparece um letreiro com o nome do local, ou um travelling passeando pelas mesas devidamente preparadas para receberem os fregueses, ou, ainda, mostrando as garçonetes servindo os clientes da casa.

Ao contrário, até o momento em que o assalto é finalmente anunciado, temos praticamente um único enquadramento: as duas personagens discutindo cada uma em uma extremidade da tela, a mesa no meio e a janela ao fundo, de onde fica-se sabendo que é dia. Parece não haver necessidade de se revelar o ambiente por

inteiro, e, quando a câmera centraliza em Honey Bunny e em seu parceiro, o “resto” da lanchonete surge como que por incidente, na verdade, o que se tem é uma profundidade de campo que privilegia os interlocutores, a dupla de assaltantes pés-de-chinelo em dúvida sobre o que fazerem.

Ao não valorizar uma descrição minuciosa do lugar e fazer com que as personagens praticamente monopolizem os planos, ocorre que, mais do que o cenário e o tratamento que é dado a ele, mais do que o próprio espaço, o que importa é a relação de Pumpkim e Honney Bunny (e do espectador) com esse espaço - de completo interesse, ainda que a lanchonete não seja, a princípio, completamente perceptível. É em torno desse espaço que a conversa dos dois gira, é a partir dele que a ação vai ser iniciada e bruscamente interrompida, e, por fim, é com essa maneira de representá-lo que o espectador terá todas as atenções voltadas para o diálogo, para o que está sendo dito e não para o que está sendo mostrado.

Por sua vez, o diálogo e apostura das personagens Honey Bunny e Pumpkim são condizentes com a de pessoas que tratam de um assunto que merece uma resolução urgente, embora uma aparente tranqüilidade misturada com euforia e indecisão paire no ar. Contribuí - e muito - para isso as falas da personagem feminina. A todo instante Honney Bunny parece contradizer o que disse momentos antes a seu parceiro, antecipando a situação a ser desenvolvida no final do filme, na qual ela se vê na dependência de uma voz que a guie em suas atitudes ou, pelo menos, a oriente de forma que não se perca diante do inesperado cerco em que se vê metida - Jules

apontando a arma para Pumpkim, Vincent Vega fazendo o mesmo com ela e o revólver em sua mão sem saber que direção tomar.

Essa primeira seqüência de Pulp Fiction “termina” de forma inesperada, com a suspensão da ação - o anúncio do assalto, precedido pela longa conversa do casal - e a colocação dos créditos tendo como pano de fundo a música *Mirsirlou*. A imagem de Honey Bunny com o revólver, aos berros “ - *Se um de vocês seus bundões se mexer, eu apago todos vocês seus filhos da mãe! Entenderam?*” e a de Pumpkim em segundo plano apontando sua arma para várias direções é congelada, de maneira que provoque no espectador a espera por um desfecho. Só que esse desfecho é adiado ao máximo, e, mais ainda, devido a duração relativamente curta dessa seqüência inicial em relação às outras que a sucedem (estas, sim, bastante longas) a expectativa desfaz-se em esquecimento. Daí o elemento surpresa representado pelo reencontro das duas duplas, Honey Bunny/Pumpkim e Vincent Vega/Jules, no mesmo espaço do início da fita, a lanchonete.

Há casos de filmes que começam colocando de antemão um mistério a ser decifrado; outros já se iniciam apresentando a solução de um enigma, porém com o cuidado de ir aos poucos jogando com indícios e omissões de motivos a fim de trazer novos rumos a história. Dois conceitos norteiam a idéia de desenvolvimento do filme de ficção: a *intriga de predestinação* e a *frase hermenêutica*. “*A intriga de predestinação resume-se a dar, nos primeiros minutos do filme, o essencial da intriga e sua solução ou, pelo menos, sua solução esperada*”; “*Uma vez anunciada a solução (...) a “frase hermenêutica” consiste em uma seqüência de etapas-*

*paradas que nos leva da colocação do enigma à sua solução por meio de pistas falsas, engodos, suspensões, revelações, desvios e omissões*¹⁸. O caráter *pulp*, a idéia de superficialidade, está presente logo no começo de Pulp Fiction: à medida que o filme avança, aparentemente torna-se descartável, sem propósito algum, a cena do assalto na lanchonete! Ou seja: estes conceitos não cabem no filme, mesmo porque sua narrativa não é linear ou vale-se de *flashbacks* convencionais para explicar uma situação imposta. Só ficamos sabendo que Pumpkim e Honney Bunny participam do “final” escolhido por Tarantino - apresentado no “início” da narrativa de Pulp Fiction - quando já não é possível negarmos o fato de que fomos ludibriados por um recurso exaustivamente empregado no cinema, o próprio *flashback*. Curiosamente, apenas a título de ilustração, em um dos poucos instantes em que a câmera abre durante o diálogo do casal para enquadrar parte da garçonete (4'13”), um Vincent Vega quase imperceptível passa andando em direção ao banheiro (vide a última parte do filme, ocasião na qual ele deixa Jules sozinho na mesa da lanchonete).

Quanto à seqüência de créditos, assim como os escurecimentos e aberturas ao longo de todo o filme, trata-se de um material visual que não segue necessariamente as mesmas relações de causa ou de conseqüência entre os planos ou outros elementos. A seqüência de créditos e os escurecimentos funcionam como um recurso para organizar efeitos e que, ao mesmo tempo, são viáveis para que a história siga um desenvolvimento organizado. Tanto podem representar uma

¹⁸Aumont (Op. Cit. p.125 e 126).

suspensão temporal nos casos em que fica à cargo do espectador a confirmação de um fato (vide o escurecimento que antecede a chegada de Mia Wallace e Vincent Vega com o troféu em casa), como ausência de consciência de um personagem (a ocasião em que Marcellus Wallace é atropelado e recobre os sentidos) ou mesmo evidenciar modelos adaptáveis para se trabalhar uma determinada narrativa. Assim, podem também representar em seu conjunto recursos já utilizados por outras linguagens ou outros filmes.

