

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E
TERRITORIALIDADES**

DELIO FREIRE ROCHA

**TERRITORIALIDADES AUDIOVISUAIS E DESLOCAMENTOS: OS
PROTAGONISTAS NEGROS NO CINEMA DE QUENTIN TARANTINO**

VITÓRIA, 2019.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E
TERRITORIALIDADES**

**TERRITORIALIDADES AUDIOVISUAIS E DESLOCAMENTOS: OS
PROTAGONISTAS NEGROS NO CINEMA DE QUENTIN TARANTINO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo sob a orientação da Profa. Dra. Daniela Zanetti como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

VITÓRIA, 2019.

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SÍBI/UFES e elaborada pelo autor

R672t ROCHA, DELIO FREIRE, 1972-
Territorialidades audiovisuais e deslocamentos : os protagonistas negros no cinema de Quentin Tarantino / DELIO FREIRE ROCHÁ. - 2019.
146 f.

Orientadora: Daniela Zanetti.
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. cinema. 2. Quentin Tarantino. 3. representação. 4. protagonistas negros. 5. racismo. I. Zanetti, Daniela. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 316.77


DÉLIO FREIRE ROCHA


**TERRITORIALIDADES AUDIOVISUAIS E DESLOCAMENTOS: OS
PROTAGONISTAS NEGROS NO CINEMA DE QUENTIN TARANTINO**

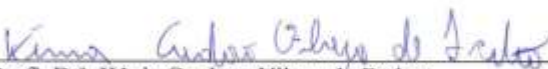
Dissertação apresentada por Delio Freire Rocha ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades, linha Práticas e Processos Comunicacionais, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

Vitória, 22 de abril de 2019

COMISSÃO EXAMINADORA


Prof.ª Dr.ª Daniela Zanetti (orientadora)
Universidade Federal do Espírito Santo


Prof. Dr. Alexandre Curtiss Alvarenga
Universidade Federal do Espírito Santo


Prof.ª Dr.ª Kênia Cardoso Vilaça de Freitas
Universidade Estadual Paulista

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Profa. Dra. Daniela Zanetti pela orientação sempre presente, diálogo constante, atenção ao texto desenvolvido e pelas reuniões no grupo de estudos CAT – Cultura, Audiovisual e Tecnologia. Seu trabalho de orientação foi muito importante para a dissertação.

Agradeço a todos os funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo. Em especial aos professores Erly Milton Vieira Junior, Fabio Malini, Alexandre Curtiss Alvarenga, Ruth Reis, Edgar Rebouças, Rafael Bellan e Mônica Vermes. Suas disciplinas foram fundamentais para essa dissertação e meu crescimento.

Agradeço à Profa. Dra. Kênia Cardoso Vilaça de Freitas pela disponibilidade e presença na qualificação e na defesa. Admiro sua trajetória profissional e seus estudos relativos ao Afrofuturismo.

Agradeço à minha turma do POSCOM UFES 2017. Estar ao lado de pessoas maravilhosas iguais a vocês tornou tudo mais leve.

Agradeço aos amigos do Teatro: Edilamar Fogos, Max Goldner e Margareth Galvão. Com vocês, as duas versões da peça de minha autoria, *Os Sequestrados* (2013 - 2018), encontraram o seu público em dois momentos diferentes. Sou muito grato por cada uma das distintas versões.

Agradeço aos amigos do Cinema e da Cultura Negra: Adriano Monteiro, Daiana Rocha e Alexander S. Buck. Nossos encontros e conversas sobre cinema deram origem ao Coletivo Damballa. Espero que mais e melhores produções surjam como fruto dessa parceria.

Agradeço à família Magicaos: Alex Mandarino, Rafael Luppi Monteiro, Lucio Manfredi, Diego Aguiar Vieira, Ludimila Hashimoto, Eduardo Regis, Márcio Massula Junior, Leandra Lambert, Natalia Benfeito e Carlos Ferreira. Poder conviver com vocês por tantos anos, alguns desde antes de 2003, é um privilégio e aprendizado constante.

Agradeço aos queridos amigos da família Neko Takeshi.

Agradeço à família Rocha, em especial ao meu pai, Decio Rocha (*in memoriam*).

Agradeço à família Freire. Todos, dos mais distantes aos mais próximos, são queridos.

E um agradecimento especial à minha mãe. Humildi Freire Rocha. Por absolutamente tudo, muito obrigado.

“Poder predador, poder autoritário e poder polarizador, o capitalismo precisou sempre de subsídios raciais para explorar os recursos do planeta. Assim o foi e assim o é, ontem e hoje, ainda que atualmente ele esteja colonizando o seu próprio centro e que as perspectivas de um devir-negro do mundo nunca tenham sido tão evidentes”. Achille Mbembe. *Crítica da Razão Negra*, 2013.

RESUMO

A questão racial está presente na origem do cinema com o filme *O Nascimento de uma Nação* (1915), de D.W. Griffith, caracterizando o campo cinematográfico como um cenário de disputa da representação racial desde o seu início até os dias atuais. Em meados dos anos 1940, durante o pós-guerra, gêneros cinematográficos populares como o *Western* e o *Noir* começaram a se popularizar e a se tornarem mais complexos, trazendo um diálogo com questões contemporâneas. Nas décadas seguintes, variações desse gênero foram apresentadas por artistas e pesquisadores, como o *Metawestern*, o *Western Spaguetti*, o *Blaxploitation* e o *Neo-noir*. Nesse trabalho, é feito um levantamento de textos teóricos demonstrando e interpretando os processos de discurso e centralidade de personagens negros nas obras de Quentin Tarantino, bem como o diretor dialoga, se apropria e reinventa os gêneros *Western* e *Noir* e suas variações, conseguindo com isso uma posição de destaque no campo cinematográfico norte-americano. A partir da observação e interpretação realizada em torno de bibliografia sobre a representação do negro no cinema norte-americano, das categorias de racismo e protagonismo negro (Achille Mbembe) e de imagem eurocêntrica (Robert Stam; Ella Shohat), e da teoria dos campos (Pierre Bourdieu), e das análises dos filmes *Jackie Brown* (1997) e *Django Livre* (2012), realizados nos Estados Unidos no período de 1997 a 2012, apresentamos a hipótese de que a filmografia de Quentin Tarantino busca trazer ao centro da discussão cinematográfica questões de cunho racial e representação. Quentin Tarantino incorpora em sua realização cinematográfica a cultura negra, a formação racial nos Estados Unidos e o racismo institucionalizado. O objetivo do cineasta, como a presente pesquisa quer demonstrar, é o desenvolvimento de uma territorialidade simbólica onde o personagem negro obtém protagonismo em suas narrativas.

PALAVRAS-CHAVE – cinema, Quentin Tarantino, representação, protagonistas negros, racismo.

ABSTRACT

The racial question is present in the origin of the cinema with the film *The Birth of a Nation* (1915), by D.W. Griffith, characterizing the cinematographic field as a scenario of dispute of the representation of blackness from its beginning to the present day. In the mid-1940s, during the postwar period, popular film genres such as Western and Noir began to become popular and to become more complex, bringing a dialogue with contemporary issues. In the following decades, variations of this genre were presented by artists and researchers such as Metawestern, Western Spaguetti, Blaxploitation, and *Neo-noir*. In this work, a survey of theoretical texts demonstrating and interpreting the processes of discourse and centrality of black characters in the works of Quentin Tarantino is done, as well as the director dialogues, appropriates and reinvents the Western and Noir genres and their variations, obtaining with this a prominent position in the North American film field. From the observation and interpretation made around a bibliography on the representation of the Negro in American cinema, from the categories of racism and black protagonism (Achille Mbembe) and the Eurocentric image (Robert Stam, Ella Shohat), and from the field theory (Pierre Bourdieu), and the analysis of the films *Jackie Brown* (1997) and *Django Livre* (2012), conducted in the United States from 1997 to 2012, we present the hypothesis that Quentin Tarantino's filmography seeks to bring to the center of the film discussion racial issues and representation. Quentin Tarantino incorporates in his cinematic realization the black culture, the racial formation in the United States and the institutionalized racism. The objective of the filmmaker, as the present research wants to demonstrate, is the development of a symbolic territoriality where the black personage obtains protagonism in his narratives.

KEYWORDS - cinema, Quentin Tarantino, representation, black protagonists, racism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. QUINTIN TARANTINO NO CAMPO CINEMATOGRAFICO NORTE-AMERICANO	27
1.1.A Teoria de Campo de Pierre Bourdieu. Entendendo o campo como território.....	27
1.2. O Cinema Independente Norte-Americano – Dos anos 1920 aos anos 1990.....	32
1.3. A emergência de um diretor independente. Ampliando os territórios do cinema independente nos EUA e alcançando grandes públicos.....	37
2. A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NO CINEMA NORTE-AMERICANO..	42
2.1. O Negro no Cinema Norte-americano: Breve História da Representação Racial..	42
2.2. Blaxploitation — Protagonismo Negro encontrando o Grande Público.....	51
3. PROTAGONISMO NEGRO NO CINEMA DE QUINTIN TARANTINO.....	59
3.1. JACKIE BROWN	59
3.1.1. Estética da Violência – Do Gênero Policial ao Neo-Noir.....	59
3.1.2. Análise fílmica de Jackie Brown	62
3.1.3. Considerações sobre Jackie Brown a partir da análise fílmica.....	76
3.1.4. Sujeitos à margem da sociedade.....	77
3.2. DJANGO LIVRE	88
3.2.1. O Western – Uma Introdução Ao Gênero Norte-Americano por Excelência.....	88
3.2.2. Análise fílmica de Django Livre.....	94
3.2.3. Considerações sobre Django Livre a partir da análise fílmica.....	115
3.2.4. Um cowboy negro.....	117
CONCLUSÃO	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	145

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como tema o protagonismo de personagens negros em filmes do diretor norte-americano Quentin Tarantino, buscando compreender de que modo as estratégias narrativas adotadas por esse diretor – associadas, neste caso, aos gêneros policial e Western – geram novas territorialidades simbólicas externas e internas aos filmes, considerando tanto o lugar ocupado pelo diretor no campo cinematográfico norte-americano contemporâneo, quanto o lugar ocupado pelos protagonistas nas tramas. Os filmes que compõem o *corpus* de análise são *Jackie Brown* (1997) e *Django Livre* (2012), realizados nos Estados Unidos no período de 1997 a 2012.

Para tanto, se utilizará inicialmente da noção de campo de Pierre Bourdieu para compreender a importância do diretor Quentin Tarantino dentro de um território concreto – o campo do cinema norte-americano contemporâneo – e como é desenvolvida uma territorialidade simbólica onde o personagem negro obtém protagonismo em suas narrativas. Essa dimensão do campo contribuirá para compreender as condições de produção desses filmes e o lugar do diretor no campo cinematográfico em questão, composto de instâncias de produção e de reconhecimento e consagração.

Dessa forma, observando a filmografia de Quentin Tarantino, foram escolhidos como objetos dois filmes em que os protagonistas são personagens negros e filmes que trabalhavam especificamente dois gêneros importantes para o cineasta: em uma primeira análise, teremos o *Blaxploitation*, com base nos filmes policiais (ou seu subgênero, o *Noir*), e seu caráter marginal e urbano em *Jackie Brown* (1997); e em uma segunda análise, observando uma mudança no discurso do diretor, onde há o foco em um questionamento em torno da representação do negro no *Western* americano, especialmente na Guerra Civil Norte-Americana, no filme *Django Livre* (2012).

São filmes que apresentam alguns pontos em comum entre si, especialmente na forma como criam um território centrado no protagonista negro, além da presença do ator Samuel L. Jackson atuando nos dois filmes. *Jackie Brown* (1997) apresenta personagens negros que estão em busca de ascensão em um território marginal, apresentando várias referências ao *business* cinematográfico na forma como se relacionam entre si.

Outro aspecto importante para a escolha desses dois filmes é a influência e homenagem ao gênero *Blaxploitation*, um gênero cinematográfico dos anos 1970. Segundo Nama (2013), a sensibilidade de Quentin Tarantino para com o *Blaxploitation* dos anos 1970 não é meramente um gosto por um gênero específico e/ou tendências excêntricas, mas explica os elementos raciais que permeiam os filmes de Tarantino e a discórdia entre as raças que eles costumam anunciar e evocar. (NAMA, 2013, p. 3)

Assim, o *Blaxploitation* homenageado em *Jackie Brown* (1997), é considerado por Kurtinaitis (2013) um momento histórico em que o fazer cinematográfico afro-americano mostrou-se com fortes possibilidades comerciais e artísticas. Esses filmes foram protagonizados por artistas negros, realizados em baixo orçamento e obtiveram um bom retorno financeiro. O público alvo era a comunidade negra, mas muitos jovens brancos também se interessaram por esses filmes, incluindo Tarantino, lembra Kurtinaitis (2013), que afirma que o “O seu declínio inevitável é justamente o ‘erro histórico’ que o cineasta parecia tentar corrigir com *Jackie Brown*”. O sucesso comercial das trilhas sonoras do *Blaxploitation* nos anos 1970 viria a antecipar e abrir caminho para o sucesso comercial do *Hip-Hop*. (KURTINAITIS, 2013, p. 151).

Django Livre (2012) foi selecionado para essa pesquisa por ser um *Western* que apresenta uma abordagem mais direta em torno do racismo. Henrique Figueiredo (2013) cita uma entrevista dada por Quentin Tarantino, na qual o diretor afirma que *Django Livre* (2016) é seu filme mais duro por conta da violência ser fruto de um brutal contexto histórico da escravidão, pouco tratada com vigor no cinema norte-americano, oferecendo ao público a possibilidade de se identificar com a catarse destruidora vivida pelo protagonista negro. (FIGUEIREDO, 2013, p. 169).

Segundo André Bazin (1991), o *Western* surgiu do encontro de uma mitologia com um meio de expressão, ou seja, o cinema levou para as telas símbolos e signos que representavam o recorte de uma realidade norte-americana. Para Bazin, há uma mudança nos *Westerns* realizados nos Estados Unidos nos anos 1940, quando, em suas palavras, esses se tornam *Metawestern*, ou seja, além das características formais que pertencem ao gênero, procuram despertar o interesse através de uma nova discussão que o complementa. Essa problematização pode ser de ordem estética, sociológica, moral ou psicológica. (BAZIN, 1991, p. 212)

Então nos encontramos diante do problema dessa pesquisa: os protagonistas negros na filmografia de Quentin Tarantino influem na criação de um território

simbólico que investe o negro de poder em relação a uma indústria majoritariamente eurocêntrica?

Partimos do pressuposto de que a filmografia de Tarantino realmente põe o negro como protagonista em sua filmografia. O que devemos ficar atentos é aos mecanismos de narrativa dos filmes do diretor e ao perfil do próprio campo cinematográfico, tradicionalmente eurocêntrico, que podem estar apenas reforçando o status quo sob uma nova fórmula.

Manthia Diawara (2000, p. 252) apresenta uma reflexão que caminha em duas vias, reconhecendo o impacto do diretor no que se refere à representação do negro norte-americano nos cinemas, porém preocupando-se com a perspectiva de uma obra que trabalha as influências do *Blaxploitation* e apresenta algumas características de revalorização do capital cultural de personagens brancos através da apropriação da cultura negra. Diawara (2000) nos lembra que a influência do *Blaxploitation* não se restringiu a diretores como Quentin Tarantino, entre outros, mas se estendeu a atores brancos e negros, como Ice Cube, Tupac Shakur, John Travolta, Bruce Willis, sendo esses dois últimos presentes em *Pulp Fiction* (1994). Protagonistas brancos também usam estereótipos do homem negro para expressar sua masculinidade nas telas, o que, em *Pulp Fiction* (1994), seria uma transtextualidade, ou seja, seria a influência de modelos culturais que transitam entre personagens de etnias diferentes, tornando o filme *Pulp Fiction* (1994) um filme sobre a masculinidade negra. (DIAWARA, 2000, pg.271-272)

Diawara (2000) afirma que o filme possui impacto por colocar em perspectiva alguns dos temas e aspectos controversos da masculinidade negra, como o niilismo, a juventude antissocial ou o estilo *cool* de se vestir e a estética da violência das ruas. O *cool* é aquele que domina a estética negra, aquele que não apresenta emoções como medo, confusão ou ingenuidade. Diawara (2000) nos lembra que Diretores como Orson Welles, em *A Marca da Maldade* (1958) e Jean-Luc Godard, nos primeiros anos da *Nouvelle Vague*, se divertiam ao realizar um jogo centrado no diálogo e interação com o universo, o estilo e os personagens de outro subgênero policial, o *Noir*. A descoberta e o diferencial de Tarantino, em relação a esses diretores, é que personagens brancos podem desempenhar personagens à moda *Blaxploitation*, esse outro gênero policial, em uma estética *cool* apresentada em corpos brancos. Diawara (2000) lembra que uma apresentação de uma linguagem *cool* urbana calcada na vivência dos negros foi apresentada anos antes por diretores negros como John Singleton em seu filme *Os*

Donos da Rua (1991) e pelos diretores Albert e Allen Hughes (The Hughes Brothers) no filme *Perigo para a Sociedade* (1993) sem alcançar a mesma repercussão dos filmes de Tarantino. (DIAWARA, 2000, p. 272).

Essa resistência a filmes desses e outros diretores negros e a aceitação de Quentin Tarantino pelo público norte-americano nos anos 1990 podem ser um reflexo de um eurocentrismo presente na indústria norte-americana. Shohat e Stam (2006) observam que a crítica ao eurocentrismo não se trata de recusar a contribuição europeia, mas sim confrontar especificamente a visão eurocêntrica, que é a visão paradigmática e limitadora de uma multiplicidade cultural. Essa visão eurocêntrica surgiu a partir da necessidade de justificativa das ações colonialistas, tornando a visão eurocêntrica a base para os discursos colonialistas, imperialistas e racistas. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 21) Uma diferenciação entre o discurso colonialista e o discurso eurocêntrico é que...:

Enquanto o primeiro justifica de forma explícita as práticas colonialistas, o outro “normaliza” as relações de hierarquia e poder geradas pelo colonialismo e pelo imperialismo, sem necessariamente falar diretamente sobre tais operações. Assim, os laços entre o eurocentrismo e o processo de colonização são obscurecidos por um tipo de epistemologia oculta. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 21)

Assim, adotando a mesma linha de pensamento, anos e anos de contribuição cinematográfica não devem ser desprezados, mas, por outro lado, é necessário reconhecer uma territorialidade simbólica em disputa no campo cinematográfico, em que o indivíduo negro sempre é colocado em segundo plano no que se refere à sua representação nas telas de cinema. Por conta disso, a questão surge: os protagonistas negros na filmografia de Quentin Tarantino significariam um comprometimento e uma real contribuição ao enfrentamento dessa perspectiva eurocêntrica?

Tendo em vista alcançar a solução do problema encontrado tivemos como objetivo geral examinar a narrativa do cinema de Quentin Tarantino e a sua manipulação de gêneros estéticos diversos como forma de alcançar uma representação de um modelo de protagonista negro para a indústria cinematográfica.

Os objetivos específicos foram:

— Compreender o conceito de territorialidade simbólica e como ele é importante para o fortalecimento de uma comunidade étnica.

— Descrever a teoria de campo em Bourdieu e como ela é importante para ilustrar a trajetória de consagração de Quentin Tarantino no território cinematográfico.

— Discutir a construção e a desconstrução de gêneros representativos no desenvolvimento do cinema do diretor: o *Blaxploitation*, o *Western*, como estratégias de compreensão da constituição desses protagonistas negros.

— Ilustrar a representação racial no cinema norte-americano.

— Decupar e realizar pesquisa empírica através da análise fílmica dos filmes *Jackie Brown* (1997) e *Django Livre* (2012).

Dessa forma, o objetivo central dessa pesquisa foi descobrir se a narrativa de *Jackie Brown* (1997) e *Django Livre* (2012) possui ou não em sua estrutura narrativa um debate sobre o protagonismo negro e se esse mesmo debate é amplo e dialoga com a realidade do negro norte-americano.

Em relação ao problema apresentado, formulamos algumas hipóteses.

A primeira hipótese seria a de que a filmografia de Quentin Tarantino busca trazer ao centro da discussão cinematográfica questões que envolvem o protagonismo negro na narrativa cinematográfica.

A segunda hipótese é a de que a narrativa de Quentin Tarantino opera e faz dialogar vários gêneros cinematográficos, sendo alguns tradicionalmente eurocêntricos, como o *Western*, e outros de caráter afro-americanos, como o *Blaxploitation*, para uma ressignificação de gêneros em um território simbólico-cultural repleto de questões-chaves e pertinentes a um recorte racial.

Nossa terceira hipótese é de que essa narrativa presente em sua obra seria útil para a compreensão de como essa técnica promove um debate amplo sobre espaço, territorialidade e protagonismo negro. A compreensão da técnica utilizada pelo diretor deve ser mais importante do que a sua biografia para embasar as análises feitas. Impor-se simbolicamente é necessário para a construção de uma territorialidade. Assim, podemos pensar, seguindo a interpretação de Haesbaert e nos orientando para uma hipótese que abrange a abordagem simbólico-cultural, se o diretor Quentin Tarantino trabalha em seus filmes uma dimensão “mais subjetiva, em que o território é visto, sobretudo, como o produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido” (HAESBAERT, 2006, p. 40).

Nossa última hipótese é que é na articulação entre dois subcampos propostos por Bourdieu (1992), o subcampo de produção erudita e o subcampo de produção industrial, componentes do campo de produção artística, que reside o impacto da contribuição de

Quentin Tarantino como base para a construção de uma territorialidade simbólica que posiciona o indivíduo negro como protagonista.

Em termos de método científico, adotaremos uma linha de teoria investigativa para alcançar os objetivos, passando por etapas bem determinadas, descobrindo o problema em torno da obra de Tarantino e colocando a questão em perspectiva de autores que trabalham as questões de gênero cinematográfico e as questões raciais que permeiam seus filmes. A revisão bibliográfica permitirá conhecer o que foi produzido em torno de Tarantino para tentar se chegar à resolução do problema, ou seja, se os protagonistas negros na filmografia de Quentin Tarantino influem ou não na criação de um território simbólico que investe o negro de poder em relação a uma indústria majoritariamente eurocêntrica. Hipóteses ajudarão para se chegar à essa resolução. Investigaremos as teorias mais importantes e aplicaremos uma análise fílmica de natureza empírica em torno dos filmes *Jackie Brown* (1997) e *Django Livre* (2012) para podermos averiguar a certeza ou a eliminação das hipóteses apresentadas.

O processo de pesquisa contou com revisão de bibliografia sobre o cinema norte-americano, representação e raça, além das análises fílmicas aplicadas a duas obras do diretor. São conjuntos de processos que vão se fazer em nossa sociedade e um filme pode ser uma representação desse mesmo conjunto de processos. Na filmografia de Quentin Tarantino teremos o cuidado de observar em que medida a técnica fílmica presente em seus filmes permite uma ruptura com o status quo no que se refere aos protagonistas negros no cinema norte-americano ou se há reforço de estereótipos. Talvez seja necessário se observar que se busca ter conhecimento se é possível ou não realizar uma síntese, ou seja, observar em que medida a preposição positiva (protagonismo negro na narrativa cinematográfica de Quentin Tarantino) dialoga com a preposição negativa (eurocentrismo cinematográfico). Nesse sentido, a compressão da importância dos gêneros (*Blaxploitation* e *Western*) na obra de Tarantino perpassa uma concepção de que não há sagrado ou absoluto.

O que permite raciocinar em torno do objeto com a consciência de que uma determinada mudança ideológica possui várias camadas que vão se desdobrando. Não indefinidamente, mas até se chegar em um ponto que se torna outra coisa. É um processo de ressignificação que, no cinema norte-americano, observando o recorte racial, pode significar uma unidade dos contrários, ou seja, movimentos que vão ao mesmo tempo legitimar o preconceito em proximidade a movimentos que vão deslegitimar esse preconceito. “A luta dos contrários, que, reciprocamente, se excluem,

é absoluta, como absolutos são o desenvolvimento e o movimento". (LAKATOS, 2003, p. 106).

Quanto aos métodos específicos de procedimento se buscará uma investigação mais concreta e abrangente respeitando o domínio particular do campo cinematográfico para compreender o discurso presente em nosso objeto, ou seja, os filmes de Quentin Tarantino em que o personagem negro apresenta protagonismo. Serão realizadas revisões bibliográficas, seleção e análise de uma filmografia básica sobre os temas propostos, com objetivo de melhor imersão e compreensão do diálogo do diretor Quentin Tarantino com outras obras e da representatividade racial no cinema norte-americano.

Para corroborar ou refutar nossas hipóteses, vamos trabalhar com alguns autores ao longo dos capítulos, sendo os principais Pierre Bourdieu, Achille Mbembe e Adilifu Nama. Além disso, contaremos com outros autores ao longo da dissertação, que oferecerão um suporte teórico importante no que se refere à questão racial no cinema, como Ella Shohat e Robert Stam. Além de livros como *Blaxploitation-Films-of-the-1970-s-Blackness-and-Genre-Studies-in-African-American-History-and-Culture*, de Novotny Lawrence e *Mondo Tarantino*, uma série de artigos organizados por Marcos Kurtinaitis.

Segundo Sodré (1999), falar de uma constru o de identidade   falar uma constru o que parte das referências concretas de um território, de uma sedentariza o; sedentariza o essa que se d  através do império, impulsionada pelo capital. Ou seja,   uma constru o de uma consciência branca e imperial que vai fazer com que o homem branco ocidental defenda a sua própria marca territorial. (SODRÉ, 1999, p. 260).

Vamos adotar a afirma o de Sodré (1999) de que o nojo racista do outro   fruto de um deslocamento de território. Esse outro, podendo ser o negro, a mulher, o  ndio, o homossexual, está onde não deveria estar, está fora do seu lugar. Sodré utiliza-se da metáfora de um sufl : se colocado no prato sobre a mesa, desperta satisfa o; se colocado sobre o lençol da cama, desperta nojo. (SODRÉ, 1999, p. 260)

Assim, tentaremos observar o protagonismo negro na narrativa de Quentin Tarantino com o cuidado de não se esquecer da importância histórica e social na interpreta o cinematográfica, ou como afirma Bourdieu (2004), sem uma concep o de sociologia ing nuas em que os dados possam se apresentar naturalmente ao observador devido a uma possível familiaridade deste com o objeto. (BOURDIEU, 2004, p. 23).

Seguindo o conceito de Campo desenvolvido por Pierre Bourdieu, (2003, p.29) observaremos como se dá a importância de Quentin Tarantino no campo artístico cinematográfico norte-americano contemporâneo. A teoria de campo de Bourdieu afirma que para se entender uma produção cultural não deve bastar uma análise do conteúdo textual ou do contexto social em que a produção é desenvolvida. Para Bourdieu, além desses dois extremos, há um campo intermediário, que pode ser um campo literário, científico, um campo em que, segundo ele, estão inseridos os agentes e as instituições que produzem determinada cultura, seja ela a arte ou a ciência. Esse campo seria um universo com leis próprias onde haveria, entre determinados agentes e instituições, um campo de lutas para se transformar ou se conservar esse mesmo campo. A partir dessa disputa de forças, se cria, entre os agentes, uma dimensão do que seria legítimo, do que se pode ou não se pode fazer.

Para Bourdieu, um poder de consagração pode instaurar uma nova ordem no campo. Nesse sentido, observa-se a importância do estúdio Miramax, dos irmãos Bob e Harvey Weinstein, para a consagração do trabalho de Tarantino, em especial no filme *Pulp Fiction* (1994). Segundo o artigo *A Miramax no Campo da Indústria Cinematográfica Norte-Americana*, esse estúdio independente recém-adquirido pela Disney, começou a enxergar em Tarantino o início de uma estratégia para atender um nicho de mercado de filmes de baixo custo que poderiam apresentar bons resultados de bilheterias após a premiação em instâncias de consagrações populares como o Oscar. (CARLOS, TEIXEIRA, FELIX, 2015, p. 49).

Também apresentaremos o autor Peter Biskind, responsável por dois livros importantes para compreender a indústria cinematográfica e o trabalho de Quentin Tarantino como um todo: *Como A Geração Sexo-Drogas-E-Rock´N´Roll Salvou Hollywood - Easy Riders, Raging Bulls e Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance, and the Rise of Independent Film*. O primeiro livro de Biskind se aprofunda no período dos anos 1960 e anos 1970, abordando diretores norte-americanos que seriam extremamente influentes à carreira de Tarantino. Além disso, anos mais tarde, Biskind viria a escrever o livro sobre a produtora Miramax, o Festival Sundance e a ascensão do cinema independente na América.

Para compreender a relevância de Quentin Tarantino e seu trabalho com o cinema de gênero, adotamos a perspectiva de ressignificação apontada por alguns autores, como Xavier, “Explora-se o potencial energético do gênero, mas inverte-se o jogo”. (XAVIER, 2003, p. 87)

De acordo com Todorov (1978, p. 46, apud Rodrigues, 2006, p. 16) essa inversão de jogo são transformações históricas, sociais e formais. A base de um gênero é apresentar essas transformações a partir de outros gêneros. Como as práticas sociais passam por mudanças, gêneros também passam.

Defendendo a legitimidade de um estudo dos gêneros, eis que nos deparamos no caminho com uma resposta à pergunta que havia sido implicitamente feita pelo título: a origem dos gêneros. De onde vêm os gêneros? Pois bem, simplesmente de outros gêneros. Um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação (TODOROV, 1978, p. 46, apud RODRIGUEZ, 2006, p. 46).

O cinema de Tarantino tem também a peculiaridade de estabelecer em suas narrativas questões maiores relacionadas ao *status quo* sociopolítico no qual estão inseridos e a forma como isso se refere na sociedade como um todo.

Achille Mbembe (2016) tem um entendimento de negro como um termo de origem ibérica, aparecido primeiro em francês, no século XVI. Porém, é somente no século XVIII, com o auge do tráfico de escravos negros, que a palavra se torna usual, fruto de uma ficção ocidental em torno do corpo negro que desperta fascínio e temor. (MBEMBE, 2016, p. 89)

Assim, a pesquisa bibliográfica será feita através da revisão da literatura em torno do diretor Quentin Tarantino, da literatura em torno da indústria cinematográfica e da compreensão de raça realizada por alguns autores. Busca-se, através dessa revisão bibliográfica, apresentar uma consistência para o trabalho, levantando hipóteses que podem ser justificadas ou refutadas. Além disso, se buscará apreender todo o caminho já percorrido no universo acadêmico em torno do objeto escolhido para que não se caia em redundância. Assim, será realizada uma revisão bibliográfica com o objetivo de observar como Quentin Tarantino se insere no campo cinematográfico norte-americano, bem como ele opera a territorialidade em seus filmes, pensando a questão dos protagonistas negros.

Após a revisão bibliográfica, no último capítulo será feita uma interpretação dos filmes que possam apresentar novas respostas aos problemas apresentados. A análise de *Jackie Brown* (1997) e *Django Livre* (2012) seguirá a teoria de Casetti e di Chio (1994), focando na descrição e na interpretação. A descrição se dará a respeito de cada elemento de um filme, como a sua divisão em capítulos, a quebra da ordem convencional de apresentação desses capítulos e também quais personagens negros estão presentes e como eles são apresentados.

Em seguida, será feita uma interpretação, ou seja, vai se observar o que o filme pretende dizer em relação à questão negra, como se posiciona, os seus elementos consistentes, dialogando o objeto estudado com as teorias a respeito da negritude. (CASSETTI; DI CHIO, 1994).

Em termos de justificativa, um trabalho em torno do cinema e do roteiro de Tarantino é relevante para que eu possa realizar uma pesquisa com o objetivo de se conhecer o processo da narrativa dentro da indústria de cinema norte-americana em torno da questão racial e em torno das narrativas e gêneros.

Como roteirista de cinco curtas aprovados em leis culturais de incentivo no estado do Espírito Santo, e diretor de três desses curtas, a questão da identidade e do protagonismo negro dentro de uma narrativa cinematográfica sempre se mostrou presente nesses trabalhos. O último curta, *Beatitude* (2015), foi aprovado no Edital 029/2014 para Seleção de Projetos Culturais e Concessão de Prêmio Para Produção de Obra Cinematográfica de Curta-Metragem de Ficção Realizada no Estado do Espírito Santo. Finalizado em março de 2015, iniciou sua participação em festivais com a seleção e exibição no V Festival de Cinema Digital, realizado em Jericoacoara, interior do Ceará. Após essa exibição, foi selecionado em dezoito outros festivais no Brasil, como o 22º Festival de Cinema de Vitória - 2ª Mostra Outros Olhares (Vitória/ES); a 1ª Mostra Afrofuturismo – Cinema e Música em uma Diáspora Intergaláctica – Cine Caixa Belas Artes (São Paulo/SP) e o 2º Figueira FilmArt 2015, Festival de Cinema de Figueira da Foz (Portugal). O curta, um diálogo experimental entre videodança e afrofuturismo, tem como pontos centrais a dança e a cultura afro-brasileiras.

Dentre os trabalhos artísticos recentes, cito a *I Mostra de Cinema Negro da Ufes* organizada por mim em conjunto com o pesquisador, cineasta e Mestre em Comunicação e Territorialidades Adriano Monteiro, que nos dias 25, 26, 27 e 28 de 2016 aconteceu na Universidade Federal do Espírito Santo com exibição de curtas e longas-metragens dirigidos apenas por diretores e/ou diretoras negras. Além disso, também destaco a formação do Coletivo Damballa, ao final de 2017, ao lado dos cineastas Adriano Monteiro, Daiana Rocha e Alexander S. Buck, com objetivo de fomentar a produção de filmes de gênero (realismo fantástico, terror, afro futurismo, etc) no audiovisual capixaba com profissionais negros por detrás e à frente das câmeras, além da discussão de cotas raciais nos editais da Secretaria de Cultura do Espírito Santo.

Por conta dessa preocupação constante com a questão racial, surge a motivação para uma pesquisa com objetivo de fazer uma revisão bibliográfica dos teóricos que interpretam os processos de narrativa e a centralidade de personagens negros nas obras de Quentin Tarantino como um possível território onde o negro seria valorizado.

Em meio a discussões recentes no que se refere a raça e racismo, estudar o trabalho de Quentin Tarantino é interessante para se observar as configurações sociais a esse respeito dentro da indústria cinematográfica nos Estados Unidos. Para mostrar a relevância e a atualidade dessa discussão, lembramos que o protagonismo negro é um elemento importante e em evidência na mídia e nas produções tanto de Hollywood quanto da Netflix, por exemplo, considerando que esta plataforma é hoje uma importante janela para novas produções audiovisuais.

Observamos uma busca para atender uma plateia que a cada ano anseia por produções com protagonismo negro, ganhando destaque pelo reconhecimento de crítica e de público, como é o caso da Marvel Entertainment, uma divisão do conglomerado da The Walt Disney Company, que possui duas subdivisões voltadas para a produção de material audiovisual: a Marvel Studios para a produção cinematográfica e a Marvel TV para produções televisivas e de *streaming*. Em meio a um leque de vários personagens criados para as histórias em quadrinhos a partir dos anos 1960 aos dias atuais, a Marvel Entertainment produziu dois casos de sucesso com protagonistas negros: a série *Luke Cage* (2016-2018) e o longa-metragem *Pantera Negra* (2018), esse último um fenômeno de bilheteria chegando a constar como a nona maior bilheteria mundial de todos os tempos (Box Office Mojo, 2019)¹, além de concorrer a diversas categorias importantes no Oscar 2019, como a de Melhor Filme. Como veremos ao longo da pesquisa, foi a mesma The Walt Disney Company, com sua subdivisão Miramax Films, quem produziu os primeiros filmes de Quentin Tarantino, incluindo *Pulp Fiction* (1994) e *Jackie Brown* (1997).

Na TV, o seriado *Luke Cage* (2016-2018), sucesso distribuído em *streaming* pela Netflix, não é o único produto com protagonistas negros dessa empresa. Segundo o cineasta e pesquisador Joel Zito Araújo, em entrevista à TV Brasil, a produção da Netflix é um fenômeno que alcança um público jovem brasileiro, ansioso por produções com personagens e protagonistas negros, provocando uma revisão de conceitos, pois os

¹ BOX OFFICE MOJO. “**Black Panther (2018) - All Time Box Office**”. Disponível em <<https://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>>. Acesso em 19/02/2018

títulos disponíveis, sejam em filmes ou seriados, atendem a uma necessidade do público, o que demonstra que o país possui público para produções realizadas por autores/diretores negros e protagonistas negros. (TV BRASIL, 2017) ²

Embora a presente pesquisa seja voltada para um estudo a respeito de um diretor norte-americano e se volte para as questões raciais norte-americanas em seu objeto, ou seja, os filmes de Quentin Tarantino, acreditamos que essa pesquisa possa contribuir para discussões também no Brasil. Podemos nos lembrar da importância das obras do cineasta Adirley Queirós, diretor do filme *Branco Sai, Preto Fica* (2015), um diretor branco, goiano, que retrata a periferia de Brasília, criando um filme que mistura as linguagens de uma ficção científica distópica, de documentário, da cultura *Hip-Hop*, para retratar a violência policial e o racismo em bailes *black* dos anos 1980. Entre outros prêmios, o filme é ganhador do prêmio especial do júri e do prêmio da crítica internacional no 55º Festival Internacional de Cinema de Cartagena das Índias, na Colômbia. ³

Vamos observar que Santos (2002) defende que há uma emergência de uma nova história oriunda da valorização de uma “enorme mistura de povos, raças, culturas, gostos, em todos os continentes”. Uma mistura de filosofias, na perspectiva do geógrafo, em oposição e detrimento do racionalismo europeu. Outra característica de nosso tempo, segundo Santos, seria o surgimento de uma população centrada em áreas menores, o que estimularia a uma maior combinação entre pessoas e filosofias. (SANTOS, 2002, p. 83).

Esse cenário de uma narrativa polifônica é propício para que Quentin Tarantino adote uma estratégia de ressignificação do indivíduo negro no cinema. É uma estratégia de resgate aplicada em referências ao passado, segundo Kurtinatis (2013).

Um tributo do cineasta à influência sofrida por ele da cultura dos anos 1970 em geral, e do cinema negro e da música negra dessa época em particular, *Jackie Brown* apresenta esse resgate de referências do passado não apenas como um elemento de sua construção cênica e narrativa, mas também como subtexto de sua trama e motivação de suas opções estéticas. Adaptado de um romance policial de Elmore Leonard, o filme transforma a protagonista

² TV BRASIL. **Joel Zito Araújo no Curta em Cena (entrevista completa)**. Youtube. 12 julho 2017, Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IgUObpnhtY4>>. Acesso em 20/02/2018.

³ DAHEN, Ricardo. **Branco sai, preto fica, de Adirley Queirós, estreia nesta quinta-feira**. Correio Braziliense. 19/03/2015. Disponível em <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/03/19/interna_diversao_arte.476080/branco-sai-preto-fica-de-adirley-queiros-estrela-nesta-quinta-feira.shtml>. Acesso em 20/02/2018.

branca do livro em uma mulher negra, oferecendo a Tarantino motivo para convocar como protagonista Pam Grier, atriz que estava completamente esquecida à época da realização de Jackie Brown, mas que fora a maior estrela do cinema de Blaxploitation dos anos 1970, sempre em papéis de mulheres fortes, ativas, determinadas, agressivas – características incorporadas à personagem como referência a esse passado de sua intérprete, em chave mais realista e melancólica. (KURTINATIS, 2013, p. 140)

Mas será que essa ressignificação cinematográfica investe de poder o negro em uma indústria majoritariamente eurocêntrica? Para o autor Adilifu Nama (2013), as críticas de determinados seguimentos da comunidade negra em torno do diretor Quentin Tarantino eventualmente o tratam como um diretor fetichista em torno da questão negra e que, em uma primeira leitura, contornos racistas seriam encontrados em suas obras. Segundo Nama (2013), enxergar um suposto racismo em suas obras é uma análise com visão reduzida de um cinema que busca traçar de forma bem delimitada questões ideológicas das práticas raciais na América do Norte. Mais importante e desafiador seria entender o porquê e como os filmes de Tarantino surgem como narrativas situadas sobre a raça na América e como seus filmes representam as relações de raça na sociedade e o que seus trabalhos cinematográficos dizem sobre a América; não apenas observar uma mera intenção autoral que traduza de forma redutora a narrativa racial em seus trabalhos em função de uma série de características da personalidade do diretor. (NAMA, 2013, p. 3).

No campo cinematográfico norte-americano vai haver uma disputa de territorialidade, ou, como Bourdieu (1996) afirma, “lutas internas e revolução permanente” advindas da estrutura do campo. Essa mudança geralmente é realizada pelos mais jovens que chegam ao campo, que não possuem nenhum capital específico. A tomada de posição que eles possuem geralmente é mais distinta do cânone, partindo de sua constituição singular, descobrindo características que o distinguem negativamente diante do cânone para tornar essas características uma reivindicação e um posicionamento artístico.

Como afirma Castellano (2014), com o advento da crítica da cultura de massa,

[...] ocorre um processo de identificação de uma nova configuração das hierarquias do gosto. As trocas entre a alta cultura e a baixa cultura, que já vinham ocorrendo desde o início da Modernidade, ganham corpo, tornando ainda mais difícil a identificação da fronteira entre as duas esferas. É nesse contexto que a autora canadense Sarah Thornton (1995) propõe a utilização do termo capital subcultural. O conceito, alinhado ao desenvolvido por Bourdieu, é focado nas questões de distinção que ocorrem no interior das subculturas juvenis. O momento de questionamento das estruturas culturais e de seus cânones é propício para que surjam formas alternativas de busca por

distinção, principalmente entre a população mais jovem. (CASTELLANO, 2014, p. 3)

Porque falamos de território e territorialidade em torno de Quentin Tarantino? Haesbaert (2006) lembra que o território é um signo, com interpretação possível a partir dos códigos culturais onde está circunscrito. Por outro lado, territorialidade seria uma perspectiva mais simbólica de território, ou seja, seria uma perspectiva mais enfática no aspecto simbólico-cultural de território. A territorialidade, segundo o autor, apresenta uma “área que deve ser concebida e comunicada”, tendo também um aspecto estratégico, ou seja, pode ser ativada ou desativada. A desterritorialização seria possuir uma relação de rompimento com o território, enquanto a reterritorialização é um conjunto de estratégias em que determinado indivíduo apresenta uma nova perspectiva de territorialidade para alguém que perdeu a sua própria territorialidade. (HAESBAERT, 2006).

Em Serpa (2008), observamos que o território se territorializa entre significância e subjetividade, ou seja, é necessário uma movimentação do agir organizada pelas “máquinas-sistemas de produção de significação”, alinhando-se à perspectiva de Haesbaert de que uma comunidade étnica precisa de referências relacionadas à territorialização simbólico-cultural. (SERPA, 2008, p. 49)

Nesse sentido é importante pensar como a carreira de Quentin Tarantino se desenvolveu no campo cinematográfico através da valorização de uma narrativa de protagonismo negro, ou seja, recortando a importância de referências e representações para uma determinada comunidade em seu território simbólico. Diawara (2004) afirma que a questão da representação dos negros nos filmes afeta a expectadores de formas diversas, trazendo à tona na discussão as categorias “espectador negro” e “espectador resistente” que indicam que os expectadores negros podem não se identificar com a representação racial proposta por Hollywood. Diawara (2004) nos lembra, assim, a importância de se valorizar a experiência dos expectadores negros ao citar o filme *O Nascimento de uma Nação* (1915), de D.W. Griffith; o autor cita especificamente a cena de perseguição a Gus, um personagem negro do filme.

