



Kill Bill - Volume 1 (Quentin Tarantino, 2003)

Os colecionadores da arca perdida: Cultura pop e memória nas autorias do cinema

Ana Paula Penkala¹
Professora dos cursos de Cinema e de Design da UFPel

TESES (SOBRE O CINEMA DA MEMÓRIA)

“Decifrei o código que o Tarantino criou”, diz o personagem interpretado por Selton Mello para o colega, representado por Seu Jorge, no curta brasileiro *Tarantino's mind* (Republika Filmes, 2006). A partir daí, desenvolve sua “tese” sobre as “teses” do cineasta norte-americano, destrinchando vários de seus filmes por meio daquilo que o diretor tem de mais característico: seus diálogos. Os diálogos de seus roteiros são conhecidos não apenas pelo conteúdo fortemente centrado em assuntos da cultura popular como também pela forma pouco usual como são apresentados: vêm de lugar nenhum, levam a lugar algum e basicamente “falam sobre nada”. Demorou algum tempo para que o diretor começasse a ser reconhecido pelo grande público por outras marcas de autoria, como as referências visuais, algumas delas, bastante explícitas, ao cinema oriental (filmes de *kung-fu* e de samurais), aos “filmes B” dos anos 70 e aos *westerns*.

Tarantino's mind gira em torno das “teses de Tarantino”, as quais formariam uma costura que articularia todos os seus filmes, incluindo aqueles que apenas roteirizou. Toda a dinâmica e estrutura do filme é uma referência dupla ao cinema tarantinesco: a sequência toda é um diálogo sobre cultura pop, marca do diretor, e também uma citação aos diálogos mais famosos dos filmes desse cineasta norte-americano, ambientados em lanchonetes². Tarantino é um produtor de *remixes*, já se diz³. É um mestre na arte de reproduzir a cultura pop e, por isso, faz circular tantos dos elementos dessa cultura – como as

1 - penkala@gmail.com

2 - A exemplo de *Cães de aluguel* (*Reservoir dogs*, 1992), *Pulp Fiction* (1994) e até do mais recente, *À prova de morte* (*Death proof*, 2010).

3 - Sobre isso, ver também <http://www.youtube.com/watch?v=Z5_cWAOGI3k>.

músicas que fizeram uma época e as quais ele tenta recuperar, dando a elas um novo lugar de destaque, como faz com alguns atores; e, principalmente, filmes. Mas seu papel no cenário contemporâneo da produção cinematográfica é mais complexo e mais significativo que *remix* sugere. Embora nem sempre o termo seja atribuído de forma pejorativa, acredito que se deva pensar a marca de autoria do diretor de uma forma mais justa: Tarantino é um cineasta da memória.

Muito já se disse sobre a “escola de cinema” na qual Quentin Tarantino obteve grande parte de seu conhecimento. O diretor é de uma geração de jovens cinéfilos que, diferente de alguns de seus antecessores, não fez faculdade de cinema, mas aprendeu a fazer filmes a partir do repertório proporcionado pela cultura da TV e do videocassete. Aos 22, no início dos anos 80, foi atendente de uma videolocadora, a *Video Archives*. Como a loja, Tarantino é um arquivo de títulos ambulante, reproduzindo em seus filmes a memória da cultura popular do século XX que é, preponderantemente, uma memória da televisão e do cinema. Sua obra, e principalmente as marcas autorais que deixa em seus filmes, são expressões que reiteram valores contemporâneos na cinematografia: o colecionismo, a memória, as referências e citações e a remediação de imagens de arquivo. O colecionismo, as referências e citações, principalmente, são aquilo que constitui esse cinema da memória de que estou falando aqui.

Com a geração de cinéfilos que começou a ver filmes pela TV e, depois, no videocassete, um novo tipo de cineasta surge, com uma grande propensão para recordar em seus filmes. O que conceituo como cinema da memória, no entanto, não é apenas prerrogativa de uma geração, mas de uma produção, relacionada ao tempo, à contemporaneidade, ao *Zeitgeist*⁴ ao qual se dá o nome de pós-modernidade. O que este trabalho propõe, já amparado por uma pesquisa que venho desenvolvendo sobre cinema e memória na pós-modernidade, é começar a pensar a produção cinematográfica como um contexto complexo de articulações que envolvem sociabilidades (através dos *memes*, por exemplo, que são códigos que carregam unidades de memória), apropriações (como o colecionismo e as referências) e a memória (manifesta nas referências e citações e no espírito da produção da época, onde o cinema contemporâneo trabalha a constante recuperação e remediação). Nessa discussão, que é um esboço inicial de pesquisa, parto de um universo de filmes

4 - *Zeitgeist*, do alemão “espírito do tempo” ou mesmo “sinal dos tempos”.

produzidos a partir dos anos 80 e que apresentam a citação e a referência como marcas de autoria de um diretor (ou meio de produção), privilegiando aqui elementos de linguagem e aspectos estéticos visuais. Apresento, a seguir, alguns dos pressupostos que deverão guiar a pesquisa, os principais conceitos articulados nela e dou início à abordagem de um referencial teórico interdisciplinar.