E, ao se perceber que a seqüência de créditos é, ela própria, “mutilada” e fragmentada como a narrativa de *Pulp Fiction*, vê-se que a relação desta seqüência com o que vai ser contado adiante - e a maneira como esse relato vai ser costurado - é algo que tem muito a ver com o contexto em que esse filme foi desenvolvido. Como se comentou a pouco, a colocação dos créditos é acompanhada por uma música como pano de fundo, *Misirlou*. De forma abrupta, *Misirlou* é interrompida, embora os créditos continuem a desfilarem sob o fundo negro, para ser substituída por outra canção, *Jungle Boogie*. A transição de uma música para outra é muito rápida, quase imperceptível, mas um ruído deixa dúvidas quanto a qualidade da fita - quem assiste a *Pulp Fiction* pela primeira vez, tem a impressão que há um pequeno defeito. Tal qual a qualidade duvidosa das pulp magazines, a do filme não merece maior credibilidade. Mero engano. *Jungle Boogie* é a música que toca, num volume mais baixo, no carro onde dois capangas prestes a realizar um serviço conversam sobre as

“diferenças” entre a América e a Europa. O anúncio dos créditos acaba, mas *Jungle Boogie* fica¹⁹.

¹⁹Dentre as combinações variáveis de sons e imagens, este parece ser um caso criativo de *encavalamento*: “atrasos ou antecipações de uns em relação aos outros” (Francis Vanoye. Op. Cit. - p. 50).

3.3 VINCENT VEGA E JULES: PERSONAGENS CARTUNESCOS QUE SE ASSUMEM COMO PERSONAGENS

Os dois capangas em questão, Vincent Vega e Jules, são os fios condutores dos três episódios de *Pulp Fiction*. Num longo diálogo em que eles vão desde uma conversa sobre as diferentes denominações de sanduíches até comentários sobre a mulher do chefe (Mia Wallace), nada, a não ser o tipo físico e a postura caricata de ambos, deixa transparecer que eles estão prestes a executar uma chacina. O jeito rude dos gângsters é acentuada pela aparente indiferença de Jules quanto a onda “politicamente correta” que parece varrer outros filmes em Hollywood. A certa altura, o personagem, negro, se refere a um outro personagem negro, que aparentemente havia traído a confiança de seu chefe por massagear os pés de Mia Wallace, com termos do tipo “crioulo, negão, etc.”. A maneira como a conversa é conduzida por Vincent e Jules é a mesma de pessoas que seguem uma rotina, com a diferença de que a dos dois é matar os desafetos de Marcellus Wallace, o chefão.

O espectador só começa a desconfiar do “serviço” quando Vincent e Jules abrem a mala do carro, retiram duas 45 automáticas e engatilham as armas. Segue então uma preocupação corriqueira dos dois quanto ao instrumento de trabalho, logo suplantada por outra conversa sobre amenidades. Quando os gângsters caminham em direção a um edifício, novamente não há consciência da totalidade físico-espacial do local em que eles vão entrar. A câmera os acompanha de perto, mas não mostra a fachada do prédio de apartamentos. Eles andam, pegam um elevador e continuam

por um longo corredor. Mais uma vez os personagens quase que monopolizam o campo e inexistente uma descrição pormenorizada de cenários e locação que venha a pôr em risco o papel de Vincent e Jules. Como *guias*, são deles que o espectador vai apreender e acompanhar o desenrolar dos fatos, de modo que não seja relegado a uma posição exterior a narrativa.

É dessa forma que, ao chegarem à porta onde supõe-se que algo de significativo vai acontecer, eles, Vincent e Jules, narradores delegados, conduzem o relato, inclusive com poder de decisão sobre se é chegada a hora ou não de se envolverem com aquilo a que foram incumbidos. Parados diante da porta, de costas, Jules é quem avisa: “*não está na hora ainda, vamos dá um tempo*”. O que vai acontecer ao se abrir a porta? Como agir na companhia de Mia Wallace? Frente a essas duas questões, eles resolvem “responder” primeiro à segunda, que até então vinha sendo sugerida pela descrição verbal de Mia Wallace por Jules, ao invés de satisfazer a curiosidade visual inerente a primeira.

“Respondida” a segunda pergunta, Jules comenta: “*Vamos voltar ao personagem, vamos voltar ao trabalho*”, obtendo como resposta de Vincent uma outra pergunta: “*Não me goza, tu disse alguma coisa, o que foi?*”. A propósito, a estrutura narrativa - como os personagens se inter-relacionam, a quantidade de informações reguladas que vão sendo distribuídas pelo filme e que asseguram a compreensão da história, os intervalos de violência pontuando longos períodos de diálogos - propõe-nos um ponto de vista singular, a questão da verossimilhança. “*O verossímil constitui uma forma de censura, pois restringe, em nome das*

conveniências, o número dos possíveis narrativos ou das situações diegéticas imagináveis’²⁰. Nota-se que dois capangas/personagens que conversam trivialidades e falam sobre representar papéis, aos olhos da opinião comum, soam como circunstâncias pouco prováveis. “(...) *julga-se inverossímil o que o espectador absolutamente não podia prever, seja por intermédio da história, seja por intermédio de máximas (...)*”²¹. Não há como ficar de sobreaviso ou prever a motivação de tipos como gângsters em cenas nas quais o revólver de um deles dispara dentro do carro para esfacelar a cabeça de um “refém”. Vincent e Jules são construídos a partir de referências ao sujeito comum: são simpáticos, atrapalhados até, têm uma rotina, *mas também* são durões, violentos. Aqui reside o paradoxo. Caso personagens como o de John Travolta e Samuel L. Jackson fossem frequentes em outros filmes, aí, sim, seriam verossímeis. Pulp Fiction recorre, então, a outros filmes de gângsters não se atendo a todos os aspectos que, nesse gênero, anunciam como um gângster realmente deve ser e se comportar. “*Pode-se, portanto, dizer que o verossímil se estabelece não em função da realidade, mas em função de textos (filmes) já estabelecidos (...)* Ele deve ser compreendido como uma forma (isto é, uma organização) do conteúdo banalizado ao longo dos textos”²².