A leitura dominante dessa sequência privilegia uma visão maniqueísta de raça na qual Gus representa o mal absoluto, ao passo que Little Colonel e sua irmã personificam o bem absoluto. Montagem, mise en scène e conteúdo narrativo são combinados para impelir o espectador a tomar Gus como a representação do perigo e do caos: ele é o estranho, aquele que não se parece conosco, do qual precisamos nos proteger. Seja negro ou branco, homem ou mulher, o espectador supostamente deveria se identificar com os Camerons e

encorajado a odiar Gus. De forma similar, os populares filmes do Tarzan colocam todos os espectadores, brancos e negros, a se identificar com o herói branco; do mesmo modo o gênero Blaxploitation é inegável a espectadores brancos apenas se eles suspenderem seu julgamento crítico e se identificarem com heróis negros como Shaft no filme homônimo de 1971. O que está em jogo nesse excerto de O Nascimento de uma Nação é a contradição entre a força retórica da história – a leitura hegemônica força o espectador negro a se identificar com os marcadores racistas do personagem Gus – e a resistência, da parte dos espectadores afroamericanos, a essa versão da história dos Estados Unidos, calcadas num dualismo maniqueísta. (DIAWARA, 2004, p. 3).

O fato de que a primeira obra-prima do cinema norte-americano seja de cunho racista é um aspecto que não escapa ao diretor Quentin Tarantino. O personagem de Samuel L. Jackson em *Django Livre* (2012) apresenta-se como um personagem negro que preenche determinados estereótipos construídos para atender e agradar a uma visão eurocêntrica dos personagens brancos. Porém, em determinado diálogo com Django, o personagem de Jackson abandona sua bengala, seu jeito frágil de idoso e seu disfarce de subserviência. A interpretação de Jackson é uma resposta aos personagens estereotipados vividos por atores brancos em Black Face presentes no filme *O Nascimento de Uma Nação* (1915). (NAMA, 2015, p. 112).

A recepção do público de Quentin Tarantino ao filme correspondeu às expectativas comerciais, tornando-se o filme com a maior bilheteria na carreira do diretor.⁴

<u>Rank</u>	<u>Title (click to view)</u>	<u>Studio</u>	<u>Lifetime Gross / Theaters</u>		<u>Opening / Theaters</u>		<u>Date</u>
1	<u>Django Unchained</u>	<u>Wein.</u>	\$162,805,434	3,012	\$30,122,888	3,010	<u>12/25/12</u>
2	<u>Inglourious Basterds</u>	<u>Wein.</u>	\$120,540,719	3,358	\$38,054,676	3,165	<u>8/21/09</u>
3	<u>Pulp Fiction</u>	<u>Mira.</u>	\$107,928,762	1,494	\$9,311,882	1,338	<u>10/14/94</u>
4	<u>Kill Bill Vol. 1</u>	<u>Mira.</u>	\$70,099,045	3,102	\$22,089,322	3,102	<u>10/10/03</u>
5	<u>Kill Bill Vol. 2</u>	<u>Mira.</u>	\$66,208,183	3,073	\$25,104,949	2,971	<u>4/16/04</u>
6	<u>The Hateful Eight</u>	<u>Wein.</u>	\$54,117,416	2,938	\$4,610,676	100	<u>12/25/15</u>
7	<u>Jackie Brown</u>	<u>Mira.</u>	\$39,673,162	1,642	\$9,292,248	1,370	<u>12/25/97</u>
8	<u>Grindhouse</u>	<u>W/Dim.</u>	\$25,037,897	2,629	\$11,596,613	2,624	<u>4/6/07</u>
9	<u>Reservoir Dogs</u>	<u>Mira.</u>	\$2,832,029	61	\$147,839	19	<u>10/23/92</u>
10	<u>Four Rooms</u> (segment: The	<u>Mira.</u>	\$4,257,354	319	\$427,733	280	<u>12/22/95</u>

⁴ BOX OFFICE MOJO. **Quentin Tarantino – Ranking Diretor.** Disponível em <<http://www.boxofficemojo.com/people/chart/?view=Director&id=tarantino.htm&sort=rank&order=ASC&p=.htm>>. Acesso em 20/02/2018

No ponto de vista geral, a pesquisa justifica-se pela problemática racial estar presente desde a origem do cinema com o filme *O Nascimento de uma Nação* (1915), de D.W. Griffith, e a importância do tema para Quentin Tarantino, que realizou *Os Oito Odiados* (2015), cem anos depois, caracterizando o campo cinematográfico como um cenário de disputa da representação racial desde o seu início até os dias atuais.

Comentando o sumário, o primeiro capítulo será a apresentação do diretor Quentin Tarantino e sua inserção no campo cinematográfico norte-americano sob uma perspectiva do trabalho de Pierre Bourdieu. O campo vai ser enxergado como um território onde elementos como trajetória, reconhecimento e consagração são relevantes. Em seguida, vamos observar como Tarantino torna-se um dos representantes do cenário independente nos anos 1990, através de estratégias de consagração relacionada ao Sundance Film Festival e à estratégia comercial da produtora Miramax.

Também vamos apresentar autores como Xavier, Shohat e Stam. São autores que trabalham o eurocentrismo, que observam que a definição do que é erudito ou popular vai depender do distanciamento que se tem de uma obra, ou seja, reações físicas como excitação, medo e choro são características de reações atribuídas a obras de baixa cultura. Surge daí a perspectiva que tenta deslegitimar gêneros como *Western* ou o *Blaxploitation*.

O segundo capítulo traça um panorama da questão da representação do negro no cinema norte-americano. Começando a falar de *O Nascimento de Uma Nação* (1915) como filme mais importante e que marca o início do Cinema Norte Americano sendo feito sobre bases racistas. Segundo Nama (2015), “*O Nascimento de Uma Nação* (1915) é a obra-prima racista de D. W. Griffith”.

No filme de Griffith, a brancura virtuosa é simbolizada por Flora (Mae Marsh), uma mulher ingênua que espera que seus irmãos retornem da Guerra Civil e que se encontra perseguida por um homem afro-americano (interpretado por um ator branco em blackface) com a intenção de estuprá-la. Para escapar da impureza sexual nas mãos de Gus (Walter Long), que a persegue até o limite de um precipício, Flora se joga do penhasco para a morte. Mais tarde no filme, a “Ku Klux Klan”, retratada como galante organização, matará Gus. (NAMA, 2015, p. 28)

Além disso, citaremos o *Blaxploitation*, onde diversos diretores e atores negros criaram um cinema que flertou com o grande público em sua época, realizando filmes de baixo orçamento e bom retorno comercial.

O quarto capítulo apresenta a análise de dois filmes do diretor: *Jackie Brown* (1997) e *Django Livre* (2012), realizados nos Estados Unidos no período de 1997 a 2012. No filme *Jackie Brown* (1997) observam-se sujeitos à margem da sociedade, enquanto no filme *Django Livre* (2012) observa-se mais atentamente a preocupação de Quentin Tarantino com a história norte-americana ao posicionar atores negros como protagonistas de *Western*. A análise cuidará de dois segmentos, o gênero policial (onde os estilos relacionados à pulp fiction e ao *Blaxploitation* se sobressaem) e o gênero *Western* (onde se valorizam desde o clássico *Western* norte-americana quanto a sua leitura italiana, o *Western Spaghetti*).

No que se refere à análise fílmica, usaremos Casetti e di Chio (1994), que afirmam que a análise é uma soma de operações exercidas sobre um objeto específico, sendo exercida uma decomposição e uma recomposição com o intento de identificar a constituição, estrutura e dinâmica do filme, ou seja, o seu funcionamento. Quer se saber como é feito por dentro, bem como é o seu mecanismo.

1. QUENTIN TARANTINO NO CAMPO CINEMATOGRAFICO NORTE-AMERICANO

1.1. A Teoria de Campo de Pierre Bourdieu. Entendendo o campo como território.

O conceito de campo em Pierre Bourdieu (1983) apresenta especial contribuição para a compreensão da mediação entre um determinado agente social e a sociedade. Segundo Ortiz (1983), a discussão que Bourdieu apresenta se direciona entre a experiência do indivíduo e as relações diretas que vão dar base para as praticas individuais.

A antiga polêmica entre subjetivismo e objetivismo emerge, portanto, como ponto central para a reflexão de Boudieu; para resolve-la explicita-se um outro gênero de conhecimento, distinto dos anteriores, que pretende articular dialeticamente o ator social e a estrutura social. (BOURDIEU, 1983, p. 8)

A partir dessa articulação entre ator social e estrutura social, Bourdieu (2001) observa que os sistemas simbólicos de uma sociedade só “podem exercer um poder estruturante porque são estruturados”. Esse poder simbólico tem a força de construir uma determinada realidade, de estabelecer o que Bourdieu chama de “ordem gnoseológica”, ou seja, uma estruturação do mundo em tal ordem que os indivíduos possuem uma mesma concepção de tempo, espaço, causa e efeito. Dessa forma, poderes simbólicos como a arte, e, em nosso objeto específico, o cinema, são também poderes estruturantes e, inevitavelmente, estruturados, que constroem o significado do mundo. (BOURDIEU, 2001, p. 09)

Esse significado do mundo, em Bourdieu (2001) se dá a partir da construção determinada pelas estruturas do campo de construção ideológica e pelo campo da construção da luta de classes. São campos homólogos, ou seja, possuem estruturas semelhantes e são essas estruturas que vão determinar o jogo no campo autônomo, ou seja, aquele campo específico (campo acadêmico, campo artístico, campo político, etc) em que os agentes estão inseridos. Dessa forma, cada campo apresenta uma reprodução das lutas políticas e econômicas entre as classes. Essas lutas são reproduzidas através de uma composição eufemística, são um mecanismo de correspondência entre os campos para que se imponha uma ordem como natural através de “sistemas de classificação e de

estruturas mentais objetivamente ajustadas às estruturas sociais”. São formas de classificação interna, que trazem uma correspondência de sistema a sistema de difícil reconhecimento por parte de quem faz parte de cada campo. (BOURDIEU, 2001, p. 14)

Em Bourdieu (2001), o poder simbólico possui ação sobre o mundo e é um poder que se adquire a partir do momento em que se é reconhecido, que não reside nos sistemas simbólicos *de per si* e é fruto de uma relação produzida entre os que detêm o poder e os que lhe estão sujeitos. O eufemismo é o elemento que impede o indivíduo que opera em determinado campo ter percepção da luta política presente em cada campo e é ele quem vai acobertar relações de forças que vão se transformar em poder simbólico, um poder estruturante do mundo. É na própria estrutura de um campo autônomo que se desenvolve a crença na legitimidade, segundo Bourdieu (2001). O poder simbólico que vai determinar a manutenção de um status quo ou sugerir a sua subversão é fruto da crença na legitimidade das palavras e do reconhecimento de quem as pronuncia. (BOURDIEU, 2001, p. 15)

Segundo Zanetti (2010), campo e territorialidade são espaços de lutas simbólicas. Lutas simbólicas que indicam uma divisão igualmente simbólica do social.⁵

Uma aproximação com as reflexões de Pierre Bourdieu sobre certas características da constituição dos campos pressupõe que as lutas simbólicas indicam a existência de uma espécie de “divisão” simbólica do mundo social, que resulta numa luta por classificações, “uma luta pela definição da identidade”, uma “luta das representações, no sentido de imagens mentais, e também de manifestações sociais destinadas a manipular as imagens mentais”. Desenvolvem-se, então, disputas pelo “monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e de desfazer os grupos” (Bourdieu, 2006:113). O que está em jogo no universo dessas disputas é um tipo específico de poder, o simbólico, que é um poder de construção da realidade social. (ZANETTI, 2010, p. 60)

Em seu livro *As Regras da Arte*, no capítulo *O Ponto de Vista do Autor*, Bourdieu (1996) busca criar uma sociologia da literatura, determinando a autonomia do campo literário a partir do século XVIII. Ainda que seu objeto seja a literatura, o sociólogo compreende que se pode substituir o escritor por outra profissão artística.

O leitor poderá, ao longo de todo este texto, substituir *escritor* por *pintor*, *filósofo*, *cientista*, etc., e *literário* por *artístico*, *filosófico*, *científico* etc. (Para lembra-lo disso todas as vezes que for necessário, isto é, todas as vezes que não se tiver podido recorrer a designação genérica de *produtor cultural*,

⁵ Nesse sentido é que compreendemos a existência de uma territorialidade audiovisual ou de um campo audiovisual.

escolhida, sem prazer particular, para marcar a ruptura com a ideologia carismática do "criador", far-se-á seguir a palavra *escritor* de *etc.*) Isso não significa que se ignorem as diferenças entre os campos. Assim, por exemplo, a intensidade da luta varia, sem dúvida, segundo os gêneros, e segundo a raridade da competência específica que exigem em cada época, ou seja, segundo a probabilidade da "concorrência desleal" ou do "exercício ilegal" (o que certamente explica que o campo intelectual, incessantemente sob a ameaça da heteronomia e dos produtores heterônomos, seja um dos lugares privilegiados para apreender a lógica de lutas que obsedam todos os campos). (BOURDIEU, 1996, p. 243)

Um campo artístico ou intelectual é formado à partir da posição e das funções dos indivíduos nas relações de produção dentro de cada campo. Com isso, surgem em seguida sistemas de tomadas de posição que vão delimitar o campo, bem como suas futuras transformações. Surge um mercado desse campo, mercado que vai determinar a circulação de bens simbólicos. (BOURDIEU, 1992, p. 103).

O campo de produção artística, em Bourdieu (1992), vai se constituir no relacionamento entre dois subcampos: o subcampo de produção erudita e o subcampo de produção industrial. O subcampo de produção erudita é aquele formado de produtores de bens culturais que produzem exatamente para outros produtores de bens culturais. O subcampo da produção industrial é aquele com o objetivo de produzir bens culturais direcionados a não produtores culturais, sendo esse chamado de grande público. (BOURDIEU, 1992, p. 105).

Em Bourdieu (1992), o subcampo de produção erudita é aquele que não obedece a uma lei de concorrência em busca de uma ampliação do mercado; o campo de produção erudita produz seus critérios e normas para a composição de um reconhecimento cultural forjado por um grupo de profissionais que são clientes privilegiados e concorrentes em um território. É esse reconhecimento produzido no interior desse subcampo que vai determinar o funcionamento do campo artístico em questão, a trajetória de suas transformações e a cadeia de sucessões profissionais futuras. (BOURDIEU, 1992, p. 116).

As obras produzidas pelo subcampo de produção erudita exigem do seu público alvo uma compreensão das referências estéticas feitas em relação às estruturas anteriores. Há uma série de códigos necessários para essa compreensão, porém ele não está disponível a todos, o que irá gerar uma distinção social entre aqueles que compreendem a produção desse subcampo e os que não compreendem ou não tem acesso as ferramentas necessárias para sua interpretação. A partir disso, são criadas toda uma estrutura necessária para o desenvolvimento de receptores prontos para receber e

compreender essa produção, bem como de receptores que possam também reproduzi-la e renova-la. É nesse interstício que se enquadram os novos artistas que buscam maior reconhecimento e consagração, conseguindo-as através de uma trajetória que dialogue com a produção desse subcampo de produção erudita. Seja mantendo o sentido dessa produção ou subvertendo-o. (BOURDIEU, 1992, p. 116)

Porém, ainda que distintos, os subcampos de produção erudita e o subcampo de produção industrial se relacionam, suas diferenças são determinadas pela resultante da posição em que estão em relação às instancias de consagração. A produção industrial é subordinada à conquista do mercado, produzindo o que Bourdieu (1992) chama de arte média, ou seja, uma arte destinada a um público médio. É uma arte que busca a rentabilidade dos investimentos, constituindo-se como campo de transação entre diversos indivíduos inseridos em um campo de produção técnica. (BOURDIEU, 1992, 116).

Essa oposição entre esses subcampos de produção de bens simbólicos são oriundos de uma “construção-limite”. Ou seja, a arte média é aquela produzida com o intuito de fazer referências à arte erudita. É através dessas citações e referências, que o público “médio” pode identificar, através da criação de uma ilusão do consumo de uma “arte legítima”, pois são esteticamente mais acessíveis e de mais fácil compreensão do que os produtos considerados pertencentes à ordem legítima de fato. (BOURDIEU, 1992, 135).

Em Bourdieu (1996), as mudanças contínuas que acontecem em um determinado campo surgem da própria estrutura do campo, das chamadas “oposições sincrônicas entre as posições antagonistas (dominante/dominado, consagrado/novato, ortodoxo/herético, velho/jovem, etc)”. (BOURDIEU, 1992, 262-263)

Em Bourdieu (1996), vamos entender como se dá o processo de legitimação em torno do diretor Quentin Tarantino, porque tal processo, segundo o autor, se desenvolve na forma como os novos artistas vão enxergar os antigos artistas, ou seja, há uma recusa ao que se antes fazia os predecessores com maior consagração. A paródia, ou o pastiche em artistas mais jovens, segundo Bourdieu, buscam repelir todas as marcas de envelhecimento, tenta marcar um posicionamento contrário aos artistas mais consagrados. À medida que o campo vai ganhando mais autonomia, as marcas estilísticas de um diretor no campo cinematográfico podem ser compreendidas como um processo de “demarcar-se para existir” (BOURDIEU, 1996, p. 271).

Podemos então afirmar que o território, imerso em relações de dominação e/ou de apropriação sociedade-espço, “desdobra-se ao longo de um *continuum* que vai da dominação político-econômica mais ‘concreta’ e ‘funcional’ à apropriação mais subjetiva e/ou ‘cultural-simbólica’” Segundo Lefebvre, dominação e apropriação deveriam caminhar juntas, ou melhor, esta última deveria prevalecer sobre a primeira, mas a dinâmica de acumulação capitalista fez com que a primeira sobrepujasse quase completamente a segunda, sufocando as possibilidades de uma efetiva “reapropriação” dos espaços, dominados pelo aparato estatal-empresarial e/ou completamente transformados em mercadoria. (HAESBAERT, 2004:95-96).

Compreendemos, então, que o campo cinematográfico é um território em seu sentido mais amplo, como entende Haesbaert (2006), ou seja, numa perspectiva integradora. Esse tipo de território não é puramente político, cultural ou econômico. Essa perspectiva integradora é a aquela que entende o território como uma perspectiva que valoriza e inter-relaciona as diversas perspectivas sociais. O território não seria algo total, que abarcaria totalmente as abordagens políticas, culturais ou econômicas, mas sim um espaço de articulação entre esses espaços. (HAESBAERT, 2006, p. 74).

Há a necessidade de pensar duas questões básicas de território: seu aspecto político e seu aspecto integrador. O caráter político apresenta-se como um jogo entre dois tipos de poderes; macropoderes que fazem parte da constituição do tecido social e os micropoderes constitutivos do dia-a-dia habitual da população, sendo esses micropoderes geralmente simbólicos. O espaço integrador é a perspectiva multidimensional que o Estado e a população vão dar para o espaço vivido.

De acordo com Godelier (1984, p.114, apud HAESBAERT, 2006, p. 69) as formas que constituem um território são constituídas pela natureza e pela relação entre os homens e que essa mesma relação apresenta-se como uma via de mão dupla, ou seja, “uma relação entre as sociedades e ao mesmo tempo uma relação no interior de cada sociedade entre os indivíduos e os grupos que os compõem”.

A teoria de campo em Bourdieu, nesse sentido, desdobra o conceito de território, porque a dinâmica do campo geralmente é definida pelo confronto dos agentes em busca de um melhor posicionamento em um determinado território, seja ele simbólico ou concreto. Articulando as diversas formas de capitais, econômico, político, cultural ou simbólico, um agente poderá se sobressair em determinado campo.

Segundo Jorge (2013), a revista *Cahiers du Cinéma* vai trazer a prática da legitimação de filmes que estejam na contramão da produção erudita do cinema. A autora entende produção erudita em referência a Bourdieu, onde subcampo de produção erudita é aquele formado de produtores de bens culturais que produzem exatamente para

outros produtores de bens culturais. Com isso, obras e autores, anteriormente considerados de menor peso, pertencentes à produção industrial, começam a ganhar relevância. Os *cult movies*, os filmes considerados esteticamente de mau gosto não se tornam, assim, produtos culturais mais elevados, mas sim tornam-se objeto de culto. Para Jorge, “Tarantino opera uma junção das duas formas de amor ao cinema, abraçando ao mesmo tempo a citação àquilo que é marginal e àquilo que é elevado, numa esvaziamento pós-moderno das fronteiras culturais”. (JORGE, 2013, p. 99).

Dessa forma, consideramos que o sociólogo Pierre Bourdieu oferece, em sua teoria do campo, uma ferramenta que pode compreender o funcionamento do campo cinematográfico e a movimentação de Quentin Tarantino para se consolidar nesse campo, sua relação com a cinefilia, os *cult movies*, a geração anterior de cineastas e com o cinema de gênero (*Kung Fu, Western, Blaxplotation, etc*) criando uma trajetória que vai posicioná-lo como um importante nome no cinema norte-americano.

1.2. O cinema independente norte-americano – dos anos 1920 aos anos 1990

Bianchiman (2010) demonstra que a origem do cinema independente norte-americano remonta à origem do próprio cinema. Durante os anos 1920, boa parte das produções estavam sob a supervisão de Thomas Edison e sua empresa, a Motion Pictures Patents Company; além de impostos, licenciamentos e uma série de imposições, os produtores que não seguissem os rumos ditados por Edison e sua empresa poderiam sofrer sanções por parte de seus advogados. A partir do inconformismo dos produtores que não aceitavam essa liderança, surgiram produtores que organizaram suas próprias empresas, consideradas “ilegais” sob o ponto de vista de Edison e consideradas “independentes” sob o seu próprio ponto de vista. Empresas como a Fox Film Corporation, fundada por William Fox, ou a Warner Bros, fundada pelos irmãos Warner, entre outras, surgiram como um movimento contra hegemônico. Com o decorrer do tempo, boa parte dessas organizações cresceu, ditaram os rumos do cinema comercial e deixaram de ser independentes. (BIANCHIMAN, 2010)

Quem assumiu esse posto, logo em seguida, foram as produtoras dos chamados Filmes B, a partir da crise da Bolsa em 1929. Baixo orçamento, atores em decadência, cenários reciclados de outras produções e duração entre 80 a 90 minutos são algumas das características dessas produções. (BIANCHIMAN, 2010)

Dos anos 1930 até os anos 1960 a figura do produtor-executivo, que determinava o que o diretor deveria fazer, ganhou força e ditou os rumos do cinema durante esse período. Esse procedimento seria abalado durante os anos 1960 quando houve o surgimento de uma série de diretores que tiveram seu início de forma autônoma, mas que se tornariam, posteriormente, uma grande referência no cenário cinematográfico norte-americano, como Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Robert Altman, Dennis Hopper, Steven Spielberg e George Lucas. É a geração retratada pelo jornalista Peter Biskind (2009) em seu livro *Como A Geração Sexo-Drogas-E-Rock 'N' Roll Salvou Hollywood. Easy Riders, Raging Bulls*. Esses diretores forjaram clássicos modernos e delimitaram toda uma forma de se fazer cinema que influenciou gerações seguintes de diretores norte-americanos, especialmente Quentin Tarantino. (BISKIND, 2009)

Quando Coppola entrou para a UCLA, em 1963, o departamento de cinema era um gueto para vagabundos e enroladores. A faculdade de cinema da University of Southern California tinha sido instalada num velho estábulo; a da UCLA ficava numa série de barracões de zinco da época da Segunda Guerra Mundial. “O cinema não era considerado um campo sério de estudo”, recorda o roteirista Willard Huyck, que entrou para a UCLA em 1965. “Para entrar bastava passar na porta de uma escola de cinema. Eles pegavam você pelo braço e diziam: ‘Ei, quer ser cineasta?’ Era moleza.” O outro elemento de motivação era, é claro, a Guerra do Vietnã. Como explica o desenhista de som Walter Murch: “Íamos estudar cinema porque estávamos interessados no assunto, mas também era uma garantia de não ser convocado. (BISKIND, 2009, p. 33).

Em 1969, o lançamento do filme *Sem Destino* (1969), com direção de Dennis Hopper, pela empresa BBS, embora não seja especificamente o marco inicial do cinema independente norte-americano⁶, levou a contracultura e a vida marginal para as telas de cinema.

Custando U\$ 501 mil dólares, o filme rendeu U\$ 19 milhões de dólares, recuperando boa parte do investimento em cerca de uma semana. O filme retratava a vida de foras da lei, rebeldes e usuários de drogas, sempre numa perspectiva de vítimas de um sistema em constante atrito com as autoridades, ou seja, uma juventude exterminada por políticos como Richard Nixon. (BISKIND, 2009, p. 67)

Hopper e seus colaboradores da empresa BBS sentiam

⁶ O novo filme de Quentin Tarantino, *Era uma vez... Em Hollywood* (2019), a estrear em Agosto de 2019, terá como tema central o ano de **1969**. Segundo o site da globo.com, “especula-se há muito tempo que o próximo filme de Quentin Tarantino será sobre Charles Manson, o mandante de uma série de assassinatos que teve entre as vítimas a esposa de Roman Polanski, Sharon Tate. Porém, em entrevista à *Indie Wire*, o cineasta afirmou o contrário. ‘Não é sobre Charles Manson, é sobre **1969**’”. <<https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/charles-manson-nao-vai-ser-o-tema-principal-do-proximo-filme-de-quentin-tarantino-diz-diretor.ghtml>>

que o país todo ardia em chamas — os negros, os hippies, os estudantes. Quis incluir esse sentimento nos símbolos que usamos no filme, como a Grande Moto Cromada do Capitão América⁷ — aquela máquina linda coberta com as listras e as estrelas da bandeira e com um tanque cheio de dinheiro é a própria América. E no momento em que leva um tiro, BUUUM, uma explosão — é o fim. No começo do filme, Peter e eu fazemos uma coisa superamericana — cometemos um crime, vamos atrás do dinheiro fácil. Esse é um dos grandes problemas deste país hoje: todo mundo quer dinheiro fácil. Não são só os crimes óbvios, simples. São grandes corporações cometendo crimes corporativos. (BISKIND, 2009, p. 67)

O entusiasmo de Hopper atingia a outros diretores, como George Lucas, que afirma que o *studio system*, sistema em que o produtor-executivo ditava as regras da produção cinematográfica, estava morto.

Morreu... quando as corporações tomaram o poder e os chefes de estúdio de repente se viram transformados em agentes, advogados e contadores. O poder está com o povo agora. Os trabalhadores controlam os meios de produção! (BISKIND, 2009, p. 68)

Bernadet (2017) destaca alguns pontos de relevância de *Sem Destino* (1969) para o cinema independente e como ele, à época, foi um fator de renovação para o sistema industrial. Geralmente o sistema industrial se vale da experiência de empresas menores ou produtores independentes. Esses filmes não se prendem tanto às exigências imediatas do mercado, como demonstra o fato de que Peter Fonda não conseguiu a aprovação de grandes produtores para seu projeto. Mesmo quando o filme ficou pronto, a Columbia o adquiriu, mas não se comprometeu com qualquer risco de produção. O sucesso de *Sem Destino* (1969) gerou uma série de produções semelhantes, filmes de estrada, com ênfase em personagens usando drogas, supostamente subversivos, mas todos produzidos pelo sistema industrial.

A contracultura tornava-se vendável. Essa faixa de produção funciona como uma espécie de laboratório de teste, onde grandes produtores vão catando elementos de atualização e renovação, tanto na temática como na linguagem. Longe de dissolver ou enfraquecer o sistema, como às vezes se pensa, estas apropriações o fortalecem. (BERNARD, 2017, p. 34)

Com *Sem Destino* (1969), a figura do produtor-executivo como condutor principal estava em decadência e diretores que desejavam ter trabalhos sérios e também sobreviver comercialmente poderiam fazê-lo. Havia a descoberta de uma Nova

⁷ “Não havia roteiro. Peter e Dennis sabiam o nome dos dois personagens principais: Billy, inspirado em Billy the Kid, interpretado por Hopper, e Wyatt, baseado em Wyatt Earp (codinome: Capitão América), vivido por Fonda. Também sabiam que queriam filmar uma viagem de ácido, mas, fora isso, não sabiam mais quase nada”. In BISKIND, Peter. **Como A Geração Sexo-Drogas-E-Rock’N’Roll Salvou Hollywood - Easy Riders, Raging Bulls**. Editora Intrínseca. Rio de Janeiro. 2009.

Hollywood, em que as produções cinematográficas poderiam ser produções coletivas de baixo orçamento e que refletiriam o momento vivido pelos norte-americanos, as consequências da guerra do Vietnã, a contracultura, as mudanças culturais. Essa liberdade criativa dos diretores duraria até 1980, com o lançamento do filme *O Portal do Paraíso* (1980), de Michael Cimino, um dos maiores fracassos da indústria norte-americana, custando US\$ 44 milhões e rendendo pouco mais de US\$ 1,3 milhões, o que levou ao fechamento da United Artists. (BISKIND, 2009, p. 362).

A partir desse lançamento chegou-se a um momento em que os filmes que os produtores queriam fazer para manter a estrutura da indústria cinematográfica funcionando eram totalmente diferente dos filmes que os diretores norte-americanos queriam fazer. Os anos 1980 se tornariam o ano em que os grandes estúdios e os produtores-executivos retomariam o controle criativo dos filmes. (BISKIND, 2009, p. 370).

As produções mais autorais, onde os diretores teriam mais liberdade, migraram para o cenário impendente. Em 1979 é fundado, por Robert Redford, o *Sundance Institute*, criado com o objetivo de formar e apoiar novos diretores. Em 1985, Redford repagina um de seus festivais anteriormente criado e o conecta ao *Sundance Institute*, criando o *Sundance Film Festival*. (THOMPSON, 2014).

O cinema norte-americano nos anos 1990 apresenta um caldo de cultura influenciado pelas reivindicações políticas das mulheres, dos negros, dos movimentos homossexuais em décadas anteriores e pelos estudos cinematográficos relacionados à essas reivindicações. Os cineastas norte-americanos dos anos 1990, realizadores daquilo que seria conhecido como Cinema Independente, tinham como seu grande antagonista em seus filmes o chamado *Yuppie*, o jovem executivo branco e heterossexual. (THOMPSON, 2014).

Segundo Ortiz (2018), inicia-se uma série de produções independentes caracterizadas por serem produções de fora dos grandes estúdios, com pessoas não afiliadas aos sindicatos, de baixo orçamento, com cenários de pequeno porte, sem possibilidade de contratação de grandes astros ao elenco e que se aproveitam das novas tecnologias de edição e filmagem que vão surgindo. Também atendem a um público bem específico, com interesse em uma imersão fílmica mais intelectual, conseguindo maior destaque em festivais de cinema. Os filmes de produção independente obedecem a uma determinada estética que tornam seus filmes inacessíveis ao grande público. (ORTIZ, 2018).

Thompson (2014) afirma que o *Sundance Film Festival* evoluiu ao longo dos anos para ser uma das forças mais influentes do cinema norte-americano. A produção independente norte-americana deve muito de sua visibilidade à esse festival. Acontecendo todos os anos, o Festival Sundance é exclusivamente voltado para a produção e distribuição independente norte-americana, promovendo workshops de profissionais inseridos no mercado para os diretores independentes, além de ser um espaço privilegiado para a mostra de trabalhos e possível consagração entre seus pares. (THOMPSON, 2014).

O primeiro grande sucesso do *Sundance Film Festival* que chamou a atenção da indústria como um todo veio com *Sexo, Mentiras e Videotape* (1989), direção de Steven Soderbergh e produção dos irmãos Bob e Harvey Weinstein, fundadores da Miramax e, posteriormente, da Weinstein Company, produtores com os quais Quentin Tarantino trabalharia em boa parte de seus filmes. *Sexo, Mentiras e Videotape* (1989) ganharia posteriormente a Palma de Ouro no Festival de Cannes, sendo o ponto de partida para a produção independente se tornar respeitada e atrair a atenção de Hollywood, que passou a enxergar o *Sundance Film Festival* como um celeiro de novos talentos, onde são descobertos novos profissionais e novos filmes. A audiência do festival foi a primeira a ver *Cães de Aluguel* (1993), de Quentin Tarantino. (THOMPSON, 2014).

O *Sundance Film Festival* permitiu que uma comunidade de cinema independente prosperasse. Com o aumento da produção independente, o Festival também se tornou uma peneira entre os profissionais que pretendem ingressar na indústria cinematográfica norte-americana. O *Sundance Film* atrai agentes, produtores, imprensa especializada e programadores de outros festivais em busca de jovens talentos, ou seja, o festival valoriza a perspectiva defendida por Bourdieu (1996) de que os recém-chegados, os mais jovens, sem um capital específico, buscam ser diferentes para poder existir e se destacar em meio aos que disputam um lugar no mercado. Para Bourdieu, esse processo é um processo de afirmação de identidade e valorização da própria diferença, fazendo-os ser reconhecidos entre seus pares. São novas formas de pensamento e de expressão artísticas que se destacam, seguindo a lógica do campo cinematográfico, consagrando determinadas “rupturas legítimas”, ou seja, as que respeitam a história do campo e conseguem se circunscrever como uma continuidade temporal. (BOURDIEU, 1996, p. 274).

1.3. A emergência de um diretor independente: ampliando os territórios do cinema independente nos EUA e alcançando grandes públicos

Para Kurtinaitis (2013), os filmes de Quentin Tarantino causaram algumas alterações no cenário do cinema norte-americano das últimas décadas, fazendo com que algumas estruturas consideradas padrão do cinema fossem modificadas, apresentando linhas temporais mais complexas, digressões e um tempo próprio, mais habitual em cinemas autorais. Repetido por uma série de outros diretores, Tarantino cunhou seu nome em altas doses de violência gráfica e diversas citações à cultura pop e à história do cinema. (KURTINAITIS, 2013, p. 10)

Promovendo um novo olhar sobre alguns filmes considerados mais *pobres*, Tarantino revisitou filmes de guerra, artes marciais, perseguição de carros, *Western* e filmes *Blaxploitation*, reprocessando suas referências para que pudessem ser admiradas e assimiladas por um público maior. É uma estratégia radical de “apropriação, citação, alusão, paródia e pastiche, que acaba por inutilizar e confundir todas essas categorias correlatas”. (KURTINAITIS, 2013, p. 12).

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 inosso 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. (CASTRO, 2012. p. 144)

Quentin Tarantino nasceu em Knoxville, Tennessee, em 1963, mas cresceu em South Bay, Los Angeles, onde trabalhou na locadora de filmes *Video Archives*, bem antes de conseguir a fama em filmes como *Cães de Aluguel* (1992) e *Pulp Fiction* (1994). Seus primeiros filmes apresentavam o artifício de ser um cinema que falava de cinema, sendo metalinguístico e pós-moderno, produzindo produtos voltados para um público jovem, aproveitando-se do fato de que a fatia jovem do público começava a ser a maioria dos presentes em salas comerciais. (KURTINAITIS, 2013, p. 25)

É um cinema de pesquisa, de diálogo com outras obras, obras que não são do cânone cinematográfico comum, mas sim de um repertório extremamente popular dos anos 1970 e 1980. (KURTINAITIS, 2013, p. 26)

Descendente de imigrantes italianos, Quentin Tarantino não possui seus trabalhos associados a uma sensibilidade imigrante, mas sim a uma sensibilidade pós-moderna, porém, em Caravello (2011), é ressaltado que o ponto de vista de um imigrante italiano é responsável por profundas referências intertextuais do cineasta e a forma como seus filmes fazem uso de performances de masculinidade étnica como uma forma de manipular os discursos de raça e classe. (CARAVELLO, 2011).

O primeiro filme de Quentin Tarantino, *Cães de Aluguel* (1992), estreou no *Sundance Film Festival*, mas já era um produto reconhecido no festival.

Cães de Aluguel não era um projeto estranho ao Sundance Festival: ele participara do laboratório de roteiros promovido pelo instituto que o ator, diretor e produtor Robert Redford fundou, em 1981, com o objetivo de apoiar e difundir o cinema independente norte-americano. As sequências trabalhadas no laboratório (e hoje disponíveis entre os extras de DVDs do filme) não permitiam intuir a originalidade do longa-metragem que sairia dali. Eram verborrágicas, envolvendo atores que interpretavam gângsteres em longas discussões; a econômica mise-en-scène da gravação em vídeo também não ajudava a imaginar como aquelas situações seriam encenadas para a câmera durante as filmagens. Do elenco, as imagens do laboratório forneciam apenas pistas: o próprio Tarantino e Steve Buscemi. (KURTINAITIS, 2013, p. 16-17).

A estratégia de chamar um ator anteriormente consagrado, mas não muito lembrado entre as grandes produções, Harvey Keitel, foi responsável pelo aumento do padrão do orçamento do filme. Custando U\$ 1,2 milhão, o filme arrecadou US\$ 2,8 milhões apenas nos EUA.

O sucesso de *Cães de Aluguel* (1992) foi importante para que *Pulp Fiction* (1994) conseguisse reunir alguns atores de maior reconhecimento dentro do mercado. O mesmo ocorreria futuramente em *Jackie Brown* (1997). Os anos 1990 foram importantes para Tarantino, pois ele também viu seus roteiros sendo filmados por terceiros, como *Amor à Queima-Roupa* (1993), *Assassinos por Natureza* (1994), *Um Drink no Inferno* (1996) e um capítulo escrito e dirigido por ele no filme *Grande Hotel* (1995). (KURTINAITIS, 2013, p. 17).

Peter Biskind (2004), que anteriormente escrevera o livro sobre os anos 1960 e 1970 *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'n' Roll Generation Saved Hollywood*, escreveu *Down and Dirty Pictures* (2004), observa que a força do cinema independente era fruto de dois movimentos específicos: O primeiro é o efeito do

Sundance Film Festival, como trampolim para o fenômeno indie; o segundo é a distribuição cinematográfica, visto o aparecimento de diversas empresas distribuidoras, como a New Line Cinema, October Films, Fine Line e especialmente a empresa dos irmãos produtores Bob e Harvey Weinstein, a Miramax. (BISKIND, 2004, p. 223).

Fundada em 1979, inicialmente focando na distribuição de filmes estrangeiros em solo americano, em 1989 começaram a produzir filmes independentes norte-americanos. Em 1993, a Miramax é adquirida pela Disney, o que faz os Weinstein direcionarem a sua produção independente para um forte apelo mercadológico e comercial. O trabalho dos irmãos Weinstein nos bastidores foi importante para a ascensão de Tarantino, bem como para a ascensão de outros diretores, como Kevin Smith, Gus Van Sant, Robert Rodriguez, Ang Lee, Todd Haynes, Neil Jordan, entre outros. Sem os irmãos Weinstein boa parte dessas carreiras não sobreviveria. Segundo Biskind (2004), os Weisntein eram reconhecidos cinéfilos com profundos conhecimentos de cinema, suas práticas como produtores consistiam em realizar exposições testes em salas de cinema, realização de cortes arbitrários em alguns filmes até se chegar ao gosto dessa audiência-teste, pressão excessiva sobre críticos, curadores e diretores de cinema, contratos acertados sob violência verbal e supostas campanhas de desprestígio dos profissionais concorrentes. A partir dessa estratégia agressiva, os filmes da Miramax vão buscar o prestígio do Oscar para que se alcance um público também interessado numa abordagem alternativa, o que levou a uma maior projeção do cinema independente. (BISKIND, 2004, p. 224)

É nesse momento, em 1994, que *Pulp Fiction* (1994) obtém 114 nomeações em festivais, com 67 vitórias – uma vitória na categoria do Oscar de Melhor Roteiro Original e outra vitória como a Palma de Ouro de Melhor Filme em Cannes. O filme de Quentin Tarantino estabelece também uma boa bilheteria doméstica. Tendo custado cerca de U\$ 8 milhões, rendeu U\$ 108 milhões só nos Estados Unidos. Outras indicações surgiram, como entre seus pares, no sindicato dos diretores, a *Directors Guild of America* (DGA). (KURTINAITIS, 2013, p. 18).

Com *Pulp Fiction*, a arte da alusão é sublimada por meio de uma série de piscadelas em direção à cultura pop que alimentou Tarantino e sua geração. Há o romance policial barato, o filme de gângster, o filme de boxe (com os bastidores e as consequências de uma luta, mas não a luta em si), além de tintas de paródia, comédia romântica, exploitation e thriller. *Pulp Fiction* amplia o caldeirão temático e estilístico do diretor e o coloca definitivamente no rol dos grandes cineastas contemporâneos, um dos poucos capazes de levar, com sua assinatura, milhares de pessoas ao cinema. (ALPENDRE, 2013, p. 96)

Como observam Castro, Teixeira e Felix (2015), os irmãos Weinstein tinham consciência do funcionamento da indústria cinematográfica, estabelecendo uma política empresarial que seria um estilo característico com o qual influenciaram e se destacariam dos demais agentes no campo cinematográfico. Quentin Tarantino, no processo, vai adquirindo capital simbólico ao se destacar nas chamadas “instâncias de consagração”, ou seja, os vários festivais do qual participaria e ganharia prêmios. (CASTRO, TEIXEIRA E FELIX, 2015, p. 49).

Além de toda estrutura e investimentos, a Disney oferecia ainda a autonomia necessária para que os irmãos Weinstein fizessem que Miramax se firmasse como uma importante divisão de filmes independentes da Disney. Castro, Teixeira e Felix (2015) consideram que os “Os irmãos-sócios passam a flertar com a instância maior, o Oscar, aprimorando então a sua fórmula de promoção dos filmes de modo a estabelecer cada vez mais laços com a Academia”. Suas produções são de baixo orçamento e nos moldes independentes. (CASTRO, TEIXEIRA E FELIX, 2015, p. 49).

As bases da estratégia de Tarantino para ser peça fundamental na proposta da Miramax para expandir o território do cinema independente norte-americano e se destacar no campo cinematográfico são consideradas como cinefilia, segundo Jorge (2013). Para a autora, o conceito surge nos anos 1950 a partir do momento que a revista *Cahiers du Cinéma* legitima filmes menores norte-americanos e que passam ao largo do gosto cinematográfico mais elevado. Os filmes considerados de gênero começam a ganhar maior atenção e destaque por parte dos críticos. Jorge (2013) acredita que Tarantino trabalha celebrando ao mesmo tempo aquilo que está à margem do gosto cinematográfico mais elevado e também as obras que fazem parte do cânone cinematográfico mundial, o que resultaria, segundo a autora, numa “apropriação erudita das culturas de massas e apropriação massificada da arte considerada elevada”. (JORGE, 2013, p. 100).

No fazer do diretor Tarantino, a citação é condição básica para a realização do seu processo de direção cinematográfica. Jorge (2013) acredita que uma das maiores preocupações do diretor é a demonstração de sua paixão pelo cinema, propondo um jogo para seu público em que a capacidade de compreender as citações à outros filmes dentro de seus filmes é importante e pode indicar, segundo a autora, que o domínio

crítico vem antes da imersão cinematográfica. Ou seja, além da mistura de filmes, misturam-se gêneros. (JORGE, 2013, p. 102).

