

O pastiche em Bastardos Inglórios

Bruno Costa

Resumo: Este artigo repensa o pastiche a partir da relação com a história e do vaivém entre mundos da ficção vistos no filme *Bastardos Inglórios* (2009) de Quentin Tarantino. Com o termo pastiche partimos em busca de valências da ficção cinematográfica contemporânea, para tanto, algumas viragens tipicamente pós-modernas. Afastando-se da concepção marcadamente negativa do termo, o pastiche pode ser útil para compreendermos o reposicionamento das relações entre textos, destacando a produtividade da citação e da composição em busca de uma nova concepção de originalidade para além da arte aurática da modernidade.

Palavras-chave: pastiche, paródia, Tarantino, cinema

Abstract: The pastiche in *Inglorious Bastards* - This article examines pastiche from the connection to history and back-and-forth between the fiction worlds featured in the film *Inglourious Basterds* (2009) from Quentin Tarantino. With the term pastiche we set off in search of contemporary fiction film valences, therefore considering some typically postmodern turns. Stepping away from the distinctly negative conception of the term, the pastiche might be useful to understand the repositioning of relations amongst texts, outlining the productivity and the composition's quotation in the pursue of a new originality conception beyond the auratic art of modernity.

Key words: pastiche, parody, Tarantino, cinema

O mundo aberto pela duplicação ficcional em *Bastardos Inglórios* constitui-se como um reflexo paródico da realidade extradiegética, ou, se quisermos ir um pouco mais além, poderíamos afirmar que esse mundo destaca-se de qualquer contato com o real. Esta separação, este descolamento do real dá-se por variados recursos que dão à ficção do *como* se uma independência notável. Tarantino estabelece o primado da ficção na marcação destacada por cartões-títulos com os nomes dos capítulos, remete ao entretenimento

descompromissado ao criar sua própria estética *exploitation* nas cenas de violência e, finalmente, abraça a repetição ficcional imaginária no distanciamento gradual do referente histórico. Neste ponto, há de se destacar o direcionamento à imersão: o mundo replicado pretende enredar o espectador e deixar de lado, ao menos temporariamente, a realidade empírico-factual. Já não se trata de duplicar com intuito de revelar aspectos ocultos da realidade, distante da *alétheia* possível pela *mimesis*; o filme tende a compor um mundo autorreferente. Ao invés de projetar-se para fora do cinema, desdobra-se em relações com outros mundos francamente imaginários. No lugar de pontes com a realidade extradiegética, elevam-se barreiras a partir dos modos de fruição do entretenimento. Constrói-se, deste modo, uma espécie de metaficção que se relaciona intimamente com a história do cinema, tanto de forma velada nas referências a outros filmes quanto de forma explícita quando o cinema vem para o centro da diegese – nos diálogos envolvendo Goebbels, na escolha de uma sala de cinema como palco para o clímax do filme, no foco nos processos técnicos de produção e exibição do filme artesanal de Shosanna e, mais obviamente, no filme dentro do filme, *Orgulho de uma nação*.

Este retorno constante ao cinema tende a construir um mundo fechado cujos modos de funcionamento pouco se questiona. Portanto, o termo paródia talvez não seja o mais apropriado para denominar o mote das interações com a realidade extradiegética e com os demais filmes. Tampouco a abordagem cômica do filme parece almejar um questionamento irônico, ela não procura o exagero como forma de destacar a irracionalidade ou o ridículo. Pelo contrário, alimenta-se da estereotipação, utiliza o excesso para reforçar o tom caricato da narrativa. Deste modo, a falta de verossimilhança que cerca a repetição ficcional (especialmente no que concerne ao grupo que dá nome ao filme) pede o auxílio de elementos cômicos para que, dentro de um universo diegético do exagero e do absurdo, o inverossímil se torne, dialeticamente, fonte do poder da encenação cômica.

