

**LENILDO MONTEIRO GOMES**

***“UM PRATO QUE SE COME FRIO”:***  
**A DIMENSÃO DA VIOLÊNCIA**  
**NOS FILMES DE QUENTIN TARANTINO**

**Fortaleza**  
**2006**

LENILDO MONTEIRO GOMES

***“UM PRATO QUE SE COME FRIO”:***  
**A DIMENSÃO DA VIOLÊNCIA**  
**NOS FILMES DE QUENTIN TARANTINO**

Orientador: Prof. Dr. César Barreira  
Linha de Pesquisa: SOCIOLOGIA DA ARTE

Dissertação apresentada ao Curso de  
Mestrado em Sociologia da  
Universidade Federal do Ceará,  
como requisito à obtenção do título de  
Mestre em Sociologia

Fortaleza  
Universidade Federal do Ceará  
2006

***“UM PRATO QUE SE COME FRIO”:***  
**A DIMENSÃO DA VIOLÊNCIA**  
**NOS FILMES DE QUENTIN TARANTINO**

**LENILDO MONTEIRO GOMES**

Dissertação defendida e aprovada pela banca examinadora constituída

pelos professores:

---

César Barreira  
(orientador)

---

Silas José de Paula

---

Maria Glaucéria Mota Brasil

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA /  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
Fortaleza, Outubro de 2006.

*Para:  
Nádia e Gabriel, o meu mundo é mais interessante com eles.*

## AGRADECIMENTOS

À FUNCAP – Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pelo apoio financeiro que me deu mais segurança e tranquilidade para desenvolver meus estudos e pesquisas durante o período do curso.

Ao Professor César Barreira, meu orientador, pela dedicação e compromisso durante todo esse processo.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, que contribuíram com críticas e sugestões extremamente relevantes em relação ao meu trabalho.

Aos professores Maria Auxiliadora Lemenhe e Silas de Paula, pelas contribuições durante meu exame de qualificação.

Aos colegas de turma, que durante as disciplinas do Programa, fizeram comentários, apoiaram e participaram de todos os problemas, percalços e alegrias dessa caminhada.

Aos vários amigos e amigas (a lista com os nomes seria enorme) que me ouviram, deram sugestões, compartilharam expectativas e discutiram, em diversos momentos, um pouco dos caminhos adotados para a finalização desse trabalho.

À minha mãe, padrasto e irmãos, pela alegria da descoberta do sentido do convívio social.

Sobretudo, e acima de qualquer coisa, à Nádía e Gabriel, por fazerem parte da minha vida, de toda essa história e por dar sentido a ela.

Finalmente, ao cinema, dos Lumiére a Tarantino, por proporcionar momentos de alegria, raiva, prazer, medo e por ter me transformado em alguém mais humano, intensamente humano.

## RESUMO

Alguns aspectos da sociedade contemporânea podem ser analisados a partir da leitura peculiar dimensionada no processo de produção artística. Dessa forma a arte surge nesse contexto histórico influenciada pelo *consumismo* pela *sociedade da comunicação* e pelos *mass media*, sendo relacionada ao *esteticismo* e à *espetacularização*, reconfigurando-a notadamente na produção voltada para a televisão e para o cinema.

A arte é expressão da vida e objeto de análise das relações sociais e, seus pressupostos, remetem a problemática da estética. Nesse sentido a imagem é expressão para a compreensão dos fenômenos, notadamente no que diz respeito ao cinema e seu desenvolvimento ao longo da história, sua linguagem, técnica e estrutura narrativa.

Os filmes de Quentin Tarantino redimensionam esteticamente a problemática da violência. Como arte industrial, referência do século XX que difundiu estilo de vida e comportamento, o cinema desenvolveu linguagem e estrutura próprias, tendo no tratamento estético e técnico uma forma de composição de sua narrativa. Os filmes analisados têm como característica comum a sublimação do ornamento e da alegoria mediante a explicitação da violência existente em algumas situações dramáticas.

# SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>04</b>
<b>I - Do Espetáculo ao Vazio: Aspectos e Características da Contemporaneidade.....</b>	<b>25</b>
1.1 - A “sociedade da comunicação” e a “cultura como espetáculo”	
1.2 - A época do vazio, do narciso...	
<b>II - A Imagem e o Cinema como Dimensão da Vida.....</b>	<b>45</b>
2.1 - O cinema: a arte como expressão da vida	
2.2 - Cinema: reprodução, representação ou duplicação do real?	
<b>III - O Cinema e a Violência: a Estetização nos filmes de Quentin Tarantino.....</b>	<b>63</b>
3.1 - O cinema: arte industrializada, espetáculo estético e a dimensão da violência	
3.2 - Sobre Quentin Tarantino, seus filmes e a violência	
3.2.1 – Cães de Aluguel	
3.2.2 – Amor à Queima-Roupa	
3.2.3 – Assassinos por Natureza	
3.2.4 – Parceiros do Crime	
3.2.5 – Pulp Fiction – Tempo de Violência	
3.2.6 – Kill Bill – Volume 1	
3.2.7 – Kill Bill – Volume 2	
3.2.8 – Sin City – A Cidade do Pecado	
<b>IV – Os Filmes... Realidade Social e Estética.....</b>	<b>113</b>
4.1 – Realidade e estética	
4.2 – A sociabilidade dos <i>tempos tarantinescos</i>	
<b>Conclusão.....</b>	<b>121</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>125</b>
<b>Iconografia.....</b>	<b>129</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>138</b>

*“Computadores fazem arte  
artistas fazem dinheiro  
cientistas criam o novo  
artistas pegam carona  
pesquisadores avançam  
artistas levam a fama”*

*(Fred Zero Quatro - Mundo Livre S/A)*



## INTRODUÇÃO

A violência urbana, na condição de fenômeno social objeto de um estudo sociológico, apresenta-se em consonância com os aspectos teórico-metodológicos que norteiam a Sociologia na contemporaneidade. Conceito e categorias de análise – notadamente aqueles originários da *Economia* e da *Política*, como luta de classes, desigualdade social, entre outros - até então tidos como referência para a compreensão de muitos fenômenos foram revistos e, em alguns casos, atualizados. As transformações ocorridas nas últimas décadas, principalmente, dão à violência uma condição de fenômeno com tal imprevisibilidade que se torna necessário buscar outros elementos além daqueles utilizados pela pesquisa tradicional para a sua compreensão. Elementos esses que podem advir do campo de outras categorias de análise, como as artes, por exemplo.

No caso deste trabalho, a análise se dá sobre uma das especificidades do fenômeno e sobre um recorte específico. Falo sobre um tipo de *violência que, em nossos tempos, aparece como uma atitude naturalizada, banalizada* enquanto ação normativa e que parece provocar pouca repulsa, indignação. Assiste-se a tudo como algo comum. *Cenas de assassinatos, mutilações, crimes hediondos das mais variadas espécies, entram em nossas casas e passam a fazer parte de nosso cotidiano.* Convive-se com a violência de forma generalizada, mais do que isso, passamos a integrá-la como parte de uma rotina de vida. Nesse sentido, os meios de comunicação de massa, tidos também como uma forma de integração social bastante difundida na contemporaneidade, assumem um papel fundamental na releitura do fenômeno.

O cinema incorporou essa forma de violência enquanto tema de algumas de suas

produções de grande sucesso, recriando-a com um refinado tratamento estético e transformando-a numa sucessão de imagens e sons sem uma amplitude real do que realmente são: cenas de violência onde a morte e o derramamento de sangue passam despercebidos como tal e são consumidas como mais um dos muitos fenômenos *espetacularizados e estetizados* pelos *mass media*. A violência, nesse sentido, expõe a dimensão dos conflitos presentes na narrativa desses filmes.

A ficção, nesses casos, aparece entrelaçada à noção de realidade. Para Marc Augé,

“(…) A ficção é um fato antes de ser uma arte, ou antes que certas formas de arte se apoderem dela. Portanto, só podemos nos questionar sobre a maneira pela qual os indivíduos se ‘encontram’ numa ficção – num filme, por exemplo – se levarmos em conta o regime de ficção que a ela corresponde.

Se efetivamente a ficção pode ser definida como um regime de percepção socialmente ajustado, segue-se, por um lado, que ela tem uma existência histórica que se traduz em instituições, técnicas e práticas e, por outro lado, que ela constitui um fato sociocultural que põe em jogo relações de alteridade, relações de diversos tipos entre uns e outros. (...)” (AUGÉ, 1998: 102)

Portanto, o mundo dos *mass media* constrói seu próprio conceito de realidade. Melhor: reconstrói diante da velocidade dos fatos, do desenvolvimento hiper-real da história. Aliás, velocidade e realidade fluída são, nos dias atuais, aliadas à diversidade tecnológica, características assumidas pelo sistema capitalista e reproduzida no campo das artes.

O século XX foi marcado por intensas transformações culturais, econômicas e

nas formas das relações sociais em geral onde se incluem as modificações no mundo do trabalho, na organização geopolítica, nos hábitos de consumo e a consolidação da organização das sociedades ocidentais em função da produção voltada para o lucro. Desse modo, os princípios gerais de manutenção da coesão social flutuam em volta de tal princípio organizativo e necessitam, para consolidar-se, materializar-se nos diversos segmentos integrantes da sociabilidade. O capitalismo, pela primeira vez na história, universalizou e generalizou a industrialização. Mais do que isso, passou a dominar vários setores da vida social, principalmente a esfera da reprodução.

A condição para a garantia da necessidade de reprodução passa pela busca - ou compulsão - do consumo de certas mercadorias e alguns serviços. Entretanto, deve-se distinguir tal característica do tipo de consumo estimulado, por exemplo, pela publicidade. Segundo Ernest Mandel,

“(...) o incremento substancial na intensidade do trabalho faz necessário um nível de consumo mais alto (entre outras coisas, alimentos de melhor qualidade, maior consumo de carne, etc.) se a força de trabalho tem de ser reconstituída. Por outro lado, a crescente extensão das conurbações capitalistas aumenta o tempo de transporte entre a casa e o trabalho a tal nível que os bens de consumo idealizados para economizar tempo vêm a ser assim mesmo uma condição para a reconstituição desta força de trabalho (...).”

(MANDEL, 1979: 384)

Noutros termos, o aumento do uso da força de trabalho elevou também a importância do acesso a bens que viessem a incrementar a sua reprodução. A importância do consumo estava relacionada a uma jornada de trabalho fixa onde sobrava mais tempo (ou se regulava um tempo) para o trabalhador. Além disso, salários mais altos

significavam mais dinheiro no bolso que, associado ao tempo que sobrava, resultava em maiores possibilidades de consumo.

A crença na ascensão do capitalismo pela organização sistematizada sobrepõe-se em todos os setores da sociedade. Nesse sentido, o avanço tecnológico representa o alicerce ideológico de sustentação desse sistema. Segundo Mandel,

“(...) esta ideologia proclama a capacidade da ordem social existente para eliminar gradualmente toda possibilidade de crise, para encontrar uma solução *técnica* a todas suas contradições, para integrar a classes sociais rebeldes e para evitar explosões políticas. A noção de *sociedade pós-industrial*, cuja estrutura se supõe dominada por normas de *racionalidade funcional*, corresponde a mesma tendência tecnológica (...).” (IBIDEM: 485)

Assim, a técnica é utilizada para resolver tudo e superar qualquer possibilidade de crise, criando uma ideologia da organização. A "ideologia tecnológica" não é o saber técnico, mas a atribuição de virtudes "mágicas" construindo a idéia de que tudo se possa fazer, de que tudo seja manipulável e se possa produzir. A "ideologia tecnológica" é o misticismo da técnica, fazendo crer que tudo esteja à disposição do homem.

Sob este aspecto, a técnica engloba também as atividades da cultura e da arte em geral. Pode-se afirmar que a tecnologia, a produção em larga escala, passaram a definir o formato de veiculação dos objetos da arte e da cultura, como o cinema, a música, entre outros. A autonomização da arte sustentada no retorno ao “homem” e à humanidade entrou em crise com a tecnificação como sustentáculo organizativo do capitalismo e da sociabilidade em geral. Desse ponto em diante, vale recuperar, para efeito de fundamentação histórica dessa análise, os estudos de Teodor Adorno e a teoria crítica produzida pela Escola de Frankfurt. Segundo Adorno,

“(…) não se sabe se a arte pode ainda ser possível; se ela, após a sua completa emancipação, não eliminou e perdeu seus pressupostos. A questão brota a partir do que ela foi outrora. As obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ela fosse igualmente uma realidade.” (ADORNO: 11)

Nesse sentido as artes, para o frankfurtiano, transformaram-se em uma sucessão de clichês que são própria parodização do conceito artístico na esfera do tecnicismo burguês, abalando as estruturas da arte enquanto possibilidade de um suporte na realidade acabando por se perder no âmbito do que denomina “reconfortantes organizações dominicais”.

O apelo à técnica como fabricante da arte transforma-a em mero acaso, sem controle sobre a sua duração efetiva. O que antes era ligado ao próprio conceito de arte, à sua objetivação e capacidade de negação da morte assume ares fortuitos. A arte moderna especializou-se na incorporação do desenvolvimento tecnológico, porém, mesmo quando o homem das cavernas desenhava, já havia um procedimento técnico, o que inviabiliza a absolutização da crítica à técnica. Portanto, não se pode reduzir a problemática à crítica no que diz respeito ao papel da tecnologia na criação de uma obra. Importante, fatalmente, é compreender na arte moderna uma técnica surgida historicamente, dentro da evolução do progresso produtivo e, principalmente, ligada à industrialização capitalista. A utilização exacerbada da técnica, no tocante a algumas produções cinematográficas contemporâneas, reduziu-se a criação voltada aos interesses do mercado.

Um outro aspecto importante relacionado à influência do desenvolvimento tecnológico na arte diz respeito à noção de "reprodução". Walter Benjamin afirma que

“a obra de arte, por princípio, foi sempre suscetível de reprodução. O que alguns homens fizeram podia ser feito por outros. Assistiu-se, em todos os tempos, a discípulos copiarem obras de arte, a título de exercício, os mestres reproduzirem-nas a fim de garantir a sua difusão e os falsários imitá-las com o fim de extrair proveito material. As técnicas de reprodução são, todavia, um fenômeno novo, que nasceu e se desenvolveu no curso da história, mediante saltos sucessivos, separados por longos intervalos, mas num ritmo cada vez mais rápido (...).” (BENJAMIN, 1975:11)

No século XX, as tendências de reprodução atingiram um nível tal que terminaram por se confundir como “forma de arte”. Nesse sentido, duas formas distintas de reprodução apresentam resultados igualmente distintos: com a reprodução manual, o original ainda consegue manter certa autoridade sobre a cópia. Com o advento da "reprodução técnica" a cópia assume certa independência sobre o original. No cinema, por exemplo, não se leva em consideração o rolo original de onde foi copiado o filme exibido. Quando se trata da adaptação para o formato em vídeo, reconfigura-se totalmente o sentido primeiro da obra.

Em relação às organizações sociais, as modificações advindas das "transformações tecnológicas" fizeram surgir novas formas de relacionamento entre os indivíduos, incluindo a perversão e a agressividade dentre as "irracionalidades" marcantes desse "novo momento". Segundo Octavio Ianni,

“A história do capitalismo pode ser lida como a história da mundialização, da globalização do mundo. Um vasto processo histórico simultaneamente social, econômico, político e cultural, no qual se movimentam indivíduos e multidões, povos e governos,

sociedades e culturas, línguas e religiões, nações e continentes, mares e oceanos, formas dos espaços e possibilidades dos tempos. Um vasto processo histórico no qual emergem conquistas e realização, impasses e contradições. Na essência da racionalidade do capitalismo, como modo de produção material e espiritual, como processo civilizatório, encontra-se a sua irracionalidade, a sua negatividade, o seu absurdo. Pode-se falar em capital e trabalho, pobre e rico, centro e periferia, industrializado e subdesenvolvido, dominante e dependente, mas também se pode falar em produção e consumo, emprego e desemprego, afluência e pauperismo, integração e fragmentação, massificação e solidão. Há sempre um estranho *pathos* atravessando esse processo civilizatório. (...)” (IANNI, 2003: 64)

Ianni, aqui, retoma a análise empreendida por Jürgen Habermas que, ao analisar o processo histórico da modernização e da racionalização, identificou as conseqüências resultantes para o "mundo da vida", ou seja, a gênese das "deformações patológicas" no âmbito da cultura, da sociedade e da pessoa. A racionalização moderna do "mundo da vida" - que deveria regular o funcionamento dos processos reprodutivos e a diferenciação destes em relação a tais esferas - gerou, ao contrário, uma série de deformidades. Elas brotaram, segundo ele, devido a interferência de "imperativos funcionalistas" da razão sistêmica.<sup>1</sup> Ora, o autor compreende o mundo da vida<sup>2</sup> como contexto da interação simbólica de agentes individuais, e o sistema, como o conjunto das instâncias funcionalistas supra individuais. São estes dois aspectos que, no seu entender, constituem a sociedade. Além disso, o mundo da vida, como guardião de

---

1. Ver aqui J. Habermas. Sistema y Mundo da Vida. In: *Teoria de la Acción Comunicativa II: crítica de la razón funcionalista*. Madrid, Taurus, 1987, pp. 161-280.

2. Habermas estabelece, na obra anteriormente indicada, um diálogo com Husserl, Schütz e Luckmann para elaborar o seu conceito de mundo da vida. *Ibidem*, pp. 169-207.

momentos íntegros de racionalidade comunicativa de um lado, e o sistema, como portador de instâncias de racionalização funcionalista de outro, desprendem uma tensão a partir da qual emergem as patologias da modernidade. (HABERMAS, 1987: 203)

Inúmeras são as patologias, segundo Habermas, que surgem dos imperativos funcionalistas da racionalização sistêmica: no âmbito da *reprodução social* a deformação patológica do mundo da vida se manifesta na forma de uma "perda de sentido" (e no âmbito social correspondente, uma "perda de legitimação" e naquele em relação à pessoa uma "crise de orientação" e uma "crise dos modelos educativos"). No tocante à *integração social*, produz-se a situação patológica da anomia (e paralelamente a esta ocorrem, no âmbito da cultura, a crise de identidade social e, no da pessoa, a alienação). Por último, as deformações patológicas que se geram no âmbito da *socialização* ao qual correspondem, no da cultura, a ruptura com a tradição e, naquele da sociedade, a perda de motivação.

É fundamental a análise que Habermas desenvolve sobre a relação entre reprodução cultural e perda de sentido. Para ele,

“a reprodução cultural do mundo da vida se encarrega de que, em sua dimensão semântica, as novas situações que se apresentem fiquem postas relacionadas com os estados do mundo já existentes: assegura a *continuidade* da tradição e uma *coerência* do saber que baste em cada caso à prática comunicativa cotidiana. Esta continuidade e esta coerência têm sua medida na *racionalidade* do saber aceito como válido. É o que evidenciam as perturbações da reprodução cultural, que se manifestam em uma perda de sentido e levam às correspondentes crises de legitimação e de orientação. Em tais casos os atores já não podem cobrir a necessidade de entendimento que as



situações novas estabelecem, fazendo uso de seu acervo cultural de saber. Os esquemas de interpretação aceitos como válidos fracassam e o recurso ao 'sentido' é escasso"<sup>3</sup>.

Tal estado de crise, devido à insuficiência da capacidade de entendimento entre os atores e que coloca em xeque a eficiência do "saber válido" na resolução dessa crise, conduz à legitimação de outras formas de ordenações, onde a capacidade de interação reduz-se à possibilidade de ações autônomas pessoais debilitadas que comprometem a socialização, manifestando "patologias" e fenômenos de total alienação dos indivíduos e grupos, pondo fim a relações intersubjetivas capazes de definir situações comuns.

Ainda segundo Habermas,

“(...) no âmbito da cultura as perturbações no processo de reprodução se manifestam como perda de sentido, no âmbito da sociedade como anomia e no âmbito do indivíduo como enfermidade anímica (psicopatologias). As perturbações em cada um destes âmbitos dão lugar aos correspondentes fenômenos de privação nos outros.”

(IDEM:203)

A década de 80 pode ser considerada como o grande momento da celebração de uma sociabilidade mercantilizada, considerando que nela, intensificou-se o direcionamento dos mais variados segmentos da indústria para o consumo em larga escala, onde a cultura de massas difundiu "modos de vida" voltados para o individualismo, o consumismo, a falta de perspectivas de futuro e a ausência de questionamento diante do capitalismo. Apresenta-se também, nessa década, um "fortalecimento sem precedentes", como afirma Boaventura de Sousa Santos, "da cultura de massas e a celebração nela de estilos de vida e de imaginários sociais individualistas,

---

3. Ibidem, p.200. Ver também Charles Taylor, *La Ética de la Autenticidad*. Barcelona, Paidós, 1994.

privatistas e consumistas".<sup>4</sup> Tais aspectos possibilitam compreender as degenerescências produzidas pela modernidade no cotidiano dos indivíduos.

Por outro lado, o contexto de exacerbação da pós-modernidade acentuou características específicas no tocante à organização do próprio capitalismo. Para Boaventura,

“(...) a conversão do progresso em acumulação capitalista transformou a natureza em mera condição de produção. Os limites desta transformação começam hoje a ser evidentes e os riscos e perversidades que acarreta, alarmantes, bem demonstrados nos perigos cada vez mais iminentes de catástrofe ecológica. (...) Sempre que o capitalismo teve de confrontar-se com as suas endêmicas crises de acumulação, fê-lo ampliando a mercadorização da vida, estendendo-a a novos bens e serviços e a novas relações sociais e fazendo-a chegar a pontos do globo até então não integrados na economia mundial. (...)”

(SANTOS, 1995: 34)

A crise final de um determinado sistema local, segundo explicita o autor, “reside em que a crise de regulação social ocorre simultaneamente com a crise de emancipação.” (IDEM:34) Desse modo, o acúmulo de irracionalidades provoca o

“(...) perigo iminente de catástrofe ecológica, na miséria e na fome a que é sujeita uma grande parte da população mundial - quando há recursos disponíveis para lhes proporcionar uma vida decente e uma pequena minoria da população vive numa sociedade de desperdício e morre de abundância -, na destruição pela guerra de populações e comunidades em nome de princípios étnicos e religiosos que a

---

4. Boaventura de S. Santos. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo, Cortez, 1995. p.29. Ver ainda, C. Lasch, *O Mínimo Eu – sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São

modernidade parecia ter descartado para sempre, na droga e na medicalização da vida como solução - todas estas e muitas outras irracionalidades se acumulam ao mesmo tempo que se aprofunda a crise das soluções que a modernidade propôs, entre elas o socialismo e o seu máximo de consciência teórica possível, o marxismo."

(IBIDEM: 34)

Mas, tais irracionalidades parecem, segundo ele, racionalizadas pela mera repetição. Por conseguinte, apenas o abalo dos sistemas sociais devido à crise ocasiona o aparecimento de inúmeras irracionalidades, entre elas, a *violência generalizada e naturalizada, trivializada, mas, antes de tudo, vista como objeto de consumo*. A transposição da violência para as telas de cinema, para a música e para a literatura, por exemplo, confere a ela um status de objeto que passa a rotular o "produto" à qual está inserida como produto genuinamente identificado como tal. Assim, assiste-se a um "filme de violência", ou ouve-se uma "música de revolta" ou mesmo a literatura tem o status de "marginal".

A problemática do consumo pode ser entendida, segundo Jean Baudrillard, em uma lógica social que o institui enquanto regra de sociabilidade e enquadramento. A sociedade de consumo referencia-se na idéia de felicidade enquanto projeto de ascensão imbricada a um padrão de necessidade<sup>5</sup>. O consumo, para o autor, passa a constituir novas forças produtivas e também novas formas de segregações dentro da lógica que fundamenta sua existência. A lista dos bens disponíveis transforma em privilégios (artigos ou mercadorias) o ar, a água, as opiniões, os sentimentos.

A relação consumidor e consumismo aparece como um acontecimento histórico,

---

Paulo, Brasiliense, 1990, 5ª. edição.

5. Segundo este autor, "todo o discurso sobre as necessidades assenta numa antropologia ingênua: a da propensão natural para a felicidade." Cf.: J. Baudrillard. *A Sociedade de Consumo*. Edições 70, 1991, p.47.

social e político. No campo das artes e da produção cultural, essa mesma relação interfere de modo substancial no direcionamento da criação e distribuição dos bens culturais. Pode-se falar que, a partir dela, a arte incorporou em suas premissas a noção da necessidade de estar atrelada a uma “indústria cultural”. Teodor Adorno e Max Horkheimer retrataram o tema relativo à indústria cultural relacionando-o à mercantilização em que o capitalismo tardio transforma todas as relações sociais. Eles afirmam que:

“A cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto. Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço (...). Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear (...)”<sup>6</sup>.

Ligada às feições dos padrões de progresso técnico do capitalismo tardio, a “indústria cultural” aperfeiçoa-se, explicitam os autores, com a racionalidade técnica e participa do processo de dominação e alienação. A produção em série padroniza e torna uniforme a lógica da criação artística e a lógica do sistema social em função das próprias necessidades da racionalidade econômica<sup>7</sup>. Tais evoluções técnicas incidem no direcionamento da relação entre o consumo e o consumidor. Dessa maneira,

“a unidade implacável da indústria cultural atesta a unidade em formação da política. As distinções enfáticas que se fazem entre os

---

6. Teodor Adorno e Max Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991, 3ª. edição, pp.113-4. Sobre a diferença entre "indústria cultural" e "cultura de massas", ver também Teodor Adorno, A Indústria Cultural. In: G. Cohen (org). *Sociologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais, São Paulo, Ática, 1986.

7. A idéia se sustenta com a compreensão de que a produção industrial em larga escala, acentuada na década de 50 em função de um momento específico do sistema capitalista, intensifica a forma serial do

filmes das categorias A e B, ou entre as histórias publicadas em revistas de diferentes preços, têm menos a ver com seu conteúdo do que com sua unidade para classificação, organização e computação estatística dos consumidores.” (ADORNO E HORKHEIMER, 1991: 116)

Essa redução de consumidores a meras estatísticas compromete, dizem eles, a individualidade, liquidando a possibilidade de criatividade que envolve a obra. Tudo em prol de uma ânsia de objetivação que leve à aceitação do mercado em relação ao produto cultural. Por isso, cria-se um padrão de estilização de qualidade duvidosa em detrimento da qualidade artística. Essa noção de estilo, em termos dessa industrialização da cultura, equivale esteticamente ao conceito de dominação e denuncia o compromisso com a manutenção da ordem e fiel obediência à hierarquia social.

Contra-pondo-se ao pessimismo presente na análise dos frankfurtianos, o sociólogo americano Daniel Bell (1992) parte do pressuposto de que, graças a essa massificação imposta pela industrialização em massa, o número de pessoas incorporadas às diversas estruturas sociais aumenta também a teia de relações desenvolvidas, criando “uma verdadeira e real sociedade nacional”<sup>8</sup>, cuja integração dá-se mediante a expansão dos meios de comunicação.

“O crescimento do cinema, do rádio e a televisão, a possibilidade de imprimir simultaneamente, em distintas cidades, várias revistas semanais, com o fim de procurar, no mesmo dia, uma distribuição nacional uniforme, tem contribuído, pela primeira vez na história, que uma série comum de imagens, idéias e possibilidades de diversão se

---

ritmo industrial e atinge outros contextos das relações sociais e até a criação artística. Nesse sentido, o cinema pode ser incluído também enquanto agente reprodutor da ordem social vigente.

apresente, ao mesmo tempo, a um público nacional. A sociedade a qual faltavam instituições nacionais bem definidas e uma classe dirigente consciente de sê-la, amalgama-se através dos meios de comunicação de massas.” (BELL, 1992: 14)

Com isso, incorpora-se à cultura antes segmentada por princípios morais e intelectuais, códigos de conduta de grupos ou mesmo de um povo.

O aspecto positivo em relação a esse processo de massificação em que Daniel Bell diverge de Adorno e Horkheimer, está no que ele denomina “elevar o gosto”, no tocante à relação entre os meios de comunicação de massa e o grande público. Para este autor, tal situação fez surgir a classe média, definida por ele como pessoas de gosto refinado pelo contato com o tipo de cultura assimilada pela TV, rádio ou cinema.

No entender de Bell:

“O aspecto mais substancial da sociedade de massas é que dita sociedade, enquanto incorpora grandes massas, cria maiores diferenças e variedades e uma aguda sede de experiências à medida que um número cada vez maior de aspectos do mundo - geográficos, políticos, culturais - se põem ao alcance do homem comum.”

(IBIDEM: 30).

Essa ampliação na diversidade de informações e conseqüente aumento de procura em relação a elas é justamente o que contribui, explicita, para a elevação do gosto popular. Adorno e Horkheimer afirmam que por trás de tudo isso há, ao contrário, somente a manipulação dos indivíduos e a negação da subjetividade. A possibilidade de afirmação do indivíduo é mera ilusão com a industrialização em massa, revelando e atestando o valor inexpressivo do indivíduo nas sociedades burguesas. A contradição entre os

---

8. Deve-se ressaltar que a análise de Daniel Bell tem por base o surgimento do fenômeno nos EUA. Entretanto, os princípios gerais da globalização vigente e a idéia de algumas tendências culturais

interesses individuais e coletivos molda-se aos anseios do mercado “generalizante”. As possibilidades de reação e negação da ordem são, porém, amortecidas e mistificadas nas necessidades de consumo. A publicidade triunfa, uma vez que para as pessoas importa a “felicidade”, os “sentimentos” e as “emoções” tanto quanto o prazer da realização do consumo.

Os frankfurtianos, no contexto histórico em que produziram sua análise desse fenômeno, não conseguiram perceber uma conjuntura onde a massificação dos meios de comunicação também teve resultados positivos. Eles proporcionam o redimensionamento da relação espaço-tempo, imprimem um novo ritmo do fazer e do sentir e promovem uma nova tradução dos seres humanos e suas relações diante dessa complexa estrutura integradora. Esse princípio de tempo, espaço e velocidade que tanto nos acompanham em nossos cotidianos, no mesmo instante em que passam a fazer parte dos aspectos mais ordinários da vida dos indivíduos, assume ares de imperativo na notadamente naquela destinada aos grandes públicos. Vive-se uma época onde a chamada *cultura pop* é a própria exemplificação do poder da sociedade de consumo em nossos dias. Pode-se falar mesmo em padronização. Ou naquilo que Pierre Bourdieu chama uniformização. Diz o autor francês:

“(…) Para ser o primeiro a ver e a fazer ver alguma coisa, está-se disposto a quase tudo, e como se copia mutuamente visando a deixar os outros para trás, a fazer antes dos outros, ou a fazer diferente dos outros, acaba-se por fazerem todos a mesma coisa, e a busca da exclusividade, que em outros campos, produz a originalidade, a singularidade, resulta aqui na uniformização e banalização.”

(BOURDIEU, 1997:27)

Bourdieu remete essa análise aos fenômenos produzidos pela televisão em nosso tempo.

Entretanto, pode-se estendê-lo a outros meios de comunicação de massa que ratificam essa idéia de semelhança comentada pelo autor. A semelhança solidifica-se em função de aspectos que integram, como a *música, o visual, o gosto pelas mesmas coisas*. Há uma produção artística compatível com esse momento histórico. Nela, o cinema vem à tona na condição de produto cultural massificado, de acesso rápido e esteticamente mais elaborado. Os filmes são o próprio contexto onde se exacerba a técnica e a estética.

No caso específico desse trabalho, o recorte analítico diz respeito à violência em alguns filmes do cinema contemporâneo. Mais especificamente, o objetivo principal desse trabalho é investigar a dimensão da violência tendo como referência para o fenômeno a produção do cineasta americano Quentin Tarantino, analisando os aspectos estéticos de seus filmes – câmera, luz, som e trilha sonora, montagem e estrutura narrativa, entre outros -, buscando perceber elementos que apontem para uma sublimação desses aspectos e para uma possível condição da violência como elemento redimensionador dos conflitos.

Surgido para o mundo do cinema no começo dos anos 90, o americano Quentin Tarantino despontou como um mestre na arte de fazer *filmes violentos com um tratamento estético primoroso* onde a violência é apenas mais um ingrediente de uma salada que inclui música e cultura *pop* próprias da época atual. Segundo o próprio Tarantino, “violência é aquilo que mais cinematográfico e divertido que você pode fazer num filme”. Ele é autor de obras como *Cães de Aluguel* [1992], *Pulp Fiction – Tempo de Violência* [1994] e *Kill Bill* [2004], além de participar em outros escrevendo roteiros, produzindo, co-dirigindo e atuando.

A escolha desse objeto de estudo deu-se após a percepção de que tal tema, na concepção em que pretendo abordá-lo, tem sua análise pouco difundida no campo das Ciências Sociais. Assim, justifica-se a sua ampla relevância para uma pesquisa



sociológica. A pesquisa principal foi feita nos filmes do diretor e em dezenas de outros, procurando perceber características que apontem para uma sublimação do recorte estético e da releitura do mundo que os filmes podem proporcionar. Entretanto, é necessário resgatar alguns princípios teóricos norteadores para a compreensão da estruturação da forma como este trabalho pretende configurar a reflexão acerca das relações sociais que acompanharam o surgimento de tal fenômeno.

No que diz respeito à metodologia e seu fazer conceitual, este trabalho percorre caminhos próximos aquele descrito por John B. Thompson, na obra *Ideologia e Cultura Moderna* (1995), quando o autor refere-se ao estudo das formas simbólicas. Diz ele:

“(...) o estudo das formas simbólicas é fundamentalmente e inevitavelmente um problema de compreensão e interpretação. Formas simbólicas são construções significativas que exigem uma interpretação; elas são ações, falas, textos que, por serem construções significativas, podem ser compreendidas. Esta ênfase fundamental sobre os processos de compreensão e interpretação retém seu valor hoje<sup>9</sup>. Pois nas ciências sociais, como em outras disciplinas relacionadas com a análise das formas simbólicas, a herança do positivismo do século XIX é forte. Existe uma tentação constante de tratar fenômenos sociais em geral, e formas simbólicas em particular, como se elas fossem objetos naturais, passíveis de vários tipos de análise formal, estatística e objetiva. (...)” (THOMPSON, 1995: 357-8)

A utilização de meios de comunicação de massa como objeto de estudo é o foco principal de Thompson. O autor chama de *hermenêutica de profundidade* o método empregado, dividido em três fases: 1. análise sócio-histórica; 2. análise formal ou

discursiva; 3. interpretação / re-interpretação.

Primeiro, a *análise sócio-histórica* remete às situações espaço-temporais, os campos de interação, as instituições sociais, as estruturas e os meios técnicos de transmissão.

“(...) O objetivo da análise sócio-histórica é reconstruir as condições sociais e históricas de produção, circulação e recepção das formas simbólicas. (...)” (IDEM: 366)

Segundo, a *análise formal ou discursiva* compreende análise semiótica, da conversação, sintática, narrativa e argumentativa.

“(...) Formas simbólicas são os produtos de ações situadas que estão baseadas em regras, recursos, etc., disponíveis ao produtor; mas elas são também algo mais, pois elas são construções simbólicas complexas, através das quais algo é expresso ou dito. (...)” (IBIDEM: 369)

Terceiro, a *interpretação / re-interpretação* precede ao movimento de compreensão daquilo que está representado ou mesmo dito.

“(...) o processo de interpretação vai além dos métodos da análise sócio-histórica e da análise formal ou discursiva. Ele transcende a contextualização das formas simbólicas tratadas como produtos socialmente situados, e o fechamento das formas simbólicas tratadas como construções que apresentam uma estrutura articulada. As formas simbólicas representam algo, elas dizem alguma coisa sobre algo, e é esse caráter transcendente que deve ser compreendido pelo processo de interpretação. (...) Ao desenvolver uma interpretação que é mediada pelos métodos do enfoque da hermenêutica de profundidade, estamos

reinterpretando um campo pré-interpretado; estamos projetando um significado possível que pode divergir do significado construído pelos sujeitos que constituem o mundo sócio-histórico. (...)” (IBIDEM: 375-

6)

Nesse sentido, a leitura dos filmes de Tarantino se faz a partir do recorte possível de ser estabelecido a partir dos referenciais teóricos adotados. Em suas obras, ele retratou a violência na condição de elemento fundamental na própria estrutura narrativa. Seus filmes são a releitura de algumas dimensões dessa violência, inserida em contextos sociais específicos.

Dessa forma, o texto foi organizado em quatro capítulos procurando seguir as premissas metodológicas descritas acima. No primeiro capítulo, a reflexão sobre a “sociedade da comunicação”, a concepção de espetáculo e a “cultura como espetáculo” são subsidiadas por autores como Gianni Vattimo, Guy Debord e Eduardo Subirats. Já a abordagem dada à questão do “vazio” surgido nas relações sociais, sobre o hedonismo e o narcisismo segue o tratamento dado por Gilles Lipovetsky. Este diálogo busca reunir algumas categorias com as quais analiso o fenômeno dos *mass media* e suas determinantes no tocante ao aparecimento da violência descrita nos filmes na forma particular em que pretendo analisá-la. Pierre Bourdieu é outro autor utilizado nessas reflexões teóricas. No segundo capítulo, apresento a discussão sobre a arte como expressão da vida e as condições históricas do desenvolvimento do cinema, refletindo acerca de sua condição de representar, reproduzir ou duplicar o real, construindo um imperativo analítico a partir de sua adoção como objeto de compreensão dos fenômenos sociais. Autores como Anatol Rosenfeld, Graeme Turner, Edgar Morin e Paulo Menezes são algumas das referências adotadas. Ainda neste capítulo, a especificidade da imagem e das relações do imaginário como a produção artística terá abordagem específica. No

terceiro capítulo apresento uma reflexão acerca do cinema na condição de arte produtora de diversos imaginários contemporâneos. Os autores utilizados serão Paulo Menezes, Massimo Cannevacchi, entre outros. Ainda neste capítulo, descrevo e analiso os filmes de Quentin Tarantino ressaltando aspectos sobre a violência representada de forma estilizada nos filmes deste cineasta. No quarto capítulo procuro estabelecer relações entre as dimensões da realidade social, alguns modos de vida e a relação com a estética a partir dos filmes analisados, destacando também os comportamentos sociais diversos e a estetização tendo como referência os *mass media*. Por fim, uma conclusão promoverá a reflexão final produzida pela pesquisa, abordando a relação construída ao longo do texto, tendo os filmes como objeto central da análise.

*“Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das coisas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cozidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura – nada menos que a quimera da felicidade -, ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão”.*

(Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*)

## CAPÍTULO I

### DO ESPETÁCULO AO VAZIO: ASPECTOS E CARACTERÍSTICAS DA CONTEMPORANEIDADE.

A sociedade contemporânea apresenta algumas especificidades fundamentais para a compreensão da problemática da violência nos moldes em que pretendo analisá-la. Nesse capítulo, procuro tecer algumas reflexões dando destaque à análise da *pós-modernidade* na chamada *sociedade da comunicação* e os *mass media*, procurando articular esses conceitos com a problemática do *esteticismo* e da *espetacularização*, procurando perceber as formas como a arte se reconfigura diante dessas dimensões, notadamente na produção voltada para a televisão e para o cinema. Também analiso a sensação de *esvaziamento* das relações sociais que parece permear algumas das relações sociais que denotam os tempos atuais, procurando perceber na produção artística a dimensão dessa condição.

### 1.1. A “sociedade da comunicação” e a “cultura como espetáculo”.

Para o filósofo Gianni Vattimo, a sociedade atual é marcada por um grau de interação jamais visto devido à comunicação, que permeia diversas esferas da vida social, sejam elas políticas, religiosas, ideológicas e, sobretudo, estéticas. Tal generalização justifica a utilização do termo sociedade dos *mass media* para identificá-la e distingui-la de outros modelos. Mais ainda, esta sociedade dos *mass media* confere significado ao que o autor denomina de pós-modernidade. Não se trata de imaginar que essas características podem ser encontradas em todos os âmbitos da vida atual. Entretanto, ela pode ser percebida como uma das dimensões mais significativas das relações sociais.

Para este autor, o pós-moderno inicia-se no momento em que a história não pode mais ser vista unitariamente, ou seja, a partir da existência de um centro irradiador dos fatos. O fim de uma “história única”, por assim dizer, é resultado também do fim dos diversos tipos de colonialismo e imperialismo, mas, sobretudo, com o aparecimento dos meios de comunicação de massa. Para Vattimo, “(...) não existe uma história única, existem sim imagens do passado propostas por pontos de vista diversos, e é ilusório pensar que existe um ponto de vista supremo, globalizante, capaz de unificar todos os outros (...).” (VATTIMO, 1991:11)

Numa sociedade onde os *mass media* parecem ser o imperativo na transição para a pós-modernidade, o autor questiona a idéia de uma “sociedade transparente”. Diz ele:

“(...) a) no nascimento de uma sociedade pós-moderna, os *mass media* exercem um papel determinante; b) eles caracterizaram esta sociedade não como uma sociedade mais ‘transparente’, mais consciente de si, mais ‘iluminada’, mas como uma sociedade mais

complexa, ou mesmo mais caótica; e por fim, c) é precisamente neste ‘caos’ relativo que residem as nossas esperanças”. (IDEM: 12).

Noutros termos, a busca de transparência torna-se algo problemático face à complexidade da sociabilidade contemporânea.

