

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

LUIZ FELIPE ROSA LIPPEL

A MISE EN SCÈNE DE QUENTIN TARANTINO: UM JOGO DE ATRAÇÃO E
DISTRAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DA ENCENAÇÃO EM PROFUNDIDADE DE CAMPO

Bauru

2018

LUIZ FELIPE ROSA LIPPEL

A MISE EN SCÈNE DE QUENTIN TARANTINO: UM JOGO DE ATRAÇÃO
E DISTRAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DA ENCENAÇÃO EM
PROFUNDIDADE DE CAMPO

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do título de Mestre em Comunicação sob orientação do Prof. Dr. Arlindo Rebechi Jr.

Bauru

2018

Lippel, Luiz Felipe Rosa.

A mise em scène de Quentin Tarantino: um jogo de atração e distração na construção da encenação em profundidade de campo / Luiz Felipe Rosa Lippel, 2018
116 f. : il.

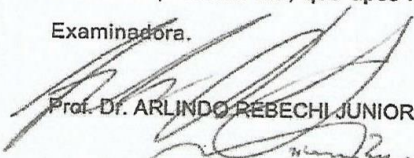
Orientador: Arlindo Rebechi Jr.

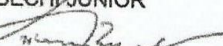
Dissertação (Mestrado)-Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2018

1. Quentin Tarantino. 2. Cinema. 3. Profundidade de Campo. 4. Django Livre 5. Os Oito Odiados I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. II. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE Mestrado de LUIZ FELIPE ROSA LIPPEL, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 29 dias do mês de agosto do ano de 2018, às 14:00 horas, no(a) Sala dos Órgãos Colegiados da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof. Dr. ARLINDO REBECHI JUNIOR - Orientador(a) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Adj. MARCELO MAGALHAES BULHOES do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Dr. MAURO ALEJANDRO BAPTISTA Y VEDIA SARUBBO do(a) Centro Universitário Senac / Centro Universitário Senac, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE Mestrado de LUIZ FELIPE ROSA LIPPEL, intitulada **A MISE EN SCÈNE DE QUENTIN TARANTINO: UM JOGO DE ATRAÇÃO E DISTRAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DA ENCENAÇÃO EM PROFUNDIDADE DE CAMPO**. Após a exposição, o discente foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: APROVADO. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.


Prof. Dr. ARLINDO REBECHI JUNIOR


Prof. Adj. MARCELO MAGALHAES BULHOES


Prof. Dr. MAURO ALEJANDRO BAPTISTA Y VEDIA SARUBBO

LUIZ FELIPE ROSA LIPPEL

A MISE EN SCÈNE DE QUENTIN TARANTINO: UM JOGO DE ATRAÇÃO E
DISTRACÃO NA CONSTRUÇÃO DA ENCENAÇÃO EM PROFUNDIDADE DE CAMPO

Área de Concentração: Comunicação

Linha de Pesquisa: Produção de sentido na comunicação midiática

Banca Examinadora:

Presidente/Orientador: Prof. Dr. Arlindo Rebechi Jr.

Instituição: Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação

Prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões

Instituição: Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação

Prof. Dr. Mauro Alejandro Baptista y Vedia Sarubbo

Instituição: Centro Universitário Senac, SENAC/SP, Brasil

Resultado: _____

Bauru, _____/_____/2018

AGRADECIMENTOS

Aos meus entes queridos, todo o meu amor;

Aos mestres que me guiaram, minha eterna devoção;

Às dificuldades da vida, minha sincera gratidão;

E à quem aqui me conceder sua atenção, dedico minha paixão em tinta e papel.

A vida prática e teórica da espécie, bem como a dos indivíduos específicos, é o resultado da seleção produzida pela direção habitual de sua atenção [...]. Todos literalmente escolhemos, de acordo com a maneira como prestamos atenção nas coisas, que tipo de universo se apresentará para habitarmos.

- WILLIAM JAMES

ROSA, Luiz. **A Mise em scène de Quentin Tarantino**: Um jogo de atração e distração na construção da encenação em profundidade de campo. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Bauru, 2018.

RESUMO

Com o propósito de analisar a estrutura da *mise em scène* e o ponto de vista do cinema de Quentin Tarantino, esta dissertação parte do pressuposto que Tarantino opera através de um amálgama de cinema de entretenimento e o cinema de autor. Com a quebra do ilusionismo e distanciamento Tarantino parece jogar com elementos de cena e efeitos de som e música para trabalhar um fluxo de atenção e distração em uma encenação com profundidade de campo. Esta dissertação tem como finalidade identificar os elementos que constituem o cinema de Tarantino, assim como reconhecer as técnicas utilizadas pelo diretor, suas referências e estilo. Compreende-se que Tarantino representa um diversificado cinema pós-moderno, com seus alicerces na tradição da encenação e na entidade do plano. Mesmo evocando elementos do melodrama ou do *mainstream* Tarantino trata de subvertê-lo, com a quebra do ilusionismo e profundidade de campo. O *corpus* desta pesquisa é composto pelos dois mais recentes filmes de Tarantino até o momento, *Django Livre* (2012) e *Os Oito Odiados* (2015). Estes objetos de estudo foram escolhidos por serem esteticamente similares visualmente, porém, contrastantes em suas respectivas construções narrativas e em ritmo, através da utilização da trilha sonora e da performance como agentes tensionadores da ação.

Palavras-chave: Cinema; Quentin Tarantino; *Mise em scène*; Profundidade de campo; Atenção e distração.

ABSTRACT

With the objective of analyzing the structure of the *mise en scène* and the cinematic point of view of Quentin Tarantino, this dissertation assumes that Tarantino operates through an amalgam of entertainment and author cinema. With a break from the cinematographic illusionism and detachment, Tarantino seems to play with the elements within the scene, also with songs, music and sound effects, to work with an attention and distraction flow in a staging with depth of field. This dissertation aims to define the elements that constitute the cinema of Tarantino, as well as to designate the techniques utilized by the director, his references and style. It is understood that Tarantino represents a diversified postmodern cinema, with its foundations in the tradition of staging and in the entity of the take. Even when evoking elements of the melodrama or of the mainstream, Tarantino tries to subvert them by breaking down the illusionism and through the works of depth of field. The corpus of this research is composed by two of the most recent films of Tarantino thus far, *Django Unchained* (2012) and *The Hateful Eight* (2015). These objects of study were chosen because of their visual similarity, and their contrasting narrative constructions and rhythm, exacerbated through the use of soundtrack and the actor's performance as tensioning agents of the plot.

Keywords: Cinema; Quentin Tarantino; *mise en scène*; Profundidade de campo; Atenção e distração.

Índice de Figuras

Figura 1 – Planta baixa da cena de introdução de <i>Bastardos Inglórios</i>	60
Figuras 2 e 3 – LaPaditte e suas filhas se movimentam em cena	61
Figuras 4 e 5 – LaPaditte, a direita, cede a pressão de Landa, a esquerda.....	63
Figuras 6 e 7 – Planta baixa da movimentação de Gavin persuadindo Scottie em <i>Vertigo</i>	64
Figura 8: gráfico da planificação de <i>Django Livre</i>	74
Figuras 9, 10 e 11 – Cena do jantar de <i>Django Livre</i>	76
Figuras 12, 13 e 14 – Imagens da cena na sala de estar	78
Figura 15 – Movimentação dos personagens na sala de estar (a).....	79
Figura 16 – Movimentação dos personagens na sala de estar (b).....	80
Figura 17 – Movimentação dos personagens na sala de estar (c)	82
Fonte: Autoria própria	82
Figura 18: Estrutura sonora de <i>Django Livre</i>	83
Figura 19 – Quadro de abertura de <i>Django</i> (1966), de Sergio Corbucci.....	85
Fonte: Filme <i>Django</i> (1966), de Sergio Corbucci.....	85
Figuras 20 a 30 – Abertura de <i>Django Livre</i> (2012).....	85
Figuras 31 a 39 - <i>Django</i> escapa. Canção: “Who Did That to You?” (2012), de John Legend.....	88
Figuras 40 a 48 - <i>Django</i> se vinga. Canção: “Too Old to Die Young” (2012), de Brother Dege.....	89
Figuras 49 a 60 - <i>Django</i> resgata Broomhilda. Música: “Un Monumento” (1967), de Ennio Morricone	90
Figuras 60 a 69 - <i>Django</i> se vinga, parte 2. Canção: “The Sweet By-and-By” (1868), de Joseph P. Webster.....	91
Figuras 70 a 81 - <i>Django</i> confronta Stephen. Música: “Dopo la congiura” (1967), de Ennio Morricone	91
Figuras 81 a 89 - Encerramento. Canção: “Trinity (Titoli)” (1970) de Annibale E I Cantori Moderni ...	92
Figura 90: gráfico da planificação de <i>Os Oito Odiados</i>	94
Figuras 91, 92 e 93 – Major Marquis e a diligência.....	96
Figuras 94, 95 e 96 – Major Marquis e Mannix investigam a morte de John Ruth	99
Figura 97 – Planta baixa da investigação do assassinato de John Ruth (a).....	100
Figuras 98 e 99 – Planta baixa da investigação do assassinato de John Ruth (b) e (c)	101
Figura 100 – Planta baixa da investigação do assassinato de John Ruth (d)	103
Figura 101: Estrutura sonora de <i>Os Oito Odiados</i>	105
Figuras 102 a 111 – Abertura de <i>Os Oito Odiados</i>	107
Figuras 112 a 123 – Cena da provocação de Warren ao General Smithers.....	108

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	12
2. A FORTUNA CRÍTICA DE QUENTIN TARANTINO	18
2.1 Violência e os filmes de Tarantino	21
2.2 Da cinefilia à paródia (ou pastiche): Tarantino e a história do cinema	26
2.3 Construção narrativa e encenação no cinema de Tarantino	31
2.4 O cinema autoral de Quentin Tarantino	37
3. PROFUNDIDADE DE CAMPO E O PROBLEMA DA ATENÇÃO	44
3.1 O plano e a mise en scène: As entidades fundamentais de Quentin Tarantino.....	44
3.2 Da aura à mise en scène: a constituição do cinema como obra de arte	46
3.3 O que é a profundidade de campo? Delineando o conceito	52
3.4 Atenção e distração: a fragmentação do foco na sociedade contemporânea	54
3.6 Verborragia & Ponto de escuta: reverberações e musicalidades no cinema de Tarantino.....	68
4. ANÁLISE DE DJANGO LIVRE E OS OITO ODIADOS	71
4.1 DJANGO LIVRE	74
4.1.1. Duração das Sequências.....	74
4.1.2. Profundidade de campo e montagem	75
4.1.4. Banda sonora	83
4.1.5. Relações som-imagem	85
4.2 OS OITO ODIADOS.....	93
4.2.1. Duração dos planos.....	94
4.2.2. Profundidade de campo.....	96
4.2.4. Banda sonora	104
4.2.5. Relações som-imagem	106
4.3 PERSPECTIVA COMPARATIVA.....	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115

1. INTRODUÇÃO

No início da década de 1990, Quentin Tarantino, diretor e escritor estadunidense, rapidamente tornou-se aclamado por seus filmes caracterizados por: montagem não-linear da narrativa, violência explícita, cenas extensas contendo diálogos aguçados e verborrágicos, diversas referências à cultura popular e ao próprio cinema, inclusive em suas trilhas sonoras. Quentin Tarantino se destaca por um “ecclético, enciclopédico e autoconsciente” uso da imagem e do som (BAPTISTA, 2015, p.12). Sua obra começou a ser reconhecida em meados da década de 1990 ao vencer o prêmio *Palme d'Or* de Cannes com seu segundo filme *Pulp Fiction*. Tarantino compõe seu universo cinematográfico apropriando-se de figuras e elementos visuais de filmes clássicos, tanto de *hollywood* como do cinema de autor, filmes *trash*, *spaghetti westerns*, ídolos da cultura *pop*, como Elvis, Madonna e Marilyn Monroe, referências a cultura negra norte-americana, assim como filmes chineses de *kung fu*, polêmica violência imoderada, até mesmo figuras religiosas. O que nos intriga sobre este controverso diretor é seu conhecimento aparentemente enciclopédico da história do cinema, assim como seu reconhecimento hoje tanto na cultura *pop*, ou na indústria cinematográfica, quanto no cinema considerado arte (ou de autor).

O estilo de Quentin Tarantino é bem demarcado e facilmente reconhecido, desde sua montagem de linearidade não-cronológica, hiper-realismo da violência, até sequências onde os diálogos são tão extensos quanto afiados. Tudo isso envolvido por uma estética que bebe de diversos ícones, assim como enquadramentos e sequências orquestrados através de uma referência enciclopédica da história do cinema. Dentre suas principais influências, Tarantino listou seus filmes favoritos em uma lista com doze referências (WOODS, 2012, p.67), incluindo: *Onde começa o inferno* (1959), de Howard Hawks; *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese; *Um Tiro na Noite* (1981), de Brian de Palma; *A Face Oculta* (1961), de Marlon Brando; *Jejum de Amor* (1940), de Howard Hawks; *Bande à part* (1964) de Jean-Luc Godard; *A Força do Amor* (1983), de Jim McBride; *Rolling Thunder* (1977), de John Flynn; *Terra de Ninguém* (1973), de Terrence Malick; *Técnica de um delator* (1962), de Jean-Pierre Melville; *Três Homens em Conflito* (1966), de Sergio Leone; e *Pecados da Guerra* (1989), de Brian De Palma. Tão reconhecidos quanto os filmes de Tarantino, são suas trilhas sonoras, também repletas de influências musicais diversas, como gêneros musicais dos anos de 1960 e 1970,

como o *rock n' roll*, *latin rock*, *funk*¹, *soul*, *surf music*, *rhythm and blues* e *hip-hop*, além das referências aos *westerns spaghetti*, principalmente através das partituras de Ennio Morricone, até mesmo músicas eruditas como *Für Elise* de Beethoven.

Na sequência de *Pulp Fiction*, filme que o levou a fama, Tarantino prestou homenagem a Pam Grier, a heroína *Coffy*, dos filmes conhecidos como *blaxploitation* dos anos de 1970, através de seu filme *Jackie Brown* (1997), uma adaptação livre do livro *Rum Punch* de Elmore Leonard. Com *Kill Bill* (2003 e 2004), obra lançada seis anos depois de *Jackie Brown* dividida em duas partes, Tarantino explorou estilizações cinematográficas oriundas de filmes de Kung fu e filmes japoneses de samurai durante o volume 1, enquanto no volume 2 foi acrescentado uma estética remanescente do faroeste *spaghetti*. Com o *double-feature* chamado *Grindhouse* (2007), uma parceria com Robert Rodriguez, diretor de *Um Drink no Inferno* (1996) e amigo pessoal de Tarantino, o diretor ficou responsável nesta parceria pelo filme *Death Proof*, prestando homenagem ao cinema B, filmes *trash* (lixo) de baixo orçamento. Em *Bastardos Inglórios* (2009), seu filme de segunda guerra mundial, Tarantino desconstrói a história de fato contando uma narrativa alternativa ficcional. Uma espécie de vingança histórica onde Hitler, assim como as principais cabeças da Gestapo, são brutalmente assassinados por um esquadrão de soldados americanos judeus, os bastardos do título, em uma sala de cinema durante a estreia de um, também fictício, filme de propaganda nazista.

Seus dois filmes mais recentes, *Django Livre* (2012) e *Os Oito Odiados* (2015), ambos prestam homenagem estética aos antigos *westerns* e dos *spaghetti westerns* das décadas de 1960 e 1970. Apesar de compartilharem aspectos visuais semelhantes, estruturalmente se mostram muito diferentes. Podemos notar que *Django Livre* é muito mais próximo ao cinema tradicional hollywoodiano, da jornada do herói, tanto em narrativa quanto no ritmo do filme, enquanto *Os Oito Odiados* possui sequências mais longas e uma narrativa mais próxima a de uma tragédia. *Django Livre*, ao compararmos com outras obras do diretor, se mostra o mais próximo ao tradicional hollywoodiano dentre toda filmografia de Tarantino. Algo identificável pelas diversas indicações e premiação da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas (o Oscar), mas também por tornar-se o filme de maior bilheteria da carreira

¹ Estilo *Funk* estadunidense criado pelas comunidades afro descendentes na década de 1960, é em si uma mistura de diversos outros estilos, como *soul*, *jazz* e *R&B*, e não deve ser confundido com o estilo nacional do *funk* Brasileiro.

do diretor até o momento arrecadando ao todo US \$425,368,238 mundialmente². Em contrapartida, *Os Oito Odiados*, com menos da metade da bilheteria de seu antecessor, ficou muito mais próximo à descrição Baziniana de profundidade de campo, onde o diretor e o câmera organizam em cena um tabuleiro de xadrez dramático (BAZIN, 2015, p.106-107), metáfora visual do tabuleiro, inclusive, que o próprio Tarantino chegou a usar em entrevista sobre este filme (TARANTINO, dezembro, 2015).

Atualmente, Quentin Tarantino conta com oito filmes sob sua direção, Kill Bill volumes I e II sendo interpretados pelo próprio diretor como um único filme. O diretor pretende aposentar-se da direção em seu décimo e potencialmente último longa-metragem ainda a ser anunciado. Seu próximo longa-metragem se chamará *Once Upon a Time in Hollywood*, previsto para 2019, envolvendo na trama o assassinato da atriz Sharon Tate no final da década de 1960.

Como objetivo central buscamos compreender como Tarantino constrói a encenação de seus personagens, os sons e elementos visuais de seus filmes, potencialmente reformulando o conceito de encenação em profundidade de campo. Ao observar os elementos que compõe o universo cinematográfico de Tarantino direcionamos este estudo para compreender e interpretar o modo como o diretor filma, levando em consideração suas influências, assim como a devoção de Tarantino para com a história do cinema. Destacamos e observamos o ponto de vista prático do cinema de Tarantino, das técnicas, como os enquadramentos que fazem referências, movimentos de câmera, iluminação, diálogos, montagem, entre outros, assim como os temas e estilos recorrentes neste cinema. O ato de compreender o cinema de Quentin Tarantino, nos parece uma busca da compreensão do próprio momento histórico do cinema contemporâneo, pós-modernismo, um cinema aparentemente híbrido, onde podemos encontrar uma enorme convergência de estilos e estéticas visuais diversas, de variados momentos da história, que supostamente seriam divergentes, recorrendo em uma mesma obra.

Caracterizado por apresentar uma estrutura cinematográfica híbrida, que reúne elementos visuais aparentemente díspares fazendo-os trabalhar em consonância, por apresentar personagens e situações complexas e ambíguas, com uma escolha de encenação livre e firmada sobre a performance e sobre o plano, Quentin Tarantino pode ser considerado

² Dados obtidos pelo website box office mojo, disponível em:
<http://www.boxofficemojo.com/people/chart/?view=Director&id=tarantino.htm>

um diretor e escritor de grande relevância dentro da história do cinema. Reconhecemos o cinema de Tarantino da mesma forma que reconhecemos figuras icônicas na história das mitologias, personagens híbridas e marcantes como o Minotauro, o Grifo, as Harpias, a Quimera ou a Esfinge, até mesmo a construção dos *Youkais* do folclore japonês. Calcado em um hibridismo cinematográfico, com uma estética visual oriunda de um amálgama de diversas outras referências do cinema de gênero e sua cinefilia, o cinema de Quentin Tarantino ainda assim nos mostra uma identidade muito própria e única. De tal forma, como propósitos complementares, é de fato interessante estudar esse diretor para entender e refletir sobre como são feitas suas realizações e o que elas produzem. Notar as conspicuidades cinematográficas empregadas em Tarantino, as técnicas e estilos cinematográficos priorizadas pelo diretor e de qual se trata sua principal linha de abordagem, ou seja, o fio condutor de seu cinema. Enfim, compreender o que constitui e de que forma é estruturado este cinema tão peculiar.

Se debruçar sobre e observar tal objeto de estudo, primeiramente, além de se tratar de um diretor de grande reconhecimento e relevância internacional, ainda não temos estudos de peso suficientes para reconhecer sua real dimensão cinematográfica. É importante lembrar que das pesquisas relacionadas ao cinema de Quentin Tarantino, destacamos dois livros de maior relevância e importância para este estudo, *O Cinema de Quentin Tarantino* (2015) de Mauro Baptista e *Quentin Tarantino* de Paul A. Woods, o primeiro sendo de fato um estudo sobre este cinema e o segundo se tratando mais de uma compilação de fatos e informações relevantes sobre o diretor e sua obra. Dentre os artigos e resenhas encontradas, as mais relevantes são sobre discussões pontuais acerca dos temas da violência imagética, a paródia, pastiche, intertexto ou cinefilia utilizados pelo diretor, e sobre sua encenação, temas e narrativas. Desta maneira, ainda existe grande carência de pesquisas sobre este cinema envolvendo um estudo e análise sobre seus parâmetros e a orquestração de sua encenação.

É interessante salientar que o presente estudo é uma oportunidade de contribuir para uma breve releitura de diversos momentos chave da história do cinema através da cinefilia de Tarantino. Conceitos que perpassam o cinema de gênero e de exploração, até mesmo a política de autores dos jovens turcos da renomada revista *Cahiers du cinéma*, também contribuindo desta maneira para outros estudos acadêmicos que busquem compreender como esse cinema se desenvolveu e como se configura sua íntima relação com a história do cinema. Para constituir a pesquisa, primeiramente investigamos os elementos que configuram o ponto de vista do cinema de Quentin Tarantino, identificando e avaliando sua fortuna crítica, assim

delineando e reconhecendo os principais elementos fílmicos característicos de seu cinema. Revisamos os principais artigos elaborados sobre o diretor em torno dos temas mais relevantes para delinear sua cinematografia, como sua relação com a história do cinema, a violência explícita recorrente em seus filmes, e sua prática da encenação e construção do ponto de vista. O levantamento de informações foi realizado através dos artigos disponíveis no portal de periódicos da CAPES assim como no Google Acadêmico. A revisão da literatura foi feita com o intuito de delinear as principais características do cinema de Tarantino dando forma a nossa compreensão deste cinema.

Após o desenvolvimento desta primeira etapa, a segunda foi caracterizada pelo aprofundamento sobre o conceito que atina-se como o firmamento do cinema de Quentin Tarantino. Esta etapa da dissertação é constituída por cotejamentos de ideias e conceitos que aprofundam e promovem adicional elucidação sobre este cinema. O segundo capítulo, desta forma, é onde cotejamos os significados reconhecidos do termo *mise en scène*, e também ponderamos a importância da encenação em profundidade de campo e dos sons para este cinema. Notamos também uma frequente característica, especificamente na encenação realizada por Tarantino, um fluxo de atenção e distração apresentado como um jogo de percepção. Dos materiais que providenciaram embasamento teórico para esta investigação, em adição as previamente citados, evidenciamos: *O que é o cinema?* (2014) de André Bazin, *Suspensões da Percepção* (2013) de Jonathan Crary e *História do Cinema Mundial* (2008), de Fernando Mascarello e *A Audiovisão* (2011), de Michel Chion.

Finalmente, no terceiro capítulo, realizamos a análise fílmica dos filmes *Django Livre* e *Os Oito Odiados*, que nos propiciam um *corpus* de estudo ao mesmo tempo visualmente similar e estruturalmente diferentes, uma amostra propícia para investigar sobre as ideias cotejadas no segundo capítulo. Esta terceira e última etapa da dissertação é o momento em que foi feita a decomposição das sequências plano a plano, utilizando como método de análise interpretativa, como proposta por Jacques Aumont e Michel Marie (2004). Para sistematizar e dar sustento a análise interpretativa dos filmes, utilizamos como instrumento e técnica de análise a decomposição plano a plano levando em conta uma lista proposta por Aumont e Marie categorizando parâmetros considerados como mecanismos deste estudo, eles consistem em: Duração dos planos; Grandeza dos planos; Montagem; Movimentos; Banda sonora; e Relações som-imagem (AUMONT e MARIE, 2004, p.49). A competência da análise interpretativa feita através da decomposição plano a plano nos permite identificar os diversos conceitos cotejados ao longo da dissertação identificando os elementos de linguagem

cinematográfica, assim como a construção do ponto de vista através da *mise en scène*. Por meio da revisão da literatura, do aprofundamento e da análise é deflagrado quais eram as fontes e referências que Tarantino se apropria para a construção de seu cinema, seus critérios de construção do ponto de vista e, como dito anteriormente, sua dimensão, ou seja, a grandeza e importância desta filmografia para a história do cinema.

2. A FORTUNA CRÍTICA DE QUENTIN TARANTINO

Neste primeiro capítulo, para compreender e explorar o cinema de Tarantino, a princípio utilizamos como base o livro de Mauro Baptista, *O Cinema de Quentin Tarantino* (2013), que aborda as diversas facetas e elementos audiovisuais da obra deste diretor, entre elas a questão do cinema de gênero e encenação, mais especificamente, a encenação em profundidade de campo. Primeiramente, iremos ponderar sobre alguns pontos chave do cinema de Tarantino, então, revisar e avaliar sua fortuna crítica, dividida em três categorias principais. Quando pertinente, iremos comparar o que é discutido nos artigos selecionados com a obra de Baptista, que é a pesquisa acadêmica que encontramos de maior porte sobre este cinema, com o propósito de cruzamento das referências e cotejamento de ideias. Além, é claro, da obra em questão ser também referenciada em alguns dos artigos selecionados. Por último, neste capítulo, iremos organizar as principais ideias observadas e cotejadas para melhor delinear e enunciar os elementos característicos de cinema de Tarantino.

Mauro Baptista relata como Tarantino nos faz pensar o cinema de diversas formas dentro de um mesmo filme, munido de uma “*mise en scène* eficaz (à la Howard Hawks), o prazer de contar histórias e o domínio do diálogo e das palavras” (BAPTISTA, 2015, p.12). Para elucidar tal eficácia da decupagem³ de Tarantino, Baptista nos apresenta o que seria um resumo deste exercício:

o cinema de Tarantino exhibe um conjunto de formas de filmar um diálogo em que a abordagem clássica é apenas mais uma forma, frequentemente secundária. As outras maneiras de enquadrar têm objetivos precisos: primeiro, mostrar a ação com distanciamento, evidencia a instância externa da narração (fazendo notar a posição da câmera e a montagem) e, portanto, recusar a identificação do espectador; segundo, relativizar o esquema convencional do triângulo, mostrar sua artificialidade e brincar com isso; terceiro, obter uma maior continuidade dos planos, que favoreça o desempenho dos atores (não nos esqueçamos dos habituais diálogos longos). (BAPTISTA, 2015, p.33).

Para este mesmo autor, Tarantino também integraria na base de sua linguagem cinematográfica cineastas diversos, como: Godard em seu primeiro momento, até pós-clássicos como Kubrick e Leone. Tarantino, de certa forma, se opõe ao cinema tradicional *mainstream* de *Hollywood*, mas também se apropria dele quando lhe convém. Como descrito por Baptista, compreendemos esse cinema hollywoodiano como “baseado em narrativa clássica linear simplificada, com mitologia (conforme Joseph Campbell) e abundância de efeitos especiais” (2015, p.12). Podemos também, compreender o cinema Hollywoodiano

³ Decupagem: Em suma são os elementos e todo o planejamento da filmagem a partir do roteiro, suas divisões em cenas, planos, movimentos e enquadramentos, assim como o modo que estes devem ser interligados através da montagem.

pela ótica da indústria cinematográfica, que segue de forma estrita regras de linguagem que se desenvolveram desde David W. Griffith nos anos 1920 (MASCARELLO, 2006, p.47 - 48).

Ou, como Richard Barsam e Dave Monahan pontuam:

Reconhecer as tendências de um espectador (especialmente quando sentado em uma sala escura, olhando para um grande tela) de identificar-se subconscientemente com o ponto de vista da câmera, os primeiros pioneiros de cinema criaram uma gramática do filme (ou linguagem cinemática) que se baseia na forma como interpretamos automaticamente as informações visuais na nossa vida real, permitindo assim que o público absorva o significado do filme intuitivamente... e instantaneamente. (BARSAM e MONAHAM, 2013, p.7)

É interessante ponderar sobre tal configuração do cinema de massas, que nos remete à dura crítica de Theodor Adorno em seu texto sobre a Indústria Cultural. O raciocínio de Adorno parece partir do princípio de que uma Indústria Cultural soberana, forçosamente uniria supostas alta e baixa culturas, tal como podemos inferir na estética visual dos filmes de Tarantino que une o que é considerado cinema arte e cultura *pop* (ADORNO, 2008). Independente de quaisquer especulações filosóficas sobre a validade de denominar uma alta e baixa culturas, ou do real poder de manipulação de uma indústria cultural, estaria o cinema de Tarantino sujeito a uma lógica de cinema industrial? Um cinema, em linhas gerais, com uma narrativa simplista, focado na venda comercial de produtos culturais que, se não impedem, ao menos atrapalhariam o que Adorno define como a “formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente” (ADORNO, 2008, p.295). Parece não ser o caso, como descreve Baptista a grosso modo como uma “dicotomia simplificadora”:

Que distingue um cinema baseado na montagem (cinema americano) e outro baseado no plano (cinema europeu), Tarantino filia-se sem dúvida à segunda tradição: prefere o plano como entidade fundamental do cinema, privilegia a continuidade da performance dos atores e valoriza cada corte (e portanto cada plano). O ritmo depende primeiro do plano, da *mise en scène* e, somente depois, da montagem (BAPTISTA, 2015, p.20)

Tal dicotomia apesar de insuficiente, como o próprio autor nos indica, nos alerta que, mesmo com os diversos, e muitas vezes díspares, elementos e estilos audiovisuais que compõem a obra de Tarantino, sua *mise en scène* parece adequar-se à uma linha de cinema crítico que tem como herança a política de autores dos jovens turcos, ou Hitchcock-hawksianos⁴. Pensando que, esta política de autores definiria que “o universo de um diretor (seus temas recorrentes, suas obsessões, sua visão de mundo) está expresso na forma

⁴ Ao falarmos de Hitchcock-hawksianos compreendemos que é “o núcleo cahiers da nouvelle vague, os chamados ‘jovens turcos’: Rivette, Rohmer, Chabrol, Truffaut, Godard” (OLIVEIRA Jr., 2013, p.34)

(enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação, montagem etc.), sem separação possível” (OLIVEIRA JR., 2013, p.8). E dentro desta *mise en scène* de Quentin Tarantino, o que nos chama a atenção na descrição que Baptista faz em seu livro, e que possivelmente seja a força motriz do cinema de Tarantino, é justamente a disposição dos atores no espaço cênico e sua encenação. Mais especificamente, sua encenação em profundidade de campo.

Compreendemos a encenação em profundidade de campo a partir da descrição: “na superfície da tela, o diretor e o câmera souberam organizar um tabuleiro de xadrez dramático, do qual nenhum detalhe é excluído” (BAZIN, 2014, p.106-107). Tal descrição de Bazin muito se assemelha a descrição que o próprio Tarantino fez em uma entrevista para Christopher Nolan sobre sua própria obra, neste caso, o filme *Os Oito Odiados*: “Eu estou aprisionando esses personagens juntos, e eles são como peças de xadrez, em um tabuleiro de xadrez até um certo grau” (TARANTINO, 2015, 5:30, tradução nossa). Logo, observamos planos mais longos e uma montagem atenciosa para com a cena, podemos pensar o cinema de Tarantino como Bazin pensava a profundidade de campo: “a câmera não pode ver tudo ao mesmo tempo, mas, do que escolhe ver, ela se esforça ao menos para não perder nada” (BAZIN, 2014 p. 98). Porém, para aprofundarmos a questão do tabuleiro de xadrez, é pertinente apontar uma distinção crucial estabelecida por David Bordwell citado em Baptista, afirmando ser um erro interpretar profundidade de campo e a de foco como similares:

Profundidade de campo também inclui a possibilidade daquilo que denominamos “encenar em profundidade”, ou seja, dispor objetos significativos ou atores a diferentes distâncias da câmera, sem considerar se todos esses elementos da cena estão em foco. Por exemplo, nos filmes de Renoir de 1930, as cenas frequentemente estavam dispostas em profundidade, sem que todos os planos mantivessem nitidamente em foco. (BORDWELL *apud* BAPTISTA, 2015, p.17)

Segundo Baptista, a profundidade de campo, assim como foco e enquadramento “são escolhas técnicas que permitem refletir sobre o ponto central de minha abordagem: como filma Tarantino” (BAPTISTA, 2015, p.18). Para elucidar tal configuração e possivelmente validar (ou descartar) a hipótese de que a encenação em profundidade de campo seja o cerne do cinema de Quentin Tarantino, precisamos então olhar para o escopo de sua fortuna crítica.

Ao verificarmos as leituras que compõe a fortuna crítica de Quentin Tarantino, encontramos a partir do Portal de Periódicos da Capes e do Google Acadêmico⁵ estudos tão diversos quanto os próprios elementos visuais apropriados por Quentin Tarantino em seu cinema. Dentro dos diversos estudos pesquisados inferimos que sua variedade se abrange de

⁵ Como palavras chave da pesquisa, utilizamos o nome do diretor “Quentin Tarantino”, assim como os nomes de seus filmes em português e em inglês.

estudos dentro de uma perspectiva semiótica, como o de Mariana de Souza Coutinho em *Tradução Intersemiótica do cinema para as histórias em quadrinhos* (2015); também estudos sobre raça, como em *Identity and Race in Django Unchained*, de Jarrod Dunham (2016), e estudos sobre música e sonoridade, como em *O D não é mudo: análise da trilha sonora musical de Django Livre* de Bruno Silveira Bauer (2014). De maior recorrência e relevância para esta dissertação, encontramos outros artigos quais citaremos detalhadamente abaixo, catalogadas em três categorias específicas. Os artigos com temas de menor recorrência foram, por esta razão, descartados. Optamos então, por uma observação geral de pesquisador, categorizar estas pesquisas em três nomenclaturas específicas que foram as questões de maior recorrência e relevância, elas são:

- 1) violência: tema presente em todas as obras cinematográficas de Quentin Tarantino até o momento.
- 2) cinefilia/paródia/pastiche: conceitos que muito se assemelham e são utilizados para denominar a intertextualidade, absorção e apropriação de Quentin Tarantino à outras obras já existentes na história do cinema.
- 3) construção narrativa/ encenação: elementos que podem ser considerados os alicerces do cinema de Tarantino.

2.1 Violência e os filmes de Tarantino

Em violência, categorizamos os principais estudos encontrados relacionados à estética e cultura nos filmes de Quentin Tarantino. Encontramos artigos sobre a representação da violência como: “Racism and the Aesthetic of hyper-real violence: Pulp Fiction and other visual tragedies” (1995), de Henry Giroux e “A thousand words about our culture: what is so sweet about revenge?”, de Stephen Marche (2009). Encontramos também “Uso da violência nos filmes de Tarantino e Joel e Ethan Coen” (2011) e “À Prova de Morte - Violência e Cinema de Atração” (2012), ambos de Larissa Fafá Freisleben, que tenta enquadrar o cinema de tarantino dentro do movimento pós-moderno. Sobre a violência utilizada como espetáculo, é o caso do artigo “Tarantino’s Incarnational Theology: Reservoir Dogs, Crucifixion and Spectacular Violence”, de Kent Brintnall (2004) e a reflexão que tal violência produz em “Pretty... far from okay: Violence and revelations in Quentin Tarantino and Flannery O’Connor”, de Thomas Jacobs (2017). No geral, os artigos de Giroux, Freisleben, Marche e Cordeiro parecem preocupar-se com a estética visual da violência no cinema de Tarantino ou

seu jogo de metalinguagem e sua repercussão; como se imaginava, praticamente, nada abordam sobre a questão da encenação. É nos textos de Jacobs e Brintnall que vamos encontrar reflexões mais profundas sobre este cinema.

Giroux (1995) aponta problemas relacionados à representação contemporânea, especificamente no início dos anos noventa, das realidades urbanas, onde a violência e o crime, supostamente representados de forma negativa, reforçariam no cinema estereótipos de que afro-descendentes e crime violento definiriam mutuamente um ao outro (1995, p. 333). Giroux classifica três tipos de violência representadas no cinema: ritualística, simbólica e hiper-realista. A primeira, ritualística, extrairia sua força a partir de uma exibição contínua de crueldade para inebriar os sentidos, sendo ela “desapossada de qualquer crítica e engajamento social”, explorando assim o lado desagradável de conflitos controversos (GIROUX, 1995, p. 339, tradução nossa). Na segunda, a simbólica, tentaria conectar as imagens viscerais com uma reflexão emocional, não sendo a violência em si o objetivo, mas um meio de despertar o espectador para maiores complexidades e contradições da natureza humana (GIROUX, 1995, p. 338). Em seu terceiro exemplo, violência hiper-realista, é onde Giroux aponta o cinema de Tarantino, até então, como uma nova violência oriunda de “bruxaria tecnológica com seus apelos formalistas, dotados de ironia, humor livre de culpa, diálogo sabichão e cultura pop dos anos 70”, desta forma banalizando a representação da violência no cinema (1995, p.339-340). Tal representação, segundo Giroux, permitiria a audiência uma confortável recusa da cumplicidade e envolvimento supostamente necessários para interpretar a violência representada, seria um:

novo tipo de filme de gangster desfilando de cinema noir... privando eventos terríveis de um contexto social, junto de uma série de personagens que prosperam em um limbo moral se definindo através de atos de violência sem sentido como princípio de vida definidor, legitimados por uma dose dura de crueldade e cinismo (1995, p. 340).