²⁰Aumont (Op. Cit. p.141).

O adjetivo diegético (tempo diegético, espaço diegético, etc.) diz respeito a história de um filme e ao universo fictício que ele engloba, remetendo para o contexto de ficção necessário a autonomia da narrativa filmica que se desenrola: o mundo do crime e seus habitantes; o provável código moral existente no submundo; o modo como se elabora no espectador o entendimento dessas visões de filme e, não, visões de mundo. Serve, por conseguinte, de base verossímil para a história.

²¹Ídem (p.142).

²²Ídem (p.144).

3.4 AS CONFIGURAÇÕES ENUNCIATIVAS EM PULP FICTION

Por configurações enunciativas se entendem as figuras de reflexividade explícitas em um filme. “*É quando o filme nos fala dele mesmo, ou do cinema, ou da posição do espectador*”²³. Pulp Fiction apresenta uma forte propensão à reflexividade, tanto no que diz respeito as citações diretas (filme no filme), como no que concerne às indiretas (seqüências inspiradas em outras seqüências).

No episódio “Vincent Vega e a esposa de Marcellus Wallace”, tem-se uma cena em que um personagem até o momento desconhecido é apresentado de forma curiosa ao espectador. Butch Coolidge, lutador de boxe, aparece enquadrado em primeiro plano, olhando de frente para a tela. Uma voz em off - que vem a ser a de Marcellus Wallace - o convence a perder uma luta, ao mesmo tempo em que ouvimos a canção *Let's Stay Together* tocando. A posição de Butch, olhando para a câmera, faz lembrar ao espectador que este se encontra numa posição próxima ao do personagem, direcionando o olhar para a tela do cinema.

Mais adiante, observa-se uma outra construção reflexiva. Quando o mesmo personagem Butch Coolidge pega um táxi para dar início a sua fuga, vê-se que os vidros traseiros e laterais do veículo não mostram um percurso “real”, ao contrário, luzes esverdeadas que sempre se repetem e um mesmo cenário de rua evidenciam claramente um efeito de montagem. Nesses instantes, o próprio filme mostra uma projeção de filme, não por acaso “feita” nas janelas do táxi - “janelas” para o

²³Francis Vanoye (Op. Cit. p.44).

exterior, onde inexistente a ação, esta concentrada no diálogo entre Butch e Esmeralda Villa Lobos, a motorista.

Pulp Fiction apresenta ainda citações referentes a outros filmes e cineastas. Vide a seqüência do Jackrabbitt Slim's, bar temático onde um John Travolta barrigudo parodia ele mesmo, o astro de filmes de sucesso dos anos 70 como "*Embalos de Sábado a Noite*"(1977). Ou a personagem descalça Mia Wallace e sua peruca *a la* Anna Karina, musa de Godard.

3.5 A VIOLÊNCIA ESTILIZADA

A violência, quando irrompe, não é explorada de forma totalmente explícita, já que algumas cenas violentas do filme tendem a “ocultar” do espectador a minuciosa descrição visual de um tiro ou facada, recurso este facilmente constatável em outros filmes²⁴.

Senão, vejamos: na primeira versão em que Jules e Vincent liquidam Brett (um dos jovens do apartamento que traiu Marcellus Wallace) não aparecem as balas perfurando o seu corpo. Em lugar disso, mostra-se os capangas atirando para o extra-campo, ao mesmo tempo em que toda a tela é preenchida pela cor vermelha²⁵.

Uma outra cena brutal que poderia ter explorado todo o potencial dos efeitos especiais de Hollywood é a morte de Marvin. Não se vê o projétil entrando em seu crânio, embora o sangue espirre com abundância no vidro do carro. Isso não quer dizer que a insistência em se suprimir uma violência já vulgarizada em outros filmes seja algo que prejudique a forma como a violência é tratada em *Pulp Fiction*. Se em filmes como em *Cães de Aluguel*, também de Tarantino, ela também é diferenciada, nem por isso ela é menos impactante. Tanto é assim que a cena na qual um

²⁴Vide “Breve Histórico da Violência no Cinema Contemporâneo” (Introdução).

²⁵Aumont define o espaço ou cena fílmica a partir das noções de campo e extra-campo. Segundo ele, o campo seria “(...) a porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro” (o quadro entendido como os limites da imagem bidimensional projetada na tela) - Op. Cit. p.21. Já o extra-campo ou fora de campo é visto pelo autor “como o conjunto de elementos (personagens, cenário, etc.) que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer” - Op. Cit. p.24. Neste caso, o meio empregado foi mostrar Vincent e Jules, personagens incluídos no campo, descarregando os revólveres em Brett, personagem que encontrar-se-ia fora de campo.

torturador arranca a orelha de um policial²⁶, sem que se veja o ato em si, é tida como uma das mais fortes dos últimos tempos. A diferença é que, em *Pulp Fiction*, toda a crueza presente nessa forma original de se materializar nas telas a violência (tendo-se em mente o contexto de outras produções recentes que a abordam com nuances mais escancaradas) é amortizada pela ironia. Além disso, esse jogo de *mostrar sem mostrar completamente* sempre é antecedido e sucedido por diálogos que envolvem amenidades, como se a explosão de violência fosse antes *pano de fundo* a *protagonista* de *Pulp Fiction*. É a verborragia que importa e ocupa lugar de destaque na narrativa, não o tratamento visual, que pode, por sua vez, abraçar, dentre outras coisas, a violência explícita.

