

Tarantino, Deleuze, Baudrillard, tomates

"Three tomatoes are walking down the street, a poppa tomato, a momma tomato, and a little baby tomato. The baby tomato is lagging behind the poppa and momma tomato. The poppa tomato gets mad, goes over to the baby tomato and stamps on him and says: — Catch up!"

A PIADINHA polissêmica contada por Mia a Vincent em *Pulp Fiction* narra a saga de um pequeno bebê tomate: ao ser instado pela ordem paterna de acompanhar o passo, é atingido e vira suco. O tomate que virou suco.

A diégesis, no entanto, não se contém no limite de seu enquadramento fílmico e, como metáfora, atinge o espectador. Manter o passo com a sucessão dos fotogramas tarantinianos é virar suco a cada seqüência. OK. Mas sigamos um pouco mais o percurso desta metáfora que não se detém: o espectador, na sala e fora dela, não é ele o homem pós-moderno? O ex-atendente de vídeo-locadora nos alerta para uma escolha polissêmica: manter o passo com o mundo (pós-moderno), ou virar suco.

Na comédia pastelão atiram-se tortas, em lugar de tomates. Versão antiga do suco. A celeuma em torno da obra do californiano diretor tem-nos programado surpresas as mais diversas. Pequenas guerras civis, grandes comoções nacionais. Debates, tapas, bofetões. Sem nos determos em versões tupiniquins, tomemos um exemplo (mais um) de um dos lados contendores:

"No sé si Tarantino es un psicópata, desde luego su personaje lo es... para dementes que se regodean en el sadismo... un país como Estados Unidos, con un índice de delincuencia exagerado, sólo le faltaba lo que ahora tiene que mostrar Tarantino . . . una forma repulsiva de ver la violencia: domesticándola . . . un falsario . . . el ejemplo supremo, máximo, de la más absoluta falta de comunicación. *Pulp Fiction* no cuenta nada, no dice nada, no habla de nada, no expresa nada." (Delgado 1995: 94-102)

Fernando Mascarello

Mestrando em Comunicação / PUCRS

De outro lado, uma quase beatlemania,

destino apropriado – em tempos de mídia – para um psicopata em potencial (vide *Assassinos por Natureza*). Culto que se verifica em todos os níveis: grande público, cinefilia, tietagem levada a sério, crítica, etc. Mas seu avatar mais contundente talvez seja o da própria reelaboração artística; o quadro é bem resumido por Ronson, do *Independent* (citado em Dawson 1995: 207):

“... fui ver *Amateur*, de Hal Hartley, no qual dois atiradores discutem as vantagens relativas do telefone celular antes de explodirem seu alvo. No dia seguinte, assisti às projeções de final de semestre da National Film School. De cada cinco filmes dos alunos, quatro incorporavam violentos tiroteios a uma trilha de pop hits iconoclasticos dos anos 70, dois terminavam com todos os personagens disparando uns sobre os outros, e um tinha dois homens discutindo as idiossincrasias de *The Brady Bunch* antes de ‘apagarem’ sua vítima. Desde *Cidadão Kane* não aparecia um homem vindo de uma relativa obscuridade para redefinir a arte do cinema.”

Bem claro que a idolatria deforma e exagera. Os méritos, não o são de um só homem, nunca. A produção brasileira de “cine-violência”, por exemplo, já era objeto da reflexão de Bernardet em 1994. Ao americano, no entanto, coube o papel de aglutinar a atenção do imaginário internacional com respeito ao que Jean-Claude propõe chamar a “crueldade irônica” de certa produção cinematográfica contemporânea.

Por outro lado, a polêmica envolvendo filmes cuja temática é a violência não é nenhuma novidade. *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) foi unanimemente atacado pela crítica quando do lançamento; logo a seguir, ganharia dez indicações para o Oscar. Algo semelhante ao que se passou com *Meu Ódio será tua Herança* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969). Ambos são marcos no desenvolvimento da linguagem no que diz respeito à representação da violência. O sangue começava a

jorrar, e feio. Mas estes filmes terminaram com a apreciação e estima relativamente geral. Fundamentalmente, porque seus diretores tinham o incansável (hoje) “comprometimento político” – ainda que algo heterodoxo – fossa na forma de romantismo revolucionário ou de alegoria da intervenção americana no sudeste asiático.

Pois Quentin só se compromete com trash e diversão. A própria palavra soa forte demais em se tratando dele. Mas apenas esta incorreção política dá conta do pastelão moralista a que temos assistido? Evidente que não. Outras entradas se fazem necessárias.

A sociedade pós-industrial é o reino da simulação midiática, e este é o universo diegético de Tarantino. São dois universos que se tangenciam. Para compreender o mestre-de-cerimônias do circo da violência, é mister invocar os dois grandes teóricos contemporâneos do simulacro: Gilles Deleuze e Jean Baudrillard.

No regime de simulação baudrillardiano, a mídia é responsável pela produção desenfreada de signos que já não guardam atrelamento com a realidade. O hiper-real assim produzido almeja ser mais real que a realidade que já não é.

