UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS/INSTITUTO DE ARTES

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

CÃES DE ALUGUEL: ANÁLISE DE UM ROTEIRO DE QUENTIN TARANTINO

(Dissertação de mestrado)

Sérgio J. Puccini Soares

200112833

Campinas Jan./2001

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM MULTIMEIOS

Cães de Aluguel

Análise de um roteiro de Quentin Tarantino

Sérgio J. Puccini Soares

Este exemplar é a redação final da dissertação defendida pelo Sr. **Sérgio José Puccini Soares** e aprovada pela Comissão Julgadora em **05/02/2001**

Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa A Ramos
-orientador-

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios sob a orientação do Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos

Campinas 2001

UNIDADE BC
N.º CHAMADA: T/UNICAMP
So 11c
V. Ex.
TOMBO BC/ 45051
PROC. 16-392/01
C [ ] D [X]
PREÇO R$ 11,00
DATA 29/06/01
N.º CPD

CM00157638-9

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Soares, Sérgio J. Puccini

So11c Cães de aluguel : análise de um roteiro de Quentin Tarantino / Sérgio J. Puccini Soares. -- Campinas,SP : [s.n.], 2001.

Orientador: Fernão Pessoa Ramos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

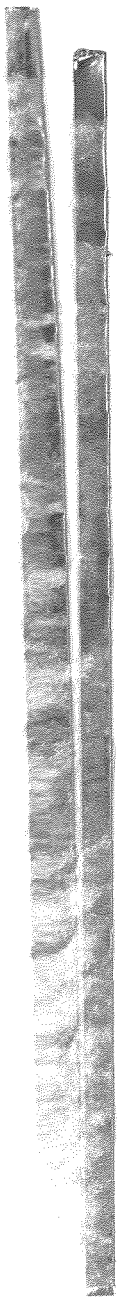
1. Cinema – Estados Unidos. 2. Cinema – Montagem. 3. Cinema – Intrigas, temas, etc. I. Ramos, Fernão Pessoa. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

agradecimentos: aos funcionários da CPG: Magali, Jayme, Viven e Josué; ao Fernão, Lúcia Nagib, Fernando Passos, Jean-Claude Bernardet; a todos os amigos, pelos conselhos e estímulos no percurso desse trabalho: Milena, Soraya, Tiago, Renata, Suzana, Caio, Marco, Luciana, Daniela, Egle, Adriana... e a todos que a memória não alcança...; (agradecimento especial à Janaína e ao Ronaldo); ao Paulo Dantas, da videoteca, funcionários do laboratório de informática. À Tite, minha tia, pela ajuda na revisão. Agradeço também ao CNPq por fomentar essa pesquisa por dois preciosos anos.

RESUMO

O texto da dissertação apresenta uma análise do roteiro *Cães de Aluguel*, escrito pelo cineasta norte-americano Quentin Tarantino. Esta análise privilegia um enfoque relacionado à estrutura narrativa articulada pelo roteiro, que subverte a ordem linear da apresentação dos fatos da história. Ao fazer isso, o roteirista, ao mesmo tempo em que redimensiona o sentido de cenas que não encontrariam espaço se a evolução da história se desse de forma linear, garante a dinâmica exigida pelo gênero ao qual o roteiro se inscreve, sem abrir mão da inclinação verborrágica que caracteriza seu trabalho.

Obs. Todas as traduções aqui apresentadas foram feitas pelo autor. As traduções dos trechos do roteiro se encontram ao final de cada capítulo, acompanhando nota correspondente à referência bibliográfica.



ÍNDICE

PG

1. Introdução 11

2. Quentin Tarantino: Tempo e Lugar 22

3. *CÃES DE ALUGUEL*: Sinopse do Roteiro 28

4. *CÃES DE ALUGUEL*: Roteiro e Filme 35

5. *Cães de Aluguel*: Roteiro e Estrutura 57

6. *Cães de Aluguel*: Roteiro e Ação Dramática 98

7. Conclusão 137

8. Filmografia 149

9. Bibliografia 158

"You better start talking to us, asshole, cause we got shit we need to talk about."

Mr White para Mr Blonde

1. INTRODUÇÃO

"If there's something you wanna say
and talking is the only way
rap on, rap on"

Isaac Hayes *Do Your Thing*

AO ESCREVER seus roteiros, Quentin Tarantino parece seguir a risca o conselho do mestre *soul* Isaac Hayes extraído da trilha sonora de um de seus *blaxploitation* favoritos, o clássico *Shaft*, de 1971. De fato, uma das características comuns a todos os personagens do diretor-roteirista americano, além, é claro, dos péssimos hábitos alimentares, é uma propensão à tagarelice. "Quando eu começo a escrever, eu deixo os personagens tomarem conta. Se você ler meus roteiros, verá que as cenas de diálogo se prolongam indefinidamente." diz Tarantino.(1) Em quase todos os roteiros de Tarantino, principalmente nos que viraram filmes através da sua direção, existe uma predominância marcante de cenas de bate-papo, entre duas ou mais pessoas, geralmente ambientadas no interior de um bar, ou de um automóvel. Basta lembrar as cenas iniciais de *Pulp Fiction, Amor À*

Queima Roupa, Cães de Aluguel e *Jackie Brown*. Em boa parte das vezes, essas conversas são pautadas por assuntos que dizem respeito ao gosto pessoal não dos personagens mas do autor Tarantino, como cinema, música *pop*, história em quadrinhos, *junk food*, programas de televisão, ícones da cultura do lixo americana. Pelo empenho com que os personagens discutem esses assuntos, essas cenas podem se estender por páginas a fio fazendo com que o próprio assunto das conversas se torne o principal sustentáculo da cena, mesmo que esta seja uma cena de transição, isto é, que esteja inserida dentro de determinado momento de uma ação. Observa-se, nos personagens de Tarantino, uma necessidade de afirmação premente que é satisfeita pela recorrência ao verbo antes mesmo da recorrência à ação física. No universo *macho* e sexista de Tarantino é pela boca, e não pelos músculos, que os personagens medem forças. Como já foi dito por um crítico, para esses personagens, "permanecer em silêncio é deixar de agir como homem, baixar a guarda ou, mais próximo à paranóia, ser despido de toda masculinidade."(2) Ironicamente, o falatório compulsivo desses *machos* muitas vezes não consegue esconder um tom de fofoquinhas de corredor de ginásio como bem observa a sagaz Mia Wallace, uma das poucas personagens femininas marcantes em Tarantino, quando ela diz para o matador Vincent Vega, em *Pulp Fiction*: "When you scamps get together, you're worse than a sewing circle." Tradução: "Quando vocês malandros se juntam são piores do que mulheres tricotando."(3)

De todos os roteiros escritos por Quentin Tarantino, é em *Cães de Aluguel* que essa inclinação à verborragia chega a seu ponto extremo. De fato, pode-se separar o roteiro em duas partes: na primeira se incluem as cenas em que vemos os personagens conversando enquanto estão sentados; na segunda, os

personagens abandonam as cadeiras e passam a conversar em pé. Basta uma rápida folheada para constatar que o roteiro é composto por uma maciça coluna de diálogo com poucas descrições de cena ou ação. Logo na sua abertura, encontramos a mais longa das cenas de bate-papo escrita por Tarantino. A apresentação dos oito personagens da gang de assaltantes se dá no interior de uma lanchonete onde os encontramos reunidos ao redor de uma mesa, discutindo com apaixonada eloquência assuntos tão triviais como música *pop* ou sobre a necessidade de se gratificar o serviço das garçonetes. A cena serve como um prólogo que expõe os personagens principais mas não adianta nenhum detalhe a respeito da história que está por vir. O tom se altera sensivelmente quando o cenário passa a ser o de um armazém vazio, ganhando dramaticidade devido a uma angustiante espera pelo chefe da gang que decidirá o futuro de todos, mesmo assim a predominância do diálogo na composição do roteiro permanece. Já nos *flashbacks*, continuamos a ter cenas de conversas, que funcionam como cenas de apresentação que informam sobre as preparações para o golpe, exceção feita a alguns poucos momentos que mostram a fuga dos bandidos no pós-assalto.

Ao lermos e analisarmos o roteiro percebemos que uma das regras internas adotadas pelo seu autor diz respeito ao verbo ter sempre precedência à imagem. Tarantino prefere dizer, pela boca dos personagens, o que se passa na sua história antes de mostrar visualmente esses acontecimentos, isso quando o faz. Dessa forma, Tarantino concentra no diálogo funções que também poderiam ser cumpridas pela imagem. Exemplo claro desse procedimento diz respeito a cena do assalto a uma joalheria, acontecimento central na narrativa do filme que é omitido pelo roteirista para ser informado apenas pelos diálogos

entre os personagens. Apesar de ter sido escrito para o cinema, *Cães de Aluguel* faz muito pouco uso de recursos visuais no decorrer de suas páginas o que levou alguns de seus possíveis financiadores a considerá-lo um roteiro inadequado para o meio ao qual estava destinado (sobre esse assunto, ver capítulo 3).

Parte dos conselhos dos autores de manuais gira exatamente em torno da utilização de diálogos em um roteiro cinematográfico. Embora o cinema seja um meio audiovisual, uma combinação entre som e imagem, os manuais são unânimes ao darem preferência aos elementos visuais, e não aos verbais, na composição do relato. Diz Lewis Herman: "O erro mais comum em um roteirista principiante é se limitar ao recurso dos diálogos para informar fatos essenciais quando os mesmos fatos podem ser informados visualmente, e, portanto, mais graficamente. Uma das principais razões no diálogo do filme é informar apenas os fatos que não podem ser representados pela ação."(4) Para Eugene Vale, "o escritor que quiser aprender a usar o diálogo no cinema deverá tratar de fazer o relato compreensível sem o uso das palavras. Assim aprenderá a manejar até ao máximo possível os outros meios de expressão. (...) O diálogo deve ser o último recurso."(5) Segundo David Howard e Edward Mabley, "quando um escritor descobre uma redundância entre uma ação e um diálogo, o melhor é reduzir ou eliminar o diálogo e deixar que a ação e as imagens dêem o recado."(6) Para Tarantino, essa inversão de prioridades em *Cães de Aluguel* era ponto fundamental para a própria viabilização do projeto. *Cães de Aluguel* foi concebido para ser um filme barato, dada a falta de recursos à disposição de seu autor à época. Como uma das estratégias de barateamento, Tarantino optou por centralizar sua ação a poucos cenários reduzindo assim as despesas com transporte de sua equipe técnica. Como conseqüência imediata, todos os

acontecimentos que se passassem fora do cenário escolhido, como o assalto a joalheria a que nos referimos anteriormente, deveriam ser informados verbalmente ao espectador, recurso idêntico ao utilizado por um autor teatral. É fundamentalmente através do diálogo que as peças necessárias para a construção da história nos são entregues. O maior problema por trás dessa escolha está no fato de *Cães de Aluguel* ter como modelo um sub-gênero do gênero policial onde os diálogos exercem função secundária no âmbito geral da ação. Em inglês, esse sub-gênero é designado por *heist movie*, o que em português significa *filme de assalto*. Esse tipo de filme narra invariavelmente os preparativos, a execução e as conseqüências de um grande assalto organizado por uma grupo de criminosos. No decorrer da fabricação do roteiro, as questões para Tarantino eram: como contar a história de um assalto de maneira eficiente sem mostrar o assalto, confiando quase tão somente nos diálogos dos personagens? Mais ainda, como sustentar o dinamismo dessa mesma história - dinamismo exigido pela própria natureza do gênero - inserindo no roteiro longas cenas de bate-papo que nada dizem sobre a ação?

A principal razão de nosso interesse em *Cães de Aluguel* está justamente na forma como seu autor operou para solucionar os problemas que apontamos acima. Apesar de todo o falatório, *Cães de Aluguel* é roteiro essencialmente dinâmico. Em primeiro lugar há que se observar que em boa parte do roteiro o diálogo desempenha uma função dramática, o que por si só já sugere dinamismo. O falatório compulsivo não emperra a ação porque é a própria ação. Seguindo as bases do drama ortodoxo, o conceito de ação dramática está diretamente ligado ao conteúdo das falas dos personagens. Entende-se por ação dramática uma ação "que provém da execução de uma vontade

humana com intenção e buscando cumprir essa intenção."[7] Essa intenção é determinada por uma necessidade do personagem. A necessidade do personagem estabelece um objetivo a ser alcançado a fim de esgotá-la. A ação dramática será toda a ação que esteja orientada por essa necessidade e que busque superar os obstáculos colocados diante do personagem a fim de dificultar seu êxito. No texto dramático, essa ação é expressa pelos diálogos. Através dos diálogos os personagens externam intenções. O choque entre intenções contrárias produz conflito. Estabelecido o conflito, o texto avançará na busca da resolução deste. Durante esse curso há uma alteração (ou várias alterações) na situação dos personagens apresentada no início do texto. O diálogo dramático ao produzir essa alteração movimenta a trama rumo a uma resolução. Como diz Anatol Rosenfeld, "O diálogo dramático move a ação através da dialética de afirmação e réplica, através do entrechoque das intenções."[8] "Supondo-se que o diálogo contém elementos que modifiquem os interlocutores, deve-se concluir que, pela troca de palavras, o personagem *A*, que estava na posição *1*, passou para a posição *2*, e o personagem *B*, que estava na posição *3*, passou para a posição *4* (por exemplo). Ora, se houve mudança de posição, houve movimento. Se houve movimento, houve *ação*. Se tudo isso estava carregado de subjetividade (de sentimentos, paixões, opiniões, vontade), houve ação dramática."[9] acrescenta Renata Pallottini.

Em *Cães de Aluguel,* o desenvolvimento da ação dramática se dá dentro de uma estrutura rigorosa - ou estrutura fechada, com começo e fim definidos, que obedece as unidades de ação, tempo e lugar. É no cenário de um armazém vazio, o lugar da ação, onde todos os conflitos entre os personagens se estabelecem e será na busca da resolução desses conflitos que o texto irá se

desenvolver. A ação dramática que evolui dentro do armazém é toda ela "empurrada" pelo choque entre as falas dos personagens que lá se encontram. Mesmo quando a ação é manifestada fisicamente, e nas cenas do armazém existem vários momentos onde isso acontece, é no diálogo entre os personagens que encontramos as motivações para esses embates. No capítulo 6 dessa dissertação, buscamos pormenorizar o modo como essa ação dramática é construída e sustentada no roteiro, pela via dialógica, até atingir um ápice rumo à resolução final.

Porém, observamos também em *Cães de Aluguel* cenas onde o diálogo se desvincula da sua função dramática para se afirmar como instância em si. São as já referidas cenas de bate-papo, como a que temos na abertura do roteiro, cujos assuntos dizem mais respeito ao autor Tarantino do que aos personagens. Uma análise mais atenta do conteúdo estrutural do roteiro revela a adoção de um princípio que orienta o encadeamento das cenas: em *Cães de Aluguel* não existe o respeito pela linearidade na apresentação dos fatos da história. Pela manipulação do tempo, o autor joga cenas de apresentação, que deveriam estar no início, para o meio do roteiro. A recombinação na apresentação dos fatos acaba gerando uma série de transições em choque, momentos de tensão máxima seguidos por momentos de absoluto relaxamento, e vice-versa. Os momentos de tensão ocorrem a partir do segundo terço da história - do assalto em diante - enquanto que os momentos de relaxamento estão relacionados com as cenas que compõem a apresentação da história. Os momentos de violência explícita do roteiro são cuidadosamente distribuídos ao longo de sua extensão. Por estarem sempre colados à cenas de relaxamento, tem-se amplificado o impacto das cenas fortes que, no final das contas, não são

muitas mas são muito bem utilizadas. Essa lógica, criada pelo narrador Tarantino, trás um novo sentido para cenas que não encontrariam espaço no roteiro caso seu autor adotasse com rigor um critério de unidade, posto que não acrescentam nada ao todo da história. No capítulo 5, procuramos demonstrar o efeito dinâmico gerado pela estrutura do roteiro, chamando a atenção para o papel decisivo dessa na composição final de *Cães de Aluguel*.

Seguindo a ordem inversa da apresentação dos capítulos dessa dissertação, chegamos por fim ao primeiro capítulo de análise do roteiro de Tarantino: "*Cães de Aluguel*: Roteiro e Filme." Nesse capítulo procuramos esclarecer as diferenças entre a concepção de espaço no roteiro e no filme, diferença essa que muitas vezes acaba gerando um mal-entendido na avaliação de um roteiro de cinema. Nossa análise está centrada à seqüência de abertura do roteiro, um conjunto de dez páginas, ou quase dez minutos de filme, que tem como único cenário o interior de uma lanchonete. Comparamos a cena do roteiro com sua posterior transposição para o filme. Mais uma vez estamos às voltas com questões estruturais do roteiro. Como já foi dito aqui, *Cães de Aluguel* tem como característica básica ser um roteiro onde a duração das cenas são estendidas a um limite muito pouco tolerável para o padrão dominante do cinema de ação americano. Com isso, diminui-se consideravelmente as transições espaciais aproximando o roteiro a uma peça de teatro. Por se tratarem de cenas longas, constituídas basicamente de diálogos, cria-se a impressão de uma certa imobilidade que pouco teria a ver com o meio cinematográfico, muito menos com o gênero escolhido por Tarantino. No entanto, essa impressão está apoiada em um erro de avaliação do roteiro ao desconsiderar a diferença entre espaço cenográfico e espaço fílmico. O espaço

cenográfico é dado pelo roteirista. O espaço fílmico é criado pelo diretor através do recurso do enquadramento. Conforme relatamos adiante, essa falsa impressão foi um dos obstáculos encontrados por Tarantino para a viabilização de seu projeto.

Vemos por essa rápida introdução que o centro de interesse das análises aqui apresentadas está ligado a questões estruturais do roteiro *Cães de Aluguel*. A estrutura do roteiro é sustentada pelo desenvolvimento de uma ação dramática que se passa dentro de um único cenário e transcorre em tempo real (unidade de espaço e tempo). Essa opção estrutural reforça o papel do diálogo como agente informador e condutor da ação. No capítulo 6, veremos que a ação do armazém, por sua vez, possui uma estrutura interna que organiza a seqüência dos eventos que lá se sucedem. O quadro das situações apresentadas no armazém está dividido em vários momentos marcados pelas entradas e saídas dos personagens. Esses blocos menores de ação são enfileirados a partir de uma ordem lógica, pensada pelo autor do roteiro, que orienta a evolução dos acontecimentos nesse cenário. Como conseqüência dessa evolução, as informações essenciais para a compreensão da história vão sendo, aos poucos, disponibilizadas ao espectador. Definida a estrutura básica do roteiro, o autor irá distribuir, ao longo dessa e sob a forma de *flashbacks*, as cenas que compõe a apresentação da história. Essas cenas, quase todas compostas exclusivamente por diálogos, representam os momentos de relaxamento do roteiro e são intercaladas a momentos de tensão. O choque entre esses dois momentos, determinado pela estrutura do roteiro, redimensiona o sentido de cenas que se

resumem a um falatório incansável, cujo conteúdo está aparentemente desconectado da trama central do roteiro.

A preocupação para com o conteúdo estrutural de um roteiro, expressa pelas análises aqui apresentadas, poderia ser resumida pelo comentário de um desses profissionais que transcrevemos a seguir:

> A maioria acha que escrever roteiro é só escrever diálogo e que nós somos aquele pessoal que escreve aquelas falas horrendas que todos aqueles atores tão simpáticos e maravilhosos são obrigados a repetir. Mas a verdade é que a contribuição mais importante de todas, por parte do roteirista, é a estrutura.[10]

NOTAS

(1) entrevista a Graham Fuller em TARANTINO, Quentin, *Reservoir Dogs*, Faber and Faber, London, Boston, 1994, pg xii.