O ZEITGEIST E A LÓGICA MIDIÁTICA: COLECIONISMO E MEMÓRIA NA ERA DO VISÍVEL

Se Fredric Jameson nota na *pop art* uma das gêneses do pós-modernismo, segundo Perry Anderson (1999), um de seus leitores mais justos, é principalmente por conta das “imagens de imagens”. Anderson diz que Warhol, na arte que misturava fotografia, pintura, cinema, artes gráficas e jornalismo, era um “pós-moderno completo”. Uma arte que é caracterizada por alguns elementos, entre os quais o que ele chama de “reverência heliotrópica à mídia” (Anderson, 1999, p. 113). Assim é o cinema pós-moderno, fruto de uma “era do visível” e atravessado pela cultura visual das mídias. (Penkala, 2011) O espírito do tempo manifesta no cinema seu “gosto de época”, cheiro de recorrências que começam a aparecer a partir dos anos 80 preponderantemente (Penkala, 2011). Pensando o *Zeitgeist* pós-moderno como um conjunto de lógicas que convergem para algo maior que as aglutina, a *lógica midiática* (Penkala, 2011), é possível compreender em profundidade a “retórica visual pós-moderna” (Cauduro, Perurena, 2008) e, dessa compreensão, discutir a referência, citação e a colagem de imagens de arquivo como um dos elementos mais recorrentes dessa lógica e retórica.

A imagem pós-moderna é caracterizada pela falta de preocupação com qualquer pureza estilística, assumindo sua natureza de cópia, citação, de híbridos formados a partir de repertórios visuais oriundos de períodos históricos diferentes, como dizem Flávio Cauduro e Pedro Perurena (2008). A lógica midiática e o próprio espírito do tempo como um contexto histórico, cultural e social estão manifestos nos produtos que circulam pela cultura, nos discursos e nos hábitos mediados na contemporaneidade como *figuras*, ou seja, manifestações históricas de um fenômeno (Penkala, 2011; Calabrese, 1987). Elas são atualizadas em *formas*, como as imagens recorrentes que observo em minhas pesquisas. As *figuras* pós-modernas com as

quais trabalho, a partir de uma recuperação e releitura da retórica visual de Cauduro e Perurena (2008), são cruciais para esta discussão, que procura costurar um processo que vai da *apropriação* de outras imagens, passa pela *citação* e pela *referência* e quase sempre resulta em uma estética de *retroação* ou *revival*. O que atravessa socialmente esses produtos da cultura e essas figuras é o *coleccionismo* e a *memória* enquanto formas de sociabilidade, constituição de identidade e manutenção cultural.

O coleccionismo é uma forma de reter, classificar e atualizar uma identidade, funcionando como um dos instrumentos de memória mais efetivos de nossos tempos. É também uma forma de sociabilidade. Colecionar, segundo Ribeiro (2008), é fazer um inventário da memória dos objetos ressignificados. Esses objetos são retirados do mundo, de seus lugares, portanto. São deslocados. A autora cita a obra de Paulo Gaiad⁵ de 2002, *Receptáculos da Memória*, para a qual o artista plástico solicitou que pessoas lhe enviassem objetos que fossem capazes de sintetizar momentos. Os objetos, “[...] depositários de uma afetividade que simboliza o tempo passado de forma inexorável e, por isso, totalmente idealizado [...]”, segundo Ribeiro (2008, p. 800), reforçam o papel do artista como articulador de outras possibilidades de significação, não mais como gênio criador. Nas artes plásticas, isso está posto em questão desde há muito, e nos é constantemente lembrado pela icônica obra de Marcel Duchamp.

Quando Duchamp, ainda no início do século XX, expõe um objeto manufaturado como obra mental, *desloca a problemática do processo criativo pondo em evidência o olhar dirigido pelo artista ao objeto* [...]. Afirma que o ato de eleger basta para fundar a operação artística: dar uma nova idéia, um novo significado [...]. Na Pop Art e no Nouveau Réalisme, a apropriação de objetos da cultura de massa e da sociedade de consumo torna-se a principal forma de realismo no final do século XX [...]. *A referência do artista passa então a ser a cultura* [...]. (Ribeiro, 2008, p. 797, grifos meus)

A autora ainda destaca que embora a incorporação de signos da cultura de massa, de objetos que não sejam propriamente “da arte” e aqueles provenientes da sociedade de consumo tenha em Duchamp

5 - Mais sobre a obra de Gaiad: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Garcez.pdf>>. Acesso em 25 mai 2012.

um precedente, a *apropriação* na arte sempre existiu. O termo *apropriação*, no entanto, surge no final dos anos 70 indicando “[...] uma modalidade artística que sintetizava as modificações causadas na sensibilidade contemporânea pela proliferação das imagens dos meios de comunicação de massa” (2008, p. 796). A partir dos anos 90, o número de apropriações na arte vai aumentar, pelo que a autora reconhece como uma reação à superprodução de imagens, que não mais é vista como um problema, mas como um sistema cultural.