Tal complexidade é um dos reflexos da lógica de mercado que atingiu um nível de amplitude e especificidade em que a comunicação tornou-se um dos pilares para a sua dilatação. A necessidade de velocidade para atingir em curtos espaços de tempo maiores distâncias e um contingente populacional mais amplo viu nos meios de comunicação de massa um aliado poderoso. Como consequência, minorias antes relegadas ao esquecimento transformaram-se no alvo das atenções desse mercado em expansão. Vattimo interpreta este acontecimento como algo extremamente positivo devido à “tomada de palavra” das diversas minorias, refutando, assim, a concepção tradicional de "sentido da realidade" e emancipação. Diz ele:

“(...) realidade, para nós, é o resultado do encadeado de relações da ‘contaminação’ (no sentido latino) das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções que, em concorrência entre si, ou de algum modo sem qualquer coordenação ‘central’, os *media* distribuem. A tese que pretendo propor é que, na sociedade dos *media*, em vez de um ideal emancipativo modelado na autoconsciência completamente definida, no perfeito conhecimento de quem sabe como estão as coisas (quer seja o Espírito Absoluto de Hegel, quer seja o homem já não escravo da ideologia, como pensa Marx), está a surgir um ideal de emancipação que, na própria base, reflete oscilação, pluralidade, e finalmente, a erosão do próprio ‘princípio da realidade’(...)” (IBIDEM: 15)



Assim, a amplitude de emancipação liga-se a um desenraizamento que se exprime, também, como libertação das diferenças das minorias. Trata-se, portanto, do desprendimento daquilo que está relacionado aos aspectos meramente regionais, localizados e, por isso mesmo, não segue uma racionalidade central da história. Desse modo, o mundo da comunicação generalizada impele a explosão de racionalidades "locais". Sem um foco irradiador, diz Vattimo, cria-se o ambiente propício para a multiplicação da palavra dada às minorias de todas as formas, a saber, sexuais, religiosas, culturais, étnicas e estéticas. Ora, essa concepção é discordante dos pressupostos dos teóricos frankfurtianos, quando estes percebem somente o aspecto negativo e manipulador dos meios de comunicação, desconsiderando a recepção como algo pensante, capaz de produzir reflexão crítica sobre o conteúdo apresentado. Senão vejamos, para Vattimo,

“(...) este processo de libertação das diferenças, diga-se de passagem, não é necessariamente o abandono de toda e qualquer regra, a manifestação bruta do imediato: até os dialetos têm uma gramática e uma sintaxe, logo, só quando adquirem dignidade e visibilidade descobrem a sua própria gramática. A libertação das diversidades é um ato através do qual elas ‘tomam a palavra’, se apresentam, isto é, se ‘põem na forma’, de modo a poderem ser reconhecidas; algo bem diferente de uma manifestação bruta do imediato.” (IBIDEM:17)

A idéia de emancipação, então, significa vencer o preconceito e a exclusão social a que são relegadas tais minorias<sup>10</sup>.

No que se refere à presença da arte nessa configuração social, Vattimo a relaciona com uma estetização geral da vida, diz ele, "na medida em que a mídia, que

distribui informação, cultura, entretenimento, mas sempre sob critérios gerais de 'beleza' (atração formal dos produtos), assumiu na vida de todos um peso infinitamente maior do que qualquer outra época do passado". (IBIDEM: 44) Para este autor, a arte é contaminada por essa busca de ideais estéticos. Nesse sentido, é possível afirmar que mesmo a produção fílmica que tem a violência com principal tema não se diferencia.

Observando atentamente um filme como *Laranja Mecânica*, é possível ver em diversas cenas o tratamento primoroso adotado pelo diretor Stanley Kubrick, desde a composição de cenários e figurinos até o aparecimento da trilha sonora.



Vattimo reconhece que identificar a esfera da mídia com o estético pode suscitar objeções. Mas tal identificação torna-se possível quando se percebe, explícita, que a mídia além de distribuir informação "produz consenso" ao instaurar e intensificar "uma linguagem comum no social". (IBIDEM: 44) Nesse sentido, ela não se coloca, no entender de Vattimo, como "um meio para a massa, a serviço da massa". Trata-se, então, de "um meio de massa" na medida em que a constitui como tal, ou seja, "como esfera pública do consenso, dos gostos e dos sentimentos comuns". (IBIDEM: 44) Esta organização do consenso que vem considerada por outros de "forma negativa", tem, segundo o autor, "uma função por excelência estética". Ela pode ser comparada à idéia recorrente de que a arte produz um olhar sobre a realidade, um recorte significativo a partir do ponto de vista de um autor. Entretanto, não é possível reduzir o papel da arte voltada para a comunicação de massa como mero reproduzidor do *status quo*, como se ela não pudesse autonomizar-se diante das condições que lhe são postas. A morte da arte, nesse sentido, é vista como a impossibilidade de alcance dessa autonomia do processo

---

10. Os movimentos sociais organizados em defesa dos direitos das mulheres, dos negros, dos homossexuais, dos trabalhadores rurais, entre outros, sinalizam tal propósito emancipatório. A

criativo.

Nessa perspectiva, a morte da arte significa, no entender do autor, duas coisas, a saber: i) "em sentido forte e utópico", o fim da arte considerada enquanto algo específico e independente de outras experiências; ii) "em sentido fraco ou real", a presença, hoje, da "estetização" como resultado do domínio dos *mass media*. O autor caracteriza a sociedade contemporânea – em termos da arte e da estética – não tanto por uma super estética, mas como o espaço em que se efetivou uma “fragmentação dos valores estéticos”, ou uma espécie de "esteticidade difusa". Isto não significa dizer, segundo explicita Vattimo, que a nossa existência tenha se tornado "mais bela". Trata-se de reconhecer, portanto, uma quantidade de valores estéticos e de "modelos".

O autor reconhece que no presente não se produzem mais grandes obras de arte, mas produz-se um movimento esteticamente significativo, uma espécie de disseminação estética – ocorre uma mudança na nossa "experiência do belo". Tal mudança decorre precisamente após o advento da sociedade da cultura de massa. Se percebermos a produção cinematográfica, não é difícil perceber que poucos filmes, nas últimas duas décadas podem ser considerados obras-primas.

Todo esse complexo sistema de transformações e mudanças no aspecto da produção (e reprodução) artística pode-se igualmente observar na relação arte e vida, descrita “(...) como uma passagem da ‘utopia à heterotopia’” (VATTIMO, 1991: 73). O caráter utópico atribuído ao marxismo que pregava a eliminação da separação da arte e a especificidade da realidade, foi substituído pela experiência heterotópica. É a fase das multiplicidades, da diversidade de signos e do deslumbramento ornamental. O aparente torna-se o mais relevante. O esteticismo é o imperativo categórico para o sucesso das produções artísticas. Filmes como *Réquiem Para Um Sonho* e *Trainspotting – Sem Limites*, entre outros, apesar da densidade dramática que compõe sua estrutura narrativa,



são mais lembrados num primeiro momento pela montagem frenética, pela velocidade e pelo impacto causado. Por conseguinte,

“a libertação do ornamento, ou melhor ainda, a descoberta do caráter de ornamento do estético, da essência ornamental do belo, é o próprio sentido da heterotopia da experiência estética. O belo não é o lugar de manifestação de uma verdade que nele encontra expressão sensível, provisória, antecipatória, educativa, como muitas vezes quis a estética metafísica da tradição. A beleza é ornamento no sentido de que o seu significado existencial, o interesse a que corresponde, é a dilatação do mundo da vida, que, entretanto, não são só imaginários ou marginais ou complementares ao mundo do real; mas compõem, constituem, no seu jogo recíproco e como seu resíduo, o chamado mundo real. A essência ornamental da cultura da sociedade de massa, o caráter efêmero dos seus produtos, o ecletismo que a domina, a impossibilidade de lhe reconhecer qualquer caráter essencial - que tantas vezes nos faz falar de *kitsch* relativamente a esta cultura - correspondente plenamente ao *Wesen* do estético, na modernidade tardia (...).” (IDEM: 83-4)

As dimensões da vida se confundem com as dimensões da estética. A estética é o próprio movimento que permeia as relações sociais. A sociedade contemporânea vive hoje uma estetização de todos os aspectos da experiência. (VATTIMO, 1990: 54,67) Diversas dimensões da vida e dessas relações estão reduzidas, portanto, a imagem, a aparência, ao espetáculo. Na política, assistimos ao triunfo da ótica publicitária, "ao eclipse da opinião pública crítica". Na religião, a irrupção do estético se apresenta como

retorno da categoria do "sagrado", uma noção de caráter sincrético que obscurece a verdade e seriedade, diz ele, da experiência religiosa. Vattimo indica ainda como sujeita a esta estetização a "epistemologia contemporânea": fala-se de "estilos" de pensamento, ao contrário da verdade das teorias científicas. No cinema, essa busca pela inovação fez surgir movimentos de negação desse esteticismo, como aquele protagonizado por diretores dinamarqueses como Lars Von Trier e Thomas Vintenber, entre outros, que criaram o Dogma 95 e seu "voto de castidade", manifesto assinado por seus diretores<sup>11</sup>. Em filmes como *Os Idiotas*, de Von Trier, por exemplo, a negação do novo produz exatamente efeito contrário e o movimento lançado surgiu como a grande revolução / novidade do cinema nos anos 90.



A busca incessante pelo novo em detrimento da criatividade artística demarca o espírito artístico-cultural na contemporaneidade. O discurso da inovação invadiu outros segmentos da sociedade atual. Segundo Eduardo Subirats, "(...) a inovação formal invade literalmente todas as atividades, da política à própria indústria (...)." (SUBIRATS, 1989: 10) Assim, a ânsia de renovação parece ter se tornado um aspecto vital para a sociabilidade. Manifestações artísticas de vanguarda se sobressaem pelo conteúdo estético-formal, primeiramente. É o abandono ao idealismo da era romântica. As premissas e princípios da formalização, racionalidade e objetividade norteiam as

---

11. O assim chamado Voto de Castidade tinha como regras: 1. As filmagens devem ser feitas em locais externos. Não podem ser usados acessórios ou cenografia (se a trama requer um acessório particular, deve-se escolher um ambiente externo onde ele se encontre); 2. O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. (A música não poderá, portanto, ser utilizada, a menos que não ressoe no local onde se filma a cena); 3. A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos - ou a imobilidade - devidos aos movimentos do corpo. (O filme não deve ser feito onde a câmera está colocada; são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar); 4. O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial. (Se há luz demais, a cena deve ser cortada, ou então, pode-se colocar uma única lâmpada sobre a câmera); 5. São proibidos os truques fotográficos e filtros; 6. O filme não deve conter nenhuma ação "superficial". (Em nenhum caso homicídios, uso de armas ou outros); 7. São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos. (Isto significa que o filme

diretrizes da concepção artística.

A influência da industrialização em massa, notadamente no início do século XX, e de suas conseqüências (entre elas a desumanização nas relações sociais, a exacerbação da violência urbana), tornaram a produção artística pautada pela especificidade peculiar à sociedade industrial. Mais ainda, as transformações a partir do caráter revolucionário da arte levaram a uma antiestética, ou, nas palavras de Subirats, a uma “lógica matemática da composição” (IDEM: 25) que resulta, finalmente, em uma nova concepção estética baseada no alto poder reprodutivo da era industrial. O grau de reprodutibilidade leva a arte ao espetáculo tecnológico, de racionalidade a partir da tecnologia, onde a produção cinematográfica incorporou tal dimensão, tendo o controle emocional das platéias implícito na criação.

Uma conseqüência específica desse tipo de racionalidade, por assim dizer, remete-nos à forma como a vida é tratada nos mais abrangentes campos da organização (e produção) social econômica e cultural. *O descaso, a indiferença e o desprezo em relação à vida* e suas variações, como *os sentimentos, os desejos e a dor* resultam numa composição formal estética pautada pela frieza e desumanização dos conteúdos no que Subirats denomina “simulacro cultural”. A violência, na maioria dos casos, tornou-se a expressão mais visível, por exemplo, na produção cinematográfica. No campo da arte, especificadamente, o artista (e nesse caso o cineasta) apresenta em seus filmes todo o processo por uma negação ética sustentada pelo significado negativo adquirido pela técnica.

A conceituação do termo simulacro é definida, primeiramente, num retorno ao latim *simulacrum*, traduzida do grego *eidolon*. Associando ao uso de Platão, chegamos à idéia de imagem. Assim, temos: a imagem como “representação” de algo, em segundo

---

se desenvolve em tempo real); 8. São inaceitáveis os filmes de gênero; 9. O filme deve ser em 35 mm, standard; 10. O nome do diretor não deve figurar nos créditos.

como cópia ou “simulacro” e, por fim, como ilusão da realidade (“espetáculo”). Nesse sentido, buscando atualizar as idéias de Platão, Subirats redimensiona as três acepções: a “representação” se dá por meio de signo ou imagem, que interage com ela e aquilo que se busca representar; o “simulacro” acaba por substituir, eliminar a essência do que busca representar; a ilusão ou espetáculo torna-se exibição, enaltecendo o caráter contemplativo, daquilo que é duplicado. Como resultado da concepção de mundo constituída como simulacro tem-se a consciência, a apreensão do real como uma mera ficção, ou para adequar a termos contemporâneos, realidade virtual. Ou seja, a procura pelo sentido ornamental camufla aquilo que poderia ser o mundo real num mundo de mentira, no aspecto ficcional que o termo possa assumir.

Acerca dessa questão, acrescenta Octavio Ianni:

“De forma inesperada, o simulacro aparece no lugar da realidade, vida, formas de ser, viver, sentir, agir, pensar, sonhar e imaginar. O mesmo processo de desenraizar e desterritorializar produz o fetichismo das coisas, gentes e idéias, das relações sociais, modos de ser, pensar, imaginar. Tudo que é social descola-se do tempo e lugar, conferindo a ilusão de outro mundo. (...)” (OP.CIT.: 105)

A artificialidade da vida contemporânea apresenta igual teor no tocante à organização dos espaços urbanos. A televisão, na maioria dos espaços sociais, tornou-se o centro gerador de convivência nas sociedades atuais. Como eixo de socialização, ela substitui o vazio deixado pela inexpressividade da vida. A produção em série de objetos sem brilho, sem qualquer autenticidade ou criatividade reproduz o tédio que as cidades urbanas proporcionam. Para Subirats,

“(...) um sistema como a televisão pode ser concebido como uma extensão dos sentidos, da consciência, da imaginação, como um

prolongamento da experiência humana no tempo e no espaço, disposta para incrementar suas possibilidades de compreensão do mundo numa escala limitada. (...) Vivemos de certo modo na e da tela, e nos arrancarem do mundo que ela apresenta significaria um cruel castigo, algo como a condenação a uma temível solidão. (...) O espaço e o tempo da mídia, os acontecimentos que encerra, a ordem interna que essa mesma mídia regula programadamente, me realizam como ser no mundo exposto à aventura existencial do futuro.” (OP.CIT.: 70-1)

A representação da realidade, na mídia, exprime a organização de imagens diversas, reais ou fantasiosas. Tal representação segue a ordenações técnicas e estéticas, onde os fatos da vida são homogeneizados e banalizados. “(...) Todos os conteúdos se dissolvem no incessante fluir de imagens, em que vida e morte, amor e ódio, ou delírio e realidade suprimem suas diferenças na unidade técnica e ontologicamente consistente do simulacro” (IBIDEM: 87). Assim, a violência é transformada num espetáculo estético de proporções fetichistas, onde crimes e massacres, através de filmes e noticiários, são digeridos em família. A morte, sua visão, familiarizou-se promovida pelos meios de comunicação de massa. Nas palavras de Subirats: “(...) a condição social do homem moderno já não se reduz, diante dessa problemática, à de espectadores autistas de uma morte elevada à espetáculo, mas sim a de sujeitos esquizóides abraçados a uma concepção formal, asséptica e fria da vida, hipnotizados pelas visões de seu holocausto (...)” (IBIDEM: 119). Símbolos da morte outrora provocadores de choque são agora plenamente absorvidos pela visão grandiloquente que proporcionam aos indivíduos. Estes parecem estar condenados a uma forma de individualismo marcado, sobretudo, pela apatia com que assistem à sua própria degradação, transformada em espetáculo.



A principal característica dos programas televisivos é a falta de profundidade com que apresenta ao telespectador fatos e problemas da vida real. A emissão de opinião acerca deles agrega valores banais, visões meramente superficiais, mas que chegam à audiência em forma de verdade, legitimada pelo prestígio de quem a anuncia. Segundo Pierre Bourdieu,

“(...) a televisão tem uma espécie de monopólio de fato sobre a formação das cabeças de uma parcela muito importante da população. Ora, ao insistir nas variedades, preenchendo esse tempo raro com o vazio, com nada ou quase nada, afastam-se as informações pertinentes que deveria possuir o cidadão para exercer seus direitos democráticos. (...)” (BOURDIEU, 1997: 23-4)

O autor, assim, refere-se ao que denomina “fatos-ônibus”, que marcam a ação simbólica da televisão, principalmente no plano das informações. Tais “fatos” não devem promover nenhum tipo de alteração, não devem chocar nem gerar conflito; são eles, o próprio consenso, ou melhor, o vazio, sem qualquer consistência ou seriedade. Daí a enxurrada de programas vespertinos que são recheados por notícias de variedades, apresentados por pessoas sem qualquer comprometimento com a reflexão e o senso crítico.

Outro aspecto que marca a produção televisiva é o que Bourdieu denomina “princípio de seleção”. Diz ele:

“(...) O princípio de seleção é a busca do sensacional, do espetacular. A televisão convida à dramatização, no duplo sentido: põe em cena, em imagens, um acontecimento e exagera-lhe a importância, a gravidade, e o caráter dramático, trágico. (...) Os jornalistas, grosso modo, interessam-se pelo excepcional para eles. O que pode ser banal

para outros poderá ser extraordinário para eles ou ao contrário. Eles se interessam pelo extraordinário, pelo que rompe com o ordinário, pelo que não é cotidiano – os jornais cotidianos devem oferecer cotidianamente o extra-cotidiano, não é fácil... Daí o lugar que conferem ao extraordinário ordinário, isto é, previsto pelas expectativas ordinárias, incêndios, inundações, assassinatos, variedades. (...) Para ser o primeiro a ver e a fazer alguma coisa, está-se disposto a quase tudo, e como se copia mutuamente visando a deixar os outros para trás, a fazer antes dos outros, ou a fazer diferente dos outros, acaba-se por fazerem todos a mesma coisa, e a busca da exclusividade, que, em outros campos, produz a originalidade, a singularidade, resulta aqui na uniformização e na banalização.”

(IDEM: 25-6-7)

O autor, dessa forma, identifica na produção televisiva um aparato de re-criação, no sentido de que o mesmo produz efeitos que simulam o real, reproduzindo-o de forma a ser vista com credulidade pelos espectadores. Isso é mais visível quando olhamos atentamente para os programas jornalísticos. A figura do âncora nada mais é do que a versão oficial para o fato apresentado. A representação, assim, pode conter um sentido político, ético e moral que remeta a um segmento da sociedade, constituído por formas específicas de perceber e interpretar a realidade.

Nesse sentido, podemos encontrar paralelos entre o pensamento de Bourdieu e aquele produzido pela Escola de Frankfurt. O autor francês percebe na televisão um “instrumento de criação da realidade”, vê um sentido de manipulação em tudo isso. Para os frankfurtianos, os meios de comunicação de massa – e entre eles a televisão – apenas situam-se na condição de aparato ideológico de dominação. Entretanto, Bourdieu vai

mais além. Para ele, o aspecto comercial ultrapassou a conotação política. Os índices de audiência definem e imprimem o ritmo da programação. Então, abre-se espaço para o outro lado, a recepção. Se, no frankfurtianos a audiência é desprezada, vista como mera *massa de manobra*, temos em Bourdieu uma outra situação: os telespectadores têm um papel importante pois definem e legitimam a programação apresentada; um programa sem audiência tem vida curta, fator este que termina por cessar a possibilidade de autonomia completa. Assim, diz o pensador francês:

“A televisão é um instrumento de comunicação muito pouco autônomo, sobre o qual pesa toda uma série de restrições que se devem às relações sociais entre os jornalistas, *relações de concorrência*<sup>12</sup> encarniçada, implacável, até o absurdo, que são também *relações de convivência*, de cumplicidade objetiva, baseadas nos interesses comuns ligados à sua posição no campo de produção simbólica e no fato de que têm em comum estruturas cognitivas, categorias de percepção e de apreciação ligadas à sua origem social, à sua formação (ou à sua não-formação). Daí decorre que esse instrumento de comunicação aparentemente desenfreado, que é a televisão, tem freio. (...)” (IBIDEM: 50-1)

Como todo meio de comunicação de massa, a televisão possui enorme poder de difusão e amplitude. Os efeitos são inteiramente novos na análise do problema que se põe. Se aquilo que é transmitido traduz-se na condição de algo sem profundidade, raso, pode-se pensar nos resultados culturais e políticos seguindo a mesma lógica.

A televisão é marcada também por um contingente de personalidades cínicas, com uma moral questionável, que se deixa transparecer em detalhes mínimos, em sutilezas nem sempre percebidas. Para Bourdieu,

“(…) seria preciso refletir sobre o moralismo das pessoas de televisão: freqüentemente cínicas, proferem palavras de um conformismo moral absolutamente prodigioso. Nossos apresentadores de jornais televisivos, nossos animadores de debates, nossos comentaristas esportivos tornaram-se pequenos diretores de consciência que se fazem, sem ter de forçar muito, os porta-vozes de uma moral tipicamente pequeno-burguesa, que dizem ‘o que se deve pensar’ sobre o que chamam de ‘os problemas da sociedade’, as agressões nos subúrbios ou a violência na escola. (...)” (IBIDEM: 65)

A vida social parece destinada à representação contemplativa daquilo que nos cerca. O tecnicismo das sociedades modernas criou uma espécie de mundo paralelo. Seja na televisão analisada por Bourdieu ou na produção dos filmes de Quentin Tarantino. Nesse mundo, o cotidiano encarna a dimensão do "espetáculo", guia das relações sociais e, por isso mesmo, modelo dominante. Segundo Guy Debord, “o conceito de espetáculo unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes. Suas diversidades e contrastes são as aparências dessa aparência organizada socialmente, que deve ser reconhecida em sua verdade geral (...)”<sup>13</sup>. Toda a sociedade industrial fundamenta-se na lógica do espetáculo, seu verdadeiro momento histórico e produtivo.

Se, em determinado momento essas sociedades substituíram o “ser” em seu princípio constitutivo pelo “ter”, o momento da sociedade espetacular, diz ele, elegeu o “parecer” como sua regra primeira. O importante, então, é ir além da simples acumulação, mas, acima de tudo, explorar qualquer potencial exibicionista existente nela. A alienação é assim fabricada sob outra ótica. O fetichismo alcança sua plenitude

---

12. Os grifos são de Bourdieu.

nas imagens produzidas. Estas, por sua vez, banalizam-se na medida em que se reproduzem exaustivamente, seja como fator de sociabilidade ou mesmo nos meios de comunicação de massa.

A degradação social, onde a subjetividade implode midiaticamente e banaliza os sentidos resulta numa crise do sujeito e da vida em sua totalidade. “Além disso, os múltiplos cenários da crise contemporânea, a ausência de um verdadeiro conteúdo espiritual, capaz de outorgar às democracias existentes um impulso socialmente integrador e uma esperança real, nos confrontam com um vazio e uma angústia histórica e existencial.” (SUBIRATS, 1993: 33)

A solidão, o vazio e a angústia tornaram-se o sentimento criativo que impulsionou a criação artística dos tempos atuais.

Filmes, como *Encontros e Desencontros*, autores da chamada literatura pop como o inglês Nick Hornby e bandas de rock<sup>14</sup> entoam verdadeiras apologias à melancolia que a vida pode produzir.



## 1.2. A época do vazio, do narciso...

A sociedade pós-moderna, onde em algumas relações sociais predomina um sentimento de indiferença mediante as aspirações coletivas, apresenta-se vazia em relação às perspectivas de transformação social, das utopias revolucionárias. Trata-se de uma fase *cool*, nos termos de Gilles Lipovetsky, em que as aparências são mais do que

---

13. G. Debord. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997. p.16. Sobre a concepção de espetáculo em Debord, ver também A. Japp, *Guy Debord*. Petrópolis, Vozes, 1999.

14. Nos anos 80, bandas inglesas como The Smiths, Joy Division e The Cure tornaram-se objetos de veneração por parte da juventude. As letras de suas músicas, tinham como tema o amor perdido, a vida solitária e a falta de perspectiva da vida moderna.

nunca apenas aparências, sejam da rebeldia estilizada ou da tristeza estereotipada. Tudo o mais não importa, no seu entender, interessa o fragmento ao invés do todo, quando o indivíduo, influenciado pelos ares da democracia dos meios de comunicação tem sempre algo a dizer, a exprimir, mesmo que se trate de uma mensagem sem sentido, dirigida a platéias ínfimas, apenas para fazer valer o prazer narcisista.

Esta sociedade, acima de qualquer coisa, notadamente marcada pelos “serviços”, substituiu princípios reguladores como revolução e produção pelo princípio da sedução.

“(…) Longe de se circunscrever às relações interpessoais, a sedução tornou-se o processo geral que tende a regular o consumo, as organizações, a informação, a educação, os costumes. Toda a vida das sociedades contemporâneas é doravante governada por uma nova estratégia que destrona o primado das relações de produção em proveito de uma apoteose das relações de sedução”<sup>15</sup>.

Assim, o espetáculo confirma-se como o principal elemento mitificador da realidade, do jogo das aparências.

A oferta de uma gama variada de produtos e serviços, da programação das TV's a cabo às vitrines das lojas de departamentos, entre outras coisas, promove a autonomização do desejo, personalizando o princípio da sedução. Noutros termos, aquilo que é necessidade varia em função do indivíduo e não do coletivo social. A sedução reforça o âmbito privado, provocando uma autonomia do indivíduo mediante o coletivo. A tecnologia e as maravilhas eletrônicas como o vídeo cassete, o computador de uso pessoal, libertam da vida social, isolando o indivíduo, provocando, dessa forma, perspectivas ilusórias, irreais, acerca da sociabilidade em seus diversos aspectos. Não é mais preciso sair de casa para se divertir ou mesmo exercer algumas profissões. A

tecnologia e o consumo das últimas novidades digitais poupam tais esforços. A teia de relacionamentos diretos tornou-se menor. Os “amigos” também podem ser apenas da internet, das comunidades do *orkut* numa cadeia virtual de interesses e contatos. Até o comércio também pode ser configurado dessa forma com as compras nos sites especializados onde até a referência da credibilidade do vendedor se faz pela consulta virtual.

Entretanto, afirma Lipovetsky,

“(...) esquecemo-nos demasiadas vezes de considerar a fase complementar e inversa do fenômeno: a acentuação das singularidades, a personalização sem precedentes dos indivíduos. A oferta em abismo do consumo desmultiplica as referências e modelos, destrói as fórmulas imperativas, exacerba o desejo do indivíduo de ser plenamente ele próprio e de gozar da vida, transforma cada um num operador permanente de seleção e de combinação livre, é um vetor de diferenciação dos seres (...)” (LIPOVETSKY, 1989: 101)

O hedonismo é, então, um dos marcos dos tempos atuais. A irresponsabilidade, por assim dizer, com o social, transformou o indivíduo em um neo-narciso (IBIDEM: 104), descompromissado com as grandes causas, sem nenhum tipo de culpa moral ou afeição ao espírito de coletividade. O consumo encarregou-se de universalizá-lo, de criar regras específicas para sua aceitação ou rejeição. Por outro lado, este processo contribuiu para o desenvolvimento de uma arte pobre em criatividade, voltada para o esteticismo, gerando símbolos de sua manifestação vazia, como a violência generalizada vinculada pelos meios de comunicação de massa e com referência na realidade. Tal violência aparece em alguns filmes, sem motivação aparente, aparentemente incorporada ao

---

15. G. Lipovetsky. *A Era do Vazio - ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa, Relógio D'Água, 1989. p. 17. Ver aqui também Zygmunt Bauman, *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de

cotidiano dos indivíduos. Nesse sentido, o cinema elabora sua leitura particular do mundo, fugindo, dessa forma, da idéia de representação pura e simples. Os filmes, são o resultado de um recorte elaborado pelo artista que é o principal responsável pelo seu processo de criação, o diretor. No momento que envolve a filmagem e a montagem, ele imprime uma marca particular, promove a recria significados específicos. Tem sido assim desde *A Viagem à Lua*, de Georges Méliès, filme de 1902 que marca a introdução definitiva da ficção como parâmetro da criação cinematográfica.



Ao longo de todo o século XX, o cinema se tornou arte. Desenvolveu sua própria estrutura narrativa e uma linguagem própria. Relacionou-se com a vida das pessoas, criando mitos, difundindo idéias e atitudes, dimensionando e redimensionando as relações sociais do mundo contemporâneo. Virou objeto de desejo, ligado a outros tantos como a moda e formação de grupos de interesse por determinados temas como a ficção científica, entre outros. O cinema mudou a estrutura da arte no século XX e elevou a imagem a uma condição relevante de importante componente da vida das pessoas.



*“Telas nos informam e nos formam; telas nos colocam em contato com o mundo;  
telas nos controlam; telas expressam nossos desejos e ampliam nossos sentidos;  
telas registram, reproduzem, produzem, criam;  
telas descobrem nossa consciência e nosso corpo; telas dão conta  
de nossa felicidade e de nossa doença...”*  
(Eduardo Subirats, *Vanguarda, Mídia e Metrópole*)

## **CAPÍTULO II**

### **A IMAGEM E O CINEMA COMO DIMENSÃO DA VIDA**

Neste capítulo analiso a arte como expressão da vida e objeto de análise das relações sociais, seus pressupostos e a problemática da estética. Também faço um recorte na construção da imagem e de sua expressão para a compreensão dos fenômenos, notadamente no que diz respeito ao cinema e seu desenvolvimento ao longo da história, sua linguagem, técnica e estrutura narrativa. Outro ponto importante diz respeito às suas possibilidades de reproduzir, representar ou duplicar o real. Fundamentalmente, problematizo acerca do recorte do social promovido pelos filmes, notadamente no aspecto da violência e na construção estética do cinema na condição de arte.

## 2.1 O Cinema: a arte como expressão da vida

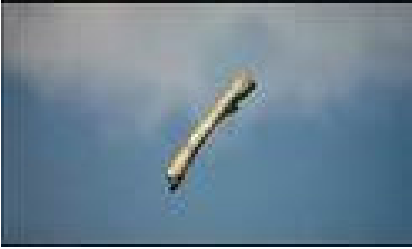
O cinema é expressão de uma época que lhe conferiu significados e características especiais. Ele nasceu com a industrialização massiva que marcou a passagem do século XIX para o século XX. O cinema, dessa forma, pode ser percebido como a arte burguesa por excelência porque demarca o espaço de fortalecimento tecnológico da sociedade burguesa. Ele é uma arte constituída de peculiaridades e características que lhe conferem o status de arte essencial do século XX.

Partindo do pressuposto de que toda forma de arte promove um tipo particular de comunicação o cinema seria, por assim dizer, a comunicação mais complexa que uma forma de arte pode promover no sentido de que nele estão presentes aspectos de diversas dimensões, entre elas a imagem e o som. De certa forma, também podemos afirmar que o cinema quebrou o pressuposto do artista como o único caminho possível para o dimensionamento da proposta criativa. Na verdade, o cinema pode ser percebido como uma arte coletiva. Nele estão presentes, além do diretor, o editor, o diretor de arte, o técnico de som, entre outros. Alguns filmes teriam um resultado diferente se não fosse a participação decisiva de outras pessoas no processo. Do clássico *Laranja Mecânica* até *Assassinos por Natureza*, a presença do montador é fundamental para a concepção estética da obra, para a construção de sua dramaturgia e de sua estrutura narrativa. O cinema é linguagem, entendida aqui nas palavras de Graeme Turner:

“O que a linguagem faz é construir, e não rotular, a realidade. Não podemos pensar sem a linguagem, portanto, é difícil nos imaginar ‘pensando’ coisas para as quais não temos nenhuma linguagem. Nós nos tornamos membros de nossa cultura por meio da linguagem,

adquirimos nosso senso de identidade pessoal com a linguagem, e é graças a ela que internalizamos os sistemas de valores que estruturam nossa vida. Não podemos sair do âmbito da linguagem para produzir um conjunto de significados pessoais totalmente independentes do sistema cultural. (...)” (TURNER, 1997:52)

As conotações que cada palavra carrega na construção da linguagem também fazem sentido quando pensamos na imagem. A cena de abertura do filme *2001 – Uma Odisseia no Espaço*, de Stanley Kubrick, chamada pelo diretor de *A Aurora do Homem* onde primatas descobrem a



violência e a necessidade da luta por espaço só faz sentido quando existe no espectador um conceito elaborado do início da humanidade, de como se deu esse processo. Isso vale também para filmes como *Cidade de Deus*, de Fernando Meireles. A reconstrução do povoamento do bairro que dá nome ao filme e a violência que perpassa todo o processo só pode ser visto como tal pois é fruto da construção mental sobre o fenômeno presente em cada espectador.

Substancialmente, a imagem de um filme na tela é resultado de complexos sistemas de elaboração e de um trabalho que inclui a participação de muitas pessoas. Nesse sentido, pode-se dizer que o cinema quebrou o paradigma da obra de arte na condição de produto exclusivo de um único artista, algo que até então era monopólio do teatro e da música. Mais ainda, rompeu com a idéia do compromisso social do autor, da necessidade de engajamento ou mesmo referência concreta ao real, avançando na autonomização da criação artística. Sobre isso, afirma Anatol Rosenfeld,

“Em todas as épocas clássicas o artista aceitou o compromisso entre a encomenda social e o sonho individual: sua obra representava a

encruzilhada entre o seu caminho solitário e o caminho coletivo dos outros, tornando-se ponto de encontro e festa de confraternização. E a própria autonomia da arte consiste em aceitar a imposição da encomenda, impondo a ela, simultaneamente, a sua magia.”

(ROSENFELD, 2002: 39)

O autor reafirma a idéia de que a arte produz, a seu modo, sua versão sobre a vida e o meio em que é criada. Entretanto, Rosenfeld associa a experiência artística com o prazer e a sensibilidade e afirma que é essa possibilidade prazerosa que conduz o espectador (no caso do cinema) às percepções mais intensas que a obra pode proporcionar. No cinema, a técnica complementa esse processo com suas infinitas possibilidades de recriação dramática sobre o roteiro. O movimento faz parte do conceito estético. É a definição da forma por excelência na criação fílmica. Alguns cineastas, no começo do cinema, criaram a linguagem que logo iria influenciar toda produção cinematográfica ao longo das décadas que se seguiram, entre eles, Sergei Eisenstein, Fritz Lang, F.W. Murnau, entre outros, no movimento que podemos classificar como a evolução do cinema e de sua linguagem. Isso inclui a própria técnica criada para dar vazão a essa forma de narrativa. Por exemplo, um *close-up* em determinadas cenas pode significar a tentativa de enaltecer determinado sentimento expresso no rosto do personagem, assim como um plano aberto ou fechado traduz a intenção do diretor de proporcionar a noção de espaço onde a cena acontece. Mesmo o ritmo da montagem, especificamente no caso do cinema contemporâneo altera a noção de linearidade da trama. Em filmes como



*Amnésia* e *Irreversível*, o experimentalismo vai ao extremo pois a narrativa dos mesmos se passa na inversão do tempo: do último acontecimento ao primeiro. Esse é um desafio que faz parte do movimento

de criação da narrativa cinematográfica.

A histórica do surgimento do cinema pode ser entendida como a concretização da eterna busca do ser humano pelo movimento e pelo domínio da técnica de animação de seus próprios reflexos. Várias invenções ao longo do século XIX foram deixando, lentamente, o ser humano mais próximo de concretização desse sonho. Entretanto, o cinema como compreendemos hoje é fruto de relações mais complexas. Afinal, como

imaginar que aquela máquina apresentada pelos Irmãos Auguste e Louis Lumière no ano de 1895 mostrando cenas curtas com imagens do cotidiano das fábricas de Paris poderia se transformar na incrível potência



industrial que hoje representa? Para melhor compreender o desencadear desse processo, é preciso situar historicamente o desenvolvimento do cinema a partir de seus primórdios e compreendê-lo como resultado de um processo de evolução.

Quando os parisienses foram apresentados ao cinematógrafo dos Lumière no final do século XIX tiveram a impressão de que estavam sendo enganados por mais um truque de ilusão de ótica. Essa sensação, logo reproduzida em várias partes do mundo inclusive no Brasil um ano depois foi o que marcou a assim chamada invenção do cinema, fruto de várias etapas desenvolvidas progressivamente. Diz Rosenfeld:

“Todos os elementos para criar o moderno cinema estavam reunidos nas últimas décadas do século passado: conhecia-se a projeção de sombras sobre telas; a câmera escura e a lanterna mágica, projetando reproduções, já não eram novidade; a persistência retínica tinha sido aproveitada para produzir desenhos animados; e unindo todos esses conhecimentos, conseguiam-se projetar esses desenhos animados. (...)

A coisa estava no ar. Faltava só a aplicação da fotografia, que então já

contava com meio século de desenvolvimento, para que todas essas experiências e tentativas dispersas e relativamente infecundas, cristalizando-se, produzissem a maravilha do cinema.” (IDEM: 58-9)

Rosenfeld reforça a idéia do surgimento do cinema como advento do desenvolvimento de um processo construído ao longo do tempo. Nesse sentido, é fundamental ressaltar a importância de Thomas Edison que, mesmo nunca tendo exibido suas animações fotográficas, foi quem aperfeiçoou o equipamento que mais tarde daria origem ao cinematógrafo dos Lumière. Além de Edison, o cinema contou ainda com outros desbravadores, entre eles o inglês Du Mont, que em 1861 inventou um aparelho fotográfico que tentava reproduzir as fotografias em movimento; E.J. Muybrigde, o astrônomo Janssen, o fisiólogo Etienne-Jules Marey, Friese-Greene, entre outros que, de uma forma ou de outra lançaram equipamentos e máquinas que foram a base que deu origem ao cinema.

Entretanto, foram os Lumière que, de fato, deram origem ao espetáculo que é considerado o marco da invenção cinematográfica. *A Saída dos Operários da Fábrica*, *O Chegada do Trem na Estação*, entre outros, filmes curtos com pouquíssimo tempo de duração, espantaram os espectadores reunidos no subsolo do Grand Café em Paris, cidade que viu o surgimento de outra das maiores invenções tecnológicas da virada do século XIX para o século XX: o avião é a outra invenção, igualmente concretizadora de um sonho, o sonho de voar que desde cedo perseguiu os mais profundos desejos humanos. Em suma, o cinema é o produto da combinação entre ciência e sonho, desejo e razão. A imagem em movimento, sua concretização mais marcante. Sua transformação em cinema, o passo seguinte. Sobre isso, afirma Edgar Morin:

“O mais espantoso complexo afetivo-mágico que já alguma vez a imagem conteve não podia deixar de procurar libertar-se, de tentar

abrir o seu próprio caminho para o imaginário... O cinematógrafo metamorfoseou-se, com efeito, segundo um assombroso processo semi-afetivo, semi-mágico. Aconteceu uma coisa notável: a estranha exaltação da potencialidade própria das imagens que improvisavam, por sua vez, espetáculos que estavam mergulhados no invisível. O passarinho, em vão anunciado pela fotografia, iria finalmente aparecer.” (MORIN, 1980:48)

Assim, a transposição da magia ao concreto parecia finalmente adquirir um caminho a ser seguido. O sistema de projeção, a identificação das pessoas com aquelas que viam na tela é o princípio de uma relação que mais tarde iria produzir um poderoso instrumento de comunicação das massas.

No início, a passagem do cinematógrafo para o cinema foi pouco notada. Depois dos Irmãos Lumière outros tantos iniciaram, quase que simultaneamente, a utilização da engenhoca para promover o entretenimento e a diversão.

Para Rosenfeld:

“O cinema, por sua vez, não teria eventualmente ultrapassado o estágio de mera curiosidade e de instrumento científico para reproduzir o movimento se a sua invenção não tivesse coincido com o desenvolvimento do proletariado demasiadamente pobre para freqüentar o teatro e os espetáculos não mecanizados. Na época da invenção da cinematografia já havia um proletariado com horário de trabalho bastante reduzido para sentir a necessidade de divertir-se nas horas vagas. (...)” (OP.CIT.:63)

Porém o cinema, mesmo adquirindo um envolvimento com segmentos diversos da sociedade da época não sobreviveria se não tivesse construído uma linguagem, uma



narrativa capaz de empolgar essas platéias que se formavam após o apito das fábricas. Algo que os fizesse procurar uma identificação, com suas dores, alegrias e anseios. O momento histórico era propício: nunca o desenvolvimento tecnológico havia chegado a um nível de aproximação tão profunda com as relações de produção geradas pelo sistema capitalista. Então, para responder aos anseios de nova era, os filmes poderiam ser um tipo de fuga para o cotidiano enfadonho e pouco recompensador dos trabalhadores. Dores, alegrias, anseios e a esperança do final feliz mesmo que num lugar inimaginável, com personagens mágicos e especiais, em histórias que poderiam não ter nada a ver, num primeiro instante, com a realidade da vida dos primeiros espectadores.

De todos os cineastas do início da história do cinema, nenhum apostou tanto no caráter mágico da nova invenção quanto Georges Méliès. Na conversão do cinema máquina em cinema espetáculo esse francês foi o personagem principal. Também Méliès é o responsável inicial pela percepção do potencial industrial da produção cinematográfica. Ele procurou aliar a magia ao teatro, a fantasia à vida real e criou a primeira linguagem do cinema e o primeiro clássico da sua história: *A Viagem à Lua*, de 1902, adaptação livre do romance homônimo de Julio Verne.

“Como pioneiro na esfera cinematográfica, Méliès descobriu a segunda face do cinema que desde então, acrescentada ao seu aspecto realista e documentário, deveria tornar-se uma das características fundamentais da Sétima Arte. Dando ao cinema uma outra dimensão, além da dimensão terrestre, Méliès imprimiu-lhe a sua duplicidade característica, motivo de intermináveis discussões: o seu aspecto ‘esquizofrênico’, isto é, fragmentado e ambíguo, o seu vacilar entre o realismo documentário e a fuga fantasmal para outros mundos. (...)”

(IBIDEM:80)

Assim, esse cinema mágico de Méliès significou a virada do meramente técnico para uma estrutura complexa que aliou a técnica ao apelo comercial, o espetáculo ao dramaturgicamente. As possibilidades da montagem foram a síntese dessa metamorfose, que fez o filme deixar de ser a mera animação da fotografia e constituir-se em categoria artística, dotada de estrutura narrativa, estilo de linguagem e referenciais exclusivos.

A ficção foi o ponto de partida para a criação da linguagem cinematográfica. Foi ela que possibilitou o mais amplo desenvolvimento dessa referida linguagem. Da ficção, os filmes entraram no reino do imaginário, intrinsecamente ligados às visões e percepções das platéias. Para Morin, a proliferação dos sonhos e da imaginação se deu no primeiro instante, na revelação dos conflitos e aspectos dos personagens na solução das tramas (OP.CIT.: 74-5). Num primeiro instante é o meramente irreal que marca a subjetivação das imagens projetadas. Ele não entra em conflito com o real, são duas dimensões distintas. A imaginação é capaz de distinguir, refazer mentalmente os caminhos separados que real e irreal seguem na estrutura das narrativas constituindo, dessa forma, a assim chamada “alma do cinema”<sup>16</sup>, falseada na idéia aparente de movimento (irreal) reproduzido na tela pelo movimento da máquina (real). De fato, a possibilidade do truque reside nessa junção. As películas possuem 24 fotogramas em 1 segundo, eles estão lá, parados, estáticos. O cinematógrafo opera o “milagre”, cria a ilusão do movimento com a trucagem da relação espaço-tempo e inaugura a época da arte cinematográfica que transformou costumes e criou modelos de vida ao longo de todo o século XX.