Como denominar esta paródia esvaziada do poder de cruzar mundos? Se seguirmos Jameson (2007), temos a resposta rápida: pastiche. O pastiche seria a paródia pálida, uma paródia “branca”, sem a verdadeira inflexão irônica (ou na expressão original, “uma estátua sem olhos”), embora não completamente destituída de humor. Para Jameson, vivemos em uma situação cultural de pastiche, uma variante da paródia “mas [...] sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento ainda existe uma saudável normalidade linguística” (ibidem, p. 45) Assim, todo o malabarismo linguístico e o maneirismo característicos dos modernos que explodiu em uma miríade de estilos e inovações estéticas durante o alto modernismo parece ter esgotado, por fim, a paródia. Pois toda paródia necessita de uma austera e dominante normalidade na qual se mirar, uma norma negada e ao mesmo tempo reafirmada. Com a fragmentação do tecido social, a própria norma foi eclipsada, encontra-se agora apenas no reduzido discurso neutro e reificado das mídias (que também não é nada mais que uma voz, um idioleto entre muitos outros).

A diferença entre a situação cultural de paródia e a de pastiche é que, enquanto na primeira depende-se da norma, e precisa-se dela como uma espécie de salvaguarda de sua pertinência, a segunda já é um reflexo de um momento em que não existe qualquer normalidade. Assim, se as paródias podiam explorar as idiosincrasias e as singularidades dos estilos, seja explorando sua artificialidade, seja ironizando suas estratégias, na situação de pastiche o que resta é o simulacro, uma canibalização aleatória de estilos, carregada de um “historicismo” que só pode representar o passado como a cópia de algo que nunca existiu.

Em *Bastardos Inglórios* o pastiche desenvolve-se, por exemplo, na recriação de figuras históricas como Hitler, Churchill e Goebbels. Nesta recriação ficcional vemos acionada uma relação que descola do referente histórico as personagens. A caracterização histriônica, deste modo,

contribui poderosa e sistematicamente para a reificação destes personagens e para nos tornar impossível a recepção de sua representação sem a intromissão anterior de um conhecimento já adquirido ou de uma *doxa* – algo que empresta ao texto um sentido extraordinário de *déjà vu* e uma familiaridade peculiar que é tentador associar ao “retorno do reprimido” do Freud de “O sinistro” mais do que qualquer outra formação histórica de parte do leitor. (JAMESON, 2007, p. 51)

Embora falando do romance histórico de Doctorow, *Ragtime* (2009), esta descrição de Jameson pode ser útil para compreendermos a caracterização das figuras históricas em *Bastardos Inglórios*. Este paralelo mostra-se ainda mais rico se pesarmos a volatilidade do magma associado às significações imaginárias que, em uma de suas viragens, promoveu o esquecimento midiático das figuras históricas do romance, Houdini, Freud, JP Morgan e Ford. Tarantino, por sua vez, trabalha com personagens ainda fortemente enraizadas no imaginário, muitas delas vítimas da ‘doxificação’¹ operada pelo midiático. O Hitler de Tarantino, por exemplo, dialoga com versões ficcionais anteriores, especialmente a de Chaplin em *O grande ditador* (1940) usando a ‘doxificação’ como fonte para a criação da caricatura. O exagero de traços característicos que marca a feitura da caricatura, deste modo, alimenta-se da e alimenta a *doxa*, ao mesmo tempo em que apaga outras características historicamente validadas, apostando na platitude em detrimento da esfericidade. Estabelece-se, como neste exemplo, uma relação com a personagem que conversa com as significações imaginárias midiáticas instituídas. Também Churchill surge em seu viés mais caricato. Destacam-se na construção de sua figura uma série de estereótipos ligados ao primeiro ministro inglês. Goebbels e Goering, por sua vez, ainda que sejam semelhantes às correspondentes figuras históricas, recebem uma pequena apresentação. Os letreiros que indicam os nomes das personagens revelam uma preocupação com a falta de notoriedade midiática de duas das mais importantes figuras do Terceiro Reich.

¹ O termo ‘doxificação’ é o tomado aqui como a resultante de um processo de criação e reforço de uma série de opiniões sobre um personagem, uma situação histórica etc.