Tampouco, pode-se falar que esse filme apela para a violência gratuita: assim como inexiste um personagem central, ou a figura de um protagonista e outra de um antagonista, a cena violenta não funciona como pretexto moral. Tanto Vincent, como Jules - e mesmo Butch - são personagens *amorais* que não demonstram conflitos ou remorsos por matarem alguém. O lutador chega mesmo a cantarolar junto com a música do rádio após matar seu algoz, Vincent Vega. O “mocinho” não mata o “bandido” porque este, enquanto “bandido”, merecia morrer. Mesmo porque, não há maniqueísmo possível em *Pulp Fiction*: o esquema bem x mal não funciona no universo criado pela narrativa.

Na lógica de Tarantino, observável tanto nesse filme como em *Cães de aluguel*, inexiste uma violência legítima. Há, sim, uma desestabilização, ou seja, qualquer um

²⁶Ver análise desta cena na parte II da monografia

está sujeito a cometer ou sofrer atos de violência - o que, obviamente, não implica que a violência seja inevitável. Exemplo disso é o policial interpretado por Tim Roth em *Cães de Aluguel*: ao ser ferido por uma mulher, ele não exita em matá-la com um tiro no meio da testa. Ou, para não se supor que trata-se de um sofisma a ser desenvolvido nas próximas linhas sem que se comente especificamente *Tempo de Violência*, o caso da cena em que o truculento Ving Rhames/Marcellus Wallace é currado. A reação do personagem, construído ao longo da trama como um sujeito ultra-violento, acostumado a resolver as coisas na base da brutalidade²⁷, é de achar que a violência cometida contra ele é algo tão inimaginável que, caso ele tivesse sido morto e não estuprado, isso já não seria inadmissível.

Uma observação oportuna: o “inesperado” antecede a cena do estupro desde o momento em que o recém-saído de um *fast food* Marcellus Wallace esbarra com Butch dirigindo o carro de sua namorada. Pouco depois, ambos vão parar nas mãos de outros dois personagens que, sabe-se lá o porquê, demonstram ter o hábito de violentar quem quer que, eventualmente, tenha a infelicidade de cair em suas mãos.

Por sua vez, a função de uma terceira personagem - o “deficiente” que encontra-se devidamente resguardado em um depósito, à postos para ocasiões desse tipo - mostra que a iniciativa do estupro não foi um caso isolado, pelo contrário, leva-nos

²⁷Numa parte anterior do filme, ao ficar na dúvida se o treinador fala a verdade ou não sobre o paradeiro de Butch, Marcellus resume o impasse numa frase: “Não queremos acreditar, queremos saber. Leve-o para o canil, ponha os cães no rabo dele. Vamos descobrir o que ele sabe e o que não sabe”.

a suspeitar que trata-se de um costume mantido pelo tira e o dono da loja de penhores²⁸.

A própria loja, repleta de artigos sugestivos como facas, metralhadoras, serras elétricas e tacos de beisebol, lembra antes um *sef service* de armas a qualquer outra coisa - aliás, não seria este o indício de outra idéia de “acaso”?²⁹. Em seguida, com a decisão do personagem de Bruce Willis de voltar, escolher a espada de samurai e socorrer o chefão que queria sua cabeça momentos antes, novamente fica claro a intenção de Tarantino de brincar com o aleatório e com “*um azar que é “hollywoodianamente” incorreto*”³⁰.

A situação inverte-se de novo e tem-se que, quem há poucos instantes fazia violência, agora sofre: Butch crava a espada em Maynard e Marcellus atira nos órgãos genitais de Zed, seu estuprador: “*(...)Quando o público - treinado à Pavlov nos últimos quinze anos parta assistir sempre ao mesmo tipo de filme - acha que Pulp Fiction vai numa direção, o acaso faz a história virar 180 graus e encaminhar-se por uma outra não prevista*”³¹.

Quanto a isso, a pertinência de uma colocação é incontestável: “*Concentrando-se na tradição ocidental, é com a idéia do acaso que vemos nascer a negação de uma*

²⁸Antes, Maynard (o dono da loja) conta ao telefone uma novidade para seu amigo (Zed, o tira): “*Zed? É Maynard. A aranha acaba de pegar algumas moscas*”.

²⁹Embora saibamos que essa hipótese implica uma realidade estritamente cinematográfica, já que é no mínimo improvável acontecer uma situação semelhante na vida real (eles tinham que parar justamente em uma loja como a de Maynard?).

³⁰BAPTISTA, Mauro. **Pulp Fiction e a tradição cinematográfica**, s.n.t. , p.4.

³¹Ídem.

visão progressista linear, idéia que, conseqüentemente, é corolário da idéia do trágico ou da violência”; “(...)Essa idéia do acaso, que podemos também chamar de aleatório (...) revela que, ali onde aparentemente inexistente ordenamento racional ou natural, construção que tem aparência de ordem, trata-se, de fato, do artifício, do jogo, do factício. “Artificialismo”, é exatamente isso, para tomar a expressão de C. Rosset, o que melhor caracteriza a recusa linear, do previsto, do racional, do progressivo”³².

Percebe-se que, nessa seqüência do episódio “*O relógio de ouro*” o filme consegue encerrar um duplo atentado: o primeiro desconsidera as convenções de gênero do cinema americano; o segundo desrespeita a narrativa clássica a ponto de esmiuçá-la em pequenos blocos dispostos a esmo, quase ao acaso...

Dessa forma, a violência praticada por quem quer que seja não é posta como não-legítima, tampouco como legítima. “*Para Tarantino, a violência é um componente fundamental do real contemporâneo*”³³. A lógica de seus filmes não pode ser a movida por tiros e facadas pelo fato de que a violência está no social. Assim sendo, o discurso hegemônico em *Pulp Fiction* é o discurso do que é anômalo na sociedade no sentido de que a sociedade é feita do que nós dizemos ou imaginamos ser uma anomalia.