Não é novidade, portanto, que *autoria* e *coleccionismo* estejam dentro de um mesmo complexo de práticas e discussões, o que proponho é estudar essas recorrências no cinema a partir dos anos 80 sob um outro ângulo. Não que Tarantino e seu estilo *bric-à-brac*⁶ não seja percebido e problematizado enquanto estética, por exemplo, mas vejo que a referência, citação e o coleccionismo podem ser pensados, também, como sociabilidade, processo de manutenção de memória e no âmbito da produção autoral. A memória é a questão por trás da grande discussão sobre a pós-modernidade ter perdido o senso histórico. A falta de um senso ativo de história é uma das principais características deste tempo. Jameson, segundo Anderson (1999), fala sobre um “parasitismo do passado”, uma forma de vampirismo que perpassa a produção visual (pós-)moderna. Aceitando essa perspectiva, exergo nessas práticas indícios de um movimento que pode ser fundador de uma nova sociabilidade e uma tentativa de recuperação e manutenção de uma memória. O que não é senão um ato de coleccionismo por excelência, tanto nos processos de coleta, organização, classificação, quanto no deslocamento de objetos por meio tão somente de uma razão sensível. Esse deslocamento tira imagens de sua função primordial, como o faz qualquer colecionador de qualquer objeto, e dá a elas um lugar de destaque definido apenas pela relação de afeto entre colecionador e objeto, pelo novo significado que se passa a atribuir à coisa, pela apropriação de algo por seu valor de memória, de receptáculo de tempo. O *bric-à-brac* cinematográfico então coleta peças de valor ornamental, sentimental ou raridades. Não deixa de ser uma reação ao *Zeitgeist* de nossa cultura do visual.

6 - Termo do francês que designa os objetos organizados, por antiquários na maioria das vezes, por serem raros ou por seu valor ornamental ou sentimental. Basicamente diz respeito a toda prática de coleta, classificação, organização e manutenção de objetos antigos que não são mais facilmente encontrados ou que deixaram de ter papel central na vida cotidiana.

Parte da lógica midiática que rege a pós-modernidade está, assim, caracterizada como um imenso banco de dados visual. A sociedade do espetáculo é, de certa forma, o arquivo fotográfico, filmográfico, videográfico e/ou televisual de pelo menos os últimos 100 anos. [...] Por isso se fala em *cinema do depois*, aquilo que vem após tudo já ter sido feito no cinema. Restam aos cidadãos dessa pós-modernidade, destituídos do tal sentido ativo de história, recuperar incessantemente a memória visual; fazer eternas retrospectivas das imagens que marcaram o mundo [...]. (Penkala, 2011, p. 83, grifo meu)

O *Zeitgeist* pós-moderno pode ser marcado pela reiteração da perda do sentido de história como também produzir na cultura uma tentativa de absorver a história por meio de um deslocamento e resignificação de partes dessa história. As peças da história são, também, objetos para a sociabilidade. O colecionador é um indivíduo, e deposita sobre o ato de colecionar e sobre a própria coleção sua identidade, sua relação com o tempo, sua segurança de individualidade. Porém, é da natureza do colecionismo também o contato com o mundo externo, não raro com outros colecionadores. Esse contato se dá ora por estabelecer-se como colecionador, ora por depender do mundo externo para dele deslocar seus objetos de culto, ora por ver no contato social uma forma de manutenção daquilo que coleta, organiza e classifica. O colecionador é um indivíduo e ao mesmo tempo um elo em uma rede de indivíduos que precisam atualizar seu colecionismo pela interação com o outro.

Esse colecionismo, no entanto, não é apenas um fazer que depende do mundo concreto, do objeto físico. Coleciona-se selos, rótulos de bebidas, fotografias, mas dessas coleções dependem as histórias que lhes dão suporte. Um selo tem função, tem valor de uso transformado em valor sentimental e valor de troca. Valor sentimental no próprio ato de colecionar e também no processo de busca do selo; valor de troca depositado sobre o valor sentimental. Na interação dos colecionadores, o conhecimento, assim como a história dos objetos, é fator de sociabilidade. A identidade do colecionador não está constituída apenas pelo que possui, ou por quanto possui, mas pelo que conhece sobre aquilo que possui. No universo colecionista, conhecer os objetos e os códigos dá ao colecionador maior *status* entre seus pares (e até perante o todo social formado por “não iniciados”). Tarantino é, nesse sentido, um colecionador, e não está

só em seu colecionismo.