Figs. 1 e 2. Hitler e Churchill



Figs 3 e 4. Goebbels e Goering

O intrometimento da *doxa* prévia mostra-se evidente na própria temática do filme. O grupo terrorista revanchista judeu é, sem dúvida, uma resposta bem humorada ao holocausto. Entretanto, o massacre dos judeus e a existência dos campos de concentração só foram descobertos depois da guerra. As tatuagens nos prisioneiros dos campos – revertidas na suástica entalhada na testa dos nazistas – também só foram reveladas depois do fim do confronto. Enfim, tudo que justificaria a formação e a ação dos Bastardos Inglórios só pôde ser descoberto depois do conflito, afastando ainda mais o filme da historicidade. A Segunda Guerra imaginária de Tarantino revela-se, mais uma vez, completamente presenteísta. A *doxa* midiática se apresenta como modeladora da construção de uma falsa ruína do passado deixando ver como se erige outro pastiche, que mistura passado e presente de modo específico e habilita uma duplicação ficcional aparentemente histórica, mas completamente voltada para o presente. Como na moda retrô, o passado só fornece o tema, ou ainda, a autenticidade é só visual, nunca histórica.

O pastiche de Tarantino, entretanto, não se limita às caracterizações das figuras históricas. Como em outros de seus trabalhos, há uma considerável referência a filmes, seriados de TV e outras manifestações da cultura *pop*. Para Mauro Baptista (2010) este caráter enciclopédico do cinema de Tarantino constitui, de fato, seu estilo. A mistura de influências tão distintas como Hawks, Godard, Leone e Woo não permite considerá-lo

herdeiro específico de uma tradição, pelo contrário, ele inaugura um cinema eclético e paródico. Entretanto, para Baptista (2010), há de se fazer uma diferença entre o citacionismo insosso de Brian de Palma e a paródia bem humorada e produtiva de Tarantino, seu cinema será, portanto, “criativo, que se vale da paródia em oposição a um cinema pós-moderno conservador, apegado a uma depauperação do cinema clássico, à citação sem diferença e ao pastiche” (ibidem, p. 46). De todo modo, este movimento de menção constante a outros textos deixa claro como se tornou espesso o palimpsesto midiático. Esta espessura considerável permite também estendermos o conceito de pastiche: o descolamento do real e da realidade, neste caso, dá-se pela referência a outros produtos que se esquecem do mundo além do filme.

Outro ponto de entrada no pastiche de Tarantino pode ser aberto a partir da alta reflexividade de sua representação. Distanciando-se tanto da transparência do realismo como da paródia típica do alto modernismo, a estratégia representativa de Tarantino indica uma postura pós-moderna no que tange à capacidade da narrativa de ficção de se relacionar com a realidade. O assumir pleno do jogo encaminha o espectador à diversão e à imersão no espaço do mundo encenado. Se seguirmos o pensamento de Hutcheon (2002), a abertura cômica do filme torna-se positivamente produtiva, ela marca a tentativa de revitalização da repetição, da cópia, enfim, do pastiche como um novo discurso do novo que enfrenta os critérios valorativos da modernidade que estavam presos às noções de autenticidade, originalidade e de aura. Nas palavras da autora, “a história da representação ela mesma pode tornar-se um tema válido da arte, e não apenas sua história na alta arte” (ibidem, p. 33, tradução nossa²). Já não se trata, então, de uma respeitosa e moderna análise histórica da arte cinematográfica, o pastiche de Tarantino faz do manancial de signos e significados do cinema o mote de sua representação, apelando à heterogeneidade da sua combinação como modo de formar uma concepção de originalidade³.

Ao criar sua própria versão do passado, o filme, de certo modo, ironiza e problematiza o escopo do discurso histórico. Se parte da consciência pós-moderna aponta sempre para o caráter subjetivo, ideológico e limitado de qualquer narrativa do passado, Tarantino expõe os limites da reconstrução histórica pelo avesso. A ficção historicista de Tarantino honestamente assume seu caráter limitado ao levar ao exagero a visão do presente que (como em qualquer representação histórica) comanda a reescrita do passado. Se mesmo o nosso senso de realidade já foi desmascarado como uma construção, se a realidade, nos termos de Barthes (2003), é mesmo indomável, ao renunciar a qualquer pretensão de real, a ficção de Tarantino potencializa seu poder de manter o espectador dentro do universo ficcional.