O que se tem em *Pulp Fiction* é uma falsa apologia à violência e às drogas que só pode ser admissível por aqueles que ignoram a pretensão maior do filme: fazer de si

³²MAFFESOLI, Michel. **Dinâmica da Violência**. São Paulo, Ed. Vértice, 1987, p.48.

³³BAPTISTA, Mauro. A violência no cinema americano contemporâneo - o policial (Op. Cit. p. 278).

um apanhado de referências e lugares-comuns sem que, para isso, seja obrigado a cair na obviedade.

3.6 FICHA TÉCNICA:

Produção : Band Apart e Jersey Films

Produtores Executivos: Danny De Vito, Michael Shamberge e Stacey Sher

Direção: Quentin Tarantino

Roteiro: Quentin Tarantino e Roger Avary

Diretor de Fotografia: Andrzej Sekula

Supervisor Musical: Karyn Rachtman

Figurinista.: Betsy Heimann

Montagem: Sally Menke

Estúdio: Touchstone Home Vídeo

Elenco: John Travolta (Vincent Vega); Samuel L. Jackson (Jules); Uma

Thurman(Mia Wallace); Harvey Keitel (Mr. Wolf); Tim Roth (Pumpkin);
Amanda Plummer (Honey Bunny/Yolanda); Maria de Medeiros (Fabianne); Ving

Rhames (Marcellus Wallace); Éric Stoltz (Lance); Rosanna Arquette (Jody);

Christopher Walken (cap. Koons); Bruce Willis (Butch).

Gênero. Filme de Gângster

Origem: E. U.A. /94

Duração: 156 min

Box-office: US\$107 milhões

4. CÃES DE ALUGUEL

4.1 SINOPSE

Mr. White, Mr. Orange, Mr. Blonde, Mr. Pink, Mr. Blue e Mr. Brown são assaltantes profissionais que desconhecem o verdadeiro nome um do outro. Eles têm a identidade resguardada por esses insólitos apelidos, dados por Joe Cabot, responsável pela formação do grupo e cujo objetivo é liderá-lo, juntamente com seu filho , Nice Guy Eddie, num roubo milionário de uma joalheria.

Acontece que as coisas não saem como o planejado e suspeita-se que existe entre eles um traidor, alguém que entregou todo o plano a polícia, pondo fim a um esquema de assalto aparentemente infalível.

O desentendimento toma conta do grupo e, tal qual uma matilha de cães raivosos, seus integrantes começam a se “estranhar”. Obrigados a conviver durante algum tempo no espaço limitado de um depósito de concreto, eles atizam suas memórias e, com elas, o instinto de destruição que vai levar o filme a um final surpreendente.

4.2 O PAPEL DA PALAVRA

“Não é muito comum que, no cinema de ação, as pessoas falem tanto (...) nos filmes de Tarantino, as palavras significam ação. É preciso ver *Cães de Aluguel* e *Pulp Fiction* como alegorias das palavras e dos palavrões”³⁴.

Uma discussão “feroz” abre *Cães de Aluguel*, antecedendo todas as outras que serão travadas durante o filme: Mr. Brown (o próprio Quentin Tarantino) e Mr. Pink (Steve Buscemi) “brigam” para ver quem tem razão sobre o real significado da canção *Like a Virgin*, de Madonna. A seguir, os demais integrantes do grupo de assaltantes metem-se a falar compulsivamente, tentando chegar a um acordo a respeito da necessidade de se deixar ou não uma gorjeta para a garçonete.

Reunidos à mesa de um restaurante, todos eles encontram-se impecavelmente vestidos de terno e gravata, com exceção do líder, o velho Joe Cabot, e seu filho, Nice Guy Eddie. O verdadeiro motivo do encontro, não declarado nesse início de filme: o *roubo* de um lote de diamantes proveniente de Israel que vai abastecer uma joalheria da cidade.

Ora, *Cães de Aluguel* não começa mostrando *imagens* de um assalto que foi meticulosamente planejado, a ponto de a principal preocupação de seu mentor - o chefe descrito por Tim Roth (Mr. Orange, o tira) como “A Coisa”³⁵, ter sido manter

³⁴Merten (Op.Cit. p. 114)

³⁵Menção ao personagem líder do Quarteto Fantástico, super-heróis de quadrinhos e desenhos animados dos anos 70.

em sigilo a identidade de seus “subalternos”, contratados por ele sob a condição de só se tratarem por codinomes.

A existência factual de um roubo que não tinha como dar errado - eis o ponto-chave para a compreensão da violência em *Cães de Aluguel* e aonde se quer chegar com essas considerações. Ao longo de todo o filme, os personagens *discutem* sobre as causas do insucesso do assalto; *falam* do tiroteio provocado pelo ato desmedido de Mr. Blonde (Michael Madsen); *conversam* tentando descobrir se realmente existe um traidor entre eles; *acusam-se* de falta de profissionalismo; etc. Apenas um pequeno detalhe: praticamente tudo é *dito* sobre o roubo que, em parte, fracassa, certos pontos são até descritos com insistência, mas sempre por meio de *palavras*, nunca de *imagens*³⁶.

O máximo que *Cães de Aluguel* coloca são *flashbacks* que mostram imagens *ou do que aconteceu antes ou do que ocorreu após o assalto*. *O durante*, com o tiroteio desnecessário que teve como estopim a figura de Mr. Blonde, fica-se sabendo, vem dos diálogos que parecem sair dos revólveres dos personagens - e não de suas bocas, tamanha a rapidez, tensão e nervosismo imprimido na trama³⁷.

De fato, à semelhança de *Pulp Fiction*, nesse primeiro filme de Tarantino já é possível notar que inexistem de sua parte uma preocupação maior com o tratamento visual para expor em minúcias um ambiente. Tanto é assim que, mais uma vez, o

³⁶Mr. White: “Veamos o que houve. Estamos lá, está tudo bem. Então o alarme soa. Viro, lá estão os tiras (...) Todos se apavoram, e Mr. Blonde começa a atirar...”;

Mr. Pink: “Não, estou dizendo que já estavam lá. Aparecem após o alarme” (referindo-se aos tiras).