(2) FRIED, John, *Pulp Friction, two shots at Quentin Tarantino's Pulp Fiction*, artigo revista Cineaste, Vol. XXI, #3, 1995.

(3) TARANTINO, Quentin, *Pulp Fiction*, Faber and Faber, London, Boston, 1994, pg 61.

(4) HERMAN, Lewis, *A Pratical Manual of Screenwriting for Theater and Television Films*, A Meridian Book, New American Library, New York, 1952, pg 194.

(5) VALE, Eugene, *Técnicas del Guion para Cine y Televisión*, Gedisa, Barcelona, 1985, pg 28.

(6) HOWARD, David e MABLEY, Edward, *Teoria e Prática do Roteiro*, Editora Globo, São Paulo, 1995, pg 139.

(7) PALLOTTINI, Renata, *Introdução à Dramaturgia*, Editora Ática, São Paulo, 1988, pg 7.

(8) ROSENFELD, Anatol, *O Teatro Épico*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1997, pg 34.

(9) PALLOTTINI, Renata, *Introdução à Dramaturgia*, Editora Ática, São Paulo, 1988, pg 18.

(10) GOLDMAN, William, conforme citado em HOWARD, David e MABLEY, Edward, *Teoria e Prática do Roteiro*, Editora Globo, São Paulo, 1995, pg 136.

"Okay ramblers, let's get to rambling."

Joe Cabot

2. QUENTIN TARANTINO: TEMPO E LUGAR

DE TODOS os novos cineastas americanos surgidos nesta década, Quentin Tarantino é sem dúvida o que mereceu maior atenção da mídia nos últimos anos. Longe de representar uma unanimidade entre os críticos, essa superexposição foi tão mais surpreendente quando comparada à sua escassa filmografia (apenas três longas: *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction* e *Jackie Brown*, sem contarmos o tropeço *Four Rooms*, em que ele dirige um dos episódios). O banho de sangue de Tarantino o elevou rapidamente a condição de celebridade instantânea, tornando-se modelo obrigatório para pequenos diretores em toda a parte do globo.

O início da filmografia de Quentin Tarantino coincide com um período particularmente fértil para a chamada produção independente americana que foram os primeiros anos da década de noventa. Amparados por festivais como o badalado Sundance Film Festival, patrocinado pelo ator e diretor Robert Redford, toda uma penca de novíssimos cineastas encontraram um mercado aberto para as produções baratas. Os números refletem o fenômeno, basta dizer que em 1992, noventa cineastas iniciaram carreira atrás das câmera, três vezes mais do que aqueles que se arriscaram dez anos antes.[1]

A explicação para esse vertiginoso aumento da produção independente americana se encontra seguramente no relativo sucesso comercial de filmes como *Stranger than Paradise*, de Jim Jarmusch, *She's Gotta Have it*, de Spike Lee, e *Sexo, Mentiras e Videotape*, de Steven Soderbergh, que nos anos 80 ajudaram a consolidar um mercado alternativo na mesma medida em que atraíam os interesses dos executivos de hollywood a tal ponto que hoje se tornou bem difícil estabelecer um parâmetro para o que realmente venha a ser uma produção independente.[2]

Mais pelo fato de não existir um projeto estético comum a esses cineastas, não se pode afirmar que o fenômeno se caracterizou por um questionamento ao produto Hollywood. Em muitos casos, o rótulo "independente" serviu apenas para mascarar a absoluta falta de assunto de alguns dos membros da trupe. As preocupações e provocações das vanguardas dos anos sessenta e setenta, bem representadas por cineastas como Jonas Mekas, Stan Brakhage, Maya Deren, John Cassavetes, Andy Warhol, John Waters e Amos Poe, deram lugar a um certo conformismo nos 90 que se traduz numa retomada do gênero sem um viés crítico muito bem definido.

Já em Tarantino o caso é outro. Existe sim a retomada do gênero só que esta retomada se dá de forma radicalmente diversa. O gênero serve a Tarantino como um elemento a mais na sua estante de referências e é através da utilização de seus clichês que o cineasta tece seu comentário a respeito do que afinal de contas vem a ser fazer cinema nesse final de século. Um gesto que, tal como em Godard nos anos 60, não deixa de denunciar o esgotamento das fórmulas mágicas da linguagem cinematográfica sem que, contrário a Godard, isso signifique abrir mão de todas as suas potencialidades já provadas enquanto veículo de entretenimento.

Desde seu fulminante aparecimento no mercado com o filme *Cães de Aluguel*, uma bem estruturada história sobre um acidentado assalto a uma joalheria perpetrado por uma gang de criminosos, Tarantino vem provando ser sobretudo um grande contador de histórias. Seus roteiros, tanto quanto os seus filmes, geram especial interesse por parte de estudiosos dada algumas ousadias que burlam as regras preestabelecidas por aqueles famosos manuais de roteirização dos consultores de Hollywood.

Sua predileção pela constante quebra da estrutura narrativa, um dos pontos fortes da sua dramaturgia, nos remete aos filmes policiais dos anos 40/50, os chamados filmes *noir*, com suas tramas desconexas, repletas de flash-backs, situações absurdas, tal como na literatura *hard-boiled* de autores como Raymond Chandler, Dashiel Hammet, Chester Himes, Mickey Spillane e Elmore Leonard (onde Tarantino foi encontrar inspiração para seu mais recente longa-metragem, *Jackie Brown*).

A essa questão estrutural, liga-se um outro aspecto que salta aos olhos quando nos deparamos com qualquer roteiro de Tarantino, e em especial *Cães*

de Aluguel, qual seja, seu caráter excessivamente verborrágico, onde o Tarantino rompe definitivamente com todas as convenções do gênero para imprimir sua marca pessoal. Já faz parte de qualquer antologia do cinema desta década as cenas iniciais de *Cães de Aluguel* onde os personagens Mr White, Mr Pink, Mr Blue, Mr Blonde, Mr Orange, Mr Brown, Nice Guy Eddie e Joe Cabot, reunidos em volta da mesa de uma lanchonete, nada mais fazem a não ser conversar sobre assuntos tão corriqueiros quanto música *pop* ou a conveniência de se gratificar as garçonetes. O que não dizer do longo lengalenga entre Vicent Vega e Jules Winnfield, personagens de *Pulp Fiction*, sobre as peculiaridades dos *fast-foods* europeus enquanto se encaminham para um acerto de contas? De fato, é menos pela violência do que por bizarrices verborrágicas como estas que os filmes de Tarantino se apegam à nossa memória.

Antes mesmo de estrear atrás das câmeras na direção de *Cães de Aluguel*, em 1992, Tarantino já tinha seu talento como roteirista reconhecido. *Amor À Queima-Roupa* (*True Romance*), roteiro escrito em parceria com Roger Avary, lhe rendeu a considerável quantia de 30.000 dólares pagos pelo diretor William Lustig. Após complicadas transações envolvendo diversos produtores, o roteiro foi parar nas mãos de Tony Scott, diretor responsável pela versão de *Amor À Queima-Roupa* para a tela. *Amor À Queima-Roupa* narra a história de um casal de namorados, Clarence e Alabama, tentando passar adiante uma volumosa quantidade de cocaína, posta em suas mãos por um golpe do acaso. Roteiro de estréia do futuro diretor Tarantino, nele já aparecem algumas das marcas registradas de seu autor: narrativa não-linear (alterada sensivelmente na versão para a tela), diálogos intermináveis e referências constantes à cultura do lixo americana.

Dando seqüência ao seu obstinado esforço de levar adiante um projeto que marcasse sua estréia atrás das câmeras, o passo seguinte foi escrever *Natural Born Killers* (no Brasil, *Assassinos por Natureza*). Roteiro menor dentre os escritos por Tarantino, *Assassinos por Natureza* talvez seja mais lembrado por sua incrível semelhança com o filme *Badlands*, de Terence Malick, realizado em 1974. A história é um desdobramento de uma antiga e volumosa versão de *Amor À Queima-Roupa*. Ao invés de Clarence e Alabama, dessa vez temos Mickey e Mallory, um casal de assassinos psicopatas que saem pela América cometendo crimes em série. Mais pela oportunidade do que pela originalidade, o roteiro serviu como pretexto para uma polêmica versão dirigida por Oliver Stone. Aí já estamos no ano de 1994, ano de *Pulp Fiction*.

Um recuo no tempo e vamos encontrar Quentin Tarantino em 1992, ano em que um bloquinho de notas alterou os rumos da produção independente americana. Escrito à mão no curto período de três semanas e meia, *Cães de Aluguel* (*Reservoir Dogs*) teve sua produção viabilizada graças ao empenho do ator Harvey Keitel, nome de peso em um elenco de jovens estreantes. *Cães de Aluguel* abriu a brecha que Tarantino esperava para assaltar a indústria cinematográfica e se consolidar como um diretor de sucesso.

Com o prestígio em alta, Tarantino pôde lançar mão de seu projeto mais ambicioso. Em *Pulp Fiction*, o diretor aprofundou seus experimentos narrativos ao amarrar várias histórias independentes a um mesmo fio narrativo. Em cada uma delas, seguimos um par de personagens. Pumpkin e Honey Bunny, um casal de namorados que decidem assaltar uma lanchonete; Vincent Vega e Jules Winnfield, dois amigos recrutados para fazer um serviço sujo; mais tarde, Vincent Vega e Mia Wallace, o garanhão Vincent tendo que servir de companhia para

Mia, mulher do seu chefe Marcellus Wallace; Butch Coolidge e Fabienne, um boxeador, fugindo com a namorada após dar um golpe no mesmo Marsellus Wallace. Melhor filme em Cannes 94, Oscar de melhor roteiro original no ano seguinte, *Pulp Fiction* colocou seu diretor no patamar destinado apenas às grandes celebridades do mundo *pop*.

Três anos separam *Pulp Fiction* de *Jackie Brown*, até então o mais recente longa-metragem de Quentin Tarantino. *Jackie Brown* é uma adaptação do romance *Rum Punch* de Elmore Leonard, um dos nomes que encabeça a extensa lista de influências de Tarantino. Em *Jackie Brown*, Tarantino presta homenagem aos filmes policiais negros dos anos 70, os *blaxploitation movies*, tais como os clássicos *Shaft*, *Superfly* e *The Mack*. Pam Grier, espécie de ícone dos *blaxploitations*, é a Jackie Brown do título, uma aeromoça que irá se meter numa complicada trama que envolve contrabando, remessa ilegal de dinheiro, acerto de contas e, como sempre, alguma violência.

NOTAS

(1) Ver AUGUSTO, Sérgio, *Cinema Independente*, artigo do Caderno Mais, Folha de São Paulo, 18/07/93.

(2) Ver PIERSON, John, *Spike, Mike, Slackers & Dikes - A guided tour across a decade of independent american cinema*, Faber and Faber, Londres, 1996.

"That's your story? I'm correct about that, right?"

Nice Guy Eddie para Mr Orange

3. *CÃES DE ALUGUEL*: SINOPSE DO ROTEIRO

NA CENA de abertura, estamos dentro de uma lanchonete diante de oito personagens. Seis deles atendem pelos seguintes codinomes: Mr White, Mr Pink, Mr Blue, Mr Blonde, Mr Orange, Mr Brown. Os outros dois são: Nice Guy Eddie Cabot e Joe Cabot. Estão todos sentados ao redor de uma das mesas do local, entretidos numa boa conversa. Discutem amenidades como música *pop*, programas de rádio, a gratificação que se é obrigado a pagar pelo serviço das garçonetes... O falatório se estende por mais de dez páginas de roteiro sem nos fornecer qualquer dica sobre o assunto principal da história. Apenas no momento final da seqüência, quando então todos se preparam para deixar o local, é que uma pista nos é fornecida. Diz o texto:

Os oito homens se levantam para sair. A cintura de Mr White está em primeiro plano. Enquanto ele abotoa seu casaco, por um segundo, percebemos que ele está carregando uma arma.[1]

Segue os créditos iniciais.

Ao sairmos dos créditos, pulamos para dentro de um carro. Mr White dirigindo em alta velocidade. Deitado no banco detrás, Mr Orange, agora com suas roupas encharcadas de sangue, se contorce de dor, vítima de um tiro que lhe rasgou o estômago. Orange está em estado de choque. Mr White tenta acalmar Mr Orange, dizendo que tudo acabará bem. Os dois seguem para dentro de um armazém. Mr White deixa Mr Orange deitado num canto do local. Mr Orange implora para que Mr White o leve até um hospital. Antes que Mr White tenha tempo de tomar uma decisão por conta própria, Mr Pink invade o local tomado de fúria, dizendo ter sido vítima de uma emboscada. Mr Pink e Mr White tentam remontar na memória os recentes acontecimentos vivenciados por eles. Falam sobre uma tentativa de assalto que terminou em um violento tiroteio com a polícia. Na conversa, Mr White informa a morte de Mr Brown.

Um rápido flash-back para vermos Mr Pink escapando dos policiais na correria.

De volta ao armazém, Mr Pink e Mr White continuam relembrando o ocorrido. Mr Pink insiste na idéia de terem sido vítimas de uma armadilha, insinuando haver um traidor entre os membros do bando. Diz também estar de posse dos diamantes roubados e aconselha deixarem o local para fazer a partilha entre eles.

Outro flash-back: Estamos dentro do escritório de Joe Cabot. Joe expõe a Mr White o plano do assalto à joalheria.

No armazém, Mr Pink continua achando que o melhor a fazer é se mandar. Mr White, porém, parece estar mais preocupado com o estado do seu parceiro Mr Orange. Pink e White discutem, White nocauteia Pink com um soco no queixo. Na confusão da briga, os dois sacam suas armas simultaneamente e, quando estão prestes a iniciar uma suicida troca de tiros, são interrompidos por Mr Blonde que se anuncia na sala. Mr White deixa Pink de lado e parte para cima de Mr Blonde. White chama Blonde de psicopata e o acusa de ter sido o responsável por todo o tumulto, ao iniciar o tiroteio dentro da joalheria. Mr Blonde desafia Mr White. Antes que White e Blonde comecem a trocar sopapos, Mr Pink intervém tentando manter a calma do grupo. Serenado os ânimos, Mr Blonde conduz White e Pink até seu carro onde ele guarda uma surpresa para os dois: Trancado no porta-malas do carro, um policial que Blonde capturou na fuga.

Flash-back: De volta ao escritório do velho Joe Cabot, vemos Joe e seu filho Eddie, recebendo Mr Blonde, também conhecido por Vic Vega. Vic acaba de deixar a prisão em liberdade condicional. Nice Guy Eddie propõe ao pai incluir Vic no grupo que prepara o assalto à joalheria.

Retornamos ao armazém para vermos Pink, White e Blonde surrando o policial na tentativa de extrair dele alguma informação nova sobre o caso. O castigo é interrompido pela chegada de Nice Guy Eddie no armazém. Cheio de autoridade, Nice Guy diz que seu pai, Joe, está vindo ao encontro deles e, enquanto isso, ordena que Pink e White o acompanhe na busca dos diamantes roubados, escamoteados por Pink. Os três saem deixando Blonde sozinho com o policial. Blonde tortura impiedosamente o policial, mutilando sua face com uma

navalha. No momento em que está prestes a atear fogo no prisioneiro, Blonde é fuzilado pelos disparos dados por Orange, que até então se mantivera desmaiado no seu canto. Após matar Blonde, Orange revela ao policial sua verdadeira identidade e profissão: Freddy Newendyke, oficial do esquadrão de polícia de Los Angeles.

Entramos em um longo flash-back que nos mostrará a história de Mr Orange. Estamos no interior de um restaurante diante de um novo personagem. Seu nome é Holdaway, um policial negro, vestido à paisana, que devora um hambúrguer enquanto espera por Orange (Freddy). Um sorridente Freddy aparece trazendo as novidades. Diz ter tido sucesso na sua tentativa de se infiltrar no grupo de Joe Cabot. Diz também qualquer coisa a respeito de Mr White, com quem teve um rápido bate-papo, o suficiente para fornecer algumas pistas sobre a cidade de origem do suspeito. Holdaway pergunta a Freddy se este fez uso de uma tal "história do toalete".

Um flash-back dentro do flash-back: Holdaway e Freddy ensaiam a história dentro do banheiro de uma estação de trem de Los Angeles (ou em cima de um telhado, como marca uma outra versão do roteiro). Passamos então a acompanhar Freddy tentando memorizar o texto da história. O monólogo segue por cinco páginas do roteiro alternando momentos de narração (Freddy contando a história para si, para Holdaway e para Joe e sua gang), com momentos onde a história é encenada para valer.

Terminado o monólogo, vamos encontrar Freddy dentro do seu apartamento, passando os olhos em um monte de fotos do arquivo da polícia. No meio delas, uma foto de Mr White. Freddy imediatamente reconhece White e liga para seu colega Holdaway. Pulamos para dentro da delegacia onde uma

oficial dita, para Holdaway, toda a ficha criminal de White (seqüência cortada da versão final do filme).

Retornamos para os momentos que antecedem ao roubo. Freddy (Orange), de carona no carro de Eddie, junto com os companheiros Pink e White. Os quatro se dirigem para o armazém. No trajeto, eles se divertem contando piadas. No armazém, Joe Cabot distribui os codinomes para cada um dos integrantes da quadrilha.

Sentados nas arquibancadas de um estádio vazio, Holdaway explica a Freddy qual será o procedimento da polícia durante o assalto (cena cortada da versão final do filme).

Passamos para o exterior da joalheria. White e Orange, dentro do carro estudando o local enquanto acertam os últimos detalhes do plano.

Uma elipse temporal no transporta para os momentos subseqüentes ao assalto. Acompanhamos White, Orange e Brown na desesperada tentativa de escapar à perseguição policial. No caminho, Brown cai morto atingido por uma bala na cabeça. Fazendo uso de suas 45, Orange e White conseguem parar um carro que passa pela rua, ordenando ao seu motorista que abandone o veículo. O motorista, uma mulher, reage atirando em Orange. Por um instinto de defesa, Orange responde acertando um balaço que vara a cabeça da mulher. Caímos então na mesma seqüência inicial, onde encontramos White dirigindo feito um maníaco ao mesmo tempo em que tenta consolar Orange ferido no banco de trás.

Terminado o último flash-back, estamos de volta ao armazém. Eddie, White e Pink retornam com a valise contendo os diamantes. Ao entrarem no local, os três batem de frente com o corpo de Blonde, morto. Eddie corre pedir

explicações à Orange, se mostrando abalado pela perda do amigo Blonde. Já quase sem forças para falar, Orange diz que Blonde estava torturando o policial e que ia queimá-lo vivo. Sem dar a mínima para a compaixão de Orange, Eddie fuzila o policial. Orange então inventa uma história dizendo que Blonde planejava matar a todos para depois fugir com os diamantes. Eddie não engoli a história. Diz que Blonde é amigo antigo, um cara de comprovada confiança que nunca cometeria uma traição dessas. Antes que Orange possa dizer qualquer coisa, Joe Cabot entra no local acusando Orange de ser parte integrante da polícia. White, como sempre, se coloca na defesa de Orange. Joe saca sua arma decidido a matar Orange. White aponta sua arma para Joe ameaçando matá-lo caso ele liquide com Orange. Eddie, por sua vez, aponta sua arma para White ameaçando matá-lo caso ele atire em seu pai. Após um momento de hesitação, os disparos. Joe, Eddie e White vão ao chão. Pai e filho mortalmente feridos. Pink, que havia se escondido num canto para se proteger dos tiros, abandona o local levando os diamantes consigo. White ainda encontra forças para se arrastar até Orange e abraçá-lo. Ouvimos as sirenes dos carros da polícia do lado de fora. Falando ao ouvido de Orange, White lamenta o fato de terem que ir para cadeia. Orange confessa a White ser mesmo um policial. Mais arrasado pela traição do que pelos ferimentos, White encosta o cano de sua arma na cabeça de Orange, pronto para executá-lo. Nesse momento, a polícia invade o local. Os policiais exigem que White largue sua arma. White aciona o gatilho quase no mesmo tempo em que é fuzilado pelas balas da polícia. Fim.