Se continuarmos apostando na alta reflexividade da representação ficcional de *Bastardos Inglórios*, o uso dos estereótipos pode ser tomado como um sinal da profunda consciência da consagração de certas *doxai* relacionadas não só à Segunda Guerra como à

² “[...] the history of representation itself can become a valid subject of art, and not just its history in high art”.

³ Algo semelhante ao que Godard fez na sua história do cinema.

representação midiática da mesma. Vítima da historicização sufocante da modernidade, a Segunda Guerra já não é mais apreensível sem a intromissão de uma série de *doxai* relacionadas. A entrada de Tarantino, neste ponto, fornece uma nova oxigenação para a representação da guerra, tal qual a visão racial de Spike Lee em *O milagre de Santa Ana* (2008). Em comum, as duas formas de representação denunciam aspectos da ficção pós-moderna, sua renovação a partir da aposta na subjetividade destacada orientada por questões de gênero étnicas e raciais e a postura relaxada e descompromissada livre da tensão histórica.

Do viés criativo, cabe aqui outro paralelo com *Ragtime*, se a ficção de Doctorow brinca e problematiza a historicidade “séria” de Dos Passos na trilogia *USA, Bastardos Inglórios* não deixa de se referir ironicamente à iconografia cinematográfica sobre a Segunda Guerra, igualmente “séria” e, muitas vezes, épica. Esta problematização igualmente despreziosa e controversa vai definir, para Hutcheon, a paródia pós-moderna.

A paródia pós-moderna é uma espécie de revisão contestadora ou releitura do passado que tanto confirma como subverte o poder das representações da história. Esta convicção paradoxal da remotabilidade do passado e a necessidade de lidar com ele no presente tem sido chamada de “impulso alegórico” do pós-modernismo [...] Eu simplesmente chamaria de paródia. (HUTCHEON, 2002, p. 91, tradução nossa⁴)

Especificamente no cinema, a variante pós-moderna da paródia diferencia-se de sua congênera moderna em relação ao alcance do impulso satírico. A alta reflexividade geradora de metaficcões não é novidade no cinema – *8 ½* de Fellini, por exemplo, é de 1963 – nem é tipicamente pós-moderna. Para entender a novidade do impulso paródico pós-moderno, devemos recorrer à periodização. Assim, a chamada à mediação feita nas obras modernas corresponde a uma resposta ao então vigente sistema representativo, ou seja, ao realismo. De modo geral, as respostas modernistas à pretensa transparência da representação realista-naturalista hollywoodiana visavam, simultaneamente, minar este modo de representação e autenticar uma nova estética. Por esta razão, as paródias modernas eram eminentemente contestadoras e políticas, fortemente associadas ao pensamento crítico-ideológico que deu força aos vários modernismos dos cinemas de países periféricos (tomando Hollywood como o centro ao qual se dirigiam estes ataques). A alta reflexividade associada ao modernismo cinematográfico, portanto, problematizou o realismo no cinema, constatação endossada pela tentativa contemporânea de revitalizar esta estética. Por outro lado, a metaficção já foi plenamente incorporada, mesmo em Hollywood. Agora somos confrontados não com *8 ½* de Fellini, mas com sua versão esvaziada e *cult*, a exemplo de *Adaptação* de Spike Jonze (2002).

⁴ “Postmodern parody is a kind contesting revision or rereading of the past that both confirms and subverts the power of the representations of history. This paradoxical conviction of the remoteness of the past and the need of dealing with it in the present has been called the ‘allegorical impulse’ of postmodernism. I would simply call it parody”.