Francisco Marshall (2005) aponta que o colecionismo tem relevância trans-histórica e que suas formas construiriam um sistema de funções que implicariam, cognitivamente e culturalmente, para um melhoramento da espécie. Os “trunfos do neolítico”, diz Marshall, entre os quais a domesticação de sementes e animais e a vida em cidades, seriam “[...] frutos de culturas codificadas, de sistemas de transmissão de memória e de instituições sociais para aprendizagem de ofícios especializados” (2005, p. 15). Colecionar faz parte de um processo de construção identitária, de uma prática de organização e inventário da memória, e, como ressalta Marshall, é também uma narrativa. Através daquilo que coleta, organiza, guarda e busca como forma de expressão, de documentação memorial e de estabelecer-se como sujeito, o colecionador se narra, e narra uma história por meio de objetos que são códigos, assim como a fala, a literatura e o cinema o fazem. Os códigos são os objetos, a linguagem é a ordenação e seus derivativos, a narrativa é a expressão de um discurso de identidade, e uma abertura para o diálogo. Um diálogo com aqueles que reconhecem esses códigos. No caso de diretores como Tarantino, que colecionam objetos que narram outras histórias para além da narrativa (não)linear de seus filmes, o objeto colecionável, a “memorabilia”, é o código para uma conversa entre aqueles que colecionam, também, referências. Talvez não como diretores, mas como espectadores. Esses cineastas conversam com seus pares, referenciando-os, citando-os, homenageando-os; com seus espectadores, que aguardam para ver qual a organização o diretor deu para seus colecionáveis, o que/quem citou e como citou. A comunidade de fãs desses filmes, diretores ou simplesmente dos gêneros desse cinema conversa entre si, usando essas coleções dentro de sua linguagem fechada de códigos só compreensíveis para os iniciados. Esses códigos e o colecionismo fazem parte de um complexo de marcas que evidenciam o diretor como autor.

O RETRATO DO AUTOR ENQUANTO AUSENTE

No ensaio que Roland Barthes (1984) escreve em 1968 chamado *A morte do autor*, a escrita era um neutro, um preto-e-branco no qual a identidade se perdia. Dizia que o autor é uma invenção moderna,

dos tempos em que o *indivíduo* tem prestígio, e que a ideia que se tem de literatura é centrada de forma tirânica no autor. O texto é um espaço de dimensões múltiplas, continua, um “tecido de citações”, de escritas variadas que não são originais. É assim que Michel Foucault (2002) também vai definir *autor*: o espaço de vários discursos.

No cinema, o autor vai surgir a partir de um ato político, um manifesto oficializado com o nome de “política dos autores” que aglutinou o que já vinha sendo escrito de mais impetuoso pelo grupo de críticos da revista *Cahiers du Cinéma*. Nos anos 50, (em sua maioria) jovens franceses cinéfilos e críticos da revista – mais tarde alguns dos mais importantes cineastas daquela geração – deram início a um pensar sobre cinema como talvez nunca antes. O apreço desses críticos pelo cinema dos EUA, até então visto na Europa como algo do “gosto popular”, caracterizou a política dos autores e, depois, influenciou alguns dos filmes desses críticos, como François Truffaut.

Mais tarde, em tradução para o inglês assinada pelo crítico norte-americano Andrew Sarris, a política dos autores gerada nas discussões dos textos dos *Cahiers* virou *auteur theory*. A perda que a tradução equivocada causa é que não se compreenda a política dos autores como o que de fato foi: um plano de ação, uma estratégia. A popularização da *auteur theory* no círculo anglófono, segundo Pellejero, veio na contramão da via pela qual já transitava Michel Foucault e Roland Barthes. Em 1966, Foucault encerra seu *As palavras e as coisas* (1994) anunciando a morte do sujeito. Fazendo um panorama sobre a dimensão da política dos autores (no cinema) *versus* a morte do autor, ou sua ausência/vazio (especialmente na literatura), Pellejero coloca a questão estruturalista no centro da discussão. Citando Peter Wollen (1984, p. 81-2⁷, apud Pellejero, 2011, p. 75), diz que

a descoberta de que as características que definem o trabalho de um autor são necessariamente aquelas que se apresentam imediatamente como evidentes. O propósito da crítica é, portanto, a descoberta de um núcleo de motivos básicos, frequentemente recônditos, sob a capa dos contrastes superficiais entre tema e forma de tratamento. O padrão formado por esses motivos... oferece ao trabalho de um autor a sua estrutura particular, ora definindo internamente o corpo

7 - WOLLEN, Peter, *Signos e Significação no Cinema*, Livros Horizonte, Lisboa, 1984.

da sua obra, ora distinguindo-a de outras.

A importância da política dos autores para a crítica, como destaca ainda Pellejero, foi servir como marco de referência amplo. Isso enriquece, sem dúvida, a própria compreensão que se tem do cinema. A política dos autores defendia o diretor como responsável pela obra. O ganho teórico que essa política instaura na perspectiva do cinema no século XX é inquestionável. Primeiro porque a discussão sobre a cultura visual e sobre o cinema passa a ser levada a sério no âmbito acadêmico; segundo porque o cinema norte-americano, sempre (e ainda hoje) visto por muitos como produto industrial (portanto padronizado, “sem aura”) e como veículo de alienação, passa a ser visto não apenas pelo sistema de gêneros, pela estrutura, pelo *star system* ou como entretenimento de massas, mas como obra de uma subjetividade, como produto de uma mente criadora.