Mauro Baptista [2010, p. 2], autor de uma publicação nacional sobre Quentin Tarantino, em seu prólogo sobre o seu cinema, nos oferece uma impressão que ao mesmo tempo corrobora esse caráter da importância da cinefilia, de se conhecer gêneros tal qual um crítico cinematográfico, para compreender melhor a obra do diretor, porém não deixa de se sentir afetado e imerso pela experiência fílmica.

“Kill Bill II” me pareceu uma obra prima: retomava com mais força o legado de Godard, Leone e Hawks. O filme tinha várias cenas memoráveis, desde a cena inicial, A massacre de Two Pines, passando por um antológico segmento sobre a aprendizagem das artes marciais da protagonista, A Noiva, com Pai Mei, até a longa e maravilhosa cena final do encontro entre as personagens de Uma Thurman e Bill, interpretado por David Carradine. O duelo e o momento da morte de Bill, quando este diz para A Noiva: Pai Mei te explicou os Cinco Pontos da Palma que explodem o Coração (The five point palm exploding heart technique), esta cena, que mistura melodrama, Western, mito e filmes de kung fu, é daquelas que assistimos 10, 20, 30, 40 vezes no DVD ou blue ray, rememorando os rituais de cinefilia da minha infância nos anos setenta, quando ia assistir por quinta, sexta vez “Cantando na Chuva” e meu pai me contava que tinha assistido o filme umas cinquenta vezes, no cinema, claro. Confesso que não lembro em que cinema assisti *“Kill Bill II”*. Será que era produto de morar numa megalópole como São Paulo onde a gente as vezes perde as coordenadas espaciais? Oi será que na época estava tão mergulhado no trabalho que não consegui e cometi o pecado de assistir o filme em DVD? [BAPTISTA, 2010, p. 2]

Segundo Jorge (2013), esse é o artifício utilizado por Quentin Tarantino, que articula elementos da preocupação erudita com a preocupação massificada⁸, citando obras classificadas como pertencentes a uma filmografia de Filmes B e, ainda assim, realizando produtos finais que conseguem ser lidos numa dupla chave: ou seja, podem captar a atenção tanto do cinéfilo mais requintado quanto atender ao olhar mais “ingênuo” dos apreciadores da chamada cultura de massa.

Dessa forma, segundo Darbel e Bourdieu (2007), “qualquer manifestação cultural, da gastronomia à música dodecafônica, passando pelo faroeste, pode ser objeto de uma apreensão que vai da mais banal sensibilidade até a apreciação erudita”. (DARBEL; BOURDIEU, 2007, p. 165).

⁸ Jorge assume os conceitos de Pierre Bourdieu de subcampo de produção erudita (produções feita de realizadores culturais para o consumo de outros realizadores culturais) e o subcampo de produção industrial (produções feita de realizadores culturais para o consumo de não-realizadores), como componentes do campo de produção artística.

2. A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NO CINEMA NORTE-AMERICANO

2.1. O Negro no Cinema Norte-americano: Breve História da Representação Racial.

Para compreender como se deu o desenvolvimento e a relevância do protagonismo negro nos cinemas, vamos observar como os europeus compreenderam o negro ao longo dos séculos e como essa visão colonialista se inseriu no nascedouro do cinema.

Achille Mbembe (2017) tem um entendimento de negro como um termo de origem ibérica, aparecido primeiro em francês, no século XVI. Porém, é somente no século XVIII, com o auge do tráfico de escravos negros, que a palavra se torna usual, fruto de uma ficção ocidental em torno do corpo negro que desperta fascínio e temor.

No nível epistemológico, "negro" não designa à primeira vista uma realidade significativa, mas um repositório, ou melhor, uma lixeira composta por absurdos e fantasias urdidas pelo Ocidente e por outras partes do mundo; absurdos e fantasias com as quais as pessoas de origem africana estavam revestidas muito antes de cair nas redes do capitalismo emergente dos séculos XV e XVI. Ser humano vivaz e de formas bizarras, temperado pela radiação do fogo Celeste, o negro é dono de excessiva petulância; tomado em adoção pelo império da alegria, mas abandonado pela inteligência, é, sobretudo, um corpo gigantesco e fantástico: membro, órgãos, cor, odor, pele e carne, uma soma sem precedentes de sensações. (MBEMBE, 2017, p. 89)

Mas é no século XIX (MBEMBE, 2017, p. 150) que houve a necessidade europeia de se questionar se o negro era capaz de governar-se e se poderia ser considerado um ser humano, ou seja, um ser dotado de linguagem e razão. Tal pensamento em desenvolvimento deu lugar a outros três tipos de ocorrências diferentes entre si que se pretendiam como possíveis respostas a essa questão.

A primeira ocorrência (MBEMBE, 2017, p. 151-152), distanciava a história da humanidade da história do negro, ou seja, caracterizava o negro como humano, mas um humano distinto e centralizado no seu corpo, renegando mesmo uma política e uma moral dos negros. Dessa forma, sua linguagem, seus trabalhos, seus atos, não estariam relacionados a nenhuma lei ou regra e o negro estaria excluído da esfera da cidadania humana total. O *signo africano* seria assim algo singular e que não se aproximava de outros signos humanos.

Num segundo momento (MBEMBE, 2017, p. 153), pós-abolicionismo e pós-navios negreiros, a tese do *não-semelhante* persiste, porém com uma leve alteração. O *signo africano* agora seria preenchido de conteúdo, ou seja, nele haveria hábitos e costumes diferentes que não deveriam ser demolidos e sim emendados. Haveria ainda uma hierarquia a ser respeitada, o negro africano estaria ainda em uma relação com o único direito de obedecer em uma relação desigual. Além disso, esses saberes e costumes distintos seriam utilizados como princípios de segregação. Certos saberes (coloniais) seriam canonizados e os saberes do povo africano ficariam marginalizados. É um segundo momento mais dúbio: a princípio, parece haver o reconhecimento, por outro lado acontece a separação pelos costumes, impossibilitando o negro ser reconhecido como um cidadão comum.

O terceiro momento (MBEMBE, 2017, p. 154), aproxima-se de uma política de assimilação, onde reina o conceito de que todos os seres humanos são iguais através de experiências comuns a todos os seres humanos. Mas, para tal, seria necessário que o ser humano fosse convertido a uma determinada educação. Se o Negro não se torna igual, se torna Outro Eu, eliminando todas as diferenças étnicas, dessubstancializando e cooptando o indivíduo negro para uma modernidade.

Nestas condições, o assimilado é um indivíduo íntegro e não um sujeito de hábito. Pode deter direitos e usufruí-los, não em virtude de sua pertença a um grupo étnico, mas devido ao seu estatuto de um sujeito autônomo, capaz de pensar por si e de exercer essa faculdade característica do humanos que é a razão. (MBEMBE, 2017, p. 154)

Boa parte do crescimento e do início do cinema e de sua aparelhagem surgiu justamente com o auge do imaginário imperialista, ou seja, quando a Europa dominava vastos territórios e povos. “As primeiras projeções de Edison e Lumiere, na década de 1890, ocorreram logo após a disputa pelo ‘espólio da África’, que eclodiu no fim da década de 1870”. (STAM; SHOHAT, 2006, p. 141)

Stam e Shohat (2006, p. 142) afirmam que, à época do cinema mudo, os países que dominavam a produção eram exatamente os países imperialistas: Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha. O cinema começou a assumir os chamados romances de conquista, ou seja, começou a produzir filme com base em romances e autores coloniastas. Filmes de aventura davam a mesma oportunidade aos expectadores de desbravar novos rumos, como uma experiência análoga ao desbravamento

colonialista. E essas histórias colonialistas são compreendidas como uma narrativa em grande escala. (STAM; SHOHAT, 2006,142).

Opiniões sobre as origens e a evolução das nações sempre se materializavam na forma de narrativas. Na concepção de Hayden White, certos ‘padrões de tropos’ narrativos moldam a nossa concepção de história; o discurso histórico, ao fornecer uma estrutura narrativa para uma sequência de eventos, revela a natureza de tais acontecimentos como processos compreensíveis, representando-os como uma história de tipo específico. (STAM; SHOHAT, 2006, p. 144).

Para Stam e Shohat (2006, p. 144) o significado de nação é compreendido como uma “camaradagem horizontal” e o cinema é uma concepção disso, pois os espectadores são uma nação provisória envolta em sua própria camaradagem. Daí o papel fundamental do cinema em criar e fortalecer determinadas identidades comunitárias. O cinema uniu narrativa e espetáculo para poder contar a história do colonialismo sob a ótica daquele que é o conquistador. Cada país imperialista teve os seus filmes focados em torno de esterótipos raciais em torno da África, do Oriente, no Caribe, etc., popularizando assim a ideia do sujeito europeu controlador. (STAM; SHOHAT, 2006, p. 154),

Em contraponto a essa produção majoritariamente branca, Stam e Shohat (2006, p. 407) aponta diversas formas de resistência através de estéticas que valorizam tradições não ocidentais questionando a fala pós-colonialista, reforçando a fala diaspórica e realizando um cinema de vanguarda que não seja europeu. “A dívida das vanguardas europeias com as artes da África, da região do Pacífico e as Américas sempre foi extensamente documentada”. (2006, p. 407)

Segundo Flores e Amorim (2011, p. 61), a resposta a essa visão eurocêntrica foi o estabelecimento de um protagonismo negro numa perspectiva afrocentrada, um conceito desenvolvido pelo teórico Molefi Kete Asante. Estabelece-se, assim, uma disputa de narrativa. (FLORES; AMORIM, 2011).

Flores e Amorim (2011) se ancoram no pensador afro-americano Molefi Kete Asante e sua obra *Afrocentricity: the theory of social change* (Afrocentricidade: a teoria de mudança social) para pensar o protagonismo negro numa perspectiva afrocentrada. Segundo os autores, para Asante esse estabelecimento de um protagonismo negro é um tipo de perspectiva que situa “os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos, atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos” (ASANTE, 2009, p. 93 apud FLORES E AMORIM, 2011, p. 61). A

abordagem afrocentrada estuda uma produção articulada e desenvolvida por atores negros em resposta a um Ocidente que se tornou o eixo do que é conhecido como ciência. Buscase estudar e catalogar os alicerces teóricos com os quais se desenvolve o conhecimento de matriz africana. Tal processo é o que possibilitaria a agência do povo africano em uma narrativa própria. (FLORES E AMORIM, 2011).

É a partir dessa afrocentridade que é questionado o conhecimento desenvolvido pelo Ocidente no Século XIX sobre o africano, revisto anteriormente por Mbembe e também realçando a importância dos movimentos diaspóricos. Exigi-se uma relação entre o continente-mãe e os vários pontos de dispersão diaspórica que se dá através de elementos constitutivos assim observados:

da primazia anti-hegemônica do lugar (África); da crítica ao eurocentrismo; da ênfase na pluralidade do conhecimento; do nacionalismo panafricanista; do seu protagonismo resistente, ligado sempre a luta antiescravista e antirracista; das suas ligações com a “matriz da filosofia religiosa e as tradições ancestrais”; da apropriação da língua e da linguagem do colonizador para melhor reagir a dominação; da utilização de línguas e linguagens originais ou próprias para falar sobre as tradições ancestrais. (FLORES; AMORIM, 2011, p. 62).

Diawara (2004, p. 4) aponta a perspectiva do público negro como uma possibilidade de resistência ao eurocentrismo. O produto audiovisual de Hollywood não privilegia o espectador negro e sim o espectador branco. Para o autor, é a partir da perspectiva do espectador que surgirão uma forma diversa de enxergar raça, gênero e sexualidade no mesmo produto audiovisual. (2004, p. 4)

Laura Mulvey explana que o filme clássico de Hollywood é feito para o prazer do espectador masculino. Contudo, enquanto espectador masculino negro, gostaria de acrescentar que o cinema dominante situa os personagens negros para o prazer dos espectadores brancos (homens ou mulheres). Como ilustração desse argumento podemos notar como os personagens negros nos filmes hollywoodianos recentes são construídos de forma a serem menos ameaçadores aos brancos, seja pela domesticação dos costumes e da cultura negra – um processo de desracialização e isolamento – ou por histórias onde negros são retratados jogando o jogo segundo as regras da sociedade branca – e perdendo. (DIAWARA, 2004, p. 4)

Diawara (2004, p. 4) observa que realização de filmes de forma independente por diretores negros podem criar um espectador atento à representação racial no cinema-norte americano. Para Diawara, o espectador teria um papel dominante ampliado pelo cinema negro independente que aumentaria a sua percepção crítica da sua própria representação em tela. (DIAWARA, 2004, p. 10)

Segundo Carvalho e Ceixa, o que se estabelece é uma disputa de narrativa e os processos de pertencimento cultural pelos meios de comunicação e o cinema não são isentos a isso, porque são reconhecidos nesses ambientes midiáticos as hierarquias que estão presentes nas relações sociais, estabelecendo uma disputa de território entre o movimento eurocêntrico e o movimento afrocentrado. E o resultado dessa disputa de narrativa é o que determina os que estarão em posições de poder ou de subalternidade. (CARVALHO; CEIÇA, 2017, p. 52)

Gradualmente, ao longo do desenvolvimento do cinema, realizadores criaram diversos esterótipos dos grupos subalternos e a única forma desse grupo subalterno ter o controle da narrativa seria subverter essas distorções e adotar uma outra forma de ser visto. Esse domínio da narrativa, da sua construção, sua estética e seus personagens, dentro do cinema norte-americano, são essenciais para se construir as relações existentes entre mídia, poder e protagonismo negro. (CARVALHO; CEIÇA, 2017, p. 52)

Segundo Viana (2015, p. 248), novas leituras em torno da importância no negro na História também participariam dessa troca que daria entre os movimentos negros organizados, a academia e o círculo artístico em geral. Quem se destacava nesse circuito eram os atores sociais que seriam marcados pela memória da escravidão e pela vivência do racismo. (VIANA, 2015)

Assim, nos Estados Unidos (VIANA, 2015. p. 249), surgia o *Distinguished negroes abroad*, um manual, publicado em 1946, sob a supervisão de Carter Woodson (1875-1950), historiador negro e um dos fundadores, em 1915, da Associação para o Estudo da Vida e da História do Negro. O que se mostrava aqui era o entendimento da história dos Estados Unidos e de sua narrativa como uma estratégia importante para o combate ao racismo. “[...] As histórias de vida de homens e mulheres negros, durante os tempos da escravidão e depois da abolição, conectavam o protagonismo pessoal, a ação em prol da comunidade e o discurso histórico como importantes meios de luta” . (VIANA, 2015. p. 249).

Segundo Viana (2015, p. 251) A importância e valorização do protagonismo negro nasceram exatamente da “escrita da História e relações raciais nos Estados Unidos entre os séculos XIX e XX”. Para a comunidade negra, o importante era tornar a emancipação racial uma história relevante para a vida nacional e não apenas para sua própria comunidade. Afinal, havia uma predominância de uma visão em torno da

Guerra de Secessão, entre nortistas e sulistas, que consideravam os abolicionistas e os negros como responsáveis por anos de desgoverno e corrupção; tal visão se estendia para manuais escolares, histórias populares e ficção. (VIANA, 215. p. 251).

Porém, Viana (2015, p. 253) observa, nesse período também se constituíam visões alternativas que buscavam desafiar a narrativa dominante presente na história, na imprensa e na ficção, contrapontos que seriam importantes para a consolidação da democracia norte-americana. Boa parte de compilações de artigos redigidos por autores negros cuidavam de contrariar uma suposta inadequação da comunidade negra nos Estados Unidos. Diversos textos surgiam para incutir respeito e confiança nos jovens negros norte-americanos e, como consequência, formar novos líderes sob o legado e a memória da emancipação negra. Esses textos traziam outra narrativa que valorizava o ativismo da comunidade negra nas guerras nacionais, as rebeliões antiescravistas e o papel dos afro-americanos na história do país, realçando sempre uma concepção de progresso da raça desde a emancipação. (VIANA, 215. p. 253).

Inaugurou-se, com esses escritos, uma vigorosa tradição vinculada à inspiração propiciada por relatos de experiências concretas de superação da escravidão e debates com o racismo cotidiano. Tratava-se de uma escrita de protesto, que publicamente contestava a escravidão e a hostilidade racial norte-americana, ao mesmo tempo em que dialogava com valores amplos e reconhecidos por setores diversos daquela sociedade. A noção de *uplift* — ou elevação, em termos sociais —, tão central a correntes de pensamento e ação afro-americanas, transitava entre diferentes setores da América. Os autores negros aqui citados reconheciam, contribuía para expandir e apelavam a esse valor, visando a atingir discursos e visões depreciativas em termos raciais. (VIANA, 215. p. 254-255).

Para Viana (2015, p. 260), a partir dessa disputa de narrativa em torno do protagonismo negro na história norte-americana, acontecida nos anos 1940, foi se implantando a ideia de que a guerra civil entre abolicionistas e não-abolicionistas ocorrida no século XIX se tratava de um esforço para diminuir o trabalhador negro a uma situação de “exploração ilimitada”. Nas décadas posteriores, nos anos 1950 e 1960, a luta pelos direitos civis resultou em mais discussões em torno da vivência dos negros nos chamados estados sulistas. Os acontecimentos mais relevantes seriam a publicação do livro *The Strange Career of Jim Crow*, em 1955, considerado de extrema importância para o ativismo negro por Martin Luther King, assim como a decisão da suprema corte em 1954 em considerar inconstitucional a segregação de alunos em escolas públicas, o que cancelava a doutrina “Separados, Mas Iguais”, da constituição norte-americana, “segundo a qual havia igualdade quando negros e brancos eram

providos de instalações substancialmente iguais, ainda que fisicamente separadas”. (VIANA, 215. p. 260).

Assim, nos anos 1970, surgiram discussões decorrentes dos direitos civis e das revoltas urbanas que aconteciam pelo país, o que resultou em uma reformulação narrativa geral em torno da história da América. O racismo no dia-a-dia, o confronto pela democracia, a condição da comunidade negra na sociedade, todos esses temas tornaram-se mais visíveis e mais discutidos nas narrativas históricas que surgiam. (VIANA, 215. p. 261).

Um artigo de C. Vann Woodward publicado em 1969 afirmava que a história americana, majoritariamente escrita por autores brancos, se beneficiaria de uma infusão de *soul*, em referência à urgente revisão de conteúdos em livros didáticos e acadêmicos: era preciso corrigir antigas indignidades, etnocentrismos, visões paternalistas, insultos, indiferença e ignorância. (VIANA, 215. p. 261).

Segundo Carreiro (2015, p.06-07), o cinema acompanha essa movimentação social por se destacar como ferramenta de reeducação racial e realinhamento identitário. Nesse panorama, pós-1970, o combate ao racismo ganha força com o advento do multiculturalismo e do pós-modernismo, com o crescimento da organização política das minorias, da visibilidade da luta contra o estereótipo cultural. (CARREIRO, 2015, p.06-07)

Em Entman e Rojecki (2000, p. 182), a partir dos anos 1980 e anos 1990 é destacada uma ambivalência em torno de produtores e consumidores brancos sobre produtos culturais que apresentam negros. Para os autores, a indústria cinematográfica norte-americana das décadas seguintes apresenta ao mesmo tempo elementos de progresso, mas também de divisão racial continuada.

Entman e Rojecki (2000, p. 182) notam que Hollywood fez mais para integrar negros em suas produções do que qualquer outro meio de massa especialmente com atores, predominantemente homens, surgindo em papéis de destaque em produções caras ou mesmo blockbusters rentáveis. Porém, a exclusão de atores para determinados papéis ainda continua, demonstrando certa hierarquia racial e certo limite para o contato inter-racial.

Entman e Rojecki (2000, p. 182) apontam que boa parte da literatura existente sobre a representação de negros no cinema é crítica, mas não apenas porque a maioria dos filmes invocam esterótipos de personagens marginalizados, de sexualidade

exarcebada ou mesmo participantes de redes criminosas, mas sim quando esses filmes não tem uma complexidade compatível com pessoas reais. Dessa forma, os negros são tratados na narrativa de forma mais homogênea e menos diversificada, menos individualizada. Tal característica da produção norte-americana seria um reforço da ignorância dos brancos sobre a diversidade humana.

Ao mesmo tempo, segundo Entman e Rojecki (2000, p. 188), filmes que se tornaram populares nos anos 1980 ou nos anos 1990, com negros sendo coadjuvantes de uma suposta parceria com atores brancos também apresentam um reforço negativo. Filmes como *Máquina Mortífera* (1987) apresentam personagens negros que, repletos de estereótipos, estão próximos a um líder branco que os protege. Além disso, nessas décadas, também houve forte produção de filmes envolvendo a criminalidade negra, o mundo das gangues, gerando uma imagem negativa de afro-americanos.

Em nosso modelo de forças que produzem e moldam mensagens de convívio racial, sugerimos que surge uma interação complicada entre pressões do mercado e da cultura de massa que afeta o pensamento dos produtores e consumidores da cultura de massas. Ao mesmo tempo, pressões políticas das elites que buscam ganhos políticos operam nesta indústria como em todas as outras. (ENTMAN; ROJECKI, 2000, p. 188)

Para Everett (2009, p. 116-117), desenvolveu-se um fascínio por parte dos jovens brancos e suburbanos em torno do estilo cool e urbano dos jovens negros pertencentes a gangs de ruas, fascínio exercido quer seja pelos músicos de *gangsta rap*, quer seja pela sua representação no audiovisual. A partir desse público consumidor, estratégias são usadas por executivos da indústria cultural. Porém, boa parte desses executivos é branca, ou seja, para Everett (2009), há um racismo estrutural que determina de que forma estratégias de autenticação racial são usadas em produtos audiovisuais.

Entman e Rojecki (2000, p. 205) consideram que as imagens oriundas da mídia formam uma nação e o retrato dos negros na mídia é importante para compreender a forma que os afro-americanos são compreendidos por americanos brancos ou mesmo como a comunidade negra se enxerga dentro da comunidade. A mídia opera tanto como elemento de integração cultural quanto como catalizador potencial para a agregação ou a segregação racial. (ENTMAN; ROJECKI, 2000, p. 205)

Entman e Rojecki (2000, p. 205) observam como a representação da mídia como um todo costuma encaminhar seu olhar para os eventos de turbulência e inadequação em primeiro lugar, deixando questões relacionadas a sucesso em segundo lugar. É

criada uma situação que não traz à tona questões importantes que reforcem a ausência de preconceito e que não desafiam o comportamento racista. As interações entre negros e brancos no entretenimento geralmente sugerem que esses grupos operam em “universos morais distintos”. Ao retratar o relacionamento entre personagens brancos e negros nas telas, o cinema sempre aponta o ator branco como uma estrela maior ou como eixo da trama, não trazendo maiores complexidades para o personagem negro e nem representando a sua raça de forma mais diversificada. (ENTMAN; ROJECKI, 2000, p. 205)

Dessa forma, o protagonismo negro é enxergado no universo cinematográfico como uma disputa de narrativa, encontrando no eurocentrismo o seu lado oposto. Boa parte dos impérios dominantes eram aqueles exatamente que estavam a desenvolver a técnica cinematográfica, encontrando nela também uma forma de estabelecer a sua narrativa sob a perspectiva do dominador, valorizando suas tradições e suas vivências e muitas vezes carregando outros povos de um viés estereotipado.

Assim, o protagonismo negro afrocentrado, encontra maior ressonância na cultura justamente por poder representar o negro sob a perspectiva do próprio negro e, assim, questionar a construção de valores eurocêntricos no universo cinematográfico. Tal questionamento encontra-se como um reflexo do mesmo questionamento que se desenvolveu ao longo da história americana e seu estudo em salas de aula. A Guerra de Secessão, entre nortistas e sulistas, essencial para o fim da escravidão do povo negro norte-americano geralmente era interpretada com um aspecto negativo em torno dos negros e dos libertários; mudanças organizadas por uma revisão histórica, ao longo dos anos 1940, permitiram que houvesse um padrão, especialmente entre a comunidade negra, do que seria um protagonismo negro afrocentrado. Nos anos 1970 houve uma reformulação do que seria o papel do negro na história norte-americana, bem como uma intensificação das discussões em torno dos direitos civis. Os anos 1980 e 1990 são responsáveis por certa dubiedade no trato da questão racial, enquanto os anos 2000 se mostram um período em que as discussões existem, mas estão longe de serem complexas e abranger todo o espectro que envolve a vivência da comunidade negra.

A partir disso, podemos compreender que o cinema de Quentin Tarantino não é um cinema de um protagonismo negro afrocentrado; mas sim um cinema com protagonistas negros, com uma narrativa cinematográfica atenta ao protagonismo negro dentro de sua estrutura fílmica, ou seja, dentro de seu território simbólico. Quentin Tarantino está no centro dessa disputa de narrativa entre uma leitura eurocêntrica e uma

leitura afrocentrada das questões raciais e, assim, ao falarmos de um protagonismo negro em sua cinematografia, estamos frisando e analisando o território simbólico, sua narrativa fílmica e os protagonistas negros criados pelo diretor em suas obras.

2.2. *Blaxploitation* — Protagonismo Negro encontrando o Grande Público.

Para compreender as origens do *Blaxploitation*, também é importante conhecer as origens relacionadas ao próprio cinema e como se deu a inserção dos negros como profissionais, quer seja como atores ou como criadores nesse campo de produção simbólica. Para Lawrence (2007), já em 1880, nos primórdios do cinema, o negro já seria apresentado de acordo com o status sócio político vigente na América. Como eram considerados inferiores pela sociedade branca, o cinema em seu início representava esse mesmo pensamento e Lawrence (2007) aponta títulos que corroboram esse pensamento que representavam o negro como alguém inferior, sendo sempre retratados de forma depreciativa. A exceção apenas ocorria quando esse mesmo negro realizava algum sacrifício em prol do seu senhor branco. (LAWRENCE, 2007, p. 01).

Segundo Lawrence (2007), filmes imediatamente posteriores e de técnica reconhecidamente inovadora, em especial *O Nascimento de uma Nação* (1915) de D. W. Griffith, deram uma continuidade e reforço a essa visão estereotipada do negro, ainda que apresentasse sua história usando de ângulos de câmera e enquadramentos diferenciados para a época. (LAWRENCE, 2007, p. 02).

Lawrence (2007) reconhece como pioneiros de um cinema autoral negro nos Estados Unidos os irmãos fundadores da The Lincoln Motion Picture Company, Noble P. Johnson e George Johnson. Essa empresa produziu diversos filmes com temática racial, como os dramas *The Realization of a Negro's Ambition* (1916) e *The Trooper of Troop K* (1916). (LAWRENCE, 2007, p. 05).

Outro nome citado por Lawrence (2007) como um dos precursores do cinema autoral negro nos Estados Unidos é Oscar Micheaux (1884-1951). Sua carreira como escritor de novelas melodramáticas e seus trabalhos de divulgação em torno dos seus escritos foram importantes para que viajasse ao redor do país, conhecendo outros líderes de comunidades negras; médicos, advogados, empresários, professores. Além dessas viagens, também lecionava para escolas e também em residências, realizando um trabalho de corpo-a-corpo para ser reconhecido e divulgar suas obras. Em seguida, envereda pelo caminho do cinema, em especial na direção de dramas que trabalhavam

com temas raciais diversos como miscigenação ou linchamento. *Nos Limites dos Portões* (1920), *O Bruto* (1920), *Son of Satan* (1922), *Direito Inato* (1924), *Corpo e Alma* (1924) e *Millionaire* (1927) são seus principais trabalhos. Mas, infelizmente, as empreitadas de realizadores negros como Oscar Micheaux e os irmãos Johnson esbarrou em diversos problemas que dificultaram sua continuidade, em especial no que se refere à exibição de seus filmes nas salas de cinema. (LAWRENCE, 2007).

Sendo produzidos por brancos ou negros, os filmes étnicos geralmente exigiam sentido peculiar de vida étnica e de protesto, qualidade completamente ignorada pelos filmes de Hollywood. No entanto, um fator vital que envolve a viabilidade comercial dos “filmes étnicos”, em última análise, é com base na disparidade entre as produtoras de propriedade branca e as produtoras de propriedade negra; o fato é que as empresas de propriedade branca possuíam vantagem sobre as empresas de propriedade negra. O que isso significava basicamente era que o poder econômico branco sustentou a viabilidade do mercado de filmes étnicos. Isso desempenhou assim um papel decisivo no declínio da indústria de “filmes raciais” e os circuitos alternativos nos anos trinta. (LAWRENCE, 2007, p. 6).

De acordo com Lawrence (2007), houve um retorno aos cinemas norte-americanos dos filmes étnicos nos anos 1940, em especial no pós-guerra. Os fatores identificados pelo autor são: o retorno dos soldados negros norte-americanos pós-segunda guerra e a necessidade de fazer o cinema lucrar com debates sociais diante do surgimento da TV. O primeiro fator é expresso pelo sentimento dos soldados de que se a desigualdade racial era injusta na Europa, também o seria nos Estados Unidos; o segundo fator se relaciona com a queda de lucro que houve entre os anos 1945 e 1949 no cinema. Começou a se observar que os filmes com temas mais adultos (antisemitismo, delinquência juvenil e saúde mental) eram temas que ampliavam a venda de ingressos e “aqueciam” as bilheterias. Dessa forma, questões raciais também se tornavam um tema ideal para ampliar os lucros dos produtores de cinema. (LAWRENCE, 2007, p. 12-13).

Nos anos 1950 e 1960, os aspectos econômicos, políticos e sociais sofreram mudanças nos Estados Unidos, acarretando a ascensão dos direitos civis, determinantes para o surgimento dos filmes *Blaxploitation*. (LAWRENCE, 2007, p. 17). Mas, um pouco antes do *Blaxploitation*, ainda nos anos 1950 e 1960, os Estados Unidos viram o surgimento de um ator que seria fundamental para a concepção de um modelo de integração racial entre brancos e negros: Sidney Poitier. (LAWRENCE, 2007, p. 17).

Poitier era o modelo de herói integracionista. Em todos os seus filmes ele era articulado, bem vestido, e acima de tudo, não ameaçador para a maioria branca. Seus

personagens, quando insultados por questões raciais, reagiam parados e com fleuma. Seus personagens geralmente apresentavam um senso de decência, dever e inteligência moral e Sidney Poitier se firmou no mercado cinematográfico norte-americano como um ator negro que usava seu talento, força e sensibilidade para ser um mensageiro de uma suposta integração racial em filmes rentáveis na bilheteria. (LAWRENCE, 2007, p. 17).

Para Lawrence (2007), os filmes de Sidney Poitier foram precursores legítimos do que viria a ser conhecido como cinema *Blaxploitation*, um cinema realizado entre 1970 e 1975, quer seja realizado por diretores negros, quer seja realizado por diretores brancos, para conquistar o público negro. (LAWRENCE, 2007, p. 18).

O movimento começou com o lançamento de *Cotton Comes to Harlem* (1970), que foi seguido por filmes seminais tais como *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1970), *Shaft* (1971) e *Super Fly* (1972). Estes filmes apresentaram negros em uma variedade de papéis tridimensionais e solidificaram as características que viriam a definir o movimento *Blaxploitation*. (LAWRENCE, 2007, p. 18).

A partir da compreensão de Lawrence (2007), filmes *Blaxploitation* possuem um herói ou uma heroína negra que são politicamente e socialmente conscientes de sua condição racial. Esses filmes também representam uma diversidade maior em termos de protagonismo para os atores negros, com estes podendo ter uma variedade maior de personagens: detetives, vigilantes, cafetões, entre outros. A força dos personagens protagonistas em *Blaxploitation* reside na sua habilidade de sobreviver no *establishment*, na ordem ideológica e política vigente, enquanto mantém sua negritude. (LAWRENCE, 2007, p. 19).

Segundo Lawrence (2007, p. 19), a tendência natural nos filmes *Blaxploitation* é escalar os atores brancos frequentemente na função de vilões, fazendo com que os mesmos, ao longo do filme, sintam a fúria da justiça realizada pelos personagens negros. Para o autor, é importante observar que tal estratégia narrativa funciona como uma metáfora em que os personagens brancos representavam a sociedade opressora. A vitória de protagonistas afro-americanos é uma representação simbólica da superação do racismo fomentado pelo Estado. (LAWRENCE, 2007, p. 19).

Lawrence (2007) afirma que antes do movimento *Blaxploitation* o homem negro era descrito apenas em termos de extremos: ou era o sexualmente selvagem ou era estéril. A mulher negra tinha sua sexualidade negada ou considerada desviante. A

sexualidade negra demonstrada nos filmes *Blaxploitation* era uma provocação aos estereótipos, pois, nos filmes, os protagonistas negros poderiam ser desejados tanto por negros como por brancos e sempre estavam no controle, ditando como se dariam os relacionamentos. (LAWRENCE, 2007, p. 19-20).

Outra característica importante do *Blaxploitation* observada por Lawrence (2007) era a trilha sonora composta por artistas negros representativos do *rhythm-and-blues*. Os temas das músicas geralmente abordavam a experiência de ser negro na América. A opressão do sistema, a ameaça do mundo dos crimes e das drogas, brutalidade e racismo são alguns desses temas. (LAWRENCE, 2007, p. 20).

Mas Lawrence (2007) considera que o termo *Blaxploitation* é limitador para a diversidade de temas e filmes que o gênero apresenta; outra questão é a ambiguidade do termo *Exploitation*, que apresenta alguns significados em torno do gênero. Seus significados se sobrepõem e podem ser reduzidos em três sentidos. (LAWRENCE, 2007, p. 20).

Em seu primeiro sentido, a exploração se refere à propaganda e promoção usada para atrair o público para o teatro. [...] Nos primeiros dias da indústria do cinema, os estúdios como a Columbia e a Paramount mantiveram a “exploração em larga escala” através de departamentos e agências especiais em relações públicas para promover seus filmes. [...] O “pessoal de exploração” era responsável por “inventar anúncios e inventar acrobacias noticiosas ligadas ao filme em questão”. A segunda definição de exploração refere-se à maneira pela qual o filme se aproxima do público. Neste contexto, é o marketing que define o significado do termo: “Diz-se que um filme” explora “um público quando reflete na tela as expectativas e os valores do público”. Significativamente, nos primeiros dias do cinema, artistas como Buster Keaton descobriram que os espectadores queriam acreditar em cada história que lhes era contada. A indústria cinematográfica aprendeu que o filme era principalmente uma narrativa e aquelas narrativas que afirmam as crenças do público são mais rentáveis. Assim, os cineastas exploraram o que se sabia sobre uma audiência satisfazendo seus desejos e satisfazendo suas expectativas. Em seu terceiro sentido categórico, o termo “exploração” define um tipo de filme. A expressão foi originalmente usada dessa maneira em 1946 pelo colunista da *Variety*, Whitney Williams, que falou de “filmes de exploração” como “filmes com algum assunto oportuno ou atualmente controverso que pode ser explorada e capitalizada em publicidade”. Williams cita grandes produtos de estúdio, como o *Back to Bataan* (1945) da RKO, que foi lançado “quase simultaneamente” com o retorno das forças americanas para as Filipinas.[...] O termo “filme de exploração” parecia não ter conotações negativas. (LAWRENCE, 2007, p. 20-21).

Porém, ainda segundo Lawrence (2007), o significado de filmes *Exploitation* ganhou contornos negativos no pós-guerra, durante os anos 1950, quando não bastava apenas ficar atento aos eventos que aconteciam na mídia e relacioná-los a determinado filme. O sensacionalismo predominava, tendo como base eventos do mundo real, mas

explorando e comercializando conteúdos questionáveis e conotações que aproximavam o filme de uma imagem de exploração. Os elementos do *Exploitation* durante os anos 1950 eram: “assuntos controversos, bizarros ou passíveis de divulgação agressiva; orçamento abaixo de qualquer padrão; foco na audiência adolescente”. (LAWRENCE, 2007, p. 22).

Lawrence (2007) destaca que os filmes *Blaxploitation* diferem do *Exploitation* por não explorarem eventos específicos. Em suas narrativas eram exploradas questões intertextuais relacionadas ao passado e ao futuro dos negros norte-americanos. Outra diferença é que algumas produções *Blaxploitation*, para a época, não possuíam baixo orçamento. Alguns filmes tiveram investimentos de produção e de marketing pela United Artists e pela Warner Bros que eram compatíveis com o mercado da época. Dessa forma, ainda que deva o seu nascimento ao *Exploitation* dos anos 1950, o gênero *Blaxploitation* deve ser compreendido estritamente como constitutivo de “filmes feitos por cineastas negros ou brancos entre 1970 e 1975 com o objetivo de explorar a sensibilidade da audiência para filmes protagonizados por negros”. (LAWRENCE, 2007, p. 22).

Tarantino (2012) aponta que a força do *Blaxploitation* está nessa complexidade, que resulta em alguns esterótipos, uso exacerbado de violência e exploração de corpos femininos, além de reciclagem de ideias. Para o autor e diretor, os filmes de *Blaxploitation* não tinham as grandes estrelas cinematográficas para serem exploradas em seus cartazes ou divulgações, eles tinham que oferecer algo que o *mainstream* não tinha como oferecer. “De fato, olhei para filmes negros de *exploitation* em termos de ficção - como filmes de faroeste-espaguete negros” (TARANTINO, 2012, p. 259).

Tarantino (2012) também destaca a importância da música negra para a formação do cenário do *Blaxploitation*; os anos 1970 foram o auge da música negra nos Estados Unidos e o *Blaxploitation* foi sua resposta em termos de audiovisual. A criação da Motown e a popularização do R & B nos anos 1970, o surgimento da *soul music*, tendo Marvin Gaye como seu maior expoente. As roupas, os figurinos dos anos 1970, os cabelos afros, sapatos de plataforma alta, também são elementos que surgiram nos anos 1970 e que iriam influenciar profundamente Quentin Tarantino em sua juventude como compreensão da forma como o negro norte-americano adotava uma cultura e uma identidade (TARANTINO, 2012, p. 260).

Tarantino (2012) observa que em sua juventude a compreensão desses filmes era a de que esses eram filmes de segunda categoria, filmes “vagabundos”, talvez por haver uma maior exploração tanto da violência quanto da sexualidade nos filmes *blaxploitation*. Os filmes *blaxploitation* eram filme de apelação, ou seja, eram filmes que exploravam o que tinham em mãos por não terem um sistema de astros hollywoodianos à disposição. Em filmes oriundos de grandes estúdios, o que se explora é a imagem do ator principal.

Filmes de *exploitation* não têm astros que eles podem explorar assim, e o que eles tem de explorar são sexo, violência e nudez e perseguições de carros ou ação em filmes de motocicleta, em filmes de kung fu são as pessoas lutando, é o que eles exploram [...] O termo significa que podemos não ter um grande orçamento nem astros, mas temos ação e sexo e um grande monstro sangrento. (TARANTINO, 2012, p. 261).

Para Tarantino (2012), o termo *Blaxploitation* é um termo genérico, impreciso, porque não se encaixa em todos os filmes produzidos no gênero. Há filmes de *Blaxploitation* que não são apelativos de forma alguma, apesar de buscarem afetar a plateia de alguma forma, geralmente reciclando a história de filmes clássicos de *gangsters* dos anos 1930 e anos 1940 e transportando esse universo para o Harlem, para as platéias negras, ou seja, subvertendo histórias e tornando os protagonistas negros do Harlem heróis que enfrentam o poder branco. Aos poucos, a força do gênero foi chamando a atenção dos grandes estúdios: Warner, MGM, AIP (American Internacional Pictures). Assim, mesmo os grandes estúdios também tinham a sua cota de filmes apelativos nos anos 1970, alimentando o mercado de filmes B e o circuito alternativo (TARANTINO, 2012, p. 263).

O cinema atingia todos os gêneros. Havia faroestes e filmes de terror feitos especialmente para uma plateia negra e era divertido! *The Legend of Nigger Charley* (1972) era um filme de ação para negros num cenário de faroeste. Muitos dos filmes policiais de negros eram literalmente os velhos filmes da Warner Brothers refeitos com elenco negro. *Cool Breeze* (1972) é um remake de *O Falcão Maltes* (1941), *Hit Man* (1972) é um remake do filme policial britânico com Michael Cane, *Carter - O Vingador* (1971). Havia *Buck and the Preacher* (1972), que tinha um clima negro bem apelativo e também um grande orçamento e era estrelado por Sidney Poitier e Harry Belafonte. Havia a louca produção italiana, *Take a Hard Ride* (1975), com Jim Brown, Fred Williamson, Jim Kelly e Lee Van Cleef, com um pouco de faroeste-espaguete jogado no meio. (TARANTINO, 2012, p. 264)

Tarantino (2012) também nos lembra que após o fim dos filmes *Blaxploitation* nos anos 1970, os movimentos *Hip-Hop* e *Rap* surgiram nos anos 1980, com seus principais artistas se declarando herdeiros desses filmes, usando trechos de sons desses

filmes apelativos negros ou mesmo de kung fu em seus discos. Os artistas de *rap* é que foram as primeiras celebridades negras a dar legitimidade a esses filmes. Quentin Tarantino, por ter crescido assistindo a esses filmes, não precisava que alguém desse esse tipo de legitimidade porque sempre teve esses filmes em alta conta. “Muito do clima de filmes apelativos de negros que eu gostava trouxe para Jackie Brown. É como a dívida que Pulp Fiction tem com faroeste-espaguete. Jackie Brown deve a filmes *blaxploitation*.” (TARANTINO, 2012, p. 265).

Sawyer (2012) afirma que, quando *Jackie Brown* (1997) chegou aos cinemas, uma polêmica em torno do uso recorrente da palavra *nigger* por Quentin Tarantino gerou diversas queixas de outro diretor, Spike Lee. Quentin Tarantino usou a palavra 28 vezes em *Pulp Fiction* (1994) e 38 vezes em *Jackie Brown* (1997). O autor considera que a implicância de Lee não é pelo uso da palavra *nigger*, mas sim pelo uso dessa palavra por um diretor branco, visto que nos próprios filmes de Spike Lee essa palavra é bem presente. Tarantino alega ter sido criado entre a cultura negra e não se arrepende: “Sou um cara branco que não tem medo da palavra. Apenas não sinto toda a culpa branca e não piso em ovos com toda questão racial”. (SAWYER, 2012, p. 277)

Segundo Sawyer (2012), a palavra *nigger* foi introduzida por artistas negros como um uso popular de gíria. A palavra apareceu de forma contundente nos anos 1970, quer seja em diversos filmes *blaxploitation*, quer seja nas apresentações de *stand-up* do comediante Richard Pryor. Outro elemento que ajudou a popularizar a palavra *nigger* foram os grupos de *gangsta rap*, em especial N.W.A (*Niggaz Wit' Attitude*).

N.W.A. era um grupo extremamente talentoso e inovador, mas as letras de seus discos de sucesso ajudaram a fazer de *nigga* uma coisa bacana, e jovens negros foram praticamente atraídos pelo rótulo (SAWYER, 2012, 279)

Dessa forma, observamos um caldo de cultura onde música negra e cinema negro se intercambiavam. Com a ascensão da Motown, anos depois, o cinema desenvolveu o *Blaxploitation* como uma alternativa cinematográfica para esse sucesso. Após o fim da *Blaxploitation*, o que permitiu que ela não caísse no esquecimento, como observado pelos autores, foi o surgimento dos grandes artistas de *Hip-Hop* e *Rap* que usavam de *samples* de trilha sonora desse gênero cinematográfico e também deram a continuidade à popularidade da palavra *nigger* na cultura negra norte-americana. O universo de dramas e crimes envolvendo os personagens de *Blaxploitation* se transportou para o universo dos grupos de *gangsta rap*.