Entretanto, a dura crítica de Giroux aos dois primeiros filmes de Tarantino, visto que seu artigo data de 1995, nos parece superficial, primeiramente ao observarmos que o cinema de Tarantino tem uma profunda relação com diversos momentos da história do cinema, ou seja, dotado de um contexto que é parte da história da humanidade. Segundo que, ao pensarmos o cinema de Tarantino, podemos observá-lo de forma crítica, propositalmente debochando de sensibilidades políticas e éticas a medida que explora singularidades, ambiguidades e conflitos dos personagens envolvidos em suas tramas. Ao ponderarmos a perspectiva de Giroux, identificamos também um contraste com o livro de Baptista, que

identifica uma certa recusa da identificação do espectador pela montagem e enquadramento, mas reconhece a utilização da força de imersão do melodrama na narrativa. Ou seja, um jogo constante de recusa e imersão, atenção e distração. Giroux foca neste primeiro momento do cinema de Quentin Tarantino em suas características estéticas e de estilo dentro de um cinema de gênero, entretanto, tal leitura aparentemente não percebe o que Baptista nos aponta na valorização dos planos e complexidade dos personagens através da encenação em profundidade de campo (2015, p.20).

Freisleben em seus artigos, “Uso da violência nos filmes de Tarantino e Joel e Ethan Coen” (2011), e “À Prova de Morte - Violência e Cinema de Atração” (2012), também segue em uma linha similar a de Giroux. Com seus textos baseados, assim como a presente dissertação, no livro de Mauro Baptista *O Cinema de Quentin Tarantino* (2015). Freisleben parece distanciar-se da profundidade de campo e foca em ilustrar, ou tentar enquadrar, o cinema de Tarantino dentro de um gênero denominado pós-moderno, “seria composto então por obras cinematográficas que utilizam de gêneros já formatados para criar novas produções, com toques autorais que façam do filme uma obra cinematográfica completa e original, não uma mera cópia” (FREISLEBEN, 2012, p.4). Freisleben então pontua que “Trata-se, então, de um cinema de metalinguagem, que estabelece relações, antes de tudo, com o próprio cinema e suas características” (2014, p.4). Porém, tal visão que se repete ao longo de ambos seus textos, nos parece insuficiente ao tratar-se do cinema de Quentin Tarantino. Ao recobramos alguns apontamentos de Baptista sobre a *mise en scène* de Tarantino anteriormente mencionados, como sua decupagem, plano, performances e profundidade de campo, enquadrar o cinema de Tarantino como pós-moderno, ainda que possa ser pertinente até certo ponto, sem dúvidas não parece suficiente por si só. Adiante em seu artigo Freisleben ainda afirma que “À Prova de Morte causa deleite pela simples agressão, concretizando o que muitos espectadores pensaram como desfecho da história e colocando em prática a pura vingança, sem desculpas nem justificativas melodramáticas” (FREISLEBEN, 2012, p.8). Entretanto, tal visão que a autora descreve como embasada por Mauro Baptista acaba por ser conflitante⁶ com a que o próprio autor descreve em seu livro sobre o cinema de Tarantino que “não segue os princípios do melodrama de forma estrita, mas é consciente de sua força” (BAPTISTA, 2015, p.29). Em seu artigo predecessor sobre Tarantino e os irmãos Coen, Freisleben chega a mencionar a política de autor da *Cahiers du Cinéma*, mas não a explora, já

⁶ Assim como identificamos em Giroux na página anterior.

partindo para um enquadramento do cinema de Tarantino como espetáculo *exploitation* ou cinema de metalinguagem.

O breve texto “A thousand words about our culture: what is so sweet about revenge?”, de Stephen Marche (2009), critica, assim como Giroux anteriormente, uma suposta “brutalidade gratuita” no cinema de Tarantino. Em sua resenha, Marche afirma que o cinema de Tarantino teria encontrado sua “tela de pintura perfeita com os Nazistas” (MARCHE, 2009, p.46). O texto comenta sobre personagens ícones da violência no cinema e na televisão, como John Rambo e o *serial killer* Dexter, parece nos atentar para a banalidade de como a vingança é representada. Assim como o personagem Dexter, que executa apenas assassinos, Rambo e Aldo Raine (comandante dos *Bastardos Inglórios*), estariam apenas eliminando os supostos *bad guys* (homens maus), desprovidos de humanidade. Este exercício comparativo com o filme de Tarantino parece querer refletir sobre a ideia de que mesmo uma nação supostamente sofisticada e a “mais avançada na história da civilização humana” estaria tão suscetível à comoção da vingança quanto povos considerados primitivos (p.47). O texto rapidamente muda em sua segunda página, das exemplificações sobre os protagonistas violentos e suas representações no cinema e na televisão, para uma comparação. O autor compara estas representações à um suposto estado norte-americano frágil e suscetível ao impulso da vingança. O autor, entretanto, não nos oferece nenhuma base que sustente seu argumento, apenas uma frase bíblica com a qual ele inicia o parágrafo final comparativo, o que nos leva a crer um certo julgamento moral do autor para com a obra de Tarantino. O autor levanta um ponto interessante ao comparar a violência do cinema de Tarantino à tragédias clássicas e renascentistas, como *Hamlet*, de Shakespeare, e *Oresteia*, de Aeschylus, afirmando que as tragédias se diferenciam de Tarantino por consistentemente terem em seu final uma negação da vingança. Tal afirmação, no entanto, nos parece precipitada ao pensarmos em outra obra Shakespeariana como *Macbeth* (OXFORD, 2008), por exemplo, onde ao final Macduff se vinga do personagem titular, ou mesmo a *Ilíada* (OXFORD, 2014), de Homero, onde o personagem Aquiles vinga a morte de Patroclus.

Entre estes principais artigos encontrados e aqui classificados dentro da categoria violência, é com Jacobs (2017) e Brintnall (2004) que encontramos uma análise de maior significância na representação da violência em Tarantino. Em “Pretty... far from okay: Violence and revelations in Quentin Tarantino and Flannery O’Connor” Thomas Jacobs, investiga uma suposta ambiguidade oblíqua em como Tarantino e a escritora Mary Flannery O’Connor representariam a violência em suas obras. Jacobs argumenta que Flannery e

Tarantino conectam “a experiência da violência com a possibilidade de revelação, ainda mais problemático, com humor”, tais cenas violentas, portanto colocariam a audiência em posição de resolver uma aparente contradição (JACOBS, 2017, p.2, tradução nossa). O autor deflagra a possibilidade da audiência relacionar a violência com algo divertido, questionando o significado disso em tal contexto das obras que analisa. Podemos ponderar tal questionamento exatamente como parte do propósito de tal representação da violência: a ambiguidade humana e a indagação. Nas palavras do próprio Jacobs as obras de O’Connor e Tarantino “deixam o leitor com um senso de mistério e espanto” (JACOBS, 2017, p3). Ao analisar a cena em *Pulp Fiction* onde os personagens Butch e Marcellus Wallace escapam de uma situação traumática, quando capturados por um grupo de estupradores, Jacobs identifica justamente a reflexão que nos parece intrínseca a obra de Tarantino:

Mas o que é mais interessante é a representação do momento de uma consciência tropeçando sobre si mesma. O momento em que o eu se confronta em uma situação extrema, não podendo seguir em frente sem fazer algo altruísta, que, neste caso, ao mesmo tempo é também um ato de egoísmo. Butch volta ao porão não porque quer, mas porque precisa. Butch tem que confrontar sua própria humanidade e sua responsabilidade para com os outros - até mesmo seus inimigos. (JACOBS, 2017, p.13-14).

O autor conclui seu texto observando uma possível perda de pretensão por parte da audiência ao ser confrontada por esta mistura de horror e comédia, que reconheceria a fragilidade de seu senso de autonomia, que seria facilmente subjugado por forças externas incompreensíveis e uma sensação de desconforto compartilhada a partir da comédia (JACOBS, 2017, p20).

No artigo “Tarantino’s Incarnational Theology: Reservoir Dogs, Crucifixion and Spectacular Violence” Brintnall, por sua vez, investiga a imagem de corpos violentados, sua significação no espetáculo e sua reflexão ética e erótica. Ainda que, como o próprio autor nos indica, o artigo se trate de um ponto de partida, algumas pontuações se mostram muito pertinentes e elucidativas. Primeiramente ao apontar a contagem dos corpos em cães de aluguel como Shakespereano, no sentido de que ao findar do filme todos os personagens principais estão mortos, desta forma sugerindo uma cumplicidade de Tarantino com o drama teatral clássico. Outra pontuação pertinente é que “o cinema de Tarantino desfoca a linha entre ternura e violência – até mesmo entre comédia e violência” (BRINTNALL, 2004, p. 70). Brintnall descreve sua perplexidade quanto ao porquê os elementos de violência enquanto espetáculo, reflexão ética e reação erótica estão tão interligados, e de como se

reforçam. Dentro do espectro da violência, o questionamento de Brintnall nos aponta um caminho perguntando:

Se o espetáculo violento é capaz de fazer uma demanda ética e direcionar nossa atenção moral, então, o que se perde quando nos desviamos da brutalidade? Qual é o custo quando Jesus torna-se um professor moralista em vez de uma vítima da tortura pública? O que acontece quando a violência cinematográfica é despojada da narrativa, ou desinfetada, ou move-se para fora da tela? Sem violência em nossa teologia e nosso entretenimento, ficamos com menos recursos para lidar com a violência que faz parte da nossa vida real. (2004, p.72)

Ainda que não seja o foco deste trabalho, Brintnall chega a tangenciar a questão da encenação através de uma leitura intertextual do desfecho do filme *Cães de Aluguel*. Brintnall nos atenta à cena onde o Mr. White segura Mr. Orange quase morto em seus braços, ao observar esta cena o autor nos indica uma reminiscência da escultura *Pietà* de Michelangelo.

2.2 Da cinefilia à paródia (ou pastiche): Tarantino e a história do cinema

Nesta categoria, encontramos análises caracterizando o jogo de referências de Tarantino com diversos momentos e elementos enraizados na história do cinema. Em “O Pastiche em *Bastardos Inglórios*”, de Bruno Costa (2012), e “Cinefilia, cult movies e o filme *Bastardos Inglórios*”, de Marina Soler (2013), compreendemos uma complexidade em definir o jogo de referências do cinema de Tarantino com o conceito de pastiche ou paródia. Contamos também com “O jogo de referência no cinema de Tarantino: os elementos intertextuais em *Kill Bill*”, de Rafael Bona e Lucas David (2015), onde podemos inferir e abranger nossa compreensão do território cinematográfico referenciado por Tarantino. Reconhecemos também a importância das referências musicais nas trilhas sonoras do diretor, como apontado em “Do imaginoso em música: o caso *Kill Bill Vol. 1*”, de Leonardo Vincenzo Boccia (2006). Vale notar que a revisão da literatura será observada com os significados de pastiche, paródia, cinefilia e intertexto interpretados a partir do que os autores apresentam em seus textos. Terminada a revisão da literatura, olharemos para esses termos individualmente e então iremos ponderar sobre os mesmos e seus respectivos significados e suas relações com o cinema de Tarantino.

Ao contrário do que o título de seu texto nos faz crer, o foco de “O Pastiche em *Bastardos Inglórios*”, de Bruno Costa, parece querer mais explorar o cinema de Tarantino como pós-moderno e defini-lo como uma colagem, inofensiva e cômica, ou pura celebração da diversidade cultural, do que de fato refletir sobre o que significa o pastiche para este cinema. Costa identifica no cinema de Tarantino uma indecisão quanto ao relacionamento

com o intertexto, uma mistura de reverência e deboche (COSTA, 2012, p.148). Uma abertura para todos os tipos de audiência, dado a ausência da iconoclastia moderna e uma relação de respeito pela história do cinema independente do status de arte, *trash* ou *pop*, é o que o Costa pontua habilitar Tarantino como um autor sério. Porém, Costa também pontua que ao mesmo tempo o cinema de Tarantino é consumido como produto de mero entretenimento (COSTA, 2012, p.149). Por fim o autor pontua:

O pastiche de Tarantino, também por isso, deve ser considerado no momento em que o entretenimento já não se opõe mais à arte, pelo contrário, arrisca-se até mesmo a cumprir a função pedagógica e de formação de juízo estético... Também cotejadas pela colagem de Tarantino são formas originais finalmente descoladas do aurático, embora ainda reféns de uma nostalgia comunitária que as impede de se afastar da tradição para se apresentar como iconoclastas. A celebração da cultura *pop* assinala também diferenciadas relações com os produtos que negam tanto a sofisticação da ironia quanto os pactos de leitura mais exigentes com o espectador, apontando, deste modo, novos caminhos para a metaficção. (COSTA, 2012, p.151)

Costa cita em vários pontos o livro de Baptista sobre o cinema de Tarantino, buscando de certa forma contrapor os conceitos de pastiche e paródia, alegando que o segundo não seria suficiente para descrever o cinema de Tarantino. Entretanto, ao contrário de Baptista, que aceita do termo pastiche um caráter desprezível, que somado à paródia e outros elementos injeta complexidade ao cinema de Tarantino, Costa parece buscar definir o cinema de Tarantino através do termo. Por diversas vezes Costa parece tangenciar a questão da encenação, chega a pontuá-la em *Bastardos Inglórios* como escancarada e exagerada, libertando o espectador para gozar da narrativa e da violência dentro do entretenimento, sem nunca explicar tal encenação (COSTA, 2012). Ainda que as comente Costa não parece inclinado a analisar de fato a encenação de tais sequências, visto que não há nenhuma decomposição das cenas para dar sustento às afirmações do autor. No resumo do projeto o autor indica um afastamento de uma concepção negativa do termo pastiche, mas estimula a ideia de que o cinema de Tarantino se trata de tal, alinhado à metaficção que celebra a diversidade cultural, “inofensivo e cômico, seus filmes são consumidos como mero produto de entretenimento”(2012, p.149). Tal afirmação de Costa enquadrando o cinema de Tarantino como mero entretenimento nos parece um equívoco ao notarmos a variedade de artigos científicos aqui apontados nesta revisão da literatura, além do notório reconhecimento internacional do diretor. Em um outro sentido, Baptista descreve em Tarantino uma paródia com distância criativa que “repensa o passado cinematográfico à luz da época em que concebe seus filmes”, assim retomando tal passado para marcá-lo de forma diferente (2015, p.47).

O texto de Marina Soler Jorge (2013), “Cinefilia, cult movies e o filme *Bastardos Inglórios*”, assim como o anterior também sobre o sexto filme de Tarantino, investigando o conceito de cinefilia. Vemos também neste texto citações à obra de Mauro Baptista, reconhecendo a ambiguidade, ambivalência e autoria apontada pelo escritor sobre o cinema de Tarantino. Enquanto Costa em seu texto se preocupa em pontuar Tarantino através dos conceitos de paródia, pastiche e entretenimento, Soler atravessa esse exercício aparentemente improfícuo estabelecendo um parâmetro de Tarantino como consciente de sua situação de devedor para com a história do cinema, Soler afirma:

O espectador contemporâneo, que muitas vezes extasia-se com os produtos pseudointelectuais da indústria cultural, cujo diálogo tanto com os grandes temas da filosofia e das ciências humanas quanto com a história do cinema é bastante superficial, só teria a ganhar diante do enciclopedismo cinematográfico de Quentin Tarantino. Tarantino opta pelo caminho contrário, proclamando-se abertamente devedor da história do cinema que lhe antecedeu. Para Tarantino, não é possível ser cineasta sem ser cinéfilo. Em seus filmes, a citação é o ato constituinte do fazer artístico. (2013, p.101)

Soler reconhece em Tarantino um estilo autoral, ao compará-lo com Hitchcock and Hawks, “Aquilo que os jovens franceses admiravam nesses dois realizadores – a atenção ao próprio cinema como linguagem específica e não redutível ao tema ou ao roteiro – pode ser também atribuída a Tarantino” (2013, p101). A autora nos atenta para o relacionamento íntimo e de constante diálogo de Tarantino com a história do cinema, desde o seu domínio de subgêneros, como *exploitation*, o *kung fu* e *western spaghetti*, aos filmes de culto e ao que é considerado marginal, em *Bastardos Inglórios* a autora também nos aponta diversos dos personagens principais com relação direta ao cinema de alguma forma (SOLER, 2013, p.102). A autora examina a subversão do cinema de propaganda nazista apontando que o uso de tal como estratégia de guerra é o que acaba condenando o Terceiro Reich à morte no filme, sugerindo uma rejeição do cinema como objeto político ou ideológico:

celebra uma arte livre das demandas morais ou pedagógicas nela investidas pelos nazistas, que a transforma em propaganda, ou pela indústria cultural norte-americana, que a faz hipócrita e melodramática. Contra um cinema de esquerda ou de direita, liberal ou nazifascista, valoriza-se o cinema simplesmente, cuja única função, além da arte e da diversão, será a de ser combustível (2013, p.103)

Soler descreve um cinema celebrativo, mas não por isso menos crítico, como a autora nos indica apontando o espectador de *Bastardos Inglórios*. Divertindo-se com a sugestão da figura de Hitler como um tolo apreciando o filme dentro do filme, *O orgulho da nação*, como a autora descreve, uma “obra ostensivamente desprovida de roteiro... não é diferente do comportamento do próprio público dos filmes de Tarantino, que se diverte com o excesso de sangue e violência de suas obras e que também gosta de coisas consideradas ruins” (2013,

p.108-109). Este momento a autora se aproxima categoricamente de uma análise da *mise en scène*, chegando a sustentar brevemente uma leitura crítica de uma cena específica, sua significação, assim como o comportamento (ou atuação) da figura de Hitler nela contida. Por fim, mesmo a autora não abordando ou mencionando a encenação explicitamente, acentua a ideia de uma análise da profundidade de campo em Tarantino pode mostrar-se profícua e adequada.

Ao prosseguirmos com o levantamento da fortuna crítica, averiguamos o texto Rafael Bona e Lucas David (2015): “O jogo de referência no cinema de Tarantino: os elementos intertextuais em *Kill Bill*”. O texto, de caráter sobretudo expositivo, define através de diversas citações pontuais o cinema de Tarantino, os autores perpassam Bakhtin, Kristeva, Covaleski, Luiz Nogueira e Baptista para marcar o conceito de intertextualidade, narrativa e gêneros cinematográficos. Ao adentrar a categoria que os autores definem como “análise do *corpus*” (p.51), as citações diretas sequenciais dão lugar a uma breve descrição explicando o procedimento de análise onde Bona e David descrevem terem assistido os filmes, *Kill Bill vol.1 e vol.2*, duas vezes, assim como cenas de diversos outros filmes de onde as cenas dos dois volumes de *Kill Bill* supostamente seriam oriundas. Os autores também indicam o vídeo *Everything is a remix*, que segundo eles explicita tais cenas homenageadas nos filmes de Tarantino colocando-as lado a lado com a obra de Tarantino (2015, p.52). Os autores então procedem em identificar as origens de intertextos no que eles denominam de nível do argumento, comentando elementos ligados aos personagens, história ou estética do filme:

Em relação aos personagens, há intertextualidade classificada como paródia nos elementos referentes ao Deadly Viper Assassination Squad, na origem de codinomes dos integrantes do esquadrão, em aspectos relacionado às personagem Elle Driver, O-ren Ishii, GoGo Yubari e ao personagem Hattori Hanzo. Alusões são encontradas nos elementos relacionados ao Deadly Viper Assassination Squad, em aspectos referentes às personagens Oren Ishii e GoGo Yubari. Citações foram identificadas na origem dos codinomes Black Mamba, Copperhead, Cottonmouth e Sidewinder. Na inspiração para a personagem Elle Driver, na origem do nome O-ren, e na origem de Hattori Hanzo. Não foram identificadas paráfrases ou estilizações intertextuais. (BONA e DAVID, 2015, p.53)

Após identificar onde há referências, alusões ou citações, os autores listam sequências específicas dos filmes para prosseguir na identificação de elementos intertextuais: “foram identificados elementos característicos do gênero *Western* e do sub gênero *Spaghetti Western* nas sequências denominadas: Encontro de Bill e Beatrix na igreja; Investigação da cena do crime, Encontro com Budd e Elle Driver; Reencontro entre Bill e a Noiva” (2015, p.54). Nas considerações finais, após identificar e reconhecer os elementos previamente citados por outros autores, Bona e David concluem que o cinema de Quentin Tarantino é de cunho

autoral e autêntico. Fornecendo pontuações de diversos autores sobre intertexto, e do livro de Baptista sobre o cinema de Tarantino, o artigo de Bona e David se mantém no plano da exposição, de citações, de elementos audiovisuais e de cenas e referências dos dois volumes de *Kill Bill*.

Leonardo Vincenzo Boccia em seu texto *Do imaginoso em música: o caso Kill Bill Vol. I* leva nossa investigação sobre o intertexto para uma outra perspectiva, a dimensão sonora no cinema de Tarantino. Boccia descreve comparativamente o cinema sonoro de Tarantino como um mosaico, criado pela junção das diversas canções reunidas por Tarantino para compor seus filmes (2006, p.124). Notavelmente, Tarantino apropria-se de composições externas até mesmo quando possui uma trilha sonora original composta para o filme, que é o caso do recente *Os Oito Odiados*, onde mesmo possuindo a trilha original de Ennio Morricone, o diretor escolheu acrescentar à trilha algumas músicas externas, algumas também de Morricone, não utilizadas no filme *The Thing* (1982), assim como uma canção de Roy Orbison e outra de Jack White. Da mesma forma como identificamos no discurso de Tarantino a encenação em profundidade de campo muito similarmente à descrição feita por Bazin, Boccia identifica, descrito também pelo próprio diretor, a música como força motora de seus filmes. Em entrevista para Mal Jankovic, disponível no site *film.it*, o diretor declara “Não consigo seguir na escrita de um filme se eu não sei qual será sua música de abertura. É a música que leva as pessoas para a atmosfera certa para um filme” (2003, tradução nossa)⁷. Em seu primeiro capítulo, Boccia nos leva a uma breve análise da música *Bang Bang (My Baby Shot Me Down)* de Sony Bonno, interpretado por Nancy Sinatra, música essa que teria despertado a imaginação de Tarantino para o roteiro do filme *Kill Bill* (2006, 125). Ao fazer isso, Boccia nos explica sobre os conceitos de onda métrica que é “a sensação que a música proporciona e que marca o contexto musical em sua experiência” (2006, p.126). Boccia explora a relação dos sons e motivos em relação a imagem em movimento, alegando que a construção fílmica de Tarantino, “nascida de um berço musical, entrega-se naturalmente aos elementos fluidos da música” (2006, p.127). Em seu segundo capítulo, Boccia descreve e analisa diversas cenas, observadas a partir do DVD de *Kill Bill*, e as relações com suas inserções sonoras e musicais, apontando também o tempo em que ocorrem ao longo do filme. Boccia nos apresenta uma leitura das coerências e rupturas presentes no filme:

essa forma de “filme em música”, repleto de coreografias de lutas marciais e efeitos rítmicos especiais traz para o espectador uma renovada sensação fílmica. O timing

⁷ Disponível em: <http://www2.film.it/articolo/kill-bill-colonna-sonora/>

de corte das músicas com as imagens, por exemplo, permite que o filme seja, inclusive, exclusivamente ouvido (2006, p.135)

Desta forma, nos atentando para a força sonora no cinema de Tarantino, percebemos que desde *Cães de Aluguel* ao mais recente *Os Oito Odiados*, podemos encontrar inserções de diálogos dos filmes, por vezes não utilizados oficialmente, compondo parte da lista de sua trilha sonora original, percebemos essa condição de inseparabilidade da trilha e do filme. Boccia também nos atenta a escolha por uma instrumentação de cunho exótico, ou diversificado, composto de gaitas e flautas de madeira em ritmos trêmulos ou acelerados de guitarra, cujo:

O refinado mosaico audiovisual concebido pelo diretor de “Kill Bill vol. 1” torna-se, assim, unânime pela complexidade de seus tempi musicais afetivos de refinada polirritmia. A interpretação humana, mais complexa do que o próprio ser humano desconfia, é composta de sofisticados cálculos sensoriais que se alimentam da ousadia criativa do artista. (BOCCIA 2006, p.137)

A profícua investigação de Boccia descreve e analisa dentro do escopo de seu texto uma intertextualidade aplicada à música e sonoridade, reconhecendo e analisando, ainda que modestamente, os elementos que constituem o mosaico audiovisual dentro das diversas cenas do filme. Isso apenas reitera nossa intenção de analisar e identificar elementos que constituem o cinema de Tarantino, assim como praticar a análise em recortes pertinentes à dissertação, tanto no escopo sonoro quanto na encenação em profundidade de campo.

2.3 Construção narrativa e encenação no cinema de Tarantino.

Esta terceira categoria, construção narrativa e encenação, é a categoria que mais se aproxima do escopo desta dissertação e nos mostra o interesse diversificado dos pesquisadores desta vez dentro das narrativas de Tarantino. Robert Miklitsch (2004) explora tanto som quanto a narrativa em “Audiophilia: audiovisual pleasure and narrative cinema in Jackie Brown”. Com “The Avenging Females: A Comparative Analysis of Kill Bill Vol.1-2, Death Proof and Sympathy for Lady Vengeance” Basak Demiray (2012) visa investigar de forma comparativa Kill Bill volume 1 e 2 e À Prova de Morte com o filme Lady Vingança de Park Chan-Wook. Vemos também artigos voltados para uma leitura mais didática, como Natália Freitas, Roberto Tietzman e Ana Johann, respectivamente sobre: “Tema, premissa, trama e gênero no filme Bastardos Inglórios”, de Freitas (2009); “Pulp Fiction e a não-linearidade narrativa”, de Tietzman (1997); e “Tijolos de ideias: a criação da cena no roteiro de Django”, de Johan (2015). Encontramos também uma leitura que foca um recorte específico, ou seja, a análise de uma cena, feito por Wislam Esmeraldo de Oliveira (2014),

Bastardos Inglórios – a Cena, o Clima e o Rítmo no Chapter One”, sobre a sequência inicial do filme. Com “Melodrama Pop em Quentin Tarantino e sua Trilogia Histórica”, de Carolina de Oliveira Silma, vemos uma abordagem em linhas gerais que tenta englobar elementos dos três últimos filmes de Tarantino até 2016.

Tietzman (1997) nos apresenta em seu artigo, “Pulp Fiction e a não-linearidade narrativa”, duas leituras extendidas da sinopse do filme. Primeiramente, o autor nos apresenta a narrativa conforme ela foi concebida, ou seja, com a narrativa apresentada de forma não cronológica. Em seguida o autor reconta a narrativa, desta vez em ordem cronológica, explorando uma entrevista de Tarantino no programa Charlie Rose para explicar a escolha do diretor em organizar desta forma a narrativa:

Os romancistas sempre tiveram completa liberdade para praticamente contar suas histórias de qualquer maneira que eles achassem certo. E isso é meio o que- sabe, é o que eu estou tentando fazer. Agora, a coisa é que para ambos, os romances e diretores, 75 por cento das histórias que você vai realizar funcionam melhor com uma base dramática, com uma base dramaticamente envolvente para ser contada de forma linear. Mas existem aqueles 25% que, sabe, pode ser mais ressonante sendo contada desta forma. E eu acredito que ambos os *Reservoir Dogs* e *Pulp Fiction* ganham muito mais ressonância contados neste tipo de caminho mais selvagem (TARANTINO apud TIETZMAN, 1997, p.128, tradução nossa).

Tietzman pontua as diferenças entre uma linearidade total (no sentido da história ser contada de forma cronológica), narrativas competitivas e ramificadas, como as encontradas em video games por exemplo, e as de interação total, ao qual o autor compara à jogos de estilo *role playing* (p.130-131). Finalmente, Tietzman conclui seu texto assumindo a descontinuidade de *Pulp Fiction* como recurso para atrair o interesse do espectador. Ainda que o autor não leve adiante a discussão para corroborar a ideia de que o embaralhamento das cenas atraia a atenção do espectador, é interessante que ele tenha chegado a essa percepção em sua conclusão, afinal os elementos em Tarantino muito nos parece serem utilizados para brincar com a ideia de distração e focalização a atenção de sua audiência.

Natália Maria Mendes Freitas expõe em seu texto os conceitos de: “Tema, premissa, trama e gênero no filme *Bastardos Inglórios*”(2009). A autora inicia o texto pontuando seu caráter educativo e expositivo, também explorando alguns efeitos causados pela narrativa no cinema, ao citar Luís Nogueira: “quer do ponto de vista do puro entretenimento, quer de uma perspectiva artística mais erudita e ambiciosa, a narrativa abre inúmeras – possibilidades ela pode divertir, emocionar, refletir, problematizar, educar, entre outras funções simultaneamente desempenhadas ou não” (NOGUEIRA apud FREITAS, 2009, p.1). Então, a

autora aponta as quatro etapas que compõem o roteiro cinematográfico descritas no título de seu artigo. Antes, porém, ela enumera seis etapas para contextualizar a produção de um filme, sendo assim descritas: desenvolvimento, pré-produção, produção, finalização, testes, plano de marketing e distribuição. Na sequência, Freitas faz um breve apanhado sobre a história de vida de Tarantino e sobre o filme a ser explorado; para isso, ela utiliza os livros de Baptista e Woods. Na penúltima etapa do artigo, Freitas descreve a narrativa do filme *Bastardos Inglórios* para demonstrar as etapas por ela listada de criação narrativa, mencionando o possível tema que envolve o filme *Bastardos Inglórios*, e suas aparentes premissas e tramas, excluindo a etapa gênero. É em sua conclusão que a autora reafirma a proposta de expor os elementos e menciona a questão do gênero no cinema de Tarantino como possivelmente algo flutuante, “O Gênero Guerra expõe artifícios de humor na película de forma, que o Gênero da trama além de se enquadrar no de Guerra, pode também ser o da Comédia” (FREITAS, 2009, p. 12). Entretanto Freitas parece referir-se à questão de gênero como uma série de categorias para englobar a premissa do filme, não entrando na questão do cinema de gênero como descrito por Baptista, que “envolve personagens familiares e unidimensionais num padrão de história previsível e num contexto familiar” (BAPTISTA, 2015, p.14).

Seguindo essa premissa mais didática, Ana Johan (2015) em seu texto “Tijolos de ideias: a criação da cena no roteiro de Django” comenta sobre o ensino da disciplina de roteiro, suas regras e estrutura. Johan denomina como tijolo de ideias a premissa de que “o roteiro de cinema é construído a partir de cenas, como exemplificou Saraiva e Cannito (2010) tijolos que são colocados um a um para juntos construírem uma estrutura, como a casa. (2015, p12). A autora identifica a cena como unidade mínima do roteiro, seu elemento mais importante e com tal premissa parte para uma análise deste elemento no roteiro de *Django Livre* em comparação com o filme. Em um primeiro momento Johan identifica diversas cenas que estariam presentes no roteiro, mas que possivelmente caíram durante o processo de montagem do filme, assumindo, é claro, que de fato foram filmadas. Entretanto, em seguida a autora segue descrevendo com algumas breves pontuações os eventos das sequências primárias do filme, onde Dr. Schultz adquire Django como seu escravo (com o propósito de em breve libertá-lo) e o usa para identificar três foragidos, partilhando com ele a recompensa. Desta forma a autora analisa diversas sequências em um arco dramático estabelecido ao longo dos primeiros quarenta minutos da obra de Tarantino, mas parece fazê-lo em detrimento de uma análise mais completa da tal unidade menor que ela mesma identificou: a cena.

Enquanto os três artigos anteriores parecem ter faltado com uma análise mais minuciosa da estrutura da cena propriamente, ou mesmo de uma sequência, Wislan Esmeraldo de Oliveira o faz em seu texto: “*Bastardos Inglórios – a Cena, o Clima e o Ritmo no Chapter One*” (2013). Esmeraldo traz a tona a ideia que existe um clima expresso na cena através das tensões estabelecidas pelo diretor em cena e o ritmo da mesma. Como pontua o autor, a construção deste clima vem “por meio da apresentação de personagens e estabelecimento de tensões, que são criadas a partir da decupagem, da encenação e dos diálogos” (OLIVEIRA, 2013, p.2). O autor também chama a nossa atenção ao apontar os planos e a montagem como fios condutores do ritmo, funcionando como elemento de distração e que também alimenta a tensão do espectador para o clímax (2013, p.3). Ainda que Oliveira explore minuciosamente a extensão da cena, suas nuances em ritmo de edição e no comportamento das figuras em cena, o texto carece de referências bibliográficas para embasar apropriadamente as impressões ali descritas. Contando em suas referências bibliográficas com apenas dois outros textos recentes, o de Bruno Costa (2009) sobre o conceito de pastiche em *Bastardos Inglórios*, previamente descrito nesta revisão de literatura, e uma breve resenha de Felipe Furtado disponível na internet⁸. A escrita de Oliveira, ainda que se mostrando pertinente à exploração desta dissertação deve ser levado em consideração apenas como impressões e não como pontuações de um autor que está devidamente embasando suas colocações.

Se o artigo anterior nos parece carecer de referências bibliográficas, este definitivamente não é o problema de Carolina de Oliveira Silva em *Melodrama Pop em Quentin Tarantino e sua Trilogia Histórica* (2016). Entretanto, mesmo munida de referências diversas, o interesse de Silva não parece ser com uma análise narrativa das premissas clássicas do melodrama, como ela nos indica no título e no resumo de seu texto, mas sim uma preocupação em justificar um juízo de valor, aparentemente moralista, para com o cinema do próprio Tarantino. Logo nas primeiras linhas de seu texto a autora parece criticar o cineasta pontuando que “Quentin Tarantino parece ultrapassar os limites da moral e dos bons costumes e defender seus gângsteres marginalizados” (SILVA, 2009, p.1). Silva discorre sobre diferentes estilos do melodrama, um que seria o canônico e o outro *pop*, então brevemente contextualiza o leitor sobre os filmes em três diferentes parágrafos, um para cada filme, para então comentar brevemente sobre a historicidade, ou no caso, uma suposta perda da dimensão histórica como “um aspecto do vazio estúpido que tranquiliza o espectador por meio de uma

⁸ <http://www.revistacinetica.com.br/bastardos.htm>

evasão, irresponsável” (SILVA, 2009, p.6). Na sequência a autora parece indicar uma possível apropriação de Tarantino sobre o que ela descreve como minorias: “ judeus, negros, mulheres, etc. O trabalho de dar voz aos reprimidos nos revela simpáticos como espectadores” (SILVA, 2009, p.8). Para em seguida, exercer uma leitura dos personagens dos filmes de forma maniqueísta, o que se mostra uma análise incoerente sendo que a própria autora no início de seu texto refere-se aos personagens de Tarantino como: “personagens desprovidas do protocolo maniqueísta característico do melodrama clássico”(SILVA, 2009, p.2). Nossa leitura nos leva a concluir que exista uma rejeição por parte da autora sobre ambiguidade dos personagens de Tarantino. Ainda que a autora acabe por reconhecer um discurso crítico e satírico neste cinema. Silva parece buscar forçosamente algum tipo de paradigma de *happy ending* e punição, o bem ou o mal, nas narrativas de Tarantino. Além do texto carregado por juízo de valor, Silva, ao tentar englobar três filmes em sua análise, acaba por fazê-lo em detrimento de uma reflexão pungente, ou até mesmo coerente.

Com Basak Demiray e seu texto comparativo “The Avenging Females: A Comparative Analysis of Kill Bill Vol.1-2, Death Proof and Sympathy for Lady Vengeance”, percebemos novamente um escopo desmesurado para análise se pensarmos a extensão de apenas sete páginas. O autor, com a bibliografia composta por apenas duas fontes, segue em uma tentativa de comparar as protagonistas femininas e seus caminhos de vingança nos respectivos filmes. Comparando as impressões aparentes dos protagonistas, como a protagonista Beatrix de Kill Bill supostamente masculinizada, em comparação com a suposta feminilidade da protagonista de Lady Vengeance, Geum-ja Lee. Ainda que o texto tenha um caráter superficial, uma impressão de Demiray que se mostra proveitosa: é o fato do autor se atentar para a questão do olhar, da formação de um ponto de vista⁹. Entretanto, ao elaborar tal pensamento, Demiray se limita ao que ele define por “male gaze” (2012, p.30), ou seja, o olhar masculino que objetifica, uma possível fetichização das personagens femininas. Embora o autor mencione duas cenas, uma em que Beatrix é enterrada viva, e outra onde ela é encontrada quase morta no ensaio de seu casamento, como exemplos de olhar masculino, o texto não entra em detalhes sobre a estrutura cinematográfica, a dimensão da encenação, ou qualquer jogo de cena que possibilite uma maior compreensão da construção de tal olhar.