A grande discussão da autoria na literatura está posta sobre uma questão que, de certa forma, sempre vai perpassar a própria percepção do fílmico. Trata-se, grosso modo, de perceber (ou não) o que o diretor – enquanto autor, gênio criativo por trás da obra – quis dizer com o filme. Barthes (1984) estabelece um sucessor para o autor morto, que seria o *leitor*. Foucault (2002), ao rever suas próprias posições, em 1971, como destaca Eduardo Pellejero (2011), reforça essa ideia quando pensa o autor como ausência. Na escrita, ainda que mantenha marcas particulares que o caracterizem e diferenciem de outros autores, o sujeito se ausenta para permitir ao leitor que faça sua própria interpretação. No cinema, o leitor é o espectador, porém o que se coloca como questão no cerne da política dos autores – traçando aqui um paralelo entre as figuras na literatura e no cinema – é o lugar do crítico. Se ao leitor cabe um lugar de intérprete deixado pela ausência-sacrifício do autor, ao crítico cabe o papel de reconhecer esse autor de cinema. Esse lugar do crítico passa por uma “decisão metodológica” dos *Cahiers*, como coloca Pellejero (2011), sendo o *autor* o centro de formulações as mais diversas. Desde as que colocam o crítico na função de reconstruir princípios de variação nos filmes de um diretor ou traços típicos neles, passando pelas ideias de um diretor com “teses” que são repetidas de formas diferentes, até chegar ao reconhecimento da repetição como evidência de uma “visão de mundo”⁸ cuja forma, no entanto, não seja rigorosamente uma estrutura.

8 - O termo usado pelo autor foi *weltanschauung*, conceito muito importante na filosofia alemã. Cf. <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Weltanschauung>>.

Não proponho aqui, no que tange a autoria, discutir o leitor/crítico/espectador como aquele que constrói o discurso, por um lado; nem o diretor/autor que “quer dizer alguma coisa”, por outro. O autor pode estar em ausência, em negação ou, como acredito que seja possível perceber no cinema atual, afirmando sua identidade como resultado de um complexo formado por outros autores, sua identidade de autor colecionista, fetichista dos ícones. Proponho a reflexão sobre um processo que talvez seja intermediário e a um só tempo dialógico e individual. Dialógico porque busco observar, na expressão estética do autor, marcas de uma conversação, de uma fala que espera o reconhecimento. A referenciação, citação, homenagem, o pastiche, são todos processos estabelecidos com o pressuposto da sociabilidade, do diálogo, da leitura e compreensão de códigos. O diretor só faz referência a uma série de filmes não por capricho, pelo prazer de esconder em sua obra a ponta de tantas outras obras que fazem parte de seu imaginário e formação. O faz por saber que, de um outro lado, existe o espectador iniciado que vai compreender a piada, a citação, a homenagem. Bernardo Bertolucci, quando dirigiu *Os sonhadores* (*The dreamers*, 2003), optou por fazer referências traduzindo (quase literalmente) cenas clássicas de alguns dos mais importantes filmes do século XX e inserindo, entre alguns cortes, a cena original. Como faz na sequência da corrida dentro do Louvre, que repete quase identicamente a sequência de *Bande à part* (*Bande à part*, 1964), um clássico de Jean-Luc Godard, alternando com imagens do original⁹ (Figura 1). A cena termina com os personagens de Bertolucci cantando a música de *Freaks* (Tod Browning, 1932), também com alternância de imagens da cena de 1932. *A Band Apart*, é interessante dizer, é o nome que Tarantino, fã do filme de Godard, dá à produtora de seus filmes.

O autor pós-moderno enfrenta um esgotamento de tudo o que é visual. Tudo já foi dito, todo cinema já foi feito, tudo já foi mostrado. Por isso Philippe Dubois (2004) fala em um cinema *maneirista*, um “cinema do depois” (Penkala, 2011), como veremos adiante. Mas não acredito que o cinema pós-moderno seja um *bric-à-brac* de citações e referências apenas por impossibilidade de dizer algo totalmente novo, por ser fruto de uma era onde tudo já foi visto. Acredito, sim, na nostalgia e na retroação. Nostalgia que Jameson (1996) e Anderson

9 - Como se pode ver nesta edição: <<http://www.youtube.com/watch?v=P4MV1NLejQ0>> (acesso em 5 junho 2012).