Outro aspecto importante remete ainda à condição do cinema como elemento que desperta desejos e satisfaz necessidades da ordem do imaginário. Algumas, são necessidades de ordem estética que não fazem parte do mundo real, que representam fugas e reencontros. São histórias de amor, de aventura, que transportam para

dimensões inalcançáveis e que encantam pelo poder que a imagem representa. A dimensão social se faz presente como resposta do espectador ao estímulo da imagem. A constituição das relações sociais em cada época dimensiona a percepção que cada filme obtém. Muda o gosto, muda a idéia que o cinema proporciona. Filmes como *Psicose*, de Alfred Hitchcock, hoje não assustam mais nem provocam medo nessa época onde o terror japonês domina o mercado. O cinema, mais do que nunca, é componente fundamental da lógica do espetáculo. Para Morin:

“(...) O encanto da imagem e a imagem do mundo ao alcance da mão determinaram um espetáculo, o espetáculo excitou um prodigioso desenvolvimento imaginário, imagem-espetáculo imaginário excitaram a formação de novas estruturas no interior do filme: o cinema é o produto deste processo. (...) O cinema, ao mesmo tempo em que é mágico, é estético e, ao mesmo tempo em que é estético, é afetivo. Cada um destes termos pressupõe o outro. Metamorfose mecânica do espetáculo de sombra e luz, surge o cinema no decurso de um processo milenário de interiorização da velha magia das origens. (...)” (IDEM:104-5)

Para este autor, o caráter estético é o diferencial substancial que permite a aproximação deste mundo mágico do cinema com o espectador, nas condições em que ele recebe na sala de projeção os diversos elementos que compõem a estrutura do filme incluindo aqui, sobretudo, a composição dramática. Mesmo em filmes como *Assassinos Por Natureza*, de Oliver Stone, ou mesmo *Pulp Fiction - Tempo de Violência*, de Tarantino, a dimensão da violência apresentada causa numa parte da platéia um sentimento de repugnância, principalmente pelo conjunto do que é visto, pela montagem frenética e pela naturalização dessa mesma violência. Entretanto, outra parte dessa mesma platéia

sente-se atraída, vislumbra com deleite pelo mesmo motivo que parte dela repugna: o ornamento estético. Opera-se, neste caso, uma objetivação da vida inteiramente composta por alegorias e ornamentos.

A principal operacionalização desse ornamento e da alegoria do filme se dá pela técnica utilizada na sua composição. Os elementos mais importantes nesse sentido são a câmera, a iluminação e o som, além da montagem do filme, onde todos eles são trabalhados dando noção de conjunto à obra. A câmera talvez opere o principal movimento pois através dela a própria imagem que dá sentido ao filme é registrada, incorporando diversas possibilidades de enquadramento, foco, ângulo, formato. Ela é o primeiro olhar, o primeiro recorte, a visão inicial do mundo pelas objetivas do equipamento de filmagem. No filme *Extermínio*, de Danny Boyle, a película foi substituída por uma câmera digital. O resultado final é interessante. Mesmo sendo um filme, o tratamento da imagem digital resulta em movimentos nervosos que criam uma atmosfera atemporal, combinando com a idéia do filme de deslocamento do personagem principal.



Outro aspecto técnico essencial, a iluminação, conforme Graeme Turner (OP.CIT.: 60) tem duas funções principais em um filme: ressalta a expressividade dando a conotação emocional e detalhando aspectos da narrativa e; segundo, imprime realismo à cena. Em alguns casos, uma luz não percebida causa completa sensação de neutralidade, esfriando a distância entre o espectador e o conflito exibido. Noutros casos, a luz acentuada, gerando sombras é um recurso estético, como no movimento expressionista nascido na Alemanha, que tem em filmes como *O Gabinete do Doutor Caligari*, de 1920, dirigido por Robert Wiene um marco que influenciou diversos outros

filmes que vieram depois, como *Nosferatu*, de F.W. Murnau, *Metrópolis* e *M - O Vampiro de Dusseldorf*, ambos de Fritz Lang.

O som, mais um importante aspecto técnico do cinema merece um capítulo a parte. Primeiro, ele não fez parte dos primórdios da cinematografia. Segundo, ele possui três componentes específicos: o som ambiente, os diálogos e a trilha sonora. Todas essas características possuem uma função narrativa essencial e criam tensão em momentos cruciais. Sua introdução aproximou o real da narrativa cinematográfica e ampliou a ilusão da realidade.

Essa característica do cinema, de aproximação com a realidade suscita uma indagação fundamental, a saber, acerca da dimensão do mundo refletida pelo filme, seus componentes para a análise científica e até onde se caracteriza sua relação com o real.

## **2.2 Cinema: Reprodução, Representação ou Duplicação do Real?**

A construção de campos de análise daquilo que poderíamos denominar Sociologia do Cinema, para Paulo Menezes, é algo totalmente novo. Segundo o autor, existem dois caminhos possíveis, duas estruturas que podem ser seguidas como referência para qualquer tipo de análise nesse sentido e para se poder pensar nessa vertente da sociologia.

Primeiro, o enfoque pode se debruçar sobre o contexto no qual os filmes são produzidos e reproduzidos, percebendo-os na condição de componentes de uma indústria cinematográfica. Para esta concepção importa, sobretudo, os aspectos históricos, sociais e as relações de industrialização e reprodução tecnológica ligadas ao interesse do capital e que perpassam o processo de criação do filme, influenciando, mesmo, escolas e gêneros surgidos em épocas distintas. Nesse enfoque, há também

destaque para as formas de recepção das obras, quem as vê e por que elas são vistas. A arte, prioritariamente, é resultado de estruturas concretas da existência e seus desdobramentos materiais.

Numa segunda estrutura de análise, em contraponto a primeira, faz-se uma análise fílmica onde a produção das imagens e a sua concepção estética são o ponto principal. Não é possível uma compreensão da arte a partir apenas de seus próprios produtos. Ela é detentora de aspectos e dimensões jamais percebidos na esfera social. Para Menezes, as imagens do filme são transformadas

“(…) no material analítico primordial, do qual devem decorrer as interpretações e as proposições significativas sobre a constituição de um imaginário social, como expressão das formas pelas quais uma sociedade se conceberia visualmente. Esta realidade não existiria em outro lugar, não seria mero reflexo das condições de existência, não seria ‘jamais o substituto’, nem o equivalente de outra coisa qualquer, pois existem informações que só lá estão, que só nelas podem ser encontradas. Expressaria, portanto, valores, relações, concepções que só existem e se *expressam* nela. Portanto, seria uma *dimensão* e não apenas um reflexo de um processo social. (...)” (MENEZES, 2001:334)

Nesse sentido, o autor se aproxima do referencial que busco nesse trabalho. A violência, como está posta nos filmes de Tarantino, pode ser compreendida como uma concepção visual (estética, no recorte analítico que adoto), uma releitura do diretor acerca daquilo que ele percebe como construção de um determinado aspecto da violência. A sua expressão do real lhe é própria, exclusiva, pois é resultado de um momento onde a criação artística encontrou um caminho, uma aproximação peculiar

com a realidade, que Menezes denomina “dimensão do real”. Dimensão essa que se apresenta aos olhos do espectador com linguagem, tempo e espaço específicos e que mesmo naquele curto instante em que passa diante de seus olhos ganham ares de verossimilitude. Conforme o autor, essa realidade não pode mesmo existir em outro lugar nem ser o reflexo de qualquer situação social (MENEZES, 1997:19). Há uma expressão de algo que lhe é um atributo estético e que faz parte do seu conjunto de alegorias e composições com existência própria

Assim, outros caminhos analíticos se abrem. Um deles aponta para a compreensão acerca daquilo de que “fala” o filme. Há uma pergunta central e por isso fundamental: do que ele trata afinal? O que ele aborda ou tenta mostrar? Nesse sentido, podem-se detalhar aspectos do roteiro, da dramaturgia adotada, das falas e conflitos dos personagens.

O outro caminho seria o “como” o filme “fala”, como ele mostra e chega aos olhos e mente dos espectadores, suas possibilidades e aquilo tudo que a apresentação das imagens pode proporcionar. Para Menezes,

“(…) o que se expressaria por meio das imagens de um filme estaria muito mais ligado à articulação de várias dimensões diferenciadas que constituiriam o seu sentido – a imagem, os diálogos, o som -, constituindo por meio delas a história propriamente dita, amarrada a um certo tipo específico de narrativa.” (IDEM: 334)

Aqui, pode-se articular o caminho analítico que conduz aos filmes de Tarantino. Há um tema geral: conflitos humanos mediados por situações e soluções violentas. Os personagens são uma espécie de subproduto de algumas características dos tempos atuais: a banalidade das relações humanas, o tempo quase irreal e a naturalização das crises sociais. Ao mesmo tempo, o diretor conta essas histórias usando e abusando de

efeitos e estruturas técnicas de montagem, decupagem de som e corte. Isso proporciona um sentido que seria diferente se não fosse construído dessa forma. O fato de não procurar ser “fiel” à realidade acaba tornando uma cena mais verossímil. Parece contraditório, mas o que torna crível no cinema uma história não é necessariamente a verdade que está por trás dela, mas sim a verossimilitude da estrutura narrativa: diálogos, montagem, som, efeitos, etc. De qualquer forma, a relação de recepção de um filme é sempre complexa e os sentidos constituídos são fruto de duas invisibilidades, segundo Menezes: o que não é visto pelos cineastas e o que não é visto pelos espectadores. (OP.CIT.:335) Diz o autor:

“A pergunta que resta, e que de certa maneira permeia todas as outras é de saber o que, de fato, é e pode ser um filme e, conseqüentemente, quais relações eles guarda e expressa em relação ao real que o faz surgir. Pergunta esta que está, sem sombra de dúvida, no fundamento de se poder saber que tipo de informações um filme pode comportar e suas diferenças em relação às várias possibilidades de conhecimentos que suas diversas formas podem constituir.” (IBIDEM: 336)

Nesse sentido, o autor aponta para três linhas investigativas: representação, duplo ou reprodução do real.

Primeiro, Menezes considera que tentar compreender o filme como uma *reprodução* é cair no erro de não considerar as suas peculiaridades, que o tornam distante e ao mesmo tempo criam sua condição de realidade. As diferenças são significativas: padrão de cor, de som, planos, ângulos, iluminação, etc. Mesmo quando um filme tenta ser fiel a qualquer forma de realidade, suas especificidades estéticas lhe conferem alteridade. Tarantino, nesse sentido, extrapola em fugir de qualquer tentativa de enquadrá-lo como um “reprodutor da realidade”. Seus filmes, principalmente *Kill*



*Bill*, são recheados de alegorias, tanto na composição das cenas quanto no desenrolar do



drama. Em *Kill Bill*, os personagens são caricaturais e extravagantes, assim como as cores, os figurinos, gestuais e a própria trilha sonora parece não possuir identificação com a cena onde ela é utilizada na

composição do quadro. Mero engano. A idéia é essa: provocar estranhamento e criar um universo particular, paralelo, único e bizarro. Diz Menezes, em citação que pode ilustrar com perfeição essa análise:

“(...) O heroísmo moderno não é mais o mesmo do romantismo nem do classicismo. É preciso olhar para os subterrâneos das grandes cidades, crimes e prostitutas, para descobrir o novo belo da época, marcado pela energia e, às vezes, também pela ociosidade, por mais bizarra, violenta e excessiva que pareça. A conquista da rua, a heroína lésbica. A velocidade da metamorfose da vida trivial é cheia de imagens que devem ser percebidas. Não nos deixemos enganar pelas virtudes artificiais, devemos deixar brotar a beleza que vem do mal, exterior a leis morais, o belo no horrível. O belo no fugaz.”

(MENEZES, 1997: 48)

Segundo, pensar no filme na condição de *representação* do real requer análise mais criteriosa. Mais importante, num primeiro momento, não seria o resultado imediato e percebível sobre a coisa representada, mas a idéia por trás de sua concepção e os seus significados. Assim, aparece a figuração da mediação, um conceito elaborado mentalmente pelo artista e que o mesmo utiliza no ato da criação. A mediação é o ponto de ligação e ruptura com o real, o momento em que a arte assume sua condição de alteridade, de afirmação sobre o fenômeno *representado*. No entanto, isso pode

representar uma verdade sobre esse fenômeno, um ponto de vista ideal que assume a condição de ser o correto, aquele que traduziu a realidade tal como ela de fato é.

“Assim, pensar a representação não significa em nenhum momento se colocar a questão de pensá-la como réplica, como clone, como reprodução igual de um real que lhe seria exterior mas que, ao mesmo tempo, lhe seria idêntico, cópia fiel de todos os seus detalhes e, principalmente e mais importante, de todos os seus atributos.”

(IBIDEM:49)

A arte não pode ser entendida, segundo o autor, como algo que fala sobre o mundo, traduz as coisas do mundo. A arte, torna-se mundo quando existe, passa a ter formas e aspectos que compõem nada além do seu próprio mundo. (MENEZES, 1994:73)

A última linha investigativa remete-se ao *duplo* que, num primeiro instante, pode ser pensado como algo que pode duplicar, se colocar no lugar do real. Porém, o duplo é algo exterior ao objeto, com “identidade própria” e quase inacessível. O duplo é um rito, com símbolos e figuras que estabelecem o contato com o real. No caso do cinema, a aparente movimentação da imagem lhe confere um status diferente de outras artes, como a fotografia e pintura. Parece óbvio que o cinema não reproduz a realidade, mas para o público, essa percepção não é tão clara assim. Dessa forma, os filmes parecem mesmo ter uma relação completamente diferente com o real, peculiar e específica. Um filme é um flash, um corte rápido, instantâneo, onde o verdadeiro torna-se mais verossímil na medida em que se distancia da verdade da realidade. Para alguns autores, o termo utilizado, nesse caso, seria o da ilusão. O cinema seria uma “ilusão da realidade”.

*“A violência é tão fascinante  
e nossas vidas são tão normais  
e você passa de noite e sempre vê apartamentos acesos.  
Tudo parece ser tão normal, mas você  
viu esse filme também...”*  
(Renato Russo, *Baader- Meinhoff Blues*)

## **CAPÍTULO III**

### **O CINEMA E A VIOLÊNCIA: A ESTETIZAÇÃO NOS FILMES DE QUENTIN TARANTINO.**

Neste capítulo, analiso a condição do cinema como arte industrial, referência do século XX que difundiu estilo de vida e comportamento a partir da disseminação de modelos partindo dos personagens dos filmes. Nesse sentido, o cinema desenvolveu linguagem e estrutura próprias, tendo no tratamento estético e técnico uma forma de composição de sua narrativa. Seguindo essa linha reflexiva, apresento uma discussão acerca da violência que compõe alguns aspectos desse cinema, percebendo a sublimação do ornamento e da alegoria existente em algumas situações dramáticas. Para tanto, descrevo e analiso os filmes de Quentin Tarantino e a dimensão da violência em suas obras.

### **3.1. O cinema: arte industrializada, espetáculo estético e a dimensão da violência.**

Surgido como arte eminentemente industrial, o cinema percorreu o século XX marcando época e influenciando costumes e interferindo nas diversas culturas. Utilizado, em alguns momentos, para representar ideologias dominantes e modelos de sociabilidade específicos, assumiu, por vezes, o papel de promover uma estreita aproximação com aspectos e dimensões da vida social. Social esse, influenciado fundamentalmente pelo consumismo e pelos meios de comunicação de massa que explodiram nos anos 50 como o grande *boom* de legitimação desse determinado aspecto das relações sociais. É dessa época, o surgimento dos primeiros grandes ícones da história do cinema. Atores como Marilyn Monroe, James Dean e Marlon Brando viraram símbolos de beleza, atitude e comportamento. Além disso, seus personagens, que oscilavam entre o viril e o sexy, tornaram-se modelos, influenciando a moda e difundindo estilos de vida.

O cinema, arte burguesa por excelência e eminentemente industrial, constituiu-se como uma das mais fortes releituras de aspectos das relações sociais no século XX. Segundo Massimo Canevacci, “(...) a estética do filme, mesmo em seus melhores componentes ‘críticos’, adequou-se ao modo de produção do cinema, à natureza de sua ideologia, à cultura das invariantes”.<sup>17</sup> Ou seja, o componente artístico foi absorvido, em muitas das maiores produções da história do cinema pelos anseios da indústria cinematográfica, com forma e ritmo adequado ao mercado consumidor. A reprodutibilidade terminou por abalar a tradição artística.

O cinema é uma obra de arte fundamentalmente reprodutiva, não apenas pelo aspecto de que um filme deve ser copiado várias vezes a fim de sua exibição simultânea

em várias partes do mundo, mas inclusive porque a idéia de multiplicação confere ao filme um *status* de fenômeno de massa. Dentro de tal concepção, pode-se inserir o cinema como arte voltada para o consumo<sup>18</sup>. Assim, ele corre o risco de perder características artísticas essenciais assumindo a postura de objeto de comunicação de massa mesmo que durante o processo criativo exista a autonomia do artista, do criador.

Na condição de ‘arte industrializada’, o filme pode ser visto como uma forma particular da re-significação, de sua releitura e de redimensionamento do social a partir de seus componentes narrativos e estéticos. A facilidade e a velocidade com que uma superprodução cinematográfica percorre um grande número de países em virtude da multiplicação da quantidade de cópias para exibição, permitem ao cinema promover a homogeneização e a retransmissão de diferentes culturas a partir do referencial valorativo contido na película. Assim, o conflito clássico entre mocinho e bandido, nos filmes aqui analisados, pôde ser substituído por situações dramáticas que não definem claramente o lado do bem e do mal, mas acima de tudo, vêm ao público caracterizadas por um *esteticismo* que relega a segundo plano uma possível concepção moral e a ética. Os aspectos desse esteticismo se referem ao processo de montagem, à câmera nervosa, ao som estridente e aos personagens que agem com imensa naturalidade durante momentos de extrema violência, nas cenas com capricho visual e com recursos e ornamentos que dão a aparência de certa beleza ao sangue das vítimas e às mortes em grande escala. Em *Cães de Aluguel*, de Tarantino, podemos assistir a uma cena de tortura durante a execução de uma música dos anos 70 tocada num programa de rádio. O torturador canta e dança enquanto corta a orelha do policial torturado e faz referência

---

17. Massimo Canevacci, *Antropologia do Cinema*, [1983], Trad. Bras. Carlos Nelson Coutinho, São Paulo, Brasiliense, 1990, 2ª edição, p.23. Sobre a relação entre cinema e capitalismo, ver P. Sorlin, *Sociologia del Cine, la apertura para la historia de mañana*. Fondo de Cultura Económica, 1985.

18. Em referência à idéia recorrente de que toda arte industrializada, no tocante às suas formas de reprodutibilidade, caracteriza-se enquanto produto oferecido a um mercado consumidor, assumindo, portanto, o *status* de obra massificada pela indústria.

à sua condição de criminoso em oposição à lei que o policial representa. Há uma dimensão da técnica representada, sobretudo, pela concepção adota na montagem do filme.

Sob esse aspecto, a técnica torna-se a forma comum, por excelência, de enaltecimento em relação à determinadas situações dramáticas. Para Canevacci,

“(...) o espectador deverá assistir impotente a história maravilhosa ou de horror, a aventuras com mulheres lindíssimas ou a atrocidades inenarráveis, a fim de marcar com letras de fogo em sua consciência que tais coisas jamais poderão se passar com ele. (...) O espectador deverá se resignar cada vez mais ao fato de não poder mais viver, nem mesmo no nível da evasão imaginária, as aventuras que velozmente fluem diante de seus olhos. Em vez de distanciamento crítico do tipo brechtiano, isso difunde remissão e cinismo. E mais. Agora, o *happy end* suscita imediatamente a aberta desconfiança do público, que se sente quase como que ironizado por um final cor de rosa, tal como durante anos ele havia sido codificado”.<sup>19</sup>

A violência, então, perpassa um quadro redimensionado pela estrutura que os filmes adotam. Em *Assassinos por Natureza*, há uma ironia no final quando o casal de



assassinos seriais termina bem, casados e com filhos, na estrada, aproveitando a vida depois de matarem mais de 50 pessoas. Dessa forma, um filme

como esse abandona todos os princípios éticos, por opção narrativa e pelo componente dramático presente, onde a amoralidade dos personagens foi acrescida do prazer

19. Ibidem, p.152. Ver também Wolfgang Fritz Haug, *Praxis Coletiva da Indústria da Ilusão no Capitalismo*. In: *Crítica da Estética da Mercadoria*. São Paulo, Unesp, 1997, pp. 167-172.

estético. “(...) Ao captar o efeito especial, perde-se a reflexão”. (IBIDEM: 145) A perda da reflexão conduz, então, à exacerbação do *ornamento estético*, e da impressão da imagem sobre o conteúdo valorativo da mesma.

O cinema contemporâneo, bem como diversos segmentos da sociedade atual e da vida cotidiana dos indivíduos, reservam especial valor aos efeitos estéticos. Assim, assiste-se a uma ampla estetização não só da produção cinematográfica, mas também da sociabilidade de uma maneira geral. Importa o efeito, a aparência, o impacto, em detrimento à importância do conteúdo. Sérgio Givone identifica como fenômeno característico da tardia modernidade, o "esteticismo difuso". Diz ele: "a informação e a cultura, como todos constataam agora, tendem inevitavelmente para se transformar em espetáculo, os comportamentos individuais e as práticas sociais se teatralizam e, assim, visam expressamente à eficácia da representação do que a autenticidade" (GIVONE, 1996:4).

Nesse tipo de relação onde a estética sobrepõe-se à outros aspectos, cresce a dimensão da *violência*, prazerosa e ritualizada no espetáculo fílmico. Na história do cinema, a violência sempre fez parte do conteúdo de diversos filmes, desde os primeiros *westerns* e filmes de guerra aos filmes que hoje retratam a problemática na sua condição urbana. A apresentação dessa *violência* tem se dado particularmente num tipo próprio de produção cinematográfica crescente na a partir da década de 90. O americano Quentin Tarantino é um dos principais nomes envolvidos nesses filmes<sup>20</sup>, notadamente marcados por diálogos rápidos e de efeito forte, ou, pela repetição de cenas banais e com desfechos inesperados. Ademais, as seqüências de *violência* são caracterizadas por

---

20. Para efeito de exercício, utilizo nesse trabalho os seguintes filmes que têm o envolvimento de Tarantino: *Cães de Aluguel* (roteiro e direção), *Pulp Fiction – Tempo de Violência* (roteiro e direção), *Kill Bill Vol. I e Kill Bill Vol. II* (roteiro e direção), *Sin City – A Cidade do Pecado* (diretor convidado), *Parceiros do Crime* (produção), *Assassinos por Natureza* (argumento), *Amor à Queima-Roupa* (roteiro). Deixei de fora o filme *Jackie Brown* (roteiro e direção) por considerar ser um diferencial na obra do cineasta.



forte refinamento visual, onde o conflito entre os supostos heróis e vilões assume um outro sentido. Toda a possibilidade de um discurso moral sobre estas questões perde espaço para o deslumbramento e fascinação que proporcionam. *A crueldade se disfarça no efeito estético*, na estrutura da técnica utilizada. A noção do real assume outra dimensão, naquilo que Baudrillard (1991) chamou "implosão do sentido", ou seja, da neutralização do significado que os *mass media* promovem dentro da estrutura de comunicação que lhes é inerente e onde o cinema também se insere. O real, então, passa nas telas e nela se desenvolve uma relação de duplicação, de redimensionamento, releitura ou *reapresentação*. Segundo Canevacci,

“o cinema foi sempre interpretado como duplicação da realidade, e, com efeito, essa é sua origem. Mas, a partir de sua ascensão ao vértice dos *mass media*, em aliança conflitual com a televisão (...), assiste-se a uma inversão da relação: é a realidade que aparece cada vez mais como uma duplicação do cinema. (...) A realidade se camufla de filme. Vida e filme não devem mais se distinguir entre si, a fim de que a primeira possa se submeter sem pretensões aos valores dominantes. A progressiva e cada vez mais exata reprodução do mundo perceptivo de todos os dias reconfirma no espectador a potência da duplicação da realidade empírica enquanto duplicação da ‘realidade’ fílmica. É esse o modo pelo qual essa última penetra na imagem psíquica do espectador já sem defesa(...)”<sup>21</sup>

---

21. Ibidem, pp.155-6. Ver também Givone, que fala sobre um duplo movimento que, no âmbito hoje da experiência estética se cruza. Trata-se da "estetização do mundo, de um lado, e do ingresso progressivo do inestético, de outro. São fenômenos de alta complexidade, mais que podem ser constatados. Ele identifica tal fenômeno numa cosmética do habitar que não poupa nada e ninguém (cidades, repartições, fábricas, casas, vestimentas e, inclusive, os gestos e as posturas dos indivíduos). Isto ocorre enquanto uma vontade de embelezamento destinado a produzir algo oposto: o triunfo do *kitsch*. (Cf. S. Givone (org.). *Estetica, Storia, Categorie, Bibliografia*. Firenze, Nuova Italia, 1998, p. X).

A partir desta perspectiva, pode-se afirmar que determinados fatos da vida cotidiana – entre eles a própria exacerbação da *violência* – aparecem nos filmes numa relação mediada pela realidade, *naturalizada* pela característica comum como se apresenta, *banalizada* pelo impacto – ou pela falta dele – que causa no espectador. Mais do que isso, nos filmes que apresento e analiso a seguir, a dimensão dessa violência remete a relações sociais mediadas pela influência do consumismo e da comunicação de massa. Há um discurso construído que reforça essa afirmação quando os personagens se referem a elementos típicos das relações de consumo contemporâneas, como os *fastfoods* e astros da música pop.

### 3.2. Sobre Quentin Tarantino, seus filmes e a violência.

Quando lançou o seu primeiro filme em 1992, o cineasta americano Quentin Tarantino, nascido em 1963 na cidade de Knoxville, Tennessee, tinha 29 anos de idade e foi saudado pela crítica como o *novo Scorsese*<sup>22</sup>. Começou a sua carreira fazendo pontas em pequenos filmes e



também fazendo curso de direção no renomado Sundance Institute. Segundo o próprio Tarantino, sua paixão por cinema foi fortalecida pelos anos em que trabalhou numa videolocadora como gerente onde assistiu muitos filmes e se habituou a linguagem cinematográfica de gêneros e estilos dos mais variados. Uma das coisas que mais

---

22. Martin Scorsese, diretor americano que dirigiu, entre outros filmes *O Touro Indomável*, *Taxi Driver* e *Os Bons Companheiros*.

chamou a atenção em *Cães de Aluguel*, seu primeiro filme de 1992 foi a forma estilizada como a *violência* era apresentada, com narrativa peculiar muitas vezes em *flashback* e imagens fortes nas cenas de perseguição e tortura. Segundo o crítico de cinema Gabriel Alvarez, não existe excessos no filme, a *violência* acontece de fato na mente do espectador. Assim, Tarantino marcou sua carreira cinematográfica em filmes, na maioria das vezes, associados à imagens da *violência* envolta em padrões *estéticos estilizados*, refinadas por um processo de montagem onde som e imagem se completam, são partes da mesma estrutura. Sua filmografia completa inclui:

Como diretor:

- ✓ 1992 - Cães de Aluguel (Reservoir Dogs);
- ✓ 1994 - Pulp Fiction - Tempo de Violência (Pulp Fiction);
- ✓ 1995 - Grande Hotel (Four Rooms) (Episódio - O Homem de Hollywood);
- ✓ 1997 - Jackie Brown (Jackie Brown);
- ✓ 2003 - Kill Bill - Volume 1 (Kill Bill: Vol. 1);
- ✓ 2004 - Kill Bill - Volume 2 (Kill Bill: Vol. 2);
- ✓ 2005 - Sin City - A Cidade do Pecado (Sin City);
- ✓ 2005 - CSI – Perigo a Sete Palmos (CSI - Crime Scene Investigation – Grave Danger).

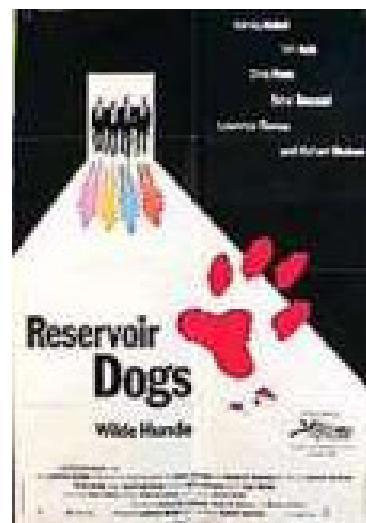
Como roteirista:

- ✓ 1987 - My Best Friend's Birthday;
- ✓ 1993 – Amor à Queima Roupa (True Romance);
- ✓ 1994 – Assassinos por Natureza (Natural Born Killers);

- ✓ 1996 – Um Drink no Inferno (From Dusk Till Dawn);

O diretor também atuou como ator e participou da produção executiva de vários filmes. Para efeito de análise neste trabalho, escolhi oito filmes realizados entre 1992 e 2005. Neles, Tarantino ora dirigiu, ora produziu, ou mesmo escreveu o roteiro ou argumento.

### 3.2.1. Cães de Aluguel



Realizado em 1992, *Reservoir Dogs* (título original) teve a direção e o roteiro assinados por Tarantino.

A ação inicia-se com outra marca típica do cineasta: a não-linearidade, uma das características marcantes desse cinema. A história é apresentada fora da ordem temporal com que acontecem os fatos e apresenta discussões sobre *assuntos completamente fúteis*, porém *tratados com extrema seriedade* pelos personagens. Enquanto tomam café num bar, um grupo de criminosos discute sobre o significado da música *Like a Virgin*, da cantora pop *Madonna*, e sobre programas de rádio com músicas dos anos 70. Na hora

da gorjeta, *Pink* se nega a contribuir e faz um pequeno discurso contra as gorjetas. *Joe*, o líder do grupo, o obriga a dar. Percebe-se, por essa cena, uma forma de apresentação



das personagens pouco convencional daquela usualmente adotada pela maioria dos filmes, onde se anuncia de forma preliminar a estrutura do conflito original do enredo. Além do mais, todos têm

apelidos que remetem a cores. O uso de um ornamento falseia a identidade de cada um dos criminosos. Eles, dessa forma, podem ser qualquer pessoa.

Na cena seguinte, em um carro, *White* leva *Orange* baleado a um armazém. Eles estão saindo de um assalto mal sucedido. *Pink* chega e revela que desconfia de traição. Ele e *White* repassam o momento da saída da galeria. Segue-se então, o momento da fuga e do tiroteio travado com a polícia.

Em *flashback*, *White* combina o assalto com *Joe*, o líder. Enquanto isso, no armazém, *White* e *Pink* discutem sobre *Orange* ir ou não a um hospital. Inicia-se, aqui, um conflito ético e moral apresentado sobre o viés dos criminosos, estrutura que vai dominar todo o filme, onde todos os personagens principais são assaltantes contratados para realizar o assalto. Eles começam a brigar quando *Blonde* chega. Mais discussão e acusações. *Blonde* mostra aos dois um tira trazido como refém.

Novamente em *flashback*, *Blonde*, recém-saído da prisão procura *Joe*. Ele lhe arranja um falso emprego para enganar seu agente da condicional e acerta sua participação no assalto como forma de compensação por sua lealdade.

De volta ao armazém, o tira trazido por *Blonde* como refém é torturado quando o filho de *Joe*, *Eddie*, chega. Nova discussão sobre a possibilidade da traição ao grupo. Outras referências aos valores éticos. *White*, *Pink* e *Eddie* saem para buscar os diamantes que estão com *Pink*. Somente nesse momento da trama é revelado ao

espectador que o assalto foi a uma galeria onde jóias preciosas estavam sendo expostas. A causa principal do assalto que é o fio condutor de toda a narrativa. O cineasta optou por relegar a segundo plano uma informação que, graças ao estilo adotado, acaba por não ser tão importante.

*Blonde* fica só com o tira. Ele reinicia a tortura apenas por diversão, revelando prazer na seqüência de violência que se segue. Ouvindo o programa de rádio *O Som dos Anos 70*, *Blonde* dança e canta, corta o rosto do policial com uma navalha e arranca-lhe a orelha. Vai até o carro e traz gasolina. Dança, canta e atira o combustível no rosto do tira ferido e ensangüentado. Essa seqüência mostra com clareza os recursos estéticos que moldam a apresentação da violência: música, dança e um ritual prazeroso na tortura do policial. *Blonde* afirma a todo instante que há uma espécie de conflito de ordem pessoal pelo fato dele ser bandido e a sua vítima um policial. Prestes a queimar o policial, *Blonde* é morto por *Orange*, o bandido ferido que revela ser um agente infiltrado no grupo. Em *flashback*, *Orange* confirma a outro policial ter conseguido infiltrar-se no grupo formado por *Joe*, porque o convenceu sobre sua suposta competência criminal através de uma falsa história vivida por ele envolvendo tráfico de drogas.

Em seguida, chegamos ao momento da narrativa em que todos os bandidos reúnem-se com *Joe* para combinar o assalto à galeria. *Joe* designa apelidos a todos através de cores, afim de que nenhum possa a vir reconhecer a "identidade" do outro. *Pink protesta contra o seu apelido. Não gosta de ter sua imagem associada à cor rosa. Joe cobra profissionalismo do grupo.*

São apresentados, a seguir alguns detalhes da fuga após o assalto: *Brown* dirige o carro com *Orange* e *White*. Ele bate o veículo. Policiais os alcançam e são mortos. *Orange* e *White* param um carro. A mulher ao volante atira em *Orange* que a mata em

seguida. Tudo acontece de forma muito rápida. A velocidade das seqüências gera uma sensação de angústia e apreensão acentuada pela excelente atuação dos atores. Um recurso utilizado é a chamada câmera de mão nessa cena, onde a não utilização do tripé ou trilho causa a impressão de veracidade e realismo levando a interação entre o espectador e a imagem. Eles encaminham-se ao armazém onde havia sido combinado o encontro de todos após o assalto.

Corte na seqüência e avanço para o momento em que *Eddie*, *Pink* e *White* voltam ao armazém e encontram *Blonde* morto. *Orange* afirma que ele ia traí-los. *Eddie*, então, mata o policial-refém à queima-roupa e afirma não acreditar na história contada por *Orange*. *Joe* chega e revela ao grupo que *Orange* é um policial infiltrado. No momento em que *Joe* decide matá-lo. *White* interfere em favor de *Orange*. Não consegue acreditar que ele é um tira.

Então acontece um momento de puro *esteticismo* no filme. *Todos apontam*



*armas ao mesmo tempo. Joe para Orange, White para Joe e Eddie para White.* Eles atiram ao mesmo tempo e caem em perfeito sincronismo. A cena tem uma construção magistral, é rápida e sua absorção é

instantânea. A câmera acompanha cada um dos movimentos. O ponto de vista do espectador consegue ter a dimensão de todo o quadro onde os personagens envolvidos são homogeneizados pela opção de montagem adotada pelo diretor.

*Pink* acaba fugindo com os diamantes. *Orange* e *White* agonizam juntos. *Orange* confirma então para *White* que é um tira e lamenta muito decepcioná-lo. A polícia invade o armazém. *White* mata *Orange* e é morto em seguida.

Pode-se afirmar que a temática central do filme é sobre *honra e ética*. A novidade, nesta película, é que são apresentadas a partir da *ótica de criminosos* e não

dentro da *dualidade tradicional entre o Bem e o Mal*. Mais que isso, Tarantino criou uma alegoria competente e consistente onde a violência é o pano de fundo para relações sociais pontuadas pela amoralidade dos personagens e pela morte na condição de elemento decisivo na resolução dos conflitos.

### 3.2.2. Amor À Queima-Roupa



Chamado originalmente *True Romance*, este filme foi realizado em 1993 e teve seu roteiro escrito por Tarantino antes de lançar *Cães de Aluguel*. Aliás, a venda desse roteiro e do roteiro de *Assassinos por Natureza* completaram os fundos para a realização de seu primeiro filme. *Amor à Queima-Roupa* tem a direção de um amigo do cineasta, o diretor inglês Tony Scott, conhecido por filmes como *Fome de Viver* (*The Hunger*, 1983), *Top Gun – Ases Indomáveis* (*Top Gun*, 1986), *Dias de Trovão* (*Days of Thunder*, 1990), *Maré Vermelha* (*Crimson Tide*, 1995), *Estranha Obsessão* (*The Fan*, 1996) e *Chamas da Vingança* (*Man on Fire*, 2004), entre outros.

Na abertura do filme, em um bar, um jovem chamado Clarence Worley declara seu *amor* por Elvis Presley, numa referência clara a elementos da cultura pop, uma



marca de Tarantino. Depois, confessa ser fã dos filmes de *artes marciais* de um ator pouco conhecido chamado Sonny Chiba. Em voz *off*, Alabama *fala do amor* encontrado em Detroit e dos *tempos ruins e sem perspectivas de outrora*.

Os dois encontram-se e conhecem-se no cinema enquanto assistem um filme de Sonny Chiba. Depois vão a uma lanchonete, conversam sobre gostos pessoais e fazem



amor. Tarantino, simplifica a forma como exhibe a relação que estabelece entre Clarence e Alabama, adiciona aspectos de uma suposta neutralidade quando adiciona o gosto por filmes pouco conhecidos do grande público. Em seguida, Alabama confessa ter sido paga para estar com ele no dia do seu aniversário. Diz a Clarence que é o seu terceiro cliente e que está presa a um cafetão chamado Drexl.

Numa prestação de contas com traficantes, Drexl assassina dois deles à queima-roupa. Enquanto isso, Clarence e Alabama se divertem. Ele tem conversas imaginárias com Elvis Presley que o aconselha a matar Drexl. Essa é a única forma de ele ficar com Alabama.

Clarence resolve procurar Drexl. Ele oferece ao cafetão um envelope com uma compensação financeira em troca da liberdade de Alabama. Drexl irrita-se quando vê o envelope vazio e o agride violentamente. Já no chão e bastante machucado, Clarence saca uma arma e atira várias vezes em Drexl, matando-o. Em seguida, foge esquecendo a carteira de motorista e levando uma mala supostamente cheia com as roupas de Alabama.

Já em casa, conta a Alabama o assassinato de Drexl. Ela chora emocionada com a atitude de Clarence. Ao abrir a mala têm uma surpresa: ela fora trocada por outra recheada com meio milhão de dólares em cocaína pura.

Clarence procura o pai para pedir ajuda. Este investiga junto a amigos policiais e descobre que a morte de Drexler está relacionada ao narcotráfico segundo a versão da polícia.

Clarence e Alabama partem para *Hollywood* à procura de Dick, um amigo. Enquanto isso, o pai de Clarence é procurado por Vincent, capanga de Lou Boyle, sócio de Drexler que quer a droga de volta (o envolvimento de Clarence foi descoberto a partir do documento esquecido no local onde ele matou Drexler). Ele é interrogado e torturado. Na cena, os requintes de crueldade são a marca principal. Segue um *diálogo frio e patético* entre Vincent e o pai de Clarence sobre a Sicília e sua origem negra. A frieza desse diálogo amortece o clima de suspense e a explosão da violência latente. Tudo é mostrado com atuação milimetricamente montada pelo diretor. A cena é apresentada em forma de sátira aos filmes policiais onde acontecem torturas semelhantes. Vincent ri parecendo gostar quando é chamado de berinjela em alusão à sua cor mestiça. Repentinamente, ele beija o pai de Clarence e atira nele à queima-roupa.

Em Hollywood, Clarence encontra Dick e pede-lhe ajuda para vender a droga. O contato é feito com um produtor de filmes chamado Lee através de Elliot, amigo de Dick. Os traficantes encontram o casal, pois haviam achado o endereço de Dick na casa do pai de Clarence.

Num quarto de hotel, Alabama é espancada, pois se nega a revelar o paradeiro de Clarence e da droga. O gângster que a tortura fala acerca da *dificuldade em matar pela primeira vez*. Ele resolve matá-la e ela reage. Alabama *ri enquanto é espancada*. O bandido se irrita. Ela consegue se safar e o mata com vários tiros. Mesmo depois de morto, Alabama ainda o espanca. Clarence aparece e eles fogem.

Elliot é preso com cocaína. Ele confessa a transação com Clarence. A polícia arma um plano para pegá-lo através de um microfone escondido em Elliot. Enquanto

isso, os traficantes também se preparam para pegá-los, pois descobrem todo o esquema através de Floyd, amigo de Dick que, sempre drogado, não tem noção do que acontece à sua volta e responde a tudo perguntado por bandidos quando estes procuram por Clarence e Alabama.

Clarence, Alabama e Dick chegam ao hotel para o encontro com Lee. Elliot se junta a eles e vão ao quarto de Lee. A polícia acompanha todos os movimentos pelo microfone escondido em Elliot. No quarto, a conversa gira em torno de *filmes e séries de TV*. No roteiro, Tarantino repete a mesma fórmula ao criar um diálogo banal para amortecer o conflito principal, prestes a acontecer.

A polícia e os traficantes estão preparados para invadir o apartamento. A negociação com Lee é acertada. Alabama conta o dinheiro enquanto Clarence vai ao banheiro. Elvis Presley está lá e conversa com ele.

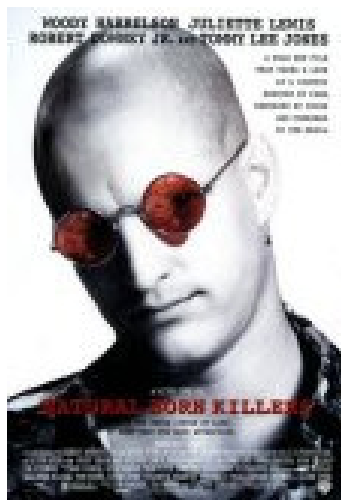


A polícia invade o local e os traficantes também. Policiais, traficantes e os seguranças de Lee atiram ao mesmo tempo. Há *sangue e matança generalizada. Plumas das almofadas* flutuam em meio ao tiroteio e música erudita. O *padrão estético* das imagens *atenua* sensivelmente a matança. O hotel é cercado. Clarence é ferido. Ele e Alabama saem tranquilamente com o dinheiro.

Na estrada, fogem para o México. Em *off*, Alabama narra a felicidade depois do caos e da violência. Têm um filho chamado Elvis.

No filme, o roteiro de Tarantino foi dirigido por Scott mantendo os recursos que dão à narrativa a unidade procurada: a violência é o elemento principal para resolver todos os conflitos. No final, ainda há espaço para a felicidade do casal de protagonistas.