Hoje a, a cultura negra de rua e seu vocabulário estão no coração do grande público, então, se os negros insistem em usar a palavra publicamente, não há razão lógica ou justificativa para que gente de outras raças não possa fazer o mesmo. Os negros americanos abriram uma caixa de Pandora que só eles podem fechar. (SAWYER, 2012, p. 281)

3. PROTAGONISMO NEGRO NO CINEMA DE QUENTIN TARANTINO

3.1. Jackie Brown

3.1.1. Estética da Violência – Do Gênero Policial ao Neo-Noir

Para entender melhor o *Blaxploitation*, Comas (2005) nos apresenta o contexto em que o mesmo foi concebido nos anos 1970, uma época em que as histórias policiais, ou melhor, o seu subgênero *Neo-noir*, se estabeleceu. As grandes liberdades advindas com o enfraquecimento da função do produtor e a falta de ideias foram alguns dos elementos que transformaram os blockbusters em gêneros menores nos anos 1970, o que resultou numa espécie de vale-tudo em que se exploravam todas as tendências para se chegar a um êxito comercial. Os filmes policiais são uma dessas tendências e a década foi responsável por consolidá-la e apresentar derivados do gênero policial que antes não se pensava ser possível ver nas telas. Apesar disso, o novo cinema policial apresentava grandes problemas para mudar a mentalidade da censura. (COMAS, 2005, p. 27).

Segundo Comas (2005), alguns autores foram responsáveis por apresentar novos ingredientes ao gênero policial, seja tornando-o uma metáfora social, como Martin Scorsese em *Taxi Driver* (1976), ou apresentando um espetáculo instigante, como William Friedkin em *Operação França* (1971).

Mas é com Francis Ford Coppola e seu *O Poderoso Chefão* (1972) que Comas (2005) identifica uma politização do gênero. As conexões da Máfia são tentaculares, chegando a diversos departamentos dos EUA, mas a principal inovação é a relação que Coppola faz da força da Máfia com a instituição da família tradicional. Para Comas (2005), o filme de Coppola é uma revolução que marcou para sempre o gênero policial, gerando outros filmes tanto com mais forte teor político, como *Todos os Homens do Presidente* (1976) ou filmes como *Yakuza* (1974) em que se abre as portas para discutir grupos criminais de outros países (no caso, o Japão) e também temas periféricos como globalização e imigração. (COMAS, 2005, p. 27).

Nesse cenário, o *Blaxploitation* (COMAS, 2005) é conhecido por ser um representante desse novo *Noir*, invertendo os papéis tradicionais de negros e brancos no gênero policial.

No *Neo Noir*, filmes como *Cotton Comes to Harlem* (1970), *Shaft* (1972) e *The Black Godfather* (1974) são mostras de filmes de ação em que os negros são bons e os brancos são maus, retrabalhando as abordagens do antigo sistema de estúdio e a apresentando um elenco próprio de estrelas. (COMAS, 2005, p. 27).

Em seguida, Comas (2005) identifica *Chinatown* (1974), de Roman Polanski, como sendo um filme que representava uma tendência que viria a se tornar marcante no cinema, o *retro Noir*, que se apresentaria em décadas seguintes. Filmes diversos se aproveitaram da estrutura policial, como *Tubarão* (1975) e *Alien* (1979), utilizando elementos tradicionais das histórias de assassinos psicopatas. *Halloween* (1978) importaria conceitos do *gore* italiano e criaria um estilo de terror juvenil conhecido como *slasher* e que seria característico dos anos 1980. *Superman – O Filme* (1978), com roteiro de Mario Puzo, o mesmo de *Poderoso Chefão* (1972), também traria referências ao gênero policial. Dessa forma, nos anos 1970, o *Neo-noir*, subgênero do *Noir* e, por conseguinte, do gênero policial, se consolidaria como um subgênero amplo e que poderia ser reconhecido como um multigênero. (COMAS, 2005, p. 27).

Segundo Comas (2005), o filme policial, norte-americano por excelência, foi delimitado pela literatura policial surgida no final do século XIX na Europa, coincidindo com o momento em que se criavam forças policiais organizadas e profissionais ao mesmo tempo em que acontecia uma maior organização do crime. Literariamente, nomes como Edgar Allan Poe (criador de Auguste Dupin) e Sir Arthur Conan Doyle (Sherlock Holmes) ofereceram as bases do gênero policial ao introduzir a compreensão da motivação dos crimes e as dimensões psicológicas e sociológicas desses mesmos crimes. (COMAS, 2005, p. 11-12)

Comas (2005) aponta a literatura *Western*, fenômeno de massa no final do Século XIX, como uma das referências para o nascimento da literatura policial e apresentando paralelismos claros entre as duas. O xerife não seria outra coisa senão o policial urbano; os fora-da-lei, ainda que personalizada em um único indivíduo ou em grupos, aproximavam-se dos *gangsters*; as jovens dançarinas do *saloon* seriam uma antecipação do conceito da *femme fatale*; os cavalos se converteriam em automóveis. Ou seja, tanto o *Western* quanto o cinema policial tratam da lei e quem a quebra, aplicando alguma força física, caso necessário. Tanto a literatura policial quanto o cinema policial compõem uma interpretação de grande parte da história norte-americana, característica também presente no *Western*. (COMAS, 2005, p. 12)

Comas (2005) lista algumas técnicas do filme *Noir* que, mesmo não sendo totalmente novas, poderiam gerar combinações interessantes ou um novo contexto. Iluminação de baixa intensidade para escurecer a ação; composições de planos mais importantes do que o ator; filmagens à noite e o uso de sombras para criar um clima de desumanização; narrativa fragmentada e mais complexa; *flashback* no início, com voz em *off*; uso de metáforas visuais. (COMAS, 2005, p. 15)

Outras características apontadas por Comas (2005) são a existência de um crime; ponto de vista do criminoso e não o da polícia; perspectivas inversas ou não tradicionais, como o policial corrupto ou o marginal com ética; alianças e lealdades instáveis; a presença de uma *femme fatale*; violência brutal; saltos argumentativos e motivações insólitas.

O *Neo-noir* (no qual está inserido o *Blaxploitation*) representa uma derivação do cinema *Noir* norte-americano, localizado na história do cinema norte-americano dos anos 1940 e 1950. O *Noir* começou como uma voz de questionamento ao chamado sonho americano, questionamento fruto de um embate entre idealismo e materialismo, o que resultou em produtos culturais questionadores. O ambiente de guerra fria e de caça aos comunistas da Era McCarthy aprofundaram esse sentimento de inquietude que flertava tanto com a alienação, o desencanto ou mesmo o niilismo. (COMAS, 2005, p. 14)

Para Comas (2005), esse niilismo surge quando ideias dos cidadãos se destroem, quando tradição e desenvolvimento se embatem e questões morais surgem. Após a Segunda Grande Guerra, os norte-americanos sentiram que estavam à mercê dos poderes econômicos e políticos, elementos dos quais não conseguiam ter controle, apesar da democracia vigente. Na literatura *Noir*, que fundamentaria o Cinema *Noir* dos anos 1940 e 1950, dá-se ênfase às forças abstratas como azar e destino em que protagonistas que não se encaixavam mais em tipos heroicos e sim identificados como anti-heróis. Esses protagonistas eram reconhecidos como anti-heróis por deixarem o cenário da classe alta e começarem a se enredar no submundo das ruas, na convivência com proletariados ou com marginalizados sociais. A linguagem não possuía freios, abusando da violência explícita. A distinção entre polícia e marginal no cinema *Noir* era quase indistinta. (COMAS, 2005, p. 14)

Segundo Comas (2005), o *Noir* aos poucos foi mudando de acordo com a sociedade e conseguindo chamar a atenção internacional. *Westerns* e filmes policiais começariam a influenciar diretores franceses em suas abordagens artísticas e,

futuramente, esses franceses iriam influenciar a geração seguinte de norte-americanos. Jean Luc Godard com seu filme *Acossado* (1960) faz uma homenagem aos filmes *Noir* e realiza um filme *Neo-noir*, um gênero mais complexo, não possuindo formas estéticas claras ou delimitadas, em produções independentes e com diretores que traziam um estilo afetado pelas próprias restrições orçamentarias com as quais trabalhavam. (COMAS, 2005, p. 19)

Dessa forma, Comas (2005) salienta que os filmes *Neo-noir* mais importantes do gênero possuem traços básicos do *Noir* clássico: niilismo bem próximo do cinismo; um certo desencanto fatalista dos protagonistas; poderes políticos e econômicos corrompidos e um olhar pessimista a respeito do futuro. Boa parte dos personagens apresentados nos filmes reconhecidos como *Neo-noir*, como o *Blaxploitation*, compreendem que a corrupção está atrelada aos poderes políticos e econômicos, possibilitando uma identificação do espectador com o criminoso. São pontos de partidas importantes e significativos para o gênero *Neo-noir* que, usualmente, também possui preocupações comerciais. Dessa forma, no acervo dos filmes *Neo-noir* existem tanto aqueles que marcam tendência e quebram paradigmas como aqueles que simplesmente se aproveitam desse molde para fins estritamente comerciais. (COMAS, 2005, p. 20)

3.1.2. Análise filmica de Jackie Brown

Ficha técnica:

Jackie Brown (Jackie Brown), 154', 1997, EUA.

Direção de Quentin Tarantino

Roteiro de Quentin Tarantino

Baseado no livro *Rum Punch*, de Elmore Leonard

Produção executiva de Bob Weinstein, Harvey Weinstein e Lawrence Bender

Direção de fotografia de Guillermo Navarro

Montagem de Sally Menke

Música de Vários Artistas

Elenco:

Pam Grier (Jackie Brown)

Samuel L. Jackson (Ordell Robbie)

Robert Foster (Max Cherry)

Bridget Fonda (Melanie Ralston)

Michael Keaton (Ray Nicolette)

Robert De Niro (Louis Gara)

INTRODUÇÃO — *Jackie Brown* (1997) é um filme de 1997 do gênero drama policial escrito e dirigido pelo cineasta Quentin Tarantino. É o terceiro do diretor e uma produção da Miramax Films, uma empresa dos irmãos Harvey e Bob Weinstein. O longa-metragem, de 154 minutos, é o único de Quentin Tarantino que não se trata de um roteiro original, adaptando o livro *Rum Punch*, de Elmore Leonard. O protagonismo do filme foi dado à atriz Pam Grier, considerada nos anos 1970 um ícone do cinema *Blaxploitation*, cinema realizado, dirigido e protagonizado tanto em parte por profissionais negros do cinema norte-americano, bem como por um certo número de diretores brancos. A escolha da trilha sonora e a repetição do estilo de fonte do filme *Foxy Brown* (1974), *Blaxploitation* protagonizado por Grier, são alguns dos elementos usados pelo diretor para fazer referências a esse período. Mas o filme *Jackie Brown* (1997), apesar de suas referências que o fazem ter uma dívida com o gênero, não pode ser considerado um *Blaxploitation*.

Jackie Brown é o nome da protagonista do filme, vivida por Grier. Ela é aeromoça de uma linha aérea da conexão EUA/México. Somos lembrados ao longo do filme de que a personagem não é mais jovem, tem em torno de 44 anos, e está em um emprego em que não é bem remunerada, sem perspectiva de uma carreira promissora por conta de seus antecedentes criminais. A escolha do diretor em privilegiar o uso de primeiríssimos planos, com ênfase nas marcas faciais naturais da protagonista, ajuda-nos a lembrar das dificuldades da personagem como mulher negra em um subemprego.

A produção é ganhadora do “Urso de Ouro” de Melhor Filme no Festival de Berlin em 1998, assim como o ator Samuel L. Jackson é ganhador do prêmio *Urso de Prata* de Melhor Ator pelo personagem Ordell Robbie. *Jackie Brown* (1997) foi responsável por revitalizar as carreiras de Pam Grier e Robert Forster, aqui interpretando o oficial de condicional Max Cherry. O filme teve um orçamento em torno de U\$ 12 milhões de dólares, gerando cerca de U\$ 40 milhões.

Vamos analisar esse filme observando a narrativa, a estrutura fílmica presente nas sequências que cobrem as ações dos personagens.

O ENREDO — A sequência de abertura de *Jackie Brown* (1997), faz referência à abertura do filme *A Primeira Noite de um Homem* (1967). No filme referenciado, o protagonismo é de um homem branco vivido por Dustin Hoffman. Em *Jackie Brown* (1997), o protagonismo é dado à uma mulher negra, uma câmera acompanha seu semblante, enquanto ela é conduzida pela escada rolante do aeroporto. Na cena, há o

som crescente de uma música de Bobby Womack, *Across 110th Street*. A música, usada em filmes *Blaxploitation*, e usada aqui de forma extra-diegética, retrata a vida dura de um afro-americano vivendo no gueto. Ao mesmo tempo que vemos a movimentação da chegada de Jackie ao Aeroporto, também vemos imagens de detectores de metais em funcionamento e do raio-x em bolsas de passageiros.

Em seguida, após a apresentação de Jackie, somos abruptamente jogados para outro cenário, em que estão os personagens Louis Gara e Ordell Robbie, respectivamente vividos por Robert De Niro e Samuel L. Jackson. Ao longo de quase quarenta minutos somos apresentados ao ponto de vista de Ordell, um traficante de armas da cidade de Los Angeles; seu ponto de vista é construído pela tela de TV. Um televisor ligado introduz os créditos da fita de VHS *Chicks Who Love Guns*. Uma representação da Estátua de Liberdade surge, atirando com uma arma para o alto. Em seguida, várias mulheres de biquíni portando fuzis e submetralhadoras automáticas começam a atirar. O plano é fixo na TV, o que se move são as suas imagens. Ordell comenta a respeito do que vê, em uma clara celebração das armas e uma representação de corpos femininos como mercadoria. Essa visão do feminino como mercadoria também se reflete na apresentação tardia da personagem Melanie Ralston, vivida por Bridget Fonda. Primeiro vemos seus pés, depois somos apresentados à personagem. O conflito entre ela e Ordell, quando o telefone toca, com esse último exigindo apenas com o olhar para que ela atenda ao telefone também reforçam esse elemento misógino do personagem Ordell Robbie.

A ligação telefônica informa a respeito da prisão de um comparsa de Ordell chamado Beaumont (Chris Tucker). Enquanto a ligação acontece, há um momento de uma pequena interação entre os personagens Louis e Melanie. Nesse momento, o foco do filme passa para a prisão de Beaumont e das complicações que isso acarretaria à Ordell.

Ordell e Louis vão em direção ao fiador conhecido como Max Cherry (Robert Forster). Ordell e Max acertam a fiança necessária para a soltura de Beaumont, avaliada em cerca de 10 mil dólares. Por conta de Beaumont ter uma passagem anterior pela polícia, resta a Ordell assassina-lo, o que faz pessoalmente através de um artifício em que lhe pede ajuda para um encontro que, teoricamente, armas seriam negociadas com uma gangue coreana rival.

Momentos depois, a comissária de bordo Jackie Brown é abordada por dois homens da lei, Ray Nicollete (Michael Keaton) e Mark Dagus (Michael Bowen).

Ambos a abordam, com intenções de saber o que ela levava em sua bolsa. Eles encontram 50 mil dólares e a apresentam duas opções: dar um depoimento na delegacia ou responder à alfândega. Como não é o primeiro problema com a lei, Jackie aceita ir à delegacia, descobrindo que o interesse dos policiais gira em torno de conseguir prender Ordell por venda de armas. Durante a conversa, Jackie também é informada que Beaumont está morto. Novamente, os policiais pedem para investigar a bolsa. Numa análise mais detalhada, encontram um pacote de drogas. Jackie Brown, assim, passa um tempo na cadeia e a fiança gira em torno de 10 mil dólares por ela ser indiciada como portadora com intenção de venda.

Ordell volta a Max Cherry para que remaneje o dinheiro que iria para a fiança de Beaumont para a fiança de Jackie Brown. Ordell é evasivo quanto ao real trabalho de Jackie Brown para ele. Momentos depois, Max Cherry vai à penitenciária retirar Jackie da cadeia. Durante o trajeto, Jackie e Cherry se aproximam, indo a um bar e conversando. Max, em seguida, a deixa em casa. Ordell está à espreita, espera Max ir embora e entra na casa de Jackie, que o recebe com arma em punho. Jackie afirma a Ordell que não disse nada para a polícia e, ainda, teria um plano que poderia trazer o dinheiro dele no México para os Estados Unidos.

Após essa confrontação entre Jackie e Ordell, Max vai à casa de Jackie em busca da arma que ela retirou dele enquanto ele lhe deu carona. Enquanto conversam, Jackie explica a Max que ela é a única pessoa de confiança de Ordell e que pode trazer o dinheiro dele. Momentos depois, Jackie Brown se encontra com os policiais, querendo voltar ao trabalho como comissária e tramando uma forma para que possam prender Ordell. E que envolveria a chegada do dinheiro dele aos EUA.

Em um bar, Jackie Brown explica todo o plano para Ordell. Um plano que consistiria em duas entregas: a primeira de apenas 10 mil dólares; a segunda, ela traria os 500 mil dólares para Ordell. Assim, o dinheiro serviria da prova do envolvimento de Ordell com a venda de armas. A troca de bolsas, que permitiriam a entrega do dinheiro, acontece no *shopping center* Dell Amo, Califórnia. Em todas as duas trocas, Max Cherry, parceiro de Jackie, exerce uma função decisiva. Na primeira troca, que serve como teste, Max observa que uma mulher entrega o dinheiro para outra pessoa, impossibilitando os detetives de chegar até Ordell através do dinheiro. Jackie pressiona Ordell, que afirma que não deve haver mais surpresas.

Em seguida, para a segunda troca de dinheiro, o diretor apresenta três versões dos fatos sob três pontos de vistas diferentes: o de Jackie Brown, o de Louis Gara e, por

último, o de Max Cherry. Ao final da entrega, Jackie consegue o dinheiro com o auxílio de Max Cherry, os detetives ficam sem conseguir o seu intento e Louis Gara assassina Melanie em um ataque de fúria. Em seguida, há a prestação de contas entre Ordell e Louis. Ordell se vê enganado por Jackie e decepcionado com Louis. Ordell mata Louis.

Em novo depoimento à polícia, Jackie ouve que podem prender Ordell por conta dos assassinatos. Em outro momento, Ordell recebe o telefonema de Max Cherry, com esse dizendo querer entregar-lhe o dinheiro da fiança de Beaumont. Ordell diz saber dos planos dele e de Jackie e que quer seu dinheiro de volta. Max vai até a casa de Ordell, lhe explicando que Jackie havia retirado o dinheiro para poder entregar posteriormente em segurança. E que ela espera Ordell em seu escritório pra fazê-lo e esclarecer os fatos. Sempre com a arma apontada em sua cabeça, Max Cherry conduz Ordell ao encontro de Jackie.

Ordell estaciona e começa a ameaçar Max Cherry caso haja alguma surpresa planejada pelos dois. Max Cherry nega haver qualquer plano. Quando ambos entram no local, as luzes estão apagadas. Jackie está sentada em seu escritório. O detetive Nicoletti surge. Jackie grita que Ordell está armado. Há troca de tiros. Ordell é morto.

Três dias depois, Max Cherry encontra-se com Jackie. Através da conversa entre ambos, sabemos que Jackie recebera os 500 mil dólares e que Max Cherry retirou 10% como sua parte. Ela tenta convence-lo para que a acompanhe. Ele nega. Ambos trocam um beijo apaixonado. Em seguida, o telefone toca, mais uma cliente precisando de fianças. Max Cherry observa Jackie sair, enquanto está ao telefone. Hesita. O olhar de Max Cherry a acompanha indo embora. Em seguida, dentro do carro, Jackie Brown deixa para trás o seu passado, seguindo rumo em sua viagem particular, cantarolando a mesma música da abertura, *Across 100th Street*, de Bobby Womack. Porém, ao contrário de sua utilização inicial, a música agora é diegética, ou seja, está dentro do filme.

NARRATIVA ESTRUTURAL DO FILME⁹

⁹ O filme *Jackie Brown* possui uma estrutura de divisão em quatro atos bem delimitada. O primeiro ato serve para apresentação de Jackie Brown e do universo marginal gerido por Ordell Robbie ao qual ela é subordinada. Encerra-se quando Ordell sai do tribunal de justiça após ouvir a sentença de Jackie Brown proferida pelo juiz aos 35m40s. O segundo ato se resolve a partir daí, servindo para desenvolvimento do plano para sua independência e a disposição das parcerias que serão formadas; Jackie com os detetives, com Ordell e com Max. Encerra-se aos 1h13m05s, após a explanação de Jackie e o acordo final com Ordell. O terceiro ato começa imediatamente quando Gara observa que Mellanie não é confiável, ou seja, alguns pontos das parcerias estabelecidas se mostram frágeis. Mas o plano prossegue, com a primeira entrega teste sendo realizada e, em seguida, com a entrega propriamente dita. Encerra-se aos 1h49m30s,

Ato I - Apresentação de Personagens e Universo Espaço-Tempo.

O filme apresenta uma forte presença de seus personagens, seja principais ou secundários, salientada pelas sequências demoradas, com cenas lentas, e pelo uso frequente de primeiríssimos planos, mostrando seus rostos marcados pelo tempo. São esses personagens que conduzem a ação, ou seja, fazem a narrativa se realizar e se cumprir.

Na história apresentada, há uma disputa de protagonismo entre dois personagens negros, Jackie Brown e Ordell Robbie. São eles que precisam tomar posse de suas respectivas narrativas. Ela na superação de seu status quo e ele na manutenção de seu status quo. E o fiel da balança para ambos é uma quantia: 500 mil dólares. Esse dinheiro, fruto das atividades em tráfico de armas de Ordell, é o centro da disputa do filme, que impulsiona as ações dos personagens e empurra a história para frente.

Jackie e Ordell são dois fora-da-lei, mas ambos possuem status diferentes e também formas de agir diferentes em torno da questão racial. Ordell é um homem violento, que transforma as suas mulheres em objetos e não apresenta nenhum laço real com ninguém. Ambos possuem sistema de valores diferentes.

Nenhum dos dois personagens está inserido na sociedade. O único personagem negro relevante que não está à margem da sociedade é Winston, vivido por Tom Lister Jr. Ele é o braço-direito de Max Cherry na agência de fianças. No primeiro encontro de Ordell e Max há uma confrontação no diálogo entre os dois: Ordell sugere que fora ideia de Max tirar a foto ao lado de um homem negro. Em seguida, pergunta se são amigos. Max diz que sim. Mas Ordell questiona: “Porém, você é o chefe, não é?”. Essa amizade de Max com seu empregado negro, que não deixa de ser uma relação de subalternidade, aproxima-se da relação entre Max e Jackie. Real, mas distante. Cúmplices, mas até certo ponto. Parceiros, mas o espaço tradicionalmente de liderança é do homem branco. Nesse sentido, Max pode ser considerado um personagem que se sente atraído por Jackie, mas também se sente ameaçado por sua força. “Um pouco”, como admite Max ao final.

O cineasta apresenta uma visão bem delimitada a respeito das questões que envolvem os negros, mas se debruça especialmente nas questões que envolvem ser uma

com o a entrega sob o primeiro ponto de vista, o ponto de vista de Jackie Brown. O quarto e último ato se inicia quando tomamos consciência de novos pontos de vista: o ponto de vista de Louis/Mellanie e o ponto de vista de Max Sherry. A partir do resultado dessa ação e desses pontos de vistas, a trama se encaminha para o seu final, com Jackie Brown conseguindo a sua independência.

mulher negra nos Estados Unidos dos anos 1990. Jackie Brown é uma mulher de 44 anos que não possui um bom emprego, já tendo tido um problema anterior com a lei. A cena no depoimento da delegacia demonstra isso: um dos detetives lembra à Jackie que ela, em 1985, foi presa trazendo drogas para um piloto, seu marido à época. Conseguiu um acordo na justiça para não cumprir pena, mas isso acabou com a sua carreira nas grandes companhias. O detetive lhe lembra de que ela está com 44 anos, trabalhando em uma companhia vagabunda e ganhando abaixo do que deveria. Os detetives a pressionam com o que poderia ser um novo baque em sua carreira: o recomeço para uma mulher negra sob essas condições adversas. Posteriormente, em uma conversa com Max, Jackie admite ser um personagem que está sempre recomeçando.

A trajetória narrativa de Jackie Brown é composta por eventos em busca de sua independência pessoal, que está relacionada com sua independência financeira. Nesse processo, deve superar a visão estereotipada que os homens fazem a seu respeito: seja do homem negro, que tenta transforma-la em mais uma das mulheres que ele torna objeto; seja do homem branco, que não consegue transformar em real um relacionamento com uma mulher negra e não consegue deixar de se sentir ameaçado por sua independência; seja dos detetives, que não querem nada mais do que usa-la para chegarem ao seu objetivo. *Jackie Brown* (1997), dessa forma, pode ser compreendido como um filme sobre a luta de uma mulher negra contra o estereótipo que fazem dela; e essa conquista de sua luta se materializará no plano concreto, na aquisição do valor de 500 mil dólares. Segundo o autor Robert McKee, “Um evento cria uma mudança significativa na situação de vida de uma personagem que é expressa e experimentada em termos de valor”. (MCKEE, 2006, p. 33).

Os valores a que se referem McKee são as mudanças pelas quais o personagem passa durante o desenvolvimento da narrativa do filme através de várias cenas que irão formar uma sequência que, por sua vez, formam um ato. Há sequências importantes para demonstrar como a vida de Jackie Brown é dependente de terceiros, no caso, dependente da trajetória de Ordell. Após os poucos mais de 3 minutos de apresentação da personagem-título, somos apresentados por várias sequências ao universo de Ordell, uma apresentação que é feita em cerca de 25 minutos, cobrindo boa parte do primeiro ato do filme. Jackie Brown só surge no primeiro ato para ser interceptada e arguida pelos detetives sobre o que levava em sua maleta. Esse poder de vida e de morte de Ordell sobre seus parceiros é o que impulsiona Jackie Brown para o arriscado plano que

poderia lhe trazer a independência, plano esse a ser planejado durante o segundo ato e realizado durante o terceiro e o quarto ato.

A cena de apresentação de Ordell também sintetiza o pensamento do modo de vida americano: em um momento de lazer, temos contato com elementos que são fetiches para o personagem: as armas e as mulheres, ambas apresentadas à Ordell através de um aparelho de TV. Ao mesmo tempo em que a cena é importante para familiarizar o espectador com a profissão de Ordell, também demonstra à sua tendência a enxergar a mulher como um simples objeto. Todas as mulheres que passam ao longo do filme são manipuladas por Ordell em algum nível, nunca enxergadas como ser humano por ele, mas apenas como objeto. Quando a crise e o choque pela proximidade da lei se aproximam, resta à Ordell enxergar formas mais violentas do exercício de seu poder sobre seus subordinados. Segundo Mauro Baptista,

O vídeo, uma mistura de anúncio publicitário com filme *exploitation*, consiste em belas mulheres de biquíni que apresentam metralhadoras, fuzis automáticos e pistolas. Ordell manipula o controle remoto, avança e retrocede a fita, e faz comentários críticos, a começar pela popularidade do crime e pelo consumo de armas. Não presenciamos a cena *exploitation* diretamente, apenas os personagens que a veem na televisão, interferindo nela com o controle remoto e comentários. (BAPTISTA, 2017, pg. 1)¹⁰

Essa relação do trabalho com o modo de viver ou pensar à vida, com a sua cultura, é apresentado no filme pelo diálogo que o diretor, como afirma Mauro Baptista, apresenta “com a cultura negra, com Los Angeles e com os filmes Blaxploitation”. (BAPTISTA, p.1)¹¹

Somos sempre lembrados que o filme se passa em Los Angeles, quer seja pelos cenários, pelas roupas ou pelos diálogos. E, em dado momento, quando o detetive Nicolette abre uma gravação de registro para a troca-teste de dinheiro, no terceiro ato, ele declaradamente data a história em 1995, ou seja, é importante que a história se passe nesse cenário. O filme é realizado em 1997, mas se passa em 1995, alguns anos após eventos relacionados a conflitos raciais que monopolizaram a atenção das TVs americanas. Respectivamente, os distúrbios em Los Angeles, em 1992, e o julgamento de O.J. Simpson em 1995. Embora não os cite diretamente, o filme é situado nesse recorte do espaço- tempo.

¹⁰ **Prólogo — O Cinema de Quentin Tarantino.** Disponível em <https://www.academia.edu/4224774/O_cinema_de_Quentin_Tarantino> Acesso em 27/12/2017.

¹¹ **Prólogo — O Cinema de Quentin Tarantino.** Disponível em <https://www.academia.edu/4224774/O_cinema_de_Quentin_Tarantino> Acesso em 27/12/2017.

Tarantino realizou duas mudanças importantes em sua adaptação da obra de Elmore Leonard para a tela. Além de mudar a protagonista branca para uma protagonista negra, Tarantino também mudou a ambientação do livro que, originalmente, era em Palm Beach, Miami; no filme, a ambientação passa a ser em Los Angeles, Califórnia.

Os distúrbios de Los Angeles em 1992 foram desencadeados pela decisão de um tribunal em considerar inocentes quatro agentes da lei do Departamento de Polícia acusados de agressão contra o motorista negro Rodney King. A agressão foi filmada, sendo amplamente vinculada na TV, e a não condenação dos policiais gerou uma série de saques, assaltos, incêndios e assassinatos decorrentes desses protestos. Alguns anos depois, em 1995, o caso O.J. Simpson, celebridade acusado pelo assassinato de duas pessoas, atingiu a mídia, tornando-se um caso relevante e onde o racismo era tópico central, especialmente tendo em vista os eventos em anos anteriores. Após um longo julgamento, Simpson foi absolvido pelos crimes.

Nos dois casos, a indústria cultural serviu de mediadora entre os fatos e o público, no que se refere aos conflitos raciais, repassando informações, apresentando gravações, atualizando os acontecimentos. E os personagens em *Jackie Brown* (1997) são exatamente mediados por uma indústria cultural. Quer seja pela trilha sonora, pelas músicas de origem negra que apelam aos sentidos dos personagens, quer seja pela programação da TV que transforma a mulher em uma mercadoria igual às armas que porta. Ou ainda, como demonstra Mauro Baptista, esses personagens fazem uma representação de uma negociação de *business* ligada ao entretenimento. (BAPTISTA, 2010, p. 116)

Jackie: Eu não sou sua sócia, sou sua empresária. Estou tratando de tirar seu dinheiro do México e coloca-lo em suas mãos na América, e estou tratando de fazer tudo isso debaixo do nariz dos tiras; isso faz de mim sua empresária e os empresários têm direito a 15%.

Ordell: Os empresários recebem 10%.

Jackie: Isso são os agentes. Os empresários recebem 15%.

Ordell: Vou te dar dez.

Jackie: Mais o mesmo trato de antes.

Baptista (2010) lembra que Tarantino não foi o primeiro a se preocupar de como a cultura de massa se insere na vida do cidadão e o influencia, citando Godard e seu *Acosado* (1960). Para o autor, nos primeiros filmes de Tarantino são mostradas as relações do homem contemporâneo com o consumo e a cultura de massa. Ao longo do

primeiro ato de *Jackie Brown* (1997) somos apresentados a essa interpretação do diretor a respeito da sociedade norte-americana tanto em termos de representação social quanto em termos de representação de uma classe. A partir dessa apresentação inicial, se seguirá o segundo ato, onde se estabelecem as linhas e parcerias, que definirá as regras do jogo de gato e rato entre marginais e a lei no qual Jackie Brown está bem ao centro.

Ato II — Definindo as regras do Jogo.

O segundo ato se inicia na agência de fianças de Max Cherry, quando Ordell o encontra para tratarem da fiança de Jackie Brown. Esse diálogo estabelece as relações entre ambos e apresenta as características deles. Ordell é um personagem que usa a questão racial ao seu benefício, ao apresentar duas formas de abordagens em seus diálogos: 1- Estabelecendo um diálogo com expressões tipicamente das ruas, da comunidade negra norte-americana à qual pertenceria; 2 – Estabelecendo uma outra linguagem com brancos de outra classe social e exigindo uma compensação, um outro olhar. É esse último recurso que ele utiliza nesse diálogo com Max Cherry.

O pesquisador do cinema de Tarantino, Adilifu Nama, acredita que *Jackie Brown* (1997) seja um filme que fala a respeito das armadilhas econômicas presente nas disputas entre as classes sociais em um livre mercado e demonstra que os personagens dos filmes estão relacionados a determinadas cadeias produtivas. Jackie se apresenta como um membro permanente da economia de serviços; a fortuna de Ordell está no exterior; Max Cherry opera como uma engrenagem da bilionária indústria das prisões; Melanie é uma profissional da indústria do sexo; Louis é um ladrão de bancos afastado. Segundo Nama, essa “obra cinematográfica de Tarantino demonstra a forma como a classe é mostrada para racializar a brancura. Em outras palavras, quando os brancos encontram cada vez mais suas opções frustradas e experimentam a privação de direitos econômicos, seu status racial começa a diminuir”. (NAMA, 2015, p. 62).

Dessa forma, *Jackie Brown* (1997) apresenta-se como um filme que investe na intersecção de raça e economia, da dinâmica racial dentro das limitações de aspirações de classe frustradas. (NAMA, 2015, p. 64). Ou nas palavras de Baptista: “Num projeto em que o prosaico predomina sobre a tradição do espetacular, Ordell, traficante de armas de médio porte, é apresentado como um homem de negócios comum da sociedade do capitalismo avançado”. (BAPTISTA, 2010, p. 109)

Uma fala no segundo ato aponta para esse sentido, quando Jackie informa a Max porque ela manteve seus álbuns antigos, em vez de comprar novas versões em CD de seus músicos favoritos. “Eu não posso me dar ao luxo de começar tudo de novo”, afirma Jackie. É para resolver essa encruzilhada que a aproximação entre Jackie e Max ocorre; se fizer o jogo dos policiais, Jackie corre o risco de ser morta por Ordell. Se não o fizer, corre o risco de passar vários anos atrás das grades. Max sente empatia por Jackie por ambos passarem, cada um à sua maneira, pelo processo de envelhecimento.

Do outro lado, a parceria se estabelece de Ordell para com Louis e Melanie. Ordell e Louis partilham Melanie como uma mercadoria, sem emoção por parte de nenhum dos dois. Quando Louis e Melanie se aproximam, esta última demonstra interesse em perpetrar uma traição contra Ordell. A passagem do segundo ato para o terceiro ato ocorre quando Louis imediatamente informa a Ordell os planos de Melanie para traí-lo; de forma condescendente, Ordell afirma que sabe quem ela é, mas que ela não oferece perigo, deixando-a próxima dele e seus negócios. Ao mesmo tempo em que faz a revelação, Louis aceita participar da empreitada de Ordell e é chamado por este de *my nigga*. Nama considera que Ordell tem um complexo de inferioridade negra, uma aversão a si próprio e uma patológica adoração da branquitude. A branquitude é seu ornamento, demonstrada pela proximidade com Louis e pela relação com Melanie. (NAMA, 2015, p. 66).

Ato III — O Não-Lugar do Shopping Center como Centro da Ação.

A ação do filme acontece abaixo de céus brancos, na área pouco luxuosa de South Bay, em Los Angeles, uma cidade ao sul do aeroporto de Los Angeles, como outras cidades citadas no filme, como Carson, Hawthorne, Torrance e Compton. São cidades ligadas à vida da classe média-baixa ou classe baixa de Los Angeles e não é habituada a receber a visita de turistas. Torrance, no entanto, possui o maior *shopping center* dos Estados Unidos, um gigantesco templo do consumo no qual acontece o clímax do filme. (FRENCH, 2012, p. 275)

A escolha do *shopping center* é fundamental para a compreensão do território ocupado pelos personagens do filme. Segundo Augé, são três as figuras do excesso que caracterizam a situação de sobremodernidade: a superabundância de acontecimentos, a superabundância espacial e a individualização das referências. (AUGÉ, 2005, p.37-38).

Além disso, Augé destaca também o surgimento de não-lugares, em que o *shopping center* é um dos exemplos de um não-lugar.

Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e dos bens (vias rápidas, nós de acesso, aeroportos) como os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são arrebanhados os refugiados do planeta (aqueles que querem encontrar sua pátria, seu lugar) (AUGÉ, 2005, p.33).

Para Augé (2005, p. 68), os não-lugares são os locais de trânsito, de passagem (meios de transporte, estações de trem, metrô, hotéis, clubes de férias, também identificados com os gestos do comércio mudo – caixas eletrônicos, cartões de crédito). Essa perspectiva de Augé, legitima a apresentação do *shopping center* Dell Amo, considerado o maior dos Estados Unidos, dentro do filme. É um espaço que sintetiza como a Los Angeles de *Jackie Brown* (1997) é apresentada. Uma Los Angeles pouco atraente, pouco vista no cinema americano, como aponta Baptista. “Grandes ruas sem pessoas, lentos deslocamentos em automóveis, corredores e praças de alimentação de shopping, subúrbios tranquilos de casas com jardins, vastos estacionamentos, bares comuns, bares sem agitação noturna, ruas desertas e silenciosas à noite“. (BAPTISTA, 2010, p. 99)

O que configuraria, para Baptista, em um filme que foca no “cotidiano dos proletários’ e não em um ‘hiper-realismo espetacular dos lúpens’, caminho geralmente escolhido no filme de crime americano”. (BAPTISTA, 2010, p. 108)

É no *shopping center* que duas personagens negras relacionadas a Ordell, suas amantes, apresentam uma maior dinâmica: Sheronda, a jovem interiorana, e Simone, a mulher de meia-idade que gosta de se apresentar dublando *soul music* (vista anteriormente se apresentando para Louis). A troca de bolsas deveria ser apenas entre Jackie e a jovem Sheronda. Mas dois elementos não previstos estão nessa primeira troca teste: Simone, que recebe a bolsa do dinheiro ao final, e também Max, que informa da presença de Simone para Jackie, que confronta Ordell a respeito de seu objetivo em colocar outra pessoa em seus planos.

Nesse momento, Ordell e Jackie traçam o plano para que o dinheiro seja desviado da polícia. Antes de se encontrar com Sheronda, Jackie passa em uma loja de roupas no *shopping center* e, na sessão de vestuário, troca a sua bolsa com a bolsa de Simone. No último momento, antes da troca de fato ser efetivada, descobre-se que

Simone havia fugido com o dinheiro da primeira troca e ela é substituída por Melanie, a outra mulher de Ordell.

Todo o plano de Jackie Brown se aproveita do fato do *shopping center* ser um não-lugar, um espaço da sobremodernidade citada por Augé, pois nesses não-lugares os indivíduos só existem enquanto indivíduos e consumidores desde que não sejam identificados (profissão, nome, local de residência). Para Augé, “frequentar não-lugares, hoje, é ocasião de uma experiência sem verdadeiros precedentes históricos de individualidade solitária e de mediação não humana entre o indivíduo e a força pública. (AUGÉ, 2005, p. 98)

Ato IV — A Fuga Disfarçada de Independência Financeira

Um pouco antes da troca de dinheiro acontecer, somos avisados dos horários em que as ações estão ocorrendo através de cartelas na tela com o horário. Recurso que será importante, saberemos posteriormente, ao se constatar que serão apresentados três pontos de vistas diferentes para a mesma cena. O primeiro ponto de vista, o de Jackie, ainda no terceiro ato, valoriza sua astúcia em administrar toda a operação nos mínimos detalhes, como ter duas sacolas com conteúdos diferentes para a troca, como dispor de uma pequena quantia em dinheiro para Melanie ou o cuidado em colocar, no fundo de sua bolsa que irá posteriormente para Ordell, uma série de livros pulp para simular o peso de 500 mil dólares. O segundo ponto de vista, já presente no quarto e último ato, foca na tensão entre Louis e Melanie ao chegarem ao *shopping center*, onde esta última ridiculariza a lentidão do ex-assaltante a bancos; os gestos de Louis são abruptos e os de Melanie são descomprometidos com o perigo da operação, gerando uma tensão e conflito entre os dois que vai resultar no assassinato desta última. O terceiro ponto de vista, de Max Cherry, serve para nos mostrar como o plano efetivamente termina com Jackie Brown adquirindo o montante em dinheiro através da ação de seu parceiro.

É a redenção de uma mulher negra beirando os cinquenta anos e que não tem muitas oportunidades na vida e nem muito tempo para recomeçar.

Nama (2015) reconhece que a palavra *nigger* é um elemento recorrente em Jackie Brown, mas, para o autor, o filme fala mais a respeito das dificuldades de ser uma mulher negra com poucos recursos econômicos. É uma mulher da classe trabalhadora de meia-idade tentando lutar por sua vida. Apesar do jogo de rato e rato presente no quarto ato, o filme é mais sobre os aspectos emocionais relacionados à sua classe social do que exatamente um filme do gênero de assalto ou do gênero crime.

Nama também nos lembra que, ao mudar o papel da personagem principal do filme (que, no livro original, era loura) para uma mulher negra, faz uma referência à personagem mais importante de Pam Grier em seus tempos de atriz do *Blaxploitation: Foxy Brown* (1974). O filme não apenas reanima o mito da mulher que luta por vingança, mas também reinventa a antiga persona de Grier. Porém,

a crítica embutida em ter uma mulher negra da classe trabalhadora negra como a protagonista um grande filme de Hollywood foi silenciada e *Jackie Brown* foi recebido como um filme nostálgico que homenageava um ícone *Blaxploitation* e que reviveu a carreira de uma estrela caída. Seus comentários sobre a interseção de raça, gênero e classe em uma América à beira de entrar no novo milênio foi largamente perdido. Apesar da linguagem racial introduzida ao longo do filme, o fato de ser um filme sobre uma mulher negra que luta para salvar sua vida faz *Jackie Brown* um filme bastante progressista. Na verdade, *Jackie Brown* subversivamente destaca [...] os poderes desencadeados na busca destrutiva pela estabilidade econômica e mobilidade através dos prismas de raça, gênero, idade e classe. (NAMA, 2015, p. 64)

O desenvolvimento das sequências no ato final desenvolvem a ascensão de Jackie Brown e a queda de Ordell Robbie. Da mesma forma que Ordell surge como um personagem na primeira meia-hora do filme, na última meia-hora o filme busca centralizar seus feitos para recuperar o dinheiro perdido e minimizar os danos. Porém, ele toma decisões abruptas, como assassinar o seu parceiro Louis ao constatar que ele não apresenta a mesma agilidade de outrora. Durante o diálogo, Ordell começa a perceber o plano de Jackie e sua ligação estreita com Max Cherry.

Na delegacia de polícia, ao constatar o fracasso de seu plano, os policiais observam que podem relacionar Ordell a três assassinatos (Beaumont, Louis, Melanie) e ainda contam com o depoimento de Jackie, jogando-a sob os holofotes de Ordell para que possam reverter os danos causados à sua investigação.

Enquanto isso, Max faz uma ligação para Ordell, dizendo querer devolver o dinheiro relacionado ao pagamento de fiança de Beaumont. Ao chegar onde Ordell está, Max é recebido com uma arma, afirmando que está ciente do que Jackie fez e que ela quer se encontrar com Ordell para entregar-lhe o dinheiro e explicar os motivos que a levaram a fazer isso. O ponto de encontro seria a agência de fianças. Quando Ordell pergunta porque ela não está em casa, Max afirma que Jackie está com medo, causando surpresa em Ordell, que afirma que Jackie é fria como um gelo, que nunca a vira assim.