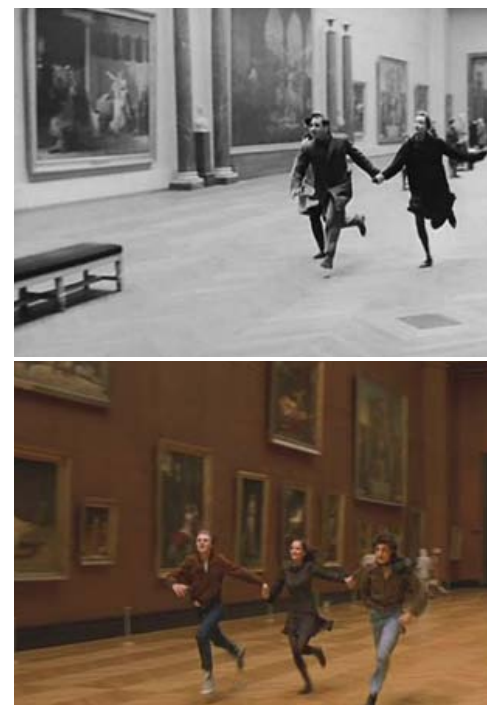


Figura 1: em preto e branco, a cena de *Bande à part*, seguida de sua citação em *The dreamers*, em cores. (Imagens: DVD)

(1999) vão acabar por chamar de parasitismo sobre o velho, eterno retorno ao passado, relação vampírica com o antigo. Alguns cineastas contemporâneos demonstram seguir outro caminho, que não deixa de ser nostalgia ou uma espécie de parasitismo, nessas suas colagens colecionistas, evidenciando a tentativa de recuperação e reorganização da memória. O colecionismo como um fazer individual, constrói memória pessoal e identidade; mas também diálogo, encerrando em si uma potência de sociabilidade, de relação com o outro, de estabelecimento de um código comum do qual partilha uma dada comunidade. Alguns autores estabelecem sua marca nesse espaço, deixando sinais que vão da citação mais literal (como no filme citado de Bertolucci) às referências mais sutis (como no caso dos filmes de Brian de Palma, com referências ao estilo de Alfred Hitchcock). Esses sinais, no todo do filme e do conjunto da obra do diretor, formam *a coleção*, um inventário de uma certa imageria que o autor compartilha com aqueles que também “colecionam” referências cinéfilas. A cinefilia relacionada ao fazer crítico na época do surgimento da política dos autores tem seu desdobramento lógico na produção cinematográfica pós-moderna (e quando Tarantino “batiza” sua produtora com o nome de um dos filmes de Godard, está fazendo também sua *reverência* cinéfila). Nos anos 50 e 60 os *Cahiers* eram cinéfilos com um fraco pela produção profusa do cinema norte-americano do qual, por isso, conheciam a estrutura de gênero e também a marca dos autores. Sua discussão era uma forma de, por meio de um olhar mais denso, garantir uma autoridade de conhecedor que caracteriza o crítico. Sua prática posterior foi fazer cinema. Um cinema repleto de referências à cultura visual dos filmes dos EUA. Cineastas da geração posterior, como George Lucas, Steven Spielberg, Brian de Palma¹⁰ e, mais tarde, Quentin Tarantino (entre outros), trilharam caminhos parecidos, partindo do amor pelo cinema para a homenagem aos seus diretores e filmes favoritos (ou simplesmente aos clássicos). Essa geração de autores colecionadores marca sua obra pela recuperação, releitura, ressignificação da obra de seus ídolos. Alguns desses novos autores trabalham sobre a imageria do cinema, outros sobre a imageria da cultura popular, e outros ainda recuperam a imageria de outros autores.

10 - Em 1981, Brian de Palma dirige *Um tiro na noite* (*Blow out*), que faz uma referência tanto ao título quanto ao próprio *leitmotiv* de *Blow-up*, por trás *daquele beijo* (*Blow-up*, 1966), um dos filmes mais importantes de Michelangelo Antonioni.

A relação de diálogo que esses autores pretendem estabelecer através dessas citações e referências se dá através dessas unidades de memória, os *memes*. O *meme de cinema*, conforme venho tratando em minhas pesquisas, é um conceito que tem origem na prática social do meme de Internet, o qual, por sua vez, tem origem na teoria genética. Como prática social, o *meme* é, segundo Blackmore (1999¹¹, apud Recuero, 2006), uma forma de aprendizado fundamentada na *imitação*. Na taxonomia de memes proposta por Raquel Recuero (2007), um dos tipos, o *meme local*, depende da interação e, por isso, tem como característica a capacidade de gerar agregação. “[...] Esses memes proporcionam que os laços sociais sejam fortalecidos, reduzindo as distâncias sociais e criando grupos.” (Recuero, 2007, p. 28)

A função bem sucedida de um *meme* de cinema – ser muito replicável/replicado e bem compreendido – é algo que depende de um suporte, dado por uma cultura, e da interação social, algo que acaba por fortalecer laços entre os membros dos grupos e por assegurar a manutenção da linguagem que atravessa esses códigos. Os grupos, que podem ser os cinéfilos, os “nerds de cinema” ou os conhecedores da linguagem cinematográfica (críticos, por exemplo), são colecionadores de memórias. A interação entre seus membros se estabelece por uma identificação e pelo prazer no reconhecimento dessas referências, citações, homenagens e marcas de autoria de forma geral. A manutenção da sociabilidade dentro desses grupos se faz, entre outras coisas, sobre o sentimento de pertencimento dos membros com relação ao que os une, e essa pertença se dá pelo reconhecimento desses códigos, desses *memes*. O suporte que a cultura dá a esses *memes* é visto especialmente no cinema norte-americano, onde a recorrência das referências e citações evidencia a potência de diálogo que o colecionismo pressupõe.