³⁷Ver o trecho no qual Mr. White e Mr. Pink discutem verbalmente, trocam sopapos e, por fim, apontam suas armas um para o outro.

cenário onde *Cães de Aluguel* foi quase que inteiramente filmado, um depósito de concreto, é relegado, pode-se dizer, a uma posição “secundária”. A câmera prioriza planos fechados, nos quais o espectador tem a oportunidade de concentrar-se mais nos diálogos. A grosso modo, não é preciso um grande esforço de imaginação para se perceber que, no cinema americano convencional, quando um personagem fala de um lugar ou passa boa parte da narrativa filmica nele, tem-se o cuidado de revelar os espaços que compõem o local, chegando-se, inclusive, a esmiuçar detalhes, como placas indicando seu nome, escadas onde eventualmente possa acontecer uma tragédia, etc. A impressão é a de que a câmera “varre” o ambiente para dar crédito às palavras dos personagens. Se hipoteticamente um deles diz: “uma tempestade muito forte está a caminho”, de imediato surge na tela a imagem de relâmpagos emoldurados por uma janela³⁸. Em *Cães de Aluguel* isso quase que não ocorre. Nele, o espaço que importa, fonte de curiosidade do espectador e que vai compor o desenrolar dos acontecimentos, nada mais é do que o interior da joalheria que, como vimos, não é descrita visualmente pelo filme. Apenas sua fachada - e também um pedaço da frente do depósito, surge e, mesmo assim, de relance.

Ainda com o tratamento visual, só que agora na dosagem de violência evidenciada em cena. *Cães de Aluguel* praticamente começa com Mr. Orange sangrando dentro de um carro e o mantém nesta condição até o final. A agonia da personagem é dupla: a física, ocasionada pelo ferimento mortal, e a outra, não menos perturbadora, de ser descoberto como o cara que traiu os “comparsas” e pôs

³⁸Em *Twister*(1995), são notórias as passagens nas quais todas as vezes em que os cientistas vividos por Helen Hunt e Bill Paxton falam dos tipos de tornados (F1, F2, F3 ...), a imagem de um deles aparece em cena.

por água abaixo os planos de um assalto perfeito, sem vestígios. Contudo, a já antológica tortura psíquica protagonizada por Mr. Blonde, que atinge o ápice quando, ao dançar ao som de *Stuck in the Middle With You*, arranca a orelha de um policial capturado, é a cena do filme. Como Jules e Vincent Vega, o personagem de Madsen não demonstra o menor constrangimento pelos atos que pratica (isso também fica claro na ocasião em que Mr. Blonde caça de Mr. White, respondendo-lhe que iniciou o tiroteio por que não gosta de alarmes), mas, de forma ainda mais exacerbada do que os dois gângsters de *Pulp Fiction*, ele é posto na trama como um sujeito que não brinca em serviço. Apesar disso, Mr. Blonde não chega a personificar um indivíduo de natureza doentia, que *deva ser condenado à morte por conta dessa personalidade estereotipada*, facilmente encontrada no “cinema de violência”³⁹. Afinal, quem poderia caracterizar a figura do herói, o tira que sangra desde o início do filme, não serve como modelo de boa conduta: mata sem pestanejar uma civil durante a fuga da joalheria; trai a confiança depositada nele por Mr White para tentar salvar a própria pele, coisa que o “odioso” Mr. Blonde recusou-se a fazer, preferindo pegar anos de cadeia a ser infiel a amizade que mantinha com Joe, o chefe, e Nice Guy Eddie. Se a morte pega Mr. Blonde logo no momento em que ele ia queimar vivo o seu objeto de tortura, foi mais devido ao

³⁹Refiro-me aqui ao “cinema de violência”, denominação utilizada por Ciro Marcondes Filho em artigo homônimo para designar filmes que obedecem a uma estrutura básica de montagem. Segundo o autor, “Comando para matar”(1985), “Jogo bruto”(1986) e “Falcão”(1987), dentre outros, têm um esquema geral de estórias que levam o espectador a um reconhecimento automático de situações e tipos humanos via o uso de clichês. O “cinema de violência” não revela nenhum “aprimoramento da narrativa” ou “refinamento da linguagem cinematográfica” - ele explora as “construções signicas” e as “fantasias-clichê” nos filmes.

inesperado⁴⁰ despertar do personagem de Tim Roth e não tanto a um maniqueísmo que, nessas circunstâncias, não tem fundamento.

Por sua vez, a crueldade da cena que apresenta este desfecho não advém do ato de mutilar uma pessoa, do contrário, o gesto teria sido valorizado⁴¹. A câmera faz uma panorâmica em direção a esquerda para que o espectador tenha a chance de *imaginar* Mr. Blonde cortando a orelha do tira amordaçado. O sádico encontra-se nas palavras do torturador, ao avisar a sua vítima que vai acatar a “sugestão”⁴² da tortura, e, mais ainda, executá-la, porém, não para obter informação e, sim, por prazer; o cruel está, sobretudo, no cinismo demonstrado por Mr. Blonde ao conciliar música com a postura tranqüila e segura de quem não blefa. “*Como disse Tarantino, os assassinos, personagens que normalmente foram secundários nas produções de Hollywood, são agora protagonistas*”⁴³.

Entretanto, quanto a esse último aspecto, *Pulp Fiction* e *Cães de Aluguel* caminham em direções distintas. Enquanto no primeiro sua estrutura cronológica

⁴⁰Rever a função do azar e do inesperado nos filmes de Tarantino, comentado à p. 31.

⁴¹Recursos técnicos a produção do filme mostra que teve: não seria, portanto, um empecilho.

⁴²Tira capturado: “*Ninguém me disse nada. Pode me torturar*”; Mr. Blonde: “*Torturá-lo? É uma boa idéia, gostei*”.