NOTAS

(1) TARANTINO, Quentin, *Reservoir Dogs*, Faber and Faber, London, Boston, 1994, pg 12.

"Like a Virgin" is all about a girl who digs a guy with a big dick."

Mr Brown

4. *CÃES DE ALUGUEL*: ROTEIRO E FILME

AO ESCREVER o roteiro *Cães de Aluguel*, Quentin Tarantino parecia ter apenas uma preocupação em mente: economia. Escrever *Cães de Aluguel* não lhe custou mais do que o preço somado de um bloquinho de notas de 50 folhas, três canetas tinteiro na cor preta e três canetas tinteiro na cor vermelha. Frustrado ao ver cair por terra suas esperanças de se iniciar na direção de filmes com seus dois projetos anteriores, *Amor À Queima-Roupa* e *Assassinos Por Natureza*, mas com algum dinheiro em caixa, 30.000 dólares resultado da venda do roteiro *Amor À Queima-Roupa*, Tarantino opta pelo que ele chama de *guerrilla style*: produção

barata, que não excedesse os 30.000 dólares que ele tinha em caixa, filmagem em 16 mm, preto & branco, com um bando de amigos servindo como atores. Dentro das limitações impostas pelo orçamento, economizar nas locações e cenários era ponto de honra para a própria viabilização do projeto. Mais ainda, seus cenários deveriam ser escolhidos dentre aqueles que mais facilitassem as filmagens. Como parte de suas funções, o roteiro já deveria trazer a solução para o dilema. Todo interesse do filme deveria estar centrado na sua estrutura dramática e na qualidade de seus atores. Reduzindo os gastos com transporte e diárias de locação de equipamento e equipe técnica, toda a ação deveria estar concentrada a pouquíssimos lugares. Tanto melhor se essa ação não exigisse nenhuma parafernália cenográfica.

Roteiro pronto, e com uma ponta de esperança guardada no bolso, Tarantino parte para mais uma exaustiva peregrinação à cata de possíveis financiadores do projeto. Entre um e outro, as opiniões não variavam muito. "Isso não é um filme, isso é uma peça" era a desculpa comum que martelava nos ouvidos de Tarantino a cada vez que seu projeto era recusado[1]. Era como se seu autor tivesse escolhido jogar do lado errado; Hollywood ao invés de Broadway. Na convicção do futuro diretor, não era a forma do roteiro que determinaria o aspecto cinematográfico do filme, mas sua direção.

A confusão entre cinema e teatro levantada por *Cães de Aluguel* é em decorrência de uma opção estrutural adotada pelo autor na construção do roteiro. Como já dissemos, a ação, em *Cães de Aluguel*, está concentrada a alguns poucos cenários. Com isso, diminui-se as transições espaciais ao mesmo tempo em que prolonga-se a duração das cenas. Outra conseqüência dessa opção estrutural está no diálogo. Ao concentrar a ação a poucos espaços, o

autor se vê obrigado a recorrer ao diálogo para trazer ao conhecimento do espectador acontecimentos que se passaram fora dos cenários escolhidos, procedimento típico de um autor teatral.

O ponto de partida quando se quer diferenciar roteiro de cinema de peça de teatro é invocar a mobilidade da câmera e sua aparente facilidade de transposição do espaço ante as limitações espaciais impostas pelo palco. Diz Eugene Vale: "O importante papel que o espaço tem no cinema resulta do fato que a câmera pode ir a qualquer lugar. (...) O teatro está limitado nesse aspecto. Não pode ir aos lugares onde os acontecimentos se sucedem mas deve tentar trazer esses acontecimentos para dentro do cenário."(2) Se o teatro busca trazer os acontecimentos para dentro de um cenário, o cinema vai atrás de todos os acontecimentos multiplicando seus cenários. Não importa se esse acontecimento se dá no alto de uma imensa torre ou na profundezas do oceano, nada parece ser obstáculo para a câmera. "Pelo fato de o olho da câmera ser livre para vasculhar qualquer aspecto do nosso universo físico, pode-se mostrar como as nuvens distantes se acumulam no céu, a pequenina ponta de uma folha e o vasto topo de uma montanha, ou como as criaturas do fundo do mar rastejam em seu movimento lento."(3) diz o roteirista William Packard. O recurso da mobilidade acaba se transformando em sinônimo de multiplicação de cenários, o que, para alguns autores, seria uma das marcas da linguagem cinematográfica. Sobre a adaptação teatro-cinema, Doc Comparato comenta:

> "No teatro, os diálogos expõem, freqüentemente, o que se passa fora da cena, em vez de o mostrar. Na versão audiovisual deve-se evitar a utilização deste recurso, fazendo com que tudo aquilo que é dito ou contado no original teatral

seja visualizado. Por outro lado, no teatro trabalha-se no palco, enquanto que o audiovisual tem, nesse aspecto, possibilidades ilimitadas. De modo que, neste tipo de adaptações, deve-se tentar multiplicar de forma criativa o número de cenários e sua verosimilhança."[4]

Dentro da concepção assumida por Doc Comparato, um roteiro de cinema que desenvolva sua ação dentro de um único cenário e comunique sua história através de seus diálogos, estaria se desviando do produto final a que se destina, qual seja, o filme.

É certo que, em *Cães de Aluguel*, a opção por concentrar a ação a poucos espaços facilita uma transposição do texto do roteiro para o palco.[5] Porém mais do que isso, denuncia que a forma do filme é também resultado de seu modo de produção. "A razão pela qual eu escolhi que toda a ação transcorresse naquele único local é porque eu imaginava que esse seria o meio mais fácil de se filmar." diz Tarantino.[6] Como afirma David James, "as imagens e sons de um filme nunca falham ao contar a história de como e porquê eles foram produzidos."[7] A alegada mobilidade do aparelho cinematográfico, colocado nos parâmetros industriais, só se dá às custas de um enorme esforço de produção pois implica também no deslocamento de um grande número de pessoas e equipamentos técnicos envolvidos em um *set* de filmagem. "É um trabalho de custo bastante elevado transportar atores, equipe de filmagem, cabos, adereços, equipamento elétrico, geradores, comida e uma infinidade de outros itens necessários para uma filmagem em locação." lembra Lewis Herman.[8] Embora, em teoria, o roteirista tenha à sua disposição a liberdade de transposição da ação por vários espaços, na prática essa liberdade é sinônimo

de uma somatória de problemas que só poderão ser resolvidos à custa de um reforçado suporte financeiro. A primeira regra para quem deseja se iniciar na produção de filmes sem ter à mão um razoável suporte financeiro é começar por elaborar um roteiro que se ajuste às exigências do orçamento disponível.[9] Assim como ter em mente um limitado número de personagens para um limitado número de atores, limitar os deslocamentos espaciais exigidos pela trama é o caminho certo para uma boa economia. Nesse sentido, o roteiro *Cães de Aluguel* antes de ter a forma de uma peça de teatro, tem a forma de um filme barato.[10]

A dúvida que por ventura recai sobre as possibilidades cinematográficas de um roteiro que adota o princípio da unidade de espaço para o desenvolvimento de sua ação dramática, resulta mais em função de um erro de avaliação do material escrito que trás na base certa confusão entre espaço cenográfico, lugar onde a atuação dos atores se desenvolve, e espaço fílmico - espaço recortado pelo enquadramento da câmera.

Um roteiro de cinema é composto por um encadeamento de cenas. Cada cena é definida pela indicação de tempo e lugar que antecedem a descrição de seu cenário, personagens envolvidos e seu conteúdo propriamente dito. No formato padrão de um roteiro, essas indicações vêem destacadas por letras maiúsculas em negrito como mostra os exemplos a seguir:

CENTRAL DO BRASIL - INT. - DIA

Dora mais uma vez ajeita o lápis e o papel para começar a escrever. Ela está atendendo um cliente, um senhor negro de uns cinqüenta anos.[11]

Ou

EXTERIOR - DIA - MONTE SANTO

Antônio da Mortes olha para cima. A escadaria do Monte Santo. Depois vira seu rosto sinistro e vai saindo de quadro. Música.[12]

Ou ainda...

INT. SUSAN'S ROOM – XANADU – DAY – 1929

Packed suitcases are on the floor, Susan is completely dressed for travelling. Kane bursts into the room.[13]

Qualquer alteração no tempo ou no lugar da ação altera a cena. A cena é, portanto, uma unidade de ação contínua dentro de um roteiro formado por partes descontínuas - seqüências[14] - ordenadas segundo uma lógica interna da narrativa, que dará forma à sua trama (em inglês, *plot*). "O tempo total representado pelo relato no cinema é ilimitado. Pode variar de duas horas a duzentos anos. Porém deve-se ter em mente que dentro de cada cena, um segundo de tempo transcorrido é um segundo de tempo real. Uma cena que dura cinco minutos representa cinco minutos de tempo real."[15] A extensão de uma cena dentro de um roteiro pode variar de apenas uma linha, abarcar toda uma seqüência ou chegar à extensão completa do relato. O caso mais famoso de um filme que expande ao máximo a duração de uma cena continua sendo *Festim Diabólico* (*Rope*), de Alfred Hitchcock, filme cujo roteiro é composto por duas únicas cenas, uma externa que abre para os créditos iniciais, e uma interna que compreende toda a duração da ação, o que em teatro corresponderia a um único e contínuo ato.

Se a cena corresponde à menor parte do roteiro, a menor parte do filme corresponde ao plano (*shot*, em inglês). "O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo de imagem."[16] Enquanto que o fotograma, esclarece Robert Stam, "é a unidade-mínima dentro do código tecnológico do cinema", o plano "é a unidade mínima dentro do código de montagem."[17] O plano é feito por uma sucessão de fotogramas. Porém, aos olhos do espectador, a passagem de um fotograma a outro não é percebida em função dos recursos técnicos do projetor, ou seja, o fotograma é uma unidade que *não* é apreendida como "concreta", utilizando os termos de Christian Metz.[18] Já a transposição de um plano a outro, ou seja, o encaixe entre dois segmentos de filmes, é perceptiva, o que faz do plano "o elemento mínimo da cadeia fílmica."[19] Da mesma maneira que uma cena de roteiro, um plano pode ter sua duração variada entre milésimos de segundos (o tempo mínimo e imperceptível corresponderia a um fotograma de imagem) à duração total de um carretel de filme. O plano é o elemento de continuidade dentro de um filme formado por partes descontínuas - seqüências. Sua duração coincide com o tempo real de observação do filme experimentado pelos espectadores - o tempo do relato coincide com o tempo fílmico (grosso modo, cada minuto para eles, personagens, é um minuto para nós, espectadores). No percurso da tomada de um plano a câmera pode se movimentar, modificando a todo momento a apreensão do espaço, sem deixar de respeitar a duração do tempo real.

Ao ser transposto para a película, uma cena descrita em um roteiro tanto pode ser resolvida com a adoção de apenas um plano - mantendo a

continuidade do tempo mas não necessariamente a do espaço - como também pode constar de uma série de planos - quebrando a continuidade do tempo e do espaço (embora no cinema clássico essa continuidade permaneça aparente). O modo de composição de cada cena do roteiro - quantidade, qualidade e duração dos planos - não é critério do roteirista mas do diretor do filme. Mesmo que o roteiro traga indicações de posicionamento de câmera, o que é típico dos chamados *shooting scripts*, esse roteiro só poderá fornecer ao diretor soluções aproximadas de composição de imagens. Assim sendo, um roteiro que conste apenas de uma cena que se desenvolva obedecendo as unidades de tempo e espaço, não estará confrontando a autonomia da linguagem cinematográfica. Essa estará preservada bastando que, para isso, o diretor responsável pelo filme tenha talento e imaginação para a composição das imagens - ou do espaço fílmico.

Voltemos ao exemplo clássico de *Festim Diabólico*. O filme de Hitchcock se tornou famoso nem tanto pela sua estrutura dramática mas por uma ousadia estilística: a opção adotada pelo diretor de recorrer a um único plano-seqüência (tomadas longas com a câmera em movimento) para a apreensão de toda a ação da peça. Embora na prática o plano fosse obrigado a ser interrompido para a troca de carretel de filme na câmera[20], no resultado final do filme o tempo transcorre de forma absolutamente contínua. Na filmografia do diretor inglês não faltam exemplos de filmes que adotam um único cenário (unidade de espaço) para o desenvolvimento de sua ação (*Lifeboat, Disque M Para Matar, Janela Indiscreta*). De todos eles, *Festim Diabólico* é o que mais se aproxima do teatro, pois além de adotar uma unidade de espaço (o interior de um apartamento), adota uma unidade de tempo. Além disso, o cenário é

tipicamente teatral. Construído em estúdio, é removida a quarta parede para o posicionamento do espectador/câmera e parafernália técnica. Do posicionamento dos objetos que compõe o cenário à atuação dos atores, tudo obedece a um princípio de frontalidade. Os atores se deslocam e se comunicam como se estivessem se dirigindo a um observador situado em um ponto estratégico à frente do palco.[21] O que seria, para o espectador de cinema, uma experiência muito próxima a de um espetáculo teatral é subvertido pela utilização da câmera que não adota um ponto de vista único, típico do espectador de teatro, mas prefere passear por todo o cenário (palco), variando os ângulos de captação da cena. A cada movimento da câmera, o espaço definido pelo seu enquadramento se transforma, permitindo ao diretor fazer uso de recursos próprios do cinema como planos próximos que ressaltam objetos da *mise-en-scène* tanto como expressões dos atores, chamando a atenção para os pequenos elementos visuais que compõe o relato da mesma forma que um narrador o faria.

Rebatendo o comentário de Doc Comparato apresentado anteriormente, em cinema não se precisa ter vários cenários para se ter vários espaços. Ao contrário, a grande quantidade de cenários pode ser sinal de uma falta de imaginação do diretor. Como diz Michel Chion: "É típico dos diretores medíocres acreditar que a abundância de lugares diferentes é, necessariamente, mais "cinematográfica", em particular nas adaptações das peças de teatro, que muitas vezes buscam "arejar", ao passo que a força de uma peça de teatro, segundo Hitchcock, vem da sua concentração."[22] Assim posto, podemos dizer com segurança que *um roteiro de cinema não se define pela multiplicidade de cenários.*

Sem chegar ao extremo de *Festim Diabólico*, em *Cães de Aluguel* as cenas também são estendidas a limites bem pouco toleráveis se comparados a média da produção atual de Hollywood. A começar por sua cena de abertura que corre por dez páginas de roteiro, o que corresponderia aproximadamente a dez minutos de filme rodado. O mais curioso é que a cena se resume a descrição de um interminável diálogo entre oito personagens que são assim apresentados:

> **INT. UNCLE BOB'S PANCAKE HOUSE – MORNING**
>
> *Eight men dressed in* BLACK SUITS, *sit around a table at a breakfast cafe. They are MR.* WHITE, MR. PINK, MR. BLUE, MR. BLONDE, MR. ORANGE, MR. BROWN, NICE GUY EDDIE CABOT, *and the big boss,* JOE CABOT. *Most are finished eating and are enjoying coffee and conversation. Joe flips through a small address book. Mr. Pink is telling a long and involved story about Madonna.*[23]

Os assuntos da conversa nos ajudam a dividir a cena em 4 blocos diferentes:

1º bloco (pgs 1 a 3) - "Like a Virgin" is all about a girl who digs a guy with a big dick." - onde Brown/Tarantino fala sobre um significado oculto na letra da cantora Madonna.

2º bloco (pgs 3 a 4) - "Toby... who the fuck is Toby?" - onde acompanhamos um rápido quiproquó entre Joe e Mr White por causa de uma velha caderneta de endereços cuja lista de nomes intriga o "chefão" Joe.

3º bloco (pgs 4, 5) - "Have you guys been listening to K-BILLY's super sounds of the seventies weekend?" - onde os integrantes mais jovens da mesa comentam sobre um programa de rádio especializado nos sons dos anos 70.

4º bloco (pgs 6 a 10) - "Uh-uh. I don't tip." onde Mr Pink se recusa a pagar sua parte da gorjeta para a garçonete e se defende invocando questões sociais: "I don't tip because society says I gotta."[24]

(Note: nenhum desses assuntos diz respeito ao assunto central do roteiro, o assalto a uma joalheria, motivo pelo qual os personagens estão reunidos.)

Apesar de pequenas discussões, o clima durante a conversa é de bom humor. Não existe nenhuma situação de conflito a ser explorada. O que caracteriza a cena não é seu apelo dramático mas seu aspecto realista, pois mostra um segmento ordinário na vida desses personagens. Do início ao fim da cena, os diálogos seguem soltos sem que o texto do roteiro chame a nossa atenção para qualquer elemento visual durante a conversação. Ou seja, tirando algumas indicações que informam os pequenos gestos e reações das pessoas em volta da mesa, vemos nas páginas apenas uma coluna compacta que dá forma às falas dos personagens. Além disso, não há nenhuma indicação de movimento entre eles a não ser quando Joe Cabot, em determinada altura da conversa, se levanta para pagar a conta. Os outros sete integrantes da mesa permanecerão sentados até o momento final da cena, quando então se levantam para ir embora. A única ação da cena é promovida pelo diálogo, um toma-lá-dá-cá de falas curtas e espirituosas que, de certa maneira, entretém o leitor (embora isso não seja garantia de entretenimento para o espectador).

Ao lermos o texto do roteiro, mentalizamos o cenário - uma lanchonete; os personagens - oito homens vestidos em ternos pretos; a disposição de todos eles - sentados em volta de uma das mesas da lanchonete. Sabemos também que Joe Cabot trás consigo um pequeno caderno de endereços. Soma-se a isso as xícaras e os pratos com restos de comida utilizados para compor a mesa. Além

dos oito personagens, o roteiro nos informa a presença de uma garçonete que se aproxima dos clientes oferecendo café (no filme a presença da garçonete é informada de maneira bastante sutil através de uma tomada de câmera que mostra o pequeno movimento do local em profundidade de campo). O texto do roteiro nos posiciona dentro do espaço cenográfico. Estamos dentro da lanchonete olhando para tudo e para todos. Nosso olhar é muito pouco direcionado. Em quase nenhum momento o roteiro invoca o espectador de cinema. A não ser no último instante da cena quando:

> *The eight men get up to leave. Mr. White's waist is in the F.G. As he buttons his coat, for a second* **we see** *he's carrying a gun. They exit Uncle Bob's Pancake House, talking amongst themselves.* (25)

(A abreviação F. G. do texto quer dizer *foreground*, ou seja, primeiro plano, designação tipicamente cinematográfica. O destaque em negrito é nosso.)