Se a maioria dos textos apresentados nesta categoria parecem faltar com a devida análise de encenação, narrativa, ou mesmo os da categoria anterior com as questões de

⁹ Ponto de vista: Segundo Jacques Aumont, é “um local real ou imaginário, a partir do qual uma cena é olhada. O modo particular como uma questão pode ser considerada” (1993, p. 156)

cinéfília e intertexto, Robert Miklitsch (2004) nos apresenta todos esses elementos harmoniosamente em sua análise: *Audiophilia: audiovisual pleasure and narrative cinema in Jackie Brown*. Tendo como referência o livro *A Audiovisão*, de Chion (2011), o interesse do autor é com o que a ideia de audiofília teria para “contribuir em nossa compreensão de cinéfília e escopofília?”¹⁰ (2004, p.287, tradução nossa). Deste modo, Miklitsch desenvolve seu texto em torno da narrativa e escolhas musicais de Quentin Tarantino para o filme Jackie Brown. Primeiramente, o autor pondera sobre diferentes perspectivas sobre o cinema de Tarantino enquanto sua conveniência, sobre gostarmos ou não de seu cinema, contextualizando assim uma visão sobre os filmes do diretor a partir da perspectiva de Sharon Willis:

não são sobre a política de representação, sobre o que pensamos que gostamos ou queremos, no entanto devemos assisti-los, mesmo revisá-los, porque esses filmes continuamente "nos atraem" expondo-nos à contradição performativa entre o olhar e o pasmar, entre o que afirmamos que queremos ver e o que não queremos possuir (WILLIS *apud* MIKLITSCH, 2004, p.289, tradução nossa).

Miklitsch nos apresenta uma análise minuciosa sobre a cena inicial de Jackie Brown, acompanhada pela música *Across the 110th Street*, de Bobby Womack. Primeiramente o autor nos apresenta o recorte da cena e seus acontecimentos, estabelecendo a persona *cool* (gíria em inglês para descrever uma pessoa fria e descolada) de Jackie, que ainda que esteja correndo atrasada, não perde sua graça e sua calma em momento algum, como o autor a descreve: “profissional” (2004, p.291). Miklitsch basicamente argumenta a forma da apresentação da personagem, uma performance irradiando a presença de Jackie como um ícone, confiante e no controle. O autor também nos atenta para a sobreposição de imagem e som, assumindo a relação da letra cantada na música de Womack com a personagem de Brown: “embora Jackie seja não é um *brother*”, ela fará o que ela tiver que fazer - sendo ‘correto’ ou não - para sobreviver, para sair das circunstâncias de gueto que ela é se encontrou” (2004, p.292, tradução nossa). Miklitsch ainda analisa outro recorte, o da música *Street Life*, de Randy Crowford, para relacionar a persona de Jackie com a da *femme-fatale* oriunda do cinema *noir*, antes de retornar para uma última análise de *Across the 110th Street*, que retorna na cena de encerramento do filme. Da mesma forma que podemos analisar a construção de um ponto de vista, como em Aumont (1993), Miklitsch nos aponta a construção de um “ponto de audição” em Jackie Brown:

¹⁰ Escopofília: É o prazer em olhar, relacionado domínio do olhar masculino no cinema clássico de Hollywood. Um tipo de Voyeurismo como o prazer envolvido ao olhar corpos de outras pessoas como objetos, particularmente de forma erótica. (Tradução nossa). Disponível em: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100448183>

Enquanto o "ponto de audição" musical de Jackie é realizado, como illustrei, através de artistas negros de R&B, como Bobby Womack e Randy Crawford, Melanie's está associada a bandas de pop-rock brancas como o Guess Who e The Grass Roots. (MIKLITSCH, 2004, p.300, tradução nossa)

Ao citar o próprio diretor, Miklitsch nos aponta o fato de que Pam Grier (atriz que interpreta Jackie) não é a *Coffy* e nem a *Foxy Brown* da década de 70, personagens icônicas de Grier, mas sim essas mesmas personagens vinte anos depois: “uma ‘mulher trabalhando neste mundo’, uma mulher com os pés plantados firmemente no chão” (TARANTINO *apud* MIKLITSCH, 2004, p.304, tradução nossa). Miklitsch conclui ao reconhecer o que poderíamos descrever como uma materialidade na obra de Tarantino. Reconhecemos uma heroína do dia a dia em Jackie, embalada por canções R&B e *soul* da década de 70, a era das personagens “míticas” de Grier, em um embate com um visual realista da década de 1990 (p.304).

A partir desta revisão da literatura, percebemos que ainda que muito tenha sido escrito sobre o estilo, referências, configuração dos elementos visuais e viscerais, o que foi escrito e analisado sobre a dimensão da cena em Tarantino ainda nos parece insuficiente, principalmente sobre a encenação em profundidade de campo. Identificamos um cinema contemporâneo cujos alicerces de sua estrutura fílmica parece firmar-se justamente na tradição da encenação, que é um dos pilares do cinema, torna evidente como a leitura da profundidade de campo em Quentin Tarantino é incipiente e pode revelar-se profundamente fecunda. Desta forma buscamos uma investigação deste cinema autoral plural e provocador, que é o cinema de Quentin Tarantino, e a construção de seu ponto de vista através de tal complexa encenação, munido dos elementos cinematográficos utilizados pelo diretor nas últimas quase três décadas que identificamos nesta revisão.

2.4 O cinema autoral de Quentin Tarantino

Para compreendermos a real dimensão do cinema de Quentin Tarantino precisamos reconhecer e delinear o que dá sustentação a sua obra. Para isso, primeiramente reconheceremos sua cumplicidade com a história do cinema, observando os diversos movimentos cinematográficos ao longo da história e as possíveis influências absorvidas pelo diretor. Em um segundo momento, iremos ponderar sobre a condição de cinefilia, pastiche, intertexto e (ou) paródia, destes movimentos do cinema refletidos em Tarantino. Por fim iremos considerar os possíveis efeitos de seu cinema supostamente híbrido ou dialético dentro do escopo da encenação em profundidade de campo, tendo como hipótese de que tal

encenação seja o firmamento do cinema de Tarantino, para então dar sequência a esta investigação nos capítulos seguintes.

Para ilustrar a condição de devedor de Quentin Tarantino para com a história do cinema categorizamos abaixo cronologicamente os diversos movimentos de maior influência em suas obras e respectivamente suas características apropriadas pelo diretor.

A HISTÓRIA DO CINEMA EM QUENTIN TARANTINO	
PRIMEIRO CINEMA	
Cinema de Atrações (1920)	<p>O mágico e encenador George Méliès com sua Companhia Pathé, utiliza-se do ilusionismo e trucagens da câmera para contar as primeiras narrativas ficcionais entre 1896 e 1912. (MASCARELLO, 2006, p.21) Viagem à Lua é provavelmente sua obra mais reconhecida.</p> <p>Com o filme O Grande Roubo do Trem, de Edwin Porter, vemos indícios de elementos que podemos reconhecer no gênero de faroeste (<i>Western</i>) que ainda estava por surgir.</p> <p>O nome desta época, definida pelo historiador Tom Gunning, vem da forma como os primeiros filmes buscavam chamar a atenção do espectador de forma direta, agressiva e exibicionista (MASCARELLO, 2006, p.24). Tal comportamento podemos reconhecer aplicado no cinema <i>exploitation</i> que viria com a década de 1970 e no cinema de Tarantino que parece beber destas duas fontes.</p>
Cinema de transição	<p>Enquanto D.W. Griffith consolidava uma linguagem cinematográfica baseada na montagem, como a montagem paralela, e no corte, o cinema europeu tendia para uma exploração do espaço, ação dentro do plano e da profundidade de campo (MASCARELLO, 2006, p.47 - 48). Temos aqui a consolidação que Baptista descreve como uma dicotomia simplificadora entre o cinema europeu e o <i>mainstream</i> norte americano.</p>
VANGUARDA DOS ANOS 20	
Expressionismo Alemão	<p>Fritz Lang (<i>Metropolis</i> e <i>M, o Vampiro de Dusseldorf</i>), Murnau (<i>Nosferatu</i>) e Wiene (<i>O Gabinete do Dr. Caligari</i>) são alguns dos principais nomes que trazem reconhecimento internacional para o expressionismo alemão. O movimento, delineado por uma configuração inovadora da <i>mise en scène</i> para a época, levar a plástica da imagem a estilizações distorcidas, marcadas nos figurinos e cenários que muito lembravam pinturas expressionistas, assim como a iluminação de alto contraste que serviria de influência para o <i>film noir</i> vinte anos mais tarde (MASCARELLO, 2006, p.70).</p>
GÊNEROS HOLLYWOODIANOS	
<i>Western</i>	<p>Em 1939, No Tempo das Diligências de John Ford ajuda a consolidar o gênero <i>western</i>, cuja evolução acontecia desde o lançamento de O Grande Roubo do Trem de Porter, que é considerado por muitos o primeiro <i>western</i>. Segundo Mascarello, os elementos do <i>western</i> se espalharam por diversos outros gêneros hollywoodianos, da comédia aos filmes de gângsters, até mesmo no cinema de autor, criando um “único lugar mítico e atemporal, já comparado ao universo mitológico da Grécia antiga” (MASCARELLO, 2006, p.159), se espalhando também inclusive para o cinema de outras nacionalidades, como os filmes japoneses de samurai, até o <i>western spaghetti</i> italiano.</p>

<i>Film Noir</i>	Do início da década de 40 a meados da década de 50 , o cinema Noir, cunhado pelo crítico e cineasta francês (nascido na Itália) Nino Frank, é demarcado por seus tropos (luz expressionista, narração em <i>off</i> , a figura da <i>femme fatale</i> e do detetive <i>hard-boiled</i> ¹¹) e seu tom existencialista advindo do clima de pós-guerra. Até os dias de hoje sua exata definição e demarcação como gênero ou estilo ainda é debatida e questionada. Seu tema central sendo o crime, podemos encontrar diversas referências ao gênero (ou estilo) nos primeiros trabalhos de Tarantino. (MASCARELLO, 2006 p.180-181)

O CINEMA MODERNO

Neo-Realismo Italiano	De 1945 a 1952 na Itália o Neo-realismo, assim como o cinema Noir, contaminado pelo clima do pós-guerra vai buscar intensificar as relações do cinema com a realidade e o faz através da recusa de efeitos especiais, filmagens em cenários reais retratando os problemas sociais em um estilo que trazia muito do documental. (MASCARELLO, 2006 p.205) Ainda que não seja capital, podemos reconhecer algumas repercussões deste movimento dentro do cinema de Tarantino, seja em seu hiper-realismo, ou mesmo na preferência por efeitos práticos à efeitos digitais.
Nouvelle Vague	Os Hitchcock-hawkasianos , também conhecidos como os “jovens turcos” (Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette, Chabrol e Domarchi) lideram no pós-guerra francês esse movimento do cinema marcado pelo existencialismo e o pensamento crítico, contestando a própria linguagem do cinema. (OLIVEIRA, 2013, p.8) Atribuindo a quintessência da linguagem cinematográfica a <i>mise en scène</i> , e propondo o cinema de autor, através da <i>Cahiers du Cinema</i> , revista idealizada pelo teórico André Bazin .

OUTROS ESTILOS

Maneirismo	Um cinema que chega depois da exaustão do cinema moderno e tem sua força maior nos anos de 1970 até 1980. Caracterizado por um vasto conhecimento e uma reprodução sistemática e até obsessiva, não como um <i>remake</i> , mas como <i>anamorfose</i> das formas predecessoras. Enquadramentos intrincados como os labirintos referentes à história da arte; a pintura maneirista. (OLIVEIRA JR., 2013) As principais diferenças deste cinema para o estilo de Tarantino, são: a abordagem profana para com a imagem clássica e o sentimento de uma chegada tardia, onde os grandes mestres já haveriam atingido a perfeição. (OLIVEIRA JR., 2013).
Exploitation	Dos anos 1950 a 1970, o cinema <i>exploitation</i> (ou apelativos) “apoiou-se em subgêneros como os filmes de prisão feminina, de gangues de motoqueiros, de horror, de ficção científica, e o <i>blaxploitation</i> (<i>exploitations</i> protagonizados por afro-americanos na primeira metade da década de 1970)” (BAPTISTA, 2015, p.39). Caracterizados pelo próprio Tarantino por sua crueza, ultraje e malandragem, esses subgêneros dependiam destes elementos de apelação pois não podiam oferecer o mesmo que os filmes de estúdio de Hollywood. (TARANTINO In: WOODS, 2012, p.259).

¹¹ Detetive *Hard-boiled*: é o embrutecido detetive protagonista da literatura de crime norte-americano dos anos 1920- 1930.

Cinema Asiático e Filmes de Kung Fu	Inspirado por filmes asiáticos de artes marciais do final da década de 60 até meados da década de 80, vemos diversas influências no cinema de Tarantino, mais evidentes em <i>Kill Bill</i> vol.1 e 2. Dentre as diversas referências podemos notar os filmes <i>Shogun Assassin</i> (Misumi, 1972), <i>War of the Gargantuas</i> (Honda, 1966), <i>The Master Killer</i> (Chia-Liang, 1978), <i>Master of the Flying Guillotine</i> (Yu, 1976), entre outros (WOODS, 2012).
Western Spaghetti	Subgênero do clássico hollywoodiano <i>western</i> que surgiu em meados da década de 1960 até a década de 1970, onde um dos mais conhecidos nomes é o de Sergio Leone e suas parcerias com o ator Clint Eastwood, notavelmente o filme <i>Três Homens em Conflito</i> (1966). Além da estética e evidente influência do filme <i>Django</i> (1966), de Sergio Corbucci, em seu filme <i>Django Livre</i> (2012), o faroeste <i>spaghetti</i> é notoriamente um motivo visual do cinema de Tarantino, além é claro do amplo uso das trilhas sonoras de Ennio Morricone, musicista recorrente deste subgênero.

Fontes: História do Cinema Mundial - Fernando Mascarello

O Cinema de Quentin Tarantino - Mauro Baptista

Quentin Tarantino - Paul A. Woods

A Mise en scène no Cinema, do clássico ao cinema de fluxo - Luiz C. de Oliveira Jr.

Apropriando-se de elementos que cruzam todo esse espectro da história do cinema apresentado nos quadros, o cinema de Quentin Tarantino claramente trabalha, como vimos anteriormente na revisão da literatura, formas de pastiche, intertexto, paródia e a cinefilia usada como estilo¹². Entretanto, o que parece não ter ficado claro é exatamente o que esses conceitos significam, se estão sendo utilizados de forma apropriada para descrever o cinema de Tarantino. Para uma breve descrição, procuramos seus respectivos significados no *The Routledge dictionary of literary terms*, de Childs e Fowler (2006) e no *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de Aumont e Marie (2006).

1. Para pastiche, encontramos como significado:

Aplicado a parte de um trabalho, ou para o todo, implica que é composta em grande parte de frases, motivos, imagens, episódios, etc. emprestados e mais ou menos inalterados do(s) trabalho(s) de outra autor(es). O termo é frequentemente usado em maneira vagamente depreciativa para descrever o tipo de empréstimo impotente que faz uma trabalho imaturo ou não original (CHILDS; FOWLER, 2006, 167-168).

2. paródia é descrita como:

Um das técnicas literárias mais calculadas e analíticas: procura, por meio de mimetismo subversivo, qualquer fraqueza, pretensão ou falta de autoconsciência no trabalho original... Embora seja frequentemente deflacionária e cômica, sua característica distintiva é não deflação, mas o mimetismo analítico. (CHILDS; FOWLER, 2006, p.166-167).

3. Intertextualidade por sua vez seria a:

Com a identificação no ESTRUTURALISMO da linguagem como uma série de interconexões entre signos, veio o reconhecimento da importância das relações entre esses signos e as formas pelas quais eles interagem para produzir diferentes formações de significado. Pensar no PÓS-ESTRUTURALISMO subsequente tendeu a enfatizar as maneiras pelas quais os signos, e suas relações mais complexas

¹² Definimos cinefilia como estilo pela compreensão de Baptista: “uso sistemático e significativo das técnicas de cinema, que compreende a *mise en scène*, a fotografia a montagem e o som” (BAPTISTA, 2015, p28).

- os textos - dependem uns dos outros para o seu significado dentro das estruturas e estruturas de GÊNERO e DISCURSO (CHILDS; FOWLER, 2006, p.121).

4. E por fim a cinefilia, que etimologicamente seria:

o amor pelo cinema. O cinéfilo não é, no entanto, exatamente um amador erudito como o é, na maior parte do tempo, o amador de outras artes (teatro, pintura, música, etc.). Pode-se definir essa relação de duas maneiras opostas, uma negativa, outra positiva:

- para a primeira, a cinefilia procede da neurose do colecionador e do feticista. Sua paixão é acumulativa, exclusiva, terrorista. Ela favorece o elitismo e o agrupamento em seitas intolerantes (o cinema propôs alguns retratos de cinéfilos dessa espécie);
- para a segunda, a cinefilia é uma cultura fundada na visão e na compreensão das obras. É uma experiência estética, oriunda do amor da arte cinematográfica, uma das versões do simples “amor da arte” (AUMONT; MARIE, 2006, p.47).

Reconhecemos que o elemento de união entre a paródia e o pastiche é justamente esse jogo de imitação e referência, que é o próprio intertexto. Quanto a cinefilia, em Tarantino usada como estilo, se trata de um “cineasta enciclopédico, 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” (2015, p.28). Nos parece a busca do diretor em explorar seu declarado amor pelo cinema como ferramenta para pensar o cinema e o mundo.

A discussão sobre o cinema de Tarantino neste caso nos parece uma discussão sobre o próprio cinema, e o momento em que surge este diretor. Momento este que nasceu com o suposto fim do “impulso crítico, antiburguês, *antiestablishment*” que era o impulso modernista (ROUANET, 1985, p.2-3). Renato Luiz Pucci Jr. descreve tal compreensão do cinema “pós-moderno”, o espírito da época realmente não seria mais o ímpeto crítico como no modernismo, mas um “grande ceticismo (ou cinismo, segundo alguns)” (PUCCI Jr. *apud* MASCARELLO, 2006, p.366). Ao citar David Harvey, Pucci Jr. enaltece o filme *Blade Runner* como um dos filmes mais importantes da década de 1980, nos atentando a caos de signos, mensagens e significações, uma condição de fragmentação e incerteza que seria a estética do pós-moderno (PUCCI Jr. *apud* MASCARELLO, 2006, p.367). Segundo o autor “Blade Runner encarnaria a crise da representação típica da pós-modernidade, sem indicar o poder de derrubar modos estabelecidos de ver nem o de transcender condições antagônicas” (PUCCI Jr. *apud* MASCARELLO, 2006, p.368). Se o modernismo era impetuoso, subversivo, explosivo ou anticonvencional, o que veio depois seria encarado, como o autor aponta ser a crítica de Frederic Jameson, inofensivo e nostálgico, busca-se constituir uma simulação do passado “constitui-se como pastiche, enfatizando que este não se confunde com a paródia, legítimo recurso do modernismo” (PUCCI Jr. *apud* MASCARELLO, 2006, p.370).

Porém, ao citar Linda Hutcheon, Pucci Jr. nos mostra como o pós-modernismo poderia ser considerado de um ponto de vista diferente, de certa forma, conectado paradoxalmente ao modernismo.

Segundo o autor, a contestação seria a semente da subversão pós-moderna “Hutcheon insiste em que o pós-modernismo é intrinsecamente paradoxal, ou seja, constitui-se por características opostas”, ou as quais assim se pensava serem opostas (PUCCI Jr. *apud* MASCARELLO, 2006, p.371). O pós-modernismo então seria essa ponte que liga o novo e o antigo, arte e cultura de massa, híbrido e contraditório, ele propõe uma junção entre os opostos, um amálgama do ilusionismo clássico com o distanciamento modernista, que de fato não produziria algo necessariamente inovador, mas que também não pode ser reduzido ao pastiche pura e simplesmente (PUCCI Jr. *apud* MASCARELLO, 2006). Para o autor o filme pós-moderno funcionaria junto com a indústria cinematográfica, videoclipes ou propagandas:

mas não se trata de submissão a tudo isso. O ar respeitoso para com os produtos da mídia não deve ser confundido com “homenagens”, uma vez que empreende também sua subversão. O cinema pós-moderno, mesmo ao incorporar traços do *noir*, dos musicais e de outros gêneros, ou de qualquer mídia tida como comercial, joga com eles e faz com que a combinação com elementos distanciadores produza a quebra do ilusionismo e a revelação de que os originais constituem discursos. O procedimento não exclui o público mais afeito às transgressões da mimese: o espectador pode imergir num universo que até certo ponto parece existir por si próprio ou, ao contrário, apreciar o filme com um discurso com afetuosa provocação ao cinema do passado. A paródia lúdica tem esse aspecto duplo e antiético: é sancionada, porque não entra em choque destrutivo com seus objetos, em geral produtos da cultura de massa, mas é transgressiva porque os utiliza de forma descontextualizada, desconstruindo-os, revelando seu caráter discursivo (PUCCI Jr. *apud* MASCARELLO, 2006, p.374-375).

Não é o objetivo desta dissertação validar ou desbancar a utilização do termo “pós-moderno”, mas a descrição feita por Pucci Jr. nos parece muito adequada para enquadrar a abordagem híbrida de Tarantino para com elementos audiovisuais supostamente díspares, tudo em prol de sua *mise en scène* e ainda assim, insuficiente, se pensarmos seu cinema como um todo. Se a pluralidade de elementos visuais e sua posição de devedor para com a história do cinema não podem condenar o trabalho de Tarantino, certamente também não podem ser reconhecidos como seu maior trunfo, mas talvez o modo como ele se apropria desses elementos para levar e colocá-los em cena. Como afirmou Michael Mourlet “Tudo está na *mise en scene*”, não seria diferente com Tarantino (MOURLET *apud* OLIVEIRA JR., 2013, p.7).

Ao assumirmos que um dos alicerces do cinema de Tarantino é a encenação, como sugere Baptista (2015, p.20), precisamos explorar a: “arte de colocar os corpos em relação no

espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos” (OLIVEIRA JR., 2013, p8). Talvez ainda mais a encenação em profundidade de campo, como pudemos concluir a partir da fala do próprio diretor em sua entrevista sobre o filme *Os Oito Odiados*¹³, precisamos então compreender o que constitui a intrincada dimensão da encenação.

¹³ Entrevista encontrada no canal do youtube da *Directors Guild of America*:
<https://www.youtube.com/watch?v=1EN2PUQBNVY>

3. PROFUNDIDADE DE CAMPO E O PROBLEMA DA ATENÇÃO

No capítulo anterior discutimos o que delinea e caracteriza os principais elementos que constituem o cinema de Quentin Tarantino de acordo com o que a crítica produziu nos últimos anos. Neste segundo capítulo, buscamos investigar como o diretor se apropria desses elementos, quais deles estão mais enraizados em seu cinema, onde o diretor se posiciona, e o que constitui os alicerces de seu ponto de vista. Também é importante ressaltar que neste capítulo buscamos aprofundar nossa compreensão sobre tais conceitos tão presentes em Tarantino. Primeiramente, definimos onde se sustenta o ponto de vista de Tarantino, então, discorreremos sobre a importância da *mise en scène* para a história do cinema, que conseqüentemente é de grande importância para o cinema deste diretor. Em seguida, vamos aprofundar na questão da encenação, especificamente na encenação em profundidade de campo, que para Bazin seria uma importante aquisição na história da *mise en scène* (2014, p.197), e em Tarantino identificamos como um dos alicerces do cineasta. Ponderamos então, sobre os efeitos e uma problemática evidente desta encenação para o cinema contemporâneo e sua audiência, seria o problema da atenção. Com um breve recorte do filme *Bastardos Inglórios* (2009) iremos ilustrar tais efeitos aplicados na encenação de Tarantino, e por fim, pontuar como tais elementos de cinefilia e encenação em profundidade estão intimamente conectados com a questão da audiofilia neste mesmo cinema. Ou seja, a utilização de trilhas sonoras e canções presentes em outros filmes anteriores, diálogos afiados e verborrágicos que referenciam outros textos, e a utilização da trilha sonora em relação a encenação.

3.1 O plano e a *mise en scène*: As entidades fundamentais de Quentin Tarantino.

Se por um lado, podemos reconhecer uma grande fatia do cinema hollywoodiano contemporâneo como indústria cultural, marcada pelo fetichismo da mercadoria¹⁴, representando a realidade humana como superficial e alienada. E por alienação compreendemos que ela se caracteriza por:

evadir as ambigüidades da condição humana ou ser derrotado por elas. A pessoa foge para a religião ortodoxa, distrações, otimismo rígido, ou ambição, competição, violência, na fixação inflexível sobre os pequenos e insignificantes detalhes da vida, a fim de ignorar e passar por tudo o que é ambíguo, requer interpretação, não pode ser bem compreendido, muito menos gerenciado ou mudado, e o deixa perplexo e ansioso. A pessoa se entrega a fantasias heroicas ou românticas, a fim de distrair-se

¹⁴ Como fetichismo da mercadoria compreendemos como a “consciência cotidiana em nossa sociedade que decorre, portanto, do fato de que a atividade humana fundamental, que é o trabalho, assume a forma peculiar de atividade produtora de mercadoria” (DUARTE, 2009, p.464).

de uma vida real e suas demandas e desafios (SCHMITT, 2005, p.51, tradução nossa).

Por outro lado, ao pensar no cinema pressuposto como arte, podemos observá-lo, como Sérgio Paulo Rouanet indica, referindo-se a pós-modernidade, que o ímpeto crítico e transgressor antiburguês associado à arte moderna parece ter desaparecido e a grande ironia do artista seria o de ter se tornado cúmplice do mundo das mercadorias (ROUANET, 1985). Podemos encará-lo também como Pucci Jr. nos mostra, munido de diversos elementos do cinema de entretenimento, mas não submisso a ele, a paródia lúdica que não entra em choque destrutivo com a cultura de massa, mas sendo transgressiva desconstruindo e deflagrando este discurso (PUCCI Jr. apud MASCARELLO, 2006, p.374-375). Ao refletirmos sobre estas duas chaves, podemos nos atentar a dualidade apontada por Baptista, onde de um lado teríamos a indústria do cinema, prática e eficaz e de outro um cinema que busca a entidade do plano, a dicotomia simplificadora que vimos anteriormente (2015, p.20).

A grosso modo, de um lado temos a indústria do cinema estado-unidense, ou *mainstream*, baseado na montagem dinâmica e ilusionista, na continuidade e na narrativa simplificada, e do outro o cinema europeu baseado na entidade do plano, ao qual Tarantino filiar-se por preferir tal dimensão: a performance dos atores e uma maior valorização do corte como entidade fundamental de seu cinema. Ou seja, podemos interpretar de um lado uma linha que segue a decupagem clássica, industrial, composta de planos e contraplanos curtos e diversas regras e sistematizações que serviriam para adequar o cinema para um grande público, e do outro lado o cinema da encenação, pautada pelo ponto de vista do autor, e do plano, cujas referências podem não ser compreendidas por todos e estaria sujeita a tal ironia dos *happy few*.

Assumindo o plano como entidade fundamental, a importância da construção do ponto de vista no cinema de Tarantino parece ser justamente a formação de uma *mise en scène* que estabelece, através da encenação, um diálogo entre cultura *pop* e o cinema arte, sem ser submisso à indústria do entretenimento e sem limitar-se aos iniciados. Como ponto de vista, compreendemos como coloca Jacques Aumont: “1. Um local real ou imaginário, a partir do qual uma cena é olhada; 2. O modo particular como uma questão pode ser considerada” (1993, p. 156). Segundo o que vimos anteriormente descrito por Baptista (2015), o cinema de Quentin Tarantino ao mesmo tempo que parece recusar até certo ponto a imersão naturalista do melodrama clássico hollywoodiano, se mostra consciente e por vezes utiliza-se da força do mesmo. Em suma, a proposta de Quentin Tarantino nos oferecer a cinefilia como estilo, como

explicamos anteriormente, apropriando-se de técnicas cinematográficas que por muitos seriam considerados produto de um cinema inferior ou das massas, fazendo-os ecoar junto à outros elementos cinematográficos advindos de filmes enaltecidos pelos grandes críticos, como Bazin e os jovens turcos da *Cahiers du Cinema*. Tais elementos desta forma são embalados por uma narrativa que reconhece e se utiliza da força do melodrama, mas que por fim acaba subvertendo a narrativa simplificada, nos revelando personagens complexas, situações ambíguas e consequências muito mais próximas a uma tragédia Shakespeariana. Como exemplo, temos o caso do mais recente filme *Os Oito Odiados* (2015) de Tarantino, com um final muito mais próximo de uma obra como *Hamlet* do que o tradicional *happy ending* hollywoodiano. Mesmo utilizando-se de elementos que fazem referência ao cinema *mainstream* as obras de Tarantino parecem adequar-se ao que Leyla Perrone define como preservação de certos valores básicos dentro da tradição literária ocidental, sendo elas:

o exercício da linguagem de modo livre e consciente; a criação de um mundo paralelo como desvendamento e crítica da realidade; a expressão de pensamentos e sentimentos que não são apenas individuais, mas reconhecíveis por outros homens como correspondentes mais exatos aos seus; a capacidade de formular perguntas relevantes, sem pretensão de possuir respostas definitivas (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.35).

Evidentemente a autora fala de literatura, mas é algo que podemos adequar a linguagem cinematográfica. O cinema de Tarantino, parece preservar tais valores literários de livre exercício da linguagem, é algo que se alinha com a descrição de um cinema de autor. Em sua *mise en scène*, Tarantino evoca e recria o cinema de gênero de outrora através de sua cinefilia como estilo. Munido de sua decupagem eficaz, ao mesmo tempo que se apropria e deflagra o ilusionismo do cinema tradicional *hollywoodiano*, tem como fundamento para toda essa estrutura a entidade do plano e a encenação, a performance dos atores. Porém, antes de explorarmos mais a fundo o valor de tal encenação, primeiramente temos de compreender porque a *mise en scène* é tão importante, especialmente para o cinema de Tarantino, e porque ela possivelmente constitui a própria arte no cinema.

3.2 Da aura à mise en scène: a constituição do cinema como obra de arte

Ao delinear a estrutura que compõe o cinema de Quentin Tarantino parece inevitável discutir sobre o que constitui a arte propriamente dita, e, além deste conceito, discutir sua unicidade e distanciamento, que é o que propõe Walter Benjamin sobre o valor de aura no objeto artístico. Ao investigarmos o texto de Benjamin, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (2015), nos deparamos com a ideia de “o aqui e agora da obra de

arte – a sua existência única no lugar que se encontra”, no sentido de sua autenticidade, originalidade e (ou) sua singularidade (BENJAMIN, 2015, p.3). Como o próprio autor nos alerta, um grande desafio parece ser a compreensão deste conceito de aura aplicado nas artes mais recentes, o cinema e a fotografia, pois:

Já se tinha dedicado muita reflexão vã à questão de saber se a fotografia seria uma arte – sem se ter questionado o facto de, através da invenção da fotografia, se ter alterado o carácter global da arte – e, logo a seguir, os teóricos do cinema sucumbiram ao mesmo erro (BENJAMIN, 2015 p.8).

Para compreender tal posição da aura em relação à fotografia e ao cinema, é de grande pertinência também questioná-las primeiramente em relação a outra forma de arte, mais especificamente, as artes plásticas, cuja invenção da fotografia levou à sua crise. Bazin considera sobre as artes plásticas a prática do embalsamento como “fator fundamental de sua gênese”, ou seja, satisfazer uma necessidade fundamental da humanidade: “a defesa contra o tempo. A morte não é senão a vitória do tempo” (BAZIN, 2014, p.27). Para Bazin a busca pelo realismo na arte viria justamente deste mal-entendido, uma confusão entre “o estético e o psicológico, entre o verdadeiro realismo, que implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo, e o pseudorealismo do *trompe l’oeil* (ou do *trompe l’espirit*), que se contenta com a ilusão das formas” (BAZIN, 2014, p.29-30). Bazin aponta a razão pela qual a ideia do ilusionismo por si só é insuficiente e vã, ele coloca:

A fotografia, ao elevar ao auge o barroco, liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. Pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão do realismo (BAZIN, 2014, p.30).

Tal ideia qual podemos argumentar inclusive sobre o cinema calcado em ilusionismo, onde apenas este não seria suficiente, pois como na citação de Bazin, enraizado na própria essência do cinema se encontraria a satisfação da obsessão pelo realismo. Ao pensarmos o cinema de Tarantino, podemos perceber momentos em que o diretor foge desta chave naturalista-ilusionista. Seja através de um jorrar exacerbado de sangue, como em *Kill Bill vol.1*, ou mesmo através de seus personagens que por vezes se apresentam propositalmente como caricaturas. O Coronel Hans Landa de *Bastardos Inglórios* é um exemplo disso, onde podemos encontrar cenas em que seus gestos e movimentos são exagerados, como na cena de introdução do filme. Assim como outras cenas onde o personagem se revela mais sóbrio e assustador, como quando Landa interroga Shosanna, a protagonista feminina do filme.

Se o cinema e a fotografia reconfiguram nossa noção de arte e realismo, afinal, o “aqui e o agora” da fotografia e do cinema tem sua raiz na própria reprodutibilidade técnica. Logo pensamos o lugar da imagem fotográfica se encontrando entre o real e o pictórico, ou seja, seu *analogon*¹⁵ (BARTHES, 2011, p.2). Podemos atribuir no lugar de sua aura, o conceito de sua composição estética, seu valor de culto, ao exercício dos elementos de composição da imagem fotográfica, que Barthes define como: trucagem, pose, escolha, tratamento técnico e enquadramento (2011, p.4). Afinal a reprodutibilidade de uma fotografia seria inerente a sua própria existência enquanto objeto, neste caso, devemos considerar qual a possibilidade de traduzir estes conceitos que possivelmente constituem a aura na fotografia para a linguagem do cinema. Para isso, talvez seja apropriado compreender o conceito de esvaziamento da aura antes de ponderar sobre a constituição da mesma no cinema.

Podemos perceber o posicionamento de Benjamin com a questão da reprodução da arte em escala industrial, a tal era de sua reprodutibilidade técnica, pois a perda do valor de culto da obra de arte estaria reduzido a uma posição de mercadoria de consumo. Similar ao conceito de Nietzsche de que Deus estaria morto pois “Nós o matamos”, a aura também estaria esvaziada, pois nós a esvaziamos. Se Deus está morto no sentido de que qualquer significado transcendental que poderíamos encontrar estaria esvaziado por conta de uma vida focada em objetivos mundanos (NIETZSCHE *apud* SOLOMON, 2000, p.95-96). Visto que o cinema de Tarantino é um cinema que inclusive flerta com o cinema industrial, é pertinente ponderarmos sobre tais efeitos de esvaziamento da obra de arte. Neste sentido, se a reprodutibilidade é inerente ao cinema, qualquer valor ou significado que busquemos através dele, seja oriundo da indústria do cinema ou mesmo do cinema pensado como arte estariam da mesma forma condenados. Nos parece aqui uma crítica a tal condição de alienação do ser humano, suscetível e esvaziada pelas compulsões de uma ordem social voltada para o consumo.

Estaria o cinema condenado de qualquer forma? O comentário de Bazin que nos atenta para a beleza da reprodução fotográfica, que nos permite olhar novamente algo que nossos olhos não teriam amado uma primeira vez, e da pintura, “um puro objeto cuja referência à natureza já não é mais sua razão de ser”, talvez possua a resposta (BAZIN, 2015, p.34). Bazin pontua seu capítulo sobre a imagem fotográfica com uma importante distinção desta e das artes plásticas para com o cinema, afirmando que o último, por outro lado, é uma linguagem

¹⁵ “Análogo; especialmente uma coisa que é comparável, se assemelha ou é equivalente a outra” (OXFORD DICTIONARIES, 2018, tradução nossa).

(2015, p.34). Desta forma, configuração mais complexa do que a fotografia, se mostra necessário ponderar especificamente sobre tal linguagem, para então identificar o que poderia tomar o lugar aura para constituir a arte no cinema. Tratando-se da linguagem cinematográfica, um termo possivelmente tão mítico quanto o próprio conceito de aura, acreditamos que seria a *mise en scène*.