O COLECIONISMO NOS TEMPOS DA COLAGEM: O PAPEL DA MEMÓRIA NA ERA DO FIM DAS GRANDES NARRATIVAS

A prática da colagem, da apropriação e da citação é amplamente

11 - BLACKMORE, Susan. *The Meme Machine*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

descrita como parte da retórica visual pós-moderna, como venho dizendo aqui. “Apropriação/citação” é a primeira das 10 categorias definidas por Flávio Cauduro e Pedro Perurena (2008) que vão constituir essa retórica. “Ao misturar formas familiares com novas mensagens, os designers apostam no imaginário coletivo para o entendimento da ironia e irreverência de suas mensagens [...]”, falam os autores (p. 108). Essa aposta no imaginário coletivo, que não é só prerrogativa do design ou da publicidade, é uma carta de partilha das mesmas imagerias, uma prática que se faz a partir do reconhecimento de que certos objetos de memória são parte de um inventário universal ou, ao menos, de um inventário particular, de uma comunidade específica. Dubois (2004) divide em quatro as eras do cinema. A última, que tem início no final dos anos 70, é o *cinema maneirista*, o cinema típico dos anos 80:

O cinema “maneirista” é portanto, em primeiro lugar, um “cinema do depois”, feito por quem tem a perfeita consciência de ter chegado tarde demais, num momento em que certa perfeição já fora atingida em seu domínio. [...] o problema fundamental que se coloca para o maneirismo é o de como fazer ainda, como lidar com a tradição. (Dubois, 2004, p. 149)

Não necessariamente sem opções, a não ser a de fazer um cinema “à maneira de”, mas certamente enxergando no passado a perfeição já atingida, o autor de cinema tipicamente pós-moderno é aquele que, entre tantas outras “manias”, dedica sua obra a um reconhecimento dessa perfeição, uma reverência nostálgica de quem nasceu numa ressaca depois da qual não é mais possível que exista algo à altura. Talvez o cinema de Tarantino seja um manifesto – ainda que não exatamente de natureza política – pela valorização de um cinema que não se faz mais. Uma homenagem ao cinema de *kung-fu*, aos filmes de samurai, aos B norte-americanos com carros que também não se faz mais, aos clássicos do *faroeste*. Um colecionista que guarda raridades em seu acervo que só outros colecionistas reconhecem, que só outros conhecedores admiram, que só outros admiradores compreendem dentro de uma lógica memorial da organização.

As marcas de autoria de Tarantino em seus filmes, especialmente as citações e referências, estabelecem relações não apenas horizontais, explorando os itens “raros” de sua coleção de imagens de filmes. Há também uma relação vertical, em que o cineasta reorganiza essas

referências visuais a partir de sua própria obra, auto-referenciação que potencializa a interação entre Tarantino e sua comunidade de fãs. Em *À prova de morte*, as cores do carro da personagem Kim representam a roupa da personagem de Uma Thurman, A Noiva/Beatrix Kiddo, de *Kill Bill vol. 1* (2003), que cita literalmente o uniforme usado por Bruce Lee em *Jogo da morte* (*Game of death*, Robert Clouse, 1978). O uniforme de torcida organizada da personagem Lee (como Bruce Lee) de *À prova de morte* é também uma referência ao uniforme amarelo em *Jogo da morte* e *Kill Bill vol. 1* (Figura 2). O time cujo nome aparece no uniforme de Lee é o *Vipers*, que cita os *Deadly Viper Assassination Squad* (Esquadrão Assassino de Víboras Mortais), grupo do qual Bill e Beatrix Kiddo fazem parte.¹² Outras marcas são criadas a partir de recorrências em filmes dos gêneros que Tarantino costuma citar, mas ganham, no conjunto de suas obras, a importância de efeito de linguagem, como é o caso do “ponto de vista de Tarantino” ou “ponto de vista do cadáver”. Trata-se da tomada que o diretor empreende em absolutamente todos os filmes que assina, um *contre-plongée* (normalmente de dentro do porta-malas de um carro) que sugere a visão da vítima daqueles que teriam sido seus algozes. Essa costura funciona, eventualmente, como a sutura que sustenta o universo que Tarantino cria, onde podemos imaginar todos os seus personagens vivendo num mesmo espaço e tempo e, em alguns momentos, até tendo seus caminhos cruzados uns pelos outros. A *tese tarantinesca* apresentada no curta brasileiro citado na introdução deste artigo explica essa sutura.