Neste ponto, seguimos com Hutcheon quando afirma que o pós-modernismo é menos radical que o modernismo, portanto, a metaficção cinematográfica pós-moderna é mais deliberadamente ambígua em sua crítica, mais ideologicamente contraditória e ambivalente. *Adaptação*, neste caso, seria a versão pálida da paródia de Fellini, um produto refinado, mas eminentemente padronizado, com direito a *happy end* e tudo mais. O pastiche de Tarantino filia-se a esta versão pós-moderna da paródia, ele sinaliza antes uma continuidade com a tradição cinematográfica, seu impulso satírico é mais respeitoso com o material a que se refere do que normalmente se esperaria de uma paródia. Por isso, mais uma vez acompanhamos Hutcheon quando ela afirma que o traço eminente do pastiche pós-moderno (ou paródia, termo que ela prefere) está relacionado ao horizonte de expectativas do espectador. O impulso paródico, portanto, surge na recombinação que descontextualiza o material fonte aventado nas referências. Faltam, entretanto, certos elementos essenciais na estética de Tarantino para que possamos classificar seu filme como uma paródia, elementos elencados pela própria Hutcheon (1985). A paródia é um gênero que propõe uma codificação sofisticada ao trabalhar simultaneamente com, ao menos, dois textos: aquele se mostra e aquele que se aventa. Daí a definição de paródia como síntese bitextual. Também necessárias a uma paródia são a separação e o contraste, ou seja, o texto paródico exige uma distância irônica e crítica. Finalmente, o propósito final da paródia está na sobreposição de dois níveis, um mais superficial e imediato e outro mais implícito ou de fundo.

Não faltam menções a outros filmes em Tarantino e talvez esteja neste excesso de referências um dos empecilhos para a paródia. Não se forma, deste modo, um contraste marcado com outro texto ou discurso. Mais enciclopédico que efetivamente crítico e irônico com suas referências, *Bastardos Inglórios* não cumpre a exigência de distância da paródia. A citação respeitosa (embora descontextualizada) e exagerada contribui também para apagar o fundo, neste caso a intertextualidade de Tarantino surge menos como tributária ou dependente do conhecimento da tradição filmográfica do que como uma pós-moderna forma do novo. Mesmo sem a inflexão iconoclasta manifesta, a estética de Tarantino é algo canibalesca, também consome e apaga os materiais fontes. Especificamente em relação à combinação de diversos materiais, destaca-se o parentesco com a colagem, como nesta o resultado final da sobreposição vem para o primeiro plano e as partes que compõe o mosaico, recortadas e combinadas entre si, são descontextualizadas e algo apagadas pelo arranjo do todo. Mesmo o humor inegavelmente presente no filme é algo farsesco, exagerado e muitas vezes ridículo, a opção por personagens estereotipadas aproxima a comédia das manifestações populares e a afasta da sofisticação da ironia. O termo paródia, portanto, não parece adequado para o mote das relações propostas por Tarantino.

Se Hutcheon e Baptista – que trata especificamente da obra do cineasta – preferem o termo paródia, talvez encontremos a explicação em outro lugar. A opção de Hutcheon por “paródia pós-moderna” ao invés de “pastiche” é derivada em parte de sua querela

com Jameson. Também Baptista parece deter uma concepção marcadamente pejorativa de pastiche. Ambos parecem presos a uma conotação negativa que é sugerida até pela etimologia do termo, oriundo do italiano *pasticcio* e até hoje usado em sua língua original para designar engodo ou enganação. O pastiche de Tarantino deve ser pensado, portanto, de modo a se desligar da referência pejorativa, acentuando antes a combinação e imitação de outros trabalhos e estilos. Aliado à origem culinária do *pasticcio* – que implica a combinação de ingredientes que preserva e mesmo destaca a diferença – a “noção central é que os elementos que formam o *pasticcio* são considerados diferentes em termos de gênero, autoria, período, modo ou outra coisa e que eles normalmente ou, talvez, nem mesmo facilmente, estariam juntos” (DYER, 2007, p. 10, tradução nossa⁵).