⁴³BAPTISTA, Mauro. *Pulp Fiction e a tradição cinematográfica* (Op. Cit. p. 6).

Nota do autor: “O cinema americano mostrou em filmes como “*Scarface - a vergonha de uma nação*” (1932) e “*O inimigo público*”(1932) chefes mafiosos como protagonistas, mas sempre uma alta dose de moralidade (a própria derrota final do gangster já o indica). Posteriormente, ladrões foram protagonistas inúmeras vezes, mas, se não havia um discurso moralista, procurava-se humanizar os personagens e criticar uma sociedade injusta. Os personagens tinham razões, justificativas para verem-se obrigados a fazer o roubo ou o assalto (...)”.

impede a existência de *um* protagonista⁴⁴, no segundo sua relação com os filmes noir do passado é mais rigorosa, o que permite dizer que há espaço para protagonistas (os assaltantes da joalheria)⁴⁵.

Em *Cães de Aluguel*, a relação com os filmes noir do passado é mais direta porque sua narrativa filmica faz uso de três flashbacks para depois retomar, nos minutos finais do filme, a história e seu desfecho. O mesmo não acontece com *Pulp Fiction*, no qual não há uma, mas três histórias. Os flashbacks fragmentam a narrativa de *Tempo de Violência* a ponto de o espectador não esperar por um desfecho que vai sendo aguardado à medida que o filme prossegue - o caso de *Cães de Aluguel*. Os gângsters conseguirão fugir com os diamantes sem que a polícia chegue ao depósito? E Mr. Orange, será que ele vai ter a identidade revelada?

Outro traço presente na construção do submundo fictício que dá suporte ao filme é o fato de que “*O espectro moral de Cães de Aluguel de Tarantino é mais limitado ainda, resumindo-se a pequenos acordos de lealdade entre um e outro personagem*”⁴⁶. Não obstante, se há algum acordo de lealdade mudo entre o policial Tim Roth e o gângster Harvey Keitel, ele se desfaz na gritaria furiosa que é o final de *Cães de Aluguel*.

⁴⁴Quando muito, o que existe são personagens centrais para cada um dos três episódios “Vincent Vega e a esposa de Marcellus Wallace”; “O relógio de ouro” e “A situação de Bonnie”.

⁴⁵Mais uma vez, friso que essa constatação não traz como consequência a presença de antagonistas no filme.

⁴⁶BAPTISTA, Mauro. A violência no cinema americano contemporâneo - o policial (Op. Cit. p.279). A expressão “(...) *é mais limitada ainda*” tem a ver com a comparação que, neste artigo, Mauro Baptista estabelece entre o cinema de Tarantino, Scorsese e Abel Ferrara.

4.3 FICHA TÉCNICA

Produção: Lawrence Bender

Co-Produção: Harvey Keitel

Produtores Executivos: Richard N. Gladstein, Ronna B. Wallace e Monte Hellman

Direção: Quentin Tarantino

Roteiro: Quentin Tarantino

Fotografia: Andrzej Sekula

Música: Karyn Rachtman

Estúdio: Live Entertainment

Elenco: Harvey Keitel (Mr. White); Tim Roth (Mr. Orange); Michael Madsen (Mr. Blonde); Steve Buscemi (Mr. Pink); Eddie Bunker (Mr. Blue); Quentin Tarantino (Mr. Brown); Lawrence Tierney (Joe Cabot) e Chris Penn (Nice Guy Eddie).

Gênero: Policial

Origem: E.U.A. / 92

Duração: 99 min

5. CONCLUSÃO

Cabe agora encaminhar a questão da articulação do particular e do geral dentro das convenções de gênero. “*Cada gênero tem seu verossímil: o do western não é o da comédia musical ou o do filme policial. Seria inverossímil em um western o adversário do herói se confessar vencido depois de ter sido ridicularizado em público (o que é completamente verossímil na comédia musical), enquanto seria inverossímil nesta última o adversário matar aquele que o ridicularizou. Por isso, as famosas “leis do gênero” só são válidas dentro de um gênero e devem-se apenas ao peso do verossímil em vigor no conjunto dos filmes realizados que pertencem a esse gênero*”⁴⁷. Mais a frente, o autor coloca com propriedade a seguinte observação: “*Isso, contudo, não quer dizer que o verossímil de um gênero está estabelecida de um vez por todas e que não conhece variação: ele é suscetível de evolução em um certo número de pontos, contanto que um certo número de outros pontos sejam mantidos e respeitados*”⁴⁸.

Dentro dessa perspectiva, Antônio Costa ressaltava que o *noir* e o *western* são, dos gêneros clássicos americanos, os que apresentam maiores semelhanças, mesmo sendo notável o disparate entre o espaço urbano e a “pradaria”: “*em ambos os gêneros o tema central é o conflito entre a lei e o arbítrio, a inocência e a corrupção, entre as regras da convivência civil (civilização) e o universo dos sem*

⁴⁷Aumont (Op. Cit. p. 147)

⁴⁸Ídem

lei ou fora-da-lei, *um mundo selvagem e primitivo* (selvageria). *A grande vitalidade e riqueza dos dois gêneros está em mostrar a incerteza das fronteiras entre o mundo da civilização e o da selvageria, embora as regras do gênero e o moralismo codificado imponham sempre um final positivo e edificante*⁴⁹.

Como vimos, o aspecto auto-reflexivo do cinema de Tarantino brinca com as convenções de gênero, ao mesmo tempo em que acrescenta elementos pop e da cultura de massa a sua complexa estrutura narrativa. Em sua caracterização do pós-moderno na ficção, Linda Hutcheon diz que *“a maioria desses textos pós-modernistas contraditórios também é especificamente paródica em sua relação intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos”*⁵⁰. Ao trabalhar com o “natural” e o “óbvio” de nossa cultura, os filmes de Tarantino fornecem indícios sobre a banalização da violência não apenas nas diversas representações desse fenômeno no cinema.