### 3.2.3. Assassinos Por Natureza



Lançado em 1994 e cercado de grande polêmica, *Natural Born Killers* (título original) teve o seu argumento escrito por Quentin Tarantino. Dirigido por Oliver Stone, cineasta americano sempre rodeado por grandes debates em torno de sua obra, que inclui, entre outros, *Platoon* (*Platoon*, 1984), *The Doors* (*The Doors*, 1991), *Nascido em 4 de Julho* (*Born on the Fourty of July*, 1989), *JFK - A Pergunta Que Não Quer Calar* (*JFK*, 1991), *Nixon* (*Nixon*, 1995) e *Alexandre* (*Alexander*, 2004).

O filme apresenta alguns dados interessantes: Mickey e Mallory, protagonistas, assassinam friamente 52 pessoas durante a ação; 150 cortes foram feitos para que a censura americana desse-lhe uma classificação mais amena (menores de 17 anos só teriam acesso aos cinemas se acompanhados pelos responsáveis); várias técnicas de filmagens e edição são utilizadas, da película 35 mm., passando por *Super-8*, *p&b*, *saturação de cores*, *videoteipe*, *retroprojeção à animação*. O produto final é uma *overdose de imagens e sons* que seduzem o espectador e transforma em *vitrine* tudo o que é visto na tela. Nesse filme, a estetização atinge o auge enquanto recurso estilístico. A utilização de diversas técnicas aliada a uma trilha sonora diversificada e sempre

presente, pontuam a intenção do diretor em estilizar a discussão acerca da violência. Esta, mais uma vez, é a solução principal para finalizar as relações estabelecidas.

Nas cenas iniciais, aparecem vários animais mortos *numa alusão à violência presente na natureza*. No interior de um bar à beira de estrada, Mallory dança tranqüilamente até ser assediada por um *cowboy*. Reage com violência dando-lhe socos e pontapés. Mickey, que está sentado no balcão acompanha tudo até entrar na briga. Ambos se divertem enquanto matam algumas pessoas no local. Uma das mortes assume ares de brincadeiras infantis. Eles cantam “uni-duni-tê o escolhido foi você” apontando a arma para duas pessoas acabando por assassinar uma delas. Após a chacina, transbordam todo o amor e a felicidade do casal *com fogos de artifício*. Percebe-se a exclusão da conotação valorativa do crime pela forma como o filme mostra a reação dos protagonistas diante de toda a violência cometida. Os diversos recursos de montagem, a trilha sonora que passa rapidamente de um rock pesado do grupo L7 a uma balada de Bob Dylan, pontuam com precisão e exatidão a seqüência de cena: da morte ao amor, do sangue aos fogos de artifício.

As manchetes de jornal anunciam os feitos de Mickey e Mallory. As notícias sobre as mortes intercalam-se a imagens de *fogo, da natureza, do deserto e do amor*. Em delírio, Mallory aparece como um anjo anunciando um *futuro sem mortes*.



Em forma de *programa de auditório*, desses com platéia, falsos aplausos e legendas constantes anunciando tudo que acontece na tela, aparece a família de Mallory. Vê-se o pai representado como uma figura desajustada que a discrimina e a deseja com a convivência da mãe. Mickey entra em cena como entregador de carnes. Ele demonstra interesse em Mallory sendo prontamente correspondido. Há o início de um

envolvimento entre os dois. Mallory revela a Mickey o assédio do pai. Os dois roubam o carro do pai de Mallory e saem para se divertir.

Mickey é preso pelo roubo do carro e é recolhido a um campo de trabalhos forçados. Aproveitando-se de uma confusão causada por um tornado, foge e vai ao encontro de Mallory. Ela decide fugir com ele quando o pai tenta impedir e é brutalmente assassinado. A seguir, o casal incinera a mãe de Mallory. Na fuga, promessas de uma nova vida e um casamento firmado por um pacto de sangue às margens de uma estrada.

No momento seguinte aparece Wayne Gale, apresentador de TV, narrando a trajetória do casal num programa chamado *Maníacos Americanos*. Atores representando Mickey e Mallory fazem a reconstituição da onda de crimes desencadeada pelos dois (12 policiais já foram mortos). Nas ruas, os *jovens revelam idolatria* pelo casal. Um deles afirma *acreditar na vida humana, porém, se fosse assassino seria como Mickey e Mallory*. O alvo do filme é revelado nesse momento: a televisão transformou Mickey e Mallory em *astros da mídia*. Ademais, eles são *ídolos* de um determinado segmento jovem da população, independente do que fazem. Exclui-se, aqui, toda a valoração negativa que a criminalidade poderia ter. O autor revela forte crítica aos *mass media*, culpando-lhes pelos desajustes sociais da sociedade americana.

Na cena seguinte, Mickey e Mallory estão num quarto de motel. A TV mostra cenas de violência enquanto o casal faz amor em frente a uma garota amarrada e amordaçada. Mallory tem ciúmes da garota e sai pela noite em busca de amor. Nas ruas por onde passa, cenas da *violência urbana* são expostas. A mensagem do diretor parece tentar afirmar o tempo todo: a violência faz parte do cotidiano das pessoas, ela é um elemento presente a todo instante, elemento socializador. Mickey e Mallory são vítimas desse processo social que deixa poucas alternativas para jovens como eles, nascidos e

criados numa sociedade onde a cultura do consumo tornou-se referência para desenvolvimento de relações sociais e, além disso, são resultado de experiência pessoais onde a violência sexual também se tornou referência.

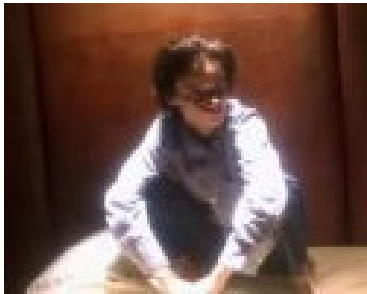
Mallory pára num posto de gasolina e insinua-se para o frentista. Ele é seduzido e a reconhece. Não conseguindo satisfazê-la, é friamente assassinado enquanto a imagem do pai cometendo abuso sexual persegue constantemente Mallory. O policial Jack Scagnetti chega ao posto para investigar o crime. Ele vê o rapaz assassinado. Reconhece a autoria e deixa transparecer um interesse em Mallory.

O casal está novamente na estrada. Eles se perdem e chegam a uma fazenda onde vivem um velho índio místico e seu filho. Há muitas cobras no local. O velho vê a imagem do demônio no casal associada à inscrição *muitos programas de TV*. Mais uma vez, aparece a intenção de estabelecer uma crítica aos programas de televisão que manipulam as pessoas e as tornam refém do seu conteúdo. O índio parece saber todo o tempo o que vai acontecer. Mickey dorme e sonha com a sua infância junto aos pais. Há desajuste em sua família. O sonho vai se tornando um pesadelo. Ele acorda assustado e atira no índio matando-o. Mallory o acusa pelo crime chamando-o de mau. Eles fogem e são picados pelas cobras. Enquanto isso, o policial Scagnetti estrangula uma prostituta num motel enquanto transam. Nesse momento, a própria polícia é mostrada como subproduto da violência.

Mickey e Mallory agonizam na estrada com o efeito do veneno das cobras e dirigem-se a uma drogaria em busca de soro antiofídico. O balconista da farmácia assiste a um programa TV onde passa uma reportagem sobre o casal *serial killer*. Ele os reconhece quando entram e não consegue esconder o pânico: chama a polícia e é assassinado por Mickey. Mallory agoniza. Quando saem, o local está cercado pela polícia. Há troca de tiros. Mallory é presa e Mickey se entrega mediante chantagem do

policial Scagnetti. *A TV mostra ao vivo o casal sendo violentamente espancado pelos policiais.*

Um ano se passa e Mickey e Mallory estão no presídio. O policial Scagnetti vai visitá-los. Em conversa com Dwight McClusky, diretor da prisão, revela que sua mãe foi assassinada por Charles Manson. Dwight apresenta um plano para matar Mickey e



Mallory durante uma transferência para um manicômio.

Em sua cela, Mallory canta que *nasceu má e é naturalmente assim*. O personagem apresenta seu auto-reconhecimento, sua estrutura de personalidade e sua visão acerca de sua *natureza*.

O repórter Wayne Gale propõe uma entrevista ao vivo com Mickey no presídio. O acontecimento transforma-se num dos maiores eventos da TV. Wayne conversa com o psiquiatra que trata o casal. Este afirma que Mickey e Mallory sabem diferenciar o certo e o errado, mas não se importam com isso. Cenas do julgamento são mostradas: *a platéia de jovens reverencia a chegada dos assassinos no tribunal como num show de rock*. Alguns portam placas com dizeres tipo “mate-me Mickey” ou “eu amo Mickey e Mallory”.

A entrevista com Mickey transcorre em clima tenso. Ele afirma que *nasceu da violência* e que nunca matou pessoas inocentes. Acusa a *natureza* de ser *má e predadora* citando como exemplo a cadeia alimentar. No pátio do presídio, as palavras de Mickey criam um clima nervoso entre os presos reunidos que assistem ao programa. *A violência é apresentada no filme como algo natural, que faz parte da essência humana*, numa clara alusão à sua naturalização.

Em outro lugar da prisão, Scagnetti procura Mallory e tenta seduzi-la. Durante a entrevista, Mickey acusa o repórter Wayne de ser igual a ele. Para Mickey, a sua forma



de violência é pura, ao passo que a *mídia* dissemina o medo entre as pessoas. Ele se diz um *assassino por natureza*.

Os presos do pátio se inflamam iniciando uma rebelião. Mickey distrai os policiais que acompanham a entrevista, mata-os e inicia a fuga. *A matança é generalizada com transmissão ao vivo. As imagens são rápidas e fortes.* A idéia da velocidade anteriormente mencionada alia-se ao abuso da técnica num recurso estilístico sem precedentes na história do cinema. São imagens em preto e branco, câmera lenta e outros recursos. A música é forte. Na cela de Mallory, ela finge aceitar a sedução de Scagnetti para em seguida agredi-lo.



*Mais violência. Muitas pessoas são mortas diante das câmeras.* Quando Mallory está sendo dominado pelos guardas Mickey chega. Scagnetti e os outros policiais são mortos. Mickey e Mallory finalmente estão juntos após um ano. Eles se beijam em transmissão ao vivo e esse beijo emociona os telespectadores. A apresentadora da TV chora. Seguem *imagens de sangue e carnificina* da rebelião e fuga. O clímax da mistura entre *paixão e violência* atinge seu auge.

Wayne Gale torna-se refém de Mickey e Mallory durante a fuga. Ele tem uma arma e começa a matar vários policiais afirmando *sentir-se bem e livre com as mortes*. O diretor Dwight tenta impedir um grupo de presos de sair e é *violentamente assassinado* pelos presos. Todos fogem. A prisão tornou-se um caos completo onde se vê *sangue em abundância*.

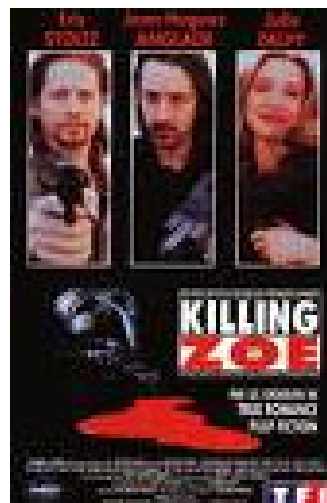
Mickey, Mallory e Wayne estão numa floresta após a fuga. Wayne passa a entrevistar Mickey e Mallory. Mallory revela seus planos para uma vida futura com

felicidade e sonha ser mãe. Mickey, então, resolve matar Wayne pelo que ele representa: a mídia. A morte do repórter também é filmada.

Seguem cenas reais da *violência cotidiana* e de casos que se transformaram em *atração dos programas de televisão*<sup>23</sup>.

Mickey e Mallory estão na estrada novamente. São felizes e têm filhos. Mallory aparece novamente grávida. O filme termina com um final feliz onde o espectador é levado a esquecer, de certa forma, a carnificina ocorrida. A sociedade oferece condições para a redenção do mal causado por ela mesma. Há, aqui uma noção de pecado e perdão, castigo e redenção. O cinema, através do filme de Stone, dimensiona a seu modo aspectos da sociabilidade.

### 3.2.4. Parceiros do Crime



A participação de Quentin Tarantino neste filme realizado em 1994 e cujo título original é *Killing Zoe* deu-se na co-produção do mesmo. Dirigido e roteirizado por

23. A sociedade contemporânea vive uma época de verdadeiro culto aos horrores dessa violência transformada em espetáculo pelos *media*, numa autêntica *teatralização da vida*. Cf. E. Subirats, *Vanguarda, Mídia e Metrópole*.

Roger Avary, amigo que trabalhara com Quentin em uma locadora de vídeo, o filme pode ser visto com uma espécie de *Cães de Aluguel* visto pelo lado de dentro. Noutras palavras, enquanto o primeiro retrata o antes e o depois de um assalto mal sucedido, este descreve toda a seqüência de atropelos de um roubo em que nada dá certo. Avary, também é o diretor dos filmes *Um Homem sem Destino* (*Mr. Stitch*, 1995) e *Regras da Atração* (*The Rules of Attraction*, 2003).

Zed é um americano arrombador de cofres que chega a Paris e hospeda-se num hotel. Uma garota Zoe, bate em sua porta e oferece um programa. Enquanto fazem amor, a TV exibe o clássico *Nosferatu*. Zoe revela ser estudante de belas artes e diz fazer programas apenas para pagar os estudos. Avary, segue a cartilha tarantinesca, inclui diálogos sobre a cultura pop e cenas de filmes clássicos. A abertura também não segue o formato de apresentação convencional da trama principal.

Eric, amigo de infância de Zed, chega e expulsa Zoe do quarto. Ele e Zed saem e vão ao apartamento de Eric, onde cinco rapazes bebem e se drogam.

Zed e Eric combinam o assalto a um banco para o dia seguinte. A função de Zed é arrombar os cofres, no que é um especialista. Todo o grupo sai de carro pelas ruas da cidade. Estão excitados e drogados. Eric revela ter AIDS.

Num clube de jazz, dançam e falam sobre a Paris verdadeira, aquela que fica longe dos turistas e das atrações dos cartões postais. Há mais consumo de drogas. Zed não resiste e passa mal. Eric transa com um homem. Até então, podemos perceber neste filme uma referência à idéia de “tragédia dos sentidos” onde toda a psicologia dos personagens revela-se de forma carnal, em suas ações expostas ao limite. Entretanto, não há densidade climática, o estilo da montagem neutraliza os efeitos dramáticos e concentra-se na composição de cenários, na iluminação e no perfil dos personagens e da situação por eles vivida.

O assalto combinado começa pela manhã. Todos usam *máscaras de animais* e, ao entrar no banco, atiram à toa. Zoe, a garota de programa, trabalha no local. Todos estão excitados e a *violência exacerba-se deixando claro a sua condição de ação desnecessária para o êxito do assalto*. O clima é de extrema tensão. A utilização das máscara proporciona um efeito alegórico à cena.

Na parte de baixo, onde ficam os cofres, três funcionários são pressionados a abrir o cofre principal. Diante da negativa de um deles, a primeira pessoa é morta com um tiro na boca por Eric e outro leva um tiro à queima-roupa.

Zed inicia o arrombamento utilizando *equipamentos modernos*. O trabalho é altamente profissional. Enquanto isso, Eric se droga no banheiro e o resto do grupo aguarda contando piadas e se distraindo. Um segurança armado aproveita-se e atira em dois assaltantes para em seguida ser fuzilado. Eric ouve os tiros e vai averiguar. Todos estão nervosos. Um refém se diz um cidadão americano acreditando ter algum privilégio por isso. Eric simplesmente o fuzila numa crítica clara e brutal à arrogância americana.

O telefone toca. A polícia avisa que o banco está cercado. Eric não aceita negociar e ameaça matar reféns. Na parte de baixo, Zed consegue entrar em um dos cofres. Dentro dele, há um segurança que atira. Ele se nega a sair ou abrir. Eric atira uma bomba no interior e entra. O cofre está cheio de ouro. Eric chora. Ao subir para mostrar aos outros, ele é chamado de monstro por um refém que é imediatamente morta.



A polícia ameaça. Eric reconhece Zoe e a toma como refém. Um outro funcionário pede piedade e fica no lugar dela. Eric o leva até a porta e o mata impiedosamente.

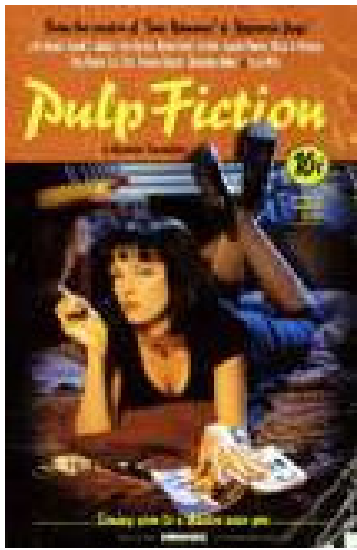
No cofre, Zed encontra o segurança

agonizando ferido pela bomba. Ele pede e é morto por Zed. Eric, descontrolado, mata outro refém. Ele tenta segurar Zoe que escapa. A polícia solta bombas de gás no interior do banco. Olivier, um dos assaltantes, vai matar Zoe e Zed o impede.

Eric volta-se contra Zed. A polícia invade o local. Durante a troca de tiros, todos os assaltantes que estavam com os reféns morrem. Eric está com o ouro quando encontra Zoe e Zed. Eric e Zed brigam. Zoe interfere.

A polícia chega quando Zed estava dominado e seria morto. Eric é fuzilado e seu *sangue espalha-se por todos os lados caindo sobre Zoe e Zed*. Zoe diz à polícia que Zed é um cliente do banco. Ela o leva para sua casa e promete mostrar-lhe, enfim, a verdadeira Paris. O filme, em seu final, inclui a proposta de final feliz após o caos. Os personagens encontram a redenção após a violência.

### 3.2.5. Pulp Fiction - Tempo de Violência



*Pulp Fiction* foi escrito e dirigido por Quentin Tarantino em 1994, tornando-se seu segundo filme e aquele que o levou a consagração definitiva como um dos maiores

diretores da nova geração do cinema americano. Distribuído pelos Estúdios Disney, ganhou prêmios importantes e é considerado um dos maiores filmes da década de 90.

A estrutura narrativa do filme não segue a linearidade convencional. Os fatos vão sendo apresentados em uma estrutura de tempo que inverte a relação entre passado e presente em forma de histórias menores dentro da trama principal. O filme é dividido nas seguintes partes: *Vincent Vega e a Esposa de Marsellus Wallace*, *O Relógio de Ouro*, *A Situação de Bonnie*, cada uma delas com uma história independente que se cruza entre si. Tarantino optou por essa maneira numa alusão a um tipo de *subliteratura* muito comum nos EUA, chamada *Pulp*.

Na cena inicial, um casal discute sobre assaltos em bancos e os riscos que podem apresentar. No mesmo instante, decidem assaltar a lanchonete onde se encontram.

Em seguida, Vincent Vega e Jules Winfield conversam sobre as diferenças entre a Europa e os EUA: o consumo de haxixe, a venda de cerveja no McDonald's em Paris, sanduíches e uso de maionese em batatas fritas enquanto caminham para uma cobrança num apartamento onde alguns rapazes comem *hambúrgueres* no café da manhã. Eles cobram o dinheiro referente a drogas em nome de Marsellus Wallace. Jules atira em um dos rapazes deitado em um sofá enquanto outro, Brett, tenta explicar o “mal-entendido”. Jules, então, recita uma passagem bíblica (Ezequiel 25,17) enquanto ele e Vincent fuzilam Brett. A matança dá-se de *forma rápida e naturalizada* pela maneira como os bandidos tratam os rapazes que estão sendo mortos. Tudo é muito frio, os personagens e suas atitudes remetem a ausência de um sentido moral em suas ações. A morte, a violência, novamente é a solução para conflitos e diferenças.



#### VINCENT VEGA E A ESPOSA DE MARSELLUS WALLACE

Marsellus suborna Butch, lutador de boxe, para perder uma luta no quinto round. No mesmo local, Vincent e Jules chegam vestindo roupas coloridas, tênis, bermuda e camiseta, o que é considerado estranho pelas pessoas.

Vincent compra cocaína e injeta. Depois, vai ao encontro de Mia, esposa de Marsellus, para lhe fazer companhia enquanto ele viaja. Eles vão a um local freqüentado por *rockabillys*<sup>24</sup>, decorado com carros dos anos 50 e cujos garçons são sócias de atores de Hollywood da época. Aqui, amplas referências à roupas, músicas e costumes de época.

Mia consome cocaína no banheiro. Ela e Vincent participam de um concurso de



*twist* e ganham. De volta para casa, Mia fuma maconha, cheira mais cocaína e tem uma overdose. Vincent, apavorado, a leva para Lance, o fornecedor da droga, que a salva com uma injeção de adrenalina aplicada no coração.

Enquanto aguarda a luta nos vestiários, Butch, o boxeador subornado, relembra a infância quando da visita de um amigo do pai morto na guerra. Ele traz um relógio de pulso de ouro que seu pai usava quando foi baleado e teve que escondê-lo no ânus por cinco anos para evitar que os vietnamitas o confiscassem. Antes de morrer de desintéria, pediu ao amigo que o guardasse para entregar ao filho e este também escondeu no ânus por mais dois anos até encontrar Butch ainda criança.

### O RELÓGIO DE OURO

Butch, após a luta, foge num táxi enquanto Marsellus promete matá-lo. Ele venceu a luta que deveria perder trapaceando o acordo com Marsellus.

---

24. Tipo de tribo urbana que cultua rock dos anos 50 e consome a cultura da época. Bill Haley é considerado o inventor desse estilo. Daí o nome: *rock – a – billy*.

Butch chega a um motel onde uma mulher o espera. Ele sente a falta do relógio de ouro e volta ao seu apartamento para pegá-lo. Lá, encontra a metralhadora de Vincent (que está no banheiro) na cozinha. Quando Vincent sai do banheiro, Butch o mata.

Na saída do apartamento, Butch encontra Marsellus quando pára no sinal e o atropela batendo em outro carro em seguida. Marsellus, que desmaiara, acorda e vê Butch, também machucado, no outro lado da rua. Ele atira e erra acertando uma mulher que socorre Butch.

Depois o persegue entrando numa loja onde Butch o aguarda e o pega. O balconista interfere golpeando Butch e prendendo os dois em seguida. Quando da chegada de um amigo, ambos estupram Marsellus. Butch consegue soltar-se e salva Marsellus com uma espada de samurai. Toda essa seqüência reforça a violência na condição de algo naturalizado. No caso do filme, ela exerce papel importante na trama: sempre aparece como o elemento redentor, aquele que proporciona o desfecho dos conflitos. A referência a objetos como o relógio de ouro e a espada de samurai confirmam tal hipótese. Em troca do salvamento e da cumplicidade, Marsellus libera Butch.

#### A SITUAÇÃO DE BONNIE

A cena volta ao apartamento onde Vincent e Jules cobram Brett e seus amigos.

Um dos amigos de Brett, escondido, ouve quando ele é morto e sai com uma arma atirando várias vezes em Vincent e Jules errando todos os tiros, sendo morto em seguida.

Os dois saem e levam Marvin, o único sobrevivente, com eles. Jules acha que foi milagre as balas não os terem acertado e diz que vai se aposentar.



No carro, após a saída do apartamento de Brett, Vincent vira-se para pedir a opinião de Marvin que está no banco de trás do automóvel. Aponta involuntariamente a arma para o rapaz, o carro balança, disparando o revólver e acertando um tiro no rosto de Marvin.

Vincent e Jules vão à casa de Jimmy pedir ajuda para se livrar do cadáver de Marvin. Tudo tem que ser feito antes de Bonnie, esposa de Jimmy, chegar do trabalho. Marsellus é contatado e decide mandar um especialista, Wolf, para resolver a situação. Vincent e Jules limpam o sangue do carro com esponjas e detergentes e cobrem os bancos com lençóis. Depois tomam banho e vestem as roupas coloridas (tênis, bermuda, camiseta) com as quais já apareceram em cena anterior. O carro com o corpo é levado a um ferro-velho onde é destruído.

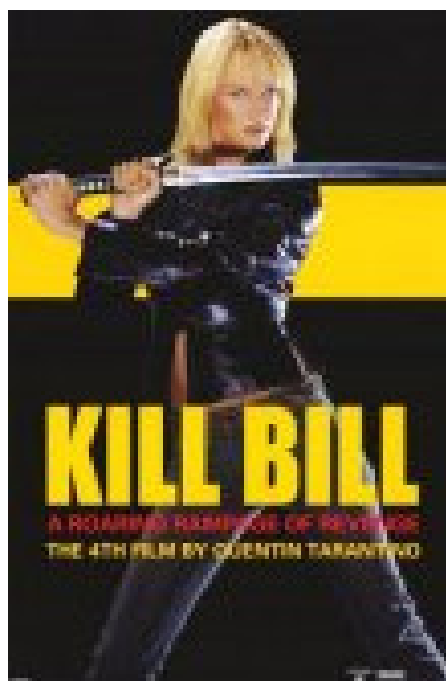
Vincent e Jules vão a uma lanchonete tomar o café da manhã. Enquanto comem, Vincent vai ao banheiro.

O casal da cena inicial começa o assalto. Jules se nega a entregar a pasta que carrega e acaba dominando o assaltante. Jules dá o seu dinheiro e deixa o casal ir embora com o produto do assalto.

Vincent e Jules saem. A cena final convergiu para a cena inicial mesmo não sendo a seqüência linear que a narrativa poderia ter adotado.

Tarantino optou por um estilo de apresentação de cenas violentas com requinte estético e diálogos rápidos, bem escritos e eficientes, abordando questões referentes a objetos típicos da sociedade de consumo americana, como hambúrgueres e McDonalds. Utilizando tal recurso, a violência de seus filmes torna-se ornamento estético mediante os conflitos apresentados. Assim, assume a condição de relevância ante às discussões secundárias da trama principal.

### 3.2.6. Kill Bill – Volume I



Originalmente pensado para ser um único filme, Kill Bill foi dividido em dois volumes após Tarantino (diretor e roteirista) e a os produtores da Miramax Films chegarem a um acordo devido a sua longa duração. As duas partes foram lançadas com uma distância de seis meses entre elas.

O filme, lançado em 2003, é uma explícita referência aos seriados antigos de kung fu e a diversos outros aspectos da cultura japonesa, como os anime, desenhos animados com estrutura específica e traços definido a partir dos mangás, espécie de história em quadrinhos. Nos dois filmes, foram utilizados 450 galões de sangue falso, o que revela a estrutura adotada no que diz respeito à violência empregada.

Logo na abertura, a música e os caracteres iniciais remetem a filmes antigos, com a imagem envelhecida e o som de qualidade ruim. Em seguida, um antigo provérbio aparece na tela escura: *“a vingança é um prato que se come frio”*. São

ouvidos gemidos de dor e uma mulher loura (conhecida nesse filme apenas como A Noiva) aparece extremamente machucada numa *imagem chapada em preto e branco*. Passos e um *close-up* de pés em caminhada. O homem se aproxima e limpa o rosto da mulher. No lenço, um nome: Bill. Após declarar que o filho é de Bill, ouve-se um barulho de tiro seco. Segue-se a abertura com os créditos do filme e uma música com o estilo dos anos 60 é ouvida. A estrutura da narrativa, a partir daí é dividida em capítulos.

### CAPÍTULO 1: Dois

A Noiva estaciona um carro diante de uma casa. Uma mulher negra abre a porta e uma luta violenta se inicia entre elas. As duas dominam o kung fu com extrema perícia. As cores são fortes e a música novamente é uma referência a seriados antigos. Um ônibus escolar estaciona e uma criança, filha da mulher negra entra na casa. A luta é interrompida. O clima entre as mulheres aparenta forçada *naturalidade*. A mulher apresenta A Noiva como uma antiga amiga. Quando vai dizer o nome, um zumbido não deixa o espectador descobrir a verdadeira identidade da Noiva. A menina vai para o quarto e as duas mulheres tomam café na cozinha. Em *off*, A Noiva apresenta o personagem da mulher negra, que se chamava Vernita Green a quatro anos e tinha o codinome Cabeça de Cobra. Ela, A Noiva tinha codinome Mamba Negra.

As mulheres falam sobre vingança. A Noiva demonstra que foi ofendida de alguma forma por Vernita e que vai matá-la a qualquer momento. Elas combinam um duelo de facas. Vernita, subitamente, pega um revolver numa gaveta e atira na Noiva. O tiro não pega, a Noiva atira uma faca e mata Vernita. A criança assiste a tudo. A Noiva afirma para a menina que não pretendia fazer isso na frente dela. Saindo da casa, ela risca o nome de Vernita em uma lista com cinco nomes para matar. O início tem a estrutura da montagem de todo o resto do filme: *velocidade, diálogos curtos e experimentações com a textura das imagens*.

## CAPÍTULO 2: A Noiva Ensangüentada.

Retorno no tempo. Quatro anos antes a polícia está no local onde A Noiva está caída no chão, baleada. Ela está grávida. Um programa de rádio anuncia uma música. Um homem, chefe da polícia chega ao local da matança. Foram nove mortes incluindo A Noiva. O chefe afirma ser coisa de profissional pois “mesmo no calor da carnificina as cores não saíram do contorno”. Enquanto fala, o chefe recebe uma cusparada da Noiva no rosto. Ela não está morta.

Na seqüência, ela está num quarto de hospital. Uma mulher com um tapa-olho atravessa os corredores assobiando. A tela é dividida ao meio. Numa imagem, a Noiva permanece em coma; noutra, a mulher se veste de enfermeira e prepara uma injeção. Caminha até o quarto onde está A Noiva. Na tela, a mulher é apresentada como Elle Driver, das Víboras Mortais, codinome Cobra Californiana. Quando vai aplicar a injeção letal, o telefone toca. É Bill dizendo para abortar a missão. Seu rosto não aparece, apenas sua mão segurando uma espada de samurai.



Novo *flashback* para quatro anos depois. A Noiva permanece em coma quando subitamente ela desperta. Imagens do dia em que foi alvejada e *detalhes da bala* saindo do cano da arma. Ela recorda do massacre e da gravidez. Dois homens, um deles enfermeiro entram no quarto e negociam o valor de uma relação sexual. Quando o outro vai beijar A Noiva, ela morde e arranca sua língua. Tenta ficar em pé e não consegue. Mesmo assim, pega um canivete do homem caído e aguarda o enfermeiro, que entra no quarto. Ela recorda e descobre que o enfermeiro a violentou enquanto estava em coma. Ela o mata. Numa cadeira de rodas, A Noiva vai até o carro do enfermeiro. Com

dificuldade, ela entra e sai. Ela se recorda do *Grupo de Extermínio das Víboras Mortais*, no dia do seu casamento, quando foi “morta”.

A segunda das Víboras Mortais passa a ser apresentada, chama-se O-Ren Ishii, codinome Boca de Algodão.

### CAÍTULO 3: A Origem de O-Ren

O-Ren teve seu primeiro contato com a morte aos 9 anos, quando seu pai foi assassinado por Matsumoto, um chefe da Yakuza, a máfia japonesa. A apresentação da seqüência da morte do pai de O-Ren é toda em *animação no estilo dos animes japoneses*. Há *abundância de violência* na tela. Esse formato proporciona a idéia de um filme dentro do outro. A trilha sonora segue os desenhos dos detalhes do rosto e da expressão dos personagens. Escondida embaixo de uma casa, a garota assiste seu pai e sua mãe serem atravessados por uma espada de samurai e vê o sangue jorrar abundantemente. O-Ren jurou vingança e dois anos mais tarde ela se aproveitou do fato de Matsumoto ser pedófilo para matá-lo de forma cruel. Daí em diante, O-Ren logo iria se tornar uma das maiores assassinas do mundo.

A narrativa retorna para o momento em que A Noiva está no carro do enfermeiro, tentando recuperar o movimento dos pés. 13 horas depois, ela consegue ficar de pé, caminhar normalmente e na seqüência ela viaja para Okinawa, no Japão.

### CAPÍTULO 4: O Homem de Okinawa.

A Noiva chega a um pequeno restaurante onde um homem encontra-se atrás do balcão. Ela diz estar procurando por Hattori Hanzo, um fabricante de espadas de samurai que é o próprio atendente do balcão. Hattori lhe mostra diversas espadas mas diz que está aposentado e que as guarda apenas pelo valor sentimental. Ela pede para que ele lhe dê uma espada e diz que vai usá-la para matar um ex-discípulo dele. Hattori

escreve o nome de Bill na janela e diz que levará um mês para fabricar sua espada. Um mês depois Hattori, lhe entrega aquela que diz ser sua melhor espada.

#### CAPÍTULO 5: Confronto na Casa das Folhas Azuis.

Um ano após o massacre do casamento da Noiva, Bill apoiou O-Ren e seu clã, Sofie Fatale, sua advogada, Gogo Yubari, sua guarda-costas de 17 anos e Johnny Mo, líder da gangue dos 88 Loucos na tomada do poder do crime em Tóquio. Numa reunião da máfia, o chefe Tanaka questiona a presença de O-Ren e diz que ela degrada o conselho Yakuza pela sua origem sino-americana. Rapidamente, O-Ren arranca a cabeça de Tanaka e seu *sangue jorra do seu pescoço como um chafariz*. Essa cena mostra que Tarantino, em Kill Bill, criou uma alegoria quase *carnavalesca* para a violência. O sangue jorrando recria a imagem de um chafariz enquanto O-Ren promete decepar a cabeça de todos aqueles que questionarem sua origem sino-americana.

A Noiva viaja para Tóquio levando sua espada. Na cidade, O-Ren e seu clã percorrem as ruas durante a noite. A trilha que acompanha a cena é uma mistura de jazz e rockabilly criando um clima de *velocidade para a seqüência de imagens*. Em uma moto, A Noiva acompanha a comitiva de O-Ren e recorda do massacre em seu casamento.

Numa imagem em *câmera lenta* utilizada para criar tensão, O-Ren e seus



seguidores chegam a um local onde uma banda rockabilly feminina se apresenta. A Noiva está no balcão. Todos bebem e se divertem. Num plano seqüência, a banda segue sua apresentação enquanto A Noiva faz um reconhecimento do ambiente e diz

para O-Ren que elas têm conta a acertar. Novas lembranças do massacre. Com a espada,

A Noiva decepa o braço de Sofie. Nova seqüência de sangue jorrando. Pânico na boate, todos correm e a trilha é uma música oriental clássica.

Inicia o confronto entre A Noiva e os 88 Loucos. A seqüência impressiona pela *simetria* e pela quantidade de sangue e partes do corpo que são perfuradas, cortadas e decepadas. Não há música, apenas os ruídos dos objetos sendo quebrados e os gemidos das vítimas. Os Loucos vão sendo vencidos até que Gogo se apresenta para enfrentá-la. A seqüência dessa luta é mais elaborada e seus movimentos são milimetricamente executados e *coreografados*. O confronto é difícil até que A Noiva consegue matar Gogo num lance quase ocasional.



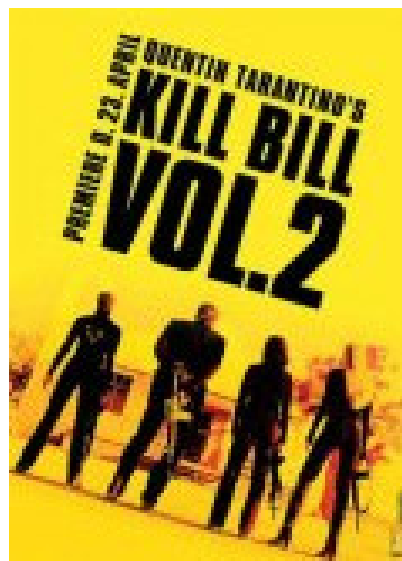
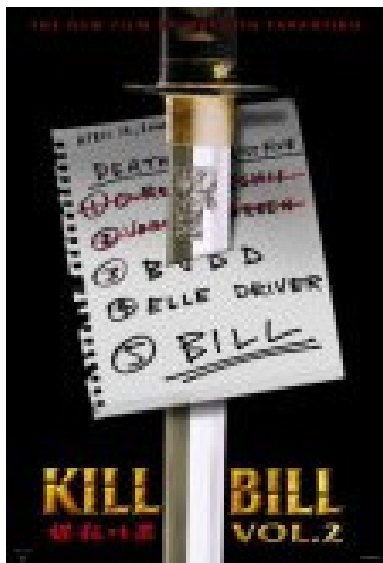
Ouve-se o barulho de muitas motos se aproximando. Então, de todos os lados dezenas de homens aparecem para enfrentar A Noiva. É o restante dos 88 loucos. Nova seqüência de luta, mais sangue e matança executadas da mesma forma simétrica. Algumas cenas são mostradas em *preto e branco, sem cortes*. A montagem é *frenética*, em alguns momentos são utilizadas câmeras lentas. Tarantino exercita com precisão a composição total de uma cena. A quantidade de corpos mutilados aumenta a cada instante enquanto O-Ren se retira do local. A *exibição em preto e branco amortece o impacto* mas o que se vê na tela é uma seqüência de mortes e assassinatos que espanta pela naturalidade como são encenados. O sangue não é vermelho e, dessa maneira, parece ser um mero *artefato* na constituição do cenário. As cores voltam e apenas *sombras* marcadas por uma luz azul passam a ser percebidos. Após vencer todos, A Noiva ordena os sobreviventes que se retirem mas deixem seus membros cortados pois agora eles a pertencem. Um plano aberto mostra o salão com dezenas de corpos, muito sangue e restos humanos retalhados.

A Noiva sai do salão e entra em um local coberto de neve onde O-Ren a aguarda. A trilha sonora iniciada é um clássico dos anos 70, “Don’t Let Me Be Misunderstood”. Lentamente, as duas se preparam para o confronto. Elas lutam enquanto *flocos de neve caem do céu*. A roupa amarela manchada de sangue da Noiva contrasta com o quimono branco de O-Ren que fere sua oponente com gravidade. Mesmo ferida, A Noiva prossegue a luta. A música dá lugar ao som das espadas usadas no combate e ao barulho da água de um chafariz. O-Ren pede perdão, aceito pela Noiva. A luta prossegue até o instante em que parte do crânio de O-Ren é cortado provocando a sua morte. O nome de O-Ren é riscado da lista da vingança da Noiva. Ela joga o corpo decepado de Sofie em frente a um hospital. Sofie recorda o interrogatório feito pela Noiva acerca das Víboras Mortais e afirmação da Noiva de que a deixou viva apenas para que ela pudesse contar pessoalmente a Bill que iria concluir sua vingança.

Num avião, A Noiva refaz sua lista de vingança e escreve o quinto e último nome: Bill. Ela recorda do reencontro com ele no dia do seu casamento. No hospital, Bill pergunta a Sofie se A Noiva sabe que sua filha está viva. O filme termina. Dessa forma, cria-se um clima para a sua continuação e a revelação feita por Bill aumenta a ansiedade pelo Volume II.



### 3.2.7. Kill Bill – Volume II



A continuação do filme foi lançada seis meses após o primeiro, no ano de 2004. A cena inicial mostra A Noiva dizendo a Bill que o bebê é dele. Logo em seguida, num carro em alta velocidade e com imagens em preto e branco ela descreve os acontecimentos do primeiro filme, quando iniciou a cruzada pela vingança contra aqueles que tentaram matá-la. A Noiva afirma que caminha para o lugar aonde vai “matar Bill”.

A abertura segue a mesma estrutura do filme anterior e a narrativa se dá com continuidade da estrutura em capítulos.

#### CAPÍTULO 6: Massacre em Two Pines.

Em *off*, A Noiva descreve o episódio que ficou conhecido pelos jornais como O Massacre de Two Pines. Tudo aconteceu durante o ensaio de seu casamento com Tommy. A igreja pequena e as pessoas presentes remetem à situações rústicas, com poucas possibilidades de movimento.

A Noiva sai da igreja para tomar ar e, lá fora, encontra um homem conhecido. Ele é Bill e seu rosto finalmente aparece. Bill é apresentado a Tommy como o pai. O diálogo seguinte é sobre uma história falsa acerca da origem de Bill. Ele e A Noiva tiveram um relacionamento amoroso no passado e, a impressão que fica, é que ela fugiu abandonando-o. As Víboras Mortais chegam ao local, fortemente armados. Eles entram na igreja e ouve-se barulho de muitos *tiros e gritos*.

A imagem é novamente colorida. Bill e seu irmão Budd, das Víboras Mortais conversam sobre a vingança da Noiva. Budd afirma que ela tem direito e merece se vingar e que todos eles merecem morrer.

#### CAPÍTULO 7: O Túmulo Solitário de Paula Shultz.

Budd chega a uma boate onde trabalha como segurança. Ele é demitido por chegar atrasado mais uma vez. Ele retorna para casa onde A Noiva o espera escondida. Quando ela invade sua casa, Budd lhe acerta um tiro no peito e lhe aplica uma injeção que a faz dormir. Ele liga para Elle Driver e diz que está com uma espada Hattori Hanzo. Ela custa, segundo ele, um milhão de dólares. Eles combinam que o pagamento pela espada será efetuado na manhã do dia seguinte.

Ainda de noite, Budd leva A Noiva até um cemitério onde uma pessoa cava um túmulo. Em seguida, ela é colocada num caixão e *enterrada viva*, no túmulo com o nome Paula Shulz. Os momentos seguintes são de extrema tensão. A cena é construída *passo-a-passo*. Detalhes nos pregos que fecham o caixão e no desespero da Noiva. O caixão é fechado completamente e a tela fica totalmente escura. Ouve-se apenas o *som da respiração ofegante* da Noiva e da terra caindo sobre o caixão. Ela acende uma lanterna que levou consigo. A cena é mostrada lentamente. A angústia da Noiva aumenta à medida que o tempo vai passando e mais terra cai sobre o caixão. Ela tenta, em vão, se libertar.

## CAPITULO 8: O Treinamento Cruel de Pai Mei.

Bill conta a Noiva sobre Pai Mei, um monge chinês. Eles estão em torno de uma fogueira e o tempo dessa cena é anterior a todos os acontecimentos até então exibidos. Ele descreve o surgimento da lenda acerca de um golpe chamado *Os Cinco Pontos que Explodem o Coração*.

A Noiva é aceita como discípula de Pai Mei. Bill a adverte sobre a personalidade do Monge e que ela evite qualquer forma de reação. Pai Mei recebe a Noiva de forma rude, afirma desprezá-la e ofende-a seguidas vezes. A composição do personagem de Pai Mei é *alegórica*. Ele possui *enormes cabelos e barbas muito brancas*. Sua forma de falar e seu gestual lembram uma *performance caricatural*. Ele pede à Noiva para mostrar suas habilidades com a espada samurai. Pai Mei revela uma habilidade fantástica e desdenha das qualidades da Noiva. O treinamento começa. Ele é pesado e doloroso. Pai Mei usa a tortura durante o processo.