Em termos de imagem, a cena traduz uma total imobilidade. O que poderia ser menos cinematográfico do que oito caras sentados ao redor de uma mesa envolvidos em uma longa conversa de bar? No entanto, não há nada no roteiro que impeça que a câmera reconstrua o espaço da cena trabalhando com o elemento "visualidade" a seu favor. Em uma de suas entrevistas, Quentin Tarantino explicou seu procedimento de filmagem:

> "Parte da graça da seqüência de abertura é que existem três diferentes estilos de filmagem. Toda a primeira parte, a seção Madonna, é apenas a câmera movendo-se em volta da mesa - mesmo quando você chega a um closeup ainda é a câmera fazendo seu movimento circular. Quando passamos para a discussão Harvey Keitel-Lawrence Tierney sobre o caderno de endereços, a

câmera pára para fazer duas tomadas.[26] E quando se chega na parte das gorjetas, nós já mentalizamos a geografia da mesa, então toda a filmagem é feita em closeups. Sempre que você tem uma cena tão longa quanto essa, você tem que quebrar em seções. Dez minutos para sua seqüência de abertura é realmente um tempo considerável, especialmente quando seus personagens não estão fazendo nada a não ser conversar sentados em volta de uma mesa."[27]

Seguindo as próprias informações do diretor, vemos um processo de decomposição da cena em diversos planos. Tarantino destaca três modos distintos de filmagem que, ao final, resultarão em um total de 61 planos, ou seja, 61 fragmentos descontínuos de filme, amarrados, pelo artifício da montagem, segundo a continuidade expressa pelos diálogos e andamento da cena descrita no roteiro. Os primeiros 10 planos (a seção "Madonna" que compreende 2 páginas do roteiro) são uma sucessão de travellings que contornam os atores por trás revelando um pouco de suas feições bem como a disposição de cada um ao redor de uma grande mesa redonda. Por estar muito próxima à mesa, e abaixo da altura dos ombros dos atores, a câmera por várias vezes chega a se esconder por completo atrás das costas dos integrantes da mesa, o que bloqueia qualquer possibilidade de captação de luz deixando a tela escurecida por longos segundos. Em seu movimento, a câmera assume uma autonomia diante do acontecimento. Não corre atrás das linhas de diálogo do roteiro, ou seja, não está preocupada com o verbo mas com a composição da imagem.

No segundo momento da cena, temos a pequena discussão entre White (Harvey Keitel) e Joe (Lawrence Tierney) sobre a caderneta de endereços. A quebra de assunto é marcada por uma alteração bastante perceptiva no modo de filmagem, o que acentua uma descontinuidade. Se antes acompanhávamos

a câmera em seu movimento circular, agora temos a câmera fixa, próxima a Joe, esperando que este entregue a sua fala:

JOE
Wong?[28]

Joe está completamente abstraído de todo o papo sobre Madonna que domina a mesa, pois não consegue tirar os olhos de sua velha caderneta de endereços. Esse deslocamento temporário de Joe é reforçado pelo modo como ele é enquadrado pela câmera. O plano fixo não guarda nenhuma relação com os planos que o antecederam quer pela quebra do movimento, quer pelo corte no espaço que isola Joe do restante da mesa colocando-o sobre um fundo quase neutro, que pouco diz sobre o espaço em que estávamos anteriormente. Além disso, há também uma quebra na banda sonora, mais precisamente no som ambiente que ouvíamos anteriormente (falas e risadas dão lugar apenas a voz rouca e grave de Joe), o que faz aumentar a sensação de descontinuidade da tomada. O plano de Joe é seguido por um outro plano fixo que mostra Mr White (no centro, de frente para a câmera), Joe (do lado esquerdo da tela, de perfil) e Orange (ao lado de White, no extremo oposto de Joe), o que no roteiro corresponderia às seguintes linhas:

Mr. White snatches the address book from Joe's hand. They fight, but they're not really mad at each other.

MR. WHITE
Give me this fucking thing.

JOE
What the fuck do you think you're doin? Give me my book back!

MR. WHITE

I'm sick of fuckin hearin it Joe; I'll give it back when we leave.[29]

O plano de White (com Joe e Orange) serve para que nós retomemos o contato com a mesa e com a continuação da conversa. A discussão White-Joe que não chega a ocupar uma página do roteiro, é composta, no filme, pela sucessão de 8 planos fixos tomados de 5 posições diferentes. A discussão se encerra quando Blonde se oferece a Joe para "liquidar" White:

MR. BLONDE
Joe, you want me to shoot him for you?[30]

Ao que White responde a Blonde:

MR. WHITE
Shit, you shoot me in a dream, you better wake up and apologize.[31]

Na seqüência, a fala de Nice Guy Eddie, que se sucede imediatamente à de White, inicia um outro assunto:

NICE GUY EDDIE
Have you guys been listening to K-BILLY's super sounds of the seventies weekend?[32]

No filme, temos um plano fixo, entre os planos que acompanham as falas de White e de Eddie, que mostra a reação da mesa (mais precisamente Blonde e Blue) ante a boa resposta de White à brincadeira de Blonde (*you shoot me in a dream, you better wake up and apologize*). O plano intermediário serve como uma pequena pausa para a entrada de Nice Guy Eddie, pausa estratégica,

necessária para a virada de assunto mas que não consta no roteiro. Na seção "K-Billy's", que no roteiro ocupa exatamente uma página, a câmera volta a adotar seu travelling circular, só que dessa vez temos apenas um plano-seqüência (o maior de todos os planos que compõe a cena). O assunto se encerra quando Joe se levanta para pagar a conta:

JOE
I'll take care of this, you guys leave the tip.
(to Mr. White)
And when I come back, I want my book back.

MR. WHITE
Sorry, it's my book now.

JOE
Blonde, shoot this piece of shit, will ya?

Mr. Blonde shoots Mr. White with his finger. Mr. White acts shot. Joe exits.(33)

No plano de Joe, percebe-se um movimento de câmera em eixo de baixo para cima, acompanhando Joe enquanto este se levanta. A imagem de Blonde fingindo atirar em White com o dedo marca o início de uma série de closeups utilizados para dar cabo do resto da cena, a seção "gorjeta" (o resto do parágrafo do roteiro - *Mr. White acts shot. Joe exits* - não encontra correspondência no filme).

A última parte da cena é composta por um total de 41 planos, sendo que apenas 3 deles não são tomadas em closeup, justamente os que servem para mostrar White, que inclui Orange ao seu lado (uma construção do filme que comenta sobre a forte aliança entre os dois personagens, que será causa e efeito de todos os conflitos do roteiro daquele ponto em diante). Nas tomadas em closeups, a câmera passa para a altura dos ombros dos atores. Somente no final,

entre as três últimas tomadas, é que teremos algo parecido com um plano geral da mesa. A câmera agora se coloca acima das cabeças dos atores que estão sentados, mas abaixo da altura do ombro de Joe que está de pé. No enquadramento, vemos Pink e Blue em primeiro plano, de costas para a câmera, Eddie no canto esquerdo da tela, Joe, White e Orange no centro, Brown no canto direito da tela, ficando de fora apenas Blonde. No plano podemos ver também, em profundidade de campo, uma extensão maior da lanchonete com suas mesas, um balcão e alguns poucos freqüentadores.

Se no roteiro nossa apreensão do espaço cenográfico da cena se dá logo nas primeiras linhas do texto, no filme essa noção se constrói de forma bem mais lenta. Contrariando um procedimento clássico, aqui não existe nenhum plano geral (*establishing shot*) que defina, para o espectador, o lugar da ação antecipadamente (o diretor prefere inverter a regra ao deixar o plano geral para o final). Cada plano contribui com uma somatória de detalhes que aos poucos vão nos permitindo entrar no universo dos personagens de *Cães de Aluguel*. No entanto, o que está em jogo no filme, ao contrário do roteiro, não é a apresentação de um espaço cenográfico mas a construção de um espaço fílmico que detenha algumas considerações de estilo de seu diretor. Os planos longos, a negação da sistemática plano/contra-plano, a recusa a planos gerais de abertura e a princípios de frontalidade (os atores muitas vezes se comunicam de costas para a câmera ou de perfil), informam uma herança do diretor Quentin Tarantino próxima a tradição dos diretores-autores como Jean-Luc Godard, ao qual, aliás, o roteiro *Cães de Aluguel* é dedicado originalmente.

Entre roteiro e filme, temos a justaposição de dois discursos nem sempre equivalentes. Enquanto no roteiro impera a continuidade, no filme prevalece a

descontinuidade (o corte). Enquanto no roteiro prevalece a imobilidade, no filme, a mobilidade (movimentos de câmera - montagem). Enquanto no roteiro prevalece o verbo, no filme, a imagem (conforme nos mostra o estilo de filmagem da seção Madonna). O trabalho da câmera acrescenta ainda comentários que não são sequer insinuados pelo texto do roteiro, possibilitando "leituras" diversas das significações dos planos. Falamos rapidamente da insistência da câmera em inscrever Mr White e Mr Orange sempre em um mesmo enquadramento. Além disso, a forma como a câmera exerce seu papel de intermediadora entre nós e os personagens, traduz com exatidão nosso gradual envolvimento com cada um deles - no começo, são como estranhos que espreitamos às escondidas pelas brechas dos cotovelos. No final, já nos sentimos familiarizados o suficiente a ponto de conseguirmos encará-los de frente (closeups). De comum, entre roteiro e filme, existe a busca de um estilo que defina seu autor (a "estética Tarantino"), que não se limita às práticas padrões do grande cinema americano.

NOTAS

(1) Conforme relata Paul A. Woods em *King Pulp - the wild world of Quentin Tarantino*, Thunder's Mouth Press, New York, 1996, pg 26, e o próprio Quentin Tarantino em entrevista concedida à Gavin Smith, revista Film Comment, july-august 1994, vol. 30, #4.

(2) VALE, Eugene, *Técnicas del Guion para Cine y Televisión*, Gedisa, Barcelona, 1985, pg 48.

(3) PACKARD, William, *The Art of Screenwriting*, Thunder's Mouth Press, New York, 1987, pg 30.

(4) COMPARATO, Doc, *Da Criação ao Roteiro*, Editora Pergaminho, Lisboa, 1992, pg 237.

(5) O roteiro de *Cães de Aluguel* inclusive já rendeu uma adaptação para o teatro feita pelas mãos do diretor/dramaturgo Michael J. Alessandro, com a aprovação do próprio Tarantino, que esteve em cartaz no Third Street Theatre na cidade de Phoenix, Estados Unidos, no mês de outubro do ano de 1997.

(6) revista Film Comment, july-august 1994, vol. 30, #4.

(7) JAMES, David, *Allegories of Cinema - American film in the sixties*, Princeton University Press, Princeton, 1989, pg 5.

(8) HERMAN, Lewis, *A Pratical Manual of Screenwriting for Theater and Television Films*, A Meridian Book, New American Library, New York, 1952, pg 235.

(9) Sobre como se fazer um filme barato, ver lista de pré-requisitos em PIERSON, John, *Spike, Mike, Slackers & Dykes: a guided tour across a decade of independent american cinema*, Faber & Faber, London, 1995, pg 236, e MERRITT, Greg, *Film Production: the complete uncensored guide to independent filmmaking*, Lone Eagle Publishing CO., Los Angeles, 1998, pg 13/14.

(10) É interessante observar que a concentração da ação a poucos espaços, já expressa pelo roteiro, na prática de filmagem pôde ser ainda maior já que o mesmo prédio que serviu de cenário para as tomadas do armazém (uma antiga casa funerária na região leste de Los Angeles), serviu também para ambientar os cenários do apartamento de Orange e escritório de Joe Cabot, que ocupavam as antigas salas de embalsamento do local (ver CLARKSON, Wensley, *Quentin Tarantino - Shooting From The Hip*, Piatkus, London, 1995, pg 158).

(11) SALLES, Walter, CARNEIRO, João Emanuel e BERNSTEIN, Marcos, *Central do Brasil*, Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 1998, pg 21.

(12) ROCHA, Glauber, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1965, pg 65.

(13) MANKIEWICZ, Herman J., WELLES, Orson, *Citizen Kane*, extraído do site Screenplay451 - http://www.pumpkinsoft.de/screenplay451/.

(14) Syd Field define uma seqüência como sendo "uma série de cenas conectadas por uma única idéia: um casamento, um funeral; uma perseguição; uma corrida; uma eleição; uma reunião; uma chegada ou partida; uma coroação; um assalto a banco. A seqüência é uma idéia específica que pode ser expressa em meia dúzia de palavras ou menos." (FIELD, Syd, *Manual do Roteiro*, Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 1995, pg 80). Para Christian Metz: "A seqüência se baseia na unidade de uma ação (...) que "passa por cima" daquelas de suas partes que ela tem por bem omitir e que pode, portanto, se

desenvolver em lugares múltiplos (contrariamente à cena)." (em METZ, Christian, *A Significação no Cinema,* Editora Perspectiva, São Paulo, 1977, pg 154/5). Em um roteiro, a seqüência apresenta uma ação perpetrada por um (ou mais) personagem que se completa. Os limites da seqüência são definidos pelo começo e pelo fim dessa ação. Um cena de roteiro pode perfeitamente eqüivaler a uma seqüência quando essa cena resumir o começo e o fim de uma ação, como é o caso da cena inicial de *Cães de Aluguel,* onde todos os assuntos tratados na cena se esgotam nela mesma.

(15) VALE, Eugene, *Técnicas del Guion para Cine y Televisión,* Gedisa, Barcelona, 1985, pg 52.

(16) XAVIER, Ismail, *O Discurso Cinematográfico,* Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1984, pg 19.

(17) STAM, Robert, *O Espetáculo Interrompido,* Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1981, pg 170.

(18) Onde Christian Metz diz que o plano seria "uma unidade *ainda* apreendida como "concreta" (em METZ, Christian, *A Significação no Cinema,* Editora Perspectiva, São Paulo, 1977, pg 152).

(19) METZ, pg 128.

(20) Na verdade, o filme é composto por 6 planos-seqüência, já que existem 5 cortes, sendo que apenas um deles é motivado: o que insere um plano médio de James Stweart, captando seu interesse diante de uma discussão entre os dois anfitriões da festa.

(21) Note a cena em que James Stewart recebe, por um engano da governanta, o chapéu que pertence a David, o personagem assassinado, e que trás suas inicias *DK* em seu interior. O gesto de Stewart, ao inclinar o fundo do chapéu buscando o ângulo de captação da câmera, é típico de quem quer partilhar sua descoberta com o espectador.

(22) CHION, Michel, *O Roteiro de Cinema,* Martins Fontes, São Paulo, 1989, pg 143.

(23) TARANTINO, Quentin, *Reservoir Dogs,* Faber and Faber, London, Boston, 1994, pg 3. TRADUÇÃO:

> **INT. CASA DA PANQUECA DO TIO BOB – MANHÃ**
>
> *Oito homens, vestidos com ternos pretos, estão sentados ao redor de uma mesa em uma lanchonete. Eles são MR WHITE, MR PINK, MR BLUE, MR BLONDE, MR ORANGE, MR BROWN, NICE GUY EDDIE CABOT, e o chefão, JOE CABOT. A maioria já terminou de comer e agora estão tomando café enquanto conversam. Joe folheia uma pequena caderneta de endereços. Mr Brown está contando uma longa e envolvente estória sobre Madonna.*

(24) Ibid., pg 9. TRADUÇÃO:

"Eu não dou gorjetas porque a sociedade tenta me impor isso."

(25) Ibid., pg 12. TRADUÇÃO:

Os oito homens se levantam para sair. A cintura de Mr White está em primeiro plano. Enquanto ele abotoa seu casaco, por um segundo, percebemos que ele está carregando uma arma. Eles deixam a Casa da Panqueca do Tio Bob conversando entre eles.

(26) em inglês, "two-shots", o que corresponderia a sistemática plano/contra-plano.

(27) revista Film Comment, july-august 1994, vol. 30, #4.

(28) TARANTINO, Quentin, *Reservoir Dogs*, Faber and Faber, London, Boston, 1994, pg 5.

(29) Ibid., pg 5. TRADUÇÃO:

Mr White arranca a caderneta de endereços da mão de Joe. Eles brigam mas eles não estão realmente bravos um com o outro.

MR WHITE
Me dá essa merda.

JOE
Que porra você está fazendo? Dê minha caderneta.

MR WHITE
Eu tô cansado de ouvir isso, Joe. Eu te devolvo quando a gente for embora.

(30) Ibid., pg 6. TRADUÇÃO:

MR BLONDE
Joe, você quer que eu atire nele?

(31) Ibid., pg 6. TRADUÇÃO:

MR WHITE
Porra, se você sonhar que está atirando em mim é melhor você acordar pra pedir desculpas.

(32) Ibid., pg 6. TRADUÇÃO:

NICE GUY EDDIE
Vocês tem escutado o programa semanal do K-BILLY, super som dos setenta?

(33) Ibid., pg 8. TRADUÇÃO:

JOE
Eu cuido da conta. Vocês cuidam da gorjeta.
(para Mr White)

E quando eu voltar, eu quero a minha caderneta de volta.

MR WHITE
Sinto muito, mas agora ela é minha.

JOE
Blonde, atira nesse merda por favor.

Blonde atira em Mr White com o seu dedo. Mr White finge que foi ferido. Joe sai.

"What's the exposure like?"

Mr White para Joe Cabot

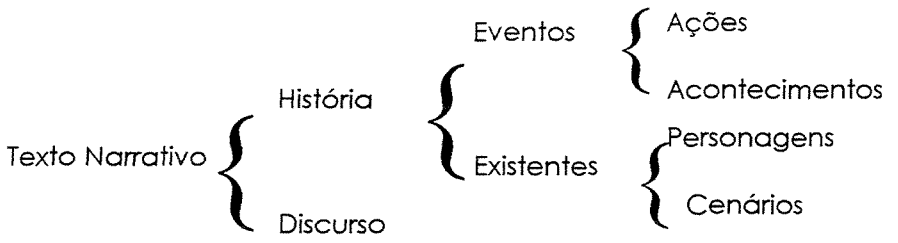
5. *CÃES DE ALUGUEL*: ROTEIRO E ESTRUTURA

PARA a grande maioria dos roteiristas profissionais o passo mais decisivo ao se escrever um roteiro está na definição de sua estrutura. "A estrutura é absolutamente a coisa mais importante. É como construir uma casa - você tem que construir seu exterior apropriadamente antes de colocar os apetrechos dentro dela."[1] disse certa vez o roteirista Charles Bennet, famoso por trabalhos com Alfred Hitchcock como *O Homem que Sabia Demais (The Man Who Knew Too Much)*, Os 39 Degraus (*The Thirty-Nine Steps*) e *Correspondente Estrangeiro (Foreign Correspondent)*. "Em última análise, o que você está tentando fazer - como eu disse, a estrutura é crucial - é descobrir o que a história vai ser: aquele

fio definitivo e básico onde pendurar tudo o mais. Assim que eu tenho a espinha dorsal do trabalho, e tudo mais que possa ser tramado e pendurado naquela espinha, pronto. Se der para usar, maravilha. Se não der para usar, por melhor que seja o material, tem que ser descartado."[2] emenda William Goldman, outro roteirista de sucesso em Hollywood. Para Syd Field "A estrutura é o elemento mais importante no roteiro. É a força que mantém tudo coeso; é o esqueleto, a espinha, a fundação. Sem estrutura você não tem história, não tem roteiro."[3]

Ao se propor a contar uma história, o roteirista tem necessariamente que fazer uma escolha. É sabido que uma história pode ser contada de maneiras diversas. O que atrairá nosso interesse não é a história em si, o que se conta, mas justamente a maneira como ela é contada. Como diz Michel Chion: "as histórias, decididamente, são sempre as mesmas. (...) Em compensação, indefinidamente aberta e renovável é a arte da *narração*, a arte do conto, da qual a arte do roteirista é apenas uma aplicação particular, pensada para o cinema."[4] Embora Aristóteles já chamasse a atenção para a diferença entre o "o que" e o "como"[5], foram os formalistas russos (Chklovski, Tomachevski, Propp, Eikhenbaum) os primeiros a aprofundar o estudo sobre essa distinção básica à teoria da narração. Para eles, essa diferença é marcada pelos termos *fabula* e *syuzhet*. *Fabula* seria "os componentes básicos da história, a soma total dos eventos a serem relatados na narrativa"[6], ou o acontecimento em si. "A *fabula* incorpora a ação como uma cadeia cronológica de eventos conectados por causa e efeito, que ocorrem dentro de uma determinada duração de tempo, em um determinado campo espacial. (...) a *fabula* pode ser expressa em uma sinopse verbal tão geral ou detalhada quanto as circunstâncias requererem."[7] *Syuzhet* seria a ordem como os eventos que dão corpo à *fabula* seriam dispostos

diante do leitor de um livro ou espectador de um filme, ou "como esse leitor (ou espectador) vai se tornando consciente do que aconteceu."[7] O *syuzhet* é uma construção abstrata que não depende do meio pelo qual se conta a história, "um mesmo modelo de *syuzhet* pode ser incorporado a um romance, uma peça de teatro ou um filme."[8] A diferença estará na maneira como os eventos apresentados chegarão ao nosso conhecimento. Em inglês, o termo *syuzhet* é traduzido por *plot*. Segundo a teoria estruturalista, um texto narrativo está dividido entre: <u>história</u> - "o conteúdo ou a cadeia de eventos (ações, acontecimentos), mais o que se conhece por "existentes" (personagens, itens do cenário)"[9]; e <u>discurso</u> - "a expressão, os meios pelo qual o conteúdo é comunicado"[10]. O que corresponderia ao diagrama abaixo:



Ainda, de acordo com Seymour Chatman, "história é o conteúdo da expressão narrativa enquanto discurso é a forma dessa expressão."[11] Já "o discurso narrativo, o "como", por sua vez se divide em dois subcomponentes: a forma narrativa em si - a estrutura de transmissão narrativa - e sua manifestação - sua incorporação a um meio específico, verbal, cinemático, musical, pantomímico, ou o que seja."[12] Mais uma vez, a estrutura narrativa independe

do meio, e "pode ser transposta de um meio a outro sem perder suas propriedades essenciais. (...) O que importa não são as palavras, as imagens, os gesto, mas os eventos, situações e comportamentos expressos pelas palavras, imagens e gestos."[13]

Como qualquer texto narrativo, um roteiro de cinema conta uma história e uma narração. Quase nunca os eventos que compõe a história e os eventos que compõe a narração são coincidentes ou estão alinhados da mesma maneira. Na grande maioria dos casos, a qualidade de um roteiro estará diretamente ligada ao modo como o roteirista articula essa diferença. A "arte da narração pode, por si só, dar interesse a uma história sem surpresa. Inversamente, uma narração ruim pode tirar todo o interesse de uma boa história"[14], diz Chion. Um roteiro de cinema nada mais é do que um amontoado de descrições de cenas. Estas cenas, a menor parte do roteiro, são agrupadas para formar um todo maior: as seqüências. Cada seqüência de um roteiro relata um momento definido na vida de seus personagens e representa um estágio na evolução do corpo narrativo da obra. Conforme já comentamos em nota do capítulo 4, as seqüências podem ser amarradas por uma idéia de transição (um grande deslocamento temporal ou espacial, por exemplo[15]) que teria por função ligar partes essenciais do roteiro, ou por uma unidade de ação com começo e fim definidos, essencial para o desenvolvimento da história (uma fuga, um casamento, um encontro, um assassinato...).[16] Em ambos os casos está presente a noção da descontinuidade temporal, entre as cenas que compõem a seqüência, ligada a uma noção de sucessão que está claramente orientada para comunicar uma declaração narrativa, ou, em outras palavras, informações sobre a história. Será a ordenação entre as seqüências que dará forma ao que

definimos anteriormente por *plot* ou *syuzhet* do roteiro, ou seja, sua estrutura. Sendo assim, pode-se dizer que a estrutura estabelece o modo como a narrativa nos informará sobre a história.

Em *Cães de Aluguel* a diferença entre história e narração é bastante perceptiva. Podemos resumir a história apresentada pelo roteiro às seguintes linhas:

> Um grupo de criminosos prepara um assalto a uma joalheria. Infiltrado entre eles está um policial, Mr Orange, que se disfarça com o objetivo de pegar o chefe da quadrilha, Joe Cabot. Como é de se esperar, o assalto termina em um violento confronto dos bandidos com a polícia. Os que conseguem escapar seguem para um armazém abandonado onde esperam a chegada de Cabot. Na fuga, Orange, o policial infiltrado, é ferido à bala. O acidente com Orange causa um forte sentimento de culpa em Mr White que passa a se empenhar ao máximo em salvar a vida do comparsa. Depois de uma longa espera, Joe Cabot aparece e acusa Orange de pertencer à policia. White se opõe a Cabot tentando impedir que esse fuzile Orange. Uma troca de tiros entre eles acaba por levar todos à morte.

Vejamos agora algumas das liberdades tomadas pela narrativa na manipulação dos eventos da história:

1. O roteiro se inicia por uma cena que estaria situada momentos antes do assalto ter vez, onde vemos os membros da gang reunidos em um restaurante

para um lanche rápido. O conteúdo da cena não expressa nada diretamente relacionado com o eixo da história, nada que pudesse ser aludido pelo nosso resumo, no entanto a narrativa achou por bem incluí-la.

2. Na cena seguinte, pulamos para o momento que imediatamente sucede o assalto. Vemos Orange ferido no interior de um carro sendo conduzido por White. Ainda não sabemos como e porque ele foi ferido já que a narrativa nos omite as cenas do assalto.

3. Voltamos no tempo para acompanharmos uma conversa entre Mr White e Joe Cabot onde somos, então, informados sobre um plano de assalto. O ponto inicial de nossa história foi removido para o fim do primeiro terço do roteiro.

4. A chegada de Mr Blonde ao armazém puxa um outro flashback onde ficamos sabendo um pouco mais sobre Blonde (um presidiário gozando os primeiros dias de sua liberdade condicional) e de sua forte ligação com Joe Cabot e o filho Eddie. Mais um cena de apresentação que é deixada para o meio do roteiro.

5. Após fuzilar Mr Blonde para evitar que esse toque fogo em um policial refém, Mr Orange revela para o refém, e para o público, que na verdade também se trata de um policial. O roteiro segura até a sua metade uma informação que a história já apresentava no seu início por intermédio das cenas que seguem à revelação de Orange, o flashback que leva seu nome e que compõem o resto da apresentação.

6. O flashback "Mr Orange" possui, por sua vez, uma estrutura interna que poderia ser definida como um microcosmos da estrutura total do roteiro (falaremos disso mais tarde). O mais longo de todos os flashbacks se encerra,

logo após Orange ser ferido à bala, exatamente com a mesma cena que vimos anteriormente que, para efeito de narração, é repetida.

Somente no encerramento do roteiro é que a seqüência dos eventos apresentados pela narrativa irá coincidir com a da história.

Para montar a estrutura de *Cães de Aluguel*, Quentin Tarantino partiu da premissa "respostas primeiro, perguntas depois", o que significa dizer que ele, como já vimos, operou uma calculada re-combinação dos eventos da sua história quebrando a linearidade de sua apresentação. "Acredito que o que eu estou sempre tentando fazer é aplicar ao cinema as estruturas que eu vejo em um romance. Um romancista não se importa de começar o livro pelo meio de sua história. Eu achava que se eu conseguisse imaginar um jeito cinematográfico de fazer isso, isso seria bastante excitante." diz Tarantino.[17] No caso de *Cães de Aluguel*, essa manipulação do tempo é decisiva para a própria sustentação de algumas cenas, não sendo de modo algum aleatória. Se rearranjarmos os eventos apresentados pelas seqüências do roteiro dentro de uma ordem cronológica teríamos algo mais ou menos assim:

1. O chefão Joe Cabot comunica a Mr White o plano do assalto a uma joalheria. "*Five-men job*".

2. Ainda em seu escritório, Joe e seu filho Eddie recebem Vic Vega, comparsa da gang de Joe que goza seus primeiros dias de liberdade condicional. Eddie sugere ao pai incluir Vic no grupo que prepara o ataque a joalheria.

3. O policial Freddy Newendyke, após passar por treinamento específico, consegue se infiltrar na gang de Joe Cabot, sendo escalado para participar do assalto à joalheria.

4. Reunidos no armazém, Joe Cabot distribui os codinomes a cada um dos integrantes da gang.

5. Momentos antes de passar à ação, o grupo se reúne em uma lanchonete para um rápido desjejum.

6. Após o assalto, vemos Mr Pink tentando escapar dos policiais, carregando uma valise consigo. Simultaneamente, acompanhamos também a fuga de Mr White, Mr Orange (Freddy) e Mr Blue. No caminho, Blue é morto pelos tiros da polícia, Orange é baleado na barriga.

7. White e Orange chegam ao armazém. Orange implora a White para ser levado ao hospital.

8. Pink chega ao armazém. Pink e White discutem qual atitude tomar em relação a Orange. A discussão acaba gerando uma briga entre os dois.

9. Blonde aparece interrompendo a briga de Pink e White. Traz consigo um policial que, de alguma forma, ele conseguiu capturar na fuga.

10. Nice Guy Eddie aparece e encontra Blonde, White e Pink surrando o policial. Eddie, White e Pink saem para buscar os diamantes. Blonde começa a torturar o policial até ser fuzilado pelos tiros de Orange.

12. Eddie, White e Pink retornam com os diamantes e encontram Blonde morto. Antes que Orange consiga arranjar uma desculpa convincente que justifique a morte de Blonde, aparece Joe Cabot acusando Orange de traidor. White se opõe a Cabot. A confrontação entre eles resulta em um tiroteio. Eddie e Joe são mortos. Pink escapa com os diamantes. Ferido, White se arrasta até Orange e o abraça. Orange confessa a traição a White. A polícia invade o local. White executa Orange e é executado pela polícia.

Agora vejamos a ordem em que essas seqüências estão colocadas no roteiro:

5 - 7 - 8 - 6 - 8 - 1 - 8 - 9 - 2 - 10 - 3 - 12

Essa manipulação esconde uma estratégia calculada pela narrativa na apresentação de informações sobre a história a ser desvelada, como fala o próprio autor do roteiro:

> "Se você quebrar o roteiro em três atos, a estrutura sob a qual ele trabalha será mais ou menos assim: no primeiro ato o espectador não entende nada do que está se passando. Eles estão apenas se familiarizando com os personagens. Os personagens tem muito mais informações do que o espectador. No segundo ato você começa a sacar o que se passa e a igualar seus conhecimentos com os dos personagens. No terceiro ato você agora sabe muito mais do que os personagens. No primeiro ato de *Cães de Aluguel*, até o momento em que Mr Orange atira em Mr Blonde, os personagens tem muito mais informações sobre o que acontece do que você - e eles tem informações conflituosas. Então nós temos a seqüência de Mr Orange que serve para nos nivelar com os personagens. Você começa a sacar exatamente o que está se passando. Na terceira parte, quando você retorna para o armazém para o clímax final, você está totalmente à frente de todos os personagens. Você sabe mais do que Keitel, Buscemi e Penn porque sabe que Mr Orange é um policial, e você sabe mais do que Mr Orange porque sabe sobre o paradeiro de Mr Blonde, sabe que ele foi para a cadeia por três anos pelo pai de Chris Penn. E quando Mr White aponta sua arma para Joe e diz "você está errado sobre esse homem" - você sabe que Joe está certo e que Keitel está defendendo o homem que na verdade o está entregando."[18]

Como vemos pelas próprias palavras de Tarantino, a estrutura do roteiro está montada a fim de se ressaltar os elementos curiosidade, surpresa e suspense. Curiosidade no início, quando estamos dentro de um restaurante no meio de um bando de personagens sobre os quais não temos a menor informação. Surpresa e curiosidade quando de repente vemos Mr Orange ferido no banco de trás de um carro que está sendo guiado por White. Surpresa também quando Mr Orange nos informa ser um policial. Suspense quando, já de posse do conhecimento sobre Mr Orange, ficamos ansiosos para saber se ele conseguirá ou não continuar enganando os membros da gang de Joe Cabot e ter sucesso na sua missão. A curiosidade é fomentada pela necessidade de conhecimento de acontecimentos passados. Já a surpresa é gerada por um acontecimento sobre o qual a narrativa não nos fornecera nenhuma pista prévia e que contraria qualquer expectativa. Assim como o suspense é gerado pela expectativa do que está por vir.

Ao selecionar os eventos a serem apresentados pelo roteiro e recombiná-los de um modo não-linear, Tarantino está fazendo uma calculada distribuição das informações ao longo de sua narrativa e confiando parte do impacto do roteiro a uma exposição retardada. Para David Bordwell, o *syuzhet* "seleciona quais os eventos da *fabula* deve apresentar e os combina de um modo determinado. Essa seleção cria lacunas (*gaps*); a combinação cria composição."[19] Em *Cães de Aluguel,* a lacuna mais evidente criada pela estrutura (ou *syuzhet*) do roteiro se refere ao assalto da joalheria cujas imagens nos são omitidas. Esse acontecimento chave para o desenvolvimento de toda a ação chega até nosso conhecimento somente através das versões conflitantes dos personagens. Essa deliberada omissão possibilita uma transição de choque

entre as seqüências, no caso entre o encerramento da cena de abertura, onde acompanhamos uma agradável conversa entre os personagens em uma lanchonete, momentos antes do assalto, e o início da verdadeira ação do roteiro, quando vemos Orange já se esvaindo em sangue. Vejamos como isso é apresentado pelo texto:

JOE
Okay ramblers, let's get to rambling. Wait a minute, who didn't throw in?

MR. ORANGE
Mr. Pink.

JOE
(to Mr. Orange)
Mr. Pink?
(to Mr. Pink)
Why?

MR. ORANGE
He don't tip.

JOE
(to Mr. Orange)
He don't tip?
(to Mr. Pink)
You don't tip? Why?

MR. ORANGE
He don't believe in it.

JOE
(to Mr. Orange)
He don't believe in it?
(to Mr. Pink)
You don't believe in it?

MR. ORANGE
Nope.

JOE
(to Mr. Orange)
Shut up!
(to Mr. Pink)

Cough up the buck, ya cheap bastard, I paid for your goddamn breakfast.

MR. PINK
Because you paid for the breakfast, I'm gonna tip. Normally I wouldn't.

JOE
Whatever. Just throw in your dollar, and let's move.
(to Mr. White)
See what I'm dealing with here. Infants. I'm fuckin dealin with infants.

The eight men get up to leave. Mr. White's waist is in the F.G. As he buttons his coat, for a second we see he's carrying a gun. They exit Uncle Bob's Pancake House, talking amongst themselves.

EXT. UNCLE BOB'S PANCAKE HOUSE – DAY

CREDIT SEQUENCE

When the credit sequence is finished, we FADE TO BLACK:
Over the BLACK *we hear the sound of* SOMEONE SCREAMING *in agony.*
Under the screaming, we hear the sound of a car HAULING ASS, *through traffic.*
Over the screams and the traffic noise, we hear SOMEBODY ELSE SAY:

SOMEBODY ELSE (O.S.)
Just hold on buddy boy.

Somebody stops screaming long enough to say:

SOMEBODY (O.S.)
I'm sorry. I can't believe she killed me. Who would've fuckin thought that?

CUT TO:

INT. GETAWAY CAR (MOVING) – DAY

The Somebody screaming is Mr. Orange. He lies in the backseat. He's been SHOT *in the stomach.* BLOOD *covers both him and the backseat.*
Mr. White is the Somebody Else. He's behind the wheel of the getaway car. He's easily doing 80 mph, dodging in and out of traffic. Though he's driving for his life, he keeps talking to his wounded passenger in the backseat. They are the only two in the car.[20]

Até o momento em que Joe Cabot lance a ordem de retirada ("Okay ramblers, let's get to rambling"), uma clara indicação do comando que lhe é atribuído, os personagens estavam embalados em uma boa conversa e para nós, que assistíamos, era só e apenas isso. Somente na penúltima linha do final da cena é que escapa uma sutil informação que altera nossa expectativa diante da história, a frase: *for a second we see he's carrying a gun*. Até então, o clima é de um humor quase infantil do qual reclama Joe Cabot: "See what I'm dealing with here. Infants. I'm fuckin dealin with infants." Corta para os créditos e na saída dos créditos mais uma vez a estratégia de retardar a revelação provoca um rápido suspense. Ouvimos "alguém gritando em agonia" para logo em seguida sermos informados de que esse "alguém que grita em agonia" é na verdade Mr Orange. Portanto passamos de um momento de descontração para um momento de tensão máxima sem nenhuma cena intermediária. Temos o primeiro choque na transição das seqüências do roteiro. A lacuna formada por essa elipse obriga o espectador a testar hipóteses na intenção de preencher o vazio entre um tempo e outro do roteiro. Essas hipóteses só serão confirmadas com a chegada de Mr Pink ao armazém. Será pelo diálogo entre Pink e White que seremos informados inicialmente sobre o incidente omitido pela narrativa, como mostra o trecho a seguir:

MR. WHITE
Okay, let's go through what happened. We're in the place, everything's going fine. Then the alarm gets tripped. I turn around and all these cops are outside. You're right, it was like, bam! I blink my eyes are they're there. Everybody starts going apeshit. Then Mr. Blonde starts shootin all the –

MR. PINK
– That's not correct.

MR. WHITE
What's wrong with it?

MR. PINK
The cops didn't show up after the alarm went off. They didn't show till after Mr. Blonde started shooting everyone.

MR. WHITE
As soon as I heard the alarm, I saw the cops.

MR. PINK
I'm telling ya, it wasn't that soon. They didn't let their presence be known until after Mr. Blonde went off. I'm not sayin they weren't there, I'm sayin they were there. But they didn't move in till Mr. Blonde became a madman. That's how I know we were set up. You can see that, can't you, Mr. White?[21]

A longa conversa entre Mr Pink e Mr White é entrecortada por dois flashbacks estratégicos que servem para dar ritmo à narrativa. O primeiro é um flashback de ação contínua que mostra Pink, em uma fuga desesperada, atropelando quem quer que se coloque em seu caminho. "*If any* BYSTANDERS *get in his way, he just knocks them down.*"[22] É o primeiro momento de violência explícita do roteiro:

INT. CAR (STOPPED) – DAY

The CAMERA *is in the backseat. A* SHOCKED WOMAN *is the car's driver. Mr. Pink pulls himself up from the hood, shakes it off, and points his magnum at the driver.*

MR. PINK
Get outta the car! Get the fuck outta the car!

The Shocked Woman starts screaming.
Mr. Pink tries to open the driver's side door, but it's locked.

MR. PINK
Open the fucking door!

EXTREME CLOSEUP – DRIVER'S SIDE WINDOW

Mr. Pink SMASHES *it in our face.*

EXT. STREET – DAY

DOLLY *with Cops coming up fast.*
Mr. Pink DRAGS *the Shocked Woman out of the car.*
The Cops reach the corner, guns aimed.
Using the car as a shield, Mr. Pink FIRES *three shots at the Cops.*
Everybody HITS *the ground, or scatters.*
Mr. Pink HOPS *in the car.*
Cops FIRE[23]

Vemos que a descrição acima, que mostra a extrema agressividade de Mr Pink, entra em contraste com a aparente calma manifestada pelos personagens momentos antes:

MR. WHITE
What's done is done, I need you cool. Are you cool?

MR. PINK
I'm cool.

MR. WHITE
Splash some water on your face. Take a breather.[24]

O segundo flashback é uma cena de exposição que mostra o amigável encontro entre White e Joe Cabot onde o máximo de ação que temos é uma risada compartilhada pelos dois. O flashback "Mr White" serve também para preencher uma saída de cena de Mr Pink como vemos a seguir:

MR. PINK
I gotta take a squint, where's the commode in this dungeon?

MR. WHITE

Go down the hall, turn left, up those stairs, then turn right.

Mr. Pink exits frame, leaving Mr. White alone.

CUT TO:

TITLE CARD:

"MR. WHITE"

EMPTY FRAME

In the background we see what looks like an office set up.

VOICE
How's Alabama?

MR. WHITE
Alabama? I haven't seen Alabama over a year and a half.

VOICE
I thought you two were a team.