“Tudo está na *mise en scène*”, é com essa sentença que Luiz Carlos de Oliveira Jr. inicia seu livro sobre o colocar em cena (MOURLET *apud* OLIVEIRA JR. 2013, p.7). Como Oliveira descreve, a *mise en scène* seria o ato de levar algo para a cena, com o propósito de mostrá-la, uma definição como ele coloca: “possível – pragmática, por um lado, mas insuficiente e imprecisa, por outro” (OLIVEIRA JR. 2013, p.25). Deste modo, Oliveira expõe a importância da *mise en scène* para o cinema, pois se “o que define um grande filme, o que impõe um grande tema, o que faz com que chegue uma mensagem, é a verdade de sua *mise en scène*” (BAECQUE *apud* OLIVEIRA JR. 2013, p.34) então deve ser através da compreensão deste elemento determinante que poderíamos reconhecer o valor da obra de arte no cinema. Oliveira descreve que foi durante os anos de 1950 que a busca por uma possível quintessência da *mise en scène* foi vinculada a noção de cinema autoral, onde a *mise en scène* seria a grande, ou mesmo a única ferramenta do autor (OLIVEIRA JR., 2013, p.28). Oliveira pontua:

“Nos anos 1950, a *mise en scène* reina absoluta no repertório conceitual da crítica: é o momento em que os jovens redatores dos Cahiers du Cinema atribuem a quintessência da linguagem cinematográfica ao apogeu do estilo clássico em Alfred Hitchcock, Howard Hawks[...] e alguns outros” (OLIVEIRA JR., 2013, p7)

Compreender tal perspectiva da *mise en scène* é de grande importância para o escopo da nossa dissertação, tendo em vista que, de acordo com Baptista, o cinema de Tarantino faria “cinema de gênero de uma perspectiva consciente de autor” (2015, p.13). Ao pensarmos figura do cineasta como autor, compreendemos, assim como Oliveira parece evidenciar através de sua descrição do caráter praticamente impalpável da *mise en scène*, “uma arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos” (OLIVEIRA JR., 2013, p.8). Dentro desta diretriz, Oliveira constrói uma lógica de pensar a *mise en scène* através da fluidez da encenação, anunciando que “se um cineasta é um autor, é porque seus filmes só fazem sentido no e pelo movimento interno da *mise en scène*. A *mise en scène* se torna, assim, a grande arma do autor e a principal ferramenta teórica da crítica” (OLIVEIRA JR. 2013, p.8). De certa forma, Oliveira nos recobra a dicotomia apontada por Baptista ao assumir que:

“Podemos dizer que, desde os primórdios, o cinema se divide entre duas “vocações”: 1) tirar proveito de sua fidelidade figurativa, de seu poder mimético, de sua ilusão de realidade, para reinventar a arte de contar histórias herdada do romance do século XIX, da mitologia, do evangelho, etc.; 2) promover um alargamento da percepção, permitir que o homem descubra um novo acesso aos fenômenos e que potencialize, por meio da imagem, seu investimento afetivo na realidade. Embora com frequência, privilegie-se uma em detrimento da outra, essas duas vocações não são mutuamente excludentes” (OLIVEIRA JR., 2013, p.13).

Compreendemos que a possível transição de aura para um valor de *mise en scène* consiste na entidade do plano e ele nada mais é do que a entidade da *mise en scène*. Uma busca constante pelo livre exercício da linguagem de modo consciente, como vimos anteriormente em Perrone sobre a literatura, pois “Identificar uma ‘falta de *mise en scène*’ é afirmar que a obra permaneceu abaixo, aquém das possibilidades. Se há *mise en scène*, por outro lado, significa que se realizaram plenamente as possibilidades contidas no material bruto” (OLIVEIRA JR. 2013, p.28). Esta visão de Oliveira que se refere a *mise en scène* nos remete a uma ideia de fluidez e de movimento, do jogo entre as diversas variáveis presentes na constituição do filme. Ao citar Rivette, Oliveira parece evidenciar tal característica dinâmica da *mise en scène*:

“O que Rivette percebe – ao importar do teatro a expressão *mise en scène* e torná-la a abreviação da essência de uma arte dedicada à captação da aparência viva e concreta das coisas – é, na verdade, muito simples: O cinema estende ao universo o jogo dramático que o teatro restringia ao palco” (OLIVEIRA, 2013, p.33).

Definição, esta que nos remete diretamente a descrição de Bazin e sua afirmação sobre a profundidade de campo como um tabuleiro de xadrez dramático e sobre a mesma ser uma aquisição capital para a *mise en scène*, compreendendo tal encenação como “um progresso dialético na história da linguagem cinematográfica” (2014, p.107).

Existe um porém, expressado também no livro de Oliveira Jr., que é de grande importância pontuarmos para ter uma perspectiva mais completa sobre a situação da encenação e onde Tarantino nela se encaixa: é a morte da *mise en scène*. Oliveira nos explica que em 1967 André S. Labarthe havia decretado a morte da *mise en scene*, porém, que não era de fato o ocorrido, pois durante os movimentos dos “cinemas novos” não haveriam os diretores renunciado “ao exercício rigoroso do olhar, a construção formal da cena, ao agenciamento das relações entre figuras e os lugares” (OLIVEIRA JR., 2013, p.120). Segundo o autor, uma vez exauridos os cinemas novos, apenas então teremos a crise da *mise en scène*, onde a mesma nunca mais estaria em equilíbrio ou invisível “como nos autores clássicos, nem desimpedida e livre, como na primeira geração do cinema moderno. A *mise en scène* se complica” (OLIVEIRA JR., 2013, p.121-122). Sabiamente Oliveira pontua a nova

dicotomia estabelecida nesta fase adulta do cinema, onde seria preciso lidar com o peso do passado histórico, o autor afirma:

Há duas opções: ou o cineasta tenta suprimir essa memória... ou a assume e, mais ainda, faz dela seu mote, seu *parti pris*, implicando assim um cinema autoreflexivo e autorreferente. Essa segunda opção tem um nome: maneirismo (OLIVEIRA JR., 2013, p.122).

De certa forma, até podemos atribuir Tarantino como esta segunda opção, ainda que não possamos enquadrá-lo como maneirista propriamente dito, já que, como apresentamos na tabela do primeiro capítulo, o maneirismo procuraria violentar ou mesmo degradar a imagem do clássico, enquanto Tarantino busca justamente o contrário, celebrar e enaltecer a história do cinema através da busca sistemática e obsessiva por um “motivo magistral” (DELORME *apud* OLIVEIRA JR., 2013, p.124). Podemos reconhecer em Tarantino uma força que o leva como diretor a buscar seu ponto de vista através destes motivos construídos dos pontos de vistas de variados alicerces e colunas que sustentam a história do cinema. Tarantino busca levar adiante a tradição de encenar, em profundidade, enquanto trilha um caminho que busca, ao mesmo tempo, reinventar a arte de contar suas narrativas e promover o alargamento da percepção. Sem deixar de exercer seu cinema em pleno gozo, desfrutando de sua cinefilia tanto quando utilizando-a em seus filmes, Tarantino explora formas dinâmicas de retrabalhar tal encenação para novos e diversos públicos.

Em uma segunda diretriz, Oliveira nos mostra uma outra linha do cinema contemporâneo que trabalharia a arte de contar as histórias, mas, na nossa percepção, estaria mais de acordo com a vocação que Oliveira descreve promover acesso à fenômenos e ao alargamento da percepção (2013, p.13). Este seria o cinema de fluxo, o qual podemos compreender como um cinema que suprime a memória de seu passado e “se constrói pela captura de toda forma de movimento presente no mundo (trem, moto, carro pessoas). O mundo se torna visível por meio do movimento... filmam como se o cinema tivesse acabado de ser inventado” (OLIVEIRA JR., 2013, p.135). Assim como explicitado anteriormente sobre o termo “pós-modernismo”, não é do escopo desta dissertação validar ou rejeitar o conceito do cinema de fluxo, mas reconhecer que, em uma linha paralela, é possível reconhecer a encenação e a *mise en scene* vivas e buscando cada vez mais novas configurações e mutações, como podemos notar em um visão geral do cinema de Tarantino.

3.3 O que é a profundidade de campo? Delineando o conceito

Retornando a Bazin, encontramos sua definição de profundidade de campo, de grande importância para explicar a força e relevância de tal encenação, em seu texto “A evolução da linguagem cinematográfica” (2014), mais especificamente, na parte nomeada “Evolução da decupagem cinematográfica a partir do cinema falado”. É nesta parte de seu texto que Bazin vai delinear o conceito de profundidade de campo como uma contrapartida à decupagem clássica. Segundo Bazin, caracterizada pelo campo/contra-campo, a decupagem clássica era “perfeitamente conveniente aos melhores filmes dos anos 1930 e 1939, foi questionado pela decupagem em profundidade de campo de Orson Welles e de William Wyler” (BAZIN, 2014, p.105). Primeiramente, ao citar Jean Renoir como precursor de Welles, “Quanto mais avanço em minha profissão, mais me sinto inclinado a fazer a *mise en scène* em profundidade em relação à tela; quanto mais isso funciona, mais evito criar o confronto entre dois atores colocados obedientemente diante da câmera como no fotógrafo” (RENOIR *apud* BAZIN, 2014, p.106). Bazin descreve os elementos do cinema em profundidade de Renoir com uma continuidade do espaço da cena, observando uma supressão parcial da montagem, em benefício de movimentos de câmera como panorâmicas, planos-sequência e entradas no quadro (2014, p.106).

Pontuando a profundidade de campo através da descrição dos planos-sequência de Orson Welles em *Soberba*, que “sua recusa em cortar o acontecimento, de analisar no tempo a área dramática, é uma ação positiva cujo efeito é superior ao que a decupagem clássica poderia ter produzido” (BAZIN, 2014, p.106). Reconhecemos a importância da construção de um ponto de vista através de uma câmera insistente, uma *mise en scène* que repousa o olhar sobre algo e o digere compassadamente. Percebemos um espaço onde a encenação trabalha o espaço cênico relacionando objetos e personagens de tal forma “que o espectador não pode escapar à sua significação. Significação que a montagem teria detalhado numa série de planos sucessivos” (BAZIN, p. 107). Ao assumir ser suficiente observar a grosso modo, Bazin enuncia:

1) que a profundidade de campo coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima do que a que ele mantém com a realidade. Logo, é justo dizer que, independentemente do conteúdo da imagem, sua estrutura é mais realista; 2) que ela implica, por conseguinte, uma atitude mental mais ativa e até uma contribuição positiva do espectador à *mise en scène*. Enquanto na montagem analítica ele só precisa seguir o guia, deixar sua atenção seguir a do diretor, que escolhe para ele o que deve ser visto, aqui lhe é solicitado um mínimo de escolha pessoal. De sua atenção e de sua vontade depende em parte o fato de a imagem ter um sentido (BAZIN, 2014, p. 108)

Ao mencionar Erich von Stroheim falando sobre a *mise en scène* no expressionismo alemão, Bazin nos atenta a este diretor cuja decupagem evitaria ao máximo possível a montagem, o corte, de certa forma um precursor da profundidade de campo. Ao delinear a encenação de Stroheim podemos compreender das palavras de Bazin uma síntese do exercício da profundidade: “como o suspeito sob o incansável interrogatório da polícia. O princípio de sua *mise en scène* é simples: olhar o mundo bem de perto e insistentemente para que ele acabe revelando sua crueldade e feiura” (BAZIN, p. 99). Evidentemente um diretor poderia obter outros conceitos além da crueldade e da feiura, mas este princípio nos alerta para a configuração essencial desta *mise en scène*: a persistência implacável do, e a busca pelo, olhar. Porém, é apenas com a fala de Bordwell, e sua distinção da profundidade de campo versus a profundidade de foco, que podemos de fato ter uma percepção maior do que é de fato encenar em profundidade.

Se o cinema é uma linguagem e dele podemos compreender uma substituição da aura estabelecida através de uma *mise en scène* dialética¹⁶, como podemos interpretar através de Bazin sobre a aquisição dialética capital que foi a profundidade de campo (2015, p.107). Compreendemos que ela colabora com o processo de alargamento da percepção através do investimento afetivo na realidade, como vimos em Oliveira Jr. (2013, p.13). Assim, o alcançar do tal livre exercício da linguagem, aqui, evidentemente, interpretado para a escrita do roteiro e a linguagem do cinema e não a literatura, que vimos definido por Leyla-Perrone como valores básicos dentro da tradição literária ocidental. Desta forma, uma obra cinematográfica que consiga exercer tais valores de Perrone adaptados ao cinema, alinhada à política de autores dos jovens turcos, possivelmente contribui para a formação de um ser, se não emancipado através desta complexa estrutura cinematográfica, ao menos com um olhar mais crítico, dialético e com sua percepção mais aguçada. Entretanto existe um grande problema dentro da configuração de uma encenação tão arrojada com planos alongados e olhar insistente, é o que podemos compreender através do texto de Jonathan Crary (2016): “A modernidade e o problema da atenção”.

¹⁶ Os gregos antigos usavam o termo “dialética” para se referir a vários métodos de raciocínio e discussão para descobrir a verdade. [...] Hegel aplicou o termo ao processo de pensamento pelo qual as aparentes contradições (o que ele chamou de tese e antítese) são vistas como parte de uma verdade superior (a síntese) (OXFORD DICTIONARIES, 2018, tradução nossa).

3.4 Atenção e distração: a fragmentação do foco na sociedade contemporânea

A estrutura dialética da encenação executada com profundidade de campo, ou seja, a metáfora visual de Bazin do tabuleiro de xadrez dramático, aqui se mostra pertinente pois parece transgredir e aparentemente transcende a polarização entre arte e indústria em Tarantino. O cinema de Quentin Tarantino parece buscar um equilíbrio entre a constante de atenção que o cinema de massa busca apreender, através do ilusionismo ou mesmo por vezes da montagem acelerada, e o exercício de uma encenação livre, uma linguagem autoral com sua câmera insistente e persistente, o que exigiria uma concentração, e possivelmente uma criticidade também, muito maior de sua audiência. Tal diligência do cinema de autor em paralelo à imersão da indústria cinematográfica nos parece relacionar-se ao conceito de fluxo de atenção e distração proposto por Jonathan Crary que questiona as condições da própria atenção:

A desatenção, em especial no contexto das novas formas de produção industrial em grande escala, começou a ser tratada como um perigo e um problema sério, embora, com frequência, fossem os próprios métodos modernizados do trabalho que produzissem essa desatenção. Seria possível dizer que um aspecto crucial da modernidade é uma crise contínua da atenção, na qual as configurações variáveis do capitalismo impulsionam a atenção e distração a novos limites e limiares, com a introdução ininterrupta de novos produtos, novas fontes de estímulo e fluxos de informação respondendo em seguida com novos métodos para administrar e regular a percepção. (2013, p.36)

O que Crary descreve parece fragilizar a ideia de uma encenação implacável como a que Bazin descreve sobre Stroheim. Assim, a concentração necessária para acompanhar uma encenação complexa desenvolvida como um tabuleiro de xadrez dramático estaria condenada pela configuração acelerada e repleta de estímulos e fluxos de informação da sociedade construída em cima destes impulsos capitalistas.

Primeiramente, parece evidente identificar tal fragilização oriunda exclusivamente de “um modelo específico de comportamento, com estrutura histórica – um comportamento articulado, com base em normas socialmente determinadas e que era parte da formação de um ambiente tecnológico moderno” (CRARY, 2013, p.52). Aqui indústria cinematográfica, ou do audiovisual, fomentada pelo ímpeto capitalista poderia muito bem ser considerada a grande culpada pelo deterioramento desta parte tão vital da *mise en scène*. Crary afirma que “parte da lógica cultural do capitalismo exige que aceitemos como natural o ato de mudar nossa atenção rapidamente de uma coisa à outra. O capital, como processo de troca e circulação aceleradas, produziu no homem essa capacidade de adaptação da percepção” (CRARY, 2013, p.53). Desta forma a indústria cinematográfica que visa o lucro, o *mainstream*, calcado em “planos

de curta duração com pouca profundidade de campo [...] predominância de planos próximos (close, plano médio) com fundo esmaecido, montagem rápida” (BAPTISTA, 2015, p.20) certamente, assim como o capitalismo enquanto estrutura social, poderiam ser vistos como os grandes e únicos vilões corrompendo e esfacelando a habilidade cognitiva de percepção da sua audiência. Entretanto, o que observamos com o texto de Crary é que esse não é bem o caso.

De forma alguma temos como propósito validar as configurações potencialmente alienantes de um cinema industrial cujo objetivo principal é o lucro, mas o que Crary observa é que: “Desde Kant, parte do dilema epistemológico da modernidade tem sido definir a capacidade humana de síntese em meio à fragmentação e à atomização de um campo cognitivo” (2013, p.36). De tal forma que a falha desta capacidade de síntese “em geral descrita como dissociação, passou a ser associada no final do século XIX à psicose e a outras patologias mentais” (CRARY, 2013, p.37). Patologias tais como a:

forma duvidosa de classificação “transtorno de déficit de atenção (ou TDA) como rótulo para crianças incontroláveis em idade escolar, entre outros. Sem entrar na questão mais ampla da construção social da enfermidade, o que se destaca aqui é como a atenção continua a ser formulada como função normativa e implicitamente natural, cuja deficiência produz um conjunto de sintomas e comportamentos que interrompem a coesão social de diversas maneiras. (CRARY, 2013, p.58)

Certamente, como vimos anteriormente na descrição de Schmitt sobre a alienação (2005, p.51) a indústria cinematográfica produz conteúdo fantasioso, jornadas heróicas e românticas dentro do escopo do cinema ilusionista e imersivo com propósito de lucro através da fuga da realidade. Porém, mesmo com uma grande fatia da indústria cinematográfica de fato produzindo conteúdo alienante, o que nos chama a atenção é:

Numa cultura que é tão inexoravelmente fundada na errância da atenção, na lógica do inconsequente, na sobrecarga perceptiva, na ética generalizada do “ir em frente” e na celebração da agressividade, não há sentido em considerar patológicas essas formas de comportamento ou buscar as causas desse distúrbio imaginário na neuroquímica, na anatomia cerebral ou na predisposição genética. É claro que há alguns pesquisadores do TDA que sabem que o indivíduo está preso entre os deslocamentos subjetivos da modernização e os imperativos da disciplina institucional e da produtividade (CRARY, 2013, p.60).

O que Crary nos explica, em suma, além da própria articulação da sociedade estruturada em cima do capital que impulsiona novos estímulos, assim como podemos inferir da indústria do cinema, é que, se estas configurações nos parecem tão eficazes é porque a própria atenção carrega dentro de si as condições para sua própria decomposição:

atormentada pela possibilidade de seu próprio excesso – que todos tão bem conhecemos sempre que tentamos ver ou ouvir alguma coisa durante muito tempo.

De diversas maneiras, a atenção inevitavelmente chega a um ponto em que se dissolve. Em geral, no ponto em que a identidade perceptiva de seu objeto começa a deteriorar-se e, em alguns casos (como alguns sons), desaparece por inteiro. Ou pode ser um limite em que a atenção se transforma de modo imperceptível em um estado de transe ou até de auto-hipnose. (CRARY, 2013, p.71).

Em defesa de toda a estrutura do cinema que veio depois do modernismo, podemos reconhecer a combinação dos elementos diversos, do cinema autoral com o comercial, através do discurso de Crary. Podemos ponderar sobre o cinema contemporâneo, inclusive o cinema quimérico de Tarantino, da mesma forma como Crary repousa seu pensamento da atenção sobre a câmera escura do século XVIII ao citar John Dewey:

Na atenção focalizamos a mente, assim como a lente capta toda a luz que vai em sua direção e, em vez de permitir que ela se distribua de maneira uniforme, concentra-a num ponto de maior luminosidade e calor. Assim, a mente, em vez de distribuir a consciência sobre todos os elementos apresentados a ela, reúne-se toda para repousar em algum ponto selecionado que se destaca com brilho e distinção inusuais. (Dewey apud Crary, 2013, p.48)

Da encenação as trilhas sonoras, os diálogos verborrágicos e ações e personagens excêntricas, cartões títulos até a violência hiper realista, se tratam das distinções inusuais em Tarantino. Na construção deste cinema, estes elementos são o que permite o diretor trabalhar um jogo de fluxo de atenção e distração com sua audiência. Crary compreende este processo da atenção como um processo de seleção, enquanto a percepção seria uma atividade de exclusão, deste modo produzindo um foco de concentração e fazendo com que partes de um campo perceptivo se tornassem opacos (2013, p.48).

“uma concentração de toda a mente num único ponto, resultando na intensificação da percepção desse ponto e produzindo em torno dele uma zona de anestesia; a atenção amplia a força de certas sensações, enquanto enfraquece outras” Eles especificaram os “efeitos negativos da atenção”. Janet descreveu como a atenção “suprimia” os conteúdos da consciência e produzia um encolhimento do campo visual. (BINET e FÉRÉ apud CRARY, 2013, p.63).

Ao citar Hermann von Helmholtz, Crary descreve a atenção como uma busca incessante por algo novo a ser percebido no objeto observado, sobretudo quando outros estímulos poderosos competem por ela (2013, p.53), da mesma forma como percebemos a estrutura da encenação em profundidade de campo. Nas piscadelas que o ponto de vista de Tarantino comunica para sua audiência cinéfila, nas reviravoltas que tangenciam o melodrama, o diretor parece constantemente buscar essa condição de jogo com a atenção do seu espectador. Crary reconhece a atenção e a desatenção como um processo dinâmico coexistindo em um *continuum*, “cada vez mais se reconhecia a atenção como um processo dinâmico, que se intensificava e se atenuava, crescia e decrescia, fluía e refluía de acordo com uma série indeterminada de variáveis” (CRARY, 2013, P.71). Podemos notar essa

configuração em diversas cenas ao longo do cinema de Tarantino, de cenas longas com diálogos afiados e tensão narrativa que requerem a atenção do espectador, à reviravoltas inusitadas, cenas violentas, ou passagens sonoras que nos arrancam da imersão, para logo em seguida começar a construir novamente a condição de foco.

Diferente da declaração de Benjamin onde distração e concentração formariam pólos opostos, Crary argumenta que a “atenção e distração não podem ser pensadas fora de um continuum no qual as duas fluem incessantemente de uma para a outra, como parte de um campo social em que os mesmos imperativos e forças incitam ambas” (CRARY, 2013, p.75). Ao recobrar a configuração de observador implacável da profundidade de campo como Bazin nos descreve é natural reconhecer que “Concentrar a vontade e a atenção em qualquer coisa leva ao esgotamento da atenção e à paralisia da vontade” (FOUILLÉE apud CRARY, 2013, p.72). Ao exercer nossa habilidade de focar, ainda mais levando em consideração os diversos estímulos das tecnologias contemporâneas, também não é de se surpreender que Crary, ao citar Durkheim, nos atente para o fato de que “Estamos sempre em algum tipo de estado de distração. Pois a atenção, ao concentrar a mente em um número reduzido de objetos, deixa-a cega para muitos outros” (DURKHEIM apud CRARY, 2013, p.72).

Ao compreendermos a distração como efeito no cinema de Tarantino podemos relacionar com o discurso do texto de Crary ainda mais a fundo. Ao evocar uma fala de Dewey, Crary argumenta que “Um choque causado por uma surpresa é um dos métodos mais eficazes de despertar a atenção. O inesperado em meio à rotina é acentuado. O contraste entre os dois prende a atenção e dissocia um do outro de modo mais eficaz” (DEWEY apud CRARY, 2013, p.74). Como Baptista descreve, o cinema de Tarantino recorre a variados truques para efeito de distanciamento, o efeito surpresa de choque de Dewey, seja em seus cartões título, o caráter capitular de seus filmes, câmera lenta, ou efeitos de trilha sonora, até mesmo na performance dos atores (2013, p.45). São as técnicas do jogo de distanciamento, as diversas referências a cultura popular, a história do cinema, que são orquestradas pelo ponto de vista de Tarantino. Mesmo enraizado na encenação com profundidade de campo, o cinema de Tarantino possui uma presença mais marcante do corte do que na profundidade referida por Bazin, entretanto, o faz sem desistir de insistir no plano, na sequência e na performance. O tabuleiro de xadrez dramático prevalece.

É através de uma citação de Nietzsche em Crary que encontramos a síntese da questão da atenção, ou, como Crary registra, encontramos um dilema que alimenta nosso argumento

em prol do cinema quimérico de Tarantino: “a atenção absorta é ao mesmo tempo essencial para ultrapassar criativamente os limites da individualidade e necessária para que o indivíduo funcione dentro do mundo moderno de fatos e quantificações econômicas” (NIETZSCHE *apud* CRARY, 2013, p.77) Uma hipótese de que a *mise en scène* construída no ponto de vista de Tarantino busque o olhar e a atenção através da profundidade de campo, mas ao mesmo tempo procura nos distrair, refluir o olhar para buscá-lo novamente, tal como o intelecto que:

só apreende de maneira sucessiva, de modo que para compreender uma coisa ele precisa abrir mão de outra, conservando dela apenas traços que se tornam cada vez mais fracos. A ideia que agora ativamente prende minha atenção dentro de pouco tempo terá forçosamente saído da minha memória [...] Às vezes as impressões externas dos sentidos amontoam-se nela, perturbando, interrompendo e impondo a ela, a todo momento, as coisas mais estranhas; às vezes uma ideia puxa outra por associação e é desalojada pela segunda; finalmente, mesmo o intelecto não é capaz de ocupar-se de uma só ideia durante muito tempo e de modo contínuo. Ao contrário, o intelecto é como o olho, que, quando olha demoradamente um objeto, se confunde e, finalmente, tudo fica obscuro; assim nosso pensamento, quando ruma longamente uma coisa, gradativamente fica confuso, se entorpece e termina em completo estuor. (SCHOPENHAUER *apud* CRARY, 2013, p.80).

Se Oliveira Jr. apontou no cinema de fluxo, um estilo de “imersão no caos sensível de uma contemplação não significativa” (OLIVEIRA JR, 2013, p.153), vemos em Tarantino a construção de um ciclo de uma fluidez diferenciada, encenada e significativa, sim, porém não menos contemplável, sensível, ou fluido a sua maneira. A distração do jogo que refluí de volta até à atenção através dos diálogos, dos dilemas apresentados pela narrativa, que muitas vezes nos atrai ou nos repele pelo melodrama, conscientemente pelo excesso ou pela falta, na progressão da encenação e na performance dos atores. Um exercício de linguagem desgarrado e autoral, que busca revirar e revolver a construção clássica da encenação em profundidade de campo. A fluidez do olhar, no ponto de vista de Tarantino, se apresenta em uma relação de cumplicidade com a história do cinema e um refluxo com elementos distanciadores e dispositivos do ilusionismo, contribuindo para uma performance de fluidez de atração e distração que pautam a construção de um ponto de vista diferenciado.

3.5 Espaço, personagem e cena

Com o propósito de elucidar um pouco mais os conceitos propostos por Crary e também a noção de encenação em profundidade propomos aqui, antes de adentrarmos a proposta do *corpus* de estudo, uma breve análise de um recorte do filme *Bastardos Inglórios* (2009). Neste caso, tratando-se de uma obra sobre a própria encenação, observamos a cena inicial do filme com o propósito de identificar os elementos até o momento apresentados.

Em profundidade de campo, vemos os atores posicionados em prol do estabelecimento do “tabuleiro de xadrez dramático” de Bazin (2014, p.107). O estilo contemporâneo de Tarantino utiliza-se de imagens vintage, da cinefilia e de diversos sons e imagens históricas do cinema as quais o diretor se apropria e utiliza a seu favor para superar o problema da atenção herdado da modernidade. Como propõe Crary (2013), a atenção é um estado fugaz e em constante fluxo com a sua deterioração, que é a desatenção, está sujeita à diversos estímulos proporcionados pelos diversos aparatos e tecnologias desenvolvidos ao longo da história. Se o estado natural da atenção, como indica Crary (2013), é vagar por coisas novas a todo momento, o filme de guerra *Bastardos Inglórios* (2009), de Quentin Tarantino, parece querer alimentar essa necessidade. O filme trabalha elementos visuais que despertam a atenção, ao mesmo tempo que tenta estabelecer sua encenação em profundidade de campo sem descartar outros elementos de uma decupagem eficaz mais próxima ao tradicional hollywoodiano. Nas primeiras imagens do filme de Tarantino, vemos logo nos primeiros frames uma logomarca *vintage* da Universal Studios. Em seguida vemos o símbolo da Weinstein Company, em preto e branco, parecendo preservar o tom de filme antigo, em seguida nos introduzindo aos títulos de abertura embalados pela música “The Green Leaves of Summer”, de Paul Francis Webster, originalmente tocada no filme *The Alamo* (1960), de John Wayne. Com a forma da fonte também remetendo a época dos westerns americanos, todos os elementos audiovisuais parecem querer trabalhar uma imersão de uma experiência da era do cinema de gênero hollywoodiano apresentando um novo elemento a cada momento para nos instigar ao longo das cenas.

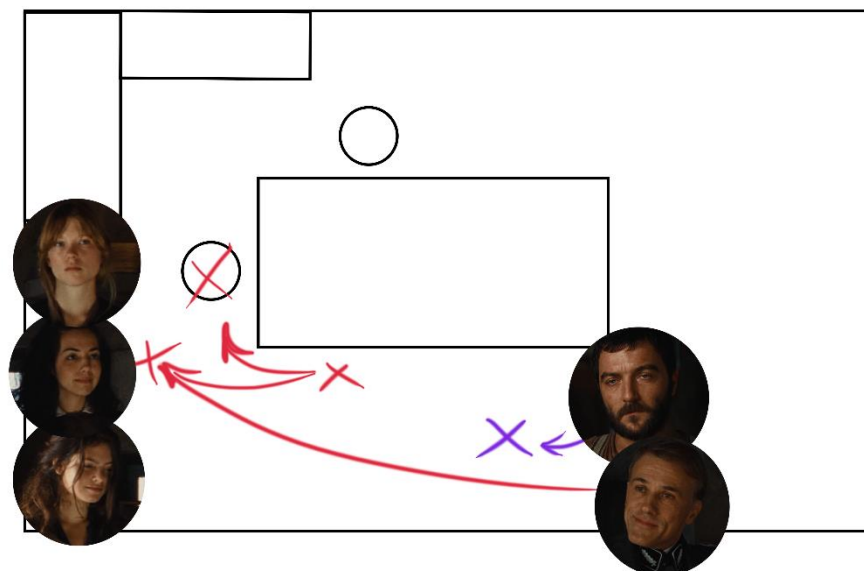
A primeira cena do filme nos apresenta um fazendeiro francês cortando lenha enquanto sua filha pendura as roupas no varal. Temos, durante os aproximados vinte e cinco segundos de cena em que a câmera repousa sobre as personagens, um momento de silêncio, embalados apenas pelo vento e o som do machado cortando lenha. A breve calma é rompida quando, ao ouvir um barulho de motor, a filha do lenhador remove o lençol de cena nos revelando um grupo de soldados nazistas aproximando-se ao longe. No mesmo instante irrompe um som não-diegético¹⁷, a música “The Verdict (La Condanna)”, de Ennio Morricone, cuja obra por sua vez, em suas primeiras notas, parece homenagear “Für Elise”, de Beethoven. O lenhador então instrui que suas outras duas filhas fiquem dentro da casa, enquanto pede a primeira, a que estendia roupas anteriormente, que lhe busque água para se

¹⁷ Do termo Diegese, os elementos diegéticos são todos aqueles que fazem parte do mundo ficcional da narrativa, ou seja, são parte da história, como diálogos entre personagens. Desta forma, todos os elementos considerados não-diegéticos são aqueles utilizados pelo diretor para contar a história, como a trilha sonora.

limpar. A cena prossegue enquanto a música não-diegética toca, podemos perceber a preocupação do lenhador que por fim pede que sua filha junte-se às outras duas dentro da casa. A música cessa enquanto vemos o lenhador lavar-se e secar-se, enquanto um grupo de soldados nazistas estacionam no local. Vemos o coronel da SS¹⁸, Hans Landa, apresentar-se ao fazendeiro, Perrier LaPaditte, cumprimenta-lo e pedir que adentrassem a casa para conversar.

Ao adentrarem a casa, o fazendeiro apresenta suas três filhas ao coronel, que se aproxima cordialmente as cumprimenta dando um beijo na mão de uma das moças, ele então se afasta alegando que os boatos sobre o fazendeiro ter “uma filha mais adorável que a outra” serem verdadeiros (5:01). LaPaditte agradece e pede que o coronel se sente à mesa e que uma de suas filhas lhe traga vinho, mas Landa a impede e cordialmente, por estar em uma fazenda leiteira, pede que lhe sirvam leite. O fazendeiro pede que uma de suas filhas feche a janela, deste modo os quatro moradores circundam Landa. Vemos o leite ser colocado em um copo e o coronel servir-se de um só gole, para então cumprimentar novamente o fazendeiro, não só pela maravilhosa família, mas também a qualidade do leite de sua fazenda, desta vez com um sonoro “Bravo!” (6:23).

Figura 1 – Planta baixa da cena de introdução de *Bastardos Inglórios*



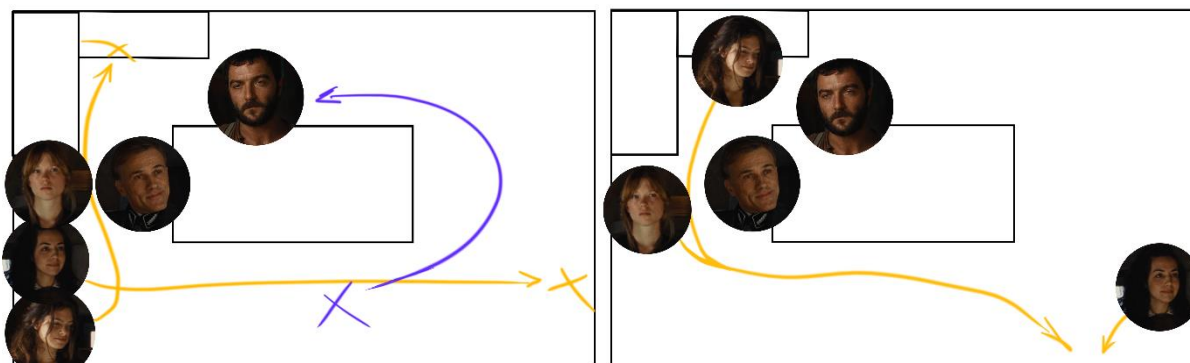
Fonte: Autorial própria

Os gestos calculados, de certa forma quase que teatrais, exacerbados, nos atentam para a colocação de que o coronel Landa “é em si um ator de si mesmo... pouco realista, que olha com ironia o embate emocional daqueles personagens que se digladiam com a energia do

¹⁸ SS: Trata-se da *Schutzstaffel*, organização militar do partido nazista sob o comando de Hitler.

drama clássico” (BAPTISTA, 2015, p.134). O coronel pede que o fazendeiro lhe acompanhe à mesa, quando LaPaditte o faz, Landa se aproxima e sussurra pedindo para conversarem a sós. Durante a cena podemos perceber uma a câmera que repousa brevemente sobre os personagens, LaPaditte, Landa e as filhas do fazendeiro, para logo em seguida se mover novamente pelo espaço cênico delineando-o.

Figuras 2 e 3 – LaPaditte e suas filhas se movimentam em cena



Fonte: Autoria própria

Tal movimentação parece alinhar-se, de certo modo, a perspectiva Baziniana sobre o cinema de profundidade de campo, “o cenário, a iluminação e o ângulo dão uma legibilidade diferente. Na superfície da tela, o diretor e o câmera souberam organizar um tabuleiro de xadrez dramático do qual nenhum detalhe é excluído” (BAZIN, 2014, p. 106-107). Poderíamos compreender tal afirmação como ainda mais verdadeira na sequência seguinte em que o coronel Landa e LaPaditte se encontram a sós. Nesta sequência podemos identificar uma cena de interrogatório, onde Landa tenta sutilmente pressionar LaPaditte a revelar que de fato ele esconde judeus em sua casa. Deste modo podemos compreender a encenação de Tarantino como um jogo de poder entre os dois personagens.

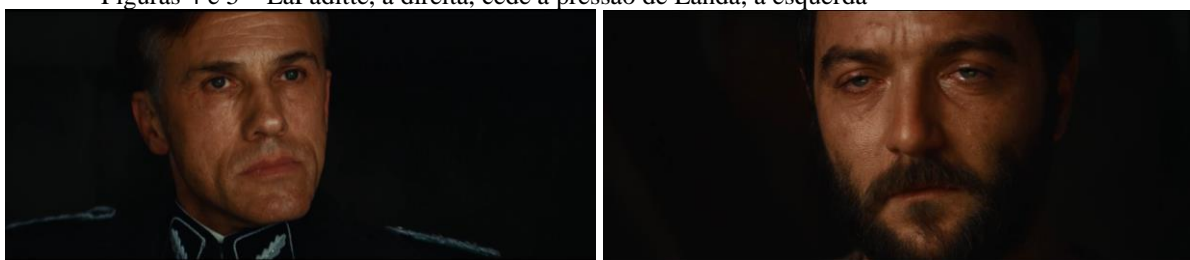
Assim que as filhas do fazendeiro se retiram, vemos os dois personagens, Landa e LaPaditte, agora sozinhos, confinados no centro do espaço cênico. Aqui a narrativa nos apresenta um novo elemento: o coronel estrategicamente manifesta seu desconforto em continuar se comunicando em Francês, língua em que a cena discorria até o momento, pois alega não possuir domínio suficiente para prosseguir, algo que para ele seria constrangedor, mas que é bem versado no Inglês e que é de seu conhecimento que o fazendeiro também fala. Ao concordarem em prosseguir na língua inglesa Landa prossegue com o que parece ser um interrogatório padrão para reconhecimento dos indivíduos que está procurando, uma família judia de sobrenome Dreyfus. Enquanto o fazendeiro fuma seu humilde cachimbo e confirma

para o coronel os nomes e idades dos integrantes da família judia, vemos que a mesma se esconde embaixo do assoalho da casa e não foragida como LaPaditte alega, desta forma a narrativa traz uma nova tensão à cena. Neste momento, tudo indica que Landa concluiu sua visita e pede um último copo de leite antes de se retirar, mas antes de ser servido o coronel desvia a conversa com o fazendeiro para o título que fora apelidado: “Caçador de Judeus”. Landa parece demonstrar orgulho em ostentar tal apelido, algo que é desmentido pelo mesmo em uma das últimas cenas do filme. Landa se gaba da habilidade de saber pensar como um judeu, como onde se esconder quando desesperados e desprovidos de dignidade, então pede permissão para acender seu próprio cachimbo. O personagem então retira do bolso interno de seu casaco um grande cachimbo do tipo *calabash*, como o do personagem Sherlock Holmes, caricaturando ainda mais sua persona. Este momento, tal como descrito pelo próprio Tarantino em uma entrevista ao programa Charlie Rose:

Cada parte do interrogatório é uma peça de teatro, ou um jogo mental com o participante... E se Landa não fuma cachimbo? Mas ele sabe que o fazendeiro fuma um cachimbo. E assim, em um certo momento, ele revela esse cachimbo. E que cachimbo ele revela? Ele nos mostra o cachimbo do Sherlock Holmes. De certa maneira você poderia dizer que é uma insinuação sexual porque ‘o meu cachimbo é maior do que o seu’. Certo? Outra forma seria dizer, eu sei que você está mentindo e eu te peguei (TARANTINO, 2009, 18:37 - 20:24, tradução nossa)

Podemos compreender a partir desta descrição de Tarantino que os objetos posicionados em relação aos personagens é feita de tal modo que o espectador de fato não pode escapar à sua significação, de forma similar como propôs Bazin sobre a encenação em profundidade de campo (2014, p.107) Enquanto acende seu *calabash*, Landa indica que seu dever é revistar minuciosamente a casa de LaPaditte e que quando certamente encontrar irregularidades, as punições serão graves, não apenas para o fazendeiro, mas para com sua família, a não ser que ele ceda e lhe revele onde estão os fugitivos, neste caso ele e suas filhas seriam protegidos pelo governo alemão. Neste momento, a atuação do coronel Landa por Christoph Waltz se torna mais sóbria e formal, enquanto seu leve sorriso dissolve em uma carranca séria nos revelando que a excentricidade do personagem era uma fachada, vemos a figura bruta do fazendeiro esfacelar-se em lágrimas apontando o local onde os foragidos estão escondidos. Enquanto Landa confronta LaPaditte o ambiente da encenação desaparece gradualmente, a câmera lentamente se aproxima dos rostos dos personagens enquadrando-os em escuridão.