A Noiva aparece novamente dentro do caixão. Ela utiliza técnicas aprendidas no treinamento para tentar se libertar. Quando consegue, a cena lembra filmes de terror clássico quando *zumbis saem dos túmulos de volta a vida*.

## CAPÍTULO 9: Elle e Eu.

Elle Driver dirige até o encontro de Budd e leva o dinheiro combinado. A Noiva caminha pela estrada até o local e vê quando Elle chega. Budd abre a mala com o dinheiro e, enquanto confere, uma cobra mamba negra sai de dentro e o pica diversas vezes. O efeito do veneno o faz agonizar. Elle lê para ele todos os efeitos do veneno enquanto morre. Ela liga para Bill, comunica a morte de Budd afirmando que A Noiva o

matou diz onde ela está enterrada. Só nesse momento, seu nome é revelado: A Noiva se chama Beatrix Kiddo.

Na saída, Beatrix aparece e as duas iniciam uma luta feroz. O combate entre elas é *coreografado com precisão*. Beatrix acha a espada samurai de Budd. Elle tem a sua. Beatrix pergunta o que sua oponente disse a Pai Mei para que ele arrancasse seu olho. Ela confirma que o chamou de “velho miserável e idiota” e depois de ter o olho arrancado o matou envenenado.

Cria-se uma tensão até o início da luta com as espadas. Logo no começo, Beatrix arranca o outro olho de Elle, que se desespera enquanto Beatrix sai.

#### ÚLTIMO CAPÍTULO: Cara a Cara.

Beatrix dirige numa estrada de barro até a casa de um velho amigo de Bill, Esteban Vihaio. Ela pergunta por Bill e ele diz onde ela pode encontrá-lo.

Beatrix chega à casa de Bill. Enquanto entra sorrateiramente com uma arma na mão tem uma surpresa que a deixa atônita e sem ação: uma garota a recebe chamando-a de mãe. A revelação de que sua filha está viva a deixa emocionada. Bill confessa à garota que atirou na sua mãe. Beatrix e B.B., a menina, assistem um filme juntas até que a criança dorme.

Bill e Beatrix conversam sobre coisas do passado. Ele atira nela um dardo com soro da verdade. Enquanto o soro circula pelo corpo de Beatrix, Bill fala sobre sua preferência pelo Super-Homem em relação aos demais super-heróis. Tarantino, mais uma vez, optou por incluir um *diálogo pouco substancial* diante da cena decisiva de todo o conflito. Bill afirma que Clark Kent, o alterego do Super-Homem é uma crítica à raça humana. Ele afirma que, por mais que tenha tentado, Beatrix é uma *assassina por natureza*. Ele questiona o porquê dela tê-lo abandonado. Então, ela relembra do dia em

que descobriu sua gravidez, quando uma assassina foi mandada para matá-la e, ao revelar seu estado, ela foi embora e lhe parabenizou.

Beatrix diz a Bill que fugiu pois não queria mais viver como assassina em virtude do bebê que estava por vir. Ele, afirma que pensou que ela estivesse morta e quando descobriu o contrário ficou furioso ao saber que iria casar e estava grávida. Então, subitamente eles iniciam uma luta que dura pouco tempo. Beatrix o fere com a técnica dos Cinco Pontos que Explodem o Coração. Ela demonstra piedade e carinho por Bill, que levanta, caminha poucos metros e cai morto. Beatrix chora, pega a garota e sai.

No dia seguinte, ela e a garota assistem TV juntas. Elas estão felizes. Na tela, aparece escrito: “a leoa recuperou sua cria e tudo está em paz na selva”.

Tarantino promove com Kill Bill, mais uma vez, um sentimento de redenção após toda a violência exibida. No sentido mais complexo, pode-se imaginar que toda a violência tenha sido justificada por uma motivação justa: a vingança e a felicidade ao final de tudo.

### 3.2.8. Sin City – A Cidade do Pecado



O filme foi baseado em uma Graphic Novel, história em quadrinhos em formato de novela mais elaborada e com técnica mais apurada com o mesmo nome lançada por Frank Miller em 1991. Sua principal característica era o tom predominantemente preto e branco e o realismo das cenas de violência apresentadas.

Lançado em 2005, o filme tem a direção de Robert Rodriguez, americano do Texas que dirigiu, entre outros filmes, O Mariachi (*El Mariachi*, 1992), A Balada do Pistoleiro (*Desperado*, 1995), Um Drink no Inferno (*From Dusk Till Dawn*, 1996), Pequenos Espiões (*Spy Kids*, 2001) e Era Uma Vez no México (*Once Upon a Time in México*, 2003) e foi co-dirigido pelo próprio Frank Miller. Quentin Tarantino aparece como diretor especialmente convidado. Na versão para o cinema, destaque para a reprodução perfeita da atmosfera da *graphic novel*, com cenários, figurinos e composição dos personagens com a mesma estrutura dos quadrinhos. O resultado final é esplendoroso, a direção precisa e a



montagem eficiente. Ele foi todo rodado sobre uma tela verde e os cenários foram incluídos posteriormente em computador.

Na cena inicial, uma mulher de vestido vermelho espera um homem, em uma sacada, que se aproxima. Toda a cena é em *preto e branco*, exceto o vestido e o batom da mulher. O homem narra todo o desenrolar e essa estrutura, do personagem “contando a história” em *off*, acompanhará toda as seqüências do filme.

Eles conversam, ele declara atração por ela e acabam se beijando. Ele promete salvá-la e levá-la para longe de tudo que teme. Ele *diz que a ama e atira nela em seguida*. Segue a abertura do filme, com os créditos iniciais. Essa seqüência revela o clima que irá predominar durante toda a narrativa. Como em todos os demais filmes analisados, novamente a violência perpassa situações diversas e climas aparentemente estranhos a ela, como o amor e a alegria. A estrutura da narrativa, aqui, apresenta um componente estético diferenciado dos demais, quando reproduz a *atmosfera da história em quadrinhos* de onde foi adaptado.

Um policial chamado Hartigan dirige seu carro e anuncia seu último dia de trabalho devido à aposentadoria por problemas no coração. Ele chega a um local onde encontra Bob, seu parceiro. Eles perseguem um assassino chamado Roark, filho de um senador que tem em seu poder uma garota, Nancy, de onze anos. Bob tenta impedir Hartigan de seguir em frente mas é socado por ele, que entra no local do cativo e encontra onde Nancy está aprisionada. Os problemas de saúde afetam Hartigan. Ele enfrenta os bandidos que estão com Roark Jr. mas sente-se cada vez mais fraco. Roark Jr. o atinge com um tiro no braço e foge com a garota. Hartigan o encontra e atira. O *sangue é branco*. O efeito dessa visão causa *estranhamento*. Mais tiros. Surpreendentemente, Bob chega por trás e dispara várias vezes contra Hartigan. Ele cai, a menina se aproxima dele e faz *carinho em seu rosto*.

Um homem, Marv com *aparência grotesca* e uma bela mulher, Goldie, estão em uma cama de um quarto sujo e mal iluminado. Apenas ela, enrolada em um lençol vermelho e com cabelos amarelos cumpridos estão aparecendo em *cor*. Eles fazem amor. Adormecem. Um homem entra no quarto e assassina Goldie. A polícia chega ao local. Há troca de tiros e uma seqüência de perseguição e fuga, recheada de tiros e mortes.



Marv chega ao apartamento de Lucille, sua oficial de condicional, pede ajuda e em seguida vai a um bar onde Nancy, uma stripper se apresenta. Enquanto está no balcão, dois homens se aproximam armados e retiram Marv do local. Rapidamente, ele se livra dos dois e espanca um deles até que diz quem o pagou para matá-lo. Em seguida, Marv atira nele a queima-roupa. Depois de matar e torturar mais pessoas ele chega a um padre que diz quem mandou matá-lo e também a Goldie: o ex-senador agora cardeal Roark. Ele atira a queima roupa no padre e sai. Uma mulher dirigindo um carro em alta velocidade e com o mesmo rosto de Goldie aparece e o atropela mais de uma vez.

Marv chega a uma fazenda e um homem de aparência sinistra, Kevin, o espanca. Ele chega a conclusão de que se trata da mesma pessoa que matou Goldie. É golpeado e desmaia. Quando acorda, está em uma cela com várias *cabeças de mulher penduradas na parede, como troféus*. Lucille está presa no mesmo local e diz que o assassino guarda as cabeças e come o resto do corpo. Enquanto fala, Lucille mostra a ausência de sua mão esquerda, devorada. A polícia chega. Lucille golpeia Marv na intenção de entregá-lo e é morta pelos policiais. Marv, então, mata brutalmente todos os policiais e sai do local.



Marv vai até a zona de prostituição procurar informações sobre Goldie. Lá, a mulher que é igual a ela atira nele. Ele aparece, na seqüência, amarrado e é espancado por essa mulher que, na verdade, se chama Wendy e é irmã gêmea de Goldie. Wendy pensa que Marv é o assassino de sua irmã e das outras mulheres mortas. Ele consegue esclarecer tudo e passa a ser ajudado por Wendy em sua busca de vingança. Marv e Wendy chegam a fazenda de Kevin. Lá, Marv e Kevin lutam até que o assassino é derrotado. Marv tortura Kevin arrancando seus braços e pernas. Um cachorro come os restos de Kevin e Marv, em seguida, serra sua cabeça.

Marv chega à casa de Nancy e deixa Wendy com ela. Ele segue até a casa do Cardeal Roark, entrega-lhe a cabeça de Kevin e no instante em que se prepara para matar o cardeal a polícia chega e acerta-lhe vários tiros. Em coma por vários meses, é obrigado a assinar uma confissão por todos os assassinatos de Kevin e Roark. Marv é condenado à morte e recebe uma última visita de Wendy antes de ser executado na cadeira elétrica.

Shellie, a garçonete do bar onde Nancy dança está em casa com Dwight quando Jackie-Boy e sua turma chegam. Ele tenta forçar a entrada na casa, ameaça e a garota acaba abrindo. Ele bate em Shellie e vai até o banheiro. Dwight surpreende Jackie no banheiro e enfia seu rosto no vaso sanitário. Jackie, depois disso, resolve ir embora. Dwight promete pegá-lo e sai em sua busca até a Cidade Velha, área dominada pela prostituição.

Uma garota caminha sozinha por uma rua. Jackie tenta convencê-la a entrar no seu carro. Dwight chega ao local mas descobre que Gail, uma espécie de líder das prostitutas também observa a turma de Jackie. Miho, no telhado, se prepara para atacar a turma de Jackie. Ela atira uma arma que decepa a mão de Jackie. Em seguida, a garota mata um a um os demais. As mortes são brutais, ela usa *armas e espadas orientais*.

*Sangue branco em abundância é jorrado.* Jackie tenta reagir mais cai por cima de outra arma. Depois, vai atirar em Miho mas ela bloqueia o cano de sua pistola e o tiro sai pela culatra. Logo depois, ela corta o seu pescoço e ele morre. Então, Dwight revista seus bolsos e descobre que Jackie é um policial, tido como herói da corporação.

Gail e Dwight conversam sobre os problemas que poderão ocorrer pela morte de Jackie. Há um pacto de não-agressão entre a polícia e as prostitutas que agora foi quebrado. Dwight resolve dar fim nos corpos e, para isso, *corta-os em diversos pedaços* para que caibam no porta-malas. Beckie, a garota que serviu de isca para Jackie e sua turma pede para ir embora e usa um telefone público. Dwight leva os pedaços dos corpos para jogar nas fossas de piche. Jackie vai ao seu lado pois não coube no porta-malas do carro.

Enquanto dirige, Dwight delira e imagina conversar com Jackie-Boy. Na estrada, ele é parado por um policial mas consegue se livrar e segue em frente. Nas fossas de piche, quando tenta empurrar o carro para jogar dentro Dwight recebe um tiro. Na Cidade Velha, Gail é atacada pela Máfia, que agora pretende tomar conta do local, visto que ele não terá mais a proteção da polícia. Nas fossas, Dwight se levanta pois o tiro pegou no distintivo de Jackie que guardava no bolso. Ele mata vários dos mercenários pagos pela Máfia para matá-lo. Entretanto, é alvejado por uma granada e logo em seguida salvo por Miho.

Gail descobre que Becky a traiu. Dwight e Miho chegam para salvá-la tentando negociar sua soltura pela cabeça de Jackie-Boy. Na entrega da cabeça, ela tem um explosivo dentro que é disparado por Dwight e explode. Então, várias *mulheres armadas nos telhados* atiram nos mafiosos e matam todos eles numa verdadeira carnificina. Gail *ri* enquanto *atira*, depois, *beija* Dwight.

Em *flashback*. Hartigan acorda no hospital. O senador Roark promete vingança pelo que o policial fez a seu filho. Hartigan é acusado pelos crimes do filho do senador e proibido de contar a verdade em troca da segurança de sua mulher. Ainda no hospital, recebe a visita de Nancy que promete escrever todos os dias pra ele com o pseudônimo Cordélia. Passam-se oito anos e durante todo o período em que esteve preso Nancy escreveu semanalmente para Hartigan até que um dia as cartas param. Roark Jr. o visita e entrega um envelope com um dedo, que Hartigan supõe ser de Nancy. Então, para ajudar Nancy, ele assume todos os crimes, assina a confissão e é solto em seguida.

Quando sai da cadeia, Bob, o ex-parceiro o espera e lhe oferece carona. Roark Jr. também o aguarda e o segue. Hartigan procura Nancy em sua casa e não a encontra. Em seguida, acha uma caixa de fósforos de um bar e vai até ele na tentativa de encontrar alguém que dê notícias sobre o seu paradeiro. Lá chegando, descobre que Nancy é a bela dançarina no palco, que o reconhece e corre para beijá-lo. Hartigan diz que eles precisam sair rapidamente. Na estrada, passam a ser perseguidos por Roark Jr. que atira contra eles. Hartigan o atinge em seguida e seu carro capota saindo da pista. A cena seguinte mistura o *escuro da noite*, o sangue amarelo de Roark Jr. com o *branco da neve*.

Hartigan não conseguem achar o corpo de Roark Jr. e, com Nancy, vai até um motel para passar a noite. Roark Jr. os observa do lado de fora e entra deixando Hartigan pendurado pelo pescoço e capturando Nancy. Hartigan consegue se soltar e sai em busca de Roark Jr. e descobre que ele foi para a fazenda. Lá, Nancy é espancada por Roark Jr. mas não grita. Hartigan é atingido por policiais mas consegue reagir e mata os dois. Ele pega Roark e o espanca até a morte.



Hartigan conduz Nancy até o carro, pede para a garota ir sem ele pois precisa aguardar a chegada de policiais que virão para recolher provas e inocentá-lo. Quando a garota sai, Hartigan atira contra a própria cabeça e morre. Para ele, não haveria outra forma de protegê-la.

Num hospital, Beckie sai com um curativo no braço e encontra um médico no elevador. Eles trocam olhares e o filme termina.

Sin City impressiona pela magistral composição dos cenários, pela experimentação com as cores e pela utilização da violência de forma brutal em todo esse processo de configuração estética. Não se pode classificar o filme apenas como um filme violento: ele é mais que isso. Sin City discorre sobre a miséria da condição humana, onde seres humanos sem rumo encontram seu caminho através de conflitos profundos e, nesse caso, a violência é mais um componente dessa estrutura.

*“Existe a violência na vida real e existe a violência no cinema.  
Estamos falando de duas coisas diferentes.  
Da mesma forma que dançar nas ruas na vida real e dançar nas ruas no  
cinema são duas coisas diferentes.  
Na minha opinião, violência é aquilo de mais cinematográfico e divertido que  
você pode fazer num filme.”  
(Quentin Tarantino)*

## CAPÍTULO IV

### OS FILMES... REALIDADE SOCIAL E ESTÉTICA.

Os filmes analisados apresentam aspectos da realidade social a partir da leitura peculiar do diretor durante o processo de criação dos mesmos. Além disso, esses aspectos são recriados e redimensionados na estrutura do filme, na linguagem que envolve câmera, som, luz e o processo de montagem. Neste capítulo, busco estabelecer possíveis relações entre a realidade social, modos de vida e a estetização que diminui o impacto da violência apresentada nos filmes. Também analiso a relação entre os comportamentos sociais diversos e a estetização promovida tendo como referência os *mass media*.

#### 4.1 Realidade, Vida e Estética.

Vários aspectos da realidade social podem ser percebidos nos filmes que analisei neste trabalho. Há uma mediação estabelecida entre esse conteúdo da obra e a vida social: a configuração estética de cada um deles, incluindo os planos, a utilização da trilha sonora, a composição dos diálogos, os efeitos especiais e, sobretudo, a montagem.

Em *Cães de Aluguel*, o tema geral pode ser definido como um recorte sobre um mundo de criminosos envolvidos com assaltos e tráficos de drogas. Quase todos os personagens apresentam esse perfil e têm nessa forma de vida a principal motivação exposta na trama. Um assalto é o fato que desencadeia toda a trama desenvolvida. Entretanto, Tarantino expõe outros aspectos, como o apelo à *cultura pop* através das referências a músicas e astros como a cantora Madonna e programas de rádio que tocam músicas antigas. Tudo isso em uma estrutura de narrativa não-linear com a utilização abusiva de *flashbacks*, a recorrência a cores para substituir os nomes dos personagens e homogeneizar a identidade dos criminosos num filme onde toda a história é mostrada com cores fracas. Também marca profundamente a associação entre prazer e violência, notadamente nas cenas de tortura, onde um personagem se diverte enquanto outro sofre.

*Amor à Queima-roupa* retrata uma relação amorosa como forma de ligação entre duas pessoas, os personagens principais do filme, tendo a criminalidade como forma de impedimento à sua concretização. Em diversas situações aparecem referências a ídolos da música como Elvis Presley, filmes de artes marciais e seriados de tv. A condução da narrativa exhibe diálogos frios durante climas de suspense e tortura. No que diz respeito aos aspectos estetizantes, destaque para a utilização de música clássica e existência de "plumas de almofadas" estouradas durante um tiroteio que termina numa chacina. No

fim de tudo, a felicidade surge depois do caos e os personagens têm a sua redenção tão esperada após todo o sofrimento.

A vida de dois assassinos em série e a forma como a mídia distribui informações acerca de seus crimes, além da corrupção do sistema policial e de segurança, são uma marca no filme *Assassinos por Natureza*. Também a falta de ética na programação das TVs, notadamente nos programas sensacionalistas tem, no filme de Stone uma forte conotação crítica. São inúmeras as referências a programas de TV e à mídia de maneira em geral, tendo a juventude como principal alvo desses programas que têm a violência como estímulo ao crescimento da audiência. A linguagem do filme é marcada pela utilização de várias técnicas de filmagem e edição, trilha sonora *pop* em todos os momentos importantes de exacerbação da violência e, mais uma vez, é feita referência à felicidade possível ao final de tudo, apesar da vida de intensa criminalidade dos personagens.

*Parceiros do Crime* retrata um mundo de assaltantes envolvidos em um assalto de banco milimetricamente planejado. Também compõe a trama a complexa vida de uma garota de programa que durante o dia trabalha no bando assaltado e uma história de amor entre ela e o personagem principal do filme, um dos assaltantes. Outro aspecto que faz parte da trama periférica do filme é a contaminação do líder do grupo de criminosos pelo vírus HIV. Referências à filmes clássicos como *Nosferatu* e hábitos de consumo de alimentos em lanchonetes *fast foods* dimensionam o componente cultural apresentado. Outros aspectos do filme dão conta do apelo ao tecnicismo constante (utilização de câmeras lentas, etc.) durante o assalto; máscaras de animais são fazem parte do figurino dos assaltantes criando um clima de alegoria reforçada pelas piadas contadas pelos personagens durante a tensão na ação que passa no banco.



O segundo filme de Tarantino, *Pulp Fiction – Tempo de Violência*, retrata alguns temas que compõe o universo desse diretor, entre eles o crime organizado, a corrupção em lutas de boxe, o consumo de drogas, as referências a cultura *pop* e o consumo de *fast foods*. Outro aspecto relevante é a utilização de subliteratura (*pulp*) como fonte para a narrativa e divisão do filme em capítulos. A estrutura da narrativa do filme segue a cartilha tarantinesca, com a não-linearidade, a música *pop* na trilha sonora sempre presente em quase todos os momentos da trama, o requinte estético na montagem, na concepção dos planos e, principalmente, na falta de emoção das cenas de violência, marcadas pela frieza no seu desenvolvimento.

*Kill Bill - Volume I* e *Kill Bill II – Volume II* abordam uma história que tem como principal fio condutor uma obstinada busca por vingança. Há uma referência a cultura japonesa e isso estabelece um diferencial em relação aos outros filmes. O mundo apresentado é composto por assassinos de aluguel que dominam com precisão técnicas de artes marciais. A música *pop* se faz presente, inclusive com uma banda tocando ao vivo numa cena de luta. Os figurinos são compostos por estilos casuais ou trajes orientais e referências a programas de TV antigos completam o universo cultural do filme. A montagem é frenética, com experimentações de linguagem tendo uma narrativa também não-linear apresentada em capítulos, como nos seriados de televisão.

*Sin City – A Cidade do Pecado* retrata a prostituição, a corrupção na política, na polícia e no clero. A cidade que dá nome ao filme, espaço onde tudo é ambientado, é marcada pela violência sem limites, pela degradação moral de suas relações sociais e vidas sem perspectivas. Os principais ambientes de desenvolvimento da história são clubes de *strippers* e zonas de prostituição. A estética do filme ressalta a composição artificial do cenário pensado para recriar o universo da história em quadrinhos de onde foi adaptado, uso de P & B com poucas cores de forma pontual (roupas, cabelos, lábios,

entre outros), narrativa não-linear e estrutura de apresentação em *off*. Outro interessante componente: todo o sangue jorrado é mostrado na cor branca, de forma a ter seu impacto diminuído.

#### **4.2 A Sociabilidade dos *Tempos Tarantinescos*.**

De uma maneira geral pode-se afirmar que a sociabilidade que contextualiza o surgimento dos filmes de Tarantino apresenta especificidades que lhes são profundamente peculiares. Devo destacar algumas que são importante e se inserem, de uma forma ou de outra, dentro das estruturas que os filmes apresentam.

Cada vez mais assistimos à difusão da promoção da idéia de acesso sempre constante a bens tecnológicos e equipamentos de última geração. O não-acesso a tais bens é posto como uma forma de atraso, de não-integração. A modernidade, nesse sentido, significa utilizar-se das últimas engenhocas da informática e similares. Fazer um *upgrade* é, num sentido amplo, estar atualizado não apenas no sentido tecnológico, mas inserido cada vez mais nos padrões de relações sociais que estão sempre sendo atualizados.

Outra característica que marca esse *tempo tarantinesco* são as transformações ocorridas no âmbito da política. Predominam a atração pelo discurso do "novo", do "belo" e a perda de espaço da política tradicional em detrimento do domínio dos marqueteiros e das campanhas publicitárias milionárias e estilizadas. A política virou uma *performance* e seus postulantes personagens por vezes caricaturais.

No que diz respeito às formas de integração social, predomina a valorização dos grupos formados a partir de interesses estéticos e identificação com gostos e aparência

similar. Isso pode incluir a música, o interesse por tipos específicos de cinema, história em quadrinhos, entre outros. Essa é uma característica que diz respeito, principalmente, à juventude. Sua rebeldia – quando existe – é estilizada, previamente planejada e enquadrada dentro de uma ótica de consumo ligada aos *media*. Esses jovens, nos tempos atuais, possuem outra característica que os diferencia de outras gerações: a emancipação tardia. Boa parte permanece morando com a família por um período bem superior a de outros tempos. A busca pela independência sofre um atraso cada vez maior.

A formação de algumas turmas e grupos juvenis é marcada por uma identificação visual que lembra uma experiência sadomasoquista e violenta (*piercings* e outros acessórios, quase sempre de metal, implantes e suspensões); a violência, ou a alegoria em torno da mesma, é utilizada como forma de afirmação e conquista de espaço, dominado por uma alta familiaridade com a tecnologia.

Alguns caminhos assumidos pela produção cultural da contemporaneidade também têm suas marcas específicas. Na literatura, há uma tendência conhecida como *literatura pop* onde os textos possuem uma linguagem rápida e veloz, onde os temas retratam as desilusões e os descaminhos de pessoas jovens, conectadas ao mundo pela música pop e pelo cinema. São símbolos desse estilo o inglês Nick Hornby e o brasileiro André Takeda. A internet, em alguns casos, é o lugar onde parte dessas obras nasceu, nos *blogs* e até nas comunidades virtuais. Na música, os artistas revelam atitudes pouco convincentes e a recorrência às influências do passado recente parecem ser uma tendência reveladora da pouca possibilidade criativa. No cinema, poucos diretores têm conseguido alcançar o status privilegiado de grande artista. Entre os atores e atrizes, há uma busca constante pela novidade, pelo novo rosto e pela nova beleza que desponte como símbolo sexual.

Por fim, na televisão há sempre uma preferência por programas de alta popularidade. Alguns são recheados de "casos reais" onde, normalmente, apela-se para a violência e para uma estética barbaresca e grotesca. Difunde-se a idéia de uma verdade "estilizada" e "pré-fabricada" segundo os interesses da audiência. Ela, a audiência, tem a função de marcar o andamento da programação, fazendo que mude de acordo com o resultado ruim que desempenhar.

Pelo exposto acima, pode-se refletir sobre as diversas possibilidades de influência das reconfigurações das relações sociais pautadas pela influência dos *mass media*. Nesse caso, o cinema e sua linguagem peculiar inserem-se nesse contexto de mutação. Da estrutura tradicional e clássica do cinema dos primórdios, assistimos hoje a filmes com uma montagem rápida, carregadas de efeitos especiais e exaustivas inserções sonoras e visuais. A *violência estética* nos filmes de Tarantino pode ser analisada na condição de produto desse processo.

*"As pessoas se preocupam  
com o fato das crianças brincarem com armas  
e dos adolescentes assistirem a vídeos violentos.  
Ninguém se preocupa  
com o fato das crianças ouvirem milhares – literalmente milhares –  
de canções sobre amores perdidos e rejeição  
e dor e infelicidade e perda."  
(Nick Hornby, *Alta Fidelidade*)*

## CONCLUSÃO

A análise acerca da violência nos filmes de Quentin Tarantino desenvolvida neste trabalho tem, como ponto de partida, o referencial de reflexão acerca da arte e dos pressupostos das relações sociais desenvolvidas concomitantemente ao surgimento e solidificação do cinema como arte mais representativa do século XX.

Os meios de comunicação de massa, particularmente o cinema, tornaram-se um importante agente difusor de uma *nova sociabilidade*, resultado direto dessas reconfigurações da vida social marcadas, em alguns aspectos, pela *estetização* geral da vida. Os *mass media* assumiram para a sociedade contemporânea uma importância fundamental que, indo além da mera função de distribuir informações, cria aquilo que pode ser chamado como uma espécie de *linguagem comum do social*. Os *media* promovem certa generalização do gosto e dos sentimentos entre os indivíduos, criando uma idéia de *consenso* e, dessa forma, *estetizam* e *espetacularizam* alguns contextos da sociabilidade. Como resposta a esse *padrão estético*, algumas dimensões da vida social são pautadas pela *frieza* e *desumanização* dos seus conteúdos, onde questões como ética e moral ficam relegadas a um plano secundário de prioridades.

*Diversos aspectos da vida social*, na contemporaneidade, reduzem-se à sua *aparência imediata*, à *imagem*, ao *espetáculo*. Importa muito mais a *impressão* causada do que a *essência*. É assim na política, na religião, no cotidiano em geral e, sobretudo, na produção artística. Dessa forma, promove-se a homogeneização e a banalização, seja a *vida ou a morte*, *realidade ou fantasia*, *amor ou ódio*, *paz ou violência*... Esta última, transformada num espetáculo estético pela produção de alguns filmes.

Este processo reforçou o aparecimento de expressões artísticas pobres em criatividade, preocupadas muito mais com o *esteticismo* do que com o conteúdo em si,

fragmentado em seus valores estéticos. Isto praticamente impossibilitou, na sociedade contemporânea, a criação de grandes obras de arte. Deu-se, sobretudo, uma supervalorização do *belo* como algo mais estético em detrimento de sua profundidade artística. A arte contemporânea, sobretudo, põe-se como resultado do desenvolvimento tecnológico e desse tipo particular de tecnologia surgido com as revoluções ocorridas principalmente ao longo do século XX.

A produção artística e a cultura como um todo sofreu forte impacto com estas modificações. O princípio da produtividade capitalista em larga escala trouxe à tona a noção de reprodutibilidade da obra de arte. A *reprodução técnica* diminuiu a possibilidade de originalidade alterando sensivelmente os pressupostos da arte, abalando suas estruturas como suporte na realidade empírica, dando prosseguimento ao rompimento com a tradição iniciado no século XIX. O cinema, arte por excelência do século XX, é um exemplo concreto dessa *reprodução em massa*, no sentido de que um filme, para ser exibido simultaneamente em várias partes do mundo precisa ser reproduzido até a quantidade suficiente de cópias para atender a demanda das salas de exibição.

O cinema surgiu como resultado de um longo processo que incluiu a invenção de máquinas anteriores ao momento em que os Irmãos Lumière mostraram ao mundo, no ano de 1895, seu cinematógrafo. Ele se desenvolveu construindo uma linguagem, uma narrativa capaz de empolgar as platéias que se formavam na continuação de seus exaustivos dias de trabalho. Havia uma condição histórica peculiar e que facilitaria a construção de sua narrativa: em nenhum outro momento o desenvolvimento tecnológico havia chegado a uma tão profunda aproximação com as relações de produção geradas pelo sistema capitalista. Então, para responder aos anseios e expectativas desse novo período, os filmes seriam um tipo de fuga para o cotidiano enfadonho e pouco

recompensador dos trabalhadores. Os sentimentos e os problemas sociais da época passavam nas telas e nelas eram identificados. Aquilo tudo não era real mas o sentido de autonomia da arte cinematográfica criava laços de identificação nos indivíduos ou grupos que lotavam as sessões.

Não se pode imaginar que o cinema produz uma representação pura e simples das coisas do mundo. Mais que isso, ele promove sua leitura peculiar, elaborada pelos artistas responsáveis pelo seu processo criativo. No instante que vai da filmagem à montagem, eles imprimem uma marca particular, recriando significados específicos. A principal operacionalização da recriação da realidade em um filme se dá pela técnica utilizada na sua composição. Os elementos mais importantes nesse sentido são a câmera, a iluminação e o som, além da montagem do filme, onde todos eles são trabalhados dando noção de conjunto à obra.

Neste trabalho, busquei aprofundar a discussão sobre a violência apresentada em alguns filmes do cineasta americano Quentin Tarantino. Seu cinema incorporou uma forma de violência recriando-a com aprimorado tratamento estético e transformando-a numa sucessão de imagens e sons montados de uma forma onde a morte, o derramamento de sangue e uma série de conflitos morais passam a constituir peças de uma engrenagem que envolve a arte e uma releitura da realidade. A violência, nas criações de Tarantino, parece ser o momento da exacerbação desses conflitos.

Tarantino afirmou em entrevista que o cinema foi inventado para mostrar a violência<sup>25</sup>. A violência, nos seus filmes, pode ser compreendida como um redimensionamento estético, uma releitura do diretor acerca daquilo que ele percebe como construção de um determinado aspecto da violência. A forma como concebe o real lhe é peculiar, pois é resultado de um momento onde a criação artística encontrou um caminho, uma aproximação peculiar com a realidade, uma dimensão que se



apresenta aos olhos do espectador com linguagem, tempo e espaço específicos. Realidade essa que tem no filme o espaço exclusivo para se exprimir como algo que lhe é um atributo estético e que faz parte do seu conjunto de alegorias e composições com existência própria

Há um tema geral nos filmes de Tarantino: conflitos humanos mediados por situações e soluções violentas onde os personagens são uma espécie de subproduto de algumas características da contemporaneidade, quais sejam, a banalidade das relações humanas, o tempo quase irreal e a naturalização das crises sociais. As histórias são mostradas recheadas de efeitos, técnicas de montagem, decupagem de som e corte sendo exatamente este fator que torna verossímil aquilo que é visto. A dimensão da violência resulta, nesse caso, uma objetivação da vida inteiramente composta por alegorias e ornamentos. A arte e o cinema, sobretudo, são os caminhos para a expressão dessa percepção, onde o social é redimensionado segundo a ótica do artista.

---

25. Ver *making off* do filme Kill Bill, Volume 1.

## **BIBLIOGRAFIA**

---

ADORNO, Teodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991.

ADORNO, Teodor. *Teoria Estética*. São Paulo, Martins Fontes.

\_\_\_\_\_. A Indústria Cultural. In: G. Cohen (org). *Sociologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais, São Paulo, Ática, 1986.

AUGÉ, Marc. *A Guerra dos Sonhos: exercícios de etnoficção*. Campinas, Papirus, 1998.

BARCELLONA, P. *Diario Politico, il vento di destra e le ragioni della sinistra*. Roma, Datanews, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Edições 70, 1991.

\_\_\_\_\_. *Simulacros e Simulação*. Lisboa, Relógio D'Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

BELL, Daniel (et al). *Modernidad y sociedad de masas: variedad de las experiencias culturales*. In: *Industria Cultural y Sociedad de Masas*. 3ª edição. Caracas, Monte Avila, 1992.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Época de Suas Tendências de Reprodução*. in: *Walter Benjamin*, Coleção Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1975.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1997.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do Cinema*, São Paulo, Brasiliense, 1990, 2ª edição.

COHEN SEAT, G. e FOUGEYROLLAS, P. *La Influencia del Cine y la Television*. Mexico, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1980.

COLETIVO NTC. *Pensar-Pulsar: cultura comunicacional, tecnologias, velocidade*. Org. Ciro Marcondes Filho, São Paulo, Edições NTC, 1996.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. [1985]. Trad. bras. Eloísa de Araújo Ribeiro, São Paulo, Brasiliense, 1990.

FRITZ HANG, Wolfgang, *Praxis Coletiva da Indústria da Ilusão no Capitalismo*. In: *Crítica da Estética da Mercadoria*. São Paulo, Unesp, 1997.

GIVONE, Sergio. (org.). *Estetica, Storia, Categorie, Bibliografia*. Firenze, Nuova Italia, 1998.

\_\_\_\_\_. *Storia dell'estetica*, Bari, Laterza, 1996.

HABERMAS, Jürgen. Sistema y Mundo da Vida. In: *Teoria de la Acción Comunicativa II: crítica de la razón funcionalista*. Madrid, Taurus, 1987.

HANG, Wolfgang Fritz. Coletiva da Indústria da Ilusão no Capitalismo. In: *Crítica da Estética da Mercadoria*. São Paulo, Unesp, 1997.

IANNI, Octavio. *A Sociedade Global*. 11ª edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

JAPP, A. *Guy Debord*. Petropolis, Vozes, 1999.

LASCH, Christopher. *O Mínimo Eu – sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. 5ª edição, São Paulo, Brasiliense, 1990.

LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio - ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa, Relógio D'Água, 1989.

LYON, D. *Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

LYOTARD, J. – F. *O Pós-Moderno*. São Paulo, José Olympio, 1993.

\_\_\_\_\_. *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*. Lisboa, Dom Quixote, 1993.

MANDEL, Ernest. *El Capitalismo Tardío*, Mexico, D.F., Ediciones Era, 1979.

MENEZES, Paulo. *Problematizando a “representação”: fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real e sociedade*. In: *Estudos de Cinema 2000*. RAMOS, Fernão Pessoa [et al] (org.). Porto Alegre, Sulina, 2001.

\_\_\_\_\_. *A Trama das Imagens – manifestos e pinturas no começo do século XX*. São Paulo, Ed. USP, 1997.

\_\_\_\_\_. *A Pintura Trágica de Edvard Munch – um ensaio sobre a pintura e as marteladas de Nietzsche*. In: *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, volume 5, nos. 1-2. São Paulo, Ed. USP, 1994.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou O Homem Imaginário – ensaio de antropologia*. 2ª edição, Lisboa, Moraes Editores, 1980.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: Arte e Indústria*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

SANTOS, Boaventura de S. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo, Cortez, 1995.

SODRÉ, Muniz. *O Social Irrradiado: violência urbana, neogrotesco e mídia*. São Paulo, Cortez, 1992.

SORLIN, P. *Sociologia del Cine, la apertura para la história de mañana*. Fondo de Cultura Económica, 1985.

SUBIRATS, Eduardo. *A Cultura como Espetáculo*. São Paulo, Nobel, 1989.

\_\_\_\_\_. *Vanguarda, Mídia e Metrópole*. São Paulo, Studio Nobel, 1993.

TAYLOR, Charles. *La Ética de la Autenticidad*. Barcelona, Paidós, 1994.

THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. 2ª edição, Petrópolis, Vozes, 1995.

TURNER, Graeme. *Cinema como Prática Social*. São Paulo, Summus, 1997.

VATTIMO, Gianni (et al). *Filosofia al Presente*. Itália, Garzaneti, 1990.

VATTIMO, Gianni. *A Sociedade Transparente* Lisboa, Edições 70, 1991.

\_\_\_\_\_. *O Fim da Modernidade – niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

## **ICONOGRAFIA**

---

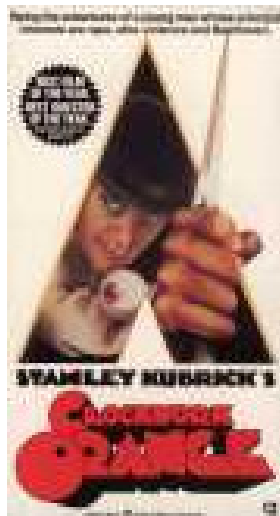
JACKIE BROWN



GRANDE HOTEL



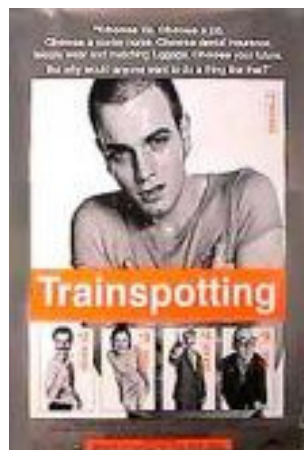
LARANJA MECÂNICA



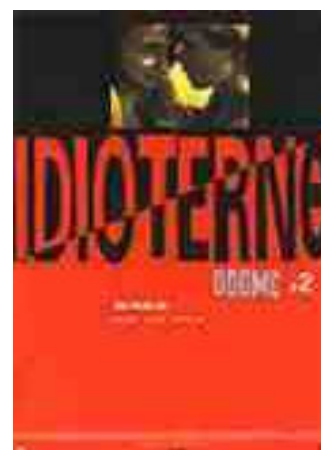
RÉQUIEM PARA UM SONHO



TRANSPOTTING – SEM LIMITES



OS IDIOTAS



**ENCONTROS E DESENCONTROS**



**2001 – UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO**



**CIDADE DE DEUS**



**AMNÉSIA**



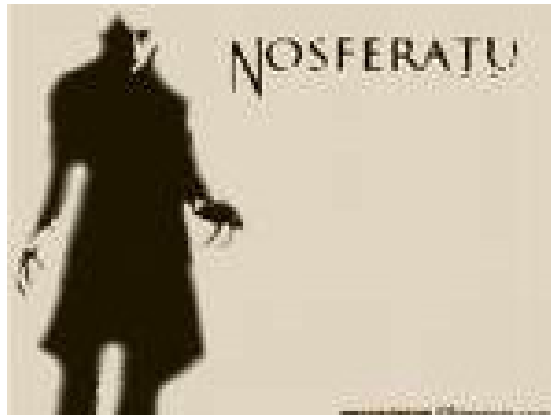
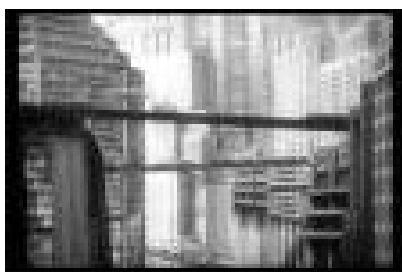
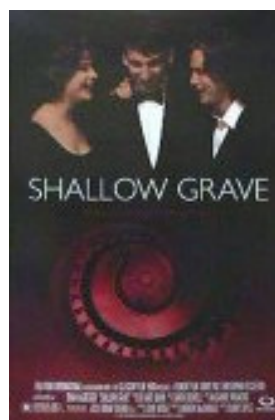
**IRREVERSÍVEL**



**PSICOSE**





**EXTERMÍNIO****NOSFERATU****METRÓPOLIS****COVA RASA****POR UMA VIDA MENOS ORDINÁRIA****OS BONS COMPANHEIROS**

## SNATCH, PORCOS E DIAMANTES



## O PODEROSO CHEFÃO



## O PODEROSO CHEFÃO 2



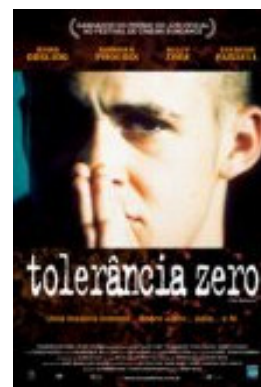
## O PODEROSO CHEFÃO 3



## BLADE RUNNER – O CAÇADOR DE ANDRÓIDES



## TOLERÂNCIA ZERO



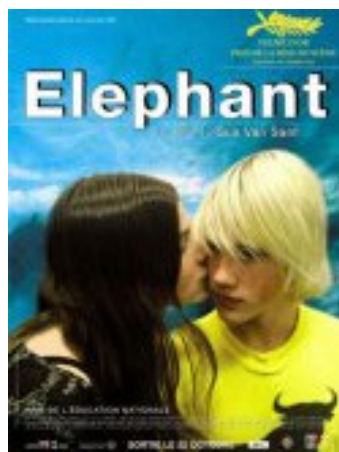
**KEN PARK**



**MONSTER – DESEJO ASSASSINO**



**ELEFANTE**



**ÔNIBUS 174**



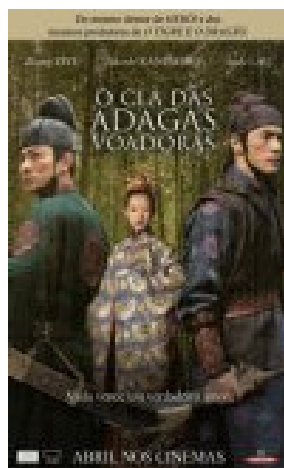
**CONTRA TODOS**



**HERÓI**



## O CLÁ DAS ADAGAS VOADORAS



## KALIFÓRNIA



## CIDADE BAIXA



## CRASH - NO LIMITE



## MARCAS DA VIOLÊNCIA



## VELUDO AZUL



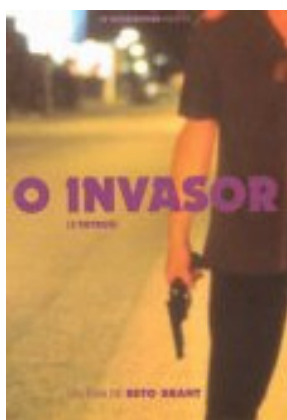
**CORAÇÃO SELVAGEM**



**GANGUES DE NOVA YORK**



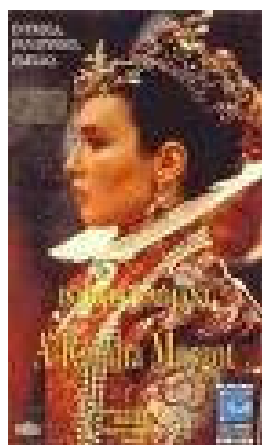
**O INVASOR**



**BONNIE & CLYDE - UMA RAJADA DE BALAS**



**A RAINHA MARGOT**



**CLUBE DA LUTA**



## UM DIA DE FÚRIA



**ANEXOS**

---

## ANEXO I

FICHAS TÉCNICAS<sup>26</sup> DOS FILMES ANALISADOS**CÃES DE ALUGUEL**

*Título Original:* Reservoir Dogs

*Gênero:* Policial

*Tempo de Duração:* 99 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 1992

*Estúdio:* Live Entertainment / Dog Eat Dog Productions

*Distribuição:* Miramax Films

*Direção:* Quentin Tarantino

*Roteiro:* Quentin Tarantino

*Produção:* Lawrence Bender

*Direção de Fotografia:* Andrzej Sekula

*Desenho de Produção:* David Wasco

*Figurino:* Betsy Heimann

*Edição:* Sally Menke

## ▪ Elenco

Harvey Keitel (Mr. White/Larry)

Tim Roth (Freddy Newendyke/Mr. Orange)

Michael Madsen (Vic Vega/Mr. Blonde)

Chris Penn (Eddie)

Steve Buscemi (Mr. Pink)

Lawrence Tierney (Joe Cabot)

Kirk Baltz (Marvin Nash)

Edward Bunker (Mr. Blue)

Quentin Tarantino (Mr. Brown)

## ▪ Sinopse

Joe Cabot (Lawrence Tierney), um experiente criminoso, reuniu seis bandidos para um grande roubo de diamantes, mas estes seis homens não sabem nada um sobre os outros e cada um utiliza uma cor como codinome. Porém durante o assalto algo ao saiu errado, pois diversos policiais esperavam no local. Mr. White (Harvey Keitel) levou Mr. Orange (Tim Roth), que na fuga levou um tiro na barriga e morrerá se não tiver logo atendimento médico, para o armazém onde tinha sido combinado que todos se encontrassem. Logo depois chegou Mr. Pink (Steve Buscemi), que está certo que um deles é um policial disfarçado e eles precisam descobrir quem os traiu. Em um clima de acusações mútuas a situação fica cada vez mais insustentável.