MR. WHITE
We were for a little while. Did about four jobs together. Then decided to call it quits. You push it long enough that woman man thing gets in your way after a while.

We now cut to see Joe behind his desk.

JOE
What's she doin' now?

MR. WHITE
She hooked up with Fed McGar, they've done a couplea jobs together. Good little thief. So, explain the telegram.

JOE
Five-man job. Bustin' in and bustin' out of a diamond wholesaler's.

MR. WHITE
Can you move the ice afterwards? I don't know nobody who can move ice.

JOE

Not a problem, got guys waitin' for it. But what happened to Marsellus Spivey? Didn't he always move your ice?

MR. WHITE
He's doin' twenty years in Susanville.

JOE
What for?

MR. WHITE
Bad luck. What's the exposure like?

JOE
Two minutes, tops. It's a tough two minutes. It's daylight, during business hours, dealing with a crowd. But you'll have the guys to deal with the crowd.

MR. WHITE
How many employees?

JOE
Around twenty. Security pretty lax. They almost always just deal in boxes. Rough uncut stones they get from the syndicate. On a certain day this wholesaler's gettin' a big shipment of polished stones from Israel. They're like a way station. They are gonna get picked up the next day and sent to Vermont.

MR. WHITE
No, they're not.

The men share a laugh.

MR. WHITE
What's the cut, poppa?

JOE
Juicy, junior, real juicy.[25]

Momentos antes de Pink se retirar para ir ao banheiro, o que mais importunava os personagens Pink e White era saber quem poderia ser o traidor do bando. "So who's the rat this time?"[26] Diante da impossibilidade de se encontrar a resposta naquele momento, Pink chama uma pausa. No sobe-e-

desce da montanha-russa estrutural do roteiro, que está sempre oscilando entre tempos de tensão e tempos de relaxamento, o flashback "Mr White" retoma a descontração encontrada na cena de abertura. A cena também acrescenta o detalhe que faltava em nosso mapa de conjecturas sobre os eventos passados. Ao expor o plano de assalto para White, Joe Cabot revela o objetivo dos assaltantes, uma joalheria, local que ainda se encontrava vago pelas conversas anteriores. Fica preenchida assim uma das lacunas criadas pela estrutura.

O relaxamento provocado pela inserção do flashback "Mr White" dura pouco. O caldo esquenta novamente com uma briga entre Pink e White que só não chegam a trocar tiros devido a intervenção de Mr Blonde que aparece de surpresa como o elemento novo da trama. O acontecimento chama um terceiro flashback que trás o título "Mr Blonde". Mais uma vez repete-se o procedimento anterior de se intercalar cenas de apresentação - relaxamento - aos momentos de tensão vivenciados pelos personagens no armazém.

O primeiro ato do roteiro avança por mais de sua metade e só se encerra com o assassinato de Blonde por Orange, uma ação sem volta que irá alterar os rumos da trama.

Mr. Blonde slowly walks toward the cop. He opens a razor.
Mr. Blonde just stares into the cop's/our face, holding the razor, singing along with the song.
Then, like a cobra, he LASHES *out.*
A SLASH *across the face.*
The cop / camera moves around wildly.
Mr. Blonde just stares into the cop's / our face, singing along with the seventies hit.
Then he reaches out and CUTS OFF *the cop's/our ear.*
The cop / camera moves around wildly.
Mr. Blonde holds the ear up to the cop / us to see.

INT. / EXT. WAREHOUSE – DAY – HANDHELD SHOT

We follow Mr. Blonde as he walks out of the warehouse... to his car. He opens the trunk, pulls out a large can of gasoline.
He walks back inside the warehouse...

INT. WAREHOUSE – DAY

... carrying the can of gas.
Mr. Blonde POURS *the gasoline all over the cop, who's* BEGGING *him not to do this.*
Mr. Blonde just sings along with Stealer's Wheel.
Mr. Blonde LIGHTS *up a match and, while mouthing:*

MR. BLONDE
"Clowns to the left of me, Jokers to the right. Here I am, stuck in the middle with you."

He moves the match up to the cop...
... when a bullet EXPLODES *in Mr. Blonde's chest.*
The HANDHELD *camera* WHIPS *to the right and we see the bloody Mr. Orange* FIRING *his gun.*
We cut back and forth between Mr. Blonde taking BULLET HITS *and Mr. Orange emptying his weapon.*
Mr. Blonde FALLS *down dead.*[27]

Se no teatro a divisão entre atos é marcada pela inserção de um intervalo, em um roteiro de cinema, mais precisamente o roteiro clássico, essa divisão é marcada pelo que se convenciona chamar de golpe teatral (também conhecido por ponto de virada; *plot point* para os americanos). O golpe teatral é um incidente que altera substancialmente os rumos da trama, ou, como diz Chion "uma brusca reviravolta que modifica a situação e a faz reativar-se de maneira imprevista: pode ser a introdução de um elemento ou de uma personagem novos, uma mudança de sorte, a revelação de um segredo ou uma ação que torna o sentido oposto ao esperado."[28] O golpe teatral altera o equilíbrio da situação do personagem fazendo com que a ação avance em busca de uma resolução. Geralmente é marcado por uma ação ou incidente do qual não há como se recuperar sem o investimento de um obstinado esforço

do personagem. É o momento onde o personagem se compromete com a ação. Em *Cães de Aluguel*, a morte de Blonde representa esse incidente que altera o rumo da trama se caracterizando como um golpe teatral, ou ponto de virada. Pouco antes, ao acompanharmos o flashback "Mr Blonde", havíamos sido informados sobre o estreito relacionamento mantido entre Blonde, Joe e Eddie, em termos quase familiares. De posse dessa informação, informação que falta a Mr Orange, podemos prever uma derradeira confrontação entre Orange e Eddie, tão logo este retorne ao armazém. Dessa forma, a morte de Mr Blonde marca um decisivo avanço da trama rumo a sua resolução. Ao assassinato de Blonde segue a revelação de Orange ao policial ("Listen to me, Marvin Nash. I'm a cop."[29]) que chama o último flashback do roteiro identificado pelo título "Mr Orange". O flashback "Mr Orange" forma o segundo ato de *Cães de Aluguel*.

A estrutura clássica do roteiro está baseada na tríade: apresentação - confrontação - resolução, princípios que organizam a disposição dos atos. Em outras palavras, partimos de uma situação de equilíbrio, passamos por um momento de desequilíbrio para ao final termos o equilíbrio restaurado, embora não necessariamente da mesma forma de antes. Dentro dessa configuração, o primeiro ato serve para apresentar os personagens centrais e o protagonista, bem como o contexto espaço-temporal no qual a ação será desenvolvida. O segundo ato se inicia após o golpe teatral que irá reverter o rumo da trama colocando um objetivo claro a ser alcançado pelo protagonista. No segundo ato o protagonista irá enfrentar os obstáculos que criarão dificuldades para a obtenção daquilo que sua necessidade dramática determina, em outras palavras, obstáculos que dificultarão sua travessia rumo a seu objetivo. Do choque entre o protagonista e seus obstáculos, nasce o conflito. O terceiro ato é

marcado pelo clímax da tensão dramática que determinará a resolução do conflito. Ao contrário do que se observa na estrutura clássica, o segundo ato de *Cães de Aluguel* se resume a uma longa apresentação, não se tratando de um ato de confrontação. Nesse ato, Orange relata alguns dos procedimentos adotados por ele que o levou a se infiltrar no bando de Cabot. Entre esses procedimentos destaca-se a exposição de uma longa lorota (*the commode story*) onde Orange apresenta suas credenciais de bandido aos outros bandidos. O flashback "Mr Orange" tem também a função de adiar a resolução da história (terceiro ato) provocada pelo crime de Orange - morte de Blonde.

Como já havíamos dito anteriormente, o flashback "Mr Orange" é uma espécie de microcosmos estrutural do roteiro. Ele se inicia com **(1)** a cena do encontro entre Orange e Holdaway que se passa no restaurante *Denny's* à noite. A cena se estende até o momento em que Holdaway chama a seqüência da *commode story* quando então retornamos no tempo para vermos **(2)** Holdaway explicando a Orange do que se trata e para que serve a tal história (o primeiro flashback dentro do flashback). A seqüência continua com **(3)** Orange decorando o texto para si (em seu apartamento) e **(4)** para Holdaway (em um exterior neutro). Passamos então a acompanhar **(5)** Orange pondo em prática a sua história diante de Cabot e alguns dos membros da gang no interior de um bar - *The Boots and Socks*, local que já havia sido referido por Orange na conversa inicial com Holdaway. Ao final do monólogo, retornamos para **(6)** Orange e Holdaway no *Denny's*, o que marca o fim do primeiro flashback dentro do flashback. Em seguida, passamos a acompanhar **(7)** Orange seguindo para seu primeiro encontro com Joe Cabot e sua turma quando então são distribuídos os codinomes a serem usados por eles durante o assalto (início do segundo

flashback dentro do flashback). Dentro da cronologia dos fatos apresentados, a seqüência do primeiro encontro entre Orange e a gang marca o verdadeiro início do flashback "Mr Orange". Mais um avanço no tempo e pulamos para **(8)** um momento que antecede o assalto quando vemos White e Orange diante da joalheria acertando os últimos detalhes da ação. Uma elipse irá nos transportar para **(9)** um momento posterior ao assalto quando então acompanhamos a fuga de White, Orange e Brown.

Em ordem linear, o flashback "Mr Orange" corresponderia a:

(7) - (2) - (3) - (4) - (5) - (1) - (6) - (8) - (9)

Mais uma vez Tarantino põe em prática a regra de alternar momentos de apreensão com momentos de descontração como vemos pelo trecho a seguir:

INT. FREDDY'S APARTMENT – DAY

CLOSEUP – TELEPHONE
It RINGS. *Freddy answers it, we* FOLLOW *the receiver up to his face.*

FREDDY
Hello.

NICE GUY EDDIE (O.S.)
(through phone)
It's time. Grab your jacket –

INT. NICE GUY EDDIE'S CAR (PARKED) – DAY

CLOSEUP – *Nice Guy Eddie speaking into the car phone.*

EDDIE
– We're parked outside.

FREDDY (O.S.)
(through phone)
I'll be right down.

We hear the CLICK *of Freddy hanging up through the phone. Nice Guy places the receiver back in its cradle.*

EDDIE

He'll be right down.

INT. FREDDY'S APARTMENT – DAY

The CAMERA *follows Freddy as he hops around the apartment getting everything he needs. He puts on his jacket and slips on some sneakers.* DOLLY *fast toward the front door knob. Freddy's hand comes into* FRAME, *grabs the knob, then lets go. We* MOVE UP *to his face.*
Fear.

FREDDY
(to himself)
Don't pussy out on me now. They don't know.
They don't know shit.
(pause)
You're not gonna get hurt. You're fucking Baretta
and they believe every word, cuz you're super
cool.

He exits FRAME. *We stay put and hear the door open and close* OFF SCREEN.[30]

A descrição mostra o momento em que Orange sai para seu primeiro encontro com a turma de Joe Cabot. O texto e a fala de Orange transmitem o estado de tensão em que este se encontra. Na seqüência, no entanto, essa tensão é dissipada pela conversa que segue, quando então já estamos dentro do carro de Nice Guy Eddie:

EDDIE
Let me tell you guys a story. In one of daddy's
clubs there was this black cocktail waitress
named Elois.

MR. WHITE
Elois?

EDDIE
Yeah, Elois. E and Lois. We called her Lady E.

MR. WHITE
Where was she from, Compton?

EDDIE
No. She was from Ladora Heights.

MR. PINK
The black Beverly Hills. I knew this lady from Ladora Heights once.
(in a stuck up black female voice)
"Hi, I'm from Ladora Heights, it's the black Beverly Hills."

EDDIE
It's not the black Beverly Hills, it's the black Palos Verdes. Anyway, this chick, Elois, was a man-eater-upper. I bet every guy who's ever met her has jacked off to her at least once. You know who she looked like? Christie Love. 'Member that TV show "Get Christie Love"? She was a black female cop. She always used to say "You're under arrest, sugar."

MR. PINK
I was in the sixth grade when that show was on. I totally dug it. What the fuck was the name of the chick who played Christie Love?

EDDIE
Pam Grier.

FREDDY
No, it wasn't Pan Grier, Pan Grier was the other one. Pan Grier made the movies. Christie Love was like a Pam Grier TV show, without Pam Grier.

MR. PINK
What the fuck was that chick's name? Oh this is just great, I'm totally fuckin tortured now.

EDDIE
Well, whoever she was, Elois looked like her. So one night I walk into the club, and no Elois. Now the bartender was a wetback, he was a friend of mine, his name was Carlos. So I asked him "Hey, Carlos, where's Lady E tonight? "Well apparently Lady E was married to this real piece of dog shit. I mean a real animal. And apparently he would so things to her.

FREDDY
Do things? What would he do? You mean like beat her up?

EDDIE
Nobody knows for sure what he did. We just know he did something. Anyway, Elois plays it real cool. And waits for the next time this bag of shit gets drunk. So one night the guy gets drunk and passes out on the couch. So while the guy's inebriated, she strips him naked. Then she takes some crazy glue and glues his dick to his belly.

The car reacts to how horrible that would be.

EDDIE
I'm dead fuckin serious. She put some on his dick and some on his belly, then stuck 'em together. The paramedics had to come and cut it loose.

The car reacts badly.

MR. WHITE
Jesus Christ!

FREDDY
You can do some crazy things with it.

EDDIE
I don't know what he did to her, but she got even.

MR. WHITE
Was he all pissed off?

MR. PINK
How would you feel if you had to do a handstand every time you took a piss.

The car laughs. (31)

Encerrando o flashback, mais uma vez vamos ter uma transição em choque. Em um momento nós estamos com White e Orange dentro de um carro que está parado diante da joalheria. Os dois personagens repassam os últimos detalhes do ataque à loja. White expõe para Orange sua forma de agir:

MR. WHITE

When you're dealing with a store like this, they're insured up the ass. They're not supposed to give you and resistance whatsoever. If you get a customer or an employee who thinks he's Charles Bronson, take the butt of your gun and smash their nose in. Drops 'em right to the floor. Everyone jumps, he falls down, screaming, blood squirts out his nose. Freaks everybody out. Nobody says fuckin shit after that. You might get some bitch talk shit to ya. But give her a look, like you're gonna smash her in the face next. Watch her shut the fuck up. Now if it's a manager, that's a different story. The managers know better than to fuck around. So if one's givin you static, he probably thinks he's a real cowboy. So what you gotta do is break that son-of-a-bitch in two. If you wanna know something and he won't tell you, cut off one of his fingers. The little one. Then you tell 'im his thumb's next. After that he'll tell ya if he wears ladies underwear. I'm hungry, let's get a taco.

CUT TO:

EXT. ALLEY – DAY

It's the moment of the robbery. The alley is empty.
In the distance we hear all hell breaking loose. Guns FIRING, *people* SHOUTING *and* SCREAMING, *sirens* WAILING, *glass* BREAKING...
A car whips around the corner, into the alley.
The doors BURST *open, Freddy and Mr. White hop out.*
Freddy opens the driver's side door. A bloody SCREAMING *Mr. Brown* FALLS *out.*

MR. BROWN
(screaming)
My eyes! My eyes! I'm blind, I'm fucking blind!

FREDDY
You're not blind, there's just blood in your eyes.

Mr. White loads his two .45 automatics. He RUNS *to the end of the alley just as a police car comes into* SIGHT.
FIRING *both .45's, Mr. White massacres everyone in the patrol car.*
Freddy, holding the dying Mr. Brown, looks on at Mr. White's ambush in shock.
Mr. Brown lifts his head up, blood in his eyes. (32)

Pela segunda vez o corte trás subentendido a mesma elipse que temos no início do roteiro. Pulamos do antes para o depois do assalto. À fala descontraída de White, mais preocupado com as exigências de seu estômago, choca-se às cenas de pavor que registram a fuga dos criminosos.

Como na cena de abertura do roteiro, o último flashback apresenta duas das chamadas seqüências "dispensáveis", que estão incluídas não em função da tensão dramática que desenvolvem mas por caprichos estilísticos de seu autor. A primeira, mais complexa e longa, é a seqüência conhecida por *the commode story*, um extensíssimo monólogo que se estende por cinco páginas de roteiro, onde Mr Orange relata aos novos "parceiros" uma suposta experiência que teve em determinada época de sua carreira criminosa. A segunda seqüência, que na verdade se trata de uma cena, é aquela onde vemos Orange, Pink e White de carona no carro de Eddie, a caminho do armazém para acertarem os detalhes do plano de assalto.

Ao contrário da cena de abertura, a cena do carro de Eddie está perfeitamente integrada a um momento da ação. No momento anterior, vimos Orange em sua casa, se preparando psicologicamente para encarar os bandidos. No momento seguinte da cena, iremos ver todos os membros da gang reunidos no armazém, acertando os últimos preparativos do grande golpe. A essa altura, já temos conhecimento completo da situação que se apresenta diante de nós. Detectamos o desenvolvimento de uma ação dramática centrada no personagem de Orange que se encaminha para o momento decisivo de sua missão. Existe assim uma tensão dramática que corre paralela ao diálogo da cena. Orange sabe que está sendo posto à prova a cada fala ou cada gesto seu. No entanto, todo o interesse da cena está centrado apenas no

diálogo que ela descreve, sendo que esse diálogo caminha em sentido contrário à essa tensão dramática, servindo tão somente para que o autor possa, mais uma vez, recorrer ao seu extenso índice de referências *pops* ou dar vazão às suas paranóias. Ao estudarmos a estrutura do roteiro, detectamos uma regra interna adotada pelo autor que justifica a inclusão de cenas como a que se passa no interior do carro de Nice Guy Eddie, cujo conteúdo não está diretamente relacionado com os eventos centrais da história. Além dos efeitos de narração produzidos pelas lacunas deixadas pela estrutura, a seleção e a combinação das cenas do roteiro estão sujeitas a um andamento rítmico de compassos binários produzido pela intercalação de tempos fortes e fracos. É esse ritmo que faz com que a curva dramática se assemelhe mais com uma montanha-russa de subidas e descidas abruptas que quebram uma ascensão uniforme. Mais especificamente, a oscilação entre os tempos do roteiro é marcada pela intercalação entre momentos de extrema verborragia com momentos de ação. Como já disse um crítico, "quando a energia retórica se eleva em um roteiro de Tarantino, significa que alguma coisa terrível está para acontecer - ou que já aconteceu e dessa precisamos nos recuperar."(33) Conforme o roteiro avança rumo a sua resolução, a verborragia vai cedendo espaço para a ação sem, no entanto, deixar de ser descartada. Comparada em sua extensão, a cena que se passa no interior do carro de Nice Guy Eddie é sensivelmente menor do que a cena de abertura. Entre as duas existe uma diferença de sete páginas em favor da cena de abertura, o que indica uma preocupação de Tarantino em não emperrar o fluxo das ações com seu grande estoque de conversas. É por esse motivo que o bloco de dez páginas de diálogo que constitui a cena de abertura só encontra espaço no início do roteiro, como diz o próprio Tarantino: "Você

pode fazer todo tipo de porcaria no começo do filme, coisa que você não terá paciência de suportar quando vai se aproximando o final."[34]

A montagem da estrutura do roteiro leva em consideração também um enfoque do autor na abordagem da história. *Cães de Aluguel* desenvolve sua história a partir de uma situação de gênero. Mais precisamente, o roteiro se encaixa dentro de um sub-gênero do gênero policial conhecido por *heist movies*, ou filmes de assalto, onde invariavelmente acompanhamos o planejamento, a execução e as conseqüências de uma grande pilhagem. Entre a lista de filmes que exploraram essa única história estão clássicos como *The Killers* (Don Siegel, 1964), *Assault on Precinct 13* (John Carpenter, 1976), *High Sierra* (Raul Walsh, 1940), *The Killing* (Stanley Kubrick, 1956), *The Thomas Crown Affair* (Norman Jewison, 1968), *The Getaway* (Sam Peckinpah, 1972), e, mais recentemente, *Killing Zoe* (1994), produção do próprio Tarantino para o amigo e colaborador Roger Avary. (Impossível deixar de citar também *City On Fire* (Ringo Lam, 1987), filme que inspirou Tarantino na construção do enredo de *Cães de Aluguel*.) Geralmente, nesses filmes, a apresentação dá conta dos primeiros encontros dos bandidos, geralmente em local secreto, onde se expõe o planejamento da ação; o assalto ocupa lugar central na trama, ou seja, compõe a segunda das três partes do filme; e na resolução vamos ter decidida a sorte dos criminosos. Em *Cães de Aluguel* temos no início uma espécie de prólogo, onde acompanhamos uma reunião bastante informal dos bandidos em lugar público, aquecidos pela forte luz do dia. Na seqüência, o que corresponderia ao primeiro ato, acompanhamos o momento de fuga e a reunião dos bandidos que sobraram no local escolhido para a partilha do roubo. Dentro da estrutura habitual dos filmes que habitam o universo do gênero, o armazém

corresponderia a um cenário de passagem. Em *Cães de Aluguel*, esse cenário centraliza todas as ações do roteiro. Ao ser feita essa alteração, fica claro que o interesse do autor não está na confrontação bandido-polícia mas na exploração dos conflitos internos do grupo. Nossa expectativa não está em saber se os bandidos vão ser pegos pela polícia mas se Orange vai conseguir continuar traindo seu recém-melhor-amigo Mr White. É em cima da polaridade Orange-White, e não da polaridade bandido-polícia, que o roteiro fecha sua resolução.