Figuras 4 e 5 – LaPaditte, a direita, cede a pressão de Landa, a esquerda



Fonte: *Bastardos Inglórios* (2009), de Quentin Tarantino.

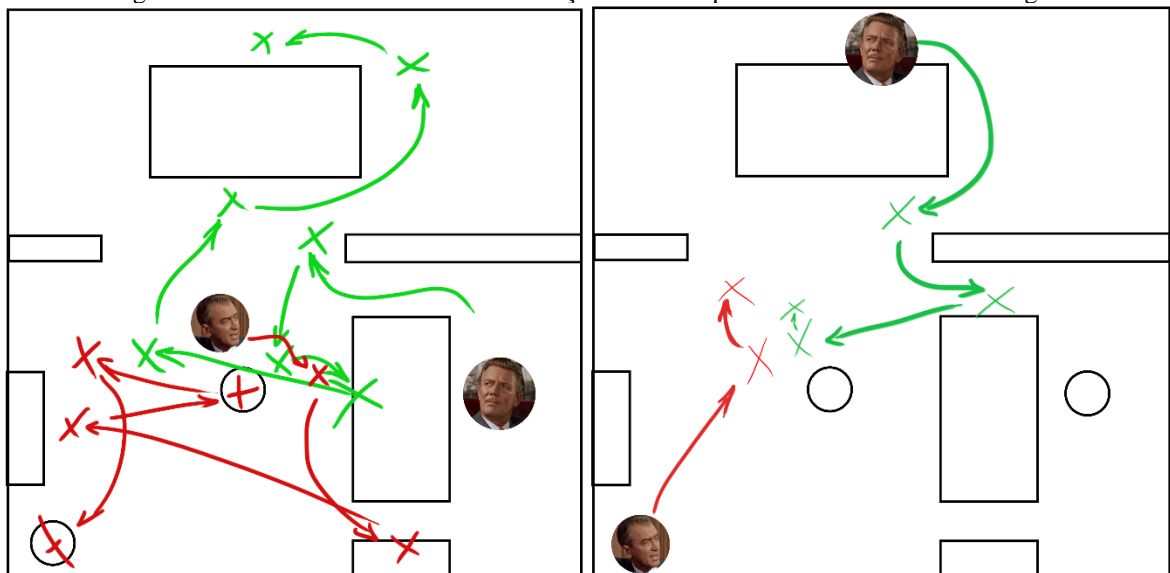
Ao final da cena, vemos que o coronel tem o completo controle da situação, ao posicionar-se sobre o local onde os fugitivos se encontram, a música não-diegética ressurge, desta vez uma trilha enervante cujo volume aos poucos se eleva suprimindo outros sons diegéticos em cena a medida que o clímax se aproxima. Landa avisa o fazendeiro que ele voltará a falar em Francês, com o objetivo de enganar os fugitivos que não falam Inglês. Atingimos o clímax da cena inicial quando os três soldados do coronel adentram a casa do fazendeiro como se fossem suas filhas e fuzilam os fugitivos no assoalho com a exceção de uma menina, Shosanna, que consegue fugir, correndo ensanguentada. Vemos Landa sair do enquadramento obscurecido calmamente em direção ao claro dia ensolarado fora da casa em direção a fugitiva, enquanto a trilha sonora enervante é soberana a qualquer outro som em cena. A música imediatamente é cortada quando Landa finge atirar com sua arma, na realidade deixando Shosanna escapar, pontuando novamente o caráter caricato do personagem que se despede da moça com um exacerbado “Au revoir, Shosanna!” (21:11).

Para termos uma maior compreensão da eficácia na encenação de Tarantino, podemos comparar esta cena introdutória de *Bastardos Inglórios* com uma cena do filme *Um corpo que cai*, ou *Vertigo*, de Alfred Hitchcock. Aclamado pelos jovens turcos da Cahiers du Cinéma, revista francesa fundada por Bazin sobre crítica de cinema, os “Hitchcock-hawksianos” como eram chamados, Rohmer, Truffaut, Godard, Chabrol e Rivette, o filme de Hitchcock aqui parece uma apropriada referência para observarmos mais a fundo a encenação em profundidade de campo. A cena especificamente é a que o personagem Gavin Elster pede que seu amigo de faculdade o detetive John Ferguson, conhecido como Scottie, siga sua esposa Madeleine, quem Elster alega se encontrar sobre algum tipo de perigo sobrenatural. Essa cena é orquestrada de tal forma para que Gavin atraia Scottie para dentro do seu plano de assassinar sua esposa sem que o mesmo saiba.

Assim como na cena de *Bastardos Inglórios* que observamos a pouco, a movimentação e justaposição das personagens é de grande importância para o

desenvolvimento da cena e construção da tensão. Podemos dividir esta encenação de Hitchcock em dois momentos, primeiramente a personagem Gavin permanece sentado enquanto Scottie se movimenta pela sala, se aproxima de sua mesa e se afasta novamente até sentar-se na poltrona de frente para Gavin. No exato momento que Scottie se senta, Gavin se levanta e caminha em direção a outra sala, subindo um degrau, posicionando-se ainda mais acima de Scottie que permanece sentado. Gavin então desce aproximando-se de Scottie para então revelar seu temor de que sua esposa esteja possuída. Scottie se nega a acreditar e se levanta para ir embora, mas para, relutante em sair tendo sido grosseiro, é quando Gavin se aproxima ainda mais de Scottie para em seguida estrategicamente se afastar enquanto alimenta o detetive com detalhes do suposto estranho comportamento de sua esposa. Scottie faz o mesmo, distanciando-se de Gavin até a poltrona mais distante do local, este é o ponto que os dois estão mais afastados um do outro. Na segunda parte da cena, Gavin continua alimentando Scottie com informações sobre a esposa, mas desta vez se aproximando, revelando mais detalhes de um suposto comportamento estranho. O detetive finalmente se levanta, ainda se negando a ajudar, é quando Gavin lhe faz um apelo pedindo sua ajuda como amigo, é quando Gavin se aproxima ficando o mais próximo de Scottie até então, finalmente convencendo-o.

Figuras 6 e 7 – Planta baixa da movimentação de Gavin persuadindo Scottie em Vertigo



Fonte: Autoria própria.

Enquanto Gavin utiliza sua retórica e movimentação para convencer Scottie, em *Bastardos Inglórios*, o coronel Landa se planta em seu assento, inflexível ainda que excêntrico, enquanto os outros personagens se movimentam ao seu redor. Landa utiliza-se de seu intelecto e pressão psicológica para romper com a resistência de LaPaditte. Ao adentrar a

casa, Landa logo se posiciona em seu assento e ali permanece até o rompimento psicológico do fazendeiro, é quando ele finalmente se levanta é para certificar-se do local exato onde a família judia está escondida abaixo do assoalho e deixar seus guardas entrarem para assassiná-los.

Podemos compreender a partir da cena de introdução em *Bastardos Inglórios* uma síntese do próprio filme, vemos ao longo das duas horas e meia de projeção um retorno ao padrão de encenação descrito anteriormente. Um jogo de atenção e distração estabelecido através do diálogo entre as personagens e os elementos audiovisuais nela contidos, permeando e renovando a todo momento o fluxo de atenção ao longo do filme, como nos indica Crary:

É natural que a atenção se distraia e passe de uma coisa à outra. Tão logo o interesse por um objeto se esgota, não há nada novo a ser percebido, e a atenção se transfere a outra coisa, mesmo contra nossa vontade. Quando desejamos fixá-la num objeto, devemos constantemente buscar encontrar algo novo nele, e isso é verdade sobretudo quando há outras impressões poderosas dos sentidos tentando arrastá-la e distraí-la”(CRARY,2013,p.53).

Vemos o coronel Hans Landa como o fio condutor desta encenação em diversas cenas, ele é o personagem que poderíamos definir como o campeão da percepção. Landa parece incorporar o que Jonathan Crary descreve como o grande sonho escatológico do século XIX de Foucault que não foi possível: “um sujeito perceptivo seria mais atento ao mundo, ou estabilizaria e objetificaria os conteúdos ou relações daquele mundo por meio do exercício de sua vontade soberana e atenta” (2013, p.69). Assim como podemos inferir a partir da persona Sherlock Holmes, Landa não apenas observa, mas exerce sua percepção superior sobre os outros personagens, inferiorizando-os, tornando-se o personagem soberano sempre que está em cena. Vejamos abaixo as principais cenas articuladas como um jogo de xadrez em meio uma conversação onde o Coronel Landa exerce seu poder intelectual sobre os outros personagens:

- Após ser cortejada por um famoso soldado nazista, Shosanna, sob o falso nome de Emanuelle Mimieux, se encontra sozinha à mesa de um restaurante com o coronel que assassinou sua família na cena inicial do filme. Aqui o coronel à questiona sobre a posse de seu cinema, o qual o partido nazista pretende usar como local de estreia de um filme do partido. Landa pede ao garçom que sirvam leite a Shosanna, mesma bebida que ele se serve na fazenda de LaPaditte, e da mesma forma como acendeu seu cachimbo, nesta cena ele acende um par de cigarros alemães. Estes elementos de cena nos indicam que Landa sabe quem Emanuelle é na realidade, inclusive quando a

câmera enquadra o coronel em um close up, da mesma forma como na cena em que ele nos revela o segredo de LaPaditte, rompendo com o estado emocional do fazendeiro. Entretanto, nesta cena Landa apenas abre um sorriso alegando não se lembrar da questão que tinha em mente. É apenas quando Landa se retira do local que vemos o estado emocional de Shosanna esfacelar-se com a personagem rompendo em lágrimas.

- Após encontrar um par de sapatos elegantes de mulher em um bar destruído por um tiroteio entre americanos infiltrados e soldados nazistas, Landa interroga a atriz Bridget von Hammersmark, que aparece com a perna esquerda engessada durante a estreia do filme nazista. Nesta cena Landa se senta de frente para Bridget e a obriga a colocar a perna direita em seu colo, algo de teor sexual para a época, e pede para que a mesma remova um objeto de seu casaco apoiado na cadeira, o sapato perdido. Percebemos que Landa observa atentamente as reações da atriz às suas ordens. Em uma referência subversiva à Cinderela, Landa encaixa perfeitamente o sapato no pé da atriz. Temos mais uma transição entre línguas pelo coronel, do alemão em que o interrogatório é iniciado, completando o encaixe do sapato com um “Voilà” em francês, para a expressão “if the shoe fits, you must wear it” (2:00:21). O domínio e pressão intelectual do coronel logo se torna um domínio físico sobre a atriz, quando Landa rompe o suspense e pula sobre Bridget estrangulando-a pela traição.
- A última cena em que vemos o coronel exercer seu poder sobre os outros personagens é logo após a captura de Aldo Raine e Utivich, dois dos últimos quatro integrantes vivos do grupo estadunidense de caçadores de nazistas, os *Bastardos Inglórios*. Essa cena marca a traição de Landa, onde o mesmo traça um acordo com os norte-americanos para entregar Hitler. Mesmo que o coronel até o momento tenha se provado fiel ao partido, frente a possibilidade de mudar o curso da história vemos Landa permitir os outros dois integrantes dos bastardos, infiltrados no cinema em que Hitler assiste o filme do partido, explodirem o local em troca de perdão militar e asilo nos Estados Unidos. Esta cena também contradiz a cena inicial do filme ao vermos Landa profundamente incomodado com seu título informal de “caçador de judeus”. É nesta cena que o coronel se intitula um detetive.

Como propõe Crary, “quanto mais se investigava, mais se revelava que a atenção trazia em si as condições para sua própria desintegração, devaneio, dissociação e transe” (CRARY, 2013, p.70). Seguro de seu indubitável triunfo o ego de Landa, consciente de sua capacidade perceptiva e de sua superioridade intelectual, ignora a capacidade brutal do esquadrão que ele próprio se gabou de escrutinar tão minuciosamente ao render-se a eles. Na cena final de *Bastardos Inglórios* vemos o soldado que auxiliou Landa em sua traição ser friamente assassinado por Utivich, enquanto Aldo exerce seu domínio físico sobre o coronel, agora cativo, cravando com seu facão o símbolo da suástica nazista na testa de Landa.

Baptista descreve em seu livro sobre Tarantino as trucagens e efeitos que o diretor recorre em seus filmes com a intenção de distanciar o espectador da ficção, o suficiente para não interferir excessivamente na narrativa (2015, p.31 e 44). Esse “jogo de distanciamento” como nomeia Baptista nos revela o próprio jogo da atenção através do filme, onde o diretor evidencia o aparado, para logo em seguida mergulhar novamente na encenação e narrativa. Dentre estes elementos propostos por Baptista, podemos reconhecer em *Bastardos Inglórios*:

- Cartões-título, na apresentação de Hugo Stiglitz e dos capítulos do filme
- Fade in/ fade outs.
- Voz over, feita por Samuel L. Jackson, também na apresentação de Hugo Stiglitz
- Música proveniente de um local diegético, no caso deste filme, uma vitrola.
- Elementos excêntricos e não naturalistas, como a própria figura do Coronel Landa e a atuação exacerbada de Christoph Waltz.
- Câmera lenta, como quando Shosanna morre.
- Jogo de câmera evidenciando a presença da mesma, como o contra plongée de Aldo após cravar uma suástica em um soldado alemão.

É importante destacar também a presença de elementos do cinema exploitation na obra de Tarantino, tais elementos que Baptista caracteriza como parte do conceito de cinema de atrações de Tom Gunning, “O cinema de atrações, modo dominante até 1906 – 1907, não teve como prioridade contar uma história, mas, sim, mostrar imagens excêntricas que surpreendiam e chocavam o espectador, fazendo-o perceber o ato de observar e até mesmo sua presença ante o espetáculo” (2015, p. 43). Cada elemento utilizado por Tarantino parece meticulosamente elaborado para orquestrar uma experiência fílmica que brinca a todo momento com o problema da atenção, consecutivamente afastando e seduzindo de volta o espectador ao longo da narrativa.

Assim como o jogo de xadrez dramático que Tarantino estabelece em seus filmes, brincando a todo momento com a atenção e a desatenção, Jonathan Crary descreve “A atenção e distração não eram dois estados diferentes em essência, mas existiam em um continuum e, assim, cada vez mais se reconhecia a atenção como um processo dinâmico, que se intensificava e se atenuava, crescia e decrescia, fluía e refluía de acordo com uma série indeterminada de variáveis” (CRARY, 2013, p.71). O fluxo de atenção e desatenção, assim como a encenação em profundidade de campo, nos parece essencial para delinear e compreender a eficácia da decupagem de Tarantino. Os elementos audiovisuais utilizados pelo diretor, como os que evocam a cinefilia, parecem trabalhar como as variáveis descritas por Crary, constantemente buscando o fluxo de atenção e distração. O cinema autoral de Tarantino consegue abordar a encenação com profundidade mantendo-se reconhecido pela audiência do cinema mainstream de hollywood, um cinema que frequentemente reconhecido por uma montagem acelerada e pouca profundidade de campo ou encenação. Se na atualidade o problema da atenção, herdado da modernidade, parece cada vez mais exacerbado pelas influências diversas de dispositivos tecnológicos, aplicativos e produtos audiovisuais acelerados, o cinema de Tarantino consegue, se não inovar, talvez, renovar e adaptar a antiga encenação em profundidade de campo, encontrando um espaço para a mesma dentro do cenário do cinema comercial contemporâneo.

3.6 Verborragia & Ponto de escuta: reverberações e musicalidades no cinema de Tarantino

Ao analisarmos as obras de Tarantino é imprescindível observar, além de seu ponto de vista, a força do seu ponto de escuta; A utilização de diversas canções, sons, zumbidos, ruídos e trilha sonora original. Essa ferramenta nos parece imprescindível ao observarmos os choques verborrágicos, os impactos sonoplásticos e de trilha sonora, ou por vezes montagens musicais, e o que causam no espectador. Possivelmente, essas reverberações sonoras, diversas vezes bruscas, causam um efeito de descontração dos momentos de tensão, como um botão de *reset* que alivia o fluxo de atenção para logo em seguida buscar reconstruí-lo. Para tal confirmação, precisamos primeiramente entender o conceito do ponto de escuta com clareza.

Michel Chion, antes de abordar o ponto de escuta, nos atenta para a “noção de ponto de vista, neste primeiro sentido espacial, assenta na possibilidade de se deduzir com maior ou menor precisão o lugar de um olho a partir da composição da imagem e da sua perspectiva” (CHION, 2011, p.74). Ao comparar com seu conceito de ponto de escuta podemos exprimir a

ideia de que a noção de ponto de escuta por sua vez, também no primeiro sentido espacial, assentaria da mesma forma na possibilidade de dedução, com maior ou menor precisão, o lugar de um som pertencente ou exterior ao universo da composição da imagem que vemos e sua perspectiva (CHION, 2011, p.74). Em um segundo sentido, vemos uma noção subjetiva, tanto da imagem quanto do som “que personagem, na ação, vê aquilo que eu vejo; é a acepção subjetiva” não necessariamente, é claro, do mesmo ângulo, enquadramento, ou eixo, mas que presencia aquela cena (p.74). Enquanto no segundo sentido do ponto de escuta, “que personagem, num dado momento da ação, está em condições de ouvir aquilo que eu próprio ouço”, se é que pode sequer ouvir, no caso da música extra diegética a qual é um dos pontos centrais em Tarantino (p.74).

Chion também estabelece dois valores acrescentados pela música à cena, pertinentes ao escopo de compreensão do cinema de Tarantino: o empático e o anempático. Ao pensarmos na música empática, percebemos uma articulação sonora que é determinante para a construção do tom e ritmo, injetando emoção na cena a partir de certos códigos emocionais estabelecidos culturalmente (CHION, 2011, p.14). Na segunda forma, ao contrário da primeira, percebemos uma utilização da música que se apresenta no filme de forma indiferente, impávida e inevitável, um reforço emocional que tensiona e faz transparecer “a trama mecânica desta tapeçaria emocional e sensorial” (CHION, 2011, p.15). A primeira forma é visivelmente presente no cinema de Tarantino; A música empática é possível ser percebida em momentos onde a trilha sonora alinhada a imagem funciona como agente tensionador, ajudando a orquestrar, pautar e acentuar a intensidade da encenação, como veremos adiante tal forma muito presente em *Os Oito Odiados*. Quanto a forma anempática, ainda que ela não se faça presente, podemos notar um terceiro tipo de intervenção, similar em impavidez e inevitabilidade, ainda que não seja indiferente aos personagens, esta forma, por uma questão de praticidade de observação e análise, chamaremos de forma soberana, qual podemos reconhecer nas inserções de montagens musicais em *Django Livre*, por exemplo.

O cinema de Tarantino é notoriamente verbocêntrico e verborrágico, da mesma forma como Chion nota da condição do próprio cinema, se relaciona com nossa questão central do fluxo de atenção e distração:

se, no cinema, o som é vococêntrico e verbocêntrico, isso deve-se, desde logo, ao facto de as pessoas, no seu comportamento e reações quotidianos, também o serem. Se o ser humano ouvir vozes no meio de outros sons que o rodeiam (sopro do vento, música, veículos), são essas vozes que captam e concentram logo a sua atenção. (CHION, 2011, p.13)

Não apenas vococêntrico, o cinema de Tarantino também é notoriamente conhecido por um relacionamento íntimo da imagem com a música, como o próprio diretor declara em entrevista para o programa *the culture show* da BCC em 2007, o diretor afirma: “Se você juntar a música correta com a cena correta, com a sequência correta, então realmente, acho que talvez seja a coisa mais cinematográfica que você pode fazer, é o mais mágico que o cinema pode ser” (8:11, tradução nossa). O diretor chega a insinuar uma musicalidade em seu diálogo em outra entrevista, no programa Charlie Rose de 2012, ao mencionar Christoph Waltz e Samuel L. Jackson como atores capazes de “cantar” os diálogos de seus roteiros (17:9, tradução nossa). De tal forma, é imprescindível para esta dissertação ponderar sobre como esses sons, músicas e diálogos permeiam nosso *corpus* de estudo, como eles se manifestam e são utilizados para colaborar com ou contrariar o fluxo de atração e distração.

4. ANÁLISE DE DJANGO LIVRE E OS OITO ODIADOS

A escolha dos dois, até o momento, mais recentes filmes de Quentin Tarantino nos propicia, como explicado anteriormente na introdução da dissertação, um *corpus* de estudo com elementos visuais esteticamente coerentes e, ainda assim, contrastantes em suas respectivas estruturas fílmicas e narrativas. Podemos apontar como exemplo deste fato o ritmo aparentemente mais vagaroso da encenação apresentada em *Os Oito Odiados*, assim como uma escolha da utilização de trilha sonora original de partitura, em comparação a uma série de sequências mais dinâmicas e ritmadas por canções que podemos observar em *Django Livre*. A música em *Django* é caracterizada em sua maioria por canções ao invés de partituras, alinhadas à uma rápida montagem, funciona de tal forma para condensar a movimentação da narrativa e dos personagens em diferentes espaços e momentos.

Para nos debruçar sobre e observar sistematicamente o nosso objeto de estudo buscamos estruturar nossa abordagem analítica com base no livro de Jacques Aumont e Michel Marie, *A Análise do Filme* (2004), complementando nossa análise com a perspectiva do ponto de escuta como proposto por Michel Chion em seu livro *A Audiovisão* (2008), o qual mencionamos no capítulo dois. Em seu livro, Marie e Aumont assumem o processo de análise como um processo efetivamente relacionado à interpretação e “que esta será, por assim dizer, o ‘motor’ imaginativo e inventivo da análise; e que a análise bem sucedida será a que consegue utilizar essa faculdade interpretativa, mas que a mantém num quadro tão estritamente verificável quanto possível” (AUMONT; MARIE, 2004, p.17). A escolha deste livro se mostra muito fecundo porque, além de nos proporcionar um variado leque de possibilidades para selecionar a abordagem mais pertinente ao escopo desta dissertação e ao modo como filma Tarantino, o livro leva em consideração a política dos autores que é de grande importância para a compreensão desta pesquisa. Aumont e Marie pontuam:

A política dos autores, logicamente centrada na análise da obra, é portanto um método interpretativo dos filmes. Cada elemento de um filme particular é decodificado em função de uma visão do mundo definida pelo analista, e não foi obra do acaso ter sido a filmografia hitchcockiana a originar essa crítica interpretativa; como notou, justamente, Jean Narboni; “Se aos comentadores franceses de Hitchcock tudo pareceu signo nos seus filmes, talvez seja porque aos olhos dos próprios heróis hitchcockianos tudo funciona como signo: objetos, paisagens, figuras do mundo e os rostos de outrem, pois esses heróis, essencialmente seres de desejo, não se movem apenas por afectos ou sentimentos, mas por uma paixão de interpretar e uma febre de decodificação que pode chegar, nos seus melhores filmes, ao delírio da construção de um mundo que maltrata o princípio de realidade (“Visages d’Hitchcock”). (NARBONI apud AUMONT; MARIE, 2004, p.37)

Os autores nos atentam a três pontos. Primeiramente, que não existiria um método único e universal para a decodificação de um filme. Segundo, que a análise de um filme é interminável, ou seja, podemos extensivamente e exaustivamente analisar uma obra sempre deixando algo ainda a ser percebido, por mais precisa e extensa que seja tal análise. Também, que é necessário conhecer, não apenas a história do cinema, mas também quaisquer história que seja evocada através do discurso do filme, para não repeti-los desnecessariamente e ponderar sobre qual tipo de leitura ali desejamos praticar (AUMONT; MARIE, 2004, p.39). Desta maneira, os autores nos apresentam as opções de instrumentos e técnicas de análise, dos quais o método de decomposição plano a plano nos pareceu pertinente para o escopo da pesquisa que propõe uma análise da entidade do plano e da sequência observando suas configurações e profundidade de campo.

Ao nos apresentar a técnica de decomposição plano a plano, os autores nos atentam para a origem desta técnica, oriunda do termo amplamente utilizado no meio cinematográfico, a decupagem:

Découpage, no original. O termo designa a ação de cortar, recortar, dividir. No vocabulário cinematográfico ele corresponde a dois procedimentos diversos, um anterior e outro posterior à filmagem. Em português o primeiro costuma chamar-se planificação, e o segundo é às vezes também designado como listagem dos planos, referente à montagem final do filme. Os autores empregam o termo sobretudo para designar o estudo posterior, plano a plano, de um filme ou excerto. Nesta acepção usaremos aqui o termo decomposição plano a plano, ou simplesmente decomposição. (AUMONT; MARIE, 2004, p.47)

No caso do cinema de Tarantino, observamos que ele se adequa ao que os autores se referem como cinema narrativo-representativo, o tipo que segundo Aumont e Marie seria a configuração amplamente dominante no âmbito do cinema, quais “as unidades mais aparentes são os planos, ou porções de filmes compreendidas entre duas colagens” (AUMONT; MARIE, 2004, p.47) Reiteramos que o objetivo central desta dissertação visa buscar uma maior compreensão do ponto de vista de Tarantino, ou seja, como o diretor constrói sua encenação, movimenta seus personagens, utiliza os sons e nos apresenta os elementos visuais dentro de uma encenação em profundidade de campo. Observamos então, dentro da composição do ponto de vista, a prática de Tarantino, suas técnicas, enquadramentos, referências, movimentos, sons e montagens. De tal maneira que uma análise metódica sobre diversos elementos que compõem a mise en scène, desta forma estruturando os planos e sequências, nos parece, não apenas pertinente, mas também muito proveitosa para dissecar a questão do fluxo de atenção e distração em Tarantino. Por planos e sequências, compreendemos que “no cinema narrativo clássico os planos combinam-se por seu turno em

unidades narrativas e espaço-temporais normalmente designadas por sequências (= séries de planos) ” (AUMONT; MARIE, 2004, p.47). Eis que os autores, então, nos proporcionam uma fórmula extremamente pragmática listando diversos parâmetros para serem considerados durante o processo de decomposição analíticas:

1. Duração dos planos; número de fotogramas.
 2. Grandeza dos planos; incidência angular (horizontal e vertical); profundidade de campo; apresentação das personagens e objetos em profundidade; tipo de objectiva utilizada (focal).
 3. Montagem: tipos de *raccords* usados; “pontuações”: fusões, cortinas, etc.
 4. Movimentos: deslocamentos dos actores no campo, entradas e saídas de campo; movimentos de câmara.
 5. Banda sonora: diálogos, indicações quanto à música, bruitage; escala sonora; natureza da captação de som.
 6. Relações som-imagem; “posição” da fonte sonora em relação à imagem (“in”/“off”); sincronismo ou dessincronismo entre imagem e o som.
- (AUMONT; MARIE, 2004, p.49)

Observamos que a descrição apontada por Aumont e Marie no item de número 2, grandeza dos planos, o termo profundidade de campo ali observado parece tratar-se de fato da profundidade de foco, como explicamos anteriormente citando Bordwell em Baptista, ser um erro compreender profundidade de campo com profundidade de foco (2015, p.17).

Para complementar então o processo de Aumont e Marie, utilizamos o esboço de um questionário-tipo de Chion (2011, p.148), que descreve um processo de três partes: 1) A procura dos dominantes e uma descrição geral, ou seja, os elementos sonoros intervenientes, como diálogo, música, ruídos, identificando assim quais são mais dominantes e destacados. 2) Identificação dos pontos de sincronização mais importantes, ou seja, os pontos de conexão de som e imagem que traduzem sentido e efeito. 3) Por fim, a comparação entre o que é visto e o que é escutado, som e imagem.

De tal forma que, ao reorganizarmos a lista proposta por Aumont e Marie, adaptando-a para o escopo e maior pertinência à dissertação. Por fim, desenhamos nosso plano de análise através das seguintes categorias abaixo listadas:

1 - Duração das sequências: Compreende-se, de forma estatística, ao invés do número de fotogramas, a observação da duração das sequências para compreensão da encenação como um todo e comparação de ritmo e montagem entre os filmes.

2 - Montagem e Profundidade de campo: Compreende-se a sequência como um tabuleiro de xadrez dramático, como interpretamos em Baptista, Bordwell e Bazin, composto pela relação e o deslocamento dos atores no espaço cênico, assim como os movimentos e cortes de câmera.

3 - Banda sonora: similar a Aumont e Marie, assim como Chion, compreende-se os diálogos, assim como a trilha sonora (canção ou partitura), som ambiente, diegético e não-diegético, ou extra-diegético (isto é, sons pertencentes ou exteriores a dimensão da narrativa).

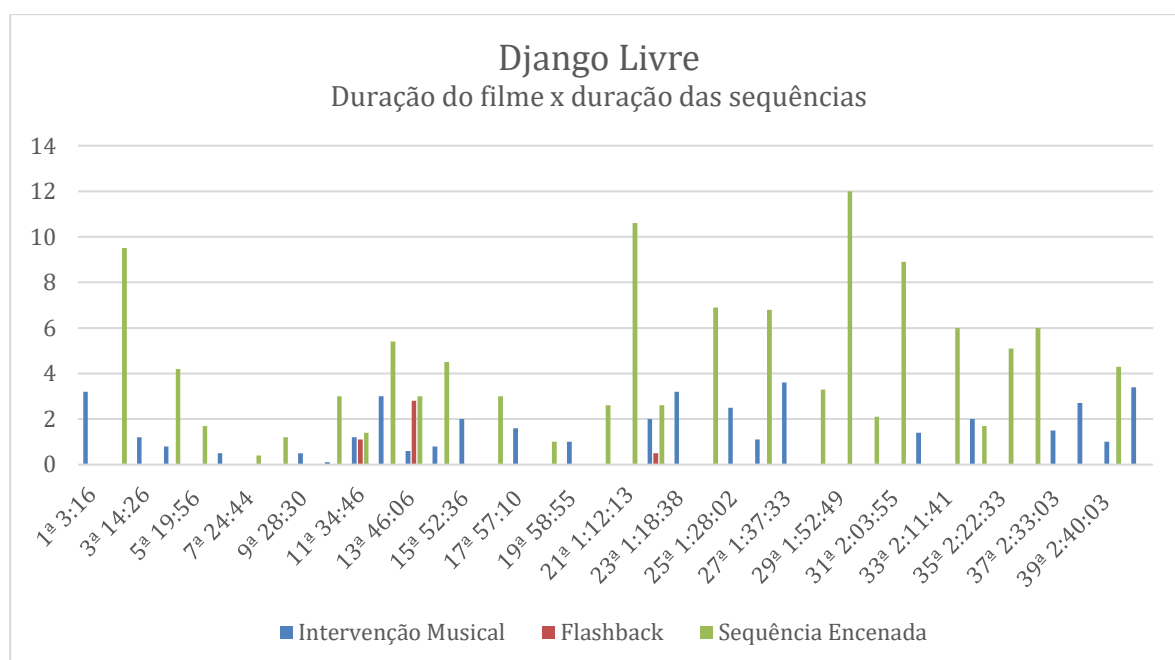
4 - Relação som-imagem: assim como descrito por Aumont e Marie, iremos explicar sobre a relação de posicionamento entre som e imagem, assim como seu sincronismo e (ou) assincronismo, observando esta relação através do que Chion propõe em seus três passos acima mencionados.

4.1 DJANGO LIVRE

4.1.1. Duração das Sequências

Ao observar e quantificar a quantidade de sequências e montagens em *Django Livre* (2012), percebemos um filme, de duas horas e trinta e oito minutos de duração, onde é possível contabilizar um total de quarenta sequências, das quais vinte delas, ou seja cinquenta por cento do filme, possuem algum tipo de intervenção musical. Dez delas, sendo sequências de montagem inteiramente musicais que influenciam radicalmente o ritmo e fluidez do filme como um todo.

Figura 8: gráfico da planificação de *Django Livre*.



Fonte: Autoria própria.

Como podemos identificar através do gráfico acima, *Django Livre* possui quatro sequências maiores, com cerca de dez minutos de duração em média: 1) a primeira delas se trata da introdução do personagem King Schultz, que não apenas liberta Django como também se torna um mentor para ele. 2) A segunda sequência, já mais de uma hora dentro do filme, é a que somos introduzidos ao personagem Calvin Candie, se não o antagonista principal da narrativa, com certeza o principal antagonista para o personagem de Schultz. 3) Aqui temos a terceira e quarta sequências da narrativa, as quais são praticamente complementares. Ambas sequências se passam na sala de jantar, na primeira parte os protagonistas continuam em sua investida para enganar Calvin e resgatar a esposa de Django, porém são desmascarados por Stephen, o mordomo escravo da casa grande. A segunda parte da sequência consiste na vingança de Calvin por ter sido enganado pelos protagonistas. As demais sequências do filme são mais curtas, variando de um a seis minutos de duração.

Através do gráfico podemos perceber uma grande oscilação entre sequências longas e sequências mais curtas, com diversas intervenções musicais percorrendo todo o filme, tais intervenções que podemos ponderar como uma forma soberana; Tal forma que, com impavidez e inevitabilidade, vem de encontro com a narrativa rompendo com as sequências de diálogos e ações por um breve período.

4.1.2. Profundidade de campo e montagem

A análise da encenação em profundidade de campo e o fluxo de atenção será feita observando as seguintes sequências cuja encenação parecem melhor se adequar à metáfora visual do tabuleiro de xadrez dramático proposta por Bazin. As duas sequências selecionadas foram escolhidas pela movimentação de diversos personagens em cena, várias peças no tabuleiro, e por serem um momento crucial que leva ao desfecho da narrativa. De tal forma poderemos perceber através do nível de tensão estabelecido entre os personagens o embate entre os protagonistas e os antagonistas. Faremos também uma reprodução das plantas baixas de movimentação dos atores em cena, assim como apresentado anteriormente no item 2.5 do capítulo 2.

a) Calvin Candie ameaça Django e Schultz [1:55:04 - 2:03:55]

Figuras 9, 10 e 11 – Cena do jantar de *Django Livre*



Fonte: *Django Livre* (2012), de Quentin Tarantino.

A cena se inicia com um plano próximo de Django ouvindo a irmã de Calvin, Lara Lee, conversar com Dr. Schultz. Um contra plano mais aberto nos mostra Django, parcialmente fora de foco em primeiro plano, enquanto Candie adentra a sala de jantar no plano de fundo, também parcialmente desfocado. Entre eles, vemos Schultz e Lara conversando, o foco da câmera neles. Enquanto Candie retorna ao seu assento à ponta da mesa, a câmera o segue assim como o foco agora se encontra neste personagem. Enquanto Candie se movimenta em direção ao assento de sua irmã pedindo que se retire para auxiliar os capatazes, reparamos que os cortes da montagem parecem delinear o ambiente fechado da sala de jantar, assim como estabelecer uma dinâmica de apresentação das reações dos personagens. Ao retornar a ponta da mesa Candie retira de uma maleta um crânio humano de um antigo mordomo escravo chamado Ben, cujo trabalho era cuidar de seus senhores da casa grande. Enquanto Candie discursa, percebemos uma câmera de ponto de vista fixo neste personagem, que dá continuidade à dinâmica de corte mostrando brevemente a reação dos outros personagens, quase que de relance. A cena parece funcionar para auxiliar a interpretação estabelecer o tom de dominância do personagem de Calvin Candie sobre os outros personagens em cena; a estrutura desta cena discorre de forma muito similar à cena do Coronel Landa em *Bastardos Inglórios* que analisamos no capítulo 2. Percebemos os

contraplanos de reações e *close ups*, como quando Candie remove o crânio da mala e logo depois um serrote, utilizados com sutileza. Durante o discurso verborrágico de Candie sobre frenologia para Django e Schultz, um estudo sobre o formato do crânio humano em que Candie justifica a servidão dos escravos negros, feito em tom de voz suave e determinado, o ponto de vista da cena se mostra fixo no antagonista, nos permitindo apenas breves reações dos demais e *close ups* dos objetos.