---

25. Todas as informações para composição das fichas foram retiradas do site: [www.adorocinema.com.br](http://www.adorocinema.com.br).



**AMOR À QUEIMA-ROUPA**

*Título Original:* True Romance

*Gênero:* Policial

*Tempo de Duração:* 116 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 1993

*Estúdio:* Morgan Creek Productions / David-Films / August Entertainment

*Distribuição:* Warner Bros. / TrStar Pictures

*Direção:* Tony Scott

*Roteiro:* Quentin Tarantino

*Produção:* Gary Barber, Samuel Hadida, Steve Perry e Bill Unger

*Música:* Hans Zimmer

*Fotografia:* Jeffrey L. Kimball

*Desenho de Produção:* Benjamín Fernández

*Direção de Arte:* James J. Murakami

*Figurino:* Susan Becker

*Edição:* Michael Tronick e Christian Wagner

## • Elenco

Christian Slater (Clarence Worley)

Patricia Arquette (Alabama Whitman)

Dennis Hopper (Clifford Worley)

Val Kilmer (Elvis)

Gary Oldman (Drexl Spivey)

Brad Pitt (Floyd)

Christopher Walken (Vincenzo Coccotti)

Bronson Pinchot (Elliot Blitzer)

Samuel L. Jackson (Big Don)

Michael Rapaport (Dick Ritchie)

Saul Rubinek (Lee Donowitz)

Conchata Ferrell (Mary Louise Ravencroft)

James Gandolfini (Virgil)

Anna Levine (Lucy)

Victor Argo (Lenny)

Paul Bates (Marty)

Chris Penn (Nicky Dimes)

Tom Sizemore (Cody Nicholson)

Maria Pitillo (Kandi)

## • Sinopse

O jovem Clarence Worley (Christian Slater) conhece uma call-girl, Alabama Whitman (Patricia Arquette), por quem acaba se apaixonando e se casando. Quando Clarence vai ao encontro de Drexl Spivey (Gary Oldman), o cafetão de Clarence, para pegar suas roupas e comunicar que agora ela está casada, um tiroteio se inicia. Na confusão ele pega uma mala cheia de cocaína, mas os donos da droga resolvem persegui-lo.

**ASSASSINOS POR NATUREZA**

*Título Original:* Natural Born Killers

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 119 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 1994

*Estúdio:* Warner Bros. / Regency Enterprises / J.D. Productions / Alcor Films / Ixtlan Productions

*Distribuição:* Warner Bros.

*Direção:* Oliver Stone

*Roteiro:* David Veloz, Richard Rutowski e Oliver Stone, baseado em estória de Quentin Tarantino

*Produção:* Jane Hamsher, Don Murphy e Clayton Townsend

*Música:* Brent Lewis

*Fotografia:* Robert Richardson

*Desenho de Produção:* Victor Kempster

*Direção de Arte:* Margery Zweizig

*Figurino:* Richard Hornung

*Edição:* Brian Berdan e Hank Corwin

*Efeitos Especiais:* Pacific Data Images

## • Elenco

Woody Harrelson (Mickey Knox)

Juliette Lewis (Mallory Knox)

Tom Sizemore (Detetive Jack Scagnetti)

Rodney Dangerfield (Pai de Mallory)

Everett Quinton (Deputado Warden Wurlitzen)

Edie McClurg (Mãe de Mallory)

Lanny Flaherty (Earl)

O-Lan Jones (Mabel)

Robert Downey Jr. (Wayne Gale)

Richard Lineback (Sonny)

Kirk Baltz (Roger)

Maria Pitillo (Deborah)

Melinda Renna (Antonia Chavez)

Dale Dye (Dale Wrigley)

Tommy Lee Jones (Warden Dwight McClusky)

Lorraine Farris (Pinky)

Steven Wright (Dr. Emil Reingold)

Joe Grifasi (Xerife Duncan Homolka)

Robert Swan (Deputado Napaltoni)

Russell Means (Índio velho)

Jared Harris (Garoto de Londres)

Mark Harmon

Rachel Ticotin

Denis Leary

Pruitt Taylor Vince

## • Sinopse

Mickey Knox (Woody Harrelson) e Mallory Knox (Juliette Lewis) se uniram pelo desejo que um sente pelo outro e por amarem a violência. Eles mataram algumas dezenas de pessoas em 3 semanas, mas sempre deixam alguém vivo para contar quem fez os crimes. Mickey e Mallory viram atração através da imprensa sensacionalista e o repórter Wayne Gale (Robert Downey Jr.), o principal responsável, os coloca no programa de televisão American Maniacs. Mesmo a captura deles pela polícia só aumenta a popularidade enorme dos criminosos, o que motiva Gale em transformar tudo num grande circo.

**PARCEIROS DO CRIME**

*Título Original:* Killing Zoe

*Gênero:* Policial

*Tempo de Duração:* 94 minutos

*Ano de Lançamento (EUA/França):* 1994

*Estúdio:* Miramax Films / Jersey Films

*Distribuição:* Miramax Films

*Direção:* Roger Avary

*Roteiro:* Roger Avary

*Produção:* Quentin Tarantino e Lawrence Bender

*Direção de Fotografia:* Tom Richmond

*Desenho de Produção:* David Wasco

*Direção de Arte:* Rick Montgomery

*Figurino:* Mary Claire Hannan

*Edição:* Kathryn Himoff

• Elenco

Erik Stoltz

Julie Delpy

Jean-Hughes Anglade

Gary Kemp

Bruce Ramsay

Kario Salem

Tai Thai

Salvator Xuereb

Gian-Carlo Scanduzzi

Cecília Peck

• Sinopse

Zed, um americano arrombador de cofres, acaba de chegar na linda Paris e já está planejando um novo golpe. Após dormir com Zoe, uma garota de programa, se encontra com Eric, um velho amigo, e iniciam os planos para um audacioso ataque ao único banco que estará aberto no feriado comemorativo ao dia da Queda da Bastilha. Porém, Zed se vê preso em uma situação além de seu controle quando devido ao abuso de heroína, um fraco plano de ataque e a descoberta de que Zoe trabalha no banco, conspiram para transformar o roubo em um sangrento ataque.

**PULP FICTION - TEMPO DE VIOLÊNCIA**

*Título Original:* Pulp Fiction

*Gênero:* Policial

*Tempo de Duração:* 154 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 1994

*Estúdio:* Miramax Films / Jersey Films

*Distribuição:* Miramax Films

*Direção:* Quentin Tarantino

*Roteiro:* Quentin Tarantino, baseado em estória de Roger Avary e Quentin Tarantino

*Produção:* Lawrence Bender

*Direção de Fotografia:* Andrzej Sekula

*Desenho de Produção:* David Wasco

*Direção de Arte:* Charles Collum

*Figurino:* Betsy Heimann

*Edição:* Sally Menke

► Elenco

John Travolta (Vincent Vega)

Samuel L. Jackson (Jules Winnfield)

Uma Thurman (Mia Wallace)

Harvey Keitel (Winston Wolf)

Tim Roth (Pumpkin)

Ving Rhames (Marsellus Wallace)

Eric Stoltz (Lance)

Rosanna Arquette (Jody)

Christopher Walken (Capitão Koons)

Bruce Willis (Butch Coolidge)

Quentin Tarantino (Jimmie)

Amanda Plummer (Honey Bunny)

Maria de Medeiros (Fabienne)

Steve Buscemi (Garçom)

► Sinopse

Dois assassinos profissionais devem fazer cobrança para um gângster; um deles é forçado a sair com a garota do chefe, temendo passar dos limites; enquanto isso, boxeador se mete em apuros por ganhar luta que deveria perder.

**KILL BILL – VOLUME 1**

*Título Original:* Kill Bill: Vol. 1

*Gênero:* Ação

*Tempo de Duração:* 110 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 2003

*Site Oficial:* [www.kill-bill.com](http://www.kill-bill.com)

*Estúdio:* Miramax Films / A Band Apart / Super Cool ManChu

*Distribuição:* Miramax Films / Buena Vista International / Lumière

*Direção:* Quentin Tarantino

*Roteiro:* Quentin Tarantino, baseado em personagem criada por Quentin Tarantino e Uma Thurman

*Produção:* Lawrence Bender

*Música:* Lily Chou Chou, RZA e D.A. Young

*Fotografia:* Robert Richardson

*Desenho de Produção:* Yohei Taneda e David Wasco

*Direção de Arte:* Daniel Bradford

*Figurino:* Kumiko Ogawa e Catherine Marie Thomas

*Edição:* Sally Menke

*Efeitos Especiais:* Centro Digital Pictures Ltd. / K.N.B. EFX Group Inc.

• **Elenco**

Uma Thurman (Noiva)

Lucy Liu (O-Ren Ishii)

Vivica A. Fox (Vernita Green)

Daryl Hannah (Elle Driver)

David Carradine (Bill)

Michael Madsen (Budd)

Julie Dreyfus (Sofie Fatale)

Chiaki Kuriyama (Go Go Yubari)

Sonny Chiba (Hattori Hanzo)

Chia Hui Liu (Johnny Mo)

Michael Parks (Xerife Earl McGraw)

Michael Bowen (Buck)

Jun Kanimura (Chefe Tanaka)

James Parks (Edgar McGrew)

Sakichi Satô (Charlie Brown)

Kenji Ohba (Assistente do sushi bar)

• **Sinopse**

A Noiva (Uma Thurman) é uma perigosa assassina, que trabalha em um grupo liderado por Bill (David Carradine) e que é composto principalmente por mulheres. Ela está prestes a se casar com Bill, mas no dia de seu casamento seu noivo e companheiras de trabalho se voltam contra ela, quase a matando. Ela fica 5 anos em coma, até despertar com um único desejo: vingança.

**KILL BILL – VOLUME 2**

*Título Original:* Kill Bill: Vol. 2

*Gênero:* Ação

*Tempo de Duração:* 134 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 2004

*Site Oficial:* [www.kill-bill.com](http://www.kill-bill.com)

*Estúdio:* Miramax Films / A Band Apart / Super Cool Manchu

*Distribuição:* Miramax Films / Buena Vista International / Lumière

*Direção:* Quentin Tarantino

*Roteiro:* Quentin Tarantino, baseado em personagem criado por Quentin Tarantino e Uma Thurman

*Produção:* Lawrence Bender e Quentin Tarantino

*Música:* RZA e Robert Rodriguez

*Fotografia:* Robert Richardson

*Desenho de Produção:* Yohei Taneda e David Wasco

*Direção de Arte:* Daniel Bradford

*Figurino:* Kumiko Ogawa e Catherine Marie Thomas

*Edição:* Sally Menke

*Efeitos Especiais:* K.N.B. EFX Effects Inc.

## • Elenco

Uma Thurman (Noiva)

David Carradine (Bill)

Sonny Chiba (Hattori Hanzo)

Jeannie Epper (Sra. Harmony)

Vivica A. Fox (Vernita Green)

Perla Haney-Jardine (B.B.)

Daryl Hannah (Elle Driver)

Samuel L. Jackson (Organista)

Caitlin Keats (Janeen)

Chiaki Kuriyama (Go Go Yubari)

Chia Hui Liu (Pei Mei)

Lucy Liu (O-Ren Ishii)

Michael Madsen (Budd)

Michael Parks (Xerife Earl McGraw)

LaTanya Richardson (L.F. O'Boyle)

Bo Svenson (Pregador)

Venessia Valentino (Professora)

## • Sinopse

Após ser traída por Bill (David Carradine) e seu antigo grupo, uma mulher (Uma Thurman) fica à beira da morte por 4 anos. Após despertar do coma ela parte em busca de vingança, indo atrás de cada um dos seus antigos companheiros para matá-los.

## **SIN CITY – A CIDADE DO PECADO**

*Título Original:* Sin City

*Gênero:* Aventura

*Tempo de Duração:* 126 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 2005

*Site Oficial:* [www.sincitythemovie.com](http://www.sincitythemovie.com)

*Estúdio:* Dimension Films / Troublemaker Studios

*Distribuição:* Dimension Films / Miramax Films / Buena Vista International

*Direção:* Frank Miller, Quentin Tarantino e Robert Rodriguez

*Roteiro:* Frank Miller

*Produção:* Elizabeth Avellan, Frank Miller e Robert Rodriguez

*Música:* John Debney, Graeme Revell e Robert Rodriguez

*Fotografia:* Robert Rodriguez

*Edição:* Robert Rodriguez

*Efeitos Especiais:* CafeFX / Hybride Technologies / The Orphanage

### ► Elenco

Bruce Willis (John Hartigan)

Mickey Rourke (Marv)

Jessica Alba (Nancy Callahan)

Clive Owen (Dwight)

Nick Stahl (Roark Jr. / Assassino Amarelo)

Powers Boothe (Senador Roark)

Rutger Hauer (Cardeal Roark)

Elijah Wood (Kevin)

Rosario Dawson (Gail)

Benicio Del Toro (Jack Rafferty)

Jaime King (Goldie / Wendy)

Devon Aoki (Miho)

Brittany Murphy (Shellie)

Michael Clarke Duncan (Manute)

Carla Gugino (Lucille)

Alexis Bledel (Becky)

Jesse De Luna (Cabo Rivera)

Jude Cicciollella (Comissária Liebowitz)

Tommy Flanagan (Brian)

Rick Gomez (Klump)

Nicky Katt (Stuka)

Jason McDonald (Ronnie)

Frank Miller (Padre)

Josh Hartnett (Vendedor)

Marley Shelton (Cliente)

### ► Sinopse

Sin City é uma cidade que seduz as pessoas. Nela vivem policiais trapaceiros, mulheres sedutoras e vigilantes desesperados, com alguns estando em busca de vingança e outros em busca de redenção. Um deles é Marv (Mickey Rourke), um lutador de rua durão que sempre levou sua vida a seu modo. Após levar para casa a bela Goldie (Jaime King), ela aparece morta em sua cama. Isto faz com que Marv decida percorrer a cidade em uma jornada pessoal, em busca de vingança. Além dele há Dwight (Clive Owen), um detetive particular que tenta a todo custo deixar seus problemas para trás. Após o assassinato de um policial, Dwight se apresenta para proteger suas amigas, as damas da noite. Há também John Hartigan (Bruce Willis), o último policial honesto da cidade, que restando apenas uma hora para se aposentar se envolve na tentativa de salvar uma jovem de 11 anos das mãos do filho de um senador.

## ANEXO II

## FICHAS TÉCNICAS DE OUTROS FILMES DE QUENTIN

## TARANTINO

**JACKIE BROWN**

*Título Original:* Jackie Brown

*Gênero:* Policial

*Tempo de Duração:* 154 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 1997

*Site Oficial:* [www.miramax.com/jackiebrown](http://www.miramax.com/jackiebrown)

*Estúdio:* Miramax Films

*Distribuição:* Miramax Films / Buena Vista International

*Direção:* Quentin Tarantino

*Roteiro:* Quentin Tarantino, baseado em livro de Elmore Leonard

*Produção:* Lawrence Bender

*Direção de Fotografia:* Guillermo Navarro

*Desenho de Produção:* David Wasco

*Direção de Arte:* Daniel Bradford

*Figurino:* Mary Claire Hannan

*Edição:* Sally Menke

## • Elenco

Pam Grier (Jackie Brown)

Samuel L. Jackson (Ordell Robbie)

Robert Forster (Max Cherry)

Bridget Fonda (Melanie)

Michael Keaton (Ray Nicolette)

Robert De Niro (Louis Gara)

Michael Bowen (Mark Dargus)

Chris Tucker (Beaumont Livingston)

Quentin Tarantino (Voz da Secretária Eletrônica)

## • Sinopse

Comissária de bordo (Pam Grier) trafica dinheiro para os Estados Unidos, a mando de um vendedor de armas. Quando dois policiais oferecem um acordo para que ela entregue o bandido, a mulher decide dar a volta em todos os envolvidos, com um olho na liberdade e outro numa mala cheia de dinheiro.



**GRANDE HOTEL**

*Título Original:* Four Rooms

*Gênero:* Comédia

*Tempo de Duração:* 98 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 1995

*Estúdio:* Miramax Films / A Band Apart

*Distribuição:* Miramax Films

*Direção:* Quentin Tarantino (episódio "O Homem de Hollywood"), Robert Rodriguez (episódio "Os Pestinhas"), Allison Anders (episódio "O Ingrediente Que Faltava") e Alexandre Rockwell (episódio "O Homem Errado")

*Roteiro:* Allison Anders (episódio "O Ingrediente Que Faltava"), Quentin Tarantino (episódio "O Homem de Hollywood"), Robert Rodriguez (episódio "Os Pestinhas") e Alexandre Rockwell (episódio "O Homem Errado")

*Produção:* Lawrence Bender

*Música:* Combustible Edison

*Fotografia:* Rodrigo Garcia (episódio "O Ingrediente Que Faltava"), Guillermo Navarro (episódio "Os Pestinhas"), Phil Parmet (episódio "O Homem Errado") e Andrzej Sekula (episódio "O Homem de Hollywood")

*Desenho de Produção:* Gary Frutkoff

*Direção de Arte:* Mayne Schuyler Berke

*Figurino:* Mary Claire Hannan

*Edição:* Margaret Goodspeed (episódio "O Ingrediente Que Faltava"), Elena Maganini (episódio "O Homem Errado"), Sally Menke (episódio "O Homem de Hollywood") e Robert Rodriguez (episódio "Os Pestinhas")

*Efeitos Especiais:* Design & Animation / Hunter/Gratzner Industries Inc. / K.N.B. EFX Group Inc. / Bellissimo/Belardinelli Effects Inc. / Pacific Title Digital

• Elenco

Salma Hayek (Dançarina da TV)

Kathy Griffin (Betty)

Marc Lawrence (Sam)

Marisa Tomei (Margaret)

Tim Roth (Ted)

Sammi Davis (Jezebel - episódio "O Ingrediente Que Faltava")

Amanda de Cadenet (Diana - episódio "O Ingrediente Que Faltava")

Valeria Golino (Athena - episódio "O Ingrediente Que Faltava")

Madonna (Elspeth - episódio "O Ingrediente Que Faltava")

Ione Skye (Eva - episódio "O Ingrediente Que Faltava")

Lili Taylor (Raven - episódio "O Ingrediente Que Faltava")

Alicia Witt (Kiva - episódio "O Ingrediente Que Faltava")

David Proval (Sigfried - episódio "O Homem Errado")

Jennifer Beals (Angela - episódio "O Homem Errado")

Antonio Banderas (Homem - episódio "Os Pestinhas")

Lana McKissack (Sarah - episódio "Os Pestinhas")

Patricia Vonne (Corpo - episódio "Os Pestinhas")

Tamlyn Tomita (Esposa - episódio "Os Pestinhas")

Danny Verduzco (Juancho - episódio "Os Pestinhas")

Paul Calderon (Norman - episódio "O Homem de Hollywood")

Quentin Tarantino (Chester - episódio "O Homem de Hollywood")

Bruce Willis (Leo - episódio "O Homem de Hollywood")

• Sinopse

Na véspera de Ano Novo, no Mon Signor Hotel, um tradicional hotel de Hollywood que agora passa por uma crise, acontecem quatro histórias curiosas que envolvem Ted (Tim Roth), um mensageiro, em seu primeiro dia de trabalho. No primeiro segmento, "O Ingrediente Que Faltava", uma irmandade de cinco bruxas se reúne na suíte nupcial para tentar desfazer um feitiço. Na segunda história Ted vai entregar gelo, mas o faz no quarto errado e acaba vendo Sigfried (David Proval) amarrar e amordaçar Angela (Jennifer Beals), sua esposa, pois desconfia que ela seja infiel. No terceiro conto um casal com dois filhos quer sair para se divertir sem levar as crianças, assim o pai dá 500 dólares para Ted e ele em troca tem de dar

uma atenção especial às crianças, que o tempo todo passam a pedir a presença de Ted. No último segmento ele se vê no meio de uma aposta, pois o hóspede da cobertura apostou um carro de colecionador contra um dedo mindinho.

## ANEXO III

## FICHAS TÉCNICAS DE FILMES CITADOS NO TEXTO

**LARANJA MECÂNICA**

*Título Original:* A Clockwork Orange

*Gênero:* Ficção Científica

*Tempo de Duração:* 138 minutos

*Ano de Lançamento (Inglaterra):* 1971

*Estúdio:* Warner Bros. / Hawk Films Ltd. / Polaris Production

*Distribuição:* Warner Bros.

*Direção:* Stanley Kubrick

*Roteiro:* Stanley Kubrick, baseado em livro de Anthony Burgess

*Produção:* Stanley Kubrick

*Música:* Wendy Carlos

*Direção de Fotografia:* John Alcott

*Desenho de Produção:* John Barry

*Direção de Arte:* Russell Hagg e Peter Shields

*Figurino:* Milena Canonero

*Edição:* Bill Butler

▪ Elenco

Malcolm McDowell (Alex DeLarge)

Patrick Magee (Frank Alexander)

Michael Bates (Chefe Barnes)

Warren Clarke (Dim)

Adrienne Corri (Sra. Alexander)

Carl Duering (Dr. Brodsky)

Paul Farrell (Tramp)

Clive Francis (Lodger)

Michael Glover (Diretor do presídio)

James Marcus (Georgie)

Aubrey Morris (P.R. Deltoid)

Godfrey Quigley (Chaplain)

▪ Sinopse

No futuro, Alex (Malcolm McDowell), líder de uma gangue de delinquentes que matam, roubam e estupram, cai nas mãos da polícia. Preso, ele é usado em experimento destinado a refrear os impulsos destrutivos, mas acaba se tornando impotente para lidar com a violência que o cerca.

**RÉQUIEM PARA UM SONHO**

*Título Original:* Requiem for a Dream

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 102 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 2000

*Site Oficial:* [www.requiemforadream.com](http://www.requiemforadream.com)

*Estúdio:* Artisan Entertainment / Industry Entertainment

*Distribuição:* Artisan Entertainment / Summit Entertainment

*Direção:* Darren Aronofsky

*Roteiro:* Darren Aronofsky, baseado em livro de Hubert Selby Jr.

*Produção:* Eric Watson e Palmer West

*Música:* Clint Mansell

*Direção de Fotografia:* Matthew Libatique

*Desenho de Produção:* James Chinlund

*Direção de Arte:* Judy Rhee

*Figurino:* Laura Jean Shannon

*Edição:* Jay Rabinowitz

*Efeitos Especiais:* Amoeba Proteus

. Elenco

Ellen Burstyn (Sara Goldfarb)

Jared Leto (Harry Goldfarb)

Jennifer Connelly (Marion Silver)

Marlon Wayans (Tyrone C. Love)

Chrisopher McDonald (Tappy Tibbons)

Louise Lasser (Ada)

Keith David (Little John)

Sean Gullette (Arnold)

•Sinopse

Uma visão frenética, perturbada e única sobre pessoas que vivem em desespero e ao mesmo tempo cheio de sonhos. Harry Goldfarb (Jared Leto) e Marion Silver (Jennifer Connelly) formam um casal apaixonado, que tem como sonho montar um pequeno negócio e viverem felizes para sempre. Porém, ambos são viciados em heroína, o que faz com que repetidamente Harry penhore a televisão de sua mãe (Ellen Burstyn), para conseguir dinheiro. Já Sara, mãe de Harry, é viciada em assistir programas de TV. Até que um dia recebe um convite para participar do seu show favorito, o "Tappy Tibbons Show", que é transmitido para todo o país. Para poder vestir seu vestido predileto, Sara começa a tomar pílulas de emagrecimento, receitadas por seu médico. Só que, aos poucos, Sara começa a tomar cada vez mais pílulas até se tornar uma viciada neste medicamento.

**TRAINSPOTTING – SEM LIMITES**

*Título Original:* Trainspotting

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 96 minutos

*Ano de Lançamento (Inglaterra):* 1996

*Site Oficial:* [www.miramax.com/trainspotting](http://www.miramax.com/trainspotting)

*Estúdio:* PolyGram Filmed Entertainment / Channel Four Films

*Distribuição:* Miramax Films / PolyGram Filmed Entertainment

*Direção:* Danny Boyle

*Roteiro:* John Hodge, baseado em livro de Irvine Welsh

*Produção:* Andrew Macdonald

*Música:* Georges Bizet

*Direção de Fotografia:* Brian Tufano

*Desenho de Produção:* Kave Quinn

*Direção de Arte:* Tracey Gallacher

*Figurino:* Rachael Fleming

*Edição:* Masahiro Hirakubo

• **Elenco**

Ewan McGregor (Mark Renton)

Ewen Bremner (Daniel Murphy)

Jonny Le Miller (Simon David Williamson)

Kevin McKidd (Tommy MacKenzie)

Robert Carlyle (Francis Begbie)

Kelly MacDonald (Diane)

Peter Mullan (Swanney)

James Cosmo (Sr. Renton)

Eileen Nicholas (Sra. Renton)

Susan Vidler (Allison)

Pauline Lynch (Lizzy)

• **Sinopse**

Em Edimburgo, alguns "amigos" que na verdade são ladrões e viciados, caminham inexoravelmente para o fim desta amizade e, simultaneamente (com exceção de um do bando), marcham para a auto-destruição.

**OS IDIOTAS**

*Título Original:* Idioterne

*Gênero:* Comédia

*Tempo de Duração:* 117 minutos

*Ano de Lançamento (Dinamarca):* 1998

*Site Oficial:* [www.dogme95.dk/the\\_idiots/content/index.htm](http://www.dogme95.dk/the_idiots/content/index.htm)

*Estúdio:* Zentropa Entertainments / VPRO Television / 3 Emme Cinematografica / Le Studio

Canal+ / Danmarks Radio / La Sept Cinéma / SVT Drama / Rai Cinemafiction

*Distribuição:* October Films

*Direção:* Lars von Trier

*Roteiro:* Lars von Trier

*Produção:* Vibeke Windelov

*Direção de Fotografia:* Casper Holm, Jesper Jargil, Kristoffer Nyholm e Lars von Trier

*Edição:* Molly Marlene Stensgard

• **Elenco**

Bodil Jorgensen (Karen)

Jens Albinus (Stoffer)

Anne Louise Hassing (Susanne)

Troels Lyby (Henrik)

Nikolaj Lie Kaas (Jeppe)

Henrik Prip (Ped)

Luis Mesonero (Miguel)

Louise Mieritz (Josephine)

Knud Romer Jorgensen (Axel)

• **Sinopse**

Grupo de amigos formam uma sociedade a parte, dedicada a explorar todos os aspectos da idiotice como valor de vida.

**ENCONTROS E DESENCONTROS**

*Título Original:* Lost in Translation

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 105 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 2003

*Site Oficial:* [www.lost-in-translation.com](http://www.lost-in-translation.com)

*Estúdio:* American Zoetrope / Elemental Films / Tohokashinsha Film Company Ltd.

*Distribuição:* Focus Features

*Direção:* Sofia Coppola

*Roteiro:* Sofia Coppola

*Produção:* Sofia Coppola e Ross Katz

*Música:* Brian Reitzell e Kevin Shields

*Fotografia:* Lance Acord

*Desenho de Produção:* K.K. Barrett e Anne Ross

*Direção de Arte:* Mayumi Tomita

*Figurino:* Nancy Steiner

*Edição:* Sarah Flack

*Efeitos Especiais:* Gray Matter FX / Rods & Cones

**Elenco**

Scarlett Johansson (Charlotte)

Bill Murray (Bob Harris)

Giovanni Ribisi (John)

Fumihiko Hayashi (Charlie)

Daikon (Bambie)

Hiroko Kawasaki (Hiroko)

Anna Faris (Kelly)

Asuka Shimizu (Tradutor de Kelly)

Akiko Takeshita (Sra. Kawasaki)

Ryuichiro Baba (Conciêrge)

Kanuyoshi Minamimagoe (Agente de imprensa)

**•Sinopse**

Bob Harris (Bill Murray) é uma estrela de cinema, que está em Tóquio para fazer um comercial de uísque. Charlotte (Scarlett Johansson), por sua vez, está na cidade acompanhando seu marido, um fotógrafo workaholic (Giovanni Ribisi) que a deixa sozinha o tempo todo. Sofrendo com o horário, Bob e Charlotte não conseguem dormir. Eles se encontram, por acaso, no bar de um hotel de luxo, e em pouco tempo tornam-se grandes amigos. Resolvem então partir pela cidade juntos. A eles junta-se uma jovem atriz chamada Kelly (Anna Faris), com quem vão viver algumas aventuras pela cidade de Tóquio.

**2001 – UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO**

*Título Original:* 2001: A Space Odyssey

*Gênero:* Ficção Científica

*Tempo de Duração:* 149 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 1968

*Estúdio:* MGM / Polaris

*Distribuição:* MGM

*Direção:* Stanley Kubrick

*Roteiro:* Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke

*Produção:* Stanley Kubrick

*Direção de Fotografia:* Geoffrey Unsworth e John Alcott

*Desenho de Produção:* Ernest Archer, Harry Lange e Anthony Masters

*Direção de Arte:* John Hoesli

*Figurino:* Hardy Amies

*Edição:* Ray Lovejoy

*Efeitos Especiais:* MGM

**Elenco**

Keir Dullea (David Bowman)

Gary Lockwood (Frank Poole)

William Sylvester (Dr. Heywood R. Floyd)

Leonard Rossiter (Smyslov)

Margaret Tyrack (Elena)

Robert Beatty (Dr. Halvorsen)

Sean Sullivan (Michaels)

Douglas Rain (Voz de HAL 9000)

Daniel Richter

**• Sinopse**

Desde a "Aurora do Homem" (a pré-história), um misterioso monolito negro parece emitir sinais de outra civilização interferindo no nosso planeta. Quatro milhões de anos depois, no século XXI, uma equipe de astronautas liderados pelo experiente David Bowman (Keir Dullea) e Frank Poole (Gary Lockwood) é enviada à Júpiter para investigar o enigmático monolito na nave Discovery, totalmente controlada pelo computador HAL 9000. Entretanto, no meio da viagem HAL entra em pane e tenta assumir o controle da nave, eliminando um a um os tripulantes.



**CIDADE DE DEUS**

*Título Original:* Cidade de Deus

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 135 minutos

*Ano de Lançamento (Brasil):* 2002

*Site Oficial:* [www.cidadededeus.com.br](http://www.cidadededeus.com.br)

*Hot Site:* [www.adorocinemabrasileiro.com.br](http://www.adorocinemabrasileiro.com.br)

*Estúdio:* Videofilmes / O2 Filmes

*Distribuição:* Lumière / Miramax Films

*Direção:* Fernando Meirelles

*Roteiro:* Bráulio Mantovani, baseado em romance de Paulo Lins

*Produção:* Walter Salles

*Música:* Antônio Pinto e Ed Côrtes

*Fotografia:* César Charlone

*Direção de Arte:* Tulé Peake

*Edição:* Daniel Rezende

• Elenco

Matheus Nachtergaele (Sandro Cenoura)

Seu Jorge (Mané Galinha)

Alexandre Rodrigues (Buscapé)

Leandro Firmino da Hora (Zé Pequeno)

Roberta Rodrigues (Berenice)

Phellipe Haagensen (Bene)

Jonathan Haagensen (Cabeleira)

Douglas Silva (Dadinho)

Jefechander Suplino (Alicate)

Alice Braga (Angélica)

Emerson Gomes (Barbantino)

Édson Oliveira (Barbantino - adulto)

Luis Otávio (Buscapé - criança)

Maurício Marques (Cabeção)

Gero Camilo (Paraíba)

Graziella Moretto (Jornalista)

• Sinopse

Buscapé (Alexandre Rodrigues) é um jovem pobre, negro e muito sensível, que cresce em um universo de muita violência. Buscapé vive na Cidade de Deus, favela carioca conhecida por ser um dos locais mais violentos da cidade. Amedrontado com a possibilidade de se tornar um bandido, Buscapé acaba sendo salvo de seu destino por causa de seu talento como fotógrafo, o qual permite que siga carreira na profissão. É através de seu olhar atrás da câmera que Buscapé analisa o dia-a-dia da favela onde vive, onde a violência aparenta ser infinita.

**AMNÉSIA**

*Título Original:* Memento

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 120 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 2001

*Site Oficial:* [www.otnemem.com](http://www.otnemem.com)

*Estúdio:* Newmarket Capital Group / Team Todd

*Distribuição:* Newmarket Capital Group / Summit Entertainment

*Direção:* Christopher Nolan

*Roteiro:* Christopher Nolan, baseado em estória de Jonathan Nolan

*Produção:* Jennifer Todd e Suzanne Todd

*Música:* David Julyan

*Direção de Fotografia:* Wally Pfister

*Desenho de Produção:* Patti Podesta

*Figurino:* Cindy Evans

*Edição:* Dody Dorn

• **Elenco**

Guy Pearce (Leonard Shelby)

Carrie-Anne Moss (Natalie)

Joe Pantoliano (Teddy)

Mark Boone Junior (Burt)

Stephen Tobolowsky (Sammy)

Harriet Sansom Harris (Sra. Jankis)

Callum Keith Rennie (Dodd)

Larry Holden (Jimmy Grantz)

Jorja Fox (Catherine Shelby)

Russ Fega

Kimberly Campbell

• **Sinopse**

Um ladrão ataca um casal, terminando por matar a mulher e deixando o homem à beira da morte. Porém, ele sobrevive e a partir de então passa a sofrer de uma doença que o impede de gravar na memória fatos recentes, o que faz com que ele esqueça por completo o que acontece poucos instantes antes. A partir de então ele parte em uma jornada pessoal a fim de descobrir o assassino de sua mulher para poder vingá-la.

**IRREVERSÍVEL**

*Título Original:* Irreversible

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 99 minutos

*Ano de Lançamento (França):* 2002

*Site Oficial:* [www.irreversiblethemovie.com](http://www.irreversiblethemovie.com)

*Estúdio:* Studio Canal / 120 Films / Grandpierre / Eskwad / Rossignon / Les Cinémas de la Zone / Nord-Ouest Productions

*Distribuição:* Lions Gate Films Inc.

*Direção:* Gaspar Noé

*Roteiro:* Gaspar Noé

*Produção:* Christophe Rossignon

*Música:* Thomas Bangalter

*Fotografia:* Benoît Debie e Gaspar Noé

*Desenho de Produção:* Alain Juteau

*Figurino:* Laure Culkovic

*Edição:* Gaspar Noé

**• Elenco**

Monica Bellucci (Alex)

Vincent Cassel (Marcus)

Albert Dupontel (Pierre)

Philippe Nahon (Philippe)

Jo Prestia (Le Tenia)

Stéphane Drouot (Stéphane)

Mourad Khima (Mourad)

Jean-Luis Costes

Gaspar Noé

**• Sinopse**

O filme narra, de trás para frente, a história de uma vingança. A primeira seqüência mostra dois amigos desesperados, Marcus (Vincent Cassel) e Pierre (Albert Dupontel), saindo pelo submundo de Paris à procura do homem que teria estuprado e espancado Alex (Monica Bellucci), a atual namorada de Marcus e ex-namorada de Pierre. Em seguida, a narrativa volta passo a passo no tempo para mostrar como Marcus e Pierre descobriram o nome do autor do crime, recuando até o próprio estupro e os eventos que o antecederam.

**PSICOSE**

*Título Original:* Psycho

*Gênero:* Suspense

*Tempo de Duração:* 107 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 1960

*Estúdio:* Shamley Productions

*Distribuição:* Paramount Pictures

*Direção:* Alfred Hitchcock

*Roteiro:* Joseph Stefano, baseado em livro de Robert Bloch

*Produção:* Alfred Hitchcock

*Música:* Bernard Herrmann

*Direção de Fotografia:* John L. Russell

*Direção de Arte:* Robert Clatworthy e Joseph Hurley

*Figurino:* Helen Colvig e Rita Riggs

*Edição:* George Tomasini

• **Elenco**

Anthony Perkins (Norman Bates)

Vera Miles (Lila Crane)

John Gavin (Sam Loomis)

Martin Balsam (Milton Arbogast)

John McIntire (Xerife Chambers)

Simon Oakland (Dr. Richmond)

Vaughn Taylor (George Lowery)

Frank Albertson (Tom Cassidy)

Lurene Tuttle (Sra. Chambers)

Patricia Hitchcock (Caroline)

Janet Leigh (Marion Crane)

• **Sinopse**

Secretária (Janet Leigh) rouba 40 mil dólares para se casar. Durante a fuga, erra o caminho e chega em um velho motel, onde é amavelmente atendida pelo dono (Anthony Perkins), mas escuta a voz da mãe do rapaz, dizendo, que não deseja a presença de uma estranha. Mas o que ouve é na verdade algo tão bizarro, que ela não poderia imaginar que não viveria para ver o dia seguinte.

**EXTERMÍNIO**

*Título Original:* 28 Days Later

*Gênero:* Terror

*Tempo de Duração:* 112 minutos

*Ano de Lançamento (Inglaterra):* 2002

*Site Oficial:* [www.28dayslaterthemovie.com](http://www.28dayslaterthemovie.com)

*Estúdio:* Fox Searchlight Pictures / British Film Council / Canal+ / DNA Films / Meespierson Film CV / Figment Films

*Distribuição:* 20th Century Fox Corporation

*Direção:* **Danny Boyle**

*Roteiro:* Alex Garland

*Produção:* Andrew Macdonald

*Música:* John Murphy

*Fotografia:* Anthony Dod Mantle

*Desenho de Produção:* Mark Tildesley

*Direção de Arte:* Mark Digby, Patrick Rolfe e Dennis Schnegg

*Figurino:* Rachael Fleming

*Edição:* Chris Gill

*Efeitos Especiais:* Clear Ltd. / The Moving Picture Company

**• Elenco**

Cillian Murphy (Jim)

Naomi Harris (Selena)

Megan Burns (Hannah)

Brendan Gleeson (Frank)

Christopher Eccleston (Major Henry West)

Alex Palmer (Ativista)

Bindu De Stoppani (Ativista)

Jukka Hiltunen (Ativista)

Noah Huntley (Mark)

Christopher Dunne (Pai de Jim)

Emma Hitching (Mãe de Jim)

Alexander Delamere (Sr. Bridges)

Kim McGarrity (Filha do Sr. Bridges)

Luke Mably (Clifton)

Stuart McQuarrie (Sargento Farrell)

**• Sinopse**

Após invadirem um laboratório de pesquisas em macacos, um grupo de ativistas encontra chimpanzés presos em gaiolas diante de telas que exibem continuamente cenas de extrema violência. Ignorando os avisos de um cientista que trabalha no local de que os macacos estariam infectos, os ativistas decidem libertá-los. Assim que são soltos os macacos atacam todos aqueles à sua volta, em verdadeiros ataques ensandecidos. 28 dias após este acontecimento desperta do coma em um hospital de Londres Jim (Cillian Murphy). Completamente confuso e estranhando a ausência de pessoas nas ruas, Jim nada sabe sobre o ocorrido e se esconde após encontrar diversos cadáveres e seres monstruosos, infectados pelo vírus disseminado. Após uma explosão Jim encontra outros sobreviventes, Selena (Naomi Harris) e Mark (Noah Huntley), que o levam a um local seguro e lhe explicam a situação atual. Decidido a reencontrar seus pais, Jim decide partir e é acompanhado pela dupla de novos companheiros. Até que, ao se refugiarem em um prédio, ouvem uma transmissão pelo rádio de que um grupo de soldados comandados pelo major Henry West (Christopher Eccleston) está se reunindo e diz ter a solução para a cura da infecção provocada pelo vírus. Sem outra alternativa, Jim, Selena e Mark decidem se juntar aos soldados em sua batalha.