As referências horizontais e verticais não são apenas marca de um diretor. A *Pixar Animations* é reconhecida por citar ou referenciar o cinema (e a cultura pop), mas principalmente por – a despeito de cada filme ser assinado por um “diretor” - referenciar seus filmes uns nos outros. O contexto de produção da animação nos permite a flexibilidade entre o conceito de autor aplicado sobre o diretor do filme e o conceito de autor aplicado sobre o estúdio. O que aproxima a Pixar da prática tarantinesca que pressupõe diálogo com a comunidade de cinéfilos e fãs de seus filmes é que ambos os autores não citam, referenciam ou homenageiam o cinema somente, mas escondem de fato sinais (que, a partir da cultura do DVD, podem

12 - Para os “não iniciados”, um guia de referências dos filmes do diretor pode ser encontrado no site *The Quentin Tarantino Archives*, disponível em: <http://www.tarantino.info/wiki/index.php/Main_Page>, acesso em 31 mai 2012.



Figura 2: da esquerda para a direita, Bruce Lee, Beatrix Kiddo e Lee. (Imagens: divulgação)

ser chamados de *Easter eggs* – ovos de Páscoa) que funcionam como prêmios. Esses prêmios são unidades de memória e também códigos que existem para reconhecimento e recuperação por parte de uma comunidade de colecionistas espectadores, os quais são capazes, por possuírem vasto repertório e profundo conhecimento dos objetos de adoração, identificar mesmo uma sutil citação a um dos outros filmes do estúdio (ou do próprio cinema como um todo) (Figura 3).

A linguagem e o diálogo que o colecionismo no cinema contemporâneo cria tem uma função social de interação e sociabilidade. Organiza a memória, permite sua manutenção e recupera do esquecimento aquilo que classifica em seu inventário, que discutem não apenas a própria memória, mas o cinema e o papel dos filmes como prática social. Os memes de cinema estabelecem um laço entre os autores desses produtos culturais (os filmes) e seu público. Nesse sentido, o autor pós-moderno no cinema, por meio de sua expressão estética subjetiva e das marcas que deixa em seus filmes, cumpre uma função de recuperar o sentido histórico perdido no contemporâneo e, principalmente, de inscrever na cultura visual pós-moderna outros caminhos de sociabilidade. Através da memória, como se faz desde o início dos tempos, o autor de cinema estabelece laços de interação, um espaço de experiência comunitária e uma narrativa. Essa narrativa, que é pessoal e, também, universal, pode ser uma resposta ao *Zeitgeist* contemporâneo, onde se considera que as grandes narrativas tenham tido seu fim ou não tenham mais crédito. Assim como aconteceu com *o autor*.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O Rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. p. 65-70.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CAUDURO, Flávio V.; PERURENA, Pedro. A retórica visual da pós-modernidade. *Revista Famecos*, Porto Alegre, nº 15, dezembro de 2008.

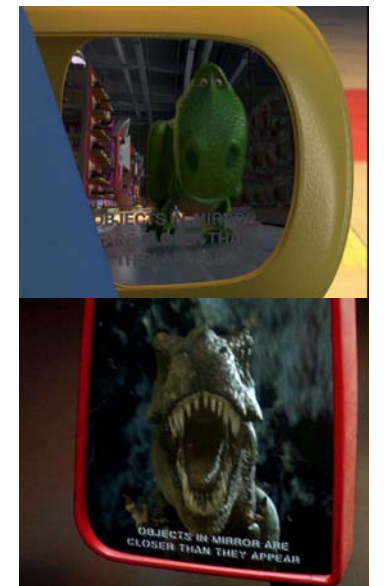


Figura 3: da esquerda para a direita, Bruce Lee, Beatrix Kiddo e Lee. (Imagens: divulgação)

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O que é um autor**. Lisboa: Passagens/Vega, 2002.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo**: A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Editora Ática, 1996.

MARSHALL, Francisco. Epistemologias históricas do colecionismo. **Episteme**, Porto Alegre, n.20, p.13-23, jan./jun. 2005.

PELLEJERO, Eduardo. Política de autores e morte do homem: Notas para uma genealogia da crítica cinematográfica. **Revista Interfaces**, Guarapuava, 2, dez. 2011. Disponível em: http://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/1274/1411. Acesso em: 30 mai. 2012.

PENKALA, Ana Paula. O mal-estar na visualização e outras estéticas. Da imageria do audiovisual pós-moderno. 2011. 307 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação, UFRGS, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/30199>>. Acesso em: 31 mai 2012.

RECUERO, Raquel. Memes em Weblogs: Proposta de uma Taxonomia. In: **XV Compós, 2006, Bauru. Anais da XV Compós**, 2006. Disponível em: <<http://pontomidia.com.br/raquel/compos2006.pdf>>. Acesso em 17 abr 2012.

_____. Memes em weblogs: proposta de uma taxonomia. **Revista FAMECOS**, v. 32, p. 23-31, 2007. Disponível em: <<http://revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/viewFile/1969/1785>>. Acesso em 17 abr 2012.

RIBEIRO, Virgínia Cândida. Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória. In: **XVII Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais**. Florianópolis, ago. 2008. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/075.pdf>>. Acesso em 30 maio 2012.