Jackie Brown está à espera de Ordell e Max na agência de fianças. Enquanto espera, treina o saque de sua arma diversas vezes. Ordell estaciona o carro e orienta

Max sobre o que fará caso encontre qualquer tipo de resistência ou subterfúgio que o afaste dos 500 mil dólares. Em seguida, adentra o escritório da agência de fianças, totalmente em escuridão. Quando se dirige à Jackie, surge o policial Nicolleti e Jackie Brown avisa que Ordell está armado. Tiros são ouvidos. Momentos depois, Ordell está estirado ao chão, morto.

O que se segue é o último encontro entre Jackie Brown e Max Cherry. Não ficarão juntos, mas o final é condizente com a trajetória de independência da protagonista negra. Max Cherry é um personagem também em envelhecimento, mas, além de se orientar pela resignação, diferente de Jackie, também sempre demonstrou uma dificuldade em não ter uma relação de comando/subalternidade com os negros presentes no filme. Quando Ordell, ao tratar da fiança de Jackie, pede compreensão para a mulher negra, recebe como resposta de Max uma preocupação maior com seu próprio empreendimento financeiro. Mas a maior relação de comando/subalternidade mantida por Max se refere ao seu assistente negro, Winston. Para Max Cherry, a proximidade de Jackie Brown é uma ameaça à sua resignação.

3.1.3. Considerações sobre Jackie Brown a partir da análise fílmica

O jornalista Philip French (2012), após sair de uma sessão de *Jackie Brown* (1997), afirma ter tido a mesma sensação que sempre teve ao assistir o gênero *Western*. Para ele, o *Western* é uma trama básica em que há uma lógica e uma conclusão moral apresentada em um cenário empolgante e diferente. Ele informa em seu texto a respeito de *Jackie Brown* (1997) que Elmore Leonard, autor do conto original, publicou suas primeiras histórias em revistas *pulps* e boa parte delas eram do gênero *Western*. Apenas em 1968 afastou-se do passado rural e foi ao encontro de histórias policiais mais urbanas, que viriam a lhe consagrar como importante escritor do gênero. Para French, suas histórias, “são sobre gente comum nos dois lados da lei, apenas marginalmente envolvidos em crimes”. (FRENCH, 2012, p. 271-272)

O sul da Califórnia se apresenta em *Jackie Brown* (1997) como a última fronteira, o lugar onde

você vê a última efervescência fútil da explosão da aventura americana. Aqui, nossa gente, há tanto tempo mandada ‘a seguir para o oeste’ para escapar da falta de saúde e pobreza, desajuste e opressão industrial, está descobrindo que, tendo vindo ao oeste, seus problemas e doenças permanecem e que há mais além do oceano. (FRENCH, 2012, p. 271-272)

Para além dessa perspectiva de uma possível influência do gênero *Western* na história em torno de Jackie Brown, Nama (2015) considera que *Jackie Brown* (1997) é uma demonstração de que Tarantino, como cineasta pouco ortodoxo, tem como base de seu trabalho a exploração radical da vida negra na América. (NAMA, 2015).

Essa perspectiva aproxima-se da hipótese de que Quentin Tarantino busca uma ressignificação de diversos gêneros cinematográficos (*Western*, *Blaxploitation*, entre outros) para desenvolver uma territorialidade simbólico-cultural em seus filmes em que se observem questões pertinentes a um recorte racial. Tarantino apresenta em *Jackie Brown* (1997) sujeitos à margem da sociedade e, em especial, uma personagem negra, madura, de uma determinada classe social que perdeu a sua própria territorialidade. Ao longo de seu desenvolvimento dentro do filme, Jackie busca uma nova perspectiva de territorialidade, como diria Haesbaert (2006).

3.1.4. Sujeitos à margem da sociedade

Jackie Brown (1997) é um filme do gênero policial, um *Neo-noir*, assim como os diversos filmes *Blaxploitation* que serviram de base de referência na construção do filme. Mas, embora o *Blaxploitation* sirva de referência, os elementos trabalhados pelo diretor Quentin Tarantino estão mais próximos do *Neo-noir*, subgênero que dialoga com seu predecessor, o *Noir*, mas insere questões contemporâneas em seus roteiros, sendo também uma representação do espaço e do tempo em que a história é contada.

Para Sims (2006), a representação histórica das mulheres afro-americanas nas telas era sempre relacionada a personagens femininas que exerciam ou uma função servil ou possuíam uma sensualidade exacerbada. Os anos 1970 marcaram uma mudança crítica na aparência de atrizes afro-americanas, fruto da influência das mudanças sociais, culturais e históricas durante o período da década de 1960. Esse cenário de transformação foi importante para a forma diferenciada de representação das mulheres realizadas pelo *Blaxploitation* e, para a autora, as personagens femininas desse gênero tornaram-se mais marcantes no imaginário popular do que os personagens masculinos. (SIMS, 2006)

Para Augé (2005), se um lugar é compreendido como um espaço onde há uma identidade e uma relação histórica, o não-lugar é o seu contrário, ou seja, é aquele espaço não pode ser definido como um espaço de identidade e nem se pode ter uma

relação histórica. O que Augé sugere é que a sobremodernidade é uma produtora de não-lugares, um espaço onde o desumano pode ser visto a todo momento, onde se há um espaço hospitalar em que se pode ao mesmo tempo nascer uma vida ou um espaço de morte, onde aspectos desumanos se sobrepõem a ocupações temporárias, como a profissão de comissária de bordo realizada por Jackie Brown. Para Augé, cadeias hoteleiras, aeroportos ou mesmo outras redes de transporte são espaços em que se promove uma individualidade solitária, em que se promove e se valoriza uma individualidade solitária, provisória ou efêmera. A própria solidão de Jackie Brown é oriunda desses espaços, desses não-lugares presentes em Los Angeles.

Mas não-lugares são a medida do tempo, medida quantificável que poderiam ser tomadas pela adição, depois de fazer algumas conversões entre área, volume e distância, vias aéreas, ferrovias, rodovias e cockpits móveis chamado de "meios de transporte" (aviões, trens, automóveis), aeroportos e estações ferroviárias, estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, parques de diversões, supermercados, ambientes com redes de cabo ou wireless. Eles mobilizam o espaço extraterrestre com o propósito de uma comunicação tão estranha que muitas vezes não contata o indivíduo mais do que com outra imagem de si mesmo. A distinção entre lugares e não lugares passa pela oposição de lugar com espaço. Agora, Michel de Certeau propõe noções de lugar e espaço, uma análise que necessariamente constitui uma questão preliminar aqui. Certeau não se opõe a "lugares" a "espaços" como "lugares" a "não lugares". O espaço, para ele, é um "lugar de prática", "um cruzamento de elementos em movimento": os caminhantes são os que transformam a rua geometricamente definida em um espaço de urbanismo. Neste paralelo entre o lugar como um conjunto de elementos que coexistem em certa ordem e espaço como animação desses lugares pelo deslocamento de um elemento móvel. (AUGÉ, 2005, p. 68-69)

Assim, Quentin Tarantino dispõe de não-lugares para ser o ambiente em que a trama se desenvolve, contando a história de uma mulher solitária, em um subemprego, que está buscando compensar a sua crise financeira pessoal com o trato com o vendedor de armas Ordell Robbie. A narrativa segue a personagem Jackie Brown em busca de conseguir uma quantia que a faça sair daquele ambiente de opressão no qual se encontra, uma narrativa que demonstra que Tarantino, como afirma Nama (2015, p. 52), possui seu trabalho firmemente comprometido em demonstrar a exploração radical da vida negra na América.

Para Bland (2018), Quentin Tarantino transforma *Jackie Brown* (1987) em um filme *Blaxploitation* na superfície. O diretor reinterpreta Pam Grier, a atriz que protagonizou clássicos do gênero como *Coffy* (1973), *Bucktown* (1975) e *Foxy Brown* (1974), do qual Tarantino faz referência no título. Toda a ambientação de Ordell Robbie, criminoso interpretado por Samuel L. Jackson, dialoga com um estilo de vida de crimes bem semelhantes ao que se vê desses filmes dos anos 1970. O uso da trilha

sonora também induz ao espectador ter a mesma experimentação que os filmes *Blaxploitation*, repleta de canções de *funk e rhythms & blues*. (BLAND, 2018).

Bland observa que a adaptação do livro *Rum Punch*, de Elmore Leonard, sua única adaptação de uma obra literária, conta a história de uma aeromoça que é arrastada para o submundo do crime, envolvendo transação de drogas e dinheiro fruto de negociação de armas. Nessa adaptação, Tarantino muda o sobrenome da personagem Burke para Brown, a transformando em uma protagonista negra. Boa parte das concepções uma história policial e *Noir* estabelecidas pelo escritor Elmore Leonard são preservadas por Tarantino. (BLAND, 2018).

Para Bland (2018), Quentin Tarantino apresenta o personagem Max Cherry (Robert Foster), o fiador de Los Angeles que irá libertar Jackie Brown da cadeia, como um personagem durão, mas com bom coração, como um protótipo dos detetives *Noir*. Tarantino, através do personagem de Max Cherry, tem a oportunidade de trabalhar determinados elementos do *Noir*, colocando-o em conflito com os não-lugares da Los Angeles contemporânea. Para Bland (2018), Max não está em sintonia com o filme em que se encontra.

(...) sentado em um escritório decadente e degradado que grita muito mais sobre os anos 1940 do que em seu ambiente contemporâneo de Los Angeles. Ele é um cara legal em uma linha ruim de trabalho e é durante uma conversa chave com Jackie (que está rapidamente se tornando sua *femme fatale*), em que ele chega a uma conclusão fundamental. "Por que estou fazendo isso?", Pergunta ele, "19 anos dessa merda?" (BLAND, 2018)

A proposta de Jackie Brown, para fazer parte da transação que poderia retirar dinheiro de Ordell Robbie e, conseqüentemente, retirá-los daquele universo em que se encontravam é o que une os personagens de Jackie Brown e de Max Cherry, ambos, respectivamente, versões decadentes de personagens *Blaxploitation e Noir*.

Para Bland (2018), a importância da trilha dos filmes *Blaxploitation* encontra seu melhor momento ao ser usada para abrir e encerrar o filme: *Across 110th Street*, de Bobby Womack, é a música que simboliza a decisão de Cherry de não ir junto de Jackie Brown. Max Cherry pode não pertencer ao empoderado mundo da *Blaxploitation* de Jackie Brown, mas sua representação do personagem que não irá ser beneficiado ou ter recompensas faz parte da estrutura *Noir* (BLAND, 2018).

Segundo Nama (2015), o tema da mulher negra madura, com seus 44 anos, e como ela consegue sobreviver num mundo em que não é respeitada, é um tema raro no universo narrativo da cinematografia norte-americana e centro da narrativa de Tarantino

em *Jackie Brown* (1997). John Berry, cineasta norte-americano que se isolou na França quando ocorreu a caça aos comunistas na época do Macarthismo nos anos 1950, quando retornou do exílio realizou um estudo sobre a representação da vida das mulheres fortes nos guetos norte-americanos com seu filme *Claudine* (1974). O filme fala sobre uma mãe solteira de duas crianças, moradora do Harlem, que esconde do governo seu trabalho como doméstica para ter direito também aos benefícios do seguro-desemprego. Ao mesmo tempo tem que lidar com um novo relacionamento amoroso e as militâncias políticas e de gênero dos filhos. *Claudine* (1974) apresenta uma narrativa a respeito da classe negra trabalhadora que vivia no gueto e critica o racismo institucional branco. (NAMA, 2015)

Quentin Tarantino evoca uma relevância sociopolítica bastante parecida quando escolhe se distanciar criticamente dos estereótipos ao se representar a mulher negra, habitualmente, segundo o pesquisador Achille Mbembe, associada a elementos de frivolidade e libertinagem. (2016, p. 135).

Mbembe (2016) nos lembra de que esse estereótipo da beleza da mulher negra exerceu sempre uma função chave na manutenção do racismo e sempre foi elemento presente na literatura, na pintura ou na dança. O destaque para a voluptuosidade dos corpos ou para a sua nudez acabam sendo fonte de criações artísticas calcadas no exotismo da mulher negra. Segundo Mbembe, nessas obras em que o estereótipo se faz presente, a “mulher negra evoca a sensação do mundo físico, o ritmo e as cores; por outro lado, as ‘belezas negras’ seriam mulheres indolentes, disponíveis e submissas”. (MBEMBE, 2016, p. 135).

Quentin Tarantino em *Jackie Brown* (1997) se distancia de tornar a mulher um objeto sexual, introduzindo elementos que quebram esse paradigma. Por exemplo, um desses elementos é a música que abre e fecha o filme, *Across 110th Street*, de Bobby Womack, que retrata a vida de um negro vivendo no Harlem em meio a diversas dificuldades. No primeiro ato, a música serve para indicar o passado duro de Brown, especialmente como uma transportadora de drogas para traficantes para complementar sua renda. A pose confiante de Brown, mesmo diante dos raios-x e dos detectores de metais em foco também nos lembram da personagem ser constantemente vigiada por um sistema.

Tarantino ao mesmo tempo referencia e subverte o *Blaxploitation* ao mostrar a passagem da personagem pela cadeia de forma discreta e rápida. Filmes de mulheres aprisionadas sempre foram temas de alguns dos chamados *Exploitation*, explorando a

sensualidade e a promiscuidade dos corpos em presídios. Porém, na narrativa de Tarantino, a passagem de Jackie Brown pela cadeia é algo importante para mostrar que ela teve uma passagem pela polícia anterior, ou seja, a marginalidade é uma sombra em sua vida e o racismo institucional é aqui representado pela dupla de policiais que a coloca na cadeia.

Para Nama (2015), a prisão de Jackie Brown e, em seguida, a demonstração de uma prisão-industrial norte-americana recebendo uma mulher negra de meia-idade é um demonstrativo do comprometimento do diretor Quentin Tarantino e seu filme com questões de raça, gênero e classes sociais. O detetive Dargus é importante para essa construção narrativa, pois é ele quem aponta as diversas dificuldades que uma mulher madura negra pode encontrar: grandes empresas que discriminam uma mulher com passagem pela polícia; pequenas empresas (como a que Jackie Brown trabalha) que contratam com um salário menor; um passado de quase duas décadas de trabalho e uma renda anual abaixo do esperado; um sistema judiciário que pode retirar completamente mais anos de sua vida, colocando novamente na prisão se ela não colaborar. (NAMA, 2015).

Também não podemos nos esquecer que o diretor Quentin Tarantino, como já citado anteriormente, situa *Jackie Brown* (1997) na Los Angeles de 1995. Los Angeles foi palco de distúrbios e conflitos raciais decorrentes de abuso de força policial em 1992. A violência da polícia contra Jackie Brown é mais sutil e menos agressiva, mas é presente em termos que se assemelha a violência contra alguém colonizado.

Franz Fanon (*Les damnés de la terre*, 1961, p. 428 apud Mbembe, 2016, p. 290), ao desenvolver a teoria sobre a violência colonial contra o povo negro, falava de uma violência fenomênica. Tal violência perpassava os domínios da afetividade, dos sentidos e da psique e excluía qualquer argumento moral. A função dessa violência era retirar do colonizado qualquer tipo de laço com seu passado e também qualquer perspectiva com relação ao seu futuro. Era algo que poderia afetar o corpo do colonizado, causando-lhe retesamento e dores musculares. Sua psique era alvo por também almejar uma descerebralização, ou seja, se imputava ao negro uma ausência de qualquer artifício decorrente de inteligência. (MBEMBE, 2016, p. 290).

Nesse sentido, a morte atmosférica proferida por Fanon, também rondava a personagem Jackie Brown. A morte incompleta se torna, assim, no filme, uma vida incompleta. É exatamente esse ponto de pressão realizado pelos policiais, que levam Brown até a cadeia e, em seguida, a ficar diante de um juiz, que vão fazer com que ela,

se aproveitando de uma visão colonizadora dos policiais, que a enxergam como alguém incompleta, sem vida, sem capacidade de reação ou articulação, se verá obrigada a articular um plano para poder ganhar uma independência financeira e se distanciar da vida à qual a sociedade estava querendo lhe impingir.

Nama (2015) informa de que nos anos 1980 e 1990 as mulheres negras foram cada vez mais achacadas pelo sistema judicial norte-americano por conta da guerra ao tráfico de drogas realizado pelo país nesse período. Segundo o autor, no período de 1986 a 1991, o número de mulheres negras encarceradas por delitos de drogas aumentou mais de 828%, um número três vezes maior do que o aumento de encarceramento de mulheres brancas. (NAMA, 2015, p. 68).

No segundo ato, serão definidas as regras do jogo, ou seja, se dará o planejamento de Jackie Brown e a criação de parcerias para que seu plano de independência seja bem sucedido. A parceria obviamente poderia se dar por uma proximidade racial, ou seja, poderia Jackie Brown confiar em Ordell Robbie para a realização de uma trama contra os policiais. Porém, Ordell é o negro que está inserido no sistema e se aproveita dele para objetivar ganhos pessoais. A parceria de Brown, na verdade, se dará com o agente de condicional branco, Max Cherry. Max inicialmente apresenta uma visão mais cínica da prisão de Jackie Brown ao estipular um valor alto para sua soltura. Quando Ordell lembra a Max que Jackie é uma mulher negra, de 44 anos, com baixa remuneração, Max diz que a culpa branca não é desculpa para que ele se esqueça de que está administrando um negócio. Esse cinismo de Max é compatível com a personalidade de um detetive *Noir*, geralmente mais diretos e profissionais, sem qualquer traço de sensibilidade.

Após uma conversa entre Max e Jackie que irá demonstrar os pontos em comuns, as perspectivas de pessoas mais próximas da meia-idade, haverá uma mudança no ponto de vista conservador de Max, fazendo-o inclusive se tornar um parceiro do plano de Jackie. Essa nova perspectiva torna o personagem mais complexo, ou seja, o diretor apresenta um personagem ao mesmo tempo conservador, mas que também é capaz de sentir simpatia por Jackie Brown. Para Nama (2015),

É um forte contraste com o fiador apresentado anteriormente no filme, sugerindo uma abordagem mais complicada, em multiperspectiva, e a abordagem holística é necessária para avaliar com precisão os triunfos e dificuldades de ser negro nos Estados Unidos. (NAMA, 2015, p. 56).

O plano de Jackie Brown é fugir com meio milhão de dólares de Ordell. Para isso, sua amizade com o agente de condicional branco Max Cherry é fundamental. Achille Mbembe desenvolve aspectos importantes a respeito da ambiguidade que é existente na amizade entre pessoas das duas raças em um período colonial; como demonstrando, Quentin Tarantino impõe que a narrativa dessa proximidade entre os dois personagens contenha essa mesma ambiguidade citada por Mbembe.

Mbembe (2016) afirma que, num primeiro momento, essa amizade se move numa lógica de universalização, ou seja, é decorrente de questões de ética ou de direitos e não de pura igualdade. É um reconhecimento que existe entre brancos e negros um certo mutualismo e uma obrigação dos primeiros em responder pelos segundos. As diferenças, então, entre brancos e negros não são inconciliáveis e a simpatia pelo sofrimento dos negros é motivador dessa amizade. Ou seja, é uma “política de bondade” que irá se desdobrar até as artes e pressupõe uma intolerância dos brancos com relação a qualquer tipo de ativismo no que se refere a uma resistência mais violenta em torno da problemática racial, ou seja, a “política de bondade” pressupõe, em contrapartida, que o negro seja dócil e também parte do princípio de que o negro possui, em decorrência de sua suposta inferioridade, uma vida miserável e sórdida. A amizade entre brancos e negros não colocava isso em cheque e, segundo, Mbembe, “a sua inferioridade não conferia direito aos europeus de abusar de suas fraquezas. Pelo contrário, impunha o dever de os salvar e de elevá-los a um mesmo patamar”. (MBEMBE, 2016, p.143)

Nama (2015) observa que a estratégia de Jackie Brown para alçar sua independência é parecida com a figura folclórica do afro-americano trapaceiro, em especial o personagem Br'er Rabbit, um personagem que simbolizava os africanos escravizados que usavam de sua linguagem e inteligência para vencer seus adversários mais poderosos e para suavizar as condições de opressão na qual viviam. O que determina, assim, a elaboração de seu plano de roubar os 500 mil dólares não é fruto de frieza ou ganância, mas sim da necessidade. Como sempre somos lembrados pela própria personagem Jackie Brown, começar de novo não é um luxo que ela poderia ter por conta de sua idade e dos limites financeiros impostos. (NAMA, 2015, p. 56)

A base do plano é enganar Ordell Robbie, personagem negro repleto de charme e *pathos*, que é o oposto de Jackie Brown, numa caracterização que remete a figura do negro brutal chamado Gus na obra de D. W. Griffith, *O Nascimento de uma Nação* (1915), como observa Nama (2015), que afirma ainda que “O desempenho perfeito de

Samuel L. Jackson como Ordell Robbie é a versão mais notável e complexa da criminalidade negra até aquele momento.” (NAMA, 2015, p. 57).

Ordell Robbie é um personagem que apresenta uma dificuldade de aceitação de sua própria negritude ao mesmo tempo em que também apresenta um fascínio e adoração pelo universo dos brancos, representada por sua amizade com Louis e por seu relacionamento com Melanie. Ordell e seu fascínio pelos *status quo* dos homens brancos, seus negócios, representados pelo universo do entretenimento da TV e cinema podem representar o mesmo fascínio que Mbembe chama de “erotismo da mercadoria”.

Mbembe (2016) afirma que a colonização é uma máquina que produz desejos e fantasias. Põe em movimento bens material e recursos simbólicos que são ao mesmo tempo cobijados pelos colonizados bem como difíceis de conseguir. São bens e recursos que podem afetar o status de quem os possuir. Corrupção, terror, encantamento e estupefação constituem os recursos que o detentor de poder administra e organizada. Tanto o terror como a gestão da corrupção passa por uma dimensão do que é verdadeiro ou do que é falso. Aquele que detém o poder apresenta-se sempre como alguém cativante, espetacular, por conta de suas posses e o colonizado raramente se esquece de tal poder. É uma economia emocional que invoca o desejo de riqueza como constitutivo do colonizado. (MBEMBE, 2016, p. 208-209)

Mbembe (2016) também nos lembra do fascínio que os africanos possuíam pelas armas europeias, considerando-as bens materiais que desejavam obter. O diretor Quentin Tarantino apresenta o fetiche de Ordell Robbie pelas armas de fogo logo em uma das primeiras cenas em que ele surge; a TV ligada apresenta mulheres brancas portando as mais modernas, à época, armas. (MBEMBE, 2016, p. 212).

Para Nama (2015), *Jackie Brown* (1997), através do personagem Ordell Robbie, demonstra que esse compromisso de Ordell em se apropriar da branquitude é totalmente destrutivo. (NAMA, 2015, p. 59)

A própria relação afetiva de Ordell com a personagem Melanie (Bridget Fonda) ou sua amizade com Louis (Robert De Niro) são frutos dessa necessidade do personagem em afirmar o seu fetiche pela branquitude e seu universo, usando-a como um assessorio mercadológico, algo próximo ao fascínio dos africanos colonizados pelas mercadorias europeias descritas por Mbembe. Ordell tem consciência do apelo de Melanie como uma mulher jovem, mas boa parte de sua atratividade para Ordell é por sua brancura. Mesmo consciente de que Melanie pode também ser indócil e pouco

confiável em alguns momentos, Ordell prefere fazer uso da força ou da ameaça dela para poder mantê-la como um troféu. (NAMA, 2015, p. 61)

Ordell quer que Louis admire o tráfico de armas e quer Melanie seja admirada como um troféu. Como a própria casa de praia e seus acessórios. Sua presença é expressiva de seu sucesso na vida. Ele espera que Melanie aja sem reclamar [...] por ela ser sua posse. Quando ela está relutante ou não cooperando, sua única resposta é um apelo mudo ou uma agressão direta. [...] Ele assume que o comportamento dela será controlado adequadamente pela violência ou pela ameaça desta. Ele está consciente de seu apelo sexual, mas principalmente de que sua atratividade, a branquitude, é sentida para aumentar seu valor como um troféu. (GALLAFENT, 2006, p. 33)

O terceiro ato apresenta o desenvolvimento da narrativa para Jackie Brown conseguir os quinhentos mil dólares de Ordell. Se passa no *shopping center*, onde o diretor demonstra toda a desenvoltura de Jackie Brown em um não-lugar e estabelece uma narrativa temporal fragmentada que lembra filmes como *O Grande Golpe* (1956) de Stanley Kubrick e *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa. Durante a segunda entrega de dinheiro no *shopping center*, Tarantino para o filme, retrocede a narrativa e leva o espectador novamente para o mesmo evento, mas sob a perspectiva de outros personagens: inicialmente Jackie (no terceiro ato), depois Melanie, Louis e Max (todos no quarto e último ato). A progressão dessa repetição de eventos é importante para que o espectador aprenda um pouco mais sobre o esquema de Jackie e os personagens. (HOLM, 2004, p. 116).

Esse dinheiro não é visto diretamente, embora desejado por todos. O diretor faz uso do recurso do *MacGuffin*, que nas tramas policiais foi imortalizado pelo diretor Alfred Hitchcock.

Nama (2015) nos informa que esse uso do *MacGuffin* por Tarantino é relevante para que o espectador tenha a impressão de que a operação da “farsa” e da troca de dinheiro, que custa a vida de diversos personagens, seja o tema principal. O *MacGuffin* é um recurso do gênero policial no qual alguma meta ou objeto é desejado/perseguido, mas ele é tangencial ao enredo. A ação real circunda as tipologias dos personagens, seus comportamentos e suas reações. *Jackie Brown* (1997) é sobre as armadilhas da economia, as dificuldades econômicas dos seus personagens e a luta de classes. Por isso, Tarantino apresenta Jackie Brown como uma personagem permanentemente ligada à economia de serviços; a maior parte da fortuna de Ordell está longe de seu alcance, Max Cherry trabalha como fiador próximo a um multibilionário complexo

penitenciário, Melanie é uma profissional do sexo e Louis é um ladrão de bancos em fim de carreira. (NAMA, 2015, p. 62-63).

Gallafent (2006) também lembra que o mesmo recurso de *MacGuffin* foi usado em outros filmes de Tarantino nos quais foi diretor: *Cães de Aluguel* (1992) e *Pulp Fiction* (1994). Uma maleta de diamantes gera o interesse em ambos os filmes. Em outro filme, com roteiro de Quentin Tarantino e direção de Tony Scotty, *Amor à Queima Roupa* (1993), o *MacGuffin* é estabelecido na forma de uma maleta de cocaína.

Tarantino constrói sua trama em torno de um *MacGuffin* (termo de Hitchcock, cunhado por Angus MacPhail, para um dispositivo que motiva a ação a levar a narrativa do filme para frente) na forma do conteúdo de uma mala que Clarence adquire. A mala contém algo de valor suficiente para ser capaz de mudando o mundo de Clarence e Alabama inteiramente e por isso não pode ser ignorado ou rejeitado: uma grande quantidade de cocaína sem cortes. É valioso, mas também mortal, tanto no sentido de que é uma droga, capaz de efeitos negativos sobre a vida de seus consumidores finais, e no sentido indireto que ele age como um ímã para os criminosos que tentarão recuperá-la. (GALLAFENT, 2006, p. 54)

Além da repetição do recurso do *MacGuffin*, o foco na classe trabalhadora e a consequente busca por uma soma considerável é tema recorrente nos roteiros de Quentin Tarantino.

No roteiro de *Amor à Queima Roupa* (1993), assim como em *Jackie Brown* (1997), a posição da classe trabalhadora dos personagens amplia a gravidade de suas escolhas. As oportunidades que esses personagens buscam para melhorar de vida são bem limitadas. Isso faz com que esses filmes de Quentin Tarantino tenham mais dramaticidade, mas também os separa de boa parte dos filmes hollywoodianos em que o dinheiro não é um problema. Essa narrativa do diretor desvia e desafia as normas típicas de Hollywood. (CAVALLERO, 2011, p. 89)

Aspectos de gênero também podem ser encontrados no fato da transação acontecer entre duas mulheres com sacolas de compras em um *shopping center*. Jackie Brown faz de tudo para que a transição se dê nesse espaço porque é supostamente um espaço em que as mulheres possuem familiaridade e controle. Quentin Tarantino demonstra que os homens estão pouco à vontade nesse espaço, com Ordell se esquecendo de pegar a bolsa e o detetive Nicolet não sabendo bem como descrevê-la. Tarantino desenvolve sobre “a política de gênero desses acessórios e a ansiedade que eles induzem nesses homens. Se pensarmos nisso como configurado desta forma, a leitura da sequência final de troca não é difícil”. (GALLAFENT, 2006, p. 82)

Para Gallafent (2006), o lugar público do *shopping center*, especialmente o provador de uma loja feminina, é importante para marcar um espaço de gênero. Tarantino faz com que Max e Jackie exerçam papéis específicos durante a troca de sacolas. Jackie corre pelo *shopping center*, chamando pelo detetive Nicolet, enquanto a sacola de toalha de praias (agora com os 500 mil dólares) é levada por Max, que sai como se fosse um homem casado realizando compras para sua esposa. O final da transação é uma forma de Quentin Tarantino demonstrar que Jackie Brown controla o espaço comercial e pode manipular suposições de comportamentos estabelecidos pelo gênero de cada personagem. (GALLAFENT, 2006, p. 91-92)

Em *Jackie Brown* (1997) há a construção de um universo narrativo que dialoga com as questões pertinentes para sua época. Os personagens moram em Los Angeles, cidade onde o entretenimento possui grande relevância, e baseiam suas relações pessoais e profissionais como se fossem profissionais do entretenimento. Os eventos mais conclusivos da trama acontecem naquele que seria o “balcão de negócios” contemporâneo: o *shopping center*. A personagem de Jackie Brown possui, assim como o diretor Quentin Tarantino, relações próximas com as músicas soul norte-americanas, que foram a base principal dos filmes *Blaxploitation* nos anos 1970. Em determinado momento do filme, percebemos que essas músicas perduram como algo que causam impacto no emocional da personagem principal, uma mulher forte e que busca conseguir liberdade em uma estrutura industrial.

A força dessas protagonistas mulheres, já presentes no *Blaxploitation*, vai ganhar contornos mais radicais na direção de Quentin Tarantino. Especialmente pela escolha do diretor em trabalhar no desenvolvimento de uma personagem madura como a representada agora por Pam Grier. Se o *Noir* norte-americano realizava um fetiche em torno do corpo feminino branco, o *Blaxploitation* realizava esse fetiche em torno do corpo feminino negro. Porém, o corpo feminino negro de Pam Grier, no auge dos seus mais de 40 anos, não é representado em seus contornos de exploração sexual e sim como um corpo explorado pelo mercado de trabalho representado pelo filme. Nesse sentido, são apresentadas dois mecanismos de opressão por parte do universo narrativo representado em *Jackie Brown* (1997): a importância do business de entretenimento na forma como os personagens se relacionam e negociam sua força de trabalho e a existência de não-lugares como espaços de negociação, como o *shopping center* onde se desenvolve o desenvolvimento final da ação.

3.2. DJANGO LIVRE

3.2.1. O Western – Uma Introdução Ao Gênero Norte-Americano por Excelência

Stam e Shohat (2006, p. 156), em sua análise sobre o *Western*, consideram que há um vínculo estreito entre o gênero e os filmes imperialistas e que uma porcentagem considerável da produção norte-americana dos anos 1920 aos 1960 gira em torno desse gênero e sua relação com a conquista do Oeste. Boa parte do mito do herói do *Western* está estabelecida em uma narrativa que gira em torno da conquista de um território, de uma fronteira. Hierarquia racial; hierarquia de sexo; competitividade relacionada ao darwinismo social e uma aposta constante no progresso. Há uma narrativa de exaltação do modo de vida norte-americano que se perpetua até hoje, exercendo uma função que beira ao pedagógico para seu público. (STAM; SHOHAT, 2006, p. 157)

O *Western* (2006, p. 169) também geralmente se posiciona entre 1850 a 1890, com ênfase em uma marcha bem sucedida em direção ao território indígena, ou seja, a resistência indígena que se deu no período anterior a 1800 raramente é desenvolvida nos cinemas. Geralmente, os filmes retornam a eventos e lugares, reforçando a visão do indígena como invasor e agressor; são diversos os filmes sobre ataques de indígenas a fortes militares, sendo que historicamente há apenas registro de cerca de seis ataques nesse período de 1850 a 1890. (STAM; SHOHAT, 2006, p. 170)

Para Stam e Shohat (2006), a terra é algo importante no *Western*. Na forma como é retratada, em uma fotografia que privilegia belas paisagens, há a preocupação em naturalizar todo o processo de ocupação desse território. Vazia e “intocada”, os norte-americanos brancos poderiam se ocupar dela por um direito quase bíblico, quase natural e o cinema norte-americano cuidou para que esse terreno fosse cenário para uma fantasia de expansão territorial. (STAM; SHOHAT, 2006, p. 171)

Em uma conotação eurocêntrica (STAM; SHOHAT, 2006, p. 172), a terra seria uma fonte de recursos múltiplos, enquanto o índio seria apenas um grupo disperso sem nenhum sentido de propriedade. O *Western* se torna, assim, a cultura de base da formação do povo americano, através da destruição e transformação de uma natureza em uma cultura. O reconhecimento e consagração definitiva desse processo de apropriação desse território indígena se tornou sólido com a sua representação no cinema através do *Western*. Os filmes desse gênero se iniciam em um cenário rústico,

comumente associado ao passado, se desenvolvem em um presente repleto de ação e descoberta e acenam para um futuro majestoso. (STAM; SHOHAT, 2006, p. 173).

Não se quer, com isso, sugerir que todos os faroestes teriam sido feitos a partir de um mesmo molde, ou que os índios nunca tivessem sido retratados de um modo mais simpático. Não se trata, tampouco, de insinuar que os faroestes fossem desprovidos de tensões e contradições ideológicas. (STAM; SHOHAT, 2006, p. 175-176)

Segundo os autores, o gênero *Western* (STAM; SHOHAT, 2006, p. 176), começou questionar essa narrativa em prol de uma supremacia branca a partir dos anos 1960, se tornando mais contemplativos, menos heroicos e com uma visão com um pouco mais crítica ao projeto expansionista norte-americano do período que se deu entre os anos 1850 a 1890, principal período retratado pelo cinema do gênero *Western* entre os anos 1910 e 1950, auge do gênero. Nesse auge, foram alimentadas fantasias em que o desejo de conquista do homem branco sobre aquele território predominava. Se estabelece, assim, uma narrativa de dominação em que o personagem não-europeu não pode ser considerado humano e a escolha é não representa-lo. (STAM; SHOHAT, 2006, p. 177)

A representação (STAM; SHOHAT, 2006, p. 268) apresenta ao mesmo tempo caráter político e também social, sendo que os autores nos lembram de que a marca da democracia é a representatividade.

Muito dos debates políticos em torno de questões de raça e de gênero nos EUA têm como ponto central tem como ponto central a questão da representação própria e do aumento de representação de “minorias” em instituições políticas e acadêmicas. [...] Algo está “no lugar” de outra coisa, ou de alguém ou algum grupo está falando em nome de outras pessoas ou grupos. Nos campos de batalha simbólicos dos meios de comunicação de massas, a luta por representação tem correspondência com a esfera política. (STAM; SHOHAT, 2006, p. 268)

Para Stam e Shohat (2006, p. 267), a representação da classe dominante sempre é enxergada como algo natural e que pode se dar ao luxo de ter uma maior diversidade. O que acontece é que boa parte dos grupos à margem da sociedade não possuem controle sobre a forma como são representados ou por quem são representados. O que Stam e Shohat propõem é que se comecem questionamentos para se aprofundar na questão em torno de quem controla a narrativa de representação: que tipo de histórias são contadas, quem são esses narradores e que mecanismos estão presentes na produção das indústrias cinematográficas e midiáticas? (STAM; SHOHAT, 2006, p. 270)

Os *Westerns* mais clássicos, realizados no período anterior ao da Segunda Guerra Mundial, têm como objetivo principal uma Saga do Oeste, uma saga em torno da conquista de um território. O *Western* surge da busca por uma mitologia com um meio de expressão. “Boas partes dos seus temas são ocupação de terras; o estabelecimento de grandes propriedades dedicadas à criação de gado; as lutas com os índios e a sua segregação; as corridas ao ouro na Califórnia; a demanda das terras prometidas e a guerra no Texas”. (RUY, EHRLICH & CLIO, 2015, p. 2)

A origem do cinema Western praticamente se mistura com a do próprio cinema. O primeiro filme do gênero, O grande roubo do trem, de Edwin Porter (outros autores apontam Kit Carson, do mesmo ano, como o primeiro Western), foi lançado em 1903 em uma pequena loja de Pittsburgh com tanto sucesso que recebeu sessões contínuas das 8-24h. (SOUSA, 2009). Nele já são observáveis alguns dos traços fundamentais que marcaram o gênero, como a ferrovia como símbolo de progresso, o ambiente de violência e o uso da mesma inclusive para fazer justiça, a qual sempre vence ao final. A partir daí o Western cresce e atinge seu auge no período 1937-1940, devido muito a “tomada de consciência nacional que preludia a guerra” (BAZIN, 1991, p. 209). Esse Western, que Bazin denomina de clássico, segue as características fundamentais que tornaram o gênero notório: o herói forte, branco, masculino, perfeito, que compreende o mundo hostil em que vive (cowboy); a mulher frágil, pura, inocente e boa, mas ingênua, com a função de redimir o homem, mas quase sempre como personagem subalterna; o indígena que não chega a ser um vilão, é mais um obstáculo da natureza; o grande banqueiro ou latifundiário, este sim ganancioso, representa os vícios do leste. Os personagens são simples e coerentes, encarnando na totalidade os valores a eles associados. Em relação a ideais transparece a ideia de progresso, como o homem branco civilizando o oeste, a família nuclear e de pequena propriedade liderada pelo self-made men como o modelo a ser seguido (DURGNAT e SIMMON, 1998). Stagecoach, de John Ford (1939) é talvez o exemplo máximo desse momento. Nele, notam-se os principais personagens clássicos: o cowboy (John Wayne), cassado pela justiça, mas necessário na proteção, e que deseja vingar a morte do irmão, o banqueiro arrogante, a mulher com compaixão pelo sofrimento, personagens que dão um toque de humor (o médico bêbado e o cocheiro). (RUY, EHRLICH & CLIO, 2015, p. 3-4).

Para Bazin (2002, p. 208), a historicidade do *Western* não se abala pelo caráter excessivo do gênero, pelo exagero ou pelas soluções surgidas do nada para se encerrar uma narrativa. Para o autor, o *Western* se aproveita dessa inverossimilhança infantil para fortalecer a sua estética e seu laço com a epopeia, enxertando um aspecto mitológico para construir a sua versão da História. (BAZIN, 2002, p. 208).

Além disso, vale observar que o *Western* (BAZIN, 2002, p. 1999), como essência, sempre se mantém atento a uma necessidade de atualização estética ou temática. Ele sofre influência do romance *Noir*, da literatura policial ou mesmo das

preocupações sociais da época em que ele é realizado. Ele continuará sofrendo influências alheias, remodelando a base do gênero. Bazin (2002) associa a essência do cinema com a essência do *Western*, declarando o aspecto mitológico do gênero, sua capacidade que teve, logo no início, de se apropriar de um imaginário do nascimento de uma nação como os Estados Unidos, nação já anteriormente retratada em literaturas e no folclore popular, realizando o que seria uma contraparte perfeita de uma reconstrução histórica. (BAZIN, 2002, p. 202).

O período pós-segunda guerra no cinema produz o que seria conhecido no *Western* como *Metanarrativa* ou *Metawestern* (Bazin, 2002, p. 210). “Durante a Segunda Guerra Mundial a quantidade de produções diminui e o *Western* perde espaço para filmes de guerra. Após, contudo, o gênero é retomado, porém com questionamentos”. (RUY, EHRLICH & CLIO, 2015, p. 4).

Para Bazin (2002, p. 212), é quando o gênero não se sustenta apenas por suas características básicas e busca suplementos de outras esferas, seja política, moral, estética, sociológica, etc. Há substituição dos temas convencionais ou mesmo uma sobreposição, em que uma tese surge para ser comprovada. *Matar ou Morrer* (1952), de Fred Zinnemann, citado por Bazin como um dos primeiros exemplos de um *Metawestern*, sobrepõe o gênero a outro tema que poderia sustentar um filme sozinho. O que se acredita é que se introduziria um conteúdo a uma fórmula. (BAZIN, 2002, p. 212).

Outra característica do *Metawestern* (BAZIN, 2002, p. 213) é ser um produto que se alinha a certa sofisticação do público, ou seja, é uma produção Classe A e não é uma preocupação que atinge aos chamados filmes Classe B, voltados essencialmente ao grande público que não exige maiores sofisticações. Nesse sentido, podemos compreender o *Metawestern* como uma obra que preferencialmente busca dialogar com os outros profissionais que produzem *Western*; enquanto as obras do assim chamado filmes B buscam o grande público. (BAZIN, 2002, p. 213)

Ou seja, a crença numa separação radical entre a cultura de massa e a alta cultura permaneceu – e permanece – viva em quase todos os espaços socioculturais. O debate sobre a interpenetração entre as duas esferas continua a ocorrer, porque a cultura, como bem nos lembra Connor, é um campo permanente de batalha. A dicotomia highbrow / lowbrow ora esmaece, ora ressurgue com força, mas nunca some completamente. Curiosamente, Huyssen aponta o cinema como um dos elementos responsáveis pelo enfraquecimento da barreira modernista à cultura de massa. (CARREIRO, 2009, p. 3)

Além da sofisticação dos *Metawesterns*, que se deu a partir do pós-guerra, o gênero também passou por outro momento de reinterpretação quando surge o subgênero conhecido como *Western Spaguetti*, gênero que inicialmente se mostrou pouco aceito pelos críticos. Vários críticos realizavam um julgamento a partir da ideia de que um *Western* europeu não conseguiria ter o mesmo valor por não ter sido realizado em terras norte-americanas. (CARREIRO, 2009, p. 3)

Deu-se assim a necessidade de se criar e se valorizar determinados filmes considerados os filmes canônicos dentro do gênero, filmes que poderiam ser considerados “de arte”, distanciando-se de outros filmes menores do gênero. Assim, quando o *Western Spaguetti* surge no mercado internacional, ele é relegado nos Estados Unidos e na Europa a um papel periférico, marginal, na cinematografia dos anos 1960 e 1970. (CARREIRO, 2009, p. 9)

Para Carreiro (2009), o surgimento do diretor Sergio Leone foi importante para se compreender o que representava o ‘*spaghetti Western*’ através de seu estilo cinematográfico de direção realizado no estúdio de cinema italiano conhecido como *Cinecittà*.