**NOSFERATU**

*Título Original:* Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens

*Gênero:* Terror

*Tempo de Duração:* 80 minutos

*Ano de Lançamento (Alemanha):* 1922

*Estúdio:* Prana-Film

*Distribuição:* Film Arts Guild

*Direção:* F.W. Murnau

*Roteiro:* Henrik Galeen, baseado em livro de Bram Stoker

*Produção:* Enrico Dieckmann e Albin Grau

*Música:* Hans Erdmann, Carlos U. Garza, Richard O'Meara e Wetfish

*Direção de Fotografia:* Günther Krampf e Fritz Arno Wagner

*Desenho de Produção:* Albin Grau

**•Elenco**

Max Schreck (Conde Orlok / Nosferatu)

Greta Schröder (Ellen Hutter)

Karl Etlinger (Matrose)

John Gottowt (Professor Bulwer)

Ruth Landshoff (Lucy Westrenka)

Georg H. Schnell (Westrenka)

Gustav von Wangenheim (Thomas Hutter)

Gustav Botz (Dr. Sievers)

**•Sinopse**

Hutter (Gustav von Wangenheim), agente imobiliário, viaja até os Montes Cárpatos para vender um castelo no Mar Báltico cujo proprietário é o excêntrico conde Graf Orlock (Max Schreck), que na verdade é um milenar vampiro que, buscando poder, se muda para Bremen, Alemanha, espalhando o terror na região. Curiosamente quem pode reverter esta situação é Ellen (Greta Schröder), a esposa de Hutter, pois Orlock está atraído por ela.

**METRÓPOLIS**

*Título Original:* Metropolis

*Gênero:* Ficção Científica

*Tempo de Duração:* 100 minutos

*Ano de Lançamento (Alemanha):* 1927

*Site Oficial:* [www.kino.com/metropolis](http://www.kino.com/metropolis)

*Estúdio:* Universum Film S.A.

*Distribuição:* Paramount Pictures / Kino International

*Direção:* Fritz Lang

*Roteiro:* Fritz Lang e Thea von Harbou, baseado em livro de Thea von Harbou

*Produção:* Erich Pommer

*Música:* Gottfried Huppertz

*Fotografia:* Karl Freund e Günther Rittau

*Direção de Arte:* Otto Hunte, Erich Kettelhut e Karl Vollbrecht

*Figurino:* Aenne Willkomm

► **Elenco**

Alfred Abel (Johhah "Joh" Fredersen)

Gustav Fröhlich (Freder Fredersen)

Brigitte Helm (Maria / Robô)

Rudolf Klein-Rogge (C.A. Rotwang)

Fritz Rasp (Slim)

Theodor Loos (Josaphat)

Heinrich George (Grot)

Erwin Biswanger (Georg)

► **Sinopse**

Metrópolis, ano 2026. Os poderosos ficam na superfície e lá há o Jardim dos Prazeres, para os filhos dos mestres, enquanto os operários, em regime de escravidão, trabalham bem abaixo da superfície, na Cidade dos Operários. Esta poderosa cidade é governada por Joh Fredersen (Alfred Abel), um insensível capitalista cujo único filho, Freder (Gustav Fröhlich), leva uma vida idílica, desfrutando dos maravilhosos jardins. Mas um dia Freder conhece Maria (Brigitte Helm), a líder espiritual dos operários, que cuida dos filhos dos escravos. Ele conversa com seu pai, que diz que é assim que as coisas devem ser quando Josaphat (Theodor Loos) é demitido por Joh, por não ter mostrado plantas que estavam em poder dos operários. Freder pede a ajuda dele e vê as condições que existem no subsolo. Paralelamente Rotwang (Rudolf Klein-Rogge), um inventor louco que está a serviço de Joh, diz ao seu patrão que seu trabalho está concluído, pois criou um robô à imagem do homem, que nunca se cansa ou comete erro, e diz que agora não haverá necessidade de trabalhadores humanos, sendo que em breve terá um robô que ninguém conseguirá diferenciar de um ser vivo. Além disto decifra as plantas, que são de antigas catacumbas que ficam na parte mais profunda da cidade. Curioso em saber o que interessa tanto aos operários, Joh e Rotwang decidem espioná-los usando uma passagem secreta. Ao assistir a uma reunião, onde Maria prega aos operários lhes implorando que rejeitem o uso de violência para melhorar o destino e pensar em termos de amor, dizendo ainda que o Salvador algum dia virá na forma de um mediador. Mas mesmo este menor ato de desafio é muito para Joh, que ouviu a fala na companhia de Rotwang. Assim, Joh ordena que o robô tenha a aparência de Maria e diz para Rotwang escondê-la na sua casa, para que o robô se infiltre entre os operários para semear a discórdia entre eles e destruir a confiança que sentem por Maria. Mas Joh não podia imaginar uma coisa: Freder está apaixonado por Maria.

**ANEXO IV****FICHAS TÉCNICAS DE OUTROS FILMES PESQUISADOS****COVA RASA**

*Título Original:* Shallow Grave

*Gênero:* Suspense

*Tempo de Duração:* 89 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 1994

*Estúdio:* Channel Four Films / Figment Films / PolyGram Filmed Entertainment / The Glasgow Film Fund

*Distribuição:* Gramercy Pictures

*Direção:* Danny Boyle

*Roteiro:* John Hodge

*Produção:* Andrew Macdonald

*Música:* Simon Boswell

*Direção de Fotografia:* Brian Tufano

*Desenho de Produção:* Kave Quinn

*Direção de Arte:* Zoe MacLeod

*Figurino:* Kate Carin

*Edição:* Masahiro Hirakubo

**• Elenco**

Kerry Fox (Juliet Miller)

Christopher Eccleston (David Stephens)

Ewan McGregor (Alex Law)

Ken Stott (Detetive)

Keith Allen (Hugo)

Colin McCredie (Cameron)

Victoria Nairn (Visitante)

Gary Lewis (Visitante)

Jean Marie Coffey (Goth)

Peter Mullan (Andy)

Leonardo O'Malley (Tim)

**• Sinopse**

Alex (Ewan McGregor), David (Christopher Eccleston) e Juliet (Kerry Fox), que dividem um apartamento, concordam em permitir que Hugo (Keith Allen), um desconhecido, vá morar com eles, mas logo ele aparece morto, vítima de overdose. Entre seus pertences existe uma mala cheia de dinheiro, que faz com que a vida deles seja alterada de forma brutal.



**POR UMA VIDA MENOS ORDINÁRIA***Título Original:* A Life Less Ordinary*Gênero:* Comédia Romântica*Tempo de Duração:* 104 minutos*Ano de Lançamento (EUA):* 1997*Estúdio:* Channel Four Films / Figment Films / PolyGram Filmed Entertainment*Distribuição:* 20th Century Fox Film Corporation*Direção:* Danny Boyle*Roteiro:* John Hodge*Produção:* Andrew Macdonald*Música:* David Arnold*Fotografia:* Brian Tufano*Desenho de Produção:* Kave Quinn*Direção de Arte:* Tracey Gallacher*Figurino:* Rachael Fleming*Edição:* Masahiro Hirakubo*Efeitos Especiais:* Any Effects / Framestore Ltd.• **Elenco**Ewan McGregor (Robert Lewis)Cameron Diaz (Celine Naville)Holly Hunter (O'Reilly)Delroy Lindo (Jackson)

Dan Hedaya (Gabriel)

Ian McNeice (Mayhew)

Frank Kanig (Ted)

Mel Winkler (Francis "Frank" Naville)

Stanley Tucci (Elliot Zweikel)

Anne Cullimore Decker (Violet Eldred Gesteten)

K.K. Dodds (Lily)

Tony Shalhoub (Al)

Christopher Gorham (Walt)

Ian Holm (Naville)

Maury Chaykin (Tod)

• **Sinopse**

No Paraíso, Gabriel (Dan Hedaya), que está sendo pressionado pelo seu "superior", envia os anjos O'Reilly (Holly Hunter) e Jackson (Delroy Lindo) até a Terra para fazerem duas pessoas se apaixonarem para sempre, pois está havendo um grande número de divórcios. Se os anjos falharem, serão obrigados a permanecerem na Terra. O casal escolhido é Celine Naville (Cameron Diaz), a filha de um milionário, e Robert Lewis (Ewan McGregor), um faxineiro que aspira ser escritor. Robert trabalha em uma corporação cujo dono é o pai de Celine. Repentinamente Robert é despedido, pois será substituído por um robô, e além disto é abandonado por Lily (K.K. Dodds), sua namorada, que decidiu viver em Miami com Ryan, um professor de aeróbica, pois está cansada do jeito sonhador com que Robert encara a vida. Ele vai para casa arrasado e, enquanto tenta entender o que está acontecendo, O'Reilly e Jackson batem na sua porta se fazendo passar como empregados da agência de despejo "Tomamos Justamente". Eles dizem que vieram recolher alguns itens da casa de Robert como forma de pagamento de débitos com o governo e, além disto, vieram entregar uma ação de despejo e levar a cabo esta tarefa. Paralelamente em seu escritório, o pai de Celine está muito irritado, pois sua mimada filha ao "brincar" de William Tell com um revólver de verdade gravemente feriu Elliot Zweikel (Stanley Tucci), um conhecido dentista que cortejava Celine. O magnata diz que Celine agora passará a trabalhar sob sua supervisão. Enquanto esta "agradável" conversa acontece, Robert invade a sala pedindo o emprego de volta e teria sido detido se Celine não o ajudasse. O pai dela é baleado levemente e ela se deixa seqüestrar. Após estes acontecimentos os dois estavam juntos e faltava se apaixonarem, mas isto seria outra etapa da missão de O'Reilly e Jackson, que fingem ser assassinos profissionais para o pai de Celine. Paralelamente, em uma casa nas montanhas, a "vítima" ajuda seu seqüestrador em elaborar uma forma para intimidar o pai dela. No entanto, O'Reilly e Jackson precisam fazer algo urgentemente para que Robert e Celine se sintam mais do que apaixonados, se sintam predestinados.

## **OS BONS COMPANHEIROS**

*Título Original:* Goodfellas

*Gênero:* Policial

*Tempo de Duração:* 145 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 1990

*Estúdio:* Warner Bros.

*Distribuição:* Warner Bros.

*Direção:* Martin Scorsese

*Roteiro:* Nicholas Pileggi e Martin Scorsese, baseado em livro de Nicholas Pileggi

*Produção:* Irwin Winkler

*Música:* Pete Townshend

*Direção de Fotografia:* Michael Ballhaus

*Desenho de Produção:* Kristi Zea

*Direção de Arte:* Maher Ahmad

*Figurino:* Richard Bruno

*Edição:* Thelma Schoonmaker e James Y. Kwei

### ▪ Elenco

Robert De Niro (James Conway)

Ray Liotta (Henry Hill)

Joe Pesci (Tommy DeVito)

Lorraine Bracco (Karen Hill)

Paul Sorvino (Paul Cicero)

Frank Sivero (Frankie Carbone)

Tony Darrow (Sonny Bunz)

Frank Vincent (Billy Batts)

Chuck Low (Morris Kessler)

Frank DiLeo (Tuddy Cicero)

Gina Mastrogiacomo (Janice Rossi)

Catherine Scorsese (Mãe de Tommy)

Charles Scorsese (Vinnie)

Illeana Douglas (Rosie)

Samuel L. Jackson (Stacks Edwards)

Mike Starr

### ▪ Sinopse

Garoto do Brooklyn, Nova York, que sempre sonhou ser gângster, começa sua "carreira" aos 11 anos e se torna protegido de um mafioso em ascensão. Sendo tratado como filho por mais de vinte anos, envolve-se através do tempo em golpes cada vez maiores. Neste período acaba se casando, mas tem uma amante, que visita regularmente. Não consegue ser um membro efetivo, pois seu pai era irlandês, mas no auge do prestígio se envolve com o tráfico de drogas e ganha muito dinheiro, além de participar de grandes roubos, mas seu destino estava traçado, pois estava na mira dos agentes federais.

**SNATCH, PORCOS E DIAMANTES**

*Título Original:* Snatch

*Gênero:* Thriller

*Tempo de Duração:* 103 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 2000

*Estúdio:* Columbia Pictures Corporation / SKA Films

*Distribuição:* Columbia TriStar Films / Sony Pictures Entertainment / Screen Gems Inc.

*Direção:* Guy Ritchie

*Roteiro:* Guy Ritchie

*Produção:* Matthew Vaughn

*Música:* John Murphy

*Direção de Fotografia:* Tim Maurice-Jones

*Desenho de Produção:* Hugo Luczyc-Wyhowski

*Direção de Arte:* Julie Phelpott

*Figurino:* Verity Hawkes

*Edição:* Jon Harris

► **Elenco**

Benicio Del Toro (Franky Quatro-Dedos)

Dennis Farina (Avi)

Vinnie Jones ("Bullet Tooth" Tony)

Brad Pitt (Mickey O'Neil)

Rede Serbedzija (Boris)

Jason Statham (Turco)

Alan Ford (Coco de Tijolo)

Mike Reid (Doug)

Lennie James (Sol)

Ewen Bremner (Mullet)

Jason Flemyng (Darren)

Stephen Graham (Tommy)

Ade (Tyrone)

► **Sinopse**

Frankie Quatro-Dedos (Benicio Del Toro) é um ladrão de diamantes que também faz o trabalho de intermediário de peças roubadas. De passagem por Londres, ele precisa chegar até Nova York para vender alguns diamantes de seu chefe, Avi (Dennis Farina). Porém, a tentação é mais forte e ele acaba dando uma pausa em sua viagem para apostar em uma luta ilegal de boxe. Enquanto isso, dois promotores de lutas chamados Turco (Jason Statham) e Tommy (Stephen Graham) se unem a um fazendeiro local, Coco de Tijolo (Alan Ford), na tentativa de convencer Mickey O'Neil (Brad Pitt), um pugilista cigano, a participar de uma luta sem luvas, onde vale tudo. O'Neil inicialmente não aceita a proposta, mas termina concordando em participar de uma luta da dupla. Já Avi, impaciente com a demora de Frankie Quatro-Dedos, contrata "Bullet Tooth" Tony (Vinnie Jones) para encontrá-lo e trazer consigo os diamantes.

## **O PODEROSO CHEFÃO**

*Título Original:* The Godfather

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 171 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 1972

*Estúdio:* Paramount Pictures

*Distribuição:* Paramount Pictures

*Direção:* Francis Ford Coppola

*Roteiro:* Mario Puzo e Francis Ford Coppola, baseado em livro de Mario Puzo

*Produção:* Albert S. Ruddy

*Música:* Nino Rota

*Direção de Fotografia:* Gordon Willis

*Desenho de Produção:* Dean Tavoularis

*Direção de Arte:* Warren Clymer

*Figurino:* Anna Hill Johnstone

*Edição:* Marc Laub, Barbara Marks, William Reynolds, Murray Solomon e Peter Zinner

### • Elenco

Marlon Brando (Don Vito Corleone)

Al Pacino (Michael Corleone)

Diane Keaton (Kay Adams)

Richard S. Castellano (Peter Clemenza)

Robert Duvall (Tom Hagen)

James Caan (Santino "Sonny" Corleone)

Sterling Hayden (Capitão McCluskey)

Talia Shire (Connie Corleone Rizzi)

John Marley (Jack Woltz)

Richard Conte (Emilio Barzini)

Al Lettieri (Sollozzo)

Abe Vigoda (Sal Tessio)

Gianni Russo (Carlo Rizzi)

John Cazale (Frederico "Fredo" Corleone)

Morgana King (Mama Corleone)

Lenny Montana (Luca Brasi)

Alex Rocco (Moe Greene)

Tony Giorgio (Bruno Tattaglia)

Victor Rendina (Phillip Tattaglia)

Salvatore Corsitto (Bonasera)

Al Martino (Johnny Fontane)

Sofia Coppola (Criança batizada)

### • Sinopse

Don Vito Corleone (Marlon Brando) é o chefe de uma "família" de Nova York que está feliz, pois Connie (Talia Shire), sua filha, se casou com Carlo (Gianni Russo). Porém, durante a festa, Bonasera (Salvatore Corsitto) é visto no escritório de Don Corleone pedindo "justiça", vingança na verdade contra membros de uma quadrilha, que espancaram barbaramente sua filha por ela ter se recusado a fazer sexo para preservar a honra. Vito discute, mas os argumentos de Bonasera o sensibilizam e ele promete que os homens, que maltrataram a filha de Bonasera não serão mortos, pois ela também não foi, mas serão severamente castigados. Vito porém deixa claro que ele pode chamar Bonasera algum dia para devolver o "favor". Do lado de fora, no meio da festa, está o terceiro filho de Vito, Michael (Al Pacino), um capitão da marinha muito decorado que há pouco voltou da 2ª Guerra Mundial. Universitário educado, sensível e perceptivo, ele quase não é notado pela maioria dos presentes, com exceção de uma namorada da faculdade, Kay Adams (Diane Keaton), que não tem descendência italiana mas que ele ama. Em contrapartida há alguém que é bem notado, Johnny Fontane (Al Martino), um cantor de baladas românticas que provoca gritos entre as jovens que beiram a histeria. Don Corleone já o tinha ajudado, quando Johnny ainda estava em começo de carreira e estava preso por um contrato com o líder de uma grande banda, mas a carreira de Johnny deslançou e ele queria fazer uma carreira solo. Por ser seu padrinho Vito foi procurar o líder da banda e ofereceu 10 mil dólares para deixar Johnny sair, mas teve o pedido recusado. Assim, no dia

seguinte Vito voltou acompanhado por Luca Brasi (Lenny Montana), um capanga, e após uma hora ele assinou a liberação por apenas mil dólares, mas havia um detalhe: nas "negociações" Luca colocou uma arma na cabeça do líder da banda. Agora, no meio da alegria da festa, Johnny quer falar algo sério com Vito, pois precisa conseguir o principal papel em um filme para levantar sua carreira, mas o chefe do estúdio, Jack Woltz (John Marley), nem pensa em contratá-lo. Nervoso, Johnny começa a chorar e Vito, irritado, o esbofeteia, mas promete que ele conseguirá o almejado papel. Enquanto a festa continua acontecendo, Don Corleone comunica a Tom Hagen (Robert Duvall), seu filho adotivo que atua como conselheiro, que Carlo terá um emprego mas nada muito importante, e que os "negócios" não devem ser discutidos na sua frente. Os verdadeiros problemas começam para Vito quando Sollozzo (Al Lettieri), um gângster que tem apoio de uma família rival, encabeçada por Phillip Tattaglia (Victor Rendina) e seu filho Bruno (Tony Giorgio). Sollozzo, em uma reunião com Vito, Sonny e outros, conta para a família que ele pretende estabelecer um grande esquema de vendas de narcóticos em Nova York, mas exige permissão e proteção política de Vito para agir. Don Corleone odeia esta idéia, pois está satisfeito em operar com jogo, mulheres e proteção, mas isto será apenas a ponta do iceberg de uma mortal luta entre as "famílias".

## O PODEROSO CHEFÃO 2

*Título Original:* The Godfather: Part II

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 200 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 1974

*Estúdio:* Paramount Pictures / The Coppola Company

*Distribuição:* Paramount Pictures

*Direção:* Francis Ford Coppola

*Roteiro:* Mario Puzo e Francis Ford Coppola, baseado em livro de Mario Puzo

*Produção:* Francis Ford Coppola

*Música:* Nino Rota e Carmine Coppola

*Direção de Fotografia:* Gordon Willis

*Desenho de Produção:* Dean Tavoularis

*Direção de Arte:* Angelo P. Graham

*Figurino:* Theadora Van Runkle

*Edição:* Barry Malkin, Richard Marks e Peter Zinner

### • Elenco

Al Pacino (Don Michael Corleone)

Robert De Niro (Vito Corleone - jovem)

Diane Keaton (Kay Adams)

Robert Duvall (Tom Hagen)

John Cazale (Fredo Corleone)

Talia Shire (Connie Corleone Rizzi)

Lee Strasberg (Hyman Roth)

Michael V. Gazzo (Frankie Pentangeli)

G.D. Spradlin (Senador Pat Geary)

Richard Bright (Al Neri)

Gastone Moschin (Don Fanucci)

Tom Rosqui (Rocco Lampone)

Bruno Kirby (Jovem Clemenza)

Frank Sivero (Genco)

Francesca De Sapio (Jovem Carmella "Mama" Corleone)

Morgana King (Mama Corleone)

Marianna Hill (Deanna Corleone)

Dominic Chianese (Johnny Ola)

John Aprea (Jovem Tessio)

Abe Vigoda (Tessio)

Gianni Russo (Carlo)

Giuseppe Silato (Don Francesco)

Mario Cotone (Don Tommasino)

Harry Dean Stanton (Policial do FBI)

Danny Aiello (Tony Rosato)

James Caan (Sonny Corleone)

Roman Coppola (Jovem Sonny Corleone)

Sofia Coppola (Criança no barco na cena na Estátua da Liberdade)

### • Sinopse

Início do século XX. Após a máfia local matar sua família, o jovem Vito (Robert De Niro) foge da sua cidade na Sicília e vai para a América. Já adulto em Little Italy, Vito luta para ganhar a vida (legal ou ilegalmente) para manter sua esposa e filhos. Ele mata Black Hand Fanucci (Gastone Moschin), que exigia dos comerciantes uma parte dos seus ganhos. Com a morte de Fanucci o poderio de Vito cresce muito, mas sua família (passado e presente) é o que mais importa para ele. Um legado de família que vai até os enormes negócios que nos anos 50' são controlados pelo caçula, Michael Corleone (Al Pacino). Agora baseado em Lago Tahoe, Michael planeja fazer por qualquer meio necessário incursões em Las Vegas e Havana instalando negócios ligados ao lazer, mas descobre que aliados como Hyman Roth (Lee Strasberg) estão tentando matá-lo. Crescentemente paranóico, Michael também descobre que sua ambição acabou com seu casamento com Kay (Diane Keaton) e até mesmo seu irmão Fredo (John Cazale) o traiu. Escapando de uma acusação federal, Michael concentra sua atenção para lidar com os seus inimigos.

### **O PODEROSO CHEFÃO 3**

*Título Original:* The Godfather: Part III

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 172 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 1990

*Estúdio:* Paramount Pictures / Zoetrope Studios

*Distribuição:* Paramount Pictures

*Direção:* Francis Ford Coppola

*Roteiro:* Mario Puzo e Francis Ford Coppola, baseado em livro de Mario Puzo

*Produção:* Francis Ford Coppola

*Música:* Carmine Coppola

*Direção de Fotografia:* Gordon Willis

*Desenho de Produção:* Dean Tavoularis

*Direção de Arte:* Alex Tavoularis

*Figurino:* Milena Canonero

*Edição:* Lisa Fruchtman, Barry Malkin e Walter Murch

*Efeitos Especiais:* Industrial Light & Magic

#### • Elenco

Al Pacino (Don Michael Corleone)

Diane Keaton (Kay Adams)

Talia Shire (Connie Corleone Rizzi)

Andy Garcia (Vincent "Vinnie" Mancini)

Eli Wallach (Don Altobello)

Joe Mantegna (Joey Zasa)

George Hamilton (B.J. Harrison)

Sofia Coppola (Mary Corleone)

Bridget Fonda (Grace Hamilton)

Raf Vallone (Cardeal Lamberto)

Franc D'Ambrosio (Anthony Corleone)

Donal Donnelly (Arcebispo Gilday)

Richard Bright (Al Neri)

Helmut Berger (Frederick Keinszig)

Don Novello (Dominic Abbandando)

John Savage (Andrew Hagan)

Vittorio Duse (Don Tomasino)

Al Martino (Johnny Fontane)

#### • Sinopse

Nova York, 1979. A Ordem de San Sebastian, um dos maiores títulos dados pela Igreja, é dada para Michael Corleone (Al Pacino), após fazer uma doação à Igreja de US\$ 100 milhões, em nome da fundação Vito Corleone, da qual Mary (Sophia Coppola), sua filha, é presidenta honorária. Michael está velho, doente e divorciado, mas faz atos de redenção para tornar aceitável o nome da família Corleone. Na comemoração pelo título recebido, após 8 anos de afastamento, Michael recebe "Vinnie" Mancini (Andy Garcia), seu sobrinho, que a pedido de Connie (Talia Shire) é apresentado a Michael manifestando vontade de trabalhar com o tio. Nesta tentativa de diálogo a conversa toma um rumo hostil, pois participava também da reunião Joey Zasa (Joe Mantegna), que agora mantém o domínio de uma área outrora mantida por Don Vito Corleone, o pai de Michael. Vinnie é chefiado por Zasa, mas fala que não quer continuar, principalmente pela traição de Zasa de não reconhecer o poder de Michael. Vinnie é quase morto pelos capangas de Zasa e uma guerra pelo poder tem início. Um arcebispo da Igreja solicita a Michael US\$ 600 milhões, pois resolveria o déficit da Igreja, oferecendo em troca que Michael ganhe o controle majoritário da Imobiliare, antiga e respeitável empresa européia de propriedade da Igreja. Michael concorda, mas isto deixa vários membros do clero contrariados, que não o aceitam por sua vida duvidosa.

## **BLADE RUNNER – O CAÇADOR DE ANDRÓIDES**

*Título Original:* Blade Runner

*Gênero:* Ficção Científica

*Tempo de Duração:* 118 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 1982

*Estúdio:* The Ladd Company

*Distribuição:* Columbia TriStar / Warner Bros.

*Direção:* Ridley Scott

*Roteiro:* Hampton Francher e David Webb Peoples, baseado em livro de Philip K. Dick

*Produção:* Michael Deeley

*Música:* Vangelis

*Direção de Fotografia:* Jordan Cronenweth

*Desenho de Produção:* Peter J. Hampton e Lawrence G. Paull

*Direção de Arte:* David L. Snyder

*Figurino:* Michael Kaplan e Charles Knode

*Edição:* Marsha Nakashima

*Efeitos Especiais:* Dream Quest Images

### • Elenco

Harrison Ford (Deckard / Narrador)

Rutger Hauer (Roy Batty)

Sean Young (Rachael)

Edward James Olmos (Gaff)

M. Emmet Walsh (Capitão Bryant)

Daryl Hannah (Pris)

William Sanderson (J.F. Sebastian)

Brion James (Leon)

Joe Turkel (Tyrell)

Joanna Cassidy (Zhora)

James Hong (Hannibal Crew)

Morgan Paull (Holden)

### • Sinopse

No início do século XXI, uma grande corporação desenvolve um robô que é mais forte e ágil que o ser humano e se equiparando em inteligência. São conhecidos como replicantes e utilizados como escravos na colonização e exploração de outros planetas. Mas, quando um grupo dos robôs mais evoluídos provoca um motim, em uma colônia fora da Terra, este incidente faz os replicantes serem considerados ilegais na Terra, sob pena de morte. A partir de então, policiais de um esquadrão de elite, conhecidos como Blade Runner, têm ordem de atirar para matar em replicantes encontrados na Terra, mas tal ato não é chamado de execução e sim de remoção. Até que, em novembro de 2019, em Los Angeles, quando cinco replicantes chegam à Terra, um ex-Blade Runner (Harrison Ford) é encarregado de caçá-los.



**TOLERÂNCIA ZERO**

*Título Original:* The Believer

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 100 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 2001

*Site Oficial:* [www.believermovie.com](http://www.believermovie.com)

*Estúdio:* Seven Arts Pictures / Fuller Films

*Distribuição:* Fireworks Pictures / Europa Filmes

*Direção:* Henry Bean

*Roteiro:* Henry Bean, baseado em história de Mark Jacobson

*Produção:* Susan Hoffman, Christopher Roberts e Eric Sandys

*Música:* Joel Diamond

*Fotografia:* Jim Denault

*Desenho de Produção:* Susan Block

*Direção de Arte:* Lucio Seixas

*Figurino:* Alex Alvarez e Jennifer Newman

*Edição:* Mayin Lo e Lee Percy

**• Elenco**

Ryan Gosling (Danny Balint)

Summer Phoenix (Carla Moebius)

Theresa Russell (Lina Moebius)

Billy Zane (Curtis Zampf)

A.D. Miles (Guy Daniels)

Joshua Harto (Kyle)

Glen Fitzgerald (Drake)

Garret Dillahunt (Billings)

Kris Eivers (Carleton)

Joel Garland (O.L.)

Elizabeth Reaser (Miriam)

Dean Strober (Stuart)

Judah Lazarus (Avi)

Ronald Guttman (Pai de Danny)

Henry Bean (Ilio Manzeti)

**• Sinopse**

Danny Balint (Ryan Gosling) é um estudante de uma escola judaica de Nova York que, com o tempo, se torna um feroz anti-semita. À medida que sua fama cresce nos círculos neonazistas do estado Danny percebe uma mudança brusca em sua personalidade, onde convivem ao mesmo tempo seu lado judeu e anti-semita. Aos poucos Danny percebe que sua função na vida é se tornar uma contradição ambulante.

**KEN PARK**

*Título Original:* Ken Park

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 96 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 2002

*Site Oficial:* [www.larryclarkofficialwebsite.com](http://www.larryclarkofficialwebsite.com)

*Estúdio:* Busy Bee Production / Cinéa / Kasander Film Company / Marathon International / Lou Yi Inc.

*Distribuição:* Vitagraph Films LLC

*Direção:* Larry Clark e Edward Lachman

*Roteiro:* Harmony Korine

*Produção:* Kaes Kasander e Jean-Louis Pel

*Fotografia:* Larry Clark e Edward Lachman

*Desenho de Produção:* John DeMoe

*Figurino:* Michele Posch

*Edição:* Andrew Hafitz

• **Elenco**

James Ransone (Tate)

Tiffany Limos (Peaches)

Stephen Jasso (Claude)

James Bullard (Shawn)

Mike Apaletegui (Curtis)

Adam Chubbuck (Ken Park)

Wade Williams (Pai de Claude)

Amanda Plummer (Mãe de Claude)

Julio Oscar Mechoso (Pai de Peaches)

Maeve Quinlan (Rhonda)

Bill Fagerbakke (Bob)

Harrison Young (Pai de Tate)

Patricia Page (Mãe de Tate)

Richard Riehle (Murph)

Larry Clark (Vendedor de cachorro-quente)

• **Sinopse**

A rotina de quatro adolescentes da cidade de Visalia, Califórnia. Shawn (James Bullard) é um skatista que transa com a namorada e com a mãe de sua namorada. Tate (James Ransone) gosta de se masturbar várias vezes seguidas e tem um cachorro de três pernas. Ele é criado pelos avós, que não respeitam a sua privacidade, o deixando furioso. Claude (Stephen Jasso) é agredido seguidamente pelo seu violento pai, um alcoólatra que o acusa de homossexualismo, e é consolado pela sua apática mãe grávida. Peaches (Tiffany Limos) anseia por liberdade, mas tem de cuidar de seu religioso pai, um cristão fundamentalista, que a espanca após vê-la transando. Embora conversem o tempo todo, cada um dos personagens não sabe dos problemas enfrentados pelos outros.

**MONSTER – DESEJO ASSASSINO**

*Título Original:* Monster

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 109 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 2003

*Site Oficial:* [www.monsterfilm.com](http://www.monsterfilm.com)

*Estúdio:* Media 8 Entertainment / MDP Worldwide / Zodiac Productions Inc. / Denver and Delilah Productions / DEJ Productions / K/W Productions / VIP 2 Medienfonds

*Distribuição:* Newmarket Film Group

*Direção:* Patty Jenkins

*Roteiro:* Patty Jenkins

*Produção:* Mark Darmon, Donald Kushner, Clark Peterson, Charlize Theron e Brad Wyman

*Música:* BT

*Fotografia:* Steven Bernstein

*Desenho de Produção:* Edward T. McAvoy

*Direção de Arte:* Orvis Rigsby

*Figurino:* Rhona Meyers

*Edição:* Arthur Coburn e Jane Kurson

**•Elenco**

Charlize Theron (Aileen)

Christina Ricci (Selby)

Bruce Dern (Thomas)

Lee Tergesen (Vincent Corey)

Annie Corley (Donna)

Pruitt Taylor Vince (Gene)

Marco St. John (Evan)

Marc Macaulay (Will)

Scott Wilson (Horton)

Rus Blackwell (Policial)

Tim Ware (Chuck)

Brett Rice (Charles)

Kaitlin Riley (Aileen - adolescente)

Cree Ivey (Aileen - 7 anos)

**•Sinopse**

Vítima de abusos durante a infância, Aileen Wuornos (Charlize Theron) tornou-se prostituta ainda na adolescência. Ela está prestes a acabar com a própria vida quando conhece Selby (Christina Ricci), uma jovem lésbica com quem acaba se envolvendo. Certa noite, depois de ser agredida por um cliente, Aileen acaba matando o sujeito. O incidente desencadeia uma série de outros assassinatos, que faz com que ela fique conhecida como sendo a primeira serial killer dos Estados Unidos.

**ELEFANTE**

*Título Original:* Elephant

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 81 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 2003

*Estúdio:* HBO Films / Blue Relief Productions / Meno Films / Pie Films / Fearmakers Studios

*Distribuição:* HBO Films

*Direção:* Gus Van Sant

*Roteiro:* Gus Van Sant

*Produção:* Dany Wolf

*Fotografia:* Harris Savides

*Direção de Arte:* Benjamin Hayden

*Edição:* Gus Van Sant

• **Elenco**

Alex Frost (Alex)

Eric Deulen (Eric)

John Robinson (John McFarland)

Elias McConnell (Elias)

Jordan Taylor (Jordan)

Carrie Finklea (Carrie)

Nicole George (Nicole)

Brittany Mountain (Brittany)

Alicia Miles (Acadia)

Kristen Hicks (Michelle)

Bennie Dixon (Benny)

Nathan Tyson (Nathan)

Timothy Bottoms (Sr. McFarland)

Matt Malloy (Sr. Luce)

• **Sinopse**

Um dia aparentemente comum na vida de um grupo de adolescentes, todos estudantes de uma escola secundária de Portland, no estado de Oregon, interior dos Estados Unidos. Enquanto a maior parte está engajada em atividades cotidianas, dois alunos esperam, em casa, a chegada de uma metralhadora semi-automática, com altíssima precisão e poder de fogo. Munidos de um arsenal de outras armas que vinham colecionando, os dois partem para a escola, onde serão protagonistas de uma grande tragédia.

**ÔNIBUS 174**

*Título Original:* Ônibus 174

*Gênero:* Documentário

*Tempo de Duração:* 133 minutos

*Ano de Lançamento (Brasil):* 2002

*Estúdio:*

*Distribuição:* Riofilme

*Direção:* José Padilha

*Produção:* José Padilha e Marcos Prado

*Fotografia:* César Moraes e Marcelo Guru

*Edição:* Felipe Lacerda

• **Elenco**

Não divulgado

• **Sinopse**

Uma investigação cuidadosa, baseada em imagens de arquivo, entrevistas e documentos oficiais, sobre o seqüestro de um ônibus em plena zona sul do Rio de Janeiro. O incidente, que aconteceu em 12 de junho de 2000, foi filmado e transmitido ao vivo por quatro horas, paralisando o país. No filme a história do seqüestro é contada paralelamente à história de vida do seqüestrador, intercalando imagens da ocorrência policial feitas pela televisão. É revelado como um típico menino de rua carioca transforma-se em bandido e as duas narrativas dialogam, formando um discurso que transcende a ambas e mostrando ao espectador porque o Brasil é um país é tão violento.

**CONTRA TODOS**

*Título Original:* Contra Todos

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 95 minutos

*Ano de Lançamento (Brasil):* 2004

*Site Oficial:* [www.contratodos.com.br](http://www.contratodos.com.br)

*Estúdio:* Coração da Selva / O2 Filmes

*Distribuição:* Warner Bros.

*Direção:* Roberto Moreira

*Roteiro:* Roberto Moreira

*Produção:* Fernando Meirelles, Roberto Moreira, Geórgia Costa Araújo, Andréa Barata Ribeiro e Bel Berlinck

*Música:* Lívio Tragtenberg

*Fotografia:* Adrian Cooper

*Desenho de Produção:* Áurea Gil

*Figurino:* Marjorie Gueller e Joana Porto

*Edição:* Mirella Martinelli

• **Elenco**

Leona Cavalli (Cláudia)

Sílvia Lourenço (Soninha)

Aílton Graça (Waldomiro)

Giulio Lopes (Teodoro)

Martha Meola (Terezinha)

Dionísio Neto (Lindoval)

Gustavo Machado (Marcão)

Paula Pretta (Claudete)

Ismael de Araujo (Júlio)

Laís Marques (Regina)

Waterloo Gregório (Luiz)

Fernando Petelinkar (Vendedor de carro)

Alessandro Azevedo (Tião)

Neusa Velasco (Mãe de Terezinha)

Sérgio Cavalcante (Irmão de Terezinha)

Elder Fraga (Rapaz do bar)

Sérgio Pardal (Carecas)

Daniel Coelho

Nei Pelizzon

• **Sinopse**

Em um bairro da periferia de São Paulo vivem Teodoro (Giulio Lopes), sua filha adolescente Soninha (Sílvia Lourenço) e sua segunda mulher, Cláudia (Leona Cavalli). O dia-a-dia dessa família classe média baixa está assentado sobre mentiras. Por trás da fachada de homem religioso, Teodoro ganha a vida como matador, bate na revoltada Soninha e tem uma relação extra-conjugal com Terezinha (Martha Meola), sua companheira de culto. Vaidosa e insatisfeita no casamento, Cláudia vive um caso com Júlio (Ismael de Araújo), filho do açougueiro da vizinhança. Em torno do grupo orbita Waldomiro (Aílton Graça), amigo e sócio de Teodoro e objeto do desejo de Soninha. Após Júlio ser assassinado, Cláudia culpa o marido, destrói a casa e foge. Num hotel do Centro ela conhece o porteiro Lindoval (Dionísio Neto), com quem inicia um namoro. Exausto, Teodoro decide deixar sua vida em São Paulo, casar-se com Terezinha e mandar Soninha para a casa da avó, mas nada sai como planejado. Quando Lindoval é espancado até quase a morte, Cláudia suspeita do ex-marido. Na mesma noite, Terezinha recebe em casa uma fita de vídeo em que Teodoro transa com Cláudia.

**HERÓI**

*Título Original:* Ying Xiong

*Gênero:* Ação

*Tempo de Duração:* 96 minutos

*Ano de Lançamento (China):* 2002

*Site Oficial:* [www.heromovie.com](http://www.heromovie.com)

*Estúdio:* Beijing New Picture Film Co. / Elite Group Enterprises

*Distribuição:* Miramax Films / Universal Pictures / Buena Vista International / UIP / Warner Bros.

*Direção:* Zhang Yimou

*Roteiro:* Li Feng, Zhang Yimou e Wang Bin

*Produção:* William Kong e Zhang Yimou

*Música:* Tan Dun

*Fotografia:* Christopher Doyle

*Desenho de Produção:* Tingxiao Huo e Zhenzhou Yi

*Direção de Arte:* Tingxiao Huo

*Figurino:* Emi Wada

*Edição:* Angie Lam, Vincent Lee e Ru Zhai

*Efeitos Especiais:* Animal Logic / The Orphanage / Tweak Films

• **Elenco**

Jet Li (Sem Nome)

Tony Leung (Espada Quebrada)

Maggie Cheung (Neve Que Voa)

Zhang Ziyi (Lua)

Daoming Chen (Rei Qin)

Donnie Yen (Céu)

Zhang Yi (Guarda)

• **Sinopse**

Na China ancestral, antes do surgimento do primeiro imperador, a nação divide-se em sete reinos. Qin (Daoming Chen), o soberano da província do norte, sofre constantes ameaças e tentativas de assassinato. O que mais o preocupa são três assassinos de elite, contratados por seus adversários políticos. Um dia um dos magistrados de seu reino entra no palácio carregando as armas dos assassinos, afirmando ter derrotado os três inimigos em combate após de ter passado mais de uma década estudando a técnica da espada.

## **O CLÃ DAS ADAGAS VOADORAS**

*Título Original:* Shi Mian Mai Fu

*Gênero:* Ação

*Tempo de Duração:* 119 minutos

*Ano de Lançamento (China):* 2004

*Estúdio:* Beijing New Picture Film Co. / EDKO Film Ltd. / Elite Group Enterprises / Zhang Yimou Studio / China Film Co-Production Corporation

*Distribuição:* Sony Pictures Classics / Focus Features

*Direção:* Zhang Yimou

*Roteiro:* Zhang Yimou, Li Feng e Wang Bin

*Produção:* William Kong e Zhang Yimou

*Música:* Shigeru Umebayashi

*Fotografia:* Zhao Xiaoding

*Desenho de Produção:* Huo Tingxiao

*Direção de Arte:* Han Zong

*Figurino:* Emi Wada

*Edição:* Cheng Long

*Efeitos Especiais:* Animal Logic / Digital Pictures Iloura / Menfond Eletronic Art & Computer Design Co. Ltd.

### •Elenco

Takeshi Kaneshiro (Jin)

Andy Lau (Leo)

Zhang Ziyi (Mei)

Song Dandan (Yee)

### •Sinopse

No ano de 859 a China passa por terríveis conflitos. A dinastia Tang, antes próspera, está decadente. Corrupto, o governo é incapaz de lutar contra os grupos rebeldes que se insurgem. O mais poderoso e prestigiado deles é o Clã dos Punhais Voadores. Leo (Andy Lau) e Jin (Takeshi Kaneshiro), dois soldados do exército oficial, recebem a missão de capturar o misterioso líder dos Punhais Voadores e para tanto elaboram um plano: Jin se disfarça como um combatente solitário, ganha a confiança da bela revolucionária cega Mei (Zhang Ziyi) e, assim, infiltra-se no grupo. Mas a dupla não contava com a paixão que Mei despertaria nos dois.



**KALIFORNIA**

*Título Original:* Kalifornia

*Gênero:* Suspense

*Tempo de Duração:* 118 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 1993

*Estúdio:* Viacom Productions Inc. / PolyGram Filmed Entertainment / Kouf/Bigelow Productions / Propaganda Films

*Distribuição:* PolyGram Filmed Entertainment / Gramercy Pictures

*Direção:* Dominic Sena

*Roteiro:* Tim Metcalfe, baseado em estória de Stephen Levy e Tim Metcalfe

*Produção:* Steve Golin, Aristides McGarry e Sigurjon Sighvatsson

*Música:* Carter Burwell

*Fotografia:* Bojan Bazelli

*Desenho de Produção:* Michael White

*Direção de Arte:* Jeff Mann

*Figurino:* Kelle Kutsugeras

*Edição:* Martin Hunter

*Efeitos Especiais:* Special Effects Unlimited

**• Elenco**

Brad Pitt (Early Grayce)

Juliette Lewis (Adele Corners)

David Duchovny (Brian Kessler)

Michelle Forbes (Carrie Laughlin)

John Zarchen (Peter)

David Rose (Eric)

Patricia Sill (Carol)

David Milford (Motorista)

Catherine Larson (Adolescente)

**• Sinopse**

Brian Kessler (David Duchovny) e Carrie Laughlin (Michelle Forbes) decidem viajar até a Califórnia e fotografar lugares ligados a serial killers. Mas, por estarem com pouco dinheiro, põem um anúncio propondo a um casal dividir as despesas. Só respondem ao anúncio Adele Corners (Juliette Lewis), uma jovem submissa, e Early Grayce (Brad Pitt), um assassino psicopata, que transformará a viagem em um terror crescente.