Passamos de uma sequência de planos próximos para um plano mais aberto e maior recorrência de cortes, onde Butch, segurança de Calvin armado com uma espingarda de cano curto, abre abruptamente a porta corredeira que podemos observar diversas vezes atrás dos protagonistas ao decorrer da cena, alterando brevemente o foco da nossa atenção. Django e Schultz se levantam assustados, se virando para a direção do o segurança armado, mas Candie agressivamente atrai para si novamente o olhar dos protagonistas, assim como o enquadramento da cena e conseqüentemente, nossa atenção de espectador, ao vociferar e logo em seguida esmagar com a palma de sua mão um copo de cristal demandando furiosamente que os protagonistas se sentem de volta à mesa, imóveis e com as palmas das mãos fixas em cima dela. Moguy, advogado de Candie, se movimenta pela sala seguindo as ordens de seu patrão e remove as armas dos protagonistas que permanecem sentados imóveis, a cena se mantém em suspense. Neste momento, de outra porta atrás de Candie, vemos Stephen, o mordomo negro de Calvin, trazer Broomhilda, esposa de Django, para dentro da cena. Calvin força Broomhilda à sentar-se, gabando-se para os protagonistas sobre o fato da esposa de Django ser sua propriedade e com ela podendo fazer como desejar. Calvin esfrega sua mão ensanguentada, machucado causado por esmagar o copo de cristal com a palma da mão, pelo rosto de Broomhilda, para logo em seguida bruscamente ameaçar partir o crânio dela com um martelo e examinar sua estrutura, assim como o fez com o crânio do falecido Ben, caso os protagonistas não lhe paguem a quantia exuberante prometida. Leonardo DiCaprio, que interpreta Candie, vocifera agressivamente em contraste com a calma do início da cena.

Ao pensarmos e desdobrarmos a metáfora do tabuleiro de xadrez dramático proposta por Bazin (2014, p.106-107), nesta cena podemos observar dois adversários: Candie, que descobriu os planos dos protagonista de ludibriá-lo com uma oferta tentadora para resgatar a esposa de Django que havia sido vendida separadamente dele, e Schultz, o mentor de Django que havia orquestrado toda a trama do resgate. Esta cena se desenvolve tendo como o “tabuleiro” a sala de jantar e é através das disposições da câmera e enquadramentos, efeitos sonoros, dos diálogos, da verborragia e da interpretação que observamos como as “peças”, neste caso os personagens, se relacionam entre si. O fluxo de atenção discorre ao

focalizarmos o personagem de DiCaprio quando o mesmo adentra a sala, como audiência já temos consciência que ele está ciente dos planos dos protagonistas, e através do seu discurso verborrágico sobre frenologia a tensão é escalada¹⁹. Ao questionar seus convidados sobre o fato de que o velho Ben nunca ter se rebelado ou tentado assassinar seu falecido pai, o advogado de Calvin ri desconfortavelmente como se fosse uma brincadeira excêntrica de seu patrão. O momento promove uma breve suspensão da tensão em cena e da atenção do espectador, para imediatamente a tensão encenada e a atenção da audiência serem retrabalhadas a partir do olhar fulminante que Candie lança para seu empregado, que se cala imediatamente. Esse breve momento de suspensão é utilizado para escalar ainda mais a tensão ali trabalhada, um momento desconcertante que deixa a tensão entre os personagens ainda mais incômoda. Candie continua retrabalhando a tensão em cena através de seu monólogo, seu gestos e objetos até a entrada súbita de seu guarda costas. É nesse momento que o personagem retoma a atenção da audiência para si através de seu brado. A tensão é exacerbada através da agressividade do personagem e permanece até Candie ameaçar partir o crânio de Broomhilda, finalmente se encerrando com impacto do martelo do antagonista contra a madeira da mesa, anunciando como em um leilão a venda de Broomhilda por um valor exorbitante.

b) Schultz se recusa a apertar a mão de Calvin [2:03:55 - 2: 11:45]

Figuras 12, 13 e 14 – Imagens da cena na sala de estar



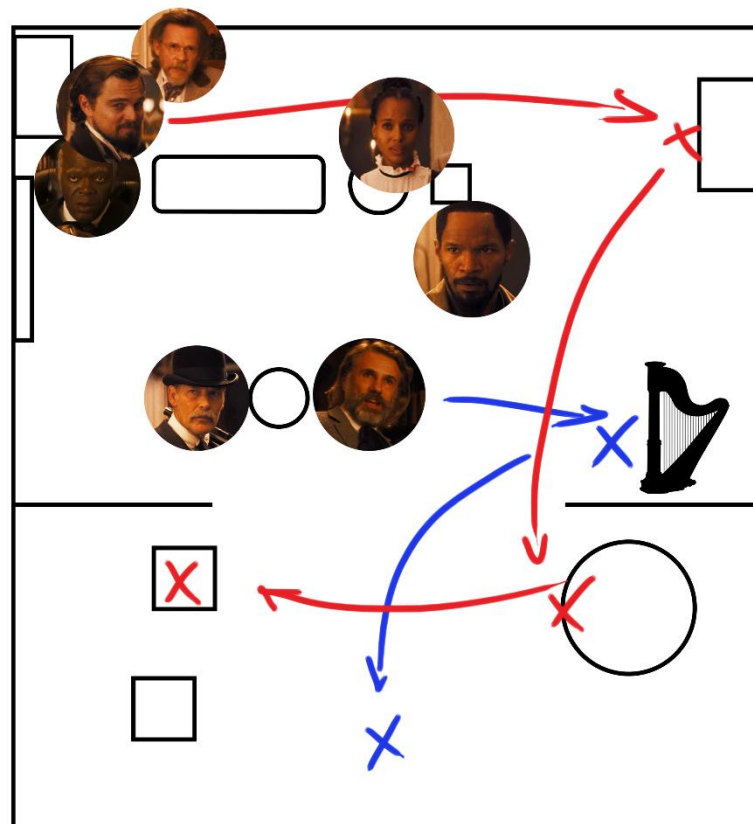
¹⁹ Percebemos que a tensão da cena aumenta através de um conflito psicológico entre os personagens que progressivamente aumenta. O conflito é causado pela situação incômoda que o personagem Calvin elabora com seu discurso sobre frenologia e o tom sério e frio, beirando a agressividade, com qual se dirige aos protagonistas.



Fonte: *Django Livre* (2012), de Quentin Tarantino.

Nesta sequência, que segue diretamente após a cena que analisamos anteriormente, se inicia ao som de uma harpa tocando *Für Elise* de Beethoven. Vemos Candie, Moguy e Stephen preparando os papéis de alforria de Broomhilda. Vemos em *close up* que ainda que temerosa Broomhilda está levemente feliz que será solta, Django porém se mantém sério. O enquadramento da câmera finalmente se abre nos revelando uma sala diferente, a sala de estar da mansão onde Butch em primeiro plano come um pedaço de Bolo, enquanto vemos uma criada ao fundo tocando a harpa, e Schultz, posicionado a direita, sentado aborrecido pela situação, Butch cruza o plano para sentar-se ao lado de Schultz.

Figura 15 – Movimentação dos personagens na sala de estar (a)

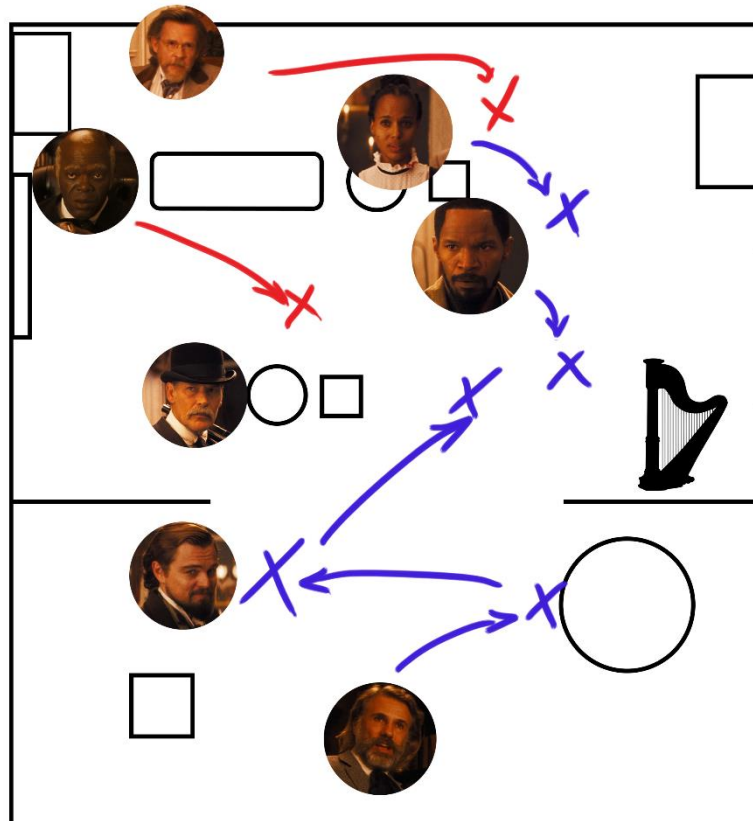


Fonte: Autoria própria

Enquanto vemos inserções de planos próximos de Calvin finalizando os papéis, uma leve tensão é instalada, Broomhilda está prestes a obter a liberdade. Porém, vemos inserções de flashbacks justa posicionados à *close ups* de Schultz, nos indicando que o personagem está se recordando de um escravo fugitivo que Candie fez os cães devorarem anteriormente no filme. De tal forma, Tarantino indica uma instabilidade emocional do personagem, que pode pôr tudo a perder. Schultz abruptamente pede que a musicista pare de tocar a harpa, quando ela se recusa ele a força e se retira para uma biblioteca ao fundo da sala de estar. A repentina suspensão da música também fornece um breve momento de suspensão da nossa atenção. Novamente os primeiros enquadramentos parecem preocupados em delinear o ambiente, este novo tabuleiro onde uma nova ação discorre.

Stephen atravessa parte do plano reclamando que Schultz não pode adentrar aquela sala, mas Calvin, agora em tom suave e de deboche, diz para que Stephen deixe o doutor. Calvin cruza o plano com a carta de alforria em mãos, sendo observado atentamente por Django ao fundo, se serve de um pedaço de bolo para si e outro para Schultz que se encontra no outro ambiente.

Figura 16 – Movimentação dos personagens na sala de estar (b)



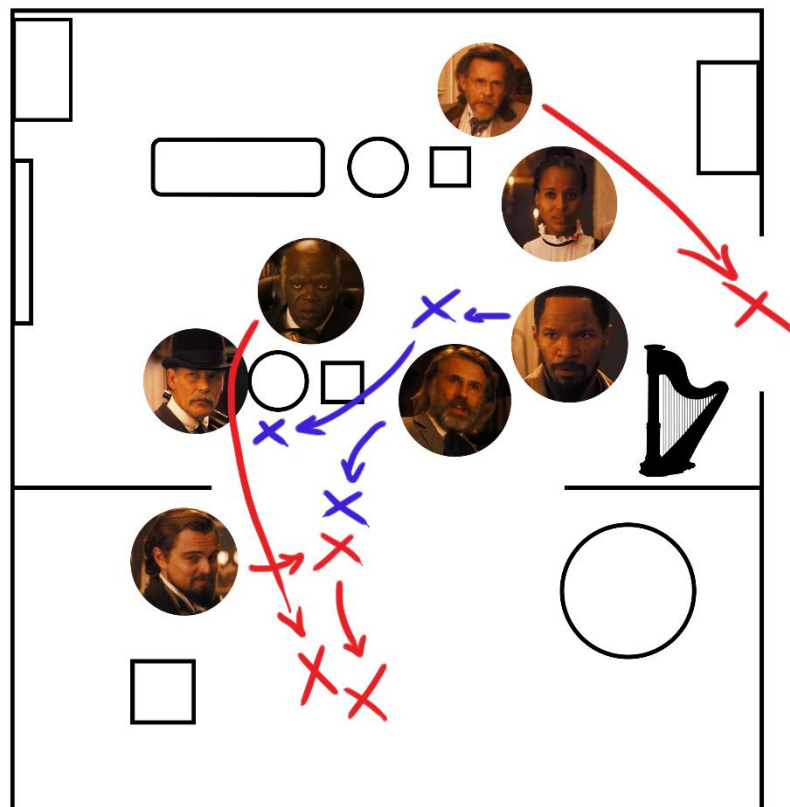
Fonte: Autoria própria

Ele cruza todo caminho da sala de estar, onde agora podemos ver mais abertamente o espaço cênico, assim como o posicionamento dos personagens nele envolvidos. Calvin atravessa o portal adentrando a biblioteca, posiciona o bolo de Schultz, assim como a carta de alforria em uma mesinha e caminha em direção a uma poltrona próximo a Schultz, sentando-se e deliciando-se com seu pedaço de bolo. Schultz permanece fixo observando uma parede de livros de costas para Calvin. Sutilmente Schultz questiona Candie sobre o fato de ter nomeado o escravo que foi devorado pelos cachorros de d'Artagnan, revelando que Calvin não apenas desconhece o nome do autor de *Os Três Mosqueteiros* (1844), como também desconhece o fato de que seu autor, Alexandre Dumas, era negro. Tal deboche, tendo nós como audiência agora ciência ambos do temperamento turbulento de Candie e a instabilidade emocional de Schultz, a tensão é estabelecida.

Schultz assina os papéis que libertam Broomhilda, e como último insulto à Candie ele explica condescendentemente o termo alemão *auf Wiedersehen*, que significa “até nosso próximo encontro”, dizendo que jamais deseja rever tal persona, ele se despede com *good bye*. Irritado com o desdenho de Schultz, Candie requer que ambos os personagens, como demanda o costume sulista, apertem as mãos em sinal de boa fé em relação a compra, evidentemente insinuando que Schultz até pode ser mais inteligente, mas quem venceu esta partida foi Candie. Quando Schultz se recusa, Candie ameaça desfazer o negócio indicando para seu guarda costas que atire em Broomhilda caso eles tentem sair dali sem apertar sua mão. É neste momento que as personagens se posicionam e nosso fluxo de atenção é tensionado para a sequência de ação que irá decorrer em instantes.

Schultz se aproxima de Candie como se fosse apertar de fato sua mão, mas remove uma pistola escondida na manga e atira no peito de Candie. A pistola a manga não é uma surpresa, visto que tínhamos conhecimento dela por outra cena anterior do filme, mas ela quebra com a tensão estabelecida, irrompendo a sequência de tiroteios que se segue. Stephen ao perceber a ação de Schultz, imediatamente cruza a cena para segurar o corpo de Calvin, enquanto o alemão se vira para Django e Broomhilda na outra sala dizendo que não pôde se conter. Neste momento Butch move sua arma, anteriormente apontada para Broomhilda, em direção à Schultz, atirando com a espingarda em seu peito. Django imediatamente se aproxima de Butch, removendo uma pistola do coldre do guarda costas e atirando no coração do mesmo, e em seguida acertando Moguy pelas costas enquanto o personagem tentava fugir gritando por socorro. A partir deste momento até a conclusão desta sequência a atenção é explorada através da adrenalina oriunda do espetáculo criado em uma cena de ação.

Figura 17 – Movimentação dos personagens na sala de estar (c)



Fonte: Autoria própria

A medida que é dado início a parte da sequência de tiroteio, vemos vários capatazes gradualmente aparecem em grupos tentando eliminar Django, a cena conseqüentemente se torna um banho de sangue. Como aponta Baptista, “Quando a atração se baseia fundamentalmente na imagem, Tarantino a apresenta com uma montagem rápida e frequentes closes, para construir uma vertigem que prenda a atenção do espectador” (p.21). Ao ponderarmos a iniciativa de Bazin, que enaltece a profundidade de campo como uma aquisição capital da mise en scene, em Crary percebemos que apenas ela é insuficiente. No segundo capítulo, durante a breve exploração que fizemos sobre a cena inicial de *Bastardos Inglórios*, foi mencionado o sonho escatológico do séc. XIX, que seria a formação de um sujeito altamente perspicaz e de vontade soberana sobre a atenção. Porém, carregando em si condições de sua própria desintegração, “a atenção não pode coincidir com o sonho moderno de autonomia” (CRARY, p.70). Ao pensarmos em uma audiência que carrega a todo momento o potencial dissociativo da sua atenção, alguns mais, outros menos, podemos comparar o ato de assistir um filme à leitura de um livro complexo após um longo dia de trabalho. Dependendo do filme, de seu peso narrativo, criticidade necessária para compreendê-lo, ou foco para apreciar sequências longas e diálogos pesados, o foco estaria

altamente suscetível à sua própria dissolução. Desta maneira, para um cinema que propõe atingir uma gama de audiência diversificada, do *cult* ao *pop*, a estratégia de Tarantino nos parece imperial para fluir e refluir o *continuum* de atenção e distração. Como define Baptista, Tarantino:

Alterna, porém, os planos de pouca duração e profundidade com planos de conjunto de notória profundidade. Reserva os *closes* de pouca profundidade e a montagem ágil para o clímax das atrações, voltando depois rapidamente a planos com profundidade na cena (BAPTISTA, ANO, p.22)

Baptista define a profundidade certamente como uma “presença constante” (p.22), da qual podemos notar durante as sequências acima analisadas. Porém, mais do que isso, nos momentos que a linha entre atenção e esgotamento se torna tênue, podemos perceber breves momentos, na caricatura dos personagens, situações, objetos sons ou diálogos inusitados, que rompem bruscamente com a atenção, para desencadear em seguida um novo fluxo.

4.1.4. Banda sonora

Ao observarmos a composição da banda sonora em *Django Livre*, nos parece evidente um uso da trilha sonora composta por diversas canções e trilhas de outros filmes, referências de Tarantino, como dispositivos de passagem de tempo entre cena e elementos de distração, assim portanto, elementos de revitalização da atenção nas cenas que se seguem as respectivas transições musicais. São as tais cenas soberanas que tomam o final de cada sequência.

Figura 18: Estrutura sonora de *Django Livre*.



Fonte: Autoria própria

Nenhuma das sequências com intervenção sonora ao longo do filme ultrapassa quatro minutos de duração, com a exceção de uma longa sequência que perpassa o que seria o epílogo do filme durante aproximadamente treze minutos. Esta sequência, na realidade, se trata de uma combinação de 4 montagens e duas curtas sequências onde acompanhamos a escapada de Django e seu retorno à Candyland para efetuar sua vingança. As primeiras 4 montagens, que são consecutivas, são embaladas cada uma respectivamente com uma música extra-diegética diferente, ou seja, que não estão inseridas no universo do filme, fazem parte da trilha sonora. Vemos uma curta sequência praticamente sem música, exceto por uma canção fúnebre entoadada pelo personagem de Samuel L. Jackson, ou seja, diegética e ao final uma última sequência, que não se trata de uma montagem musical, mas é embalada por uma canção que carrega os últimos momentos e o encerramento do filme.

A estrutura musical do filme como um todo pode ser notada pelas sequências de montagem que são chave para o efeito descrito de transição e revitalização da atenção, seria o tal fluxo de atenção e distração, mas podemos também notar pequenas inserções musicais leves ao fundo de algumas cenas que tentam transmitir um tom mais tenro. Exemplo disto é a cena que Django revela para Schultz que ele é casado com uma escrava que fala alemão. Durante este flashback onde somos apresentados à personagem Broomhilda, esposa de Django, podemos notar uma música leve e empática embalando a cena suavemente no fundo sonoro.

Assim como, também podemos notar diversos efeitos de *foley*²⁰, por vezes até exacerbados como na cena em que Django usa um chicote para se vingar de seus antigos capatazes. Tais efeitos são muito característicos do cinema de Tarantino e fazem parte do seu estilo cinematográfico, são muito mais relevantes em um filme como Kill Bill por exemplo, mas demarcam as cenas e colaboram com o efeito de fluxo de atenção e distração por isso devem ser notados. Entretanto, ao analisarmos a relação som-imagem focamos na questão da trilha sonora que para o escopo desta análise se mostra mais pertinente por ser um elemento muito mais marcante neste filme e ter um grande contraste com o *western* que o sucede, *Os Oito Odiados* (2015) que é também parte do *corpus* deste estudo, composto em sua maior parte por uma trilha sonora original trabalhada de forma empática, ao contrário das sequências musicais soberanas de Django que tem sua trilha sonora composta por canções e trilhas sonoras de outros filmes.

²⁰ Também conhecido como sonoplastia, são efeitos sonoros criados e acrescentados ao filme durante a pós-produção para refinar ou acrescentar algo ao filme.

4.1.5. Relações som-imagem

Na construção sonora de *Django Livre*, ao procurarmos observar os dominantes, inferimos a presença evidente e marcante da trilha sonora proposta pelo diretor, composta de canções e músicas instrumentais selecionadas e utilizadas para evidenciar montagens que mostram passagens de tempo. A primeira montagem e canção a aparecer no filme é também a cena de introdução do filme que nos revela a personagem protagonista, Django. Esta sequência de abertura é uma clara referência ao filme de Sergio Corbucci, *Django* (1966).

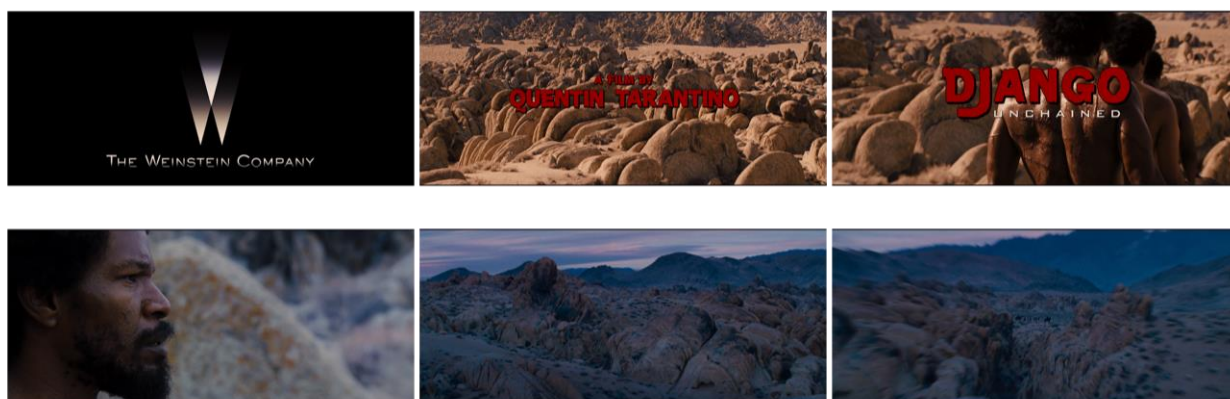
Figura 19 – Quadro de abertura de *Django* (1966), de Sergio Corbucci



Fonte: Filme *Django* (1966), de Sergio Corbucci

a) Montagem de abertura. Canção: “Django” (1966), de Rocky Roberts & Luis Bacalov

Figuras 20 a 30 – Abertura de *Django Livre* (2012)





Fonte: *Django Livre* (2012), de Quentin Tarantino.

Nesta sequência ao contrário da figura clássica do cinema de gênero *western*, o *cowboy* branco, vemos um escravo negro, cheio de cicatrizes nas costas, sendo conduzido por capatazes. A música conta uma narrativa melancólica do personagem Django, descrevendo sofrimento, arrependimento e perda no passado do herói da trama:

Django! Django, você esteve sempre sozinho?
 Django! Django, nunca mais voltou a amar?
 O amor seguirá, who oh
 A vida seguirá, oh oh oh
 Pois você não pode passar a vida arrependido

Django! Django, você deve enfrentar mais um dia
 Django! Django, agora seu amor se foi
 Uma vez a amou, oh oh
 Agora a perdeu, oh whoa
 Mas agora a perdeu para sempre, Django

Quando há nuvens no céu, e elas estão cinzas
 Você pode estar triste, mas lembre-se que este amor passará
 Oh Django!
 Após as chuvas o sol
 Estará brilhando

Uma vez a amou, oh oh
 Agora a perdeu, oh whoa
 Mas agora a perdeu para sempre, Django

Quando há nuvens no céu, e elas estão cinzas
 Você pode estar triste, mas lembre-se que este amor passará
 Oh Django!
 Após as chuvas o sol
 Estará brilhando

Django!
 Oh oh oh Django!
 Você tem que seguir em frente
 Oh oh oh Django

(BACALOV, 1966, tradução nossa)

Acompanhamos junto da canção, a trajetória de Django, caminhando descalço junto de um grupo de outros escravos atravessando os vastos *canyons* do Texas. Observamos a

passagem do tempo à medida que escurece, os capatazes montados a cavalo continuam guiando os escravos a pé até o cair da noite que é quando a música se encerra para nos apresentar outro protagonista do filme, o personagem King Schultz.

Esta fórmula prossegue ao longo de todo o filme deflagrando o ilusionismo ao ser iniciada, para logo em seguida recobrar a atenção, desta maneira a imersão, da audiência no filme. Com a sincronia evidenciada através das montagens de passagem temporal, aliadas às músicas ou canções selecionadas por Tarantino, estes momentos do filme marcam os pontos em que as sequências se conectam ao longo do filme. Ao todo, estes momentos de montagem musicais tem valor empático para o filme, ou seja:

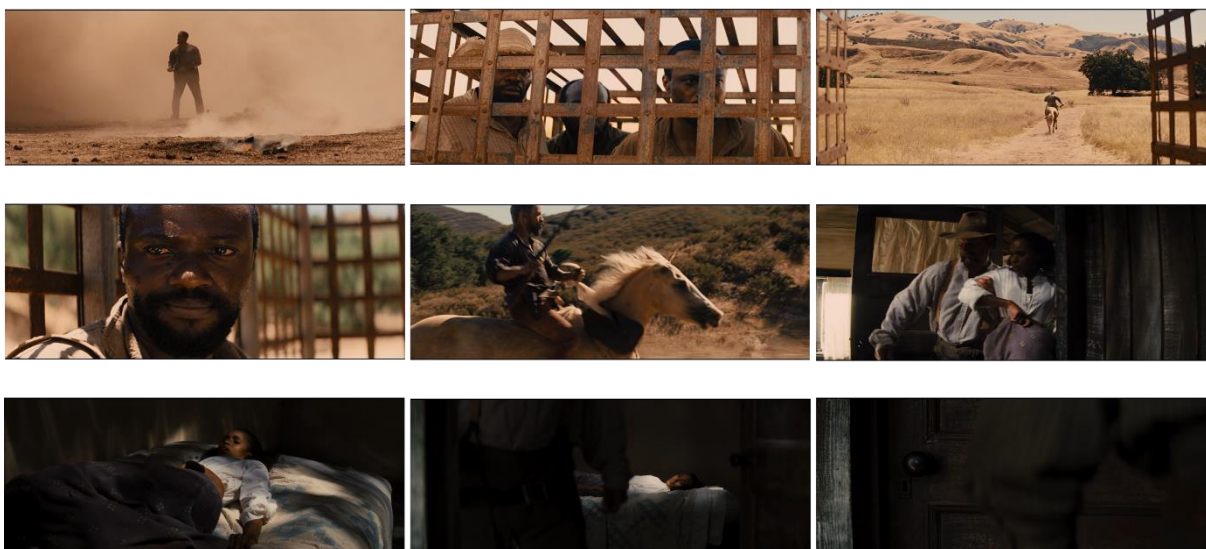
a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena dando ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento. Podemos então falar de música empática (do termo empatia: faculdade de partilhar os sentimentos dos outros). (CHION, 2011, p.14)

Vemos esta fórmula recorrer ao longo de toda projeção, intercalando as canções e partituras com as cenas principais onde em geral há silêncio por parte da trilha sonora deixando os diálogos e verborragias dos personagens tomarem conta da encenação. Existem exceções, em momentos pontuais durante o filme podemos notar intervenção sonora no meio da cena, por exemplo: 1) Quando Django fala sobre Broomhilda pela primeira vez. 2) Quando Django se vinga de seus antigos capatazes. 3) O grupo que nos remete a klu klux klan ataca os protagonistas. 4) Quando Broomhilda é retirada da caixa quente de punição. 5) Quando Django e Broomhilda se reencontram. 6) E quando os protagonistas aguardam a alforria de Broomhilda. Estas sendo também empáticas aos sentimentos dos personagens. As canções e partituras predominam nas montagens de transição, e se tornam ainda mais predominantes nos últimos treze minutos da narrativa quando seis sequências de montagens são apresentadas consecutivamente, com alguns breves momentos de silêncio.

b) Longa sequência de montagens com 6 canções consecutivas (aprox. 13 min)

Esta longa sequência de montagens ocorre nos últimos momentos do filme, quando Django consegue se libertar e matar seus captores que estavam o levando à prisão, o protagonista liberta também um trio de escravos que os acompanhavam e segue ao resgate de sua amada.

Figuras 31 a 39 - Django escapa. Canção: “Who Did That to You?” (2012), de John Legend



Fonte: *Django Livre* (2012), de Quentin Tarantino.

A canção sinaliza uma narrativa de vingança, empática à situação do protagonista, contando a trajetória de um homem que se intitula um justiceiro atrás daquele que, de alguma forma não identificada na canção, trouxe dor à sua amada.

Não tenho medo de fazer o trabalho do Senhor
Você diz que a vingança é dele, mas eu faço primeiro
Eu vou cuidar dos meus assuntos em nome da lei

Agora, se ele te fez chorar, oh, eu tenho que saber,
Se ele não está pronto para morrer, é melhor que ele se prepare
Meu julgamento é divino, eu vou te dizer quem você pode chamar,
Você pode chamar

É melhor você chamar a polícia, chamar o legista,
Chame o seu padre, peça-lhe que o avise.
Não haverá paz quando eu achar aquele tolo
Que lhe fez isso
Que lhe fez isso, meu amor
Que lhe fez isso,
Tenho que encontrar aquele tolo que fez isso com você...

(LEGEND, 2012, tradução nossa).

Enquanto a música toca, vemos a disparada de Django à cavalo de volta à Candyland onde sua esposa ainda se encontra cativa. Similarmente ao que Chion nos atenta sobre o conceito de síncrese, ama soma de sincronismo e síntese, vemos aqui representado de forma metafórica (2011, p.14). Chion usa o exemplo das mãos pregadas em *Persona* (1966), de Bergman, onde seria esse efeito de síncrese que nos faria não ter dúvidas de que “os sons ouvidos nas mãos pregadas sejam os sons do martelo que as prega” (2011, p.14). Tal efeito que, para Chion, estaria banalizado pela habitualidade com que a sincronia de som e imagem

é feita no cinema, “o hábito levou-nos a ver este fenómeno como natural e cinematograficamente desprovido de interesse” (2011, p.15). Entretanto, nestas sequências de montagem finais de Django, podemos reconhecer estes sons metaforicamente martelando o compasso da jornada do protagonista, pautando na imagem ritmo, intensidade e intervalo. Na conclusão da canção temos uma breve pausa quando os capatazes que detém Broomhilda trancam a moça em um quarto. Vemos então uma troca de ambiente enquanto outra canção começa, onde temos uma metáfora visual do martelo pregando, compassada junto da canção.

Figuras 40 a 48 - Django se vinga. Canção: “Too Old to Die Young” (2012), de Brother Dege



Fonte: *Django Livre* (2012), de Quentin Tarantino.

Ao adentrarmos o ambiente desta cena, a casa dos capatazes de Candie, podemos notar um dos homens martelando um prego em uma casa de passarinho de madeira ritmado com o som da canção. Neste momento acompanhamos o início da vingança de Django que, em seu caminho de volta à fazenda, para na casa destes capatazes que mataram anteriormente um escravo fugitivo soltando os cães em cima do mesmo. Temos um breve momento de dessincronia logo após esta introdução ritmada da montagem, Django adentra a casa atirando contra todos os capatezes. Os sons das balas de Django fora de sincronia com a batida da canção predominam brevemente, para logo em seguida voltarmos a sincronia quando vemos o protagonista seguindo seu caminho a cavalo. Percebemos uma proximidade do cavalgar de Django com a batida da canção. Em uma ação paralela à de Django, vemos os antagonistas enterrando seu falecido patrão. A canção aqui parece fixar o ímpeto e a fúria de Django, mas é bruscamente interrompida quando o protagonista chega no galpão onde se encontra o corpo de Schultz.

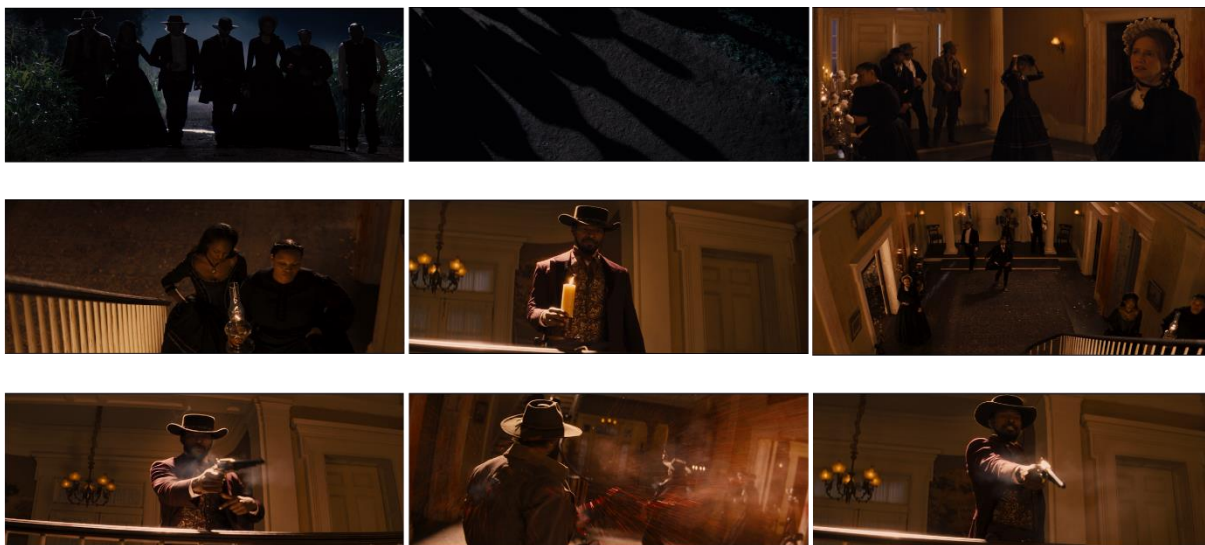
Figuras 49 a 60 - Django resgata Broomhilda. Música: “Un Monumento” (1967), de Ennio Morricone



Fonte: *Django Livre* (2012), de Quentin Tarantino.

Na partitura *Un Monumento* (1967), de Ennio Morricone, acompanhamos a despedida de Django à seu falecido mentor em empatia com o tom solene da música. O protagonista recupera seus pertences e a carta de alforria de Broomhilda que Schultz possuía, com um toque ele se despede com o termo alemão “*Auf Wiedersehen*” que significa “até nosso reencontro”, diversas vezes utilizado pelo personagem alemão ao longo do filme. Django então segue resgatar sua amada à medida que a música desvanece. Porém, ao invés do findar da música, temos uma retomada de intensidade através de uma voz feminina estridente sinalizando em tom glorioso reencontro dos amantes Django e Broomhilda.