Este modo de produção abrangia características repetidas em quase todos os filmes: utilização de atores norte-americanos desconhecidos e/ou em início de carreira; elenco de apoio recrutado entre atores desconhecidos da Europa ocidental; filmagens em cidades cenográficas pré-existentes no deserto de Almería, na Espanha; diálogos e efeitos sonoros inteiramente dublados em estúdio, para apressar o período de filmagens e assim baratear o orçamento total; entre outras. (CARREIRO, 2009, p. 2)

Spaghetti Western: From Karl May to Sergio Leone (1980), do crítico inglês Christopher Frayling, segundo Carreiro (2009), foi um dos primeiros livros de referência a respeito do gênero, valorizando Sergio Leone, que seria exaustivamente copiado por outros diretores futuramente. Além do sucesso de Leone, a partir de 1967 o gênero começou a se tornar um produto mais aceito pelo grande público, começando a ganhar aprovação tanto no mercado europeu como no mercado norte-americano. O que fez com que a própria indústria cinematográfica norte-americana também começasse a reconhecer e se apropriar de alguns dos elementos do *Western* europeu, em especial a figura do protagonista misterioso e a violência gráfica, elementos depois utilizados por cineastas como Sam Peckinpah. (CARREIRO, 2009, p. 15)

A importância de Leone também foi reconhecida pelo filósofo francês Jean Baudrillard (apud VIDIGAL & DRAVET, 2009, p. 9), com o autor afirmando que a

obra de Leone, *Era uma vez no Oeste* (1968) era um filme sobre filmes. Nessa obra, é feita toda uma releitura do gênero *Western* clássico.

Mais que isso, trata-se de uma mudança de olhar para a cultura nacional norte-americana: os Estados Unidos não mais fundados na ideia de conquista, desbravamentos e realização de sonhos, mas nos princípios da lei e da igualdade de direitos. (VIDIGAL & DRAVET, 2009, p. 9)

Esse cowboy pós-moderno encontrado na narrativa dos *Westerns Spaguetti* são mais próximos do homem contemporâneo do que o personagem do *Western* clássico, sempre associado especificamente à construção de uma identidade nacional norte-americana. (VIDIGAL & DRAVET, 2009, p. 13)

Para Ruy, Ehrlich & Clio (2015, p. 5), todas essas mudanças não se deram de uma vez e nem de forma a desrespeitar o gênero. Para eles, um filme que põe em cheque determinadas situações ou alicerces dos filmes anteriores não está exatamente se tornando um detrator ou quer ofuscar as produções passadas. Até porque o *Western* clássico se tornou ainda uma grande fonte de referencia para os chamados filmes de baixo orçamento ou filmes B. (RUY, EHRLICH & CLIO, 2015, p. 5).

Há um recorte temporal estabelecido por Gomes de Mattos (2004, apud BORGES, 2015, p. 3) que contempla as diversas fases do *Western*. A primeira começaria justamente com o início do cinema e iria até os anos 1930, com ênfase nas estrelas de cinema, malabarismo no manuseio de armas, laços e cavalos e uma estética que se aproximaria dos shows que aconteciam no próprio Velho Oeste; a segunda fase se fundaria na Grande Depressão, quando o gênero começaria a se tornar reconhecidamente como fonte de entretenimento e retorno do público em termos de bilheteria, ainda se associando a uma estética próxima aos filmes B; a terceira fase se daria a partir da década de 1940 e cobriria também os anos 1950, com os chamados *Metawesterns* de Andre Bazin, mais maduros tanto em termos de escolhas temáticas ou estéticas, e fazendo surgir os grandes clássicos do gênero; a quarta fase se daria na década de 1960 e 1970, quando o *Western Spaguetti* produzido na Europa consegue, através de sua ousadia estilística, uma releitura do gênero e uma certa inversão das representações que alicerçam o gênero. (BORGES, 2014, p. 3)

Para Borges (2014), o filme *Django Livre* (2012) é tão importante que poderia ser pensado como uma nova fase que está sendo representada.

Em 2012, o diretor Quentin Tarantino, conhecido por suas emulações e homenagens a diversos gêneros cinematográficos, lança *Django Livre*, fundindo elementos do imaginário clássico em torno do Western a reverências direcionadas, mais uma vez, ao faroeste italiano da década de 1960. Assim, pareceu-nos prudente estender nosso recorte temporal, incluindo *Django Livre*, pelo seu caráter extremamente simbólico de homenagem ao gênero. (BORGES, 2014, p. 5)

Apesar disso, Borges (2014, p. 2) aponta que o filme *Django Livre* (2012) possui uma postura iconoclasta diante de uma narrativa que privilegiaria a fundação do sentimento norte-americano de unidade, ou seja, o filme de Tarantino faria parte de um conjunto de novos *Westerns* que estão se apresentando como denúncia de um conceito questionável de nação. Seria a negação, uma ruptura com uma modernidade e a busca por valorizar uma narrativa mais diversa e menos totalizante, menos universal. Assim, os *Westerns* atuais carregam em sua narrativa uma necessidade de negar o conceito de progresso, algo que faz parte do conceito de nação norte-americana e constitutivo dos *Westerns* mais clássicos. (BORGES, 2014, p. 2)

3.2.2. Análise fílmica de *Django Livre*

Ficha técnica:

Django Livre (*Django Unchained*), 165', 2012, EUA.

Direção de Quentin Tarantino

Roteiro de Quentin Tarantino

Produção executiva de Bob Weinstein e Harvey Weinstein

Direção de fotografia de Robert Richardson

Montagem de Fred Raskin

Música de Vários Artistas

Elenco:

Jamie Foxx (*Django*)

Samuel L. Jackson (*Stephen*)

Christopher Waltz (*Dr. King Schutlz*)

Leonardo DiCaprio (*Calvin Candie*)

Kerry Washington (*Broomhilda von Shaft*)

Walton Goggins (*Billy Crash*)

INTRODUÇÃO — *Django Livre* (2012) é um filme de 2012 do gênero *Western*, escrito e dirigido pelo cineasta Quentin Tarantino, passando-se em 1858, alguns anos antes da chamada Guerra de Secessão, a Guerra Civil norte-americana entre o Norte e o Sul dos Estados Unidos, marcada pelo confronto entre escravagistas e antiescravagistas. É o sétimo filme do diretor e uma parceria com a produtora The Weinstein Company, dos irmãos Harvey e Bob Weinstein, os mesmos que anteriormente comandavam a

Miramax Films. O longa-metragem, de 165 minutos, é o filme de Quentin Tarantino de maior sucesso comercial, tendo atingindo a bilheteria de 425 milhões de dólares no mundo todo, ao custo de 100 milhões de dólares.¹² O protagonismo do filme é dado a Jamie Foxx que, aqui, tem a oportunidade de interpretar um cowboy negro, algo raramente apresentado na cinematografia norte-americana. O filme, assim como outros trabalhos do diretor, realiza um diálogo entre gêneros cinematográficos diversos: destaca-se em *Django Livre* (2012) o diálogo do *Western* com outros gêneros, como o *Blaxploitation*, e outros subgêneros, como o chamado *Western Spaguetti*, os filmes italianos que representavam o oeste norte-americano nos anos 1960 e 1970.

Django é o nome do protagonista do filme, vivido por Jamie Foxx. Seu nome se origina do *Western Spaguetti* chamado *Django*, de 1966, direção de Sergio Corbucci. O nome original do filme, *Django Unchained* (2012), também dialoga com outros filmes, como *Hercules Unchained* (1959), título americano de um filme italiano de fantasia onde o herói da mitologia, Hércules, luta contra a sua própria escravidão e *Angel Unchained* (1970), um filme de vingança de um motociclista contra uma gangue de criminosos caipiras.¹³ O filme apresenta Django em sua jornada heroica, auxiliado por seu mentor de origem alemã, Shultz, um caçador de recompensas; juntos, eles irão tentar libertar a esposa de Django chamada Broomhilda Von Shaft. O filme apresenta uma narrativa que busca evidenciar como o corpo humano era usado como valor de troca: quer seja com os corpos dos homens e mulheres negros escravizados, quer seja com os corpos dos homens marginais caçados pela lei e pelos caçadores de recompensa.

Em termos de premiações, o filme recebeu várias nomeações e prêmios nos festivais mais consagrados. Foi nominado para cinco Oscars em 2013 (Melhor Filme, Melhor Roteiro, Melhor Ator Coadjuvante, Fotografia e Melhor Edição de Som) e ganhou os Oscars de Melhor Roteiro (Quentin Tarantino) e Melhor Ator Coadjuvante (o ator Christoph Waltz por seu personagem Schultz). Tarantino e Waltz também ganharam os Globos de Ouro e o BAFTA nas mesmas categorias que o Oscar, além de várias outras premiações naquele ano.

Vamos analisar esse filme observando a narrativa, a estrutura fílmica presente nas seqüências que cobrem as ações dos personagens.

¹² Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=djangounchained.htm>. Acesso: 02/12/2012

¹³ Disponível em: <http://grantland.com/features/quentin-tarantino-django-unchained-slavery-spaghetti-western/>. Acesso: 02/12/2018

O ENREDO – O filme *Django Livre* (2012), assim como *Jackie Brown* (1997), também possui uma estrutura de divisão em quatro atos bem delimitada. O primeiro ato serve para apresentação de Django, apresentação do caçador de recompensas alemão Dr. Schultz e da representação do que seriam os momentos anteriores à Guerra de Secessão Norte-Americana e o uso de corpos humanos como valor de troca e comercialização. O primeiro ato encerra-se quando Django e Schultz explodem uma carroça, afugentando um grupo formado por fazendeiros que se tornariam futuramente a Klu Klux Klan. Django e Schultz se saem vitoriosos do confronto e matam o seu líder, Big Daddy, findando o primeiro ato aos **46m03**.

O segundo ato começa a partir desse momento, com Django revelando a Schultz que possui uma esposa, Broomhilda Von Shaft e que ela fala fluente alemão por ter sido criada por uma família de alemães. Schultz revela à Django a importância do nome de Broomhilda para a cultura alemã, o que é um dos motivos para que realizem o acordo de trabalharem como caçadores de recompensa durante o inverno e para que, em seguida, busquem resgatar Broomhilda. Descobrem que ela é propriedade de M. Candie, dono da fazenda Candyland, um local onde se realiza uma luta entre os escravos mais fortes de nome *mandingo*. Decidem ir à fazenda com o subterfúgio de comprar um lutador, mas, de fato, querem resgatar Broomhilda. É no trajeto em direção à Candyland, que se dá a morte do escravo D'Artagnan, que viria a chocar Schultz.

Com esse encerramento, inicia-se, aos **1h18m35s**, o terceiro ato, apresentando uma disputa entre as visões eurocêntricas de Schultz e M. Candie. Somos apresentados à Steven, escravo da casa grande que é o braço-direito de M.Candie. É através dele que M. Candie irá descobrir o plano de Schultz e Django, o que resultará em um momento em que o cerco se fechará em torno dos dois caçadores de recompensa. Ainda assim, conseguem chegar a um acordo para a liberdade de Broomhilda, porém com enorme vantagem comercial para M. Candie. M.Candie faz questão de um aperto de mãos para selar a negociação entre ambos, mas Shultz finge apertar a mão do fazendeiro para, na verdade, atirar em seu peito. Os capatazes imediatamente revidam, matando Schultz.

A partir das **2h11m40s**, o filme se dirige ao seu ato final, com maior investimento em cortes rápidos entre as cenas, uma música *Hip-Hop* ao fundo e um sentimento de fuga e desespero constante para culminar com Django e Broomhilda indo embora da fazenda, destruída após a ação de Django, em liberdade.

A NARRATIVA ESTRUTURAL DO FILME

Apresentação de Personagens e do Corpo como Mercadoria de Troca.

A primeira imagem de *Django Livre* (2012), apresenta uma ambientação áspera e rochosa como cenário, em seguida se insere na imagem o corpo negro do personagem principal exposto como mercadoria, caminhando em fileira em meio a outros negros, todos apresentando marcas da violência do chicote em suas costas. À frente e ao final da fileira, dois cowboys como batedores. Como trilha sonora da cena, a música *Django*, de Luis Bacalov, realizada para o filme *Django*, de 1966, direção de Sergio Corbucci, um dos mais importantes diretores do subgênero que ficou conhecido como *Western Spaguetti*. *Django* está acorrentado e a apresentação imediata do título original do filme, *Django Unchained* (2012), expressa que o filme apresenta um protagonista negro que deseja se libertar das correntes que o aprisionam.

Em seguida, em sua trajetória, vemos uma transição de tempo, outro cenário, em meio a árvores, pouca iluminação, indicando passagem de tempo, ou seja, a caminhada dos homens escravizados é longa. Durante esse trajeto, somos situados no espaço tempo da narrativa por texto em tela: “1858. Dois anos antes da Guerra Civil. Em algum lugar do Texas”.

Surge uma carroça, guiada por, saberemos em breve, um homem que se apresenta como um ex-protético, um dentista não profissional no oeste americano, chamado Dr. King Shultz. Imediatamente Dr. Schultz é interrogado pelos dois batedores sobre o que deseja com sua súbita aparição. Schultz revela que está em busca de negociantes de escravos conhecidos como Speck Brothers e que gostaria de adquirir um “espécime” em específico adquirido em um leilão em Greenville, um escravo que teria residido na Fazenda Carrucan.

Ao longo do filme *Django Livre* (2012), acompanharemos a trajetória de um personagem principal negro ladeada por uma espécie de mentor representada pela figura do Dr. King Schultz, que se revelará um caçador de recompensa. O filme é uma homenagem a diversos outros *Westerns*, mas aqueles que tiveram origem na Europa, em sua grande maioria conhecidos como *Western Spaguetti*, são mais referenciados pelo diretor. Porém, ainda que a Itália tenha sido o país reconhecidamente com a produção mais forte no *Western* realizado na Europa, o primeiro filme de sucesso internacional a entrar nos Estados Unidos e que teria gerado outras sequências é um filme alemão. (VIDIGAL & DRAVET, 2009)

No início dos anos 1960, os Estados Unidos tiveram uma grande surpresa. Começaram a receber Westerns produzidos na Europa. Muito é dito, até hoje, sobre os banguês-banguês feitos na Itália, mas o primeiro Western europeu a chegar à América naquele período foi O Tesouro dos Renegados (*Der Schatz im Silbersee*, 1963, Harald Reinle), faroeste alemão estrelado pelo francês Pierre Brice no papel do apache Winnetou. O filme foi baseado em um best-seller, *Winnetou* (1893, Karl May), escrito por um alemão do século XIX que nunca foi à América. O Western alemão fez tanto sucesso que foram feitas várias continuações. “O sucesso levou Brice a estrelar mais dez fitas de *Winnetou* até 1968, todas filmadas na Iugoslávia.” (CAMARGO, 2007, p. 44). No mesmo ano, foi produzido um faroeste feito na Itália, baseado em uma figura lendária do Velho Oeste: Búfalo Bill, o Herói do Oeste (*Buffalo Bill, L' Eroe del Far West*, 1963, Mario Costa). (VIDIGAL & DRAVET, 2009, p. 7)

Ao longo do primeiro ato do filme, aproximadamente em seus quarenta e cinco minutos, seremos sempre lembrados que o personagem Django é uma mercadoria. Mesmo as falas e as intenções de Dr. Schultz, seu mentor, revelam isso; Django, para o personagem Dr. Schultz, é um meio para se chegar a um fim, ou seja, uma forma para conseguir ganhos financeiros através do reconhecimento e consequente prisão ou, geralmente, morte de criminosos procurados pela justiça.

Dr. Schultz passa em revista os escravos perfilados até identificar Django como o escravo que busca, um escravo que poderia identificar três ex-capatazes da Fazenda Carrucan conhecidos como Brittle Brothers. Os batedores se inquietam com as palavras trocadas entre o escravo e o doutor, fazendo com que este último diga que a única coisa que pretende é realizar uma transação, ou seja, comprar o escravo Django. Os batedores, então, o informam que o escravo não está à venda, ameaçando-o em seguida com suas espingardas. Em uma troca de tiros rápida, Schultz mata um batedor e fere o outro, o que lhe permite terminar de conversar com Django e ter a certeza que ele poderia reconhecer os Brittle Brothers. Schultz liberta Django, afirmando que aquele era um “negócio sórdido”. Em liberdade, Django retira os trapos que cobriam seu corpo marcado pelos chicotes, indo em direção ao casaco do homem morto, como indicara Schultz que, em seguida, conta as notas de dólares e as joga sobre o batedor ferido.

Quanto aos outros escravos, Schultz aconselha que, ou levem o batedor ferido com eles para a cidade mais próxima ou o executem e se guiem em direção ao Norte. Ao mesmo tempo em que vemos Schultz em sua carroça e Django em seu cavalo afastando-se, vemos os escravos indo em direção ao batedor sobrevivente em busca de vingança.

Em um cenário mais claro, indicando que seria o dia seguinte, Django e Schultz adentram a cidade de Daughtrey, Texas. Um close recorta o rosto de Django observando a população assustada e surpresa em ver um homem negro a cavalo. Schultz não consegue compreender o estranhamento dos populares, mas Django imediatamente reconhece que esse estranhamento se origina no fato de ver um homem negro a cavalo, ou seja, supostamente tendo uma propriedade, o que o qualificaria como ser humano.

Em seguida ambos entram no bar e o barman se recusa a servi-los. Assustado com a presença de um homem negro, o barman corre para chamar o xerife. Posteriormente, iremos saber que esse xerife é procurado pela justiça, ou seja, é um alvo de Schultz. Enquanto estão no bar, Schultz explana a respeito do que é sua nova profissão de caçador de recompensas. “Assim como o comércio de escravos troca dinheiro por vidas humanas, o comércio de recompensas troca dinheiro por cadáveres” afirma Schultz, demonstrando uma visão pragmática a respeito do comércio nos Estados Unidos dos anos XIX. No comércio de recompensas, o governo estipula a recompensa pela cabeça de um homem procurado pela justiça. O caçador de recompensas rastreia, encontra e mata esse homem. Em seguida, esse corpo é levado para as autoridades, que o identificam. Identificado o corpo, o caçador de recompensas recebe o seu dinheiro. “Igual à escravidão, é um negócio de ‘carne por dinheiro’” desenvolve Schultz.

O diretor demonstra que Schultz não é alguém favorável escravidão, mas, que por uma recompensa financeira, a utiliza a seu favor, ou seja, por necessitar que Django identifique os Brittle Brothers, ele o mantém na condição de escravo e, em seguida, faz uma oferta. Partirão em uma caçada pelos irmãos até os encontrarem. Assim que Django os identificar, Schultz os mata e Django terá sua liberdade, um cavalo e 25 dólares pela cabeça de cada irmão. Ou seja, mesmo sendo um mentor de Django, Schultz apresenta-se como um personagem que se aproveita do sistema escravagista para atingir determinados ganhos financeiro com a busca de recompensas. A sequência seguinte é um exemplo da dinâmica em torno dessa profissão, quando Schultz mata o xerife da cidade, que na verdade é procurado pela lei por roubo a gado, e, em breve conversação com o delegado da cidade, consegue a recompensa financeira de 200 dólares pelo corpo do homem procurado. Essa cena caracteriza o *Western* como um território de tensão em que se vive em constante conflito.

O espaço do Western é e não é um espaço pós-colonial. Ele é – na medida em que, dentro da História, acontece após a independência dos Estados Unidos. Passa-se, portanto, após o período colonial “oficial”. Mas ele não é

propriamente pós-colonial, no sentido em que os filósofos do pós-colonialismo tradicionalmente encaixam o termo. Seu espaço é o da guerra constante. Não apenas uma guerra econômica, cultural, étnica, representacional. Os habitantes do oeste americano do século XIX – e em especial os índios – estão envolvidos em conflitos armados capazes de dizimar suas populações. O espaço do Western é também o espaço da guerra civil e o da expansão para o grande oeste: espaços pontuados pelo armamentismo e pela expansão militarista. (MARCONDES, 2009, p. 4)

Em seguida, em um terreno rochoso, durante uma pausa em sua caçada, Schultz reafirma sua promessa de liberdade à Django e o questiona qual seria o seu próximo passo. Como resposta, Django afirma que irá a busca de sua esposa, para libertá-la. Ao ser questionado por Schultz se escravos acreditavam em tal instituição, o casamento, recebe a resposta que ele e a esposa acreditavam. Mas o dono da fazenda da qual eram propriedade, Fazenda Carrucan, não. O que levou à fuga de ambos, porém foram recapturados e levados a leilão separadamente.

Durante a conversação, Django revela que sua esposa se chama Broomhilda Von Shaft. Schultz surpreende-se com o nome germânico da esposa de Django, que revela que, além disso, ela sabe falar alemão pois teria apreendido para que sua proprietária tivesse com quem conversar. Ela teria nascido em outra fazenda, uma fazenda de alemães, os Von Shaft. O sobrenome da personagem é uma homenagem ao filme *Shaft* (1971), um dos maiores sucessos do *Blaxploitation*. (RIBEIRO, 2010)

O nome refere-se ao filme Shaft, de 1971. Dirigido por Gordon Parks e estrelado por Richard Roundtree, o filme notabilizou-se por lançar um herói negro, quase um similar de James Bond, porém carregado do linguajar do gueto, das roupas e cabelo black power. Shaft pode ser considerado um dos primeiros filmes que inaugura a vertente chamada Blaxploitation (filmes feitos por negros e para negros) e que teve um grande orçamento. A trilha sonora, composta por Isaac Hayes, um dos expoentes do movimento soul, ganhou o Oscar. (RIBEIRO, 2010, p. 164)

Em seguida, somos informados pelo texto em tela que os personagens estão em Tennessee. Schultz compra algumas roupas novas para Django e o instrui a interpretar o personagem de um valete, ou seja, um criado de Schultz. As roupas escolhidas, de linho especial e azul brilhante, chamam a atenção assim que ambos os personagens entram na fazenda de algodão do personagem Spencer “Big Daddy” Bennett (Don Johnson). Imediatamente, ele informa aos dois que é ilegal que negros (*niggers*) andem a cavalo naquele território. Schultz informa que Django é seu valete e que valetes não andariam a pé. O fazendeiro reafirma o que disse. Schultz utiliza-se do artifício de que Django é livre (o que não é), ou seja, confirmando que Schultz é um personagem que se utiliza de

todos os artifícios possíveis, incluindo o uso da escravidão do personagem Django, para conseguir seus ganhos financeiros. A discussão entre “Big Daddy” e Schultz prossegue. Embora Schultz use outro de seus artifícios (uma suposta compra de uma mulher escrava), na verdade ele está ali para reconhecer e capturar os Brittle Brothers. A conversação não é satisfatória até que Schultz acene com a possibilidade de ter 5.000 dólares para a aquisição da escrava. “Big Daddy” muda de postura, sendo cordial com o convidado e até mesmo Django, que é guiado por uma das escravas para conhecer a fazenda.

Imediatamente Django busca informações a respeito dos três irmãos que são procurados pela lei. E os encontra. O diretor usa do elemento de flashback em que vemos os três irmãos, que trabalhavam como capatazes na fazenda em que viviam Django e sua esposa, sendo responsáveis pelo castigo de Broomhilda após a fuga do casal. Ao mesmo tempo, vemos cenas de fuga do casal de escravos e também um dos irmãos castigando Broomhilda com chicotadas. Django, à época, ajoelhava-se, pedindo para receber os castigos pela esposa. Mas não era ouvido. No presente, Django descobre que um dos irmãos está no campo, enquanto outros dois estão próximos a um estábulo castigando uma escrava. Django se dirige ao estábulo.

Enquanto um dos irmãos amarra a escrava em uma árvore, o outro cita trechos da Bíblia. Imediatamente Django surge, executa um dos irmãos; o outro se desequilibra ao sacar a arma, dando a chance de Django ir até o chicote. Se desenvolve assim uma icônica cena de vingança do filme: o escravo, Django, chicoteia o seu outrora capataz. A câmera ao mesmo tempo vai da imagem de Django manuseando o chicote e vai alternadamente para o homem recebendo as chicotadas. Quando o outrora capataz cai ao chão, o diretor utiliza de um de seus recursos característicos: o contra *plongée*. A câmera captura Django de baixo para cima até o momento em que ele para de chicoteá-lo, dirigindo-se aos outros escravos da fazenda – que o observam assustados por seus feitos – e perguntam se eles querem ver algo. Em seguida, executa o segundo irmão.

Nesse momento, surge Schultz, que pede para que Django identifique os homens mortos. Ele afirma que eles são dois dos Brittle Brothers. E que o terceiro está fugindo, a cavalo, pelo campo de algodão. Schultz, com uma espingarda, à distância, mira e acerta o homem, fazendo o sangue respingar no campo de algodão.

Surge “Big Daddy”, o dono da fazenda, armado e com outros homens. Imediatamente, Schultz explica que ele é um representante da justiça e possui um mandato pela busca e captura dos três homens abatidos. Ele o entrega para que o dono

da fazenda o analise; o dono da fazenda pede para que eles saiam imediatamente, o que faz com que Schultz e Django retirem os corpos para leva-los para posterior apresentação à justiça e ganho de recursos financeiros.

Em seguida, mais à noite, na próxima sequência, “Big Daddy” retorna, agora chefiando um grupo de fazendeiros brancos que futuramente formariam a Ku Klux Klan e que vão cercar a carroça de Schultz em uma colina. Vários homens a cavalo, mascarados, com tochas à mão, gritam e correm contra Schultz e Django. Antes da sequência terminar, há um intervalo, um momento de humor apontando o ridículo das máscaras brancas dos membros da KKK. “Big Daddy” demonstra requintes de crueldade aos seus homens quando fala da forma como executará Schultz e Django. Em seguida, coloca a máscara, o que resulta em diálogos de como a máscara é desconfortável, não se pode respirar e nem se enxerga nada com ela e culpam a esposa de um dos homens que teria feito as máscaras de improviso.

Como a história, segundo o texto em tela inicial do filme, se passa dois antes da Guerra de Secessão (1861-1865), ou seja, em 1859, e a Klu Klux Klan foi criada em 1865, essa seria a representação dos primeiros momentos em que se pensou em organizar tais atos contra o povo negro.

Em 1865, no sul dos Estados Unidos, surgiu um grupo racista, que se vestia com roupas brancas e capuzes, montava cavalos e perseguia negros (ex-escravos, libertos na Guerra de Secessão) e seus defensores, denominado Ku-Klux-Klan. A seita era formada por jovens veteranos da Confederação Sulista (Calvin Jones, Frank McCord, Richard Reed, John Kennedy, John Lester e James Crowe) com o intuito de prolongar a fraternidade das armas, a Ku-Klux-Klan se tornou grande com o decorrer do tempo, abrangendo outros estados. O nome vem do grego “kuklos”, que significa círculo. (CACHOEIRA; BAADE, 2013, p. 210)

Finalizando a sequência e o primeiro ato, a carroça explode, dinamitando boa parte dos integrantes da Klu Klux Klan e fazendo fugir outros tantos. Vemos Shultz e Django à distância, longe da explosão. Big Daddy não consegue fugir. Schultz mira nele, porém, em seguida, resolve passar a espingarda à Django, que acerta o dono da fazenda que tentara mata-lo. Com isso, Schultz reconhece que pode ter um parceiro de trabalho.

Ato II — Romantismo como um Chamado à Liberdade.

Após a missão cumprida, ao pé de uma montanha rochosa, Django e Schultz começam a conversar sobre o nome Broomhilda, um nome muito popular na Alemanha, pelo que captamos da conversa entre os personagens. A partir da historieta contada por Schultz, descobrimos que a personagem do folclore alemão, Broomhilda, é uma princesa, filha de Wotan, deus de todos os deuses que, por ser muito rebelde, é colocada no topo de uma montanha, onde um dragão estaria a cerca-la em uma roda de fogo até que surja a figura de um salvador para retirá-la daquele lugar. Esse personagem, segundo o que Schultz relata, aparece na figura do personagem Sigfried que, sem medo, sobe a montanha, mata o dragão e atravessa o fogo para salvar Broomhilda. Nesse momento, Django se identifica com o personagem de Sigfried, especialmente por ambos dividirem o desejo de salvar uma mulher chamada Broomhilda. Mas ambos se conectam também pelo elemento básico de suas missões: a liberdade. (SILVA, 1975)

[...] a missão básica de Siegfried é a liberdade: agente livre, Siegfried libertará a energia do Ouro aprisionada no Anel. Seu gesto e o de Brunhilde, no Crepúsculo dos Deuses, devem encerrar o ciclo do medo e da obsessão pelo poder, deixando em aberto o horizonte para a alvorada do homem livre e solidário, que deve nascer das cinzas de Walhalla. (SILVA, 1975)

O Anel do Nibelungo, ópera de Richard Wagner, é um dos primeiros de vários elementos relacionados ao romantismo europeu que o diretor dispõe em *Django Livre* (2012). Após contar um resumo da história à Django, Schultz o questiona a respeito das dificuldades de sua missão e também se acha interessante o trabalho de caçador de recompensas. Django responde que lhe agrada a ideia de “matar brancos e ser pago por isso”. Schultz, então, propõe uma parceria durante o inverno. Até que a neve derreta ambos trabalhariam juntos e Django receberia 1/3 das recompensas. Após o inverno, ambos iriam à Greenville em busca de Broomhilda. Django aceita o acordo. Momentos depois, ambos vestindo melhores roupas para proteção do inverno, partem para sua missão.

No primeiro momento, somos novamente apresentados a uma missão em que Schultz, como um mentor, desenvolve sobre o que é o seu trabalho, o qual agora Django também faz parte. São caçadores de recompensa. E caçadores de recompensa matam pessoas procuradas pela lei e trocam seus corpos por dinheiro. Nesse momento, Django tem que executar um pai (procurado pela justiça) diante do filho. O momento é de troca, ou aprendizado, entre herói e mentor. Ao final, como um símbolo de uma lição que não

deve ser esquecida, de que deve se sujar as mãos para se conseguir um objetivo, Schultz lhe entrega o cartaz em que a cabeça desse pai estava a prêmio, ao lado de sua gangue.

Vemos os créditos nos informando que, depois de um inverno muito frio e muito lucrativo, Django e Schultz descem as montanhas e se dirigem ao Mississippi, onde são leiloadas pessoas escravizadas. Nos registros de vendas, identificam para onde Broomhilda Von Shaft foi levada. Para a fazenda de Calvin Candie, dono da maior plantação do Mississippi, local conhecido como Candyland. Django e Schultz traçam um plano para a compra de Broomhilda, chegando à conclusão que um roubo seria infrutífero e o melhor seria a sua aquisição com o recibo da venda. Para isso, usam do artifício de uma falsa compra em alta quantia de escravos lutadores para conseguirem a aquisição de Broomhilda à parte, incluindo aí o recibo. Django é informado por Schultz que Candie desenvolve em sua fazenda a luta chamada *mandingo*, embate até a morte entre homens negros cativos. Ambos se apresentaram ao dono de Broomhilda como, respectivamente, um empreendedor oriundo de Dusseldorf, interessado em adquirir lutadores de *mandingo*, enquanto Django seria um traficante de escravos especialista na luta realizando uma consultoria.

Quando Django e Schultz adentram o *The Cleopatra Club*, um clube de socialização entre fazendeiros, através do contato com o advogado de M. Candie (Leonardo DiCaprio) a fazenda se mostra um cenário onde os corpos são objetificados; as mulheres negras, embelezadas como bonecas e os homens negros, com seus corpos tornando-se máquinas de combate. Curiosamente, o advogado se orgulha de ter sido criado pela família do pai de Monsieur Candie desde pequeno para servir à família como advogado. Django observa que foi criado para ser “o negro” da família.

O advogado aponta que M. Candie é um amante da língua francesa, um francófilo, por isso prefere ser tratado por Monsieur e não Mister. Porém, M. Candie não possui nenhum conhecimento da língua francesa. A câmera apresenta M. Candie de costas, indagando imediatamente o que motivou Schultz a se interessar pela luta *mandingo*. Schultz afirma estar entediado e que a luta parece ser muito divertida, chamando a atenção de M. Candie, que se vira para ele e o convida a assistir à luta que ocorre em meio ao salão. Em outra poltrona, está o dono do outro escravo, um comerciante italiano vivido pelo ator Franco Nero. Ambos os escravos estão em uma luta como uma rinha de galo, uma luta até a morte. O escravo de M. Candie vence o escravo do comerciante italiano com requintes de crueldade; esse último se dirige ao bar, quando se encontra com Django.

A câmera enquadra Django e o comerciante italiano lado a lado, em um meio primeiro plano. É a oportunidade em que o diretor faz dialogar a sua versão do Django com a versão original italiana de Django. Franco Nero foi o Django original no filme italiano de mesmo nome, realizado em 1966. Ao se encontrarem, o comerciante italiano, vivido por Nero, pergunta o nome do outro homem. Django responde. O comerciante italiano pede para soletrar. Django soletra. E afirma que o “D” é mudo. O comerciante italiano, antes de sair de cena, afirma: “Eu sei”.

No clube se inicia a negociação em torno da possível compra de um lutador de *mandingo*, o subterfúgio para se chegar à compra posterior de Broomhilda. Schultz é identificado como alguém que abre a carteira e Django como alguém que avalia a carne. M. Candie se recusa a vender seus melhores lutadores. Mas Schultz afirma não querer comprar nem o melhor e nem o segundo melhor e sim o terceiro melhor e a um preço absurdo e acima do mercado: doze mil dólares. Assim que o diretor estabelece, como sempre, que as questões financeiras e mercadológicas estão acima de qualquer outra questão, os personagens de Django e Schultz são convidados a acompanhar M. Candie e sua *entourage* à Candyland.

Durante o caminho, há um pequeno flashback, momentos anteriores em que M. Candie apresenta a sua simpatia pela frenologia, anteriormente uma ciência desenvolvida por pesquisadores europeus, hoje desacreditada como uma pseudociência. Na edição usa-se como recurso intercalar esses momentos relacionados à frenologia com os momentos em que os empregados brancos de M. Candie, especialmente Billy Crash (Walton Goggins), estranham o comportamento livre e impetuoso de Django. Vemos na edição que os adeptos da frenologia acreditavam que poderiam determinar o caráter, a personalidade e até mesmo a tendência ao crime de acordo com a forma craniana das pessoas. M. Candie acredita que um negro pode se destacar em meio a 10 mil negros; e que Django seria um negro “brilhante”, como ele diz, um negro que se destaca em 10 mil. No retorno à narrativa presente, Django e os empregados de M. Candie se estranham, quase iniciando um confronto. Mas recebem ordens de não irritar seus convidados. Após a confusão, Schultz consegue um momento a sós com Django, confirmando que Broomhilda está em Candyland. Schultz também pede à Django que não se mostre tão impetuoso diante de M. Candie. Django lembra a Schultz que, ao aprender sobre a sua mais recente profissão, foi ensinado a matar um pai à frente do filho, ou seja, é necessário para o caçador de recompensa “sujar as mãos” para que se possa atingir seus objetivos comerciais.

Ato III — O Cientificismo como Validação do Comércio de Corpos.

Django, Schultz, M. Candie e sua *entourage* adentram em território pertencente ao fazendeiro. Nesse momento, apresenta-se um momento importante para a narrativa, pois gerará outro momento igualmente importante futuramente. Um escravo de M. Candie encontra-se em fuga, assustado, no alto de uma árvore, cercado por vários cães. O escravo chama-se D'Artagnan. Ele não encontra mais forças para lutar. M. Candie retruca, dizendo que ele pode não vencer, mas pode lutar. Nesse momento, M. Candie pede para que os cães sejam afastados, pois quer conversar com D'Artagnan; em seguida, pede para que o homem negro escravizado desça das árvores. Ele é informado que o homem correu 30 km para longe da fazenda para fugir; o que seria algo considerável, pois o homem negro é manco. M. Candie explica a D'Artagnan que ele investiu 500 dólares em sua compra, ou seja, que o homem negro deveria realizar cinco lutas ao menos para começar a ter lucro. M. Candie diz que ele fez três lutas apenas. E que ele dirigia um negócio. Pergunta se o homem irá reembolsá-lo e, em seguida, pergunta se o homem sabe o que significa “reembolsar”, causando a risada dos seus empregados. Schultz intervém, afirmando reembolsar M. Candie. A câmera, em um zoom rápido, aproxima-se do rosto surpreso de M. Candie que indaga se Schultz irá pagar 500 dólares por um aleijado incapaz de segurar uma vassoura. Django afirma que não, que Schultz não vai pagar por isso, mas que o gesto vem do fato de que ambos, Schultz e Django, estão fartos da humilhação ao homem negro. M. Candie afirma que, já que não irão pagar pela sua perda financeira, ele irá resolver a situação como desejar. E manda que os cachorros sejam soltos ao ataque do homem negro escravizado chamado de D'Artagnan. Os empregados de M. Candie aproximam-se animados e fazem um círculo ao redor de D'Artagnan, que é atacado e morto pelos cães.

Enquanto isso, M. Candie e Django sustentam o olhar um de outro. Supercloses são intercalados para mostrar a expressão de ambos. Também vemos a expressão de Schultz, que se mostra chocado. M. Candie comenta que Schultz tem o estômago fraco; Django afirma que ele apenas não está habituado a ver um homem ser devorado por cães. M. Candie pergunta a Django se ele está. Django afirma ser “um pouco mais acostumado aos americanos”. Em seguida, Django pede para que ambos sigam caminho para que possam conhecer o “estoque” de lutadores que ele possui em sua fazenda. Todos prosseguem em direção à Candyland. M. Candie à frente, em uma carroça; Django e Schultz, ladeados, a cavalo.

Ao chegar, M. Candie pede para que os escravos lutadores alinhem-se à esquerda. Ele é recebido por Stephen (Samuel L. Jackson), um velho escravo que trabalha como capataz da casa, demonstrando grande intimidade com M. Candie. Ao ver Django, a cavalo como todo homem livre, ele questiona quem é aquele homem negro; M. Candie explica ao surpreso Steven que aquele é Django, um homem livre, e que ambos, Django e Schultz são seus clientes e convidados. E Stephen deve demonstrar hospitalidade, o que ele aceita contrariado, tornando-se ainda mais exaltado quando descobre que Django deverá dormir na Casa Grande por supostamente ser vendedor de escravos. Contrariado, Steven aceita, mas diz que irá queimar toda a roupa de cama após a saída de Django.

Enquanto M. Candie tenta receber seus convidados e apresenta sua irmã viúva, Schultz pede a ele para ver a escrava que fala alemão, anteriormente citada pelo fazendeiro. M. Candie pede a Steven para que esse a leve para o quarto de Schultz. Nesse momento, Steven revela à M. Candie que Broomhilda está na “caixa quente”, uma espécie de prisão solitária para escravos, onde são isolados e castigados pelo sol. Django faz menção de pegar a arma. Steven diz que Broomhilda tentou uma fuga, que não possui danos a não ser os galhos dos arbustos que a machucaram. Django descansa a arma. Em seguida, M. Candie pede a um contrariado Steven para que Broomhilda seja libertada, pois a hospitalidade sulista pede para que ele a compartilhe. Steven afirma que ela fugiu e deve ser castigada. M. Candie afirma que não há sentido em ter uma mulher negra escravizada que fala alemão se não a pode mostrar para um convidado alemão.

Steven dá a ordem para os capatazes da fazenda para libertar Broomhilda. Com a câmera distanciada, vemos detalhes da chamada “caixa quente”. Um espaço confinado, onde mal cabe um corpo humano, abafado, onde a luz do sol esquentava o tampo de madeira. Uma série de zoons é usada pelo diretor, ora explorando a saída de Broomhilda do confinamento, ora explorando o rosto de Django ao observar a esposa, nua, ser retirada com um balde de água gelada e um puxão para fora. Um plano detalhe centraliza nos olhos marejados de Django.

Vemos uma série de serventes organizando a mesa da sala de jantar. A iluminação da residência se dá através de velas e candelabros. Vemos Broomhilda ser levada até o quarto de Schultz. Ao vê-la, Schultz afirma reconhecer naquele momento porque ela inspira tanta paixão. Sozinhos no quarto, Schultz e Broomhilda começam um diálogo em alemão. Schultz explica à Broomhilda que ele é um amigo mútuo

enfrentaram uma jornada de desafios para chegar até ela. Para resgatá-la. Broomhilda afirma não ter amigos; Schultz afirma que ela tem e que ele está do outro lado de uma porta no interior dos aposentos. Schultz pede para que Broomhilda não grite. Ele dá três toques em uma madeira. Django abre a porta. Broomhilda desmaia.

Em seguida, na hora do jantar, Steven surge na cozinha, atravessa uma porta e se encontra na sala de jantar, onde estão M. Candie e todos convidados. Vale ressaltar que, durante toda a conversação que se dará em seguida, durante toda a sequência o personagem de Steven fica em pé, ao lado de M. Candie, comentando e frisando as palavras do seu senhor. Shultz, direcionando-se à M. Candie, informa quais foram os melhores escravos lutadores de *mandingo* que se apresentaram: Sansão, Goldie e Skimo Joe. Compreendemos que tal apresentação de lutadores se deu fora da narrativa corrente e que estamos um pouco à frente dos acontecimentos. M. Candie e Schultz conversam entre si qual deve ser o escravo a ser negociado. Em seguida, Broomhilda, como uma servente, serve água à Schultz, que demonstra apreço pela jovem e pela possibilidade de poder conversar com alguém em alemão depois de vários anos na América. A irmã viúva observa que Broomhilda não tira os olhos de Django, chamando a atenção de Steven, que imediatamente pergunta a ela a respeito. Ela nega conhecer Django. Todas as cenas à noite na fazenda valorizam especialmente o jogo de luz e sombras que oferecem as velas e luminárias dispostas no ambiente.

De volta à sala de jantar, Django, Schultz e M. Candie negociam qual melhor escravo lutador a ser comprado. O terceiro melhor, ao qual deveria ser paga a quantia de 12 mil dólares não agrada a Django, que afirma que ele valeria apenas 9 mil dólares. M. Candie contra-argumenta que o único motivo para recebê-los foi a proposta absurda de 12 mil dólares pelo terceiro melhor lutador. Nada, além disso. Schultz aceita manter a oferta de 12 mil dólares por Skimo Joe, como planejado inicialmente. O acordo é selado com um brinde. Nesse momento, Schultz e Django se olham. Broomhilda aproxima-se para servir M. Candie. Steven sugere ao fazendeiro para que Broomhilda abra a parte de trás de seu vestido para mostrar as marcas de chicote para eles; M. Candie concorda. Schultz afirma não ser necessário, Django ao seu lado está inquieto, aproximando a mão de sua arma. M. Candie insiste. Steven começa a despir as costas de Broomhilda. As marcas de chibatadas são mostradas por Steven, M. Candie as aponta, salientando a resistência da mulher negra escravizada às chibatadas. Com o dedo, M. Candie circunscreve as marcas, afirmando que lembram pinturas. Django volta a colocar a arma

no coldre. Steven observa atentamente a reação que tal ato causou em Django, como se confirmasse suas suspeitas.

Enquanto Steven pressiona Broomhilda na cozinha para que ela fale a verdade, Schultz começa a articular a sua fala para M. Candie, quando irá fazer uma nova proposta de compra de escravos, dessa vez inserindo Broomhilda no acordo. Antes que possa terminar o seu pensamento, Steven surge, direcionando-se à M. Candie e querendo lhe falar em particular. Irão se encontrar na Biblioteca.

Na Biblioteca, Steven informa a M. Candie que Django e Schultz querem engana-lo, que o motivo que os levou até ele não foi a compra dos lutadores de *mandingo* e sim o resgate de Broomhilda. M. Candie tenta compreender, não enxergando motivo para a aquisição de uma mulher negra escravizada que valeria apenas 300 dólares. Steven afirma que Django é apaixonado por Broomhilda e que M. Candie não aceitaria fazer um negócio por tão baixo valor. Daí o artifício usado pelos dois convidados. M. Candie começa a entender que foi enganado pelos dois homens.