NOTAS

(1) in SERVER, Lee, *Screenwriter: words become pictures*, The Main Street Press, Pittstown, New Jersey, 1987, pg 20.
(2) in HOWARD, David e MABLEY, Edward, *Teoria e Prática do Roteiro*, Editora Globo, São Paulo, 1995, pg 99.
(3) in FIELD, Syd, *Os Exercícios do Roteirista*, Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 1996, pg 12.
(4) in CHION, Michel, *O Roteiro de Cinema*, Martins Fontes, São Paulo, 1989, pg 2.
(5) "Para Aristóteles a imitação de ações do mundo real formam um argumento, *logos*, do qual são selecionados (e possivelmente rearranjados) as unidades que formam o *plot, mythos*." CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse,* Cornell University Press, Ithaca and London, 1978, pg. 19.
(6) Ibid., pg. 19.
(7) BORDWELL, David, *Narration In The Fiction Film,* The University of Wisconsin Press, Madison, 1985, pg. 49.
(7) CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse,* Cornell University Press, Ithaca and London, 1978, pg 20.
(8) BORDWELL, David, *Narration In The Fiction Film,* The University of Wisconsin Press, Madison, 1985, pg. 50.
(9) CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse,* Cornell University Press, Ithaca and London, 1978, pg 19.

(10) Ibid., pg 19.

(11) Ibid., pg 23.

(12) Ibid., pg 22.

(13) BREMOND, Claude, *Le Message Narratif,* citado em CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse,* Cornell University Press, Ithaca and London, 1978, pg 20.

(14) CHION, Michel, *O Roteiro de Cinema*, Martins Fontes, São Paulo, 1989, pg 88.

(15) O tipo de seqüência a que nos referimos também é conhecido pelo termo em inglês *montage sequence*. Conforme diz David Bordwell, "A *montage sequence* comprime uma considerável fatia de tempo ou espaço, segmenta um evento grandioso, ou seleciona momentos representativos de um processo." em BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema, film style & mode of production to 1960,* Routledge, London, 1985, pg 29.

(16) Christian Metz faz distinção entre dois tipos de seqüências. O primeiro tipo seria a *seqüência em episódios*. O segundo, a *seqüência habitual*. "As seqüências propriamente ditas (= consecução única mas descontínua), apresentam dois casos: a descontinuidade temporal pode permanecer inorganizada e de certo modo difusa; simplesmente "passa-se por cima" dos momentos julgados desinteressantes para o enredo; é a *seqüência habitual*. Em contrapartida, a descontinuidade pode ser *organizada* e tornar-se o próprio princípio de construção e inteligibilidade da seqüência; temos então o que chamaremos de *seqüência em episódios*. (...) Na seqüência em episódios, cada imagem que faz parte da sucessão é nitidamente o resumo simbólico de uma *fase* de uma evolução bastante longa, que a seqüência no seu conjunto sintetiza. Na seqüência habitual, cada uma das unidades da narração apresenta simplesmente um dos momentos não pulados da ação." in METZ, Christian, *A Significação no Cinema,* Editora Perspectiva, São Paulo, 1977, pg 153;154.

(17) em *Answers First, Questions Later, An interview with Graham Fuller,* introdução à TARANTINO, Quentin, *Reservoir Dogs,* Faber and Faber, London, Boston, 1994, pg xiii.

(18) em *When you know you're in good hands, Quentin Tarantino interviewed by Gavin Smith,* revista FILM COMMENT, july-august 1994, vol. 30, #4.

(19) BORDWELL, David, *Narration In The Fiction Film,* The University of Wisconsin Press, Madison, 1985, pg. 54.

(20) TARANTINO, Quentin, *Reservoir Dogs,* Faber and Faber, London, Boston, 1994, pg 11; 12; 14. TRADUÇÃO:

JOE

OK pessoal, vamos embora. Espera um pouco, quem não pagou?

MR ORANGE
Mr Pink.

JOE
(para Mr Orange)
Mr Pink?
(para Mr Pink)
Por que?

MR ORANGE
Ele não dá gorjetas.

JOE
(para Mr Orange)
Ele não dá gorjetas?
(para Mr Pink)
Você não dá gorjetas? Por que?

MR ORANGE
Ele não acredita nisso.

JOE
(para Mr Orange)
Ele não acredita?
(para Mr Pink)
Você não acredita?

MR ORANGE
Neca.

JOE
(para Mr Orange)
Cala a boca!
(para Mr Pink)
Bota a grana aí, seu miserável. Eu paguei pelo seu maldito café.

MR PINK
Tá legal, porque você pagou pelo meu café eu vou dar a gorjeta. Mas normalmente eu não faria isso.

JOE
Não importa. Apenas jogue sua grana e vamos embora.
(para Mr White)
Vê com quem eu tô lidando? Crianças, eu tô lidando com crianças.

Os oito homens se levantam para irem embora. A cintura de Mr White está em primeiro plano. Enquanto ele abotoa seu paletó, por um segundo nós vemos que ele está carregando uma arma. Eles deixam a Casa da Panqueca do Tio Bob conversando entre eles.

EXT. CASA DA PANQUECA DO TIO BOB – DIA

SEQUÊNCIA DOS CRÉDITOS

Quando os créditos acabam, nós passamos para BLACK.
Sobre o BLACK nós ouvimos o som de ALGUÉM que GRITA em agonia.
Sob os gritos, nós ouvimos o som de um carro DISPARANDO pelo tráfego.
Sobre os gritos e o barulho do tráfego, nós ouvimos ALGUM OUTRO DIZER:

ALGUM OUTRO
Agüenta firme aí, meu amigo.

"Alguém" pára de gritar o suficiente para dizer:

ALGUÉM
Eu sinto muito. Eu não consigo acreditar que ela me matou. Quem poderia imaginar uma porra dessas?

CORTE PARA:

INT. CARRO ROUBADO (EM MOVIMENTO) – DIA

O "Alguém" que grita é Mr Orange. Ele está deitado no banco de trás. Ele foi ferido na barriga. Há sangue por toda a parte.
Mr White é o "Algum Outro". Ele está ao volante do carro roubado.
Ele corre a toda velocidade, tentando se livrar do tráfego. Embora ele esteja correndo para salvar sua própria vida, ele continua conversando com o passageiro ferido no banco de trás. Somente os dois estão no carro.

(21) TARANTINO, Quentin, *Reservoir Dogs*, Faber and Faber, London, Boston, 1994, pg 20;

21. TRADUÇÃO:

MR WHITE
Tá legal, vejamos o que aconteceu. Nós estávamos no lugar. Tudo estava correndo bem. Então os alarmes disparam. Eu me viro e todos aqueles policiais estão lá fora. Você tá certo, foi como num piscar de olhos e eles já estavam lá. Todo mundo começa a cagar de pânico. Então Mr Blonde começa a atirar em –

MR PINK
Não foi desse jeito.

MR WHITE
O que há de errado?

MR PINK
Os policiais não apareceram depois que o alarme disparou. Eles só apareceram depois que Mr Blonde começou a atirar em todo mundo.

MR WHITE

Assim que eu ouvi o alarme eu vi a polícia.

MR PINK
Eu tô te dizendo, não foi assim tão cedo. Eles ficaram à espreita até o momento que Mr Blonde despirocou. Eu não tô dizendo que eles não estavam lá. Eles estavam. Mas eles não invadiram até Mr Blonde ficar furioso. É por isso que eu sei que foi uma cilada. Você pode perceber isso, Mr White?

(22) Ibid., pg 22. TRADUÇÃO:

"*Se algum PEDESTRE entra na sua frente, ele simplesmente passa por cima.*"

(23) Ibid., pg 22:24. TRADUÇÃO:

INT. CARRO (PARADO) – DIA

A CAMERA está no banco de trás. UMA MULHER EM ESTADO DE CHOQUE é a motorista do carro. Mr Pink se joga em cima do capô e aponta sua arma para a motorista.

MR PINK
Cai fora do carro! Sai dessa merda de carro!

A Mulher em Choque começa a gritar.
Mr Pink tenta abrir a porta do motorista mas está trancada.

MR PINK
Abre essa merda!

EXTREMO CLOSEUP – O VIDRO DA PORTA DO MOTORISTA

Mr Pink ARREBENTA o vidro na nossa cara.

EXT. RUA – DIA

DOLLY junto aos policiais se aproximando rapidamente.
Mr Pink ARRANCA a Mulher para fora do carro.
Os Policiais chegam à esquina e apontam suas armas.
Usando o carro como escudo, Mr Pink ATIRA três vezes nos policiais.
Todos se jogam no chão ou se espalham.
Mr Pink PULA dentro do carro.
O Policiais ATIRAM.

(24) Ibid., pg 20. TRADUÇÃO:

MR WHITE
O que está feito, está feito. Você precisa se acalmar. Você tá calmo?

MR PINK
Eu tô calmo.

MR WHITE
Molhe o rosto. Respire fundo.

(25) Ibid., pg 28/33. TRADUÇÃO:

MR PINK
Eu preciso mijar. Onde é o banheiro nessa casa?

MR WHITE
Vá até o fim do corredor, vire à esquerda, suba a escada e vire à direita.

Mr Pink sai de quadro deixando Mr White sozinho.

CORTE PARA:

CARTÃO TÍTULO:

"MR WHITE"

O QUADRO VAZIO

No fundo, nós vemos o que parece ser um escritório.

VOZ
Como vai a Alabama?

MR WHITE
Alabama? Faz mais de um ano e meio que eu não tenho notícias dela.

VOZ
Eu pensava que vocês dois formassem uma dupla.

MR WHITE
Nós éramos, por algum tempo. Fizemos uns quatro serviços juntos. Então decidimos nos separar. Se você força muito, aquele troço entre Homem e Mulher acaba aparecendo.

Nós agora cortamos para ver Joe atrás de sua mesa.

JOE
O que ela está fazendo agora?

MR WHITE
Ela tá ligada ao Fed McGar. Eles tem feito alguns serviços juntos. Uma boa ladrazinha. Então, explique o telegrama.

JOE
Trabalho para cinco caras. Entrar e sair de uma joalheria.

MR WHITE
E você vai conseguir passar a mercadoria adiante? Eu não conheço mais nenhum receptador.

JOE
Sem problema. Tem uns caras esperando por isso. Mas o que aconteceu com o Marsellus Spivey? Ele não era seu receptador?

MR WHITE
Ele tá em Susanville, cumprindo vinte anos.

JOE
Qual o motivo?

MR WHITE
Azar. Como vai ser o esquema?

JOE
Dois minutos, no máximo. Mas vão ser dois minutos difíceis. De dia, durante o horário comercial, lidando com os fregueses. Mas vocês terão uns caras para cuidarem deles.

MR WHITE
Quantos funcionários?

JOE
Por volta de vinte. O sistema de segurança é bem relaxado. Eles quase sempre negociam apenas com caixas, pedras brutas que eles recebem do sindicato. Dentro de alguns dias essa joalheria estará recebendo um grande carregamento de pedras lapidadas vindas de Israel. Eles funcionam como uma estação intermediária. Recebem em um dia e no dia seguinte eles mandam pra Vermont.

MR WHITE
Não vão mandar não.

Os dois dão risada.

MR WHITE
Qual é o lucro, papa?

JOE
Doce, meu garoto, muito doce.

(26) Ibid., pg 27. TRADUÇÃO:

"Quem é o traidor dessa vez?"

(27) Ibid., pg 61; 63; 65. TRADUÇÃO:

Mr Blonde caminha devagar em direção ao policial. Ele abre sua navalha.

Mr Blonde apenas encara o policial/e nós, segurando a navalha enquanto canta junto com a música.
Então, como uma cobra, ele dá o bote.
Um TALHE na cara.
O policial/câmera se contorce violentamente.
Mr Blonde apenas encara o policial/e nós, cantando junto com aquele antigo sucesso musical.
Então ele avança e CORTA FORA a orelha do policial.
O policial/câmera se contorce violentamente.
Mr Blonde mostra a orelha para o policial/e para nós.

INT./EXT. ARMAZÉM – DIA – CÂMERA NA MÃO

Nós acompanhamos Mr Blonde enquanto ele deixa o armazém... seguindo até seu carro. Ele abre o porta-malas, tira de lá um grande galão de gasolina.
Ele retorna ao armazém...

INT. ARMAZÉM – DIA

... carregando a gasolina.
Mr Blonde ENTORNA a gasolina sobre o policial, que implora para que ele pare com aquilo.
Mr Blonde apenas canta junto com o Stealer's Wheel.
Mr Blonde ACENDE um fósforo enquanto canta:

MR BLONDE
"Clowns to the left of me, Jokers to the right. Here I am, stuck in the middle with you.

Ele aproxima o fósforo do policial...
... quando um balaço EXPLODE no peito de Mr Blonde.
A Câmera na mão gira à direita para vermos o ensangüentado Mr Orange DISPARANDO sua arma.
Nós alternamos entre Mr Blonde recebendo os TIROS e Mr Orange descarregando sua arma.
Mr Blonde cai morto.

(28) CHION, Michel, *O Roteiro de Cinema*, Martins Fontes, São Paulo, 1989, pg 197.

(29) TARANTINO, Quentin, *Reservoir Dogs*, Faber and Faber, London, Boston, 1994, pg 65.

TRADUÇÃO:

"Escuta, Marvin Nash. Eu sou um policial."

(30) Ibid., pg 83;84. TRADUÇÃO:

INT. APARTAMENTO DE FREDDY – DIA

CLOSEUP – TELEFONE
O telefone toca. Freddy atende, nós acompanhamos o fone até seu rosto.

FREDDY
Alô.

NICE GUY EDDIE (OFF)
(ao telefone)
Tá na hora. Pega seu casaco –

INT. CARRO NICE GUY EDDIE (ESTACIONADO) – DIA

CLOSEUP – Nice Guy Eddie falando pelo telefone do carro.

EDDIE
Nós estamos estacionados aqui fora.

FREDDY (OFF)
(ao telefone)
Eu tô descendo.

Nós ouvimos o CLICK do telefone de Freddy sendo desligado. Nice Guy recoloca o fone no gancho.

EDDIE
Ele tá descendo.

INT. APARTAMENTO DE FREDDY – DIA

A CAMERA segue Freddy enquanto ele corre pelo apartamento catando tudo o que ele precisa. Ele veste sua jaqueta e calça seu tênis.
DOLLY rápido até a maçaneta da porta da frente. A mão de Freddy aparece no QUADRO, agarra a maçaneta e depois a solta. Nós nos viramos para vermos o rosto dele.
Medo.

FREDDY
(para si)
Não vai amarelar agora. Eles não sabem. Eles não sabem de porra nenhuma.
(pausa)
Você não vai se ferrar. Você é o Baretta e eles vão acreditar em tudo o que você diz porque você é super fodão.

Ele deixa o QUADRO. Nós permanecemos na mesma posição e escutamos o abrir e fechar da porta em OFF.

(31) Ibid., pg 85-87. TRADUÇÃO:

EDDIE
Deixa eu contar uma estória pra vocês. Em um dos bares do meu pai existia uma garçonete negra chamada Elois.

MR WHITE
Elois?

EDDIE
É, Elois. "E" mais "Lois". Nós chamávamos Lady E.

MR WHITE
Da onde ela era, Compton?

EDDIE
Não. Ela era de Ladora Heights.

MR PINK
A Beverly Hills dos negros. Eu conheci uma garota de Ladora Heights uma vez.
(imitando a voz posuda de uma mulher negra)
"Oi, eu sou de Ladora Heights, a Beverly Hills dos negros."

EDDIE
Não é a Beverly Hills dos negros, é a Palos Verdes dos negros. Em todo caso, essa garota, Elois, era uma verdadeira devoradora de homens. Eu aposto como ela comeu pelo menos uma vez todos os caras que passaram na frente dela. Sabe com quem ela se parecia? Christie Love. Lembra daquele programa da TV "Get Christie Love"? Ela era aquela policial preta. Ela costumava dizer "Você tá preso, meu docinho."

MR PINK
Eu tava na sexta série quando passava esse programa. Eu era totalmente viciado nele. Qual era mesmo o nome da garota que fazia o papel da Christie Love?

EDDIE
Pam Grier.

FREDDY
Não. Não era a Pam Grier. Pam Grier era a outra. Pam Grier fazia os filmes. Christie Love era como a Pam Grier da TV, só que sem a Pam Grier.

MR PINK
Qual era a porra do nome da garota? Era só o que me faltava, agora eu vou ficar me torturando por isso.

EDDIE
Bem, seja lá quem for, Elois era parecida com ela. Então, uma noite eu fui até o bar e ela não estava lá. Acontece que o bartender era um pau d´água e ele era meu amigo, o nome dele era Carlos. Então eu perguntei para ele "Ei Carlos, cadê a Lady E?" Bem, ao que parece, Lady E era casada com tremendo de um canalha de marido. Um verdadeiro animal. E, aparentemente, ele aprontava algumas com ela.

FREDDY

Aprontava? O que ele fazia? Ele batia nela?

EDDIE
Ninguém sabia ao certo o que ele fazia. Só sabíamos que ele fazia alguma coisa. De qualquer jeito, Elois fingiu que estava tudo bem, e esperou até chegar o dia em que esse merda se embebedasse. Então, uma noite, o cara encheu a carão e desmaiou bem ali em cima do sofá. Daí, enquanto ele dormia, ela arrancou toda a roupa dele, pegou uma cola estranha e colou o pau na barriga do cara.

O outros ficam horrorizados.

EDDIE
Eu tô falando sério. Ela pôs um pouco de cola no pau e um pouco de cola na barriga e depois juntou os dois. Tiveram que chamar os médicos para soltar o troço.

Os outros ficam enojados.

MR WHITE
Jesus Cristo!

FREDDY
Você pode fazer o diabo com isso.

EDDIE
Eu não sei o que ele aprontou com ela, mas ela se vingou.

MR WHITE
E ele ficou puto?

EDDIE
O que você acha de ter que se proteger com a mão toda a vez que você vai mijar.

Os outros caem na gargalhada.