Em *Bastardos Inglórios*, o pastiche desenha-se até na estrutura narrativa dividida em partes do filme, trazendo o cruzamento de gêneros ainda mais para perto. Em alguns momentos sobressai a *mise-en-scène* destacada, até mesmo exagerada, tributária dos *westerns spaghetti*. Tanto na sequência de abertura como na ação na taverna subterrânea, a encenação do conflito destaca-se da naturalidade, quebrando temporariamente a transparência e apostando no caráter lúdico do jogo. Em outros momentos, como na primeira execução e interrogatório dos nazistas pelos Bastardos, o teatro abre-se para a exploração da violência típica dos filmes *exploitation*. Já no massacre final no cinema, a tensão é substituída pela *jouissance* das personagens que metralham, entre sorrisos, todos os espectadores. Por vezes, é o aspecto metaficcional das personagens que denuncia o pastiche, com atores interpretando atores, um crítico de cinema travestido de espião e, finalmente, o antagonista destacado Hans Landa, que não deixa de ser um ator por cima do ator Christoph Waltz. Entretanto, talvez o pastiche mais evidente seja o filme dentro do filme que, por sinal, foi dirigido por um dos atores, Eli Roth. *Orgulho de uma nação* não pode ser acriticamente designado como uma paródia, pois lhe falta a dupla exigência de distância e proximidade a qual remete o prefixo grego *para*. Apesar de efetivamente se referir aos filmes de propaganda do nazismo, o curta-metragem não chega a se destacar do material que emula ao ponto de criar uma distância calculada. Concordamos com Dyer, portanto, quando ele diz que a “paródia implica uma posição segura fora do que se refere, uma de conhecimento e de julgamento seguros” (DYER, 2007, p. 46, tradução nossa⁶). Como o *News’s on the march* de Cidadão Kane, o filme dentro do filme não se destaca marcadamente em sua relação paródica com os filmes de propaganda nazista. Em ambos os casos, o pastiche surge na indecisão quanto ao tipo de relacionamento com o material fonte, uma mistura de deboche e reverência que procura tanto se diferenciar como se mesclar àquilo que emula. Esta indecidibilidade aparece, também, na caracterização histriônica de Aldo Raine feita por Brad Pitt, que alterna o humor e a canastrice. A personagem, por si só, é um pastiche, pois seu nome é uma homenagem tanto ao ator

⁵ “The central notion is that the elements that make up a *pasticcio* are held to be different, by virtue of genre, authorship, period, mode or whatever and they do not normally or even perhaps readily go together”.

⁶ “[...] parody implies a sure position outside of that to which it refers, one of secure judgment or knowledge”.

e veterano de guerra Aldo Ray (ex-marido de uma das diretoras de elenco) quanto à personagem do filme *exploitation* *Rolling Thunder* (1977) Major Charles Rane (este filme de John Flynn é também um dos favoritos de Tarantino e dá nome a sua produtora).

Todas estas citações, composições e colagens criam uma estética de pastiche e de jogo que faz do cinema de Tarantino uma grande brincadeira de um cinéfilo obsessivo. Entretanto, seu respeito por algumas das formas mais eschachadas e declaradamente comerciais da história do cinema explica por que seu filme se abre para todo o tipo de público. Para os menos cinéfilos, destaca-se a comicidade derivada de junções pouco usuais, seja o cruzamento de gêneros, seja a trilha sonora que parece “errada”, seja o aspecto burlesco da caracterização das personagens históricas. Para os mais atentos, as referências a outros filmes são trazidas de formas descontextualizadas: a música de abertura *The green leaves of summer* usada no filme *O Álamo* (WAYNE, 1960); o título original do filme *Inglorious Basterds* que se refere ao título norte-americano do filme italiano *Quel maledetto treno blindato* (CASTELLARI, 1978) – cujos direitos autorais Tarantino adquiriu para evitar qualquer constrangimento legal – e, ainda, as fontes usadas tanto na abertura como fim do filme que foram copiadas de outros filmes de Tarantino.

O cinema de Tarantino, a se considerar também sua obra anterior, não restringe o acesso, abre-se para todos os tipos de público. Essa abertura pode ser comprovada pelo sucesso comercial e de crítica de seus filmes, simultaneamente lucrativos e dignos de atenção demorada. Ironicamente, o pastiche para ser abertura desta dupla entrada, a falta do viés iconoclasta moderno, ou seja, a relação respeitosa com a história do cinema e mesmo da televisão (com toda a história, seja filmes “de arte”, o cinema *exploitation* australiano ou obscuros seriados de TV dos anos 70) o habilita como um “autor” sério. Simultaneamente, de fato, porque seu impulso paródico é inofensivo e cômico, seus filmes são consumidos como mero produto de entretenimento. Realiza-se, como poucas vezes, a fusão das já caducas “alta” e “baixa” cultura, tudo é água para o moinho de Tarantino.