Em seguida, M. Candie retorna à sala de jantar, com uma maleta em mãos. Pede para que a irmã viúva se retire. Schultz tenta retomar a possível compra de Broomhilda, mas é interrompido por M. Candie, que apresenta a ele e Django uma caveira que teria sido de Ben, um velho escravo da fazenda que serviu a seu avô, à seu pai e teria tomado conta dele. M. Candie dá início à sua longa fala, se perguntando por que os negros, em maioria na fazenda, não matam seus senhores. M. Candie afirma que Ben fez a barba de seu pai três vezes por semana durante cinquenta anos, sempre usando uma navalha afiada; que, se fosse ele em tal situação, o executaria imediatamente. M. Candie se questiona porque Ben nunca o fez, apresentando como resposta a chamada ciência da Frenologia, da medição do crânio para descobrir personalidades, para delimitar a diferença entre negros e brancos e implicar uma suposta “submissão”. M. Candie começa a serrar o crânio sem vida, enquanto Schultz olha para Django desconcertado. M. Candie retira uma parte do crânio, demonstrando três depressões distintas. Para ele, essas depressões, em caso de certos homens brancos, estariam associadas à criatividade; no caso de Ben, segundo M. Candie, essas áreas estariam associadas à servidão. Em um tom ameaçador, M. Candie afirma que se usasse um martelo no crânio de Django, encontraria as mesmas “três áreas de servidão” que encontrara em Ben. A porta de trás

de Django e Schultz se abre. Um homem armado surge, apontando uma espingarda para eles. M. Candie bate na mesa fortemente. Close no rosto possesso de M. Candie.¹⁴

M. Candie ordena que Django e Schultz coloquem as palmas das mãos sobre a mesa para evitar que saquem suas armas. Com a arma apontada para eles, continuam a ouvir M. Candie enquanto suas armas são recolhidas. M. Candie afirma que Schultz fora interrompido quando queria sugerir a compra de Broomhilda. Com afirmação positiva de Schultz, a moça entra na sala, empurrada por Steven. M. Candie e Steven a colocam violentamente na cadeira, enquanto o fazendeiro lembra a Schultz da proposta inicial de 12 mil dólares por um escravo. Porém, com o artifício descoberto, M. Candie diz que eles apenas sairão da fazenda se pagarem os 12 mil exclusivamente por ela, que valeria apenas 300 dólares, pois, segundo a lei, Broomhilda é sua propriedade e ele pode fazer com sua propriedade o que quiser. Caso não aceitem a oferta, M. Candie afirma que a executará na frente deles. Diante de tal ameaça, Schultz pede para retirar as mãos da mesa e mostrar a carteira. Steven a inspeciona, conta o dinheiro e afirma ter 12 mil dólares. Como um leiloeiro, M. Candie bate o martelo à mesa, definindo a compra como concretizada, e pedindo a seu advogado para que faça um recibo da transação. Em seguida, pede para que todos se dirijam a uma sala próxima, onde será servido “bolo branco”.

A partir desse momento surge uma trilha sonora diegética, ou seja, dentro do filme. M. Candie assina o recibo em que se registra a venda de Broomhilda Von Shaft que, em um superclose, ladeada por Django, esboça um discreto sorriso. Na outra sala, enquanto um bolo branco é servido, descobrimos que a música que ouvimos é tocada por uma senhora que está próxima de Schultz. A música tocada é *Für Elise*, de Ludwig van Beethoven. Schultz demonstra desconforto em ouvir a música, enquanto a lembrança do homem negro cativo, chamado D’Artagnan, destroçado pelos cães lhe surge à mente. Vemos flashbacks desse momento sendo intercalados com a assinatura do recibo e, com o rosto de Schultz em superclose, transtornado. Schultz chama a senhora, levanta-se, pede para que ela pare de tocar Beethoven e, ao não ser atendido, retira as mãos dela da harpa, interrompendo a música. M. Candie, Steven e o advogado voltam seus olhos para a cena; Schultz se retira para a Biblioteca. Steven tenta detê-lo,

¹⁴ Durante as filmagens de *Django Livre*, Leonardo DiCaprio socou uma mesa com tanta força, que quebrou um copo. O ator continuou filmando, como se nada tivesse acontecido. “O sangue escorria da mão”, lembrou a produtora Stacy Sher, em entrevista à *Variety*. “Foi muito intenso”. E precisou dar pontos.

<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-115325/?page=7>

mas M. Candie afirma para deixa-lo, que ele está apenas aborrecido, apanha duas fatias de bolo e, com os documentos abaixo dos pratos, se dirige à Schultz, sempre observado por Django. Schultz agradece pelo bolo, mas o recusa, afirmando que está a se lembrar do homem negro que havia sido atacado anteriormente pelos cães. D'Artagnan. E o que o escritor Alexandre Dumas teria achado disso tudo. M. Candie não entende. Schultz explica que Dumas escreveu *Os Três Mosqueteiros* obra da qual surgiu o personagem D'Artagnan e que havia imaginado que M. Candie, como francófilo, deve ser admirador da obra de Dumas. Novamente, Schultz questiona o que Dumas teria feito se assistisse a tal cena. M. Candie pressupõe o motivo, “teriam os franceses um coração mole?” Schultz lembra que Dumas é um escritor negro¹⁵. Em seguida, ele se dirige aos documentos de venda de Broomhilda. M. Candie diz que com esse documento de venda, eles já podem documentar a sua liberdade. Schultz diz à Broomhilda que ela pode se considerar uma mulher livre, guarda em seguida os documentos em seu bolso e despede-se de M. Candie com um adeus. Quando Schultz, Django e Broomhilda se preparam para sair, M. Candie pede apenas um momento antes da partida: que era um costume do Sul, ao se concluir uma negociação, que as duas partes se apertem as mãos. Só assim a negociação estaria de fato concluída. Schultz diz que não é do Sul. M. Candie insiste que Schultz aperte sua mão. Schultz reafirma sua negativa com a ideia. M. Candie diz que, mesmo com todos os papéis assinados, o negócio não estaria feito sem o aperto de mãos. Schultz não acredita que M. Candie desprezaria os 12 mil dólares. M. Candie pede para que um de seus capatazes atire em Broomhilda caso ela saia da fazenda sem que Schultz aperte suas mãos. O homem mira em Broomhilda. Django se põe entre a arma e ela. Schultz pergunta se realmente M. Candie insiste no aperto de mãos. Com a mão estendida, M. Candie diz que insiste. Schultz se dirige à M. Candie, como se fora apertar sua mão, aciona uma pequena arma em seu punho, dispara contra M. Candie, matando-o. Em um zoom, seguido de um close, vemos Steven lamentar a morte do patrão. O capataz armado se vira. Schultz pede desculpas a Django e é atingido no peito pela arma do capataz.

Ato IV — A Fuga Disfarçada em Liberdade.

¹⁵ Como o filme se passa em 1858 e o livro de Dumas foi lançado em 1844, apenas catorze anos separam a publicação do livro de Alexandre Dumas e os eventos narrados em “*Django Livre*”. E, mais importante, Alexandre Dumas ainda estaria vivo, visto que morreu em 1870.

Novamente, como o final de *Jackie Brown* (1997), o protagonista negro encontra sua independência ou liberdade através de uma Fuga.

Esse quarto ato, que se inicia após a morte de Schultz, é exatamente a definição do desenvolvimento dessa fuga. Com a morte de Schultz, Django é perseguido por todos os capatazes de M. Candie, que surgem atirando a esmo. A troca de tiros é constante, resultado na morte do advogado de M.Candie e de um seus capatazes mais presentes. Um dos homens de M.Candie cai entre a troca de tiros, recebendo sempre novos tiros no corpo, o que oferece à sequência certo tom de humor mórbido. Vemos novos capangas surgindo pela porta, atirando em negros trabalhadores na casa. Django se apodera de duas armas, uma em cada mão; inicia-se a música extradiegética “*Unchained (The Payback/Untouchable)*”, um *rap* desenvolvido pelo engenheiro de som Claudio Cueni, misturando duas faixas dos músicos James Brown e 2Pac.¹⁶ A música se desenvolve até a parte em que outros homens jogam uma escada para ter acesso a casa pelo segundo andar e surpreender Django, que joga um armário no chão, protegendo-se embaixo dele. A música cessa. Mas o tiroteio sobre ele continua um pouco até a voz de Steven pedir para que o tiroteio pare: ele tem um capataz da fazenda, Billy Crash (o mesmo que anteriormente trocara farpas com Django durante o trajeto da *entourage* de M.Candie em direção à Candyland) com uma arma apontada para a cabeça de Broomhilda. Steven pede para que Django se entregue ou ela será morta. Broomhilda, ameaçada, pede para que ele não se entregue e desista dela. Porém, Django afirma que ela é tudo para ele e se entrega, levantando as mãos. Imediatamente capatazes armados fazem um círculo ao seu redor.

Na sequência seguinte, vemos Django amarrado e dependurado de cabeça para baixo no estábulo, como uma ave. Vemos que ele tem também uma máscara de metal lhe impedindo os movimentos básicos do rosto e da boca. Em um plano detalhe, vemos duas botas surgindo. É Billy Crash (Walton Goggins), o capataz. Ele dá uns pontapés leves na máscara de ferro que cobre o rosto de Django. Billy Crash informa que encontraram os cartazes de “Procura-se”, indicando que Django e Schultz são caçadores de recompensa. Billy Crash diz que nunca viu um caçador de recompensas negro. Como um negro poderia gostar do trabalho de caçar brancos, pergunta Billy Crash, pegando em seguida uma faca em brasa, anteriormente esquentada no fogo, indicando a intenção de castrar Django. Vemos um plano detalhe do rosto de Django em tensão. Um pouco

¹⁶ <https://www.rollingstone.com/music/music-news/james-brown-and-2pac-mixed-together-unchained-song-premiere-101096/>

antes de Billy Crash realizar o seu intento, Steven surge, dizendo que o plano de castra-lo foi abortado. Que Django será entregue à mineradora LeQuint Dickey. Billy Crash demonstra decepção e sai de cena, apagando a faca embrasada em um balde de água fria.

Steven fecha a porta, começando a falar com Django. Explica que a decisão de não castra-lo para ser entregue à mineradora tem como propósito infligir maior dor a ele. Steven afirma que a partir daquele momento até a sua morte, Django não terá mais um nome, apenas um número e que segurará uma marreta, desenvolvendo um trabalho desumano diário e constante na mineradora, quebrando várias rochas em silêncio. Uma palavra e Django perderá sua língua. No momento em que fraquejar e suas costas doerem, será sacrificado e jogado de lado. Esse seria o fim de Django.

Na sequência seguinte, vemos os créditos informando que Django está sendo levado à mineradora LeQuint Dickey. São dois empregados a cavalo e uma carroça, essa última ao centro. Na carroça estão alguns escravos presos em uma pequena cela. Django está a pé, amarrado ao cavalo do segundo empregado, vivido por Quentin Tarantino. Em um momento de descanso, em meio à trave da pequena cela, um escravo vê Django sentado ao chão, descansando. Ao passar o Empregado Número 2, Django o questiona se não gostaria de ganhar 11,5 mil dólares. Ele desperta a curiosidade do Empregador Número 2, que quer saber detalhes. Django afirma que o dinheiro não é ilegal, pois há pessoas conhecida como Bacall Brothers que são procuradas pela justiça. Esse bando estaria na fazenda e a recompensa pela captura deles seria exatamente 11,5 mil dólares. Na verdade, Django usa um subterfúgio, ao usar o cartaz que ganhara de Schultz, para provar que criminosos procurados por matarem pessoas brancas inocentes estão na fazenda e sua captura valeria essa quantia, o que não seria verdade. Django mostra um cartaz de procura-se e informa aos seus capturadores que é um caçador de recompensas. Que em Candyland ele e Schultz tentaram capturar os bandidos, mas Schultz e M.Candie foram mortos e Django culpado por todos. Django quer um acordo para ser liberto, permitindo que os três homens conseguissem a recompensa. O Empregado Número 2 continua com Django enquanto os outros dois empregados se dirigem à carroça e perguntam aos homens negros escravizados se Django teria chegado à fazenda com um alemão. O que confirmam. Os três empregados optam por libertar Django. A câmera subjetiva adota eventualmente a visão dos negros presos na cela da carroça. Os empregados da mineradora resolvem dar a Django um cavalo com alças que possuem dinamite. Django diz que não vai montar em um cavalo cheio de dinamite. O

Empregado Número 2 começa a transportar alguma dinamite para a carroça dos escravos. Em seguida, os outros empregados dão armas para Django. Imediatamente Django mata os outros homens e, em seguida, atira na bolsa cheia de dinamite do Empregado Número 2, explodindo-o.

Django aproxima-se da carroça e pede a dinamite restante; um dos homens negros aprisionado joga pra ele uma bolsa. Enquanto Django, a cavalo, se dirige de volta à Candyland, closes enfocam o rosto dos prisioneiros, entre a surpresa e a admiração.

Em uma cabana encontram-se vários capatazes da fazenda. Um deles joga Broomhilda na cama violentamente, vira as costas e fecha a porta, prendendo-a no quarto. Um grito de cachorro chama a atenção de um deles que, antes que pudesse fazer algo, é surpreendido pela porta principal da cabana sendo aberta e Django, com uma arma em cada mão, surgindo e disparando contra todos. Em seguida, uma série de cortes rápidos na edição oscila entre seguir Django a galope em direção à fazenda e entre acompanhar a cerimônia que seria o enterro de M. Candie. Chegando ao estábulo da fazenda, ele recupera suas roupas, enquanto observa o corpo sem vida de Schultz jogado ao chão. Do bolso de Schultz retira o contrato de venda de Broomhilda, celebrado antes da morte dos dois. Como um gesto de respeito, põe a mão na cabeça de Schultz, despedindo-se com um *Auf Wiedersehen*. Em seguida, Django reencontra Broomhilda, selando esse encontro com um beijo.

Os habitantes da casa, Steven, a irmã de M. Candie, alguns capatazes liderados por Billy Crash chegam à fazenda, após o enterro, e são imediatamente surpreendidos por Django, que acende a luz de velas e dos candelabros, afirmando que em breve todos se encontrariam com M. Candie. Os primeiros a serem executados são os capatazes, Billy Crash inclusive. Em seguida, Django pede para que todos os negros se afastem dos brancos. Duas mulheres serventes se afastam. Steven faz um gesto de ir embora, mas Django diz: “Você não, Steven. Você está no lugar a que pertence”. Em seguida executa a irmã de M. Candie com um tiro. Django inicia um diálogo com Steven que, imediatamente, deixa de encurvar o corpo, abandona a bengala e adota uma postura ereta, abandonando a suposta fragilidade que vendia para os seus patrões brancos. Steven afirma que contou seis tiros da arma de Django, o que a faria estar descarregada. Django mostra a segunda arma, carregada. Django começa a questionar o tempo de vida dele na fazenda, 76 anos, em que teria visto a chegada de vários homens negros à fazenda. Django dá um primeiro tiro em Steven. Quantos teriam chegado durante esse

tempo? Dez mil? Django parafraseia o relato de frenologia dito por M. Candie e se afirma como aquele “um em dez mil” que irá fazer a diferença. Django dá o segundo tiro em Steven. Steven começa a gritar e a dizer que, a partir daquele momento, Django estará sempre em fuga, sempre perseguido por autoridades e caçadores de recompensa. Django acende um pavio que irá acionar várias dinamites espalhadas pela fazenda Candyland; enquanto Steven fala, Django retira-se da fazenda. Do lado de fora, à cavalo, Broomhilda espera Django. Django sai, observando o momento da explosão. Em seguida, aproxima-se de Broomhilda, sobe ao cavalo, que anteriormente era de Schultz, e celebra com alguns movimentos circenses do cavalo. Em seguida, em um breve flashback, vemos Django treinando e seu mentor, Schultz, afirmando que irão chamar Django de “O Gatilho mais Rápido do Sul”. Django e Broomhilda vão embora a cavalo. Créditos finais. O filme se encerraria às 2h45, mas, pouco antes de encerrar, há uma cena pós-créditos finais, em que voltamos para os homens negros escravizados que estavam em uma cela na carroça, durante o momento do quarto ato em que Django foge dos funcionários da mineradora. Vemos novamente os mesmos rostos dos homens negros escravizados, entre a surpresa e a admiração. Um deles pergunta: “Quem é esse negro?”.

3.2.3. Considerações sobre Django Livre a partir da análise fílmica

O diretor Quentin Tarantino, ao longo de quatro atos de seu longa-metragem *Django Livre* (2012), apresenta o protagonista negro Django em busca de sua liberdade. Num primeiro ato, somos apresentados à dinâmica em que corpos são contabilizados como algo de valor exclusivamente financeiro e comercial; no segundo ato, uma visão eurocêntrica presente no filme, romântica, impulsiona Django e Schultz rumo à jornada para libertar Broomhilda Von Shaft; no terceiro ato, outra visão eurocêntrica, mas agora não no filme e sim no personagem de M. Candie, uma visão cientificista, que legitima que corpos à margem da sociedade (quer seja corpos negros, quer seja corpos de sujeitos à margem da lei) sejam contabilizados como moeda de troca; por fim, no quarto ato, temos a fuga como resultante do conflito em busca da liberdade, como em vários filmes do gênero. “*Rastros de Ódio* (1956) é a própria epistemologia do conflito. Por fim a fuga, que é um dos termos do conflito com a busca. Quando se aplica o conflito à busca, foge-se”. (MARCONDES, 2009, p. 2)

Além disso, Nama (2015) observa que ao apresentar uma temática racial no *Western*, com um protagonista negro sendo o cowboy, com momentos de participação da Ku Klux Klan, Quentin Tarantino faz uma crítica à visão banal da escravidão negra projetada especialmente por filmes como *O Nascimento de uma Nação* (1915), de D. W. Griffith, um clássico do cinema norte-americano em termos de linguagem, mas também que apresentou a Ku Klux Klan como um grupo de heróis, fortalecendo um conceito ideológico que imaginava a escravidão do Sul dos Estados Unidos como algo benigno, o que se perpetuou por um longo tempo no gênero. (NAMA, 2015, p. 104).

E, da mesma forma que *Jackie Brown* (1997) é um filme que usa elementos do *Blaxploitation* e que não pode ser enxergado como um filme pertencente ao gênero, *Django Livre* (2012) também faz bastante uso de filmes do gênero *Western* ou do subgênero *Western Spaguetti*, mas não pode ser entendido como um simples representante de um desses gêneros. Nama (2015) observa que *Django Livre* (2012) também flerta com outros motivos literários, como o Romantismo Gótico Europeu.

Embora consideráveis significados do *Western* estejam presentes em *Django Livre*, como vários tiros em homens montados a cavalo e acampamentos de cowboys ao redor do fogo, o filme é algo completamente diferente. Um exame mais próximo e rigoroso revela que *Django Livre* é menos *al dente* do que as primeiras impressões sugerem. Na verdade, o vocabulário do gótico é uma presença significativa do filme, (...) embora à primeira vista os motivos góticos pareçam estar diametralmente opostos à autoproclamada estética do *Western Spaguetti* empurrada pelo diretor e aceita credulamente pelos críticos. (NAMA, 2015, p. 107)

Por último, Nama (2015) observa que o efeito romântico e gótico é ainda mais evidente na forma como *Django* e Schultz embarcam em sua jornada épica para o interior do Sul do Estados Unidos para resgatar a heroína maltratada do filme, Broomhilda. (NAMA, 2015, p. 109).

Django Livre (2012) demarca ao mesmo tempo aquilo que Xavier (2014) chama de “travessia (...), a estabilização de um território, encarnado na busca e salvação da menina sequestrada”. (Xavier, 2014, p. 15). *Django Livre* (2012) subverte as tradições de um motivo tradicional nos contos literários do período colonial norte-americano no Século XVIII em que há valorização das narrativas do sequestro e prisão de mulheres brancas por homens negros ou homens indígenas. Em *Django Livre* (2012), observa-se o aprisionamento e a objetificação do corpo da mulher negra. (XAVIER, 2014, p. 15).

O diretor Quentin Tarantino estabelece uma narrativa iconoclasta ao tratar de uma visão eurocêntrica do cinema norte-americano. Há aquilo que Borges (2014)

analisa como sendo uma insinuação de que existe uma artificialidade no conceito de formação identitária de uma nação. Segundo Borges, há a aposta no fragmento, no sentido do pensamento benjaminiano.

Essa emergência do fragmento não é pós-moderna, num sentido de negação na racionalidade cartesiana moderna, mas sim de um tempo em que tendo-se ultrapassado a modernidade, lida-se com seus fragmentos, com suas rupturas, com seus escombros, de modo a contemplar a diversidade e não aceitar mais narrativas homogeneizadoras e universalizantes. (BORGES, 2014, p. 2)

Dessa forma, quando Django irá tomar conhecimento das teorias científicas de M. Candie, um norte-americano francófilo e que não sabe falar francês, somos apresentados a uma visão crítica do diretor Quentin Tarantino a respeito de um personagem envolto em uma fantasia colonialista, fantasia próxima ao que Shohat e Stam (2006) observaram presente em alguns filmes norte-americanos, como, segundo os autores, na série de filmes iniciada pelo filme *Os Caçadores da Arca Perdida* (1981), que retoma essa fantasia colonial, sob o viés do humor e da paródia de gêneros. Para os autores, “a Era Reagan-Bush retomou a fantasia colonial com um charme insidioso”. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 184).

3.2.4. Um cowboy negro

Django Livre (2012) é um filme do gênero *Western*, com desenvolvimento de narrativa que o aproxima do chamado *Metawestern* de Andre Bazin como também do *Western Spaguetti* de Sergio Leone. A direção de Quentin Tarantino desenvolve para que o filme possua referência às quatro fases do *Western*: a de influência dos shows circenses; a fase ocorrida durante a Grande Depressão; o *Metawestern*, durante a 2ª Grande Guerra Mundial; o *Western Spaguetti*, com a influência europeia durante os anos 1970. Como um todo, o filme se aproxima mais de um *Metawestern*, com elementos de *Western Spaguetti* em segundo lugar, em que escolhas temáticas contemporâneas e estéticas ousadas irão se somar aos elementos constitutivos do gênero.

Para Nama (2015), *Django Livre* (2012) é um contraponto à visão banal desenvolvida sobre o racismo por Hollywood ao longo dos anos que, em *O Nascimento de uma Nação* (1915), de D. W. Griffith, encontra a sua obra-prima racista, um filme que apresenta a Klu Klux Klan como um grupo de heróis e que deu os instrumentos

ideológicos para uma série de filmes subsequentes que enxergavam a escravidão do Sul dos Estados Unidos como algo socialmente benigno. (NAMA, 2015, p. 104).

Nama (2015, p. 104, apud Ed Guerrero, *Framing Blackness*, 1993, p. 30–35) observa que a ideia do negro cordial, do trabalho escravo socialmente compreendido como elemento constitutivo da sociedade norte-americana era algo vendido para a audiência norte-americana do período da Grande Depressão norte-americana, entre os anos 1930 e 1945. Os filmes dessa época, ao retratar a escravidão, o faziam sempre com músicas que suavizavam o enfoque no trabalho escravo, que demonstravam uma “alegria de viver”, mascarando ou sendo condescendente com a realidade histórica do trabalho escravo da raça negra e do parasitismo das classes mais abastadas. A vida nas grandes fazendas, nas grandes *plantations*, era sempre representada com nostalgia e romantismo, sem mostrar a violência vivida no cotidiano das pessoas escravizadas. (NAMA, 2015, p. 104).

Para Mbembe (2011), o sistema de *plantations*, em que o trabalho escravo era predominante e no qual a narrativa de *Django Livre* (2012) vai se desenvolver, é uma estrutura que dialoga com o estado de exceção e o homem escravizado ou a mulher negra escravizada são resultados de uma perda tripla: perda de um “lar” (ou território), perda de direitos sobre o seu próprio corpo e perda de seu status político. É um controle incondicional, uma alienação da vida e uma morte social em que o escravo pertence ao seu mestre em termos jurídicos e políticos. (MBEMBE, 2011, p. 24).

É o chamado negócio sórdido, segundo o personagem Schultz. A própria cena inicial do filme apresenta seus personagens, os negros escravizados, e entre eles Django, sem qualquer conexão com um território que seja seu e sem qualquer direito sobre seu próprio corpo. No início do primeiro ato, o diretor Tarantino apresenta sempre uma câmera que focaliza os corpos aprisionados de Django e demais homens escravizados, nos demonstrando que *Django Livre* (2012) é um *Western* que irá dialogar com questões históricas e contemporâneas relacionadas à raça. Quando se apresentam outras questões, além daquelas constitutivas do gênero *Western*, estamos diante de um *Metawestern*, segundo André Bazin.

Para Nama (2015), vários *Westerns* exploraram a vida, as dificuldades e o triunfo do homem branco às custas dos nativos norte-americanos. É uma relação unilateral a respeito da representação das tensões raciais históricas que se estendeu dos nativos norte-americanos para os afro-americanos, ou seja, a representação da supremacia branca sobre a cultura indígena tornou-se um paradigma para a

representação da supremacia branca sobre a cultura negra nos cinemas. Filmes como *E o Vento Levou* (1939) foram modelos para se endeusar instituições da América branca e representar a comunidade negra como gratificados por possuírem mestres benevolentes. (NAMA, 2015, p. 105).

Quentin Tarantino desenvolve no primeiro ato a relação entre Shultz e Django com base no aprendizado da função de Caçador de Recompensas, homem que irá caçar outro homem que a justiça deseja prender. Após o corpo do homem à margem da lei ser entregue às autoridades, o Caçador recebe sua recompensa, ou seja, um trabalho, como o próprio personagem Shultz nos informa, semelhante à escravidão, em que o corpo humano é enxergado como moeda de troca.

Como Marcondes (2009) afirma, o *Western* é um espaço de guerra constante, os seus habitantes estão envolvidos em conflitos que podem dizimar suas populações. Django, assim, nessa narrativa, vai se descobrindo, ao mesmo tempo, como Caçador de Recompensas e, especialmente, como o herói de sua jornada, segundo a perspectiva de Mbembe (2011), em que a lógica do herói consiste em “executar os demais e manter-se distante da própria morte”. (MBEMBE, 2011, p. 61).

Nama (2015) observa que a história, segundo o texto inicial na tela do filme, se passa dois anos antes da Guerra de Secessão (1861-1865), o que permite dizer que o filme seja uma representação de momentos iniciais de um movimento interessado em promover ações racistas contra negros. O filme, que se passa em 1859, retrata os momentos iniciais da criação da Klu Klux Klan, criada em 1865. O diretor Tarantino faz com que Schultz e Django explodam uma carroça, dinamitando vários fazendeiros integrantes de uma formação inicial do que seria a Klu Klux Klan. O líder do grupo, o fazendeiro Big Daddy, é morto por Django. É um momento importante para a trama porque é através dessa sequência de ação que Shultz reconhece que Django pode ser um aliado em sua profissão de caçador de recompensas, ou seja, em transformar o corpo humano em uma mercadoria. (NAMA, 2015, p. 104).

No filme *Django Livre* (2012), Quentin Tarantino subverte a função de um caçador de recompensas ao dar essa função, ou, ao menos, de um aprendiz dessa função para um personagem negro. Como somos lembrados ao longo do filme, seria um caçador de recompensas negro que caça criminosos brancos: os criminosos que se escondem na *plantation* de “Big Daddy” (em que se desenvolve a cena em que Django chicoteia um capataz branco) ou mesmo os criminosos que um dia viriam a fundar a Klu Klux Klan. Quando Schultz testa a ideia de Django se tornar um caçador de

recompensas, Django ironiza: “Matar pessoas brancas e ser pago por isso? O que há para não gostar?” (NAMA, 2015, p. 117)

Mesquita (2015) aponta que são as habilidades apresentadas por Django que fazem com que Schultz convença o protagonista a continuar como caçador de recompensas. Há uma troca, com Schultz prometendo que, ao final de uma estação, conseguindo recompensas pelos seus serviços, ambos iriam à busca de sua esposa. Foucault (2012) observa que “o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição” (FOUCAULT, 2012, p. 29, apud MESQUITA, 2015, p. 210).

Considera-se, enfim, que o poder se revela, especialmente, através da dominação tradicional, o que pode ser tornar também habitual, e poder econômico. A obediência não era a um estatuto, um conjunto de regimentos legais e normas, mas sim pessoal ao senhor, aspectos aclarados em diversos trechos da narrativa. As relações estabelecidas se davam através do costume e que, ao tentar modificar a dinâmica do sistema, Django sofre violência física, por meio de punições, e a liberdade acontece diante da não mais aceitação daquela situação de disciplina e obediência. (MESQUITA, 2015, p. 213).

No terceiro ato, somos apresentados ao personagem Stephen, de Samuel L. Jackson. O ator desenvolve o papel que é uma crítica à caricatura presente em anos de representação racial em Hollywood.

Shohat e Stam (2006) identificam os cinco estereótipos centrais no que se refere à representação cinematográfica dos negros desde o início de Hollywood com base no trabalho do autor David Bogle. Alguns desses cinco estereótipos apresentam-se no filme *O Nascimento de uma Nação* (1915); o diretor de *Django Livre* (2012) apresenta em Stephen uma crítica a esses estereótipos, concentrando na construção do personagem de Samuel L. Jackson ao menos quatro dos cinco estereótipos registrados (SHOHAT E STAM, 2006)

1. O empregado servil (que remonta ao Pai Tomás, o protagonista de A cabana do Pai Tomás);
2. O negro ingênuo, um tipo que se subdivide em dois – a figura do palhaço inofensivo, de olhos esbugalhados, e o filósofo simplório, mas simpático;
3. O “mulato trágico”, em geral uma mulher, vítima de herança racial dupla, que tenta “passar por branca” em filmes como O que a carne herda ou Imitação da vida; ou o mulato demonizado, ambicioso e pouco confiável, como o Silas Lynch de O nascimento de uma nação;
4. A “Mammy”, a figura feminina de empregada gorda, falante, mas de bom coração que serve para reunir os outros membros da casa, como Hattie McDaniel de ... E o vento levou;
5. O negro brutal e hipersexualizado, uma figura ameaçadora que era comum no teatro e cuja personificação mais famosa é Gus, de O nascimento de uma nação, e que George Bush ressuscitou para propósitos eleitorais na figura de Willie Horton. (SHOHAT; STAM, 2006)

O diretor Quentin Tarantino subverte esses estereótipos através da interpretação e construção irônica de Samuel L. Jackson. Seu personagem Stephen mostra-se como um mix e uma reinvenção desses estereótipos. (1) empregado servil; (2) o negro ingênuo e filósofo simplório, mas simpático (ao menos para seus patrões); (3) o mulato demonizado, ambicioso e pouco confiável, como se revela ser ao longo do filme; (5) o negro brutal, parafraseando *O Nascimento de uma Nação* (1915), através da total ausência de simpatia ou ausência de dor com os diversos homens e mulheres negros que passam pelas mãos de seu patrão.

Nama (2015) observa que Stephen é um escravo fiel e confiável, numa paródia ao “Tio Tom”, um termo que designa uma pessoa negra subserviente, ou seja, no momento que essa pessoa tem conhecimento da sua condição, seja tanto em termos de raça quanto em termos de classe, mas ainda assim se submete aos desejos do homem branco seja por reconhecimento ou por ganhos financeiros. O diretor, assim representa uma divisão ideológica entre a acomodação e o ativismo nas questões raciais. Porém, em vários momentos da narrativa o personagem Stephen mostra que esse é um recurso, um estratagema para poder sobreviver, como uma forma do diretor sintetizar a ausência de identidade de alguns homens negros com sua raça. (NAMA, 2015, p. 111).

Segundo Shohat e Stam (2006), a representação racial no cinema mudo era uma indicação do tom político e racista em torno da escolha dos atores. Em *O Nascimento de uma Nação* (1915), personagens negros e subservientes eram interpretados pelos negros, enquanto personagens negros com mais complexidade, mais agressivos e mais ameaçadores, eram realizados por atores brancos usando a técnica do *blackface*. Mesmo na época do cinema falado, ainda havia um preconceito, com determinados tons de pele, fazendo com que a devida oportunidade para atores negros interpretarem personagens negros demorasse a ocorrer. São práticas, de acordo com os autores, que afetam o plano mais básico de representação racial na indústria cinematográfica: a do trabalho. Porque pensar que filmes apenas podem lucrar somente com protagonistas brancos é um raciocínio que afeta a grande massa de profissionais negros envolvidos na indústria cinematográfica. Shohat e Stam (2006) acreditam que a estrutura narrativa e as estratégias cinematográficas devem se afastar de um eurocentrismo para uma correta representação e posicionamento da comunidade negra na indústria cinematográfica. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 280).

Stephen especialmente se incomoda com o amor existente entre Django e sua esposa Broomhilda, sendo o responsável por advertir seu patrão sobre o plano desenvolvido por Django e Schultz para libertá-la. Para Nama (2015), Quentin Tarantino faz do amor entre um casal de negros o foco central do filme, conseguindo com isso cumprir o que seria a narrativa convencional de um heroísmo individualista, ou seja, é realizada a encenação de um amor romântico contra o horror da escravidão norte-americana do Século XIX. Ao final da trama, Django vence seus inimigos, se junta à sua esposa e foge no por do sol. Porém, a narrativa tradicional hollywoodiana, combinada com a tragédia da escravidão do povo negro, se estabelece como um compromisso e coragem de pessoas negras para amar uns aos outros, apesar do ambiente de opressão. Nesse sentido, Nama (2015) vê similaridades com a trajetória romântica de Django e Broomhilda com o romance *Beloved* (1987), da escritora afro-americana Toni Morrison em que o personagem secundário, Sixo, desempenha um papel importante sobre história e memória, ao enfrentar o risco de linchamento ao se deslocar de sua fazenda de origem para enfim poder ver sua amada.¹⁷

Segundo Figueiró (2017), em *Django Livre* (2012), a forma como o diretor Quentin Tarantino representa a mulher no filme se adequa às convenções tradicionais do gênero *Western*, ou seja,

Django Livre também trabalha as personagens femininas nos moldes clássicos descritos por Bazin. De acordo com os cânones do autor, o *Western* puro trata as suas mulheres como pessoas dignas de amor, estima ou piedade. Independentemente da sua classe social, sempre serão boas. “A divisão dos bons e maus só existe para os homens” irmã de Calvin Candie, Lara Lee Candie (Laura Cayouette), também está acima de qualquer perversidade. Apesar de pertencer à família escravista e ser parenta de primeiro grau do maior vilão da história, sua personagem é vista como uma mulher viúva, de boa índole, responsável pela boa condução do serviço doméstico, além de ser bonita, adorável e estar sempre à disposição do irmão. A crueldade que se estabelece no jantar que é seguido pelo trágico desfecho de sua família lhe é totalmente alheia, mas, ao mesmo tempo, intrínseco ao ambiente em que vive. Isto é, ela – e também todas as mulheres escravas que vivem na casa – acaba sendo vítima da maldade masculina que transpira em todos os personagens ali presentes. (BAZIN, 1991, p. 203 apud FIGUEIRÓ, 2017, p. 46).

Segundo Nama (2015), há alusões ao *Western Spaguetti* em *Django Livre* (2012), porém sua narrativa dialoga com questões históricas contemporâneas e a

¹⁷ “Baseado numa história real, Amada é ambientado em 1873, época em que os Estados Unidos começavam a lidar com as feridas da escravidão recém-abolida. Com estilo sinuoso, Toni Morrison constrói uma narrativa complexa, que entrelaça com maestria brutalidade e lirismo”. Disponível em <<https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=12343>> Acesso em: 14/03/2019.

ansiedade advinda dessas questões. Essa ansiedade de uma rebelião armada contra brancos é algo constante em *Django Livre* (2012), porém o desempenho dos outros personagens na narrativa do filme, que são geralmente bastante estáticas, acaba por amenizar esse aspecto do filme. Apesar de *Django Livre* (2012) ter um aspecto de um filme de narrativa clássica hollywoodiana, em que um indivíduo heroico e triunfante busca a resolução de problemas, o longa deixa aberta uma possível leitura alternativa à esse individualismo. (NAMA, 2015, p. 117).

Django é um personagem solitário. Mesmo ao lado de Schutz ou com o amor de Broomhilda, a sua ação, que impulsiona a narrativa, é individual. Sims (2005) lembra que esse tipo de herói solitário, ao mesmo tempo, dialoga com o *Western Spaguetti*, especialmente os filmes da chamada Trilogia dos Dólares¹⁸, dirigida por Sergio Leone protagonizada por Clint Eastwood, que, posteriormente, viria a ser um relevante diretor de *Westerns*, e o filme *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971), *Blaxploitation* com direção do afro-americano Melvin Van Peebles. Esse longa-metragem de Peebles é conhecido por popularizar o gênero afro-americano entre a audiência, crítica e sociedade; sua união de violência com o protagonismo afro-americano à margem da lei é considerado por alguns como fundador do *Blaxploitation*. (SIMS, 2005, p. 327).

Ao criar um novo herói negro para atrair um jovem público negro, ele extraiu da cultura popular branca e da mitologia negra e do folclore. Ele também usou alguns dos elementos heroicos que a cultura branca popularizou em *Westerns* estrelados por Clint Eastwood, onde o protagonista é um solitário que opera à margem da sociedade. Van Peebles também usou elementos do mítico herói de rua do folclore da comunidade negra da periferia: o herói em se apresentar sexualmente, fugir da polícia e lutar. O protagonista de *Sweetback* e o próprio filme foram difamados por líderes dos direitos civis, críticos culturais e outros que preocupado com a representação de homens e mulheres afro-americanos em *Sweetback*. Havia um forte desejo de encontrar outros "heróis" para os afro-americanos se relacionarem. Com os lucros da *Sweetback*, os estúdios aproveitaram a oportunidade para capitalizar o sucesso do filme. (SIMS, 2005, p. 327)

Sims (2005) observa que parte da crítica considerou *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971) um reflexo com precisão a respeito da frustração que muitos afro-americanos sentiam social, economicamente e politicamente. Nesse sentido, sob a influência dos gêneros *Western e Blaxploitation*, é que podemos afirmar que o diretor Quentin Tarantino opera a narrativa dos filmes *Jackie Brown* (1997) e *Django Livre* (2012) com um enfoque no deslocamento, na Fuga, de seus personagens principais.

¹⁸ *Por um Punhado de Dólares* (1964), *Por uns Dólares a Mais* (1965), *Três Homens em Conflito* (1966).

Nama (2015) observa que o quarto ato, apresenta vários elementos recorrentes do *Western* com protagonistas negros quando a narrativa se encaminha para o final. Django está completamente investido das suas vestimentas inspiradas na companhia de Schultz: óculos de sol ovais, colete e jaqueta. Além de um cigarrete que invoca o personagem do cowboy negro bem sucedido e bem vestido, semelhante a Sidney Poitier em *Duelo em Diablo Canyon* (1966) ou Will Smith em *As Loucas Aventuras de James Wes* (1999). (NAMA, 2015, p. 117).

O quarto e último ato de *Django Livre* (2012) é aquele em que o personagem já se apropria do conhecimento do homem branco, de parte da sua cultura, bem como de sua forma de se vestir, de andar à cavalo, de portar uma arma. Dessa forma, a aquisição de bens e a forma como se veste é justamente reflexo da Fuga desse personagem. Goes Ribeiro (2009) a respeito do multiculturalismo, citando Stuart Hall.

Já numa posição pós-colonial, revela-se a fluidez através da qual as identidades são construídas e reconstruídas continuamente, num processo que incorpora não mais o sujeito iluminista entendido como fixo e nuclear (HALL, 2006). De acordo com o referido autor, identidades emergem a todo o momento de maneira fragmentada e contextual. Para o discurso pós-colonial não há uma essência que garanta o lugar estanque do pertencimento. Essa dimensão humana é fluida, ambivalente e muitas vezes contraditória. Nessa perspectiva, se desafia a própria condição na qual surgem os preconceitos e os estereótipos que geram a discriminação e o discurso como constitutivo da realidade (GOES RIBEIRO, 2009, p. 9)

Nesse sentido, a dissonância temporal proposta por Quentin Tarantino como elemento da trilha sonora é elemento fundamental para dialogar com o movimento *Hip-Hop* e para a construção da busca da narrativa de ascensão social do personagem Django. Vamos compreender a dissonância temporal e seu uso nos filmes de Quentin Tarantino nos termos de Dias (2014), em que se afirma que tal estratégia de narrativa audiovisual consiste no uso de canções que não estão consonantes com a época em que se passa a história. O que um diretor pode buscar ao fazer uso de tal recurso é o estranhamento do expectador, um desconforto. (DIAS, 2014, p. 34).

Dias (2014) observa que *Django Livre* (2012) foi o primeiro filme em que o diretor Quentin Tarantino fez o uso de uma trilha sonora composta especialmente para o filme, ainda que tenha feito uso de diversos profissionais da música para compor a trilha sonora. São diversas as músicas e profissionais que o diretor Quentin Tarantino usou, desde Ludwig Van Beethoven a Ennio Morricone, entre outros. Mas vamos destacar especialmente duas faixas, que são utilizadas pelo diretor exatamente no quarto e último

ato, ou seja, são demonstrativos de que o personagem principal negro está tentando forjar um novo status social, aproximando-o de um *rapper*.¹⁹

A primeira faixa ocorre durante o momento que M. Candie faz questão que Schultz aperte sua mão, como forma de selar o acordo que levaria a liberdade para Django e sua esposa; porém, enojado com a atitude racista de M. Candie, Schultz se recusa a apertar a sua mão e lhe dispara um tiro.

A canção que acompanha a sequência é uma mixagem de duas outras: “The Payback”, de James Brown, e “Untouchable (Swizz Bratz Remix)”³⁸, de Tupac Shakur, e foi intitulada “Unchained”, palavra presente no título original, que significa “desacorrentado”, ou livre. O gênero predominante é o Rap, embora elementos do Soul também estejam presentes na música. (DIAS, 2014, p. 54).

Dias (2014), sobre esse momento em específico, nos lembra de que a sequência, extremamente violenta, é Django atuando, como indivíduo, em busca de justiça, de vingança pessoal contra uma série de indivíduos que representam os proprietários de seres humanos escravizados. A canção escolhida por Tarantino ao mesmo tempo delimita a intenção do diretor na construção do personagem, como um gangster que não tem medo de estar à margem da lei e de “dar o troco” (significado da palavra *payback*, título da canção de James Brown) para alcançar a sua liberdade. (DIAS, 2014, p. 56). A composição de narrativa da imagem com a letra de música, como observa Dias, é fundamental para compreender Django como um homem negro que caminha solitariamente para enfrentar a escravidão. A canção escolhida, um remixe de Swizz Bratz, durante o seu uso no filme, dá ênfase a algumas características da letra que irão fluir para a composição do caráter de Django como protagonista negro. Dias (2014) destaca algumas frases que são enunciadas pelo *rap* utilizado por Quentin Tarantino em sua narrativa audiovisual durante a troca de tiros de Django contra seus antagonistas.