Isto porque a violência tem sido explorada como *espetáculo pop* pela mídia impressa e eletrônica. Ficção e realidade caminham para uma coisa só. Nos telejornais, essa associação vem se transformando em norma. Boas notícias passam a ser aquelas que contêm um mínimo de informação com uma transmissão que entretém. Tudo aponta que, para ir de encontro a ruptura com a realidade, o “quadro de expectativas” do espectador deve ser rompido através de acontecimentos extraordinários que o envolvam. Têm-se, então, notícias que não se

⁴⁹Op. Cit. p. 100

⁵⁰Op. Cit. p. 28.

destinariam tanto ao aspecto cognitivo, e, sim, mais à sensibilidade. Crimes, acidentes fatais⁵¹, histórias de feitos heróicos em ambientes inusitados são mostrados (noticiados!) de modo que as emoções possam, propositadamente, ser solicitadas por quem quer que assista à encenação do cotidiano dos meios de comunicação.

Em resposta, artigos de “especialistas”, sejam eles antropólogos, sociólogos ou profissionais da imprensa, apressam-se em associar a escalada da violência aos *mass media*, condenando programas de TV e filmes como *Pulp Fiction*. Com frequência, essas “críticas” são fundamentadas ou em estudos de audiência, com a abordagem em cima do problema da recepção, ou em análises de conteúdo, que não dão conta da forma dos filmes, muito menos da catarse do público⁵².

As críticas desfavoráveis aos filmes de Tarantino têm a ver com isso na medida em que batem sempre na mesma tecla, acionando a banalização da violência e a cultura “inútil” como principais argumentos em favor de um esvaziamento de sentido. Nada mais impróprio: o cinema, a forma como trabalha os gêneros e conta suas histórias são os temas de seus filmes, sua preocupação maior. Aos que buscam estilo no conteúdo do cinema feito por Tarantino, o próprio tema da violência - considerada por essas pessoas como “escatológica”, vazia de significado e facista - encarrega-se de deixar claro o equívoco desse tipo de posicionamento.

⁵¹Basta, por exemplo, lembrarmos das “inúmeras” quedas do vôo da TAM, verdadeira novela estendida por semanas a fio.

⁵²NASCIDOS para matar. **Revista Veja**, São Paulo, p. 100, 19 de junho de 1996. A matéria citada acima constitui-se em um bom exemplo: ela aborda o caso de dois jovens que teriam se inspirado nas cenas de um filme para praticar assaltos a mão armada, seguidos de homicídios.

“Talvez a grande contribuição de Tarantino ao cinema do fim do milênio venha sob a forma de constatação. Não são os filmes os abomináveis da história - amorais ou imorais, como alguns gostam de dizer. É a realidade. Assiste-se hoje uma quantidade incrível de informação visual que o espectador recicla como pode no seu inconsciente, quando recicla. No Rio, um policial executou a sangue-frio, diante das câmeras de TV, um assaltante algemado. Virou um herói da população. Nos Estados Unidos, ocorrem coisas igualmente incríveis, beirando o horripilante. Nos talk shows que dominam a TV americana, a privacidade acabou. Em busca dos seus 15 minutos de fama, as pessoas abrem a intimidade e contam tudo para milhões de espectadores. Por tudo, entenda-se tudo, realmente. Cama, mesa e o que mais o entrevistador quiser saber”⁵³.

Embora chamem a atenção por trazer cenas de violência em forma de elipse, *Cães de Aluguel* e *Pulp Fiction* conseguem causar mais impacto do que a máxima sofisticação alcançada pelos demais modos de representação do fenômeno de violência no cinema atual. Ambos os filmes estabelecem com o espectador uma relação ambígua e, muitas vezes, conflitante, mas sempre pondo de lado quaisquer mecanismos que associem personagens e situações a uma identificação imediata, de fácil decodificação.

O espectador, pego de surpresa, pode assistir ao desfecho do que deveria ser a aplicação de uma “simples” injeção⁵⁴, enquanto tem a oportunidade de admitir: *ora,*

⁵³Merten (Op. Cit. p. 114)

⁵⁴ Faço alusão ao socorro providenciado às pressas para salvar Mia Wallace de uma overdose.

mas isso é uma punhalada! O sangue neste cinema de Tarantino é “interior” a narrativa. Segue seu curso dando tempo aos diálogos e a ilusão de acaso através de uma trama organizada e consistente. Aqui, é bem provável, está a informação decisiva, que confere grande vigor a seus dois primeiros filmes: a constatação evidente, porém sábia, de que ele faz *apenas* cinema. Nada mais.

6. BIBLIOGRAFIA:

AGEL, Henri. **Estética do cinema**. São Paulo, Ed. Cultrix, 1982.

AUMONT, Jacques e outros. **A estética do filme**. Campinas, Ed. Papyrus, 1994.

BAPTISTA, Mauro. A violência no cinema americano contemporâneo - o policial. In: **Comunicação&Política**, n.2, dezembro 1994 - março 1995. p. 280.

_____. **Pulp Fiction e a tradição cinematográfica**, s.n.t. , p.4.

COSTA, Antônio. **Compreender o Cinema**. São Paulo, Ed. Globo, 1989.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**. São Paulo, Scritta, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1991.

MAFFESOLI, Michel. **Dinâmica da violência**. São Paulo, Ed. Vértice, 1987.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1990.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema: um zapping de Lumière a Tarantino**. Porto alegre, Ed. Artes e Ofícios, 1995.

SMALL, Eduard. **Direct Theory Experimental Film/Video as Major Genre**. Suthern Illinois, University Press Carbon Dale & Eduardville, 1994.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. Campinas, Ed. Papyrus, 1994.

OUTRAS PUBLICAÇÕES:

IMAGENS. n.2, Campinas, Ed. Unicamp, 1994.

TARANTINO, Quentin. **Pulp Fiction, Roteiro.** Rio de Janeiro, Ed. Rocco,
1995.