Consideradas estas características, *Bastardos Inglórios* parece propor a metaficção como um jogo de detetive que democratiza o acesso a todos os públicos. A opção por alcançar um espectro amplo de espectadores mostra-se também em dois momentos didáticos; o retorno de Shosanna à narrativa acompanhado por uma recapitulação de sua primeira aparição no filme e a explicação sobre a inflamabilidade do nitrato de prata presente nos negativos dos filmes. No primeiro caso, o didatismo mostra-se como temor de que, perante a miríade de personagens, o espectador se esqueça de Shosanna. Já na explicação técnico-científica o objetivo é deixar bem clara a relação entre o plano do incêndio e os vários filmes armazenados.

O jogo proposto pela duplicação de *Bastardos Inglórios* não é centrado no *agôn*, ou seja, não se aventa uma competição – que por si só tende a excluir a parte mais fraca – mas, antes, celebra o lúdico. A brincadeira de descobrir referências e experimentá-las

descontextualizadas aproxima-se de outra forma de jogo⁷, o *ilinx*. Nesta modalidade, o determinante é o desejo de êxtase e a vontade de imergir num mundo imaginário, vivenciar um estado de atordoamento ou transe. Encarada como brincadeira, a estética derivada do cinema *exploitation* tende a neutralizar o *shock* e manter o jogador dentro do mundo conformado da ficção. Neste ponto, o inverossímil não constitui obstáculo, pelo contrário, ajuda a criar uma distância considerável entre mundos que permite o gozo pleno da brincadeira. A quebra da ilusão da realidade repetida, deste modo, pode agir positivamente, pois a “ilusão interrompida passa a ser o veículo da descoberta do que é copiado; a diferença driblada faz oscilar a ilusão como engano em ilusão, como compreensibilidade do que é imitado” (ISER, 1996, p. 319).

Na *mímesis* de Tarantino a dimensão imitativa cede espaço ao aspecto performativo, o mundo duplicado libera o espectador para vivenciar as possibilidades exclusivas da ficção dentro do conforto imersivo do entretenimento. A encenação escancarada brinca com os limites do *como se* em diversos níveis: o enredo delinea o jogo mimético desdobrando as consequências da situação inventada, a doxificação, por sua vez, acentua as características marcantes de cada personagem levando-as ao extremo a violência, muitas vezes gráfica, e permite o gozo pleno do exagero. Diferentemente de *Kill Bill*, no qual o último elemento prevalecia sobre os outros, desta vez há um maior equilíbrio. O delírio visual da *mímesis* performativa (visto especialmente na primeira parte de *Kill Bill*) torna-se mais contido e remete-se mais fortemente às necessidades da narrativa, a violência ambientada na Segunda Guerra conversa com as expectativas imaginárias associadas à representação de um conflito bélico. Também por isso, a suspensão temporária da ação via longos diálogos cria condições para marcadas intensidades sensíveis e visuais, destacadamente em três momentos: na sequência de abertura, no tiroteio na taverna subterrânea e no massacre final da sessão de cinema.

A intensidade catártica destes momentos, entretanto, prescinde do efeito incômodo da revelação, ela é mais coadunada com as intensidades sensoriais típicas dos *games*. Portanto, trata-se de uma *poiesis* tipicamente contemporânea, fiel ao estado imersivo do entretenimento “que na raiz latina do termo *entre tenere* refere-se ao dispositivo de enunciação que mantém o indivíduo dentro da obra (ou produto cultural) e dentro dele mesmo, submergindo-o e, portanto, negando-o perspectiva” (SERELLE, 2010). Estar dentro é fundamental para a experiência de entretenimento tal qual a propõe Tarantino, os efeitos são prescritos de antemão e fornecem as “regras” do jogo proposto, jogo que utiliza da riqueza perceptiva do material fílmico e da distância arregimentada pelo apagamento temporário da realidade extradiegética como modo de proporcionar prazer visual. O caráter de jogo do cinema de Tarantino torna-se ainda mais marcado quando repercutido em um subproduto derivado de sua obra. No curta brasileiro *Tarantino’s Mind* (2008) a