O pensador francês organizou a história da imagem em quatro estágios sucessivos. No primeiro, o signo “é o reflexo de uma realidade profunda” (1991: 13). A seguir, “mascara e deforma uma realidade profunda”. No terceiro, a imagem “mascara a ausência de uma realidade profunda”. E no último, ela já “não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro”. Tarantino parece querer inaugurar uma nova etapa: seu cinema oferece um novo estágio, o da simulação do simulado, re-simulação do fabricado. O referente parasitado de seu signo não é a violência, mas a representação dela que criativamente vimos nos oferecendo. Fosse Tarantino brasileiro, sua imagem seria o simulacro de Gil Gomes.

É oportuno lembrar as considerações traçadas pelo norte-americano Fredric Jameson – embora dentro de uma ótica do político – sobre a problemática da estetização

da realidade. Segundo sua teoria da visão no século XX (Jameson 1994), experimentamos recentemente a passagem de um momento foucaudiano a um outro pós-moderno do olhar. No primeiro, ainda era viável uma reflexividade e auto-consciência a respeito da sociedade e de sua relação com a tecnologia da imagem midiática. No pós-moderno, porém, "a reflexividade como tal se submerge na pura superabundância de imagens como em um novo elemento no qual respiramos como se fosse natural" (1994: 120), criando um impasse.

O olhar tarantiniano propõe um novo estágio: busca ser reflexivo através de uma estetização do estético.

Voltemos ao campo da simulação. O parasitismo da imagem-simulacro do cineasta sobre o representado dá-se através da paródia. Os formalistas russos falam dela como uma "decolagem" do texto parodiado através do desnudamento de seus mecanismos. O mecanismo obsoleto não é descartado, mas repetido em um novo e incongruente contexto, o que o caricatura e torna perceptível. Aqui se iniciam as dificuldades na recepção do cinema de Tarantino: o simulacro contemporâneo representado é um vírus assaz resistente ao desnudamento.

Q.T. sabe muito bem disso; esta a sua mágica e brincadeira. E eis então a origem de todo o embate crítico e acadêmico de que temos sido testemunhas: o simulacro tarantiniano do simulacro pós-moderno é cômico de seus limites. A inexpugnabilidade da imagem midiática revela-se na linguagem do diretor em todo o seu absurdo. O desnudamento da simulação representada não se efetua integralmente. Pelo contrário, estaciona perigosamente em uma terra de ninguém.

Melhor dizendo, o texto parodista confunde-se com o parodiado. É o carimbo no passaporte de Tarantino para seu ingresso no país do sórdido, do psicopático, do reacionário.

O que o videolocador propõe então é o convívio com o jogo dos simulacros. Não podendo vencê-lo, une-se a ele. E é hora assim

de invocarmos Deleuze. Se ele não sobreviveu para pensar o cineasta norte-americano, seu aparato conceitual brinda-nos com a possibilidade de refletir sobre a sociedade pós-moderna de uma maneira mais positiva que o apocalíptico Baudrillard.

O simulacro de Deleuze é muito mais construtivo. A hiper-realidade é o real. Como aponta Shaviro (1993: 5), "as aparências são instáveis, e devem ser continuamente reinterpretadas – não para descobrir a verdade, mas precisamente porque não existe nenhuma verdade profunda". Onde Baudrillard propõe a "simulação como uma perda de real", Deleuze a indica como "uma produtiva intensificação da realidade".

Mas se o hiper-real é o real, como tatuarmos nele a nossa marca? Desesperada e nostalgicamente, sonhando com as utopias perdidas? Tarantino nos sugere uma produção alternativa de real simulado. A simulação midiática é inatacável. Pois ele, em face disto, aceita o jogo e passa a usar de seus mesmos expedientes, produzindo, aqui e ali, um real com um viés diferenciado, para um público leitor disposto a buscá-lo.

Seguindo à risca as concepções bakhtinianas, o garoto do Tennessee marca sua presença na arena de competição entre textos e vozes que convivem na controvertida formação cultural do pós-moderno.

E os tomates? A verdade é que a escolha polissêmica era também uma simulação. Para manter o passo com o contemporâneo, urge virar suco .

Bibliografia

BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e simulação. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. "A crueldade irônica: a nova fórmula de violência no cinema dos anos 90". In: *Imagens*, 2, Campinas: Unicamp, 1994.

COOK, David A. *A history of narrative film*. Nova Iorque: Norton, 2a. ed., 1990.

DAWSON, Jeff. Quentin Tarantino: the cinema of cool. Nova Iorque: Applause, 1995.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia. Valência: Pre-textos, 1988.

DELGADO, Francisco; PAYAN, Miguel Juan; UCEDA, Jacinto. Quentin Tarantino. Madrid: Ediciones JC, 1995.

JAMESON, Fredric. Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

SHAVIRO, Steven. The cinematic body. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

TARANTINO, Quentin. Pulp Fiction. Nova Iorque: Miramax Books, 1994.