**CIDADE BAIXA**

*Título Original:* Cidade Baixa

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 93 minutos

*Ano de Lançamento (Brasil):* 2005

*Site Oficial:* [www.cidadebaixaofilme.com.br](http://www.cidadebaixaofilme.com.br)

*Estúdio:* VideoFilmes

*Distribuição:* VideoFilmes

*Direção:* Sérgio Machado

*Roteiro:* Sérgio Machado e Karim Ainouz, com a colaboração de Adriana Rattes e Gil Vicente Tavares

*Produção:* Maurício Andrade Ramos e Walter Salles

*Música:* Carlinhos Brown e Beto Villares

*Fotografia:* Toca Seabra

*Desenho de Produção:* Marcelo Torres

*Figurino:* Cristina Camargo e André Simonetti

*Edição:* Isabela Monteiro de Castro

**• Elenco**

Wagner Moura (Naldinho)

Lázaro Ramos (Deco)

Alice Braga (Karinna)

Harildo Deda (Careca)

Maria Menezes (Luzinete)

João Miguel (Edvan)

Débora Santiago (Sirlene)

Valéria (Zilú)

José Dummont (Sergipano)

Dois Mundos (Dois Mundos)

**• Sinopse**

Deco (Lázaro Ramos) e Naldinho (Wagner Moura) se conhecem desde garotos, sendo difícil até mesmo falar em um sem se lembrar do outro. Eles ganham a vida fazendo fretes e aplicando pequenos golpes a bordo do Dany Boy, um barco a vapor que compraram em parceria. Um dia surge Karinna (Alice Braga), uma stripper que deseja arranjar um gringo endinheirado no carnaval de Salvador a quem a dupla dá uma carona. Após descarregarem em Cachoeira, Deco e Naldinho vão até uma rinha de galos. Naldinho aposta o dinheiro ganho com o frete, mas se envolve em confusão e termina recebendo uma facada. Deco defende o amigo e ataca o agressor, mas os dois são obrigados a fugir no barco, rumo a Salvador. Enquanto Naldinho se recupera, Deco tenta conseguir dinheiro para ajudar o amigo. Ao chegarem em Salvador a dupla reencontra Karinna, que está agora trabalhando em uma boate. Aos poucos a atração entre eles cresce, criando a possibilidade de que levem uma vida a três.

**CRASH – NO LIMITE**

*Título Original:* Crash

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 113 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 2004

*Site Oficial:* [www.crashfilm.com](http://www.crashfilm.com)

*Estúdio:* Bull's Eye Entertainment / DEJ Productions / Bob Yari Productions / Harris Company / Blackfriars Bridge / ApolloProScream GmbH & Co. Filmproduktion KG

*Distribuição:* Lions Gate Films Inc. / Imagem Filmes

*Direção:* Paul Haggis

*Roteiro:* Paul Haggis e Robert Moresco, baseado em estória de Paul Haggis

*Produção:* Don Cheadle, Paul Haggis, Mark R. Harris, Cathy Schulman e Bob Yari

*Música:* Mark Isham

*Fotografia:* James Muro

*Desenho de Produção:* Laurence Bennett

*Direção de Arte:* Brandee Dell'Aringa

*Figurino:* Linda M. Bass

*Edição:* Hughes Winborne

*Efeitos Especiais:* Luma Pictures

• **Elenco**

Karina Arroyave (Elizabeth)

Dato Bakhtadze (Lucien)

Sandra Bullock (Jean Cabot)

Don Cheadle (Graham)

Art Chudabala (Ken Ho)

Tony Danza (Fred)

Keith David (Tenente Dixon)

Loretta Devine (Shaniqua)

Matt Dillon (Oficial Ryan)

Jennifer Esposito (Ria)

Ime Etuk (Georgie)

Eddie J. Fernandez (Oficial Gomez)

William Fichtner (Flanagan)

Brendan Fraser (Rick)

Billy Gallo (Oficial Hill)

Ken Garito (Bruce)

Nona Gaye (Karen)

Terrence Howard (Cameron)

Ludacris (Anthony)

Thandie Newton (Christine)

Ryan Phillippe (Oficial Hanson)

Alexis Rhee (Kim Lee)

Ashlyn Sanchez (Lara)

Larenz Tate (Peter)

Sean Cory (Policial de moto)

• **Sinopse**

Jean Cabot (Sandra Bullock) é a rica e mimada esposa de um promotor, em uma cidade ao sul da Califórnia. Ela tem seu carro de luxo roubado por dois assaltantes negros. O roubo culmina num acidente que acaba por aproximar habitantes de diversas origens étnicas e classes sociais de Los Angeles: um veterano policial racista, um detetive negro e seu irmão traficante de drogas, um bem-sucedido diretor de cinema e sua esposa, e um imigrante iraniano e sua filha.

**MARCAS DA VIOLÊNCIA**

*Título Original:* A History of Violence

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 96 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 2005

*Site Oficial:* [www.historyofviolence.com](http://www.historyofviolence.com)

*Estúdio:* New Line Productions Inc. / Bender-Spink Inc.

*Distribuição:* New Line Cinema / PlayArte

*Direção:* David Cronenberg

*Roteiro:* Josh Olson, baseado em graphic novel de John Wagner e Vince Locke

*Produção:* Chris Bender, David Cronenberg e J.C. Spink

*Música:* Howard Shore

*Fotografia:* Peter Surschitzky

*Desenho de Produção:* Carol Spier

*Direção de Arte:* James McAteer

*Figurino:* Denise Cronenberg

*Edição:* Ronald Sanders

*Efeitos Especiais:* Mr. X Inc.

**► Elenco**

Viggo Mortensen (Tom Stall)

Maria Bello (Edie Stall)

Ed Harris (Carl Fogarty)

William Hurt (Richie Cusack)

Ashton Holmes (Jack Stall)

Peter MacNeill (Xerife Sam Carney)

Stephen McHattie (Leland Jones)

Greg Bryk (William Orser)

Sumela Kay (Judy Danvers)

Kyle Schmid (Bobby Jordan)

Deborah Drakeford (Charlotte)

Gerry Quigley (Mick)

Heidi Hayes (Sarah Stall)

Aidan Devine (Charlie Roarke)

**► Sinopse**

Tom Stall (Viggo Mortensen) leva uma vida tranquila e feliz na pequena cidade de Millbrook, no estado de Indiana, onde mora com sua esposa Edie (Maria Bello) e seus dois filhos. Um dia esta rotina de calma é interrompida quando Tom consegue impedir um assalto em seu restaurante. Percebendo o perigo, Tom se antecipa e consegue salvar seus clientes e amigos e, em legítima defesa, mata dois criminosos. Considerado um herói, Tom tem sua vida inteiramente transformada a partir de então. A mídia passa a segui-lo, o que o obriga a falar com ela regularmente e faz com que ele deseje que sua vida retorne à calma anterior. Surge então em sua vida Carl Fogarty (Ed Harris), um misterioso homem que acredita que Tom lhe fez mal no passado.

**VELUDO AZUL**

*Título Original:* Blue Velvet

*Gênero:* Suspense

*Tempo de Duração:* 115 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 1986

*Estúdio:* De Laurentiis

*Distribuição:* AMLF / Warner Bros.

*Direção:* David Lynch

*Roteiro:* David Lynch

*Produção:* Fred C. Caruso

*Música:* Angelo Badalamenti

*Direção de Fotografia:* Frederick Elmes

*Desenho de Produção:* Patricia Norris

*Figurino:* Gloria Laughride

*Edição:* Duwayne Dunham

• Elenco

Isabella Rossellini (Dorothy Vallens)

Kyle MacLachlan (Jeffrey Beaumont)

Dennis Hopper (Frank Booth)

Laura Dern (Sandy Williams)

Hope Lange (Sra. Williams)

Dean Stockwell (Ben)

George Dickerson (Detetive Williams)

Priscilla Pointer (Sra. Beaumont)

Jack Harvey (Tom Beaumont)

Frances Bay (Tia Barbara)

Ken Stovitz (Mike)

Brad Dourif (Raymond)

Jack Nance (Paul)

• Sinopse

Um rapaz simplório envolve-se em uma perigosa investigação sobre os negócios de um traficante de drogas, que mantém uma relação sadomasoquista com uma bela cantora de cabaré.

**CORAÇÃO SELVAGEM**

*Título Original:* Wild at Heart

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 98 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 1990

*Estúdio:* PolyGram Filmed Entertainment / Propaganda Films

*Distribuição:* Samuel Goldwyn Company

*Direção:* David Lynch

*Roteiro:* David Lynch, baseado em livro de Barry Gifford

*Produção:* Steve Golin, Monty Montgomery e Sigurjon Sighvatsson

*Música:* Angelo Badalamenti

*Fotografia:* Frederick Elmes

*Desenho de Produção:* Patricia Norris

*Figurino:* Amy Stofsky

*Edição:* Duwayne Dunham

*Efeitos Especiais:* Dreamstate Effects

• Elenco

Nicolas Cage (Sailor Ripley)

Laura Dern (Lula Fortune)

Willem Dafoe (Bobby Peru)

J.E. Freeman (Marcello Santos)

Crispin Glover (Dell)

Diane Ladd (Marietta Pace Fortune)

Calvin Lockhart (Reggie)

Isabella Rossellini (Perdita Durango)

Harry Dean Stanton (Johnnie Farragut)

Grace Zabriskie (Juana)

Sherilyn Fenn (Garota no acidente)

Marvin Kaplan (Tio Pooch)

William Morgan Sheppard (Sr. Reindeer)

Sheryl Lee (Glinda)

Gregg Dandridge (Bob Ray Lemon)

• Sinopse

Marietta Pace Fortune (Diane Ladd) é uma sulista rica e de comportamento instável que não aceitava que Sailor Ripley (Nicolas Cage) namorasse sua filha Lula Fortune (Laura Dern), mas não por se preocupar com ela e sim pelo simples fato de que Marietta queria tanto transar com Sailor que foi ao banheiro masculino para tentar seduzi-lo. Mas como ele a repudiou categoricamente, ela imediatamente mandou Bob Ray Lemmon (Gregg Dandridge), um capanga, para cumprir uma ameaça dita no banheiro. Entretanto, Sailor reagiu prontamente e, com as mãos limpas, matou Bob Ray. Quase dois anos depois ele foi posto em liberdade e, juntamente com Lula, viaja para a Califórnia, fazendo com que Ripley quebre sua condicional. Durante o trajeto ele dá vazão à fixação que tem por Elvis Presley, enquanto Lula tem obsessão por "O Mágico de Oz". Enquanto a viagem transcorre eles fazem muito sexo, compartilham seus passados, são perseguidos por Marcello Santos (J.E. Freeman), um assassino contratado por Marietta, e conhecem diversos tipos bizarros, mas principalmente conhecem Bobby Peru (Willem Dafoe), um ex-fuzileiro naval que convence Sailor a participar de um assalto a banco.

**GANGUES DE NOVA YORK**

*Título Original:* Gangs of New York

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 164 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 2002

*Site Oficial:* [www.gangsofnewyork.com](http://www.gangsofnewyork.com)

*Estúdio:* Miramax Films / Cappa Production / Incorporated Television Company / Initial Entertainment Group / Meespierson Film CV / P.E.A. Films / Q&Q Medien GmbH / Splendid Medien AG

*Distribuição:* Miramax Films / 20th Century Fox International / Columbia Pictures

*Direção:* Martin Scorsese

*Roteiro:* Jay Cocks, Steven Zaillian e Kenneth Lonergan, baseado em livro de Herbert Asbury

*Produção:* Alberto Grimaldi e Martin Scorsese

*Música:* Elmer Bernstein

*Fotografia:* Michael Ballhaus

*Desenho de Produção:* Dante Ferretti

*Direção de Arte:* Robert Guerra e Stefano Maria Ortolani

*Figurino:* Sandy Powell

*Edição:* Thelma Schoonmaker

*Efeitos Especiais:* Industrial Light & Magic

• **Elenco**

Leonardo DiCaprio (Amsterdam Vallon)

Daniel Day-Lewis (William "The Butcher" Cutting)

Cameron Diaz (Jenny Everdane)

Jim Broadbent (Boss Tweed)

John C. Reilly (Happy Jack)

Henry Thomas (Johnny Sirocco)

Brendan Gleeson (Monk)

Roger Aston-Griffiths (P.T. Barnum)

Liam Carney (Fuzzy)

Stephen Graham (Shang)

Gary Lewis (Charles McGloin)

Gary McCormack (Stick)

Liam Neeson (Priest Vallon)

Cara Seymour (Hellcat Maggie)

Dominique Vandenberg (Tommy)

Andrew Gallagher (Jovem Johnny Sirocco)

• **Sinopse**

Em plena Nova York de 1840, o jovem Amsterdam (Leonardo DiCaprio) busca se vingar de William "The Butcher" Cutting (Daniel Day-Lewis), o assassino de seu pai (Liam Neeson), que era o líder da gangue Dead Rabbits. Em sua jornada Amsterdam acaba se tornando amigo e homem de confiança de William, apaixonando-se também por Jenny Everdane (Cameron Diaz), uma bela jovem que é integrante de uma gangue rival.

**O INVASOR**

*Título Original:* O Invasor

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 97 minutos

*Ano de Lançamento (Brasil):* 2001

*Estúdio:*

*Distribuição:* Pandora Filmes

*Direção:* Beto Brant

*Roteiro:* Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca, baseado em livro de Marçal Aquino

*Produção:* Renato Ciasca e Bianca Villar

*Música:* Paulo Miklos, Pavilhão 9, Tolerância Zero e Professor Antena

*Fotografia:* Toca Seabra

*Desenho de Produção:*

*Direção de Arte:* Yukio Sato

*Figurino:* Juliana Prysthon

*Edição:* Manga Campion e Willen Dias

• Elenco

Alexandre Borges (Gilberto)

Malu Mader (Cláudia)

Paulo Miklos (Anísio)

Marco Ricca (Ivan)

Mariana Ximenes (Marina)

Chris Couto (Cecília)

George Freire (Estevão)

Tanah Correa (Dr. Araújo)

Jayme del Cuento (Norberto)

• Sinopse

Estevão, Ivan e Gilberto são companheiros desde os tempos de faculdade. Além disto, são sócios em uma construtora de sucesso há mais de 15 anos. O relacionamento entre eles sempre foi muito bom, até que um desentendimento na condução dos negócios faz com que eles entrem em choque, com Estevão, sócio majoritário, ameaçando deixar o negócio. Acuada, Ivan e Gilberto decidem então contratar Anísio (Paulo Miklos), um matador de aluguel, para assassinar Estevão e poderem conduzir a construtora do modo como bem entendem. Entretanto, Anísio tem seus próprios planos de ascensão social e aos poucos invade cada vez mais as vidas de Ivan e Gilberto.



**BONNIE & CLYDE – UMA RAJADA DE BALAS**

*Título Original:* Bonnie and Clyde

*Gênero:* Policial

*Tempo de Duração:* 111 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 1967

*Estúdio:* Tatira-Hiller

*Distribuição:* Warner-Seven Arts

*Direção:* Arthur Penn

*Roteiro:* Robert Benton e David Newman

*Produção:* Warren Beatty

*Música:* Charles Strouse

*Fotografia:* Burnett Guffey

*Direção de Arte:* Dean Tavoularis

*Figurino:* Theadora Van Runkle

*Edição:* Dede Allen

▶ **Elenco**

Warren Beatty (Clyde Barrow)

Faye Dunaway (Bonnie Parker)

Michael J. Pollard (C.W. Moss)

Gene Hackman (Buck Barrow)

Estelle Parsons (Blanche)

Denver Pyle (Frank Hamer)

Dub Taylor (Ivan Moss)

Evans Evans (Velma Davis)

Gene Wilder (Eugene Grizzard)

Harry Appling (Tio de Bonnie)

Mabel Cavitt (Mãe de Bonnie)

▶ **Sinopse**

Durante a Grande Depressão, Bonnie Parker (Faye Dunaway) conhece Clyde Barrow (Warren Beatty), um ex-presidiário que foi solto por bom comportamento, quando este tenta roubar o carro de sua mãe. Atraída pelo rapaz, ela o acompanha. Ambos iniciam uma carreira de crimes, assaltando bancos e roubando automóveis. Conhecem o mecânico C.W. Moss (Michael J. Pollard), que passa a ser o novo companheiro da dupla, mas durante um assalto matam uma pessoa e são caçados daí em diante como assassinos. Ao grupo une-se Buck (Gene Hackman), o irmão de Clyde recém-saído da cadeia, e Blanche (Estelle Parsons), sua mulher. Sucedem-se os assaltos e logo o quinteto ganha fama em todo o sul do país. Uma noite, são cercados por vários policiais e, obrigados a matar para fugir, são perseguidos em vários estados.

## **A RAINHA MARGOT**

*Título Original:* La Reine Margot

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 136 minutos

*Ano de Lançamento (França):* 1994

*Estúdio:* Le Studio Canal+ / Centre National de la Cinématographie / D.A. Films / Degeto Film / France 2 Cinéma / NEF Filmproduktion / RCS Films & TV / Renn Productions

*Distribuição:* Miramax Films

*Direção:* Patrice Chéreau

*Roteiro:* Danièle Thompson e Patrice Chéreau, baseado em livro de Alexandre Dumas

*Produção:* Claude Berri

*Música:* Goran Bregovic

*Fotografia:* Philippe Rousselot

*Desenho de Produção:* Richard Peduzzi e Olivier Radot

*Figurino:* Moidele Bickel

*Edição:* François Gédigier e Hélène Viard

### • Elenco

Isabelle Adjani (Margot)

Daniel Auteuil (Henri de Navarre)

Jean-Hugues Anglade (Charles IX)

Vincent Perez (La Môle)

Virna Lisi (Catharina de Médici)

Dominique Blanc (Henriette de Nevers)

Pascal Greggory (Anjou)

Claudio Amendola (Coconnas)

Miguel Bosé (Guise)

Asia Argento (Charlotte de Sauve)

Julien Rassam (Alençon)

Thomas Kretschmann (Nançay)

Jean-Claude Brialy (Coligny)

Jean-Philippe Écoffrey (Condé)

### • Sinopse

No século XVI um casamento de conveniência é celebrado com o intuito de manter a paz. A união entre a católica Marguerite de Valois, a rainha Margot (Isabelle Adjani), e o nobre protestante Henri de Navarre (Daniel Auteuil) tinha como meta unir duas tendências religiosas. O objetivo do casamento foi tão político que os noivos não são obrigados a dormirem juntos. As intrigas palacianas vão culminar com a Noite de São Bartolomeu, na qual milhares de protestantes foram mortos. Após isto Margot acaba se envolvendo com um protestante que está sendo perseguido.

**CLUBE DA LUTA**

*Título Original:* Fight Club

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 140 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 1999

*Estúdio:* Fox 2000 Pictures / Regency Enterprises

*Distribuição:* 20th Century Fox Film Corporation

*Direção:* David Fincher

*Roteiro:* Jim Uhls, baseado em livro de Chuck Palahniuk

*Produção:* Ross Bell, Cean Chaffin e Art Linson

*Música:* The Dust Brothers

*Direção de Fotografia:* Jeff Cronenweth

*Desenho de Produção:* Alex McDowell

*Direção de Arte:* Chris Gorak

*Figurino:* Michael Kaplan

*Edição:* Jim Haygood

*Efeitos Especiais:* Digital Domain

## • Elenco

Edward Norton (Narrador / Jack)

Brad Pitt (Tyler Durden)

Helena Bonham Carter (Marla Singer)

Meat Loaf (Robert Paulson)

Jared Leto (Angel Face)

Zach Grenier (Chefe)

Richmond Arquette (Médico)

## • Sinopse

Jack (Edward Norton) é um executivo yuppie que trabalha como investigador de seguros de uma grande montadora de automóveis. Ele vive muito confortavelmente, mas está em doideira progressiva e, para driblar suas crises de insônia, extravasa sua ansiedade em sessões de terapia grupal, ao lado de gente com câncer, tuberculose e outras doenças, pois é só no meio de moribundos que Jack se sente vivo e assim consegue dormir. Sua alegria só é interrompida pela chegada de Marla Singer (Helena Bonham Carter), uma viciada em heroína com idéia fixa de suicídio. Repentinamente entra na sua vida Tyler Durden (Brad Pitt), um cara ainda mais maluco que Jack. Eles se conhecem em um vôo e mal se falam, mas quando o apartamento de Jack explode misteriosamente ele vai morar com Tyler, que vive em uma mansão caindo aos pedaços. Tyler lhe oferece uma perigosa alternativa: por à prova seu instinto animalesco em combates corporais. Assim nasce o clube do título, que ganha diversos adeptos que aliviam suas tensões arrebatando cada um a cara do outro. O clube tem algumas regras rígidas: 1) Você não fala sobre Clube da Luta, 2) Você não fala sobre Clube da Luta, 3) Quando alguém disser "pare" ou perder os sentidos a luta acaba, 4) Só dois caras em cada luta, 5) Uma luta de cada vez, 6) Sem camisa, sem sapatos, 7) As lutas duram o tempo, que for necessário, 8) Se essa é a sua primeira noite no Clube da Luta, você tem, que lutar. Com o tempo, Tyler demonstra, que seus planos vão além da criação do clube, uma mania, que ganha adeptos no país inteiro e assim Tyler sonha em concretizar o seu "Projeto Caos".

**UM DIA DE FÚRIA**

*Título Original:* Falling Down

*Gênero:* Suspense

*Tempo de Duração:* 113 minutos

*Ano de Lançamento (EUA):* 1993

*Estúdio:* Warner Bros. / Regency Enterprises / Alcor Films / Le Studio Canal+

*Distribuição:* Warner Bros.

*Direção:* Joel Schumacher

*Roteiro:* Ebbe Roe Smith

*Produção:* Timothy Harris, Arnold Kopelson e Herschel Weingrod

*Música:* James Newton Howard

*Fotografia:* Andrzej Bartkowiak

*Desenho de Produção:* Barbara Ling

*Direção de Arte:* Larry Fulton

*Figurino:* Marlene Stewart

*Edição:* Paul Hirsch

► Elenco

Michael Douglas (William Foster)

Robert Duvall (Prendergast)

Barbara Hershey (Beth)

Tuesday Weld (Amanda Prendergast)

Rachel Ticotin (Sandra)

Frederic Forrest (Dono da loja)

Lois Smith (Mãe de William)

Joey Hope Singer (Adele)

Raymond J. Barry (Capitão Yardley)

D.W. Moffet (Detetive Lydecker)

Steve Park (Detetive Brian)

Kimberly Scott (Detetive Jones)

James Keane (Detetive Keene)

► Sinopse

Prendergast (Robert Duvall), um policial em seu último dia de trabalho pois vai se aposentar, arrisca sua vida para tentar deter William Foster (Michael Douglas), um homem emocionalmente perturbado que perdeu seu emprego e vai ao encontro de Beth (Barbara Hershey), sua ex-mulher, e da filha, sem requer reconhecer que o seu casamento já acabou há muito tempo. Em seu caminho, William vai eliminando quem cruza seu destino.

## ANEXO V

## ENTREVISTAS DE QUENTIN TARANTINO

## REVISTA ÉPOCA

Edição 279 - 18/09/2003

## Sangue, ação e risos

Quentin Tarantino fala de sua volta às telas depois de seis anos de ausência, com o violentíssimo *Kill Bill*

Marcelo Bernardes, de Nova York

Divulgação O maior banho de sangue já produzido por um estúdio de Hollywood começa a escorrer pelas telas americanas no dia 10 de outubro. Trata-se da estréia mundial de *Kill Bill: Volume 1*, a espetacular volta do cineasta Quentin Tarantino aos cinemas, de onde estava afastado desde 1997. O ultra-aguardado longa sobre artes marciais foi dividido em duas partes. A primeira delas, conferida com exclusividade por ÉPOCA em Nova York, deverá ser lançada no Brasil em janeiro de 2004.



NOIVA MÁ  
Sem cerimônia, Uma  
Thurman mata 120 em  
uma cena

Uma Thurman interpreta A Noiva, única sobrevivente de uma chacina que, na véspera de seu casamento, dizima familiares, amigos e o bebê que carrega no ventre. Ao despertar de um coma profundo, anos depois, ela decide vingar-se do mandante da carnificina, Bill (interpretado pelo ator de filmes de kung fu David Carradine), percorrendo lugares inóspitos na China e no Japão. O filme tem apenas 95 minutos de duração e a seqüência final, que dura cravados 25 minutos, lembra a passagem em que Neo (Keanu Reeves) enfrenta múltiplos agentes Smith em *Matrix Reloaded*. A diferença é que Uma, sozinha com sua espada de

samurai, perfura, decepa, amputa e degola cerca de 120 pessoas. O sangue parece falso, mas a proeza de Tarantino é genuína.

Depois de ter sacudido (para melhor e para pior) o mercado do cinema independente americano com *Cães de Aluguel* e *Pulp Fiction - Tempo de Violência* (este último custou US\$ 8 milhões e arrecadou US\$ 104 milhões nas bilheterias), Tarantino não recebeu os mesmos confetes pelo subestimado *Jackie Brown*. O posterior sumiço desse rock star do cinema americano alimentou especulações. Houve rumores de crise de criatividade e depressão crônica. Chegou-se até a cogitar que teria virado um impenitente maconheiro. Ele ri de tudo isso. E explica que apenas curtia a vida. Comportando-se como uma criança hiperativa, Tarantino conversou com ÉPOCA.

**ÉPOCA** - *Qual o motivo verdadeiro dessa longa ausência dos cinemas?*

**Quentin Tarantino** - Foi uma decisão consciente. Não tenho vocação para passar todos os dias num set. Quando começo a filmar, são 24 horas, sete dias por semana. E queria sair por aí, conhecer novas pessoas, assistir a filmes de outros cineastas. Nestes seis anos, renovei meu amor pelo cinema, que voltou a ser minha religião.

**ÉPOCA** - *Mas não enfrentou muita pressão para voltar a filmar?*

**Tarantino** - Não preciso fazer filmes para pagar a construção da minha piscina. *Pulp Fiction* - *Tempo de Violência* foi muito bem na bilheteria. Eu poderia passar vários anos sem trabalhar. Tive várias propostas, mas, quando faço um filme, quero que ele seja tudo para mim. Quando ficar velho e inútil, quero olhar para minha filmografia e sentir orgulho. Quero que as crianças que nasçam hoje descubram meus filmes daqui a 15 anos, do mesmo jeito que na adolescência eu descobri Howard Hawks.

**ÉPOCA** - *Você voltou mudado?*

**Tarantino** - Eu mudei, claro. Decidi não fazer igual fiz sempre. Não quero me transformar no cara que faz o mesmo filme todos os anos. Não quero ser o Woody Allen.

**ÉPOCA** - *Seu novo filme, Kill Bill: Volume 1, é uma carnificina do começo ao fim. Como você justifica isso?*

**Tarantino** - Não tenho por que justificar. Para mim a violência é uma forma de entretenimento cinematográfico e uma expressão de quem sou e de onde vim. Pedir para justificar a violência de meus filmes é como pedir a Vincent Minelli para explicar a razão dos números musicais de seus filmes. O cinema pode lidar com a violência de um jeito que a literatura e a pintura não podem. É como se Thomas Edison tivesse inventado a câmera justamente para tal fim. Além disso, fazer esse tipo de filme é divertido.

Divulgação



**ÓCIO CRIATIVO**

Tarantino passou seis anos vendo filmes e novas pessoas

Divulgação



**ORIENTE**

Kill Bill homenageia kung fu

**ÉPOCA** - *Você é violento?*

**Tarantino** - Sou feliz. Mas quer saber se existe raiva dentro de mim? Provavelmente, sim. Deve estar dentro de mim. Como e por que, não sei responder. E não quero saber, pois não é do meu feitio ser psicanalítico. Cresci vendo filmes de terror, de kung fu, filmes de Clint Eastwood e Charles Bronson. Passei a respirar as imagens desse mundo. É bobagem dizer que crianças que vêem filmes violentos se tornam violentas.

**ÉPOCA** - *Elas se tornam o quê?*

**Tarantino** - Elas se tornam cineastas violentos (*risos*).

**ÉPOCA** - *Ao iniciar a produção de Kill Bill, Uma Thurman anunciou que estava grávida. Você parou tudo e a esperou por quase um ano. Por quê?*

**Tarantino** - Uma é a minha atriz preferida. Nenhum outro diretor teria esperado tanto por uma atriz. Mas *Kill Bill* é meu filme de Yakuza, é meu filme de samurai, é meu

*spaghetti western*, é meu filme inspirado em quadrinhos, mas é também meu filme Josef Von Sternberg. Quando estava pronto para começar a filmar *Marrocos*, em 1930, Sternberg descobriu que Marlene Dietrich estava grávida. Mas ele não queria fazer o filme com outra atriz e decidiu esperá-la. A história se repete!

**ÉPOCA** - *Você vai lançar o filme em duas partes. Em que estágio estava quando decidiu dividi-lo ao meio?*

**Tarantino** - Estava no último mês de filmagens quando Harvey (Weinstein, produtor do estúdio Miramax) surgiu com a idéia. Ao decidirmos que o filme seria dividido, depois de uma reunião de três horas, voltei ao set e continuei filmando normalmente. Richard Lester fez coisa parecida em *Os Três e Quatro Mosqueteiros*.

**ÉPOCA** - *Você ressuscitou as carreiras de John Travolta, Pam Grier e Robert Foster e, agora, está dando uma grande chance a David Carradine. Por que ele?*

**Tarantino** - O Bill da história seria Warren Beatty. E Beatty teria sido maravilhoso. Mas, enquanto escrevia o roteiro, li a biografia de Carradine. Era um livro fenomenal, uma combinação entre Jack Kerouac, Charles Dickens e David Carradine (*risos*). Sempre fui grande fã dele, pois sua dedicação às artes marciais é incrível, e decidi chamá-lo. David aparece apenas durante um minuto no primeiro filme. Queria que ele só surgisse na fase final, como Marlon Brando em *Apocalypse Now*. Em *Kill Bill: Volume 2*, David está em todo o filme e divide os créditos com Uma.

**ÉPOCA** - *Como reage a críticas negativas?*

**Tarantino** - Dói quando estou atuando e os críticos dizem que meu trabalho é sofrível. Dói porque parece ser pessoal. Quando a crítica é de um filme que dirigi, não me importo, pois meus filmes podem não significar nada para uns e muito para outros.

Divulgação



JACKIE BROWN  
Reação fria, com Samuel Jackson e Robert DeNiro

## REVISTA BRAVO

Edição 78 – Março/2004

### A TRADIÇÃO DA VIOLÊNCIA...

Dos clássicos aos filmes mais obscuros, do lixo ao cult, Quentin Tarantino absorve, processa e se nutre de tudo o que o cinema tem de bom e de ruim. E devolve em filmes recheados de referências pop e imbuídos de um genuíno amor por seu ofício. Essa paixão reenergizou o cinema americano com *Cães de Aluguel* (1992) e *Tempo de Violência* (*Pulp Fiction*, 1994), transformando Tarantino numa referência - talvez a principal - dos anos 90. E pondo um peso sobre as suas costas: depois do sucesso modesto de *Jackie Brown*, lançado em 1997, ele mergulhou num longo limbo.

Após seis anos de ausência, cercado de rumores variados sobre sua carreira e o verdadeiro quilate do seu talento (já teria dado tudo o que tinha que dar?), após meses sem fim tentando concluir o script de um filme ambientado na Segunda Guerra Mundial (escreveu três scripts, dos quais talvez nenhum venha a ser produzido), Quentin reencontrou o caminho.

Para isso, voltou às raízes: revisitou os filmes que embalaram sua juventude - westerns spaghetti, toneladas de kung fu, filmes japoneses protagonizados por vilões da yakuza - , inseriu uma animação ali no meio, misturou tudo e criou *Kill Bill*. Ou melhor, criou dois "volumes" de um filme originalmente planejado como um só. A primeira parte está chegando ao Brasil. A segunda estréia neste semestre nos Estados Unidos.

Já considerado um dos filmes mais violentos de toda a história do cinema americano, rodado nos Estados Unidos, Japão, México e China, *Kill Bill: Volume 1* mostra a jornada da Noiva (Uma Thurman), uma assassina aposentada que sofre um atentado em pleno altar - grávida, ainda por cima - e, saída de quatro anos de coma, parte no encalço de seus algozes, um a um, para eliminá-los: a golpes de faca e de uma afiadíssima espada de samurai. É sobre essa história e o resto do universo tarantinesco que o diretor falou na entrevista que segue, concedida em Los Angeles:

*BRAVO!:* Como nasceu a idéia de *Kill Bill*?

Quentin Tarantino: Sou fã não apenas de determinados gêneros de filme, como também de sub-gêneros. Por exemplo, gosto de filmes de gangster, mas especialmente de filmes sobre grandes golpes. Sempre gostei de filmes sobre vingança, da simplicidade deles, sejam westerns, filmes de kung fu, policiais, filmes de samurai, de detetive. Você estrutura o filme conforme a lista de desafetos que o vingador irá eliminar. Durante as filmagens de *Tempo de Violência*, estávamos num bar, entornando mesmo, para descarregar a tensão. Foi quando surgiu a idéia de um filme de vingança em que Uma seria uma assassina. Foi ela quem disse: "Imagine se a primeira vez que a gente vê essa personagem, toda arrebatada, coberta de sangue, um furo de bala de revólver na cabeça, um monte de cadáveres em volta dela ... e ela está vestida de noiva?" (risos). Então, tive de destrinchar aquilo: se ela está vestida de noiva, ela está numa igreja, né?



E quem é o noivo? E quem é esse tal de Bill? E por que ele deu um tiro na noiva? Escrevi umas oito ou nove páginas com base naquilo e deixei quieto. Só fui retomar quase nove anos depois. Foi durante o ano e meio escrevendo o roteiro que vieram todas as influências.

*Como foi isso?*

Não foi com a intenção de imitar. O objetivo era pegar o feeling. Metade do tempo eu fico tirando coisas de outros filmes, de memória. De repente, você tem apenas uma lembrança e enfeita aquilo. E eu cresci vendo filmes japoneses sobre samurais, vendo filmes de kung fu feitos pelos Shaw Brothers, westerns spaghetti. Enquanto ia escrevendo o roteiro, via de um a três filmes por dia. Eu precisava me imergir completamente nos zooms, nos flashbacks com dupla exposição. Porque é o vocabulário do gênero. E no final do processo, era como se aqueles fossem os únicos filmes do mundo.

*Como se deu a decisão de dividir o original em dois? Ficou muito diferente do que era para ser o filme único?*

Muito pouco. Não precisei filmar nada de novo, porque já estava tudo rodado. Na verdade, eu sempre quis que fossem dois filmes, porque assim eu teria espaço para incluir tudo aquilo que havia colocado nessa história. Se no começo eu tivesse ido conversar com Harvey (Weinstein, produtor) e pedisse para dividir o filme, talvez ele concordasse. Mas não me pareceu sábio perguntar. Ele poderia responder: "Bom, então que tal pegar o script e cortar uma porrada de coisas?" (risos). No último mês das filmagens, Harvey disse: "Eu odiaria cortar alguma coisa. Está tão bom. Que tal se a gente lançasse dois filmes?". E eu: "Dá para assinar um papel dizendo isso agora?" (risos). Demorou apenas uma hora até eu descobrir a maneira como faria a divisão.

*Você disse numa entrevista que é esquisito ser Quentin Tarantino. Por quê?*

O negócio é que desde muito pequeno, de garotinho, eu venho enchendo a minha cabeça de imagens divertidas, de coisas bacanas. E por sorte eu tenho uma ótima memória. O que é ótimo para um escritor. Muita gente tem uma memória falha. Eu tenho uma memória que guarda tudo como se fosse um cofre de aço. Lembro de imagens de filmes que vi com quatro, cinco, seis anos. E às vezes nem sei a que filme pertence aquela imagem. Mas de repente eu o vejo de novo e "cara, é aquele que eu vi com a minha mãe e não sabia mais qual era!". Tem vezes que não tenho certeza de sequer ter visto aquela imagem no cinema. Será que foi algo que eu imaginei?

*Qual é sua reação diante daqueles que reclamam da violência no cinema - e nos seus filmes, em particular?*

Existe a violência na vida real e existe a violência no cinema. Estamos falando de duas coisas diferentes. Da mesma forma que dançar nas ruas na vida real e dançar nas ruas no cinema são duas coisas diferentes. Na minha opinião, violência é aquilo de mais

cinematográfico e divertido que você pode fazer num filme. Não agrada a todo mundo. E nem precisa. Mas, por mais que se discuta isso, para mim as seqüências de ação são as que mais se aproximam do cinema em seu estado puro.

*Como você reage a novos diretores que adotaram um estilo, digamos, tarantinesco?*

Quando as pessoas começaram a falar isso desses filmes, depois de Tempo de Violência, eu entendia o que elas queriam dizer. Mas não achava que podia levar muito a sério, porque eu mesmo iria pensar que o sucesso subira à cabeça. Eu também já havia passado por aquilo, quando diziam "ah, obviamente ele roubou isso". Às vezes, estavam certas! Às vezes, totalmente erradas: eu nunca tinha visto o filme referido. Tive de aturar chamarem Cães de Aluguel de "Scorsese dos pobres", de "Os Bons Companheiros light". Não acho que tenha merecido. Eu entendia o argumento, lógico que Scorsese me inspirou, mas tentei minimizar isso, falando mais sobre Brian De Palma, para não ficar taxado de imitador de Scorsese. Só que a escola Scorsese de cinema foi a do cinema independente. Todo mundo queria ser Scorsese, e por isso saíram tantos filmes tentando parecer os dele. Adoro os westerns spaghetti, um gênero que gerou 300 filmes em cerca de três anos! E tudo nasceu graças a Sergio Leone! Quisera eu tivessem feito 300 filmes "tipo Quentin" tão bons quanto os westerns spaghetti feitos depois de Sergio Leone.

*Quais diretores impressionam você hoje?*

Meu diretor favorito, disparado, e provavelmente o que mais me influenciou é Sergio Leone. Não consigo me imaginar conseguindo fazer algo tão perfeito quanto a cena final de Três Homens em Conflito (1966). Mas vou tentar! Outro favorito é Chang Cheh (The Legend of the 7 Golden Vampires, 1974). Ele está para a velha-guarda de diretores de Hong Kong como John Ford está para os westerns. Também sou um grande fã de Howard Hawks, adoro Brian De Palma. Entre os diretores novos (ver texto adiante), gosto muito de David Fincher (Clube da Luta), Sofia Coppola (Encontros e Desencontros) - sempre adorei o trabalho do pai dela -, e também Robert Rodriguez, Paul Thomas Anderson e Luc Besson (O Profissional). Mas um dos diretores mais impressionantes trabalhando atualmente é o japonês Takashi Miike (Oodishon, 2000).

*Woody Allen disse que os filmes são lindos quando os roteiriza, mas, uma vez filmados, nunca ficam como ele havia imaginado. Os filmes que você dirige ficam exatamente como você os havia escrito?*

Ficam melhores. Antes de dormir, toda noite rezo e agradeço por ser assim. Porque sempre ouvi falar que o diretor fica decepcionado com o filme pronto. Roman Polanski fala disso no livro dele. John Boorman fala disso no livro dele. Lembro de John Landis dizer que é ótimo quando você consegue 60, 80% daquilo que almejava. Então, sempre achei que fosse essa a porcentagem - e que você tinha de se contentar. Por outro lado, se você pensar somente em termos do filme que tem na cabeça, seu filme está hermeticamente selado dentro de um jarro. Se tudo aquilo que você almeja fazer está contido naquele script, então publique o script. E fim de papo. Quando estou escrevendo, não existe nada mais importante que aquele roteiro. Mas, quando chega a hora de filmá-lo, dane-se o script! Tudo que existia na minha cabeça ainda está ali, mas agora vai ser combinado com as vozes dos atores. Quando Woody Allen estava

escrevendo Poderosa Afrodite ele não sabia como seria a voz de Mira Sorvino. E foi aquilo que deu vida à personagem. É o que busco, o batimento cardíaco humano dos atores. Embora você precise tomar cuidado para não se desviar do plano original só porque, de repente, surgiu algo diferente.

*Uma Thurman disse, numa entrevista à revista Vanity Fair, que se alguém oferecesse a você um papel de ator num filme você largaria Kill Bill. É tão grande assim sua paixão por representar?*

Representar foi a primeira coisa que eu fiz no cinema. E aconteceu porque você, quando é garoto, acaba gravitando em torno dos atores, da mesma forma que quem gosta de esporte vai se identificar inicialmente com os jogadores. Não sou o tipo de diretor que fica o tempo todo falando sobre lentes, gelatinas, luzes e toda essa técnica. São coisas que eu desconheço. Nesse sentido, sou um amador. Eu aprendo durante a filmagem - use uma lente de 30 mm nessa cena, uma de 50 mmm naquela -, e assim que terminamos esqueço. Mas eu sei conversar com os atores e tirar deles o melhor. Sou a melhor platéia deles. Um dos meus modos favoritos de dirigir é fazendo analogias para aquilo que eu quero que eles façam. Não digo "faça assim". Quero que eles tragam o processo interpretativo. Também é importante saber quando é a hora de deixar o ator em paz. Não é preciso dizer alguma coisa depois de toda tomada. Quando os atores estão trabalhando bem, saia do caminho e curta o show.

*Qual é o estado atual do cinema americano?*

Assim como o de qualquer outro país, ele permanecerá saudável na medida em que houver de três a cinco cineastas cujos novos filmes você fica sempre ansioso para ver. Não precisa mais que isso. Sejam lá quais forem os problemas de Hollywood, sempre sai alguma coisa boa. Se você tiver dificuldade em compilar a sua listinha dos dez melhores filmes do ano, porque escolher só dez está difícil, então vai tudo bem. É uma obra-prima por ano! Se a base for essa, vai tudo bem na Dinamarca (risos).

## **Frases**

"Não falo sobre lentes, gelatinas, luzes. São coisas que desconheço. Nesse sentido, sou um amador"

"Violência é aquilo de mais cinematográfico e divertido que você pode fazer num filme"

"Quando escrevo, não há nada mais importante que o roteiro. Mas, na hora de filmar, dane-se o script"

"Sei tirar dos atores o melhor. Quando eles estão trabalhando bem, saia do caminho e curta o show"

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.  
This page will not be added after purchasing Win2PDF.