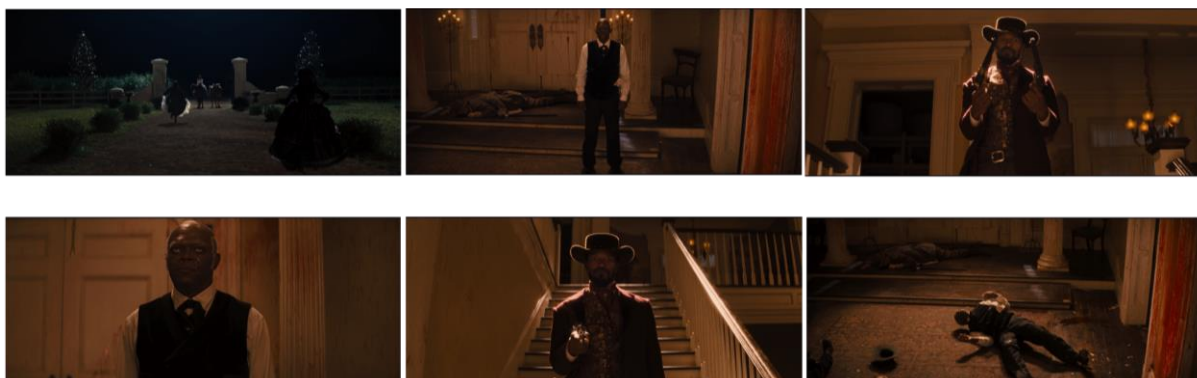
Figuras 60 a 69 - Django se vinga, parte 2. Canção: “The Sweet By-and-By” (1868), de Joseph P. Webster

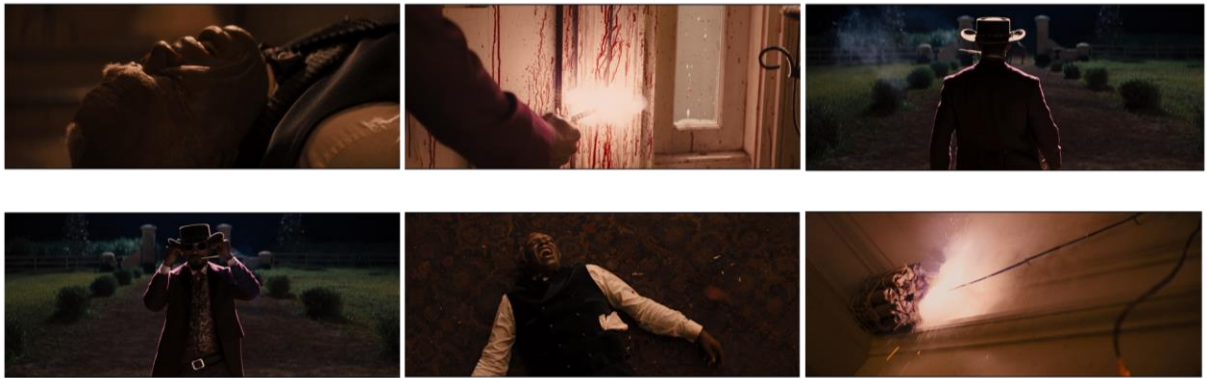


Fonte: *Django Livre* (2012), de Quentin Tarantino.

Após se reunir com sua amada os dois seguem para a casa grande esperar o retorno dos antagonistas, que adentram a casa com o personagem Stephen entoando uma canção fúnebre, que é encerrada à voz de Django, surpreendendo seus agressores. Temos então a suspensão das montagens dando lugar a encenação, junto de uma breve suspensão de músicas e canções em cena. Django elimina o restante dos capatazes com um rápido movimento de sua pistola. É então que temos um breve momento de silêncio enquanto Django mata a irmã de Calvin e confronta Stephen. No momento do confronto, mais uma partitura de Morricone entra no espaço sonoro enquanto Stephen larga sua bengala e sua pose de velho e frágil, revelando-se um homem capaz, pronto para brigar, acreditando que Django se encontra sem munição. Porém, o protagonista tem uma segunda pistola e atira no joelho de seu antagonista. A partitura cessa dando espaço para as ameaças de Stephen, agora no chão, enquanto Django acende o pavio das dinamites que ele armou para explodir a mansão.

Figuras 70 a 81 - Django confronta Stephen. Música: “Dopo la congiura” (1967), de Ennio Morricone

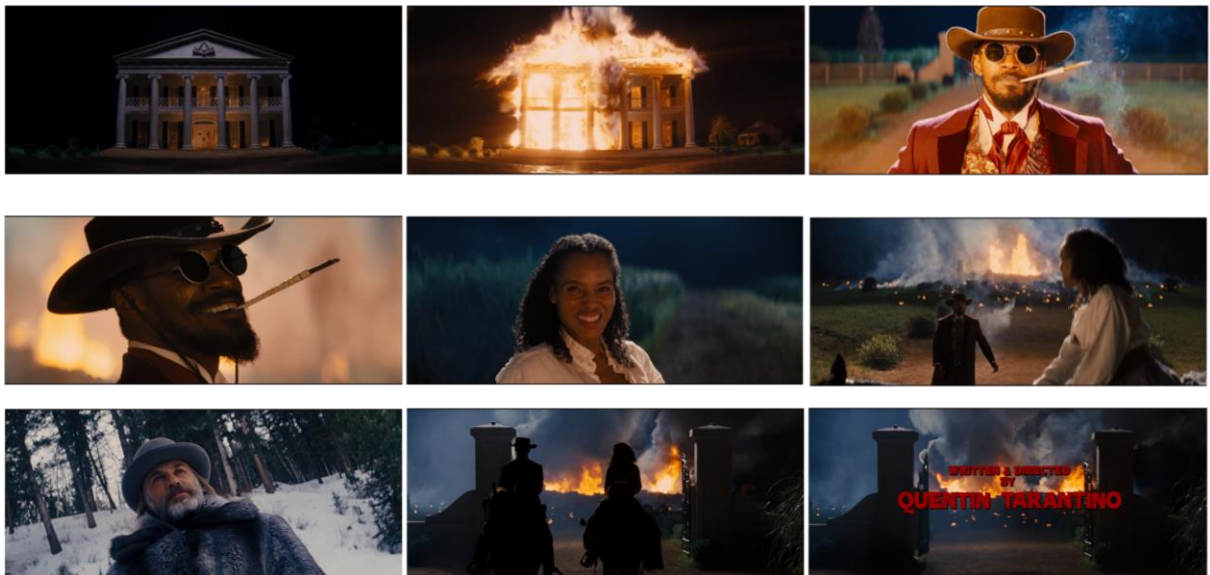




Fonte: *Django Livre* (2012), de Quentin Tarantino.

No exato momento em que Django entra em cena, literalmente adentrando o recorte do ecrã que enquadra o exterior da casa grande onde Broomhilda o aguarda, a última canção da narrativa imediatamente se apresenta. Com um ritmo extrovertido, poderíamos até dizer que triunfante, acompanhamos a canção “Trinity (Titoli)” (1970), de Annibale E I Cantori Moderni, enquanto observamos Django colocar o par de óculos escuros que pertencia a Calvin e com satisfação apreciar a explosão da casa grande.

Figuras 81 a 89 - Encerramento. Canção: “Trinity (Titoli)” (1970) de Annibale E I Cantori Moderni



Fonte: *Django Livre* (2012), de Quentin Tarantino.

Enquanto vemos a casa explodir aos pedaços, a canção triunfante encerra a narrativa relatando o conto de um homem que é o gatilho mais veloz do oeste, ao mesmo tempo que assistimos um *flashback* onde Schultz diz que Django seria o gatilho mais veloz do sul.

Ele é o cara que é o assunto da cidade
Com a arma incansável
Não se incomode em persegui-lo
Mantenha os vermes em fuga, garoto
Mantenha os vermes em fuga

Você pode pensar que ele é um cara preguiçoso
Sempre à seu tempo
Certamente sei que mudará de ideia
Quando vê-lo usando uma arma, garoto
Quando vê-lo usando uma arma

Ele é o supremo do oeste
Sempre frio, ele é o melhor
Ele se mantém vivo com seu *colt 45*

Você não foi feliz por tê-lo enganado
Quando vê-lo usando uma arma, garoto
Quando vê-lo usando uma arma...

(ANNIBALE; et al., 1970, tradução nossa)

Django e Broomhilda saem de cena enquanto a canção continua, deixando a audiência observando os escombros da casa em chamas e os títulos de encerramento do filme que aparecem. Estes momentos finais do filme funcionam como uma reviravolta do que nos foi apresentado até então. Se durante as primeiras duas horas e meia de projeção as canções aparecem brevemente e logo dão espaço para as cenas e encenações mais longas e silenciosas, no final da narrativa as canções tomam e se tornam as dominantes sobre o espaço sonoro, e também sobre o espaço cênico ritmando-o, permitindo o diálogo apenas em momentos breves da encenação. Em uma observação geral da narrativa, podemos perceber uma linha muito mais próxima ao tradicional hollywoodiano, à jornada de um herói, Django, e a clara referência que o filme faz ao mito de Siegfried. O conto alemão inclusive é narrado pelo personagem Schultz, e a narrativa do filme segue de acordo com a mitologia revelada no início do filme: Django, assim como Siegfried, passam por inúmeras provações até resgatar sua amada. Se *Django Livre*, ainda que possua os elementos de encenação em profundidade de campo, está mais próximo ao tradicional hollywoodiano, seu sucessor *Os Oito Odiados* (2015), não poderia estar mais distante disso.

4.2 OS OITO ODIADOS

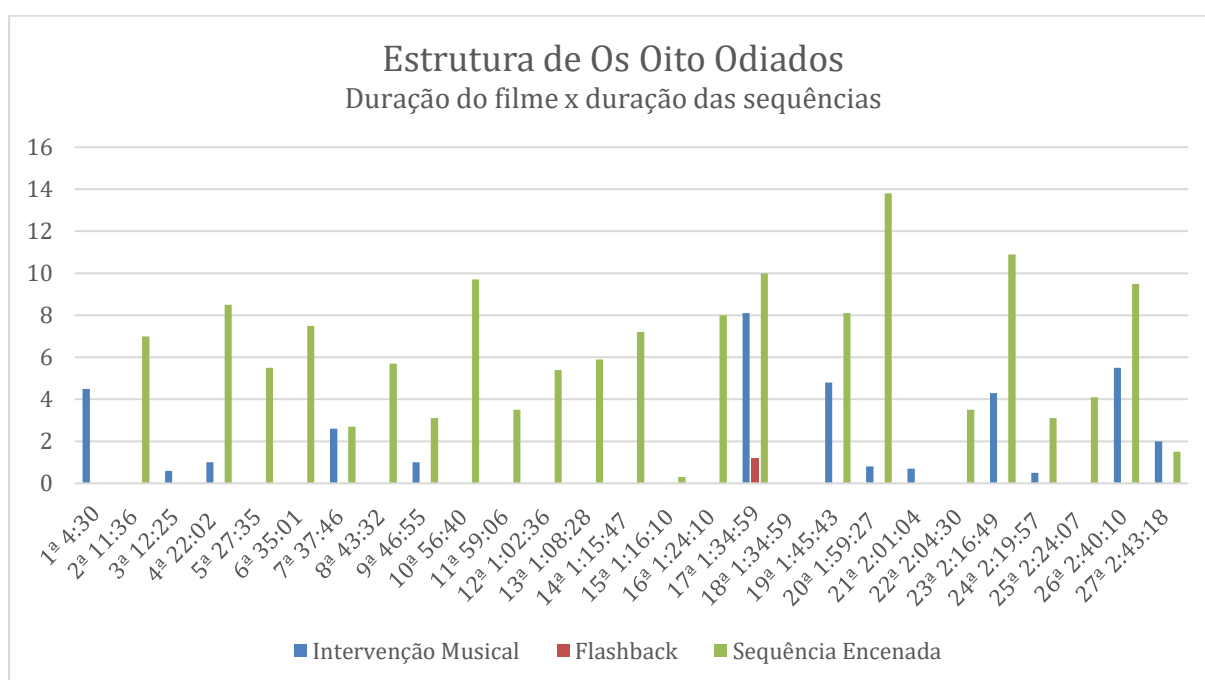
Dentre os filmes que compõe a filmografia de Quentin Tarantino, *Os Oito Odiados* possivelmente é o que mais se aproxima a metáfora visual do tabuleiro de xadrez dramático; visto que mais de duas das duas horas e quarenta e sete minutos do filme se passam em um

mesmo ambiente. O filme depende fortemente no confronto dos personagens e no desenvolvimento dramático, com alguns momentos chave em que a trilha sonora musical, e algumas poucas inserções de canções, ajudam a tensionar a narrativa ou refluir a atenção do espectador.

4.2.1. Duração dos planos

Ao compararmos o filme *Django Livre* (2012) com o filme *Os Oito Odiados* (2015), percebemos que o mais recente conta com treze sequências a menos que o anterior, entretanto, com um minuto a mais de duração. Consequentemente, notamos que o filme possui sequências mais dilatadas²¹, sendo oito das vinte e sete sequências do filme ainda mais extensas. Assim como observamos quatro grandes sequências em *Django Livre* variando entre oito a doze minutos de duração, *Os Oito Odiados* consta com uma variação de oito a quase quatorze minutos de duração em suas oito grandes sequências. Ou seja, o dobro de sequências longas, com duração ainda mais extensa que em *Django*.

Figura 90: gráfico da planificação de *Os Oito Odiados*.



Fonte: Autoria própria.

²¹ Sequências de maior duração, mais extensas ou expansivas.

Ao lembrarmos da fragmentação do campo cognitivo pontuado por Crary (2013, p.36), logo pensamos em um filme onde a atenção se torna um exercício mais laborioso e frágil. Em outras palavras, muito mais suscetível a sua própria decomposição.

O oitavo filme de Quentin Tarantino fica com apenas seis sequências abaixo de quatro minutos de duração, um enorme contraste ao compararmos com as vinte e sete sequências curtas de *Django Livre*, das quais dezesseis são intervenções musicais. Se em *Django* pudemos observar uma estrutura fílmica mais alinhada com o ritmo e os passos da jornada do herói, em *Os Oito Odiados* podemos perceber uma redução no número de cortes, planos mais longos e de tal forma, podemos perceber mais a tal filiação de Tarantino com a cena, o plano e as performances, como descrito no primeiro capítulo. Entretanto, podemos perceber também uma encenação que tensiona mais os limites do fluxo de atenção e distração. Um exemplo desta encenação exacerbada é a sequência em que o personagem de Samuel L. Jackson provoca o personagem General Smithers através de uma narrativa perversa que o próprio personagem de Jackson, Major Marquis Warren, apresenta. A sequência em questão é basicamente um monólogo do personagem Warren, com uma breve conversa entre os dois senhores anteriormente, totalizando dez minutos de encenação.

Pensarmos então na questão da atenção e distração, Tarantino em *Os Oito Odiados* parece não se preocupar com a diminuição do ritmo da ação, o diretor parece confiar no poder de tensionamento da atenção que constrói em sua encenação. Ao contrário do seu predecessor, *Os Oito Odiados* tem poucas canções não orquestradas, sendo elas: "Apple Blossom", por The White Stripes, "Jim Jones at Botany Bay", cantado em cena pela atriz Jennifer Jason Leigh, "Now You're All Alone", de David Hess e "There Won't Be Many Coming Home", de Roy Orbison. Tais canções são utilizadas em momentos chaves, enquanto a trilha sonora original composta pelo compositor Ennio Morricone, é utilizada para tensionar diversas cenas ao longo do filme. As músicas não parecem ser necessariamente empáticas aos sentimentos das personagens, mas funcionam para exacerbar a tensão pré-estabelecida pela narrativa, trabalhando a questão da atenção e distração, a qual iremos discorrer no item de relação som-imagem. Para analisar, primeiramente a estrutura da profundidade de campo e sua relação com a montagem em *Os Oito Odiados*, assim como feito em *Django*, iremos analisar dois momentos do filme, uma sequência de menor duração e uma de maior duração.

4.2.2. Profundidade de campo

Ao observarmos a encenação e movimentação dos personagens, duas sequências, como dito anteriormente, de maior e menor duração, nos parecem melhor adequar-se a metáfora visual do tabuleiro de xadrez dramático proposta por Bazin. A primeira delas, se trata da primeira cena que apresenta personagens no filme.

a) Major Marquis Warren pede para embarcar na diligência de John Ruth [00:04:49 – 00:11:35]

Figuras 91, 92 e 93 – Major Marquis e a diligência



Fonte: *Os Oito Odiados* (2015), de Quentin Tarantino.

Iniciamos a sequência, assim como a série de eventos do filme, com um plano geral de uma diligência puxada por seis cavalos sendo bruscamente freada, um movimento de panorâmica de cima para baixo nos revela a figura de um homem sentado, no meio da estrada, em cima de três cadáveres. O primeiro corte nos revela o rosto do personagem Major Marquis Warren, interpretado por Samuel L. Jackson, em *close up*, questionando o condutor da diligência sobre a possibilidade dele subir a bordo. Ambos os passageiros da diligência e o major estão correndo contra o tempo para chegar à cidade de *Red Rock* antes que uma tempestade de neve os alcance. A medida que conversam sobre a impossibilidade de se chegar à cidade em tempo, sendo obrigados a procurar abrigo no armário da Minnie, o major vagarosamente se aproxima da diligência, afagando os cavalos casualmente enquanto fuma seu cachimbo e conversa com o condutor O.B. Jackson. O condutor revela que o

passageiro de sua diligência pagou caro pela viagem privada, tendo o major que falar pessoalmente com o passageiro para ter permissão de entrar no veículo.

Warren esvazia e guarda seu cachimbo, então se dirige para a parte de trás da diligência, porém, logo após dar alguns passos vemos uma mão carregar para fora da janela do veículo uma espingarda, demandando que o major pare onde está. O passageiro, caçador de recompensas John Ruth “o carrasco”, exige que o major coloque suas duas pistolas em uma pedra à alguns metros de distância da carruagem e que levante ambas as mãos acima do chapéu, para apenas então se aproximar. Acompanhamos o compasso vagaroso da cena enquanto vemos de uma perspectiva onde o major se encontra de costas para a câmera, ele puxa ambas as pistolas de seu coldre erguendo-as acima da cabeça. Warren então se vira e lentamente se dirige até a pedra, seguindo a ordem de John Ruth ele posiciona as armas na pedra e começa a se aproximar, para ser novamente impedido pelo carrasco que esbravejando recobra que Warren deve estar com ambos os braços acima da cabeça. O personagem para com o comando de Ruth, para instantaneamente levantar bem alto os braços de força exagerada, para então seguir em direção a carruagem. Logo após alguns passos Ruth já o manda parar. A cena em geral é silenciosa, com a exceção dos diálogos dos personagens e um som de fundo do vento e a tempestade de neve se aproximando ao longe, contando apenas com a tensão estabelecida pela narrativa e a encenação para focalizar a atenção da audiência.

A carruagem se abre e então vemos o rosto de John Ruth pela primeira vez, ele reconhece o major com quem já tivera um jantar no passado. Após Ruth questionar Warren sobre a segunda passageira da diligência, Daisy Domergue, a prisioneira do carrasco que vale dez mil dólares quando entregue à justiça. Warren afirma não ter interesse algum em Daisy, visto que ele possui já para si os cadáveres de três foras da lei que deseja levar para *Red Rock* em busca de recompensa. John Ruth permite que Warren se aproxime e mostre os papéis dos foras da lei que ele está carregando consigo, ao apanhar os papéis ele pede novamente que Warren se afaste, ele lê os documentos. Enxergamos com mais clareza neste momento as feições e gestos da personagem Daisy, com arranhões e um olho roxo, a personagem intrigante e excêntrica tampa uma das narinas ejaculando um jato de catarro de sua narina desobstruída. Após fazer isso, a personagem limpa as mãos na carruagem e apoia a cabeça delicadamente na janela, sorrindo para o Major. O comportamento hostil, provocativo e perigoso de Daisy se mostra um objeto de intriga para o observador ao longo do filme, exacerbado pelos momentos contrastantes em que a personagem demonstra delicadeza, sensibilidade e até mesmo ternura ao reencontrar seu irmão no final do filme.

John Ruth decide dar uma chance ao major, contanto que o mesmo deixe suas pistolas com O.B. em cima da carruagem. Ao questionar a decisão de Ruth, Daisy leva uma pancada forte na cabeça fazendo-a sangrar, o carrasco a ameaça dizendo que se ela abrir a boca novamente ele afundará seus dentes (promessa de fato cumprida mais adiante no filme). Após entregar as pistolas para O.B., Warren pede a ajuda de John Ruth para carregar os corpos mais rapidamente, pois a nevasca está no encalço deles, em troca de seu pedido ele recebe um enfurecido monólogo do carrasco ditando como Daisy está algemada à ele, e como ela continuará assim algemada até que cheguem na cidade, portanto que o irritadiço John Ruth o ajudaria.

A parcimônia com que é desenvolvida essa sequência é praticamente uma síntese do estilo de encenação presente ao longo do filme. O fluxo de atenção dilatado, as tensões mais alongadas, e as performances têm maior presença. Podemos notar o ruído de fundo da nevasca que se perpetua durante todo o filme, como um zunido que enerva as tensões narrativas desenvolvidas nas cenas. Sem efeitos musicais tão presentes e soberanos como em *Django, Os Oito Odiados* parece querer testar os limites da dissolução da concentração, cuja sustentação se encontra principalmente na performance e no drama narrativo. Sobre estes personagens que dão base ao desenvolvimento dramático, se tratam de figuras que em sua expressividade beiram o limiar do caricato. O fluxo de atenção e distração, que vez ou outra é elevado pela trilha sonora, é centrado no embate verborrágico destes personagens no tabuleiro dramático e suas ações. Desta forma, a questão da dissolução da atenção pode ser considerada um problema nesta oitava obra de Tarantino, ao considerarmos uma fatia de sua audiência que espera os prazeres do cinema *mainstream* e da cultura *pop* que o diretor diversas vezes referênciava. No caso de *Os Oito Odiados*, a presença visual do cinema de gênero *western* é evidente, como em *Django*, assim como as similaridades na proposta narrativa com o filme *O Enigma de Outro Mundo* (1982), de John Carpenter e de *Cães de Aluguel* (1992), do próprio Tarantino. Porém, com uma trilha sonora musical original, composta por Ennio Morricone, a presença de canções mais ritmadas características do cinema de Tarantino é menos recorrente do que qualquer outro trabalho do diretor. Canções estas que entravam soberanas e abundavam em *Django Livre*, pautando um ritmo mais acelerado, como vimos anteriormente no exemplo das seis sequências musicais consecutivas durante o clímax do filme.

Se a primeira cena de introdução de personagem em *Os Oito Odiados* é praticamente uma síntese do próprio filme, temos o clímax da encenação em profundidade de campo na mais longa sequência da obra. Após ingerir veneno John Ruth, assim como o cocheiro O.B.,

vomita sangue copiosamente, até ser assassinado com um tiro de sua própria pistola roubada por Daisy. Este momento, antes de morrer, em que John Ruth parte para cima de Daisy é um dos momentos onde a trilha sonora musical se sobrepõe tornando-se o elemento mais perceptível da cena. Um barulho estridente de violino embala a alteração de Daisy e John Ruth até ser silenciada com a morte do caçador de recompensas. É quando o Major Marquis toma a arma de Daisy e começa a investigar o assassinato que acabara de acontecer.

b) Warren investiga o assassinato de John Ruth [01:45:35 – 01:59:30]

Figuras 94, 95 e 96 – Major Marquis e Mannix investigam a morte de John Ruth

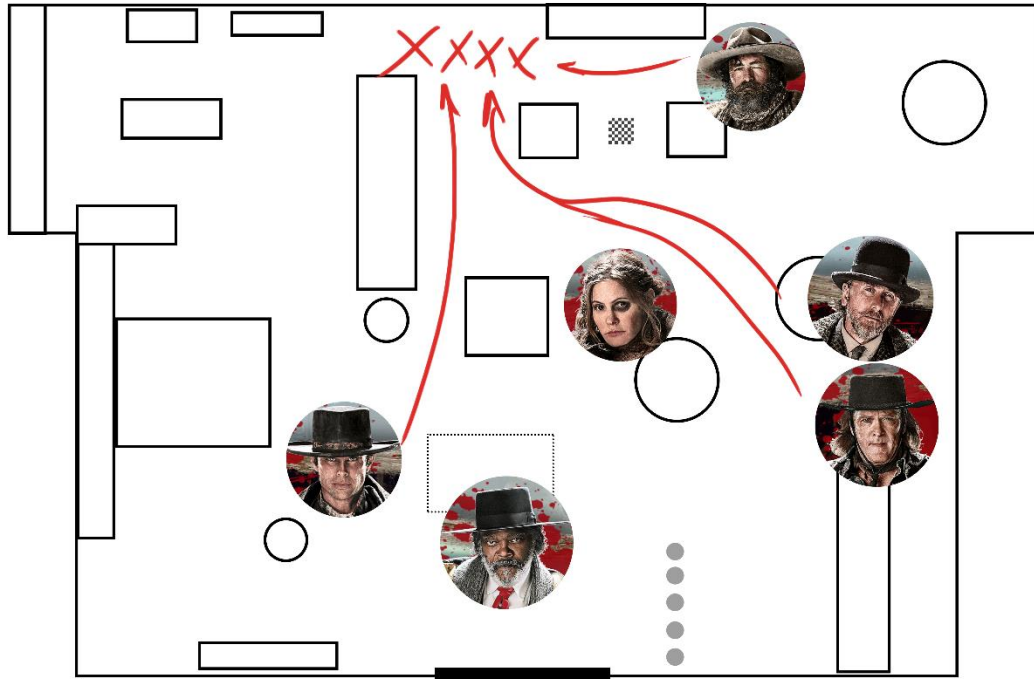


Fonte: *Os Oito Odiados* (2015), de Quentin Tarantino.

Anteriormente na narrativa John Ruth e Warren apreenderam todas as armas dos que estavam ali presentes, portanto neste momento, Warren tem o domínio da cena. O Major Warren se afasta de Daisy em direção ao centro da sala, para poder ter em vista todos os envolvidos, ordenando que eles se dirijam para a parede próxima à lareira. Ao ouvir a reclamação esbravejada de Joe Gage, supostamente um *cowboy* à caminho da casa de sua mãe para o natal, Warren atira contra uma cadeira próxima à Joe, que decide obedecer as ordens do major. Joe se encontra no bar, junto de Oswaldo Mobray, ao contrário de John Ruth que tinha o apelido de “o carrasco”, Mobray seria supostamente o verdadeiro carrasco que executa os prisioneiros de *Red Rock*. Ambos caminham do bar em direção a parede da lareira. Chris Mannix, mais próximo ao fogão de lenha onde quase bebera o mesmo café que matou John Ruth e O.B., também se dirige a parede, sem reclamar. Vemos os três posicionados à parede de frente para Warren, exceto Bob, o mexicano que supostamente estaria tomando conta do

armarinho na ausência de Minnie e seu marido, o mexicano permanece parado ao lado da lareira até receber ordem direta de Warren para se juntar aos demais, ele assim o faz. Daisy permanece no chão, ainda acorrentada ao cadáver de John Ruth.

Figura 97 – Planta baixa da investigação do assassinato de John Ruth (a)



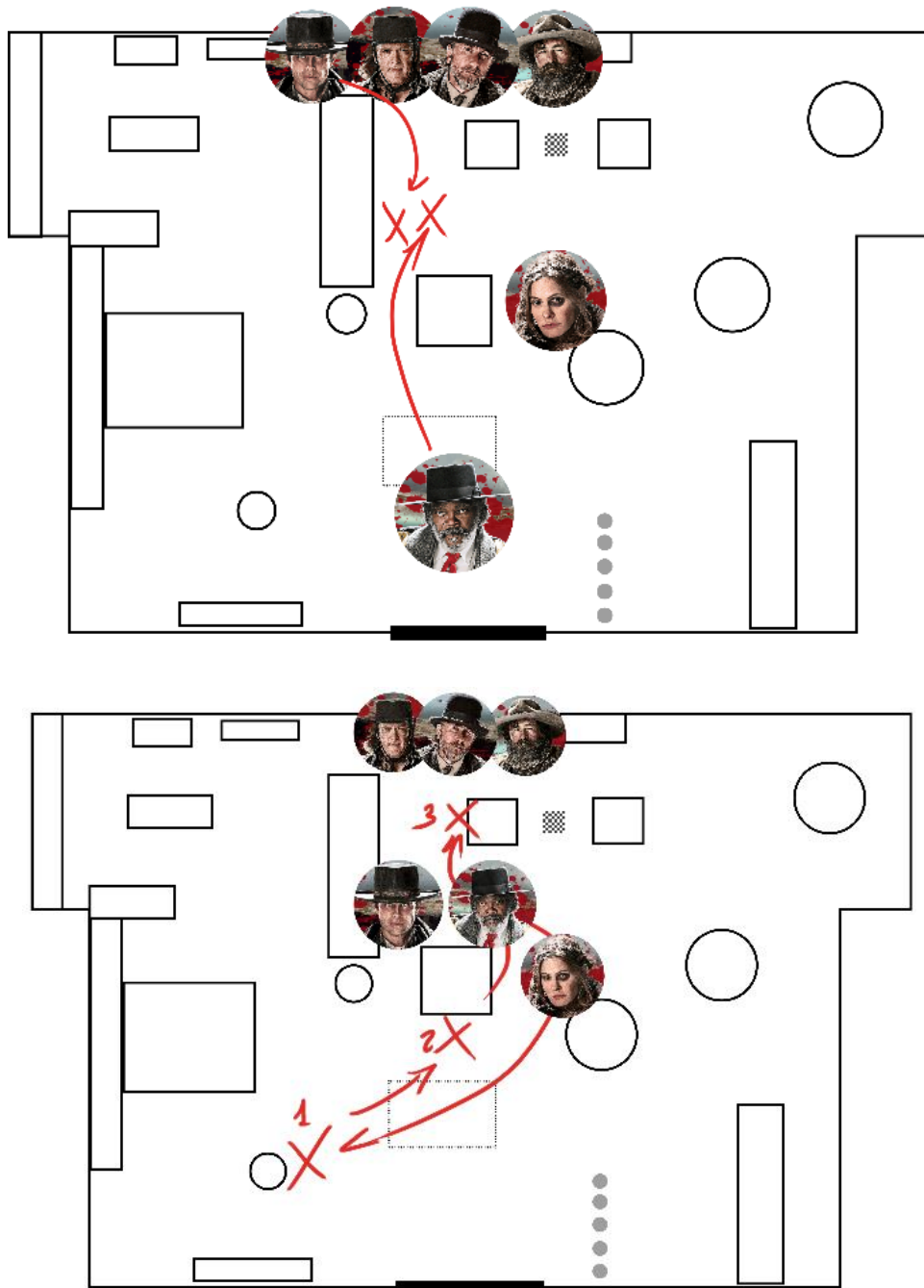
Fonte: Autoria própria

Com todos os homens virados para a parede, Warren se aproxima lentamente, caminhando através da sala, por entre as mesas, parando por um momento para observar a ensanguentada Daisy que ali se encontra, ainda ofegante depois de ter sido espancada e matar John Ruth. Warren se aproxima ainda mais dos homens à parede parando ao lado da cadeira que pertence ao marido de Minnie, Sweet Dave, posicionada bem em frente a lareira. Warren chama Chris Mannix para se juntar a ele e pegar uma pistola em seu coldre e aponte para os homens à parede, pois Chris quase bebera do café, portanto ele não seria o responsável pelo veneno. Ao perceber que Daisy havia pego a chave das algemas do corpo de John Ruth Warren atira no chão próximo a ela, forçando-a a entregar a chave. Warren se afasta de Daisy e Chris caminhando até o fogão, onde ele atira a chave nas chamas. Quando Daisy começa a xingá-lo histericamente, ele atira contra o corpo de John Ruth espirrando sangue na cara de Daisy para fazê-la parar de gritar.

A cena prossegue em total silencia musical, tendo como únicos elementos sonoros os efeitos de *folley*, como o zunido impávido da nevasca do lado de fora, e os diálogos dos personagens. Warren cruza pela primeira vez a sala partindo do fogão em direção ao ponto

onde Daisy se encontra, explicando que ela acabara de matar a única pessoa interessada em levá-la com vida a *Red Rock*. Enquanto reflete em voz alta sobre um ou mais dos homens à parede estar ou não trabalhando para libertar Daisy, ele se dirige à mesa de madeira atrás de Chris Mannix, onde apoia suas duas pistolas e se senta para recarregá-las.

Figuras 98 e 99 – Planta baixa da investigação do assassinato de John Ruth (b) e (c)



Fonte: Autoria própria

Ao deixar os invólucros de balas vazias caírem, o qual observamos em *close up* atingirem o chão de madeira do local, percebemos que Tarantino faz uma demarcação do ambiente através dos passos dos personagens, suas vozes e monólogos, também com os sons

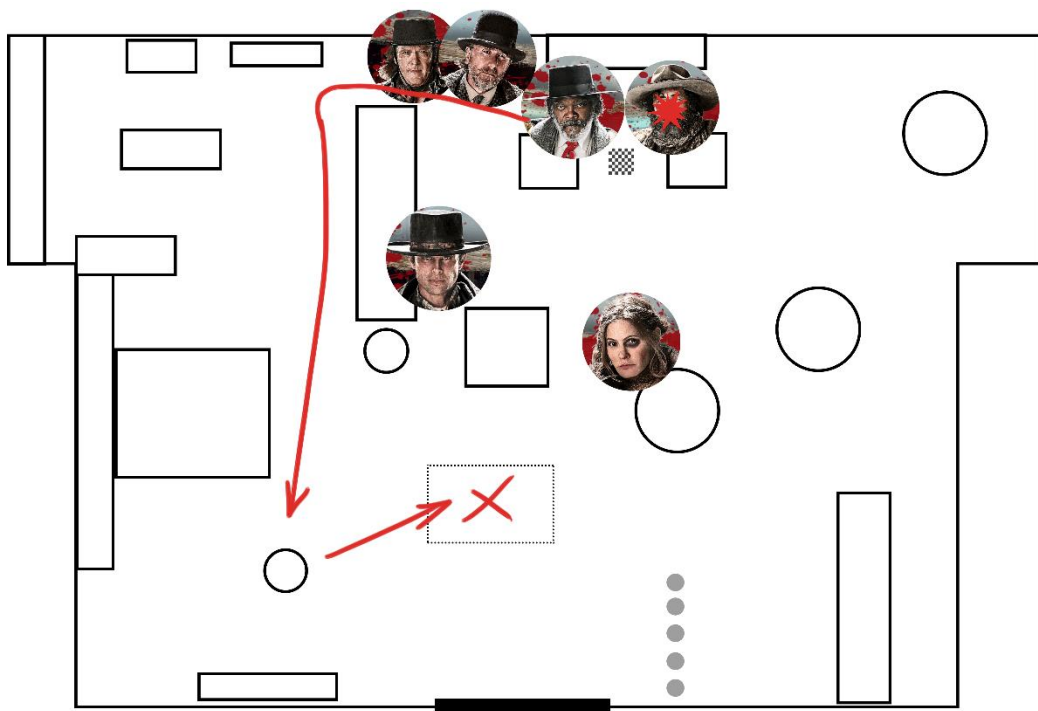
os objetos (assim como os tiros). Tal demarcação se revela adiante importante, tendo em vista que existe um sétimo sujeito ainda vivo no local, escondido sob o assoalho de madeira. Continuando sua investigação, Marquis pergunta quem fez o café, Bob responde imediatamente apontando para o cadáver de John Ruth. Porém, Marquis muda sua abordagem a pontuar sua curiosidade sobre o guisado supostamente feito pelo mexicano mais cedo naquele dia. Marquis se levanta e caminha novamente em direção aos homens à parede, parando mais uma vez ao lado da cadeira de Sweet Dave. Ouvimos o personagem de Marquis descrever como o sabor de um guisado preparado por diferentes pessoas sempre tem um sabor peculiar, dos temperos e do modo de preparo da pessoa que o fez e mesmo admitindo que não come o guisado de Minnie em seis meses, ele diz ter certeza que o guisado que os hóspedes comeram hoje com certeza foi feito pela dona do armário. O personagem então dá a volta na poltrona, revelando que não importa se o armário pertence a Minnie, está cadeira pertence ao Sweet Dave e ninguém pode sentar nela, o que Marquis fez durante a janta, assim nos atentando para o fato de que Bob não está familiarizado com as normas do local (reforçando uma cena anterior, quando Marquis adentra o armário pela primeira vez, percebe que Bob não está aplicando a regra de Minnie de que é proibido o uso de chapéus no estabelecimento). Marquis remove as mantas que cobrem a cadeira para revelar uma enorme mancha de sangue na cadeira, provavelmente o sangue de Sweet Dave.

Neste momento temos o confronto de duas peças, Bob e Marquis, o mexicano reforça dizendo que estava tocando noite feliz durante o jantar, a hora que o café fora envenenado, para qual o major responde que não disse que foi o mexicano que fez o café, mas sim que não foi ele quem preparou o jantar. É nesta hora que Marquis apresenta sua teoria de que o mexicano está trabalhando com alguém, e que ambos assassinaram os donos do local para encurralar John Ruth, mas que não contavam com a nevasca e os hóspedes extras. Quando Bob diz que a teoria de Warren é rebuscada, é quando o mesmo avança a passos lentos para perto dos homens à parede, apontando o fato de que anos atrás havia uma placa proibindo a entrada de mexicanos e cães, a qual foi retirada porque Minnie passou a deixar cachorros entrarem.

Major Marquis Warren lentamente encurrala Bob, não apenas com suas palavras, mas com seus movimentos em cena, se aproximando à medida que desmascara a farsa do mexicano, vemos o ápice do dilatado confronto dos dois personagens em *close up*, intercalando suas reações à medida que a narrativa é desenvolvida. É quando Warren fica mais próximo de Bob, vemos o rosto do mexicano de perfil, que o major entra no frame

encarando seu adversário cara a cara. Warren revisa passo a passo as evidências de que Bob é um dos culpados pelo assassinato de Minnie, brevemente virando as costas para o mexicano e se afastando novamente uns dois passos, sabendo que sua retaguarda está coberta por Mannix. Desta forma a cena continua a ser tensionada e dilatada, pressionando o limite da dissolução da atenção da audiência. A distância de Warren se revela um movimento feito para sentenciar o antagonista, ao se virar de volta o major finalmente atira contra o mexicano e rompe o fluxo de atenção. Quando o mexicano cai no chão em frente a lareira, Warren caminha suavemente na direção de seu inimigo caído, para lhe fornecer mais dois tiros, simultaneamente disparados, no rosto.