⁷ Esta classificação dos jogos é proposta por Roger Callois em *Le jeux e les hommes* (1950) e recuperada por Iser (1996).

obra do cineasta mostra-se como uma grande floresta cujas ramificações se espalham por diversos filmes. Levada ao limite extremo, a brincadeira de encontrar e cruzar referências aponta para uma relação com a cultura midiática típica da era da convergência. Como os *fan films* e a *fan fiction*, o curta brasileiro propõe uma continuação na experiência do entretenimento expandindo o universo ficcional a partir de subprodutos que tentam alongar a estadia no universo da ficção.

Enquanto distancia-se da *ektasis* esperada da arte em sua concepção moderna, o filme conversa com traços típicos do imaginário pós-moderno. São aventadas, portanto, uma série de ritos, de normas, de valores e de relações de espectadorialidade tipicamente pós-modernos, considerando-se o prefixo “pós”, neste caso, como índice de superação e também de problematização dos critérios de representabilidade que regulam a representação cinematográfica e fornecem as indicações para repetição ficcional. O cinema, diante deste quadro de referência, não precisa destacar-se da cultura midiática em geral, o filme em questão reflete também quão caduca ficou a discussão sobre o estatuto artístico do cinema. Se na modernidade a arte era o refúgio de obras que tentavam se separar da avalanche de produtos massivos e marcadamente comerciais, no cenário pós-moderno esta questão perdeu sua validade, dada a ubiquidade do midiático. O pastiche de Tarantino, também por isso, deve ser considerado no momento em que o entretenimento já não se opõe mais à arte, pelo contrário, arrisca-se até mesmo a cumprir a função pedagógica e de formação de juízo estético, como bem aponta Serelle (2010), pesando as reivindicações de reverberação social dos produtos midiáticos brasileiros. Também cotejadas pela colagem de Tarantino são formas originais finalmente descoladas do aurático, embora ainda reféns de uma nostalgia comunitária que as impede de se afastar da tradição para se apresentar como iconoclastas. A celebração da cultura *pop* assinala também diferenciadas relações com os produtos que negam tanto a sofisticação da ironia quanto os pactos de leitura mais exigentes com o espectador, apontando, deste modo, novos caminhos para a metaficção.

Bruno Costa é doutor em comunicação pela PUC RS e professor da PUC-Minas.

brunocscosta@gmail.com

Referências

BAPTISTA, M. (2010). *O cinema de Quentin Tarantino*. Campinas: Papirus Editora.

BASTARDOS inglórios. (2009). Direção de Quentin Tarantino. Produção de Lawrence Bender. 153 min. Roteiro de Quentin Tarantino. Estados Unidos/Alemanha: Universal Pictures/The Weinstein Company/A Band Apart/Zehnte Babelsberg Film

BARTHES, R. (2003). *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade.

DOCTOROW, E.L. (2009). *Ragtime*. Rio de Janeiro: BestBolso.

DYER, R. (2007). *Pastiche*. Londres: Routledge.

HUTCHEON, L. (2002). *The politics of postmodernism*. 2. ed. Nova York, Routledge.

_____. (1985). *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70.

ISER, W. (1996). *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EDUERJ.

JAMESON, F. (2007). *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª Edição. São Paulo: Ática.

SERELLE, M. (2010). Uma outra república do entretenimento. *Rumores*, ed. 8, 2010. Disponível em: <http://www3.usp.br/rumores/visu_art.asp?cod_atual=208>. Acesso em: 20 dez. 2010.

TARANTINO, Q. (2008). *Quentin Tarantino: interviews*. Ed.: Gerald Peary. Jackson: University Press of Mississippi.

*Artigo recebido em julho
e aprovado em setembro de 2012.*