“Estou errado por querer continuar com isso até morrer?”³⁹ e “Vocês todos se lembram de mim”. A terceira estrofe da canção é a escolhida para acompanhar o restante da sequência, e fala sobre reproduzir-se e “explodir em um milhão de sementes⁴¹” para se tornar uma lenda e viver eternamente, o que sugere uma vontade de ser conhecido e temido, manifestada no restante

¹⁹ O personagem Django sempre foi pensado para ser interpretado por um ator que também fosse rapper. O ator Jamie Foxx (Django) também é um rapper bem sucedido, com cinco discos de estúdios lançados, além de vários singles. Além disso, é importante lembrar que Will Smith, outro ator que concilia a atuação com o rap, foi a primeira escolha de Quentin Tarantino para interpretar Django. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Jamie_Foxx_discography>. Acesso em 17/03/2019. Disponível em <<https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/filmes/2015/11/will-smith-explica-por-que-rejeitou-faroeste-de-quentin-tarantino>>. Acesso em 17/03/2019.

da estrofe. A violência e o assassinato de inimigos são outras ideias sugeridas na letra desse trecho, cujo penúltimo verso é: “Me exploda, mas não me peça para viver uma mentira”. Desta forma, a letra da música que acompanha essa sequência sugere a ideia de Django como uma espécie de herói entre os seus, que deve ser tomado como exemplo de cidadão negro que sabe se impor, tomar seu lugar na sociedade e não teme ter que lutar por isso, além de, ao mesmo tempo, reforçar a ideia de gângster ligada à imagem do protagonista. É interessante notar também que foi inserida na mixagem da canção uma parte do diálogo do próprio filme. A frase “Eu gosto do jeito que você morre, garoto”, pode ser ouvida algumas vezes no trecho em questão, e foi proferida pelo personagem-título ao atirar em John Brittle, em referência à frase dita pelo último à Django durante o açoitamento de Hildi. (DIAS, 2014, p. 57)

Dias (2014) destaca também outro momento, também no quarto e último ato do filme, em que outra música é tocada, uma composição de John Legend, no momento depois da explosão dos funcionários da companhia na qual Django, capturado, iria ser punido através de duro e desumano trabalho escravo. O ponto de vista da câmera, que adota a visão dos escravos enjaulados, é importante porque é através dela que o diretor irá demonstrar que Django deve ser enxergado como herói e exemplo para outros homens negros escravizados. Para Dias (2014), a música de John Legend evoca a intenção do protagonista negro em fazer justiça com suas próprias mãos, de defender seus próprios interesses sob um senso de justiça todo particular. (DIAS, 2014, p. 61-62).

Dessa forma, podemos supor que o diretor Quentin Tarantino se utiliza de estratégias narrativas para aproximar Django à figura radical de um *rapper* norte-americano.

Beth Brait (1985, p. 32, apud Dias, 2014, p. 61), em seu trabalho sobre a verossimilhança na narrativa das histórias, observa que um personagem de ficção, por mais que subverta um gênero, apresenta-se também como herói das narrativas tradicionais, também seus muros a serem superados, seus inimigos a vencer e sua mocinha a recuperar. Dias (2014) nos diz que *Django Livre* (2012) é a narrativa em que o protagonista negro se encontra obrigado a incorporar para si elementos da comunidade europeia, de tudo que mais odeia, para se encontrar novamente com Broomhilda. “A maior diferença é que, pela primeira vez, o homem branco é o bandido que maltrata e aprisiona a mocinha negra, enquanto o mocinho, não tão moralista e correto, faz de tudo para salvá-la das garras da escravidão”. (DIAS, 2014, p. 61).

CONCLUSÃO

Para Achille Mbembe (2016), sentimentos como ressentimento, desejo de vingança e raiva, por conta das várias injúrias e violências sofridas pelo negro ao longo dos anos são partes constitutivas do conceito de raça. Mbembe (2016) diz que a sociedade constrói a imagem do negro como uma imagem ameaçadora que é melhor se proteger ou mesmo destruir para se conseguir uma dominação.

Frantz Fanon está certo ao sugerir que o preto é uma figura ou, mesmo, um "objeto" inventado pelo branco e "enquadrado" como tal através do seu olhar, seus gestos, suas atitudes; uma figura inventada pelo branco a partir de 'mil detalhes, anedotas, histórias'. Deve-se acrescentar que o branco é, em mais de um sentido, uma fantasia da imaginação europeia que o ocidente se impôs naturalizar e universalizar. De fato, a propósito dessas duas figuras, o próprio Fanon diz que o negro não existe, pelo menos não mais do que o branco. [...] No entanto, se, no final das contas, essas duas categorias remetem mais a um vazio, de onde então esse vazio - e, portanto, a fantasia de branco - extrai sua força? (MBEMBE, 2016, p. 17)

Observando contextos sócio-históricos, Mbembe (2016) adota um conceito de raça em que raça não pode ser considerado algo natural, físico ou genético. Porém, para o autor, o conceito de raça não se trata de uma construção ideológica para se afastar de discussões mais concretas como a luta de classe ou a luta entre os gêneros. Em muitos casos, o conceito de raça é uma "figura autônoma do real cuja força e densidade obedecem a um caráter extremamente móvel e inconstante." (MBEMBE, 2016, p. 40)

Mbembe (2016) lembra que há pouco tempo o mundo esteve inserido numa dicotomia racial que valorizava uma superioridade racial por parte dos brancos, um mito construído pelos europeus. É uma narrativa construída, ou seja...

Na maneira de pensar, classificar e imaginar mundos distantes, tanto o discurso acadêmico europeu quanto o discurso popular recorreram a processos de Fabulação ao apresentar como fatos reais, certos e precisos, mas muitas vezes inventados; o discurso europeu se esquivou do "objeto" que se destinava compreender e manteve com ele um vínculo fundamental imaginário, ao mesmo tempo em que tentava desenvolver o conhecimento destinado a explicá-lo de forma objetiva. As características desta relação estão longe de serem totalmente elucidadas, mas os processos são agora suficientemente conhecidos para que o trabalho de Fabulação e seus efeitos da violência pudessem tomar forma. (MBEMBE, 2016, p. 40)

Assim, vivemos em um tempo onde essa fabulação, ou narrativa, não se apresenta mais como algo dado e definitivo, mas sim algo a ser desconstruído quer seja

na realidade ou mesmo nas narrativas de ficção cinematográfica. Os filmes *Jackie Brown* (1997) e *Django Livre* (2012), com direção de Quentin Tarantino, e com ênfase nos protagonistas negros, são obras importantes para a construção de uma concepção de representação racial no cinema norte-americano.

Em Borges (2018), é dito que há um jogo do cineasta Quentin Tarantino em que o gênero se constrói e se ressignifica constantemente; os filmes de Quentin Tarantino “não apenas reverenciam a mitologia, como também, aventamos como hipótese, a reposicionam”. (BORGES, 2018, p. 412).

Borges (2018) destaca outra característica: a busca por tentar distanciar o público da narrativa, ou seja, é um jogo em que se utilizam técnicas de distanciamento, de ao mesmo tempo reverência e irreverência; a experiência do cinema do diretor se dá numa construção de uma narrativa que se impõe e subverte o real. (BORGES, 2018, p. 424)

Cartões de título, narrativas não lineares e passagens de metaficção – que evocam, citam, aludem ou parodiam obras do passado – marcam diferenças e distâncias, impossibilitando ao espectador a ilusão de participar de uma história real. Ao evocar também o cinema do passado, Tarantino não o faz pela via da semelhança e correspondência imitativa, como no pastiche, mas transforma de maneira autor reflexiva aquilo a que se refere. (BORGES, 2018, p.424)

Dessa forma, nesses dois filmes de Quentin Tarantino escolhidos para análise, *Jackie Brown* (1997) e *Django Livre* (2012), observando essa estratégia narrativa de construção e ressignificação de gêneros do diretor Quentin Tarantino, é delimitado um pano de fundo onde a concepção de fuga é caracterizada por ser um procedimento adotado por um sujeito sem território, tensionado por uma diáspora.

A fuga, nos filmes de Quentin Tarantino, guarda proporções com o que Achille Mbembe (2010) chama de uma descolonização inalcançada, uma descolonização fictícia. Porque é uma descolonização sem democratização, ou seja, uma “ação onde o chefe te manda para casa, mas guarda na cintura a bolsa com as chaves.” (MBEMBE, 2010). Embora *Jackie Brown* e *Django* consigam se desprender, em alguma medida, do mundo eurocêntrico que os enxergam como sujeitos subalternos, a fuga de ambos é uma fuga para caminhos igualmente incertos, justamente porque a estrutura da qual saíram não foi devidamente modificada. Não há realmente avanço se não se dismantelar os arcabouços constitutivos que fomentam o racismo. Embora tendo como referência o continente africano, é interessante constatar que boa parte da análise de Mbembe (2010)

se volta para uma necessidade de fuga do homem africano para poder se encontrar no mundo. (MBEMBE, 2010)

Um dos símbolos mais dramáticos da farsa das independências é o fato de que, se tivessem escolha, milhares de africanos viveriam fora do continente e não em seus países de origem. Este desejo generalizado de abandono é uma verdadeira catástrofe. Mas eu faço igualmente referência às tendências pesadas de evolução social do continente – brevemente mais de um bilhão de habitantes, o progresso de uma civilização urbana sem precedentes na história da região, um novo ciclo de migrações internas, a consolidação de novas diásporas, especialmente para os EUA, a vinda maciça de chineses para as grandes metrópoles continentais. A questão é saber como acompanhar estas mudanças estruturais. Precisamos de re-imaginar as instituições com esta África em movimento, esta África em circulação, esta cultura fluida e aberta para o mundo e para o novo, esta constelação crioula, que denomino de “afropolitana”. (MBEMBE, 2010).

MBEMBE (2010) defende o continente africano como um vasto espaço de circulação, ou seja, velhas e novas diásporas que dialogam. Ao mesmo tempo se busca legitimar aqueles que queiram se fixar no continente africano ou mesmo aqueles que buscam uma vivência fora do continente africano, Mbembe considera que é importante haver uma “oscilação da geografia, do imaginário e das formas de mobilidade”. (MBEMBE, 2010).

Para Hall (2006), o conceito de Diáspora não se encontra determinado por uma pureza, mas sim como uma visão essencial de diversidade, encontrando aí um conceito em que a diferença não é apenas tolerada, mas compreendida como constitutivo da identidade. A identidade, com a diáspora, vive em constante processo de evolução. (HALL, 2006, p.75).

Para Hall (1997, apud Woodward, 2014, p. 18) é importante que se compreenda uma relação entre cultura e significado para poder se aproximar do conceito de representação. Trata-se de um “circuito de cultura”, um deslocamento de observação. O mais importante do que observar os sistemas de representação é observar as identidades produzidas por esses sistemas. (WOODWARD, 2014).

A ênfase na representação e o papel-chave da cultura na produção dos significados que permeiam todas as relações sociais levam, assim a uma preocupação com a identificação (Nixon, 1997). Esse conceito, que descreve o processo pelo qual nos identificamos com os outros, seja pela ausência de uma consciência da diferença ou da separação, seja como resultado de supostas similaridades, tem sua origem na psicanálise. A identificação é um conceito central na compreensão que a criança tem, na fase edipiana, de sua própria situação como um sujeito sexuado. O conceito de identificação tem sido retomado, nos Estudos Culturais, mais especificamente na teoria do cinema, para explicar a forte ativação de desejos inconscientes relativamente a pessoas ou a imagens, fazendo com que seja possível nos vermos na imagem ou na personagem apresentada na tela. Diferentes significados são

produzidos por diferentes sistemas simbólicos, mas esses significados são contestados e cambiantes. (WOODWARD, 2014, p. 18-19)

Laclau (1990 apud HALL, 2014, p. 110), considera que a formação de uma identidade sempre vai se relacionar com a exclusão de um dos polos que estão em disputa (homem/mulher; negro/branco). Para Hall, quando essa disputa acontece, é que se dá a suposta e equivocada compreensão que o branco é o “ser humano”. Ser negro ou ser mulher é uma marca em contraste com aqueles que não possuem marcas: o homem branco. (HALL, p. 110)

Stuart Hall (2014), tendo como base o ensaio *Os Aparelhos Ideológicos do Estado (1971)*, de Louis Althusser, estabelece um conceito de identidade que é importante para compreender os personagens Jackie Brown e Django. Para Hall (2014), identidade seria um ponto de junção entre o discurso que nos “interpela” com os processos subjetivos. Ou seja, é a costura de como somos questionados pela sociedade com a nossa construção particular enquanto sujeito. São práticas discursivas e uma adesão do sujeito ao fluxo do discurso. O termo que Hall usa é “ponto de apego temporário” e que pode ser compreendido como um cruzamento entre sujeito e discurso; as identidades são, para Hall, posições que ele tem que assumir diante de determinadas vivências, situações ou outras pessoas, ou seja, é uma representação. Ao mesmo tempo em que o sujeito é “convocado” para aquela identidade, ele também tem que investir nela. (HALL, p. 112).

Althusser (1971 apud Hall, 2014, p. 113), fala de um chamamento de um sujeito pelo discurso. Althusser, em sua definição de ideologia, trouxe para o mesmo cenário tanto a “função materialista da ideologia na reprodução das relações sociais de produção (marxismo) quanto a função simbólica da ideologia na constituição do sujeito (empréstimo feito a Lacan)”. (HALL, 2014, p. 113).

Hall (2014) afirma que o debate em torno da identidade é que levou a psicanálise lacaniana para a intelectualidade britânica. De certa forma, podemos traçar paralelos entre esse chamamento de identidade em específico e o entendimento do cinema como aparelho ideológico. Nesse ponto, a identidade (no argumento de Hall, a identidade feminina) e o cinema tem um papel fundamental e se inter cruzam.

O feminismo, porque a questão da forma como os indivíduos se reconhecem a si próprios como masculinos ou femininos e a exigência de que eles assim o façam parece estar em uma relação extremamente fundamental com as estruturas de desigualdade e subordinação que o feminismo se propõe a mudar. O cinema, porque sua força como um aparelho ideológico reside nos

mecanismos de identificação e fantasia sexual dos quais todos nós parecemos participar, mas que, fora do cinema, são admitidos, na maioria das vezes, apenas no divã [do psicanalista]. Se a ideologia é eficaz é porque ela age nos níveis mais rudimentares da identidade e dos impulsos psíquicos. (ROSE, 1986:5; apud HALL, 2014, p. 113)

Em Hall (1990, apud WOODWARD, 2014, p. 27) compreendemos que somos impelidos a se aproximar não somente das várias possibilidades oferecidas pela cultura, mas também pela gama de representações simbólicas e relações sociais existentes. Essa fuga apresentada nos filmes de Quentin Tarantino – *Jackie Brown* (1997) e *Django Livre* (2012) – manifesta-se como um diálogo com a diáspora que acontece ao redor do mundo. Essa diáspora é uma situação que vai desenvolver uma série de identidades que são trabalhadas e territorializadas em lugares distintos, ou seja, são identidades sem uma “pátria” definida e que provém de diversos agentes. A busca pela legitimidade de uma realidade passa pela efetiva sustentação a um passado que seja investido de brilho. É uma busca por uma “validação do passado em termos de território, cultura e local”. (WOODWARD, 2014, p. 28).

Woodward (2014) observa que as questões da diáspora, representação e identidade cultural em Stuart Hall são orientadas pela representação cinematográfica. Uma das formas é a representação de uma verdade do passado, tornando uma toda uma história em torno de um povo; a segunda forma é aquela em que também encontra a verdade em um passado, porém, também se é guiado por um devir, um vir a ser de uma comunidade imaginada. Essa segunda forma é uma identidade em transformação, uma identidade em constante deslocamento, uma identidade que é fluida (WOODWARD, 2014, p. 29).

A posição de Hall enfatiza a fluidez da identidade. Ao ver a identidade como uma questão de “tornar-se”, aqueles que reivindicam a identidade não se limitariam a ser posicionados pela identidade: eles seriam capazes de posicionar a si próprios e de reconstruir e transformar as identidades históricas, herdadas de um suposto passado comum. (WOODWARD, 2014, p. 29)

Silva (2014) acredita que existe uma hibridização que vai costurando identidades e que é fruto de relações entre diferentes grupos étnicos e raciais, frutos de uma vivência das partes envolvidas em situações de colonização ou destruição, ou seja é uma hibridização forçada. (SILVA, 2014, p. 86)

Os dois filmes de Quentin Tarantino analisados fogem dessa hibridização forçada, ou seja, há a valorização de uma identidade original, a raça negra, por parte dos principais que vão se deslocando para longe de um suposto território híbrido, no caso a

civilização norte-americana. “‘Cruzar fronteiras’, por exemplo, pode significar simplesmente mover-se livremente entre os territórios simbólicos de diferentes identidades. ‘Cruzar fronteiras’ significa não respeitar os sinais que demarcam [...] os limites entre os territórios das diferentes identidades.” (SILVA, 2014, p. 87-88)

Acreditamos que o trabalho do diretor Quentin Tarantino, bem como as pesquisas existentes em torno de seus filmes com ênfase na questão racial, deve ser estudado numa perspectiva de diálogo com questões referentes às problemáticas sociais e raciais existentes nos Estados Unidos. Não se trata nem de reificar seu trabalho cinematográfico ou mesmo de considerar este como único norte no que se refere à representação dos conflitos raciais. Mas sim de tentar compreender de que forma essas questões são trabalhadas pelo diretor, encontrando os pontos de convergência com outros pesquisadores da temática racial e os pontos de divergência.

A Teoria de Campo de Pierre Bourdieu auxilia a compreensão de como o diretor Quentin Tarantino conseguiu se destacar entre seus pares, com uma trajetória que conseguiu angariar uma série de reconhecimentos e consagração em festivais internacionais. O diretor Quentin Tarantino conseguiu, através da ressignificação e reconstrução de diversos gêneros cinematográficos, entre eles o *Neo-noir*, o *Blaxploitation* e o *Western*, uma posição de destaque. Para isso, em vários de seus filmes, em especial nos dois filmes estudados, *Jackie Brown* (1997) e *Django Livre* (2012), a representação racial em torno de personagens negros se mostrava algo importante. A influência da cultura afro-americana, em especial na música, no cinema norte-americano e na literatura pulp, foram elementos importantes para o impacto de Quentin Tarantino no imaginário popular. Como demonstrado, Quentin Tarantino foi um diretor independente nos anos 1990 que conseguiu realizar uma trajetória para alcançar um grande público.

E se a carreira do diretor se destaca no território do cinema norte-americano, ele consegue boa parte desse reconhecimento graças à construção de uma territorialidade simbólica em que o personagem negro obtém protagonismo nas narrativas de seus filmes.

O presente trabalho apresenta-se como um ponto de partida para futuros pesquisadores que também buscam compreender os mecanismos narrativos usados pelo diretor Quentin Tarantino para trabalhar a questão racial. Nesse sentido, podemos pensar como a carreira de outro cineasta, Adirley Queiróz, que possui também seu trabalho abarcado pela questão da consciência racial.

Assim como Quentin Tarantino, Adirley Queiróz também pode ser considerado um diretor influenciado pela cultura *Hip-Hop*. Santos (2016) destaca que o diretor brasileiro possui uma estética audiovisual que dialoga diretamente com a cultura do movimento *Hip-Hop* de Distrito Federal. A cultura de periferia se desenvolve na obra de Queiróz, dialogando com outros gêneros, como a ficção científica, o documentário, entre outros. O produto final é a obra fruto da vivência do cineasta na periferia e que, assim, se afasta dos clichês habituais ao se trabalhar as questões sociais brasileiras. (SANTOS, 2016)

Além disso, também vemos, no audiovisual como um todo, no cinema e na TV, um crescimento da representação racial e de discussões com as quais o presente trabalho também se relaciona. Para Mallent (2018), séries e filmes são ferramentas importantes que podem enfrentar o racismo cotidiano e a supremacia branca. Boas partes dos produtos audiovisuais norte-americanos nos últimos anos se veem influenciados pelo ativismo do “Movement for Black Lives”. Nos estatutos do movimento, podemos encontrar o seguinte texto:

Exigimos reparações pelos danos atuais e passados. O governo, as corporações responsáveis e outras instituições que tem tirado proveito do dano infligido às pessoas negras – desde o colonialismo à escravidão, passando pela negação sistemática e planejada de alimentos e habitação, o encarceramento massivo e a vigilância – devem reparar o dano cometido. (Movement for Black Lives, 2016: 229). (MALLENT, 2018, p. 293)

O presente estudo apresenta também seus limites por conta da questão racial ser extremamente abrangente, como nos lembra Mbembe (2016), que afirma que não se pode reduzir um ser vivo e seu corpo a uma questão de aparência, de pele ou cor para não se cair no risco de se criar uma ficção biológica. Para o autor, importante seria não cair num reducionismo para que o negro não seja compreendido unicamente através da diferença. (MBEMBE, 2016, p. 23).

Além disso, o trabalho do diretor Quentin Tarantino é extremamente ousado por apresentar, ainda nos anos 1990, uma proposta de protagonismo negro dentro de uma indústria que nasceu eurocêntrica. Porém, o diretor consegue ser extremamente eficiente ao realizar um trabalho autoral e que também se revela como algo mais do que um mero microcosmo da sociedade norte-americana no que se refere às questões raciais.

O pesquisador Adilifu Nama (2015) desenvolve um estudo de como praticamente toda a filmografia do diretor Quentin Tarantino tem uma conotação racial. Mesmo os que não apresentam o negro como protagonista, possuem elementos, em maior ou menor grau no que se refere às questões raciais. O novo filme de Quentin

Tarantino, *Era uma Vez... Em Hollywood (2019)*, embora só estreie em 15 de agosto de 2019, apresenta alguns elementos centrais em seu trailer e em sua divulgação: a representação majoritariamente branca no audiovisual norte-americano, no cinema e na TV (os dois personagens principais são um ator de um *Western* vivido por Leonardo DiCaprio e seu dublê vivido por Brad Pitt), o título em homenagem aos filmes de Sergio Leone (diretor ícone do *Western Spaguetti*) e o assassinato de Sharon Tate. Passando-se nos anos 1960, auge das discussões raciais, vale destacar que o trágico assassinato de Sharon Tate planejado por Charles Manson se aproveitou, em realidade e em sua lógica deturpada, dos conflitos raciais existentes nos anos 1960. Seu plano era antecipar um sério conflito racial para emergir como um forte líder religioso nos Estados Unidos.

Da infância problemática no interior americano às orgias com roqueiros famosos e uma obsessão pelos Beatles, cujas letras seriam uma "premonição" de uma suposta guerra civil entre brancos e negros que ele tentou "antecipar", Manson é descrito por biógrafos como um homem que buscava fama e reconhecimento a qualquer custo - na maioria das vezes, sem sucesso. [*] A vítima mais conhecida foi a atriz Sharon Tate, esposa do então já premiado diretor Roman Polanski, que morreu aos 8 meses de gravidez, depois de ganhar um Globo de Ouro. Seguindo ordens de Manson, membros da seita invadiram a casa da atriz e a mataram em posição fetal com 16 facadas. Outros quatro amigos e conhecidos que a visitavam também foram esfaqueados - um deles com 51 golpes. "Destruam totalmente todas as pessoas dentro da casa, da forma mais horrível possível", teria ordenado o líder. Uma de suas seguidoras, Susan Atkins, admitiu em tribunal que outros assassinatos macabros haviam sido previstos pelo guru, incluindo os de estrelas como Frank Sinatra e Elizabeth Taylor. As mortes foram resultado de uma tese apocalíptica de Manson, que dizia acreditar que brancos e negros travariam uma disputa sem precedentes nos Estados Unidos. Em suas pregações, ele dizia que o *White Album* (Álbum Branco), dos Beatles, - e em especial a música *Helter Skelter* - seria uma espécie de quebra-cabeças com revelações codificadas sobre a iminência do confronto racial pelo poder nos EUA. O objetivo de Manson era "acelerar" esta guerra racial, por meio de assassinatos falsamente associados a afro-americanos. Ele prometia proteção aos seguidores e dizia que se tornaria um messias ao fim da guerra. Durante os assassinatos na casa de Tate, os seguidores da seita espalharam pistas falsas, numa tentativa de incriminar os Panteras Negras, icônico grupo que lutava contra o racismo e chamava atenção na época por todo país. Em seu livro *Helter Skelter*, o promotor de justiça Vincent Bugliosi, responsável pelas investigações dos crimes, conta que policiais encontraram a palavra "PIG" ("porco") escrita com o sangue de uma das vítimas em uma porta da casa de Tate. O termo era usado pelos Panteras Negras em referência a policiais envolvidos em assassinatos e prisões preventivas de afro-americanos. Durante o julgamento, investigadores descobriram que Manson ordenou que cartões de crédito encontrados em carteiras de suas vítimas fossem deixadas em um bairro negro, na expectativa de que algum morador os usasse e fosse incriminado - o que não aconteceu.²⁰

²⁰ Disponível em <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/charles-manson-volta-as-manchetes-nos-eua-com-legado-de-racismo-conspiracoes-sobre-os-beatles-e-sangue.ghtml>> . Acesso em 26/03/2019.

Quentin Tarantino incorpora em sua realização cinematográfica a cultura negra, a formação racial nos Estados Unidos e o racismo institucionalizado. Seu objetivo, como demonstrado na presente pesquisa, é o desenvolvimento de uma territorialidade simbólica onde o personagem negro obtém protagonismo em suas narrativas. Citando Shohat & Stam (2006), o cinema dialoga com as ficções literárias nacionalistas ao imprimir uma série de acontecimentos para criar a percepção no público de um destino linear e compreensível. Os filmes tem a capacidade de criar a percepção de uma narrativa temporal que, em sua estrutura, irá ter um desfecho. Shohat & Stam (2006) afirmam que essa criação influencia o modo de pensar o tempo histórico e a história nacional. Não são apenas microcosmos que fazem o reflexo de um processo histórico já dado e aceito; o cinema possui um papel de criar matrizes ou padrões empíricos que moldam a história e configuram uma identidade nacional. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 145).

Concluimos que nossas hipóteses foram confirmadas no decorrer da pesquisa, demonstrando que o diretor Quentin Tarantino busca repensar os protagonistas negros em seus filmes, dialogando com diversos gêneros cinematográficos para o desenvolvimento de um território simbólico-cultural repleto de questões chaves e pertinentes a um recorte racial. Os personagens principais dos dois filmes analisados, Jackie Brown e Django, almejam a conquista financeira e a liberdade. Mas o que se concretiza de fato é uma espécie de fuga, um deslocamento, da condição social em que se encontram. Para o

O conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um 'outro' e de uma oposição rígida entre o de dentro e o de fora (HALL, 2006, p. 33)

Ou seja, a narrativa do diretor Quentin Tarantino em *Jackie Brown e Django Livre* segue a busca dos seus personagens principais por uma nova territorialidade. Ao orientar a narrativa de seus personagens para a Fuga, o diretor estabelece diálogo com o conceito de Diáspora, de pessoas que se deslocam de um território para outro território porque são impedidos de terem condições de crescer socialmente ou não são respeitados como seres humanos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALPENDRE, Sérgio. **Kill Bill, Música e o Cinema de Tarantino**. In: KURTINAITIS, Marcos (org.). **Mundo Tarantino**. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade**. Lisboa: 90 Graus Editora, 2005.

BAPTISTA, Mauro. **O Cinema de Quentin Tarantino**. São Paulo: Papyrus, 2010.

_____. **Prólogo — O Cinema de Quentin Tarantino**. Disponível em <https://www.academia.edu/4224774/O_cinema_de_Quentin_Tarantino> Acesso em 27/12/2017.

BAZIN, André. **O Cinema – Ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

_____. **The Cinema of Cruelty. From Buñuel to Hitchcock**. New York: Seaver, 1982.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2017.

BIANCHIMAN, Milly. **La historia del Cine Independiente**. 29/05/2010. Disponível em <<https://maxitell.wordpress.com/2010/05/29/la-historia-del-cine-independiente>>. Acesso em 20/02/2018.

BISKIND, Peter. **Como A Geração Sexo-Drogas-E-Rock´N´Roll Salvou Hollywood - Easy Riders, Raging Bulls**. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2009.

_____. **Down and Dirty Pictures**. Nova York: Brilliance Audio, Unabridged Edition, 2004.

BLAND, Simon. **Blackploitation, Noir and Jackie Brown** Disponível em <<https://homemcr.org/article/film-review-blackploitation-Noir-jackie-brown/>>. Acesso em 20/02/2019.

BORGES, Rafael Gonçalves. **A Transmodernidade No (Do) Cinema: Narrativas Antiprogresso A Partir Do Novo Western**. Jataí: IV Congresso Internacional de História: cultura, sociedade e poder, Anais do IV Congresso Internacional de História, 2014.

_____ **A Antítese Da Fronteira: O Western De Quentin Tarantino E O Seccionalismo**. Coimbra: Revista de História das Ideias, v. 35, p. 409-436, 2018.

BOURDIEU, Pierre. **Ofício de Sociólogo**. Petrópolis: Vozes, 2004.

_____ **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____ **Sobre o poder simbólico**. In: BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____ **A Economia das Trocas Simbólicas**. Trad. Sérgio Miceli et alii. Introdução Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BOX OFFICE MOJO. **“Black Panther (2018) - Domestic Total as of Feb. 23, 2018”**. Disponível em <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=mavel2017b.htm>>. Acesso em 24/02/2018

_____ **Quentin Tarantino – Ranking Diretor**. Disponível em <<http://www.boxofficemojo.com/people/chart/?view=Director&id=tarantino.htm&sort=rank&order=ASC&p=.htm>>. Acesso em 20/02/2018

CARREIRO, Rodrigo. **Do desprezo à glória: o spaghetti Western na cultura midiática**. Juiz de Fora: Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação

Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF. ISSN 1981- 4070. Vol.3 • nº2 • Dezembro, 2009.

CARREIRO, Marcelo. **Racismo na Construção Identitária: os casos cinematográficos de “Adivinhe quem vem para o jantar” (1967) e “Inimigo meu” (1985).** Aracaju: Cadernos do Tempo Presente, n. 18, p. 98-106, dez. 2014/jan. 2015.

CARVALHO, Clarissa; CEIÇA, Ferreira. **A mostra Filmes de Preto e o protagonismo negro no audiovisual goiano.** SEJA – Gênero, Sexualidade e Audiovisual, Goiás, 2017.

CASSETTI, Francesco; di Chio, FEDERICO. **Cómo Analizar un Film.** Barcelona: Ed. Paidós, 1994.

CASTELLANO, Mayka. **Gosto cult: a proximidade velada entre o cinema de arte e a cultura.** Rio de Janeiro: Revista Eco-Pós, UFRJ, v. 17, n. 3, 2014.

CASTRO, Katarina Brito; TEIXEIRA, Wanderley; FELIX, André. **A Miramax No Campo Da Indústria Cinematográfica Norte- -Americana: Uma Análise Das Disputas Pela Consagração E Pelas Bilheterias Na Temporada De Premiações De 1998.** São Paulo: EXTRAPRENSA (USP) – Ano IX – nº 16, 2015.

CAVALLERO, Jonathan. **Hollywood’s Italian American Filmmakers: Capra, Scorsese, Savoca, Coppola, and Tarantino.** Illinois: Champaign: University of Illinois Press, 2011.

COMAS, Angel. **De Hitchcock a Tarantino - Enciclopedia De 'Neo Noir' Norteamericano.** Madrid: T & B Editores, 2005.

COSTA, Bruno. **O pastiche em Bastardos inglórios.** São Paulo: Galaxia, n. 24, p. 141-152, dez. 2012.

DARBEL, Alain; BOURDIEU, Pierre. **O Amor pela Arte.** São Paulo: EDUSP, 2007.

DAHEN, Ricardo. **Branco sai, preto fica, de Adirley Queirós, estreia nesta quinta-feira.** Correio Braziliense. 19/03/2015. Disponível em <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/03/19/interna_diversao_arte,476080/branco-sai-preto-fica-de-adirley-queiros-estrela-nesta-quinta-feira.shtml>. Acesso em 20/02/2018.

DIAS, Arethusa Silvestri. **Django Livre: a dissonância temporal na construção do personagem-título.** Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Universidade do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

DIAWARA, Manthia. **In Search of Africa.** Londres: Harvard University Press, 2000.

_____ **O Espectador Negro – Problemas Acerca da Identificação e Resistência.** Tradução feita pelo jornalista Heitor Augusto a partir da versão publicada no livro *Film Theory and Criticism – Introductory Readings*. 6ª edição. New York: Oxford University Press, 2004.

EHRLICH, Michel; OSIPI, Josip Horus Giunta; RUY, Maria Victoria Ribeiro. **Cultura Western: Fronteiras, Territórios E Identidades.** Curitiba: Revista Cadernos de Clio, v. 6, n. 2, UFPR, 2015.

ENTMAN, Robert M.; ROJECKI, Andrew. **The Black Image in The White Mind.** Chicago And London: The University Of Chicago Press, 2000.

EVERETT, Anna. **Digital Diaspora – A Race for Cyberspace.** New York: T H E S U N Y S E R I E Scultural Studies In Cinema/Video Published by State University of New York Press, Albany. 2009.

FIGUEIREDO, Henrique. **Quando matar é cool: Tarantino e a Estetização da Violência.** In: KURTINAITIS, Marcos (org.). **Mondo Tarantino.** São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013.

FIGUEIRÓ, Belisa. **Django Livre e o Western: Uma aproximação com a teoria de André Bazin.** Sessões do Imaginário, v. 22, n. 37, p. 41-47, Porto Alegre, 2017.

FLORES, Elio Chaves; AMORIM, Alessandro. **Protagonismo Negro numa Perspectiva Afrocentrada.** São Luiz, Revista Brasileira do Caribe, São Luis, Vol. XI, nº22. Jan-Jun 2011, p. 59-78, 2011.

GALLAFENT, Edward. **Quentin Tarantino (On Directors).** Abingdon: Routledge, 2006.

GOES RIBEIRO, William de. **O Hip Hop Como Apropriação Multicultural: O Caso Das Rappers E O Projeto Cemina.** Curitiba: Divers@!, v. 2, n. 1, 2009.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização, do “fim dos territórios” à multiterritorialidade.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2ª ed. 2006.

JORGE, Marina Soler. **Cinefilia, Cult Movies e o filme Bastardos Inglórios, de Quentin Tarantino.** São Paulo: Galaxia, n. 25, p. 99-110, jun. 2013.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____ **Quem Precisa de Identidade? In: SILVA, Tomás Tádeu da (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis: Vozes, p. 103-133, 2014.

HOLM, D.K. **Quentin Tarantino - The Pocket Essential Guide (Pocket Essential series).** Harpenden: Matrix Digital Publishing, 2004.

KURTINAITIS, Marcos **De Jackie Brown a Django Livre: Influência, Apropriação e Black Music. In: KURTINAITIS, Marcos (org.). Mondo Tarantino.** São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013.

KURTINAITIS, Marcos **Mundo Tarantino: Uma Introdução. In:** KURTINAITIS, Marcos (org.). **Mundo Tarantino.** São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica.** São Paulo: 5. Ed, Atlas, 2003.

LAWRENCE, Novotny. **Blaxploitation Films of the 1970s - Blackness and Genre-Routledge (Studies in African American History and Culture).** New York: Edited by Graham Hodges, Colgate University, 2007.

MALLENT, Juan Vicente Iborra. **Black Lives Matter a través de las series de televisión estadounidenses.** Rioja: Revista Norteamérica, v. 13, n. 2, p. 279-297, 2018.

MBEMBE, Achille. **Crítica de La Razón Negra – Ensaio Sobre El Racismo Contemporáneo.** Barcelona: Futuro Anterior Ediciones, 2016.

_____ **Crítica Da Razão Negra.** Lisboa: Ed. Antígona, 2017.

_____ **Necropolítica: seguido de " Sobre el gobierno privado indirecto".** Barcelona: Editorial Melusina, 2011.

_____ **Entrevista Achille Mbembe: Pela abolição das fronteiras herdadas da colonização.** 16/10/2010. Disponível em <<http://www.buala.Org/pt/jogos-sem-fronteiras/pela-abolicao-das-fronteiras-herdadas-da-colonizacao-entrevista-a-achille-mbemb>> Acesso em 20/02/2018.

MESQUITA, Rafael Fernandes de; OLIVEIRA SOUSA, Sâmia Nagle de; MATOS, Fátima Regina Ney. Natal: **As Relações De Poder Em Estudo Observacional.** HOLOS, v. 8, p. 201-215, 2015.

NAMA, Adilifu. **Race on the QT: Blackness and the Films of Quentin Tarantino.** Austin: Texas: University of Texas Press, 2015.

ORTIZ, Mariana. **Cine Independiente vs Comercial**. Disponível em <https://www.academia.edu/8094605/Cine_independiente_vs_comercial>. Acesso em 27/12/2017.

ORTIZ, Renato (org.). **Pierre Bourdieu: Sociologia**. Trad. de Paula Montero e Alícia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983.

QUEIROZ, F. A. S.. **Onde - E Como - Tarantino É Adorno: A Relação Blaxploitation, Cinema Clássico E Inversão**. Goiás: UFG, 2014.

RODRIGUES, Virgínia Jorge. **Coração de ouro: o cinema melodramático de Lars Von Trier**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2011.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: EDUSP, 2002.

SAWIER, Pascoe. **O Mundo “N”**. *In*: WOODS, Paul A. (org.). São Paulo: Leya, 2012.

SERPA, Angelo (org.). **Espaços culturais: vivências, imaginações e representações**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Tomás Tádeu da. A Produção Social da Identidade e da Diferença. *In*: SILVA, Tomás Tádeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, p. 73-102, 2014.

SIMS, Yvonne. **Women of Blaxploitation: How the Black Action Film Heroine Changed American Popular Culture**. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005.

SODRÉ, Muniz. **Claros e Escuros – Identidade, Povo e Mídia no Brasil**. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

SOUZA, Lucas. **Bomba explode na cabeça e estraçalha ladrão: o estilo gângsta do cinema de Adirley Queirós**. Santiago: Palimpsesto. Revista Científica de Estudios Sociales Iberoamericanos, v. 7, n. 10, p. 091-099, 2016.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TARANTINO, Quentin. **Blaxploitation: O que é... O que Era! In: WOODS, Paul A. (org.)**. São Paulo: Leya, 2012.

THOMPSON, Anne. **The \$ 11 Billion Year - From Sundance to the Oscars, an Inside Look at the Changing Hollywood System**. Nova York: Newmarket for It Books, 2014.

TV BRASIL. **Joel Zito Araújo no Curta em Cena (entrevista completa)**. Youtube. 12 julho 2017, Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IgUObpnhtY4>>. Acesso em 20/02/2018.

VIANA, Larissa. **Negros Distintos Nas Américas: Escrita Da História E Protagonismo Negro No Pós-Abolição, 1890-1946**. Salvador: Afro-Ásia, 51. p. 247-273. UFBA. 2015.

VIDIGAL, Alex; DRAVET, Florence. **O bom, o mal ou o diferente: as transformações do gênero Western pelo faroeste italiano**. Brasília: Comunicologia-Revista de Comunicação da Universidade Católica de Brasília, v. 6, n. 1, p. 91-108, 2014.

WOODS, Paul A. Woods. **Quentin Tarantino**. São Paulo. Leya, 2012.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomás Tádeu da (org.)**. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, p. 7-72, 2014.

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____ **John ford e os heróis da transição no imaginário do western**. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo , n. 100, p. 171-192, Nov. 2014 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002014000300171&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 30/01/2019.

ZANETTI, Daniela. **O cinema da periferia: Narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

1. O Nascimento de uma Nação (D.W. Griffith, 1915)
2. The Realization of a Negro's Ambition (Harry A. Gant, 1916)
3. The Trooper of Troop K (Harry A. Gant, 1916)
4. Nos Limites dos Portões (Oscar Micheaux, 1920)
5. The Brute (Oscar Micheaux, 1920)
6. Son of Satan (Oscar Micheaux, 1922)
7. Direito Inato (Oscar Micheaux, 1924)
8. Corpo e Alma (Oscar Micheaux, 1924)
9. Millionaire (Oscar Micheaux, 1927)
10. E o Vento Levou (Victor Fleming, 1939)
11. O Falcão Maltes (John Huston, 1941)
12. Rashomon (Akira Kurosawa, 1950)
13. Matar ou Morrer (Fred Zinnemann, 1952)
14. O Grande Golpe (Stanley Kubrick, 1956)
15. Rastros de Ódio (John Ford, 1956)
16. A Marca da Maldade (Orson Welles, 1958)
17. Hercules Unchained (Pietro Francisci, 1959)
18. Acossado (Jean-Luc Godard, 1960)
19. Por um Punhado de Dólares (Sergio Leone, 1964)
20. Por uns Dólares a Mais (Sergio Leone, 1965)
21. Django (Sergio Corbucci, 1966)
22. Duelo em Diablo Canyon (Ralph Nelson, 1966)
23. Três Homens em Conflito (Sergio Leone, 1966)
24. A Primeira Noite de um Homem (Mike Nichols, 1967)
25. Era uma vez no Oeste (Sergio Leone, 1968)
26. Sem Destino (Dennis Hopper, 1969)
27. Angel Unchained (Lee Maden, 1970)
28. Get Carter (Mike Hodges, 1971)
29. Operação França (William Friedkin, 1971)
30. Shaft (Gordon Parks, 1971)
31. Sweet Sweetback's Baadasssss Song (Melvin Van Peebles, 1971)
32. Buck and the Preacher (Sidney Poitier, 1972)
33. Cool Breeze (Barry Pollack, 1972)
34. Hit Man (George Armitage, 1972)
35. O Poderoso Chefão (Francis Ford Copolla, 1972)
36. The Legend of Nigger Charley (Martin Goldman, 1972)
37. Chinatown (Roman Polanski, 1974)
38. Coffy (Jack Hill, 1973)
39. Claudine (John Berry, 1974)
40. Foxy Brown (Jack Hill, 1974)
41. Yakuza (Sydney Pollack, 1974)

42. Bucktown (Arthur Marks, 1975)
43. Tubarão (Steven Spielberg, 1975)
44. Take a Hard Ride (Antonio Margheriti, 1975)
45. Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)
46. Todos os Homens do Presidente (Alan J. Pakula, 1976)
47. Halloween (John Carpenter, 1978)
48. Superman – O Filme (Richard Donner, 1978)
49. Alien (Ridley Scott, 1979)
50. Máquina Mortífera (Richard Donner 1987)
51. O Portal do Paraíso (Michael Cimino, 1980)
52. Os Caçadores da Arca Perdida (Steven Spielberg, 1981)
53. Sexo, Mentiras e Videotape (Steven Soderbergh, 1989)
54. Os Donos da Rua (John Singleton, 1991)
55. Amor à Queima-Roupa (Tony Scott, 1993)
56. Cães de Aluguel (Quentin Tarantino, 1993)
57. Perigo para a Sociedade (The Hughes Brothers, 1993)
58. Assassinos por Natureza (Oliver Stone, 1994)
59. Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1994)
60. Grande Hotel (Allison Anders, Alexandre Rockwell, Robert Rodriguez, Quentin Tarantino, 1995)
61. Um Drink no Inferno (Robert Rodriguez, 1996)
62. Jackie Brown (Quentin Tarantino, 1997)
63. As Loucas Aventuras de James West (Barry Sonnenfeld, 1999)
64. Kill Bill — Volume 1 (Quentin Tarantino, 2003)
65. Kill Bill — Volume 2 (Quentin Tarantino, 2004)
66. À Prova de Morte (Quentin Tarantino, 2007)
67. Bastardos Inglórios (Quentin Tarantino, 2009)
68. Django Livre (Quentin Tarantino, 2012)
69. Beatitude (Dell Freire, 2015)
70. Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queirós, 2015)
71. Os Oito Odiados (Quentin Tarantino, 2015)
72. Luke Cage (Cheo Hodari Coker, *showrunner*, 2016-2018)
73. Pantera Negra (Ryan Coogler, 2018)
74. Era uma vez... Em Hollywood (Quentin Tarantino, 2019)