Figura 100 – Planta baixa da investigação do assassinato de John Ruth (d)



Fonte: Autoria própria

Ao terminar com Bob, Warren regressa de frente para com os dois homens restantes à parede, alegando que desmascarar o mexicano não o levará mais perto de decifrar quem envenenou o café, desta forma iniciando uma nova tensão. Portanto, Warren continua sua caminhada cruzando a frente dos homens em direção a cozinha, seguindo até o fogão para pegar o bule de café envenenado, demandando a confissão de um dos dois, caso contrário ele fará Daisy beber o bule de café todo. Ao delegar sua ordem, Warren se vira de frente para os dois homens à parede, esperando a confissão, como ela não vem, o major cruza pela segunda vez a sala partindo do fogão em direção ao ponto onde Daisy se encontra. Assim, como quem esperava por este momento, o *cowboy* Joe Gage à parede pede que Warren pare onde está, e

de forma irritadiça confessa que envenenou o café, desta maneira rompendo pela segunda vez com a tensão que ainda estava incipiente. Mannix que permanecia em sua posição até tal momento solta um sorriso histérico de satisfação e pede permissão à Warren para matar Joe Gage. Neste momento, vemos uma estranha escolha de enquadramento da câmera fechada em *close up* nas costas de Warren. Através de uma panorâmica de cima para baixo, a câmera nos revela porque Joe Gage escolhera justo aquele ponto para gritar que o major parasse, pois aquele exato ponto era a tampa de um alçapão e dentro dele, bem abaixo do major, se encontrava o quarto membro e líder da gangue cujo objetivo era soltar Daisy, Jody Domergue. É neste momento de reviravolta que Jody atira com uma espingarda no saco escrotal do major, que urra de dor ao cair no chão se contorcendo, deixando a cena em estado de alerta. Vemos também uma escolha de quebra do ilusionismo neste momento por parte do diretor com uma exagerada câmera lenta em que Mannix se virar bruscamente em direção ao major, neste momento o suposto Oswaldo Mobray retira uma mini pistola que ele possuía escondido, atirando em direção à Mannix, que ao ser atingido na lateral da barriga, atira de volta no estômago do Mobrey impostor. Ao perceber que seu agressor está impossibilitado, Mannix se volta contra Joe Gage, que se vira de costas alegando estar desarmado. Podemos apenas ouvir os gritos de Warren no chão, o qual agora vemos em *close up* de perfil, agonizando.

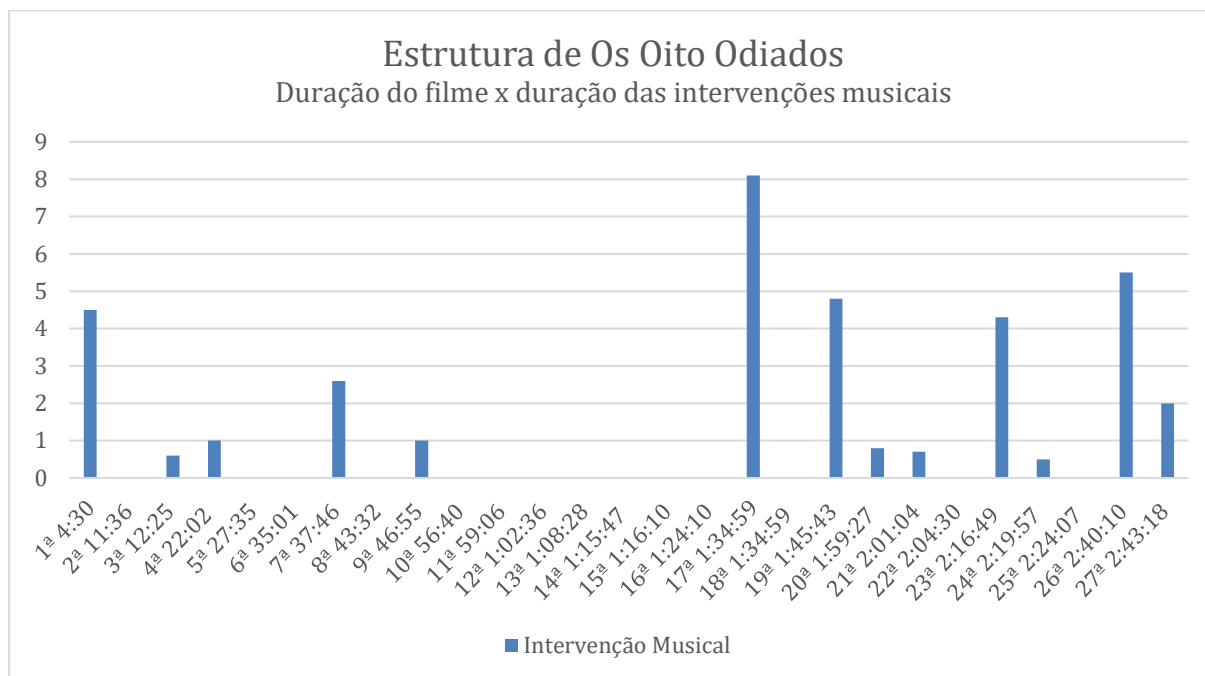
Esta é uma das cenas que perfeitamente exemplifica a metáfora do tabuleiro de xadrez dramático. Temos o armarinho como palco, ou, neste caso, o tabuleiro, e as peças em confronto se movendo pelo espaço cênico. O conflito é pautado pela performance, tensionado e atenuado, através do silêncio e da proximidade ou distanciamento destes personagens. Uma relação de atenção e distração que tensiona os limites do foco através do silêncio e da duração dos planos e da própria sequência, busca sustento na performance dos atores para nos distrair através das excentricidades de seus personagens e cativar nossa atenção através do desenrolar do mistério da narrativa decifrado pelo personagem interpretado por Samuel L. Jackson.

4.2.4. Banda sonora

Contando com uma trilha sonora instrumental original, o filme possui menos intervenções musicais, porém mais longas e por vezes mais sutis. Enquanto as cenas musicais de *Django Livre* ficavam entre dois e quatro minutos, *Os Oito Odiados* possui quatro cenas de quatro a oito minutos de duração e outras seis mais curtas. É importante ressaltar que por possui trilha original algumas cenas possuem fundo musical, portanto levamos em

consideração principalmente as sequências onde a trilha sonora, seja ela diegética ou não-diegética, se manifesta de forma empática e é, ou se torna, o som predominante em cena.

Figura 101: Estrutura sonora de *Os Oito Odiados*.



Fonte: *Os Oito Odiados* (2015), de Quentin Tarantino.

O filme se inicia com uma sequência musical de quatro minutos de duração, podemos observar nesta cena a figura de cristo na cruz entalhada na madeira, a imagem quase que soterrado na neve. A cena se alonga enquanto observamos a figura do cristo com suas feições em sofrimento, como se ele carregasse o peso da neve em suas costas, a medida que somos afastados da imagem vemos uma carruagem se aproximando, ao mesmo tempo a trilha sonora se torna mais evidenciada e com maior volume até o momento do corte que irá nos apresentar o cartão título do primeiro capítulo.

Já mais adiante, aos onze minutos de projeção, temos outra intervenção puramente musical, desta vez uma cena de transição, onde vemos os cavalos cruzando a neve embalados pelo som não diegético da música *Regan's Theme (Floating Sound)*, de Ennio Morricone. Alguns minutos depois temos outra intervenção sonora de transição, mas ao invés de uma música orquestrada, temos pela primeira vez no filme uma canção, “*Apple Blossom*” de *The White Stripes*.

Em alguns momentos apenas nos capítulos 3 e 4, quando a diligência chega no armário de Minnie, quando O.B. e Chris Mannix travam uma batalha contra o tempo para

pregar estacas de ferro no chão e traçar um caminho até a latrina antes que a tempestade chegue, e durante a provocação do Major Marquis ao General Smithers, temos como dominantes os sons da trilha sonora original orquestrada. Entretanto, durante esses dois capítulos do filme também temos três outros tipos de intervenção sonora: 1) duas diegéticas, ou seja pertencentes ao mundo da história, Bob o Mexicano toca a canção *Stille Nacht, heilige Nacht* (1818), de Franz Xaver Gruber ao piano, e Daisy toca também uma cantiga camada *Jim Jones at Botany Bay* no violão. 2) temos a intervenção do narrador, neste caso o próprio diretor Quentin Tarantino narrando alguns eventos em uma breve passagem de tempo. 3) e por último, no findar do capítulo, temos uma intervenção conjunta de áudio e imagem através de um *slow-motion* exagerado.

É apenas a partir do quinto capítulo que temos intervenção mais recorrente da trilha sonora ao longo do capítulo, durante a chegada e a tomada do armarinho pelos integrantes da gangue de Jody, irmão de Daisy, que ali chegaram antecipadamente para libertá-la. A única exceção à trilha sonora neste capítulo é uma segunda intervenção do narrador no final do capítulo estabelecendo, novamente por uma breve montagem de passagem de tempo, como os assassinos tomarem suas respectivas posições para receber os protagonistas que detém Daisy cativa. No quinto e último capítulo temos em três momentos a presença da trilha sonora original, porém, em momentos chave para o clímax da narrativa e com uma presença sonora muito mais marcante do que no capítulo anterior. Apenas no final do último capítulo, no epílogo do filme, temos o regresso de uma intervenção sonora em forma de canção com *There Won't Be Many Coming Home*, de Roy Orbison, da qual podemos compreender uma sinalização de que nenhum dos personagens ali envolvidos sairão com vida.

4.2.5. Relações som-imagem

Da mesma forma que fomos apresentados à *Django Livre*, Quentin Tarantino inicia seu filme seguinte com uma introdução musical, entretanto, ao contrário de seu predecessor *Os Oito Odiados* se inicia com algumas imagens do cenário gélido e montanhoso do Wyoming para logo em seguida nos apresentar uma sequência vagarosa com uma câmera que observa impiedosamente uma figura de cristo na cruz entalhada na madeira e sobrecarregada de neve. Enquanto em *Django Livre* observamos a jornada introdutória do protagonista, Django, embalada pela energética canção de mesmo nome, com uma câmera que se movimenta voraz através de panorâmicas, chicotes e *zooms* de aproximação brusca, em *Os Oito Odiados* encontramos uma câmera que devora e digere lentamente o que é colocado em

seu ponto de vista, a sequência é tensionada ainda mais pela trilha sonora orquestrada por Ennio Morricone:

a) Abertura: *L'Ultima Diligenza di Red Rock* (2015), de Ennio Morricone.

Figuras 102 a 111 – Abertura de *Os Oito Odiados*



Fonte: *Os Oito Odiados* (2015), de Quentin Tarantino.

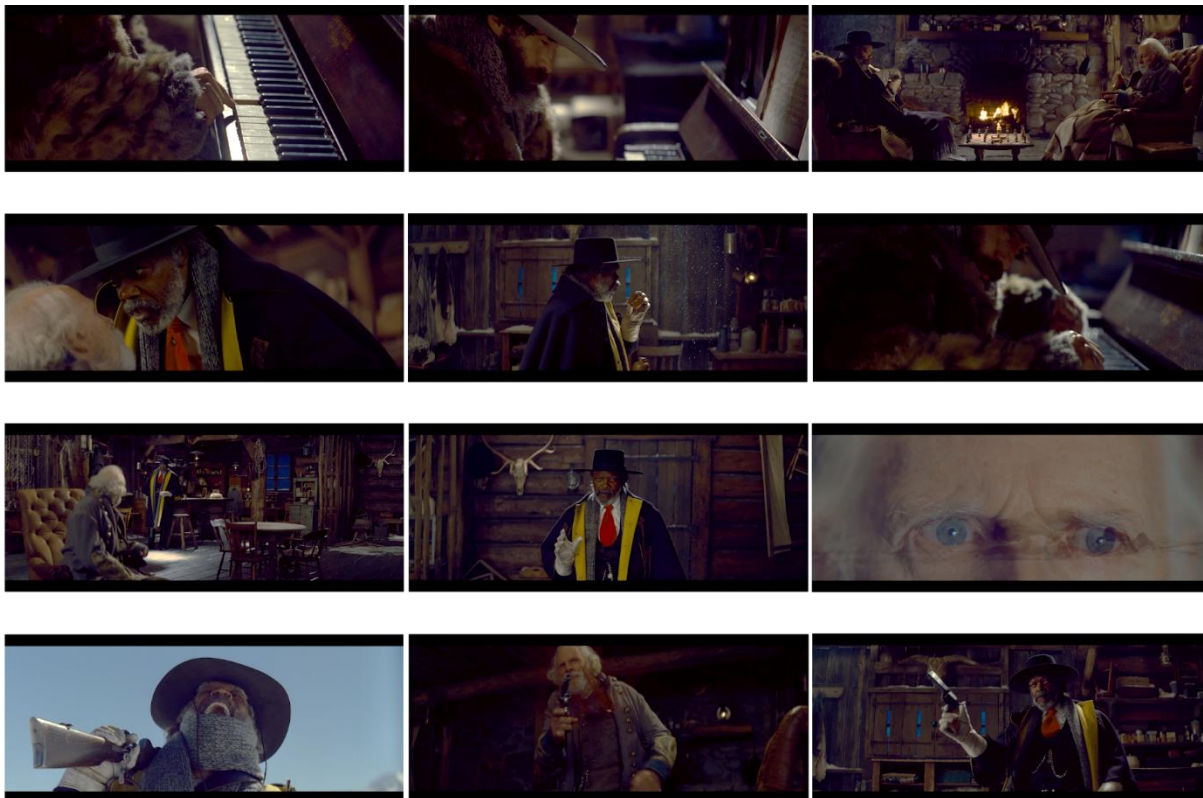
Durante os quase três minutos observando a figura de cristo e a diligência que se aproximava ao longe chegar cada vez mais perto até cruzar o ponto de vista da câmera, a música de Morricone é escalada à medida que os sons de novos instrumentos soam na composição e o volume parece aumentar à medida que a música passa de tons graves para uma composição estridente.

As cenas introdutórias, ambas de *Django* e *Os Oito Odiados* são bem representativas de seus respectivos filmes, nos revelam que tipo de jornada nos aguarda enquanto audiência.

Se em sua introdução a trilha sonora tensiona a cena à medida que a mesma é dilatada, em uma das sequências mais longas do filme, em que o Major Marquis Warren provoca o General Smithers à uma troca de tiros, vemos um arranjo ligeiramente diferenciado. Inicialmente ouvimos uma música diegética, somos apresentados a música natalina Noite Feliz sendo tocada ao piano, a música parece ajudar à encenação a deixar a cena suspensa, serena, enquanto o personagem do Major busca justamente o contrário, o conflito.

b) *Stille Nacht, heilige Nacht* (1818), de Franz Xaver Gruber, tocada em cena ao piano (Noite Feliz em português).

Figuras 112 a 123 – Cena da provocação de Warren ao General Smithers



Fonte: *Os Oito Odiados* (2015), de Quentin Tarantino.

Warren inicia a conversa de forma casual com o General, para aos poucos nos revelar, justamente no momento em que a música cessa brevemente ao piano, que foi ele quem supostamente matou o filho do General, que havia ido até o Wyoming atrás de fazer fortuna com a cabeça do Major. A canção retorna ao mesmo tempo que Warren oferece uma arma à Smithers, posicionando-a ao seu alcance e se movendo da lareira, onde estavam previamente sentados ambos, até o bar. Enquanto Warren aprofunda a narrativa de seu conto a música cessa e a medida que o Major começa a descrever a tortura física e psicológica pela qual ele teria colocado o filho do general, a trilha sonora toma a cena. De forma semelhante a cena de introdução a trilha sonora escala a medida que Warren explicita seus atos para o horror do General, até que no ápice da história a música cessa, dando espaço para o som de uma gargalhada de Warren e a conclusão da sub-narrativa apresentada. A trilha sonora retorna à medida que o diálogo de Warren tensiona sua provocação, ouvimos um violino acelerado em uma crescente até o ponto em que o General avança para agarrar a pistola, para logo em seguida tomar um tiro de Warren junto com o cessar da música. A cena é novamente suspensa, desta vez em silêncio, podemos ouvir apenas o zunido do vento e da neve do lado

de fora, e por um breve momento um som exagerado produzido pela pistola de Warren girando em sua mão antes de guardá-la de volta em seu coldre.

Enquanto a cena discorre o ponto de escuta passa da sutil música natalina e o diálogo dos dois ex-militares, para a exacerbada trilha sonora em conjunto a narrativa de Warren, para o silêncio da música junto a conclusão do diálogo, para finalmente o retorno da trilha sonora atenuada seguida do silêncio. Nesta sequência ambos o diálogo e a trilha funcionam como agentes de atração e distração, primeiramente, quase como uma competição, como se a música natalina buscasse manter a serenidade enquanto Warren busca irromper o conflito. A narrativa e o tom provocantes de Warren parece conflitar com a leveza da canção tocada ao piano, brigando pelo foco do espectador. Ao cessar da canção natalina a trilha sonora extradiegética vem à tona aliada ao personagem de Warren que trabalha maior imersão em sua história. Como se o personagem, que busca cativar seu inimigo, também buscasse cativar a atenção da audiência. Logo em seguida o silêncio parece atenuar nossa atenção desgastada pela imersão no conto do Major, para logo em seguida o som do violino perseguir novamente e brevemente a imersão que mais uma vez é bruscamente cortada no clímax da cena, deixando a audiência suspensa nos ruídos do silêncio, encerrando assim o terceiro capítulo do filme.

4.3 PERSPECTIVA COMPARATIVA

Observando nosso *corpus* de estudo dentro de uma perspectiva comparativa, notamos o desenho de dois filmes que fazem referência ao cinema de gênero *western*, ambos com aproximadamente duas horas e quarenta minutos de duração.

De um lado, *Django Livre*, de narrativa mais próxima ao tradicional hollywoodiano, do arco dramático do mito e a jornada de um herói, como o conto de Siegfried referenciado na própria história do longa. O ritmo de *Django Livre* é pautado pelas inserções musicais soberbas que, em meio às cenas principais onde discorrem os maiores diálogos e ação dramática, aparecem como montagens visuais que avançam a jornada de Django e Schultz. Ao atingirmos o clímax da narrativa, junto com ele somos levados ao clímax das inserções musicais soberanas com a longa sequência de montagens e suas respectivas canções e partituras. O filme conta com diversas músicas instrumentais, mas depende em sua maior parte das canções cantadas antes citadas na análise.

Do outro lado, *Os Oito Odiados* conta com uma narrativa mais próxima à forma da tragédia, onde todos os personagens encontram seu fim sanguinolento junto do encerramento

do próprio filme. Ao contrário do filme antecessor, *Os Oito Odiados* conta em sua maior parte com músicas de partitura, com apenas um punhado de canções em momentos específicos do filme. Não apenas a presença de qualquer tipo de música, seja ela canção ou partitura, é consideravelmente reduzida ao compararmos com a ritmada jornada de Django, o que evidentemente, pode-se supor, torna o filme um desafio maior em sua sustentação do fluxo de atenção e distração. As montagens musicais soberanas em Django em geral aparecem como uma breve ruptura da tensão dramática, um momento de leveza, ou suspensão. Ao final do filme, com a longa sequência de montagens musicais, vemos isso ser usado de outra forma: as montagens acumulam um caráter de urgência para a narrativa em seu clímax, durante a fuga de Django, sua cavalgada de vingança, então temo um breve retorno a suspensão da ação dramática com a despedida de Django ao falecido Schultz. A partir deste momento as montagens acabam e as músicas e a encenação se tornam uma coisa só, levando à audiência ao ponto final do filme com uma canção triunfante e a vitória do protagonista herói.

Se as cenas mais longas e dramaticamente pesadas em *Django* encontravam ao seu fim um alívio musical embalando montagens aceleradas e ao final um caráter de urgência e ações mais explosivas, isso simplesmente não ocorre em *Os Oito Odiados*. Em seu oitavo filme, Tarantino utiliza as partituras como ferramenta de tensionamento da dramaticidade encenada, aliado ao enervante zunido profundo da nevasca que percorre toda a projeção. O som perturbante da nevasca alinhado à trilha sonora original se aglutinam e enaltecem às tensões dramáticas que a narrativa e a encenação nos apresenta. De certa forma, todos esses elementos giram em torno dos personagens, suas ações, como observamos a narrativa provocadora do Major Warren, e como a música ali funcionava subserviente à performance de Samuel L. Jackson. Estes elementos, sonoros e narrativos, em *Os Oito Odiados* nos parecem mais dependentes da performance do ator, da expressividade e excentricidade dos personagens e seus diálogos, para manter e revitalizar o fluxo de atenção e distração.

Das personagens, a expressividade e excentricidade beirando o caricato são marcas que permeiam toda filmografia de Quentin Tarantino, quais os comportamentos exacerbados parecem funcionar como parte do gatilho do fluxo de atenção e distração. Dos distintos assaltantes de terno em *Cães de Aluguel*, aos cortes de cabelo da dupla, também de terno, Jules e Vincent em *Pulp Fiction*, até o traje amarelo de Beatrix Kiddo em *Kill Bill vol. I* (homenagem ao filme *Game of Death* (1979), de Bruce Lee), e os movimentos, sorrisos e gestos milimetricamente calculados do personagem Hans Landa em *Bastardos Inglórios*. Em *Django Livre* e *Os Oito Odiados* não é diferente. Em *Django* vemos a evolução do escravo arredio à *cowboy* ícone do *western*. Com o personagem Schultz, temos uma reminiscência do

personagem anterior, Landa, em seus gestos exacerbados e perspicácia, porém em um personagem que nutre um enorme senso de justiça. Do lado dos antagonistas, vemos Calvin Candie como um tirânico príncipe mimado que aprendeu a suprimir seu tédio através da crueldade e Stephen, o escravo mordomo da casa grande, que se comporta como um velho frágil e senil, que adiante na narrativa descobrimos ser um homem também muito cruel, inteligente e capaz. Em *Os Oito Odiados*, por sua vez, vemos diversos personagens muito distintos: o rústico John Ruth, metódico em levar os foragidos que captura para a força; o expressivo Major Marquis Warren, o caçador de recompensas negro que, utilizando de sua esperteza e inteligência superiores, consegue sobreviver em um mundo que lhe é hostil; Chris Mannix, o malicioso filho de um ex-confederado cuja maior preocupação é o deturpado senso de honra dos escravocratas sulistas derrotados na guerra, e principalmente seu próprio bem estar; Smithers, um idoso ex-general confederado ainda exacerbadamente revoltado com a derrota do sul; Joe Gage, supostamente um vaqueiro do tipo introvertido em viagem para passar o natal com sua mãe; o sugestivo Oswaldo Mobrey, suposto carrasco da cidade de *Red Rock*, que os protagonistas almejam chegar depois da nevasca; Señor Bob, o expansivo mexicano que supostamente é recepcionista que está cuidando do abrigo na ausência da dona; e Daisy Domergue, sorrateira, maliciosa e maléfica, a personagem faz de tudo o que pode para sobreviver.

Os personagens de Tarantino trabalham como máscaras, diversas vezes se disfarçando literalmente, fingindo ser quem não são na realidade, é o conceito de *masquerade* que o personagem King Schultz menciona em *Django Livre*. Neste, acompanhamos os protagonistas, Django e Schultz, se disfarçarem de escravistas para conquistar a confiança do antagonista e resgatar Broomhilda. Da mesma forma percebemos o papel de frágil que Stephen, o mordomo negro, fingia ser para enganar aqueles que tentassem o desafiar. Em *Os Oito Odiados*, Warren utiliza uma carta supostamente escrita por Abraham Lincoln, Mannix diz ser o próximo xerife de *Red Rock*, afirmação que nunca nos é confirmada, e os antagonistas, Joe Gage, Bob e Oswaldo, que se disfarçam com estes nomes para resgatar Daisy. Cada personagem e suas máscaras são, desta maneira, as peças no tabuleiro dramático que Tarantino desenvolve. Seus comportamentos peculiares trabalham como agentes de distração, quebra do ilusionismo e do realismo, mas também podem ser utilizados como intensificadores da atenção, trazendo o foco da cena para si. As performances dos atores, junto da encenação, trariam a perfeita condição para que o diretor, através da narrativa, paute como a cena produziria o fluxo de atenção e distração: seja por uma redução do campo visual, onde o personagem traria o foco da nossa atenção para sua figura diferenciada; ou o

alargamento da nossa percepção através de um choque, uma surpresa antinaturalista do personagem, que poderia nos tirar da imersão narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A principal finalidade desta dissertação foi delinear e reconhecer os elementos que são os alicerces do cinema contemporâneo de Quentin Tarantino. Compreender como o diretor apresenta sua linguagem cinematográfica, suas técnicas e obsessões, utilizados para compor ponto de vista do seu cinema.

O cinema de Quentin Tarantino é, como a metáfora da quimera, ou até mesmo um complexo mosaico, uma estrutura que recobra, transforma e dá outro propósito à referências visuais e estilos cinematográficos do passado. Tarantino os reconfigura com ousadia, mas também com devoção a herança do cinema e gozo em sua atuação como diretor. Um cinema que democraticamente parece buscar alimentar extremos de audiência. Do espectador *mainstream* contemporâneo, que extasia-se e regozija com as sistematizações do cinema industrial, até uma audiência de olhar mais crítico que busca um cinema mais autoral. Como Soler Jorge afirmou, uma audiência cujo contato com temas filosóficos ou da história do cinema é bastante superficial, este público teria muito a ganhar frente ao enciclopedismo cinematográfico que Quentin Tarantino evoca através de suas narrativas (2003, p101). Dentro de sua cinefilia utilizada como estilo visual, Tarantino faz cinema como quem busca honrar esta herança cinematográfica que lhe precede. Em seus filmes, a citação ao cinema de gênero, a encenação em profundidade de campo e o jogo de atração e distração são o que constituem o seu fazer cinema e embasam a construção de seu ponto de vista.

Percebemos também que o ritmo e o tom das sequências é amplamente pautado pela construção da entidade do plano, mas que em diversas vezes também depende da audiofilia de Tarantino. O ritmo e tom da cena são amplamente expressos nas trilhas sonoras e através da verbosidade nos diálogos de seus personagens, assim como o comportamento e expressividades de tais personagens, as peças do tabuleiro, em cena. Em suma, Tarantino exerce sua linguagem cinematográfica com liberdade criativa, devoção a história do cinema e consciência de suas escolhas técnicas; a criação de diversas narrativas e personagens visualmente caricatas, mas emocionalmente complexas, como ferramenta de desvendamento e crítica da realidade. Através destas personagens e narrativas, que requerem interpretação, Tarantino quantifica ações, escolhas, diálogos, sons e sentimentos, que não são apenas intimistas e subjetivos, mas reconhecíveis. Demonstra como citamos de Perrone, uma capacidade de construir e apresentar perguntas difíceis e relevantes, sem pretensão de possuir uma única resposta (2016, p.35).

O cinema de Tarantino não foge às ambiguidades da condição humana nem se sucumbe a um niilismo²² existencial, mas convida sua audiência à uma dura reflexão sobre o ser através de seus personagens e narrativas. Como apontamos através da fala de Schmitt (2005), Tarantino deflagra em seus personagens conceitos de religião, ortodoxia, distrações mundanas do cotidiano, otimismo rígido, ambições, competição e violência. Tudo isso elaborado dentro da arrojada metáfora visual do tabuleiro dramático, onde é apresentado um embate, geralmente físico, mental ou moral, entre esses personagens. Tal embate, geralmente verbocêntrico, verborrágico, ou violento, conta com elementos excêntricos, imagens e sons impactantes que ajudam o diretor a trabalhar a questão da atenção e da distração no discorrer de suas narrativas tensionadas. Podemos reconhecer esses elementos nas trivialidades das conversas de Mia Wallace e Vincent Vega, em *Pulp Fiction* (1994), ou mesmo na fé religiosa de Jules no mesmo filme, contrastante com o caráter assassino do personagem. Da competição, como vimos representada pelos embates entre personagens, como Calvin e Schultz em *Django* e Warren e Smithers em *Os Oito Odiados*. Assim como reconhecemos em obras clássicas do passado, os filmes de Tarantino reforçam o caráter interpretativo e ambíguo da construção de personagens e do uso da violência. Até mesmo na construção de narrativas mais próximas ao heroico ou ao romântico, como em *Django*. Tarantino flerta com o melodrama sem se entregar a ele, mesmo através dos artifícios do Cinema, não nos deixa distrair sem o propósito de explorar e desenvolver sua *mise en scène* através do trabalho da performance do ator e dos movimentos encenados. Constantemente o diretor nos oferece elementos que deflagram o ilusionismo do cinema narrativo, para logo em seguida recobrar nossa atenção ao tensionar ainda mais o suspense em suas narrativas.

A observação dos visualmente semelhantes, mas estruturalmente contrastantes, *Django Livre* e *Os Oito Odiados* nos ajudou a reconhecer e analisar com maior facilidade os mecanismos de encenação do cinema de Tarantino. Em uma perspectiva de estudos futuros, esta pesquisa nos abriu um novo horizonte de como pensar a composição e encenação de personagens em profundidade de campo. Nos permitindo repensar a movimentação dos personagens em cena, a utilização de diálogos, sonoplastia e trilha sonora, tudo como agentes de uma relação de jogo de atração e repulsão com a audiência. Em suma, essa dissertação nos abre uma nova perspectiva, um novo modo de lançar nosso olhar de forma crítica sobre um objeto audiovisual e observá-lo dentro do *continuum* do fluxo de atenção e distração.

²² Seria um ímpeto destrutivo que renegaria qualquer sentido ou utilidade na existência do ser humano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. **A Indústria Cultural**. Disponível em: <<http://paginapessoal.utfpr.edu.br/cantarin/literatura-e-m-meios-digitais-ppgel/21-de-marco/A%20industria%20cultural%20-Theodor%20W.%20Adorno.pdf>>, acesso em: Junho de 2016.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1993.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda, 2004.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2003.
- AUMONT, Jacques, Et Al. **A Estética do Filme**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1995.
- BAPTISTA, Mauro. **O Cinema de Quentin Tarantino**. Campinas: Papyrus Editora, 2015.
- BARTHES, Roland. **A mensagem fotográfica**. Tradução de César Blom, Publicação digital disponível no endereço: <<https://veele.files.wordpress.com/2011/11/roland-barthes-a-mensagem-fotografica.pdf#page=1&zoom=auto,-79,798>>, acesso em: Maio de 2016.
- BARSAM, Richard e MONAHAN, David. **Looking at Movies: An Introduction to Film**. Quarta edição. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 9 de outubro de 2012.
- BAUER, Bruno Silveira. **O “D” não é mudo: análise da trilha sonora musical de Django Livre**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014
- BAZIN, André. **O que é o Cinema?** São Paulo: Cosac Nayfy, 2014.
- BENJAMIN, Walter (et all). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- BOCCIA, Leonardo Vincenzo. **Do imaginoso em música: o caso “Kill Bill Vol. 1”**. Diálogos possíveis, 2006. [https://www.academia.edu/2167561/Do imaginoso em m%C3%BAsica o caso Kill Bill Vol. 1](https://www.academia.edu/2167561/Do_imaginoso_em_m%C3%BAsica_o_caso_Kill_Bill_Vol._1) acessado em: Outubro de 2017
- BONA, Rafael e DAVID, Lucas. **O jogo de referência no cinema de Tarantino: os elementos intertextuais em Kill Bill**. ECCOM, v. 6, n. 11, Jan./jun. 2015
- BRINTNALL, Kent L. **Tarantino's incarnational theology: Reservoir Dogs, crucifixions and spectacular violence**. *Cross Currents*, 2004. *Academic OneFile*, <http://link.galegroup.com/apps/doc/A118880769/AONE?u=capes&sid=AONE&xid=d6e9e605>. Acessado em: outubro de 2017.
- CORDEIRO, Tiago. **Caçadores de nazistas: em novo filme de Quentin Tarantino, judeus trucidam alemães na França**. *Aventuras na História*, outubro. 2009, p. 62.

COSTA, Bruno. **O pastiche em Bastardos inglórios**. Galáxia (São Paulo, Online), n. 24, p.141-152, dez. 2012.

COUTINHO, Mariana de Souza. **Django Livre**: Tradução intersemiótica do cinema para as histórias em quadrinhos. Anais do VI Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UFF – Estudos de Linguagem, UFF, nº1, 2015.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da Percepção – Atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Nayfy, 2013.

DEMIRAY, Basak Göksel. **The Avenging Females**: A Comparative Analysis of Kill Bill Vol.1-2, Death Proof and Sympathy for Lady Vengeance. CINEJ Cinema Journal, Volume 1.2. University of Pittsburg, 2012.

DUNHAM, Jarrod. **The Subject Effaced**: Identity and Race in Django Unchained. Journal of Black Studies,47(5), 402–422, 2016.

FREISLABEN, Larissa Fafá. **À Prova de Morte** - Violência e Cinema de Atração. XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Fortaleza, CE – 3 a 7/9/2012

FREISLABEN, Larissa Fafá. **O Uso da Violência em Tarantino e Joel e Ethan Coen** – Um Estudo de Caso Acerca das Diferenças e Semelhanças. XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Recife, PE – 2 a 6 de setembro de 2011.

FREITAS, Natália Maria Mendes. **Tema, premissa, trama e gênero no filme Bastardos Inglórios**. FECLESC-UECE, EUA, 2009.

GIROUX, Henry A. **Racism and the Aesthetic of Hyperreal Violence**: Pulp Fiction and Other Visual Tragedies. IN: Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture, 1995 Aug, Vol.1(2), pp.333-355 [Periódico revisado por pares]

HOMERO. **Iliada**. Oxford University Press, Nova Iorque, NY, EUA. 29 de setembro, 2014.

JACOBS, Thomas. **“Pretty... Far from okay”**: Violence and Revelation in Quentin Tarantino and Flannery O’Connor. 17 de dezembro de 2013. <http://anamnesisjournal.com/2013/12/pretty-far-okay-violence-revelation-tarantino-o-connor/> acesso em: Dezembro de 2017.

JOHANN, Ana. **Tijolos de ideias**: a criação da cena no roteiro de Django. Revista Temática - UFPB, Ano XI, n. 08. Agosto/2015.

JORGE, M. S. **Cinefilia, cult movies e o filme Bastardos inglórios, de Quentin Tarantino**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 25, p. 99-110, jun. 2013.

MARCHE, Stephen. "A thousand words about our culture: what's so sweet about revenge?" *Esquire*, Aug. 2009, p. 46+. *Academic OneFile*, <http://link.galegroup.com/apps/doc/A203659936/AONE?u=capes&sid=AONE&xid=efe1435d>. Acessado: outubro de 2017.

MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas, Editora Papirus, 2006.

MIKLITSCH, Robert. **Audiophilia**: audiovisual pleasure and narrative cinema in Jackie Brown. *Screen*, Volume 45, Issue 4, 1 de dezembro de 2004, p.287–304, <https://doi.org/10.1093/screen/45.4.287>Published:01 Acessado em: Outubro de 2017.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema – Do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 2003.

OLIVEIRA, Wislam Esmeraldo. **Bastardos Inglórios – a Cena, o Clima e o Ritmo no Chapter One**. *Revista Extensão em Debate*, 2014, <http://www.seer.ufal.br/index.php/extensaoemdebate/article/view/1180>, acesso em: Outubro de 2017.

SILVA, Carolina de Oliveira. **Melodrama Pop em Quentin Tarantino e sua Trilogia Histórica**. XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – São Paulo – SP – 05 a 09/09/2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **A literatura na cultura contemporânea**. In: _____. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 27-37

ROUANET, Sérgio Paulo. **Blefando no molhado**. *Filhetim (Folha de São Paulo)*, p. 2-4. 15 de dezembro de 1985.

SHAKESPEARE, William. **The Oxford Shakespeare: Macbeth**. Oxford University Press, Nova Iorque, NY, EUA. 15 de maio, 2008.

SOLOMON, Robert C. **What Nietzsche Really Said**. Westminster, MD, USA: Schoken Books, Incorporated, 2000, pag 97.

TIETSMAN, Roberto. **Pulp Fiction e a não-linearidade narrativa**. *Revista FAMECOS - Porto Alegre*. Nº 7, novembro 1997, semestral.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: A opacidade e a transparência**. São Paulo:Paz & Terra, 2008.

WOODS, Paul A. **Quentin Tarantino**. São Paulo: LeYa, 2012.

Sites:

<https://en.oxforddictionaries.com/>

<https://www.bbc.co.uk/programmes/b00849tk>

Entrevistas:

NOLAN, Christopher. Entrevista de Quentin Tarantino por Christopher Nolan sobre seu novo filme *Os Oito Odiados* [29 de dezembro de 2015]. DGA Theater, Nova Iorque - NY. <https://www.youtube.com/watch?v=1EN2PUQBNVY> Acessado em: Janeiro de 2017

FILMOGRAFIA

BASTARDOS INGLÓRIOS. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. The Weinstein Company, 2009 (153 MIN).

DJANGO LIVRE. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Stacey Sher, Reginald Hudlin e Pilar Savone. The Weinstein Company e Columbia Pictures, 2012 (165 MIN).

OS OITO ODIADOS. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Richard N. Gladstein, Shannon McIntosh e Stacey Sher. The Weinstein Company, 2015 (168 MIN).

UM CORPO QUE CAI. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Paramount Pictues, 1958 (128 MIN).