(32) Ibid., pg 96;98. TRADUÇÃO:

MR WHITE
Quando você tá lidando com uma loja como essa, esses caras metem tudo no seguro. Não se espera que eles ofereçam resistência. Se você encontra um cliente ou um funcionário que pensa que é o Charles Bronson, meta uma coronhada no nariz dele. Derrube ele no chão. Todo mundo salta, ele cai no chão, sangue espirrando do nariz. Todo mundo caga de medo. Ninguém vai abrir o bico depois dessa. Você pode encontrar alguma vagabunda que vai querer te interpelar. Dê uma olhada feia na cara dela como quem tá querendo arrebentá-la. Vê só se ela não vai calar a boca. Agora, se houver um gerente, o gerente é uma outra estória. O gerente é aquele que mais pode te atrapalhar. Então, se você deixar um desses abrir a boca, ele provavelmente vai se achar um

verdadeiro herói. Então o que você tem que fazer é quebrar o filho da puta em dois. Se você quer saber alguma coisa e ele não quer falar, corte um dos dedos dele, o menor. Depois diga que o polegar será o próximo. Depois disso ele vai te dizer até se ele usa calcinhas de mulher. Tô com fome, vamos comer um taco.

CORTE PARA:

Esse é o momento do assalto. A alameda está vazia.
À distância, nós ouvimos o mundo desabando. TIROS de revólveres, GRITARIA das pessoas, sirenes SOANDO, vidros se QUEBRANDO...
Um carro vira a esquina e entra na alameda.
As portas se ABREM. Freddy e Mr White pulam fora.
Freddy abre a porta do motorista. Mr Brown cai pra fora todo ensangüentado.

MR BROWN
(gritando)
Meus olhos! Meus olhos! Eu tô cego, eu tô cego!

FREDDY
Você não tá cego. Tá só com sangue nos olhos.

Mr White carrega suas duas pistolas automáticas. Ele corre até o fim da alameda no momento em que um carro de polícia aparece no CAMPO DE VISÃO.
DISPARANDO suas duas pistolas, Mr White massacra todos os policiais dentro do carro.
Freddy, segurando o desfalecido Mr Brown, observa a matança de Mr White em choque.
Mr Brown levanta sua cara, sangue em seus olhos.

(33) DEEMER, Charles, *The Screenplays of Quentin Tarantino,* revista Creative Screenwriting, Winter, 1994.

(34) em *Method Writing: an interview with Quentin Tarantino,* revista Creative Screenwriting, jan/feb 1998.

"We're gonna sit here and wait."

Mr Blonde para Mr White e Mr Pink

6. *CÃES DE ALUGUEL*: ROTEIRO E AÇÃO DRAMÁTICA

SEGUNDO os manuais que se apegam ao modelo clássico de Hollywood, todo roteiro de cinema (filme de ficção) deve ser escrito a partir da definição de um conflito principal, sendo esse conflito a própria razão de ser do roteiro. De Syd Field: "Todo drama é conflito. Sem conflito não há personagem; sem personagem, não há ação; sem ação, não há história; e sem história, não há roteiro."[1] De David Howard e Edward Mabley: "O conflito é ingrediente essencial de qualquer trabalho dramático, seja no palco ou na tela. Sem conflito não teremos história capaz de prender o público."[2] De Doc Comparato: "Conflito designa a confrontação entre forças e personagens através da qual a ação se organiza e se vai desenvolvendo até ao final. É o cerne, a essência do drama. (...) Sem conflito, sem ação, não existe drama."[3] De Robert McKee: "conflito está

para uma história assim como o som está para a música."[4] De Lewis Herman: "Se (*no roteiro*) não existir nenhum conflito detectável, não existirá uma história, quer seja ela escrita para o cinema ou para a televisão, já que somente o conflito pode gerar a ação e somente a ação pode gerar o drama."[5]

A noção de conflito como parte fundamental do drama foi primeiro detectada por Hegel que, muito antes dos autores citados acima, já dizia: "A poesia dramática nasce da necessidade humana de ver a ação representada; mas não pacificamente, e sim através de um conflito de circunstâncias, paixões e caracteres, que caminha até o desenlace final."[6] Drama é conflito pois pressupõe uma justaposição de forças antagônicas. Estas forças nada mais são do que manifestações de desejos íntimos externados pelos personagens que integram a obra. Diz Anatol Rosenfeld: "O que se chama, em sentido estilístico, de 'dramático', refere-se particularmente ao entrechoque de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito."[7] O conflito é o motor propulsor da obra dramática já que será através do choque que se produzirá a alteração de um estado, ou seja, um movimento. "Se houve movimento, houve ação. Se tudo isso estava carregado de subjetividade (de sentimentos, paixões, opiniões, vontade), houve ação dramática."[8] Seguindo as palavras de Renata Pallottini, é através do conflito que a ação dramática toma corpo e se desenvolve. "A ação está vinculada, ao menos no teatro dramático, ao surgimento e resolução de contradições e conflitos entre os personagens e entre um personagem e uma situação."[9] A ação é, por sua vez, "o elemento transformador e dinâmico que permite passar, lógica e temporalmente, de uma situação à outra. É a ligação lógico-temporal de diferentes situações."[10] Ao tentar resolver um conflito,

BIBLIOTECA

através do empreendimento de sua ação, o personagem acabará por gerar outros conflitos, outras alterações e outras reações, como resultado da dinâmica do texto dramático que só encontrará seu final no momento em que todas as forças geradoras de conflitos estiverem esgotadas.

A alteração de um estado produzida por uma ação dramática nunca poderá ser obra do acaso mas resultado de uma intenção consciente do personagem. A ação dramática é "uma mudança intencional, e não uma transição casual de uma situação a outra."[11] Ou, como diz Renata Pallottini, "A ação dramática é a ação de quem, no drama, vai em busca dos seus objetivos consciente do que quer. É a ação de quem *quer* e *faz*."[12] O movimento causado pela ação sugere uma configuração estrutural tríadica, "cujos componentes consistem na *situação existente*, na *tentativa de mudança* e na *nova situação*."[13] Assim vemos que no curso de uma ação temos configurações de diferentes situações. De Etienne Souriau: "no essencial do dramático, ação e situação são correlatas. A ação deve levar à situação, e a situação deve conduzir à ação."[14] Por isso dizemos que uma obra dramática não desenvolve uma mas várias situações, uma situação levando à outra. "Toda a ação é somente a transformação de situações sucessivas."[15] reforça Patrice Pavis. Para se detectar a ação tem-se que detectar as várias situações sucessivas apresentadas pelo texto dramático, ou as alterações no conjunto de forças, de oposições ou atrações, estabelecidas pelas relações entre os personagens.

Na estrutura dramática do roteiro *Cães de Aluguel*, a exploração do conflito, e da ação dramática, se dá a partir da adoção de uma unidade de espaço (o armazém) e tempo. Será no cenário do armazém que os personagens baterão

de frente uns contra os outros na busca da resolução de um impasse causado por um serviço mal feito. Toda a história do roteiro está apoiada nesse miolo estrutural. Se por um lado o autor faz farto uso de macetes narrativos (*flashbacks*), por outro, opta por desenvolver sua ação dentro de uma estrutura rigorosa típica do drama puro, onde o foco narrativo desaparece por completo em troca da autonomia dos personagens. Grosso modo, pode-se dizer que as cenas transcorridas dentro do armazém são auto-sustentáveis pois relatam um episódio com uma estrutura fechada, que não depende de nenhum outro momento do roteiro. Todas as informações necessárias para a compreensão da trama e motivações dos personagens, bem como para o desencadeamento dos conflitos, chegam até nós pelos diálogos que se desenrolam no interior do armazém. Todos os personagens envolvidos na ação são trazidos para dentro do armazém. Todos os conflitos que se iniciam no armazém são desenvolvidos e resolvidos no mesmo local. Resumindo, as cenas do armazém possuem todos os elementos de sustentação da ação dramática que nela se desenrola. É claro que os *flashbacks* nos fornecem elementos extras que reforçam nossa compreensão das motivações dos personagens (como no caso do *flashback* "Mr Blonde", que informa a ligação deste com a família Cabot, conforme comentamos no capítulo anterior) e, portanto, não se configuram como cenas descartáveis. No entanto, de uma maneira ou de outra, tudo o que é dito nos *flashbacks* é repetido no armazém. O interesse dos *flashbacks* está apenas relacionado à estrutura narrativa armada pelo roteiro (ver capítulo anterior), tendo pouco a ver com a construção de sua ação dramática.

A conseqüência imediata da opção tática assumida por Quentin Tarantino na construção da estrutura dramática de *Cães de Aluguel* diz respeito à função

do diálogo na composição do roteiro. Todos os acontecimentos que presenciamos no interior do armazém, estão fundados em um incidente que se passou em algum lugar fora dali. Para que o espectador compreenda e tome parte da história, esse acontecimento deverá ser informado a ele. Por se recusar a mostrá-lo visualmente, ao autor não resta outro recurso senão fornecer essa informação pela via dialógica. Será através do diálogo entre os personagens que o assalto à joalheria, e suas conseqüências desastrosas, chegará ao nosso conhecimento. Em outras palavras, o diálogo atualizará os eventos ocorridos no espaço externo ao armazém. Ao tentar respeitar o tempo real transcorrido durante o desenrolar da ação, o autor se vê obrigado a encadear um jogo de réplicas e tréplicas ininterrupto, que se desenrolará até o tiro de misericórdia final, sem se valer do auxílio de "quebras" representadas por elipses temporais. Se conectarmos umas às outras as cenas que transcorrem dentro do armazém, passando por cima dos trechos que marcam os *flashbacks*, verificaremos a existência de apenas duas "quebras" extremamente curtas. A primeira serve apenas para que Mr Pink esvazie sua bexiga (e está conectada com a inserção do *flashback* Mr White). A segunda está inserida entre uma curta, e reveladora, conversa entre Orange e o policial refém, e o momento que mostra o retorno de Eddie, Pink e White ao armazém. Nos dois casos, o lapso temporal entre as cenas é imperceptível, portanto não pode ser considerado como elipse, o que valida a declaração de Tarantino: "Cada minuto para eles, no armazém, é um minuto para nós."(16)

Embora vemos uma maciça predominância da função dialógica durante todo o roteiro - raríssimas são as partes onde a ação se expressa sem o aparato verbal - o diálogo desenvolvido no interior do armazém trás para si uma função

extra, que não está presente nas outras cenas (ver capítulo 5), qual seja, a de ser o elemento condutor da ação dramática que ali se desenrola. Em teoria, a própria essência do gênero dramático está fundada no diálogo. É através do diálogo que os personagens manifestam suas existências; mais ainda, manifestam suas crenças e paixões. Se todo drama é conflito, conforme já foi dito anteriormente, será através das contradições expressas pelo diálogo que esse conflito se tornará perceptível e movimentará as engrenagens do motor dramático. Diz Rosenfeld: "Para que através do diálogo se produza uma ação é impositivo que ele contraponha vontades, ou seja, manifestações de atitudes contrárias."[17] Foi por observar essa estreita relação entre diálogo e ação que Pirandello definiu o diálogo dramático como sendo uma *azione parlata*[18], ou *ação falada*. Como dissemos, é pelo diálogo que o personagem dramático exterioriza seus pensamentos, paixões e, sobretudo, intenções. Ao fazê-lo, assume imediatamente uma posição diante da situação que lhe é imposta, o que, por si só, já basta para provocar alterações nas expectativas e comportamentos dos outros personagens que gravitam ao seu redor. Essas alterações irão criar novas configurações no quadro de forças e, inevitavelmente, novos choques entre elas, ou seja, novas mudanças. Tomemos *Cães de Aluguel* como exemplo: Ao chegar ao armazém, Joe Cabot comunica, de forma indireta, sua intenção de matar Mr Orange por achar que este é um traidor: "This man set us up."[19] Ao fazer isso, Joe provoca uma imediata reação de Mr White que se opõe a ele e expõe verbalmente essa oposição. Somente depois de comunicar sua intenção e sua motivação é que Joe Cabot sacará sua arma, obrigando White a fazer o mesmo. Desse choque, teremos uma alteração da situação que nos levará à resolução do roteiro. Se, por outro lado, Joe simplesmente aparecesse por lá, sacasse sua

arma e disparasse contra Orange sem dizer nada, White ficaria sem ação, por não ter consciência da intenção premeditada de Joe, bem como a ação de Joe seria desmotivada, gratuita e não aceita pelo público. Dessa forma, vemos que foi justamente a fala de Joe Cabot, antes mesmo da sua atitude de atirar em Orange, que provocou toda a alteração na situação dramática.

Além da prova de fôlego que se submete o autor em *Cães de Aluguel* (fôlego para sustentar o extenso diálogo exigido pelas condições espaço-temporais que estrutura o roteiro), Quentin Tarantino ainda tem pela frente um desafio maior, o de criar artifícios que amarrem os personagens ao espaço do armazém, procurando sempre alimentar a atenção do espectador. Dentro do esquema apresentado pela história, o armazém será o ponto de encontro dos assaltantes após o golpe, onde será feita a partilha do produto roubado. Espécie de esconderijo, o cenário é mais um dos itens obrigatórios dentro do universo do sub-gênero ao qual *Cães de Aluguel* está inscrito - que em inglês encontra sua designação precisa: *heist movies*. A diferença é que, enquanto nos filmes com os quais o roteiro se relaciona o cenário se configura apenas como um local de passagem, em *Cães de Aluguel* este será o centro de todas as ações, como diz o autor: "O que normalmente seria uma cena de dez minutos em qualquer outro *heist movie*, nós estamos fazendo o filme inteiro sobre isso."(20)

Ao concentrar as ações em um mesmo espaço, procurando solucionar um problema de ordem econômica, o autor trás para si um problema de ordem dramatúrgica. Em um texto dramático bem elaborado, a caracterização do espaço cênico, antes de ser mero acessório decorativo, é etapa decisiva no processo de criação da obra. Isso porque o autor é obrigado a levar em conta que seus personagens, antes de se relacionarem com outros personagens, se

relacionam com o ambiente em que estão inseridos. Além de servir para caracterizar os personagens, o espaço cênico interfere nas relações entre estes, criando pontos de convergência ou divergência conforme as exigências da ação. Durante o desenrolar dessa ação, o autor dramático estará fazendo concomitantemente uma espécie de levantamento topográfico do espaço onde ela acontece. A movimentação da ação estará diretamente ligada à movimentação dos personagens pelo espaço. No caso específico de *Cães de Aluguel*, a limitação imposta por um espaço fechado trás o adendo de favorecer o choque entre os personagens, além de acirrar a carga explosiva dessas confrontações devido ao alto grau de tensão que não encontra brecha para se dissipar.

Para que não se torne artificial em demasia, a adoção da unidade de espaço e tempo deverá ser sustentada por uma série de motivações dos personagens. Se eles (os personagens) estão ali é porque deve haver um motivo para estarem ali e não em outro lugar. Essa motivação primária deverá ser alimentada e renovada enquanto exigir a duração da obra. Ao comentar sobre o fanático apego às três unidades por parte dos dramaturgos do classicismo francês, Manfred Pfister lembra que "tais restrições de espaço e tempo podem induzir a situações nas quais um número de diferentes personagens se encontrem em um determinado lugar com tanta freqüência que todo o processo vai se tornando implausível."[21] No caso de um roteiro de cinema, o risco de se incorrer nessa implausibilidade é ainda maior pois, como sabemos, a possibilidade de deslocamentos espaciais permitida a um roteirista é ilimitada. Sendo assim, a relação entre espaço e ação deverá ser ainda mais estreita quanto mais se queira reforçar o caráter realista da obra.

Em *Cães de Aluguel*, como em qualquer obra dramática que adote tal estrutura, não basta para seu autor apenas justificar a presença dos personagens no armazém, é preciso que se crie um arranjo de intervenções precisas, determinada por uma cuidadosa movimentação das peças (personagens) no tabuleiro (cenário da ação). Nesse esquema de sucessões aparentemente casuais, tudo deverá ter seu momento certo. As entradas em cena de cada personagem novo (pela ordem: Mr White, Mr Orange, Mr Pink, Mr Blonde, Nice Guy Eddie e Joe Cabot) são cuidadosamente distribuídas ao longo do espaço de tempo que abarca o relato (a própria ordem de entrada respeita uma hierarquia de comando, sendo Joe Cabot, o chefe da gang e portanto o dono da palavra final, o último a aparecer). Do começo ao fim, o autor irá tencionar a relação entre espaço interno (espaço cenográfico) e externo (espaço dramático)[22], criando sempre obstáculos para impedir que cada um dos personagens siga seu próprio caminho mesmo que seja exatamente isso que a situação apresentada exija. Como diz o próprio Tarantino: "O truque é manter os personagens dentro do armazém. Por que eles deveriam permanecer ali mesmo quando as coisas começam a ficar claras? Porque algo novo está sempre acontecendo."[23] Será esse algo novo que estenderá até o limite do intolerável a permanência dos personagens no armazém, bem como acirrará a tensão entre eles.

O eixo de sustentação dramática, dos eventos ocorridos dentro do armazém, está no personagem Mr White. Será em torno de suas motivações que a ação irá se organizar. White será aquele que irá se opor sistematicamente a todos os outros personagens no decorrer da história. Pela ordem, se opõe a Pink, Blonde, Eddie, e Joe (veremos justificadas essas oposições mais adiante). O

incidente ocorrido com Mr Orange representa o nó inicial que irá alterar os rumos da história. O ferimento em Orange fará brotar um forte sentimento de culpa em Mr White como se fosse ele próprio o autor dos disparos que vitimaram Orange (note que, mais tarde, será White o autor dos disparos que porão fim a agonia de Orange). Orange é um peso morto, um obstáculo que dificultará a livre movimentação dos personagens na busca da resolução da catástrofe na qual estão envolvidos. Orange é um ponto fixo no cenário em torno do qual a ação se desenvolverá como força centrífuga a manter os personagens presos no espaço. Pode-se dizer que, durante todo os momentos que se passam dentro do armazém, Mr White será o motor da ação dramática, enquanto Mr Orange será seu combustível. Mesmo quando Orange toma uma atitude, ao matar Blonde, White continuará sendo a barreira que tencionará as relações entre o grupo impedindo decididamente que Eddie e Joe acertem as contas com Orange. Será pela motivação de White em defender Orange, e não pela de Orange em defender o policial refém, que o roteiro encontrará o caminho para sua resolução. Passemos agora à análise do texto do roteiro para vermos como a ação dramática vai sendo construída ao redor das motivações de cada um, e como esta se articula com o espaço.

Logo no início, com a chegada de White e Orange ao armazém, vemos exposta uma rápida justificativa para a presença desses dois personagens no local. Diz o texto:

> **INT. WAREHOUSE – DAY**
>
> *The* CAMERA *does a 360 around an empty warehouse. Then the door swings open, and Mr. White carries the bloody body of Mr. Orange inside.*
> *Mr. Orange still is* MOANING *loudly from his bullet hit.*

Mr. White lays him down upon a mattress on the floor.

MR. WHITE
Just hold on buddy boy. Hold on, and wait for Joe. I can't do anything for you, but when Joe gets here, which should be anytime now, he'll be able to help you. We're just gonna sit here, and wait for Joe. Who are we waiting for?

MR. ORANGE
Joe.

MR. WHITE
Bet your sweet ass we are.(24)

O trecho acima marca o momento exato do início das ações dentro do armazém. White entra carregando Orange que foi ferido em um incidente ocorrido em algum lugar fora do armazém. White explica para Orange o porquê dele o ter trazido para aquele lugar quando o normal seria tê-lo encaminhado para um hospital: "I can't do anything for you, but when Joe gets here, which should be anytime now, he'll be able to help you." Ao mesmo tempo que serve como justificativa para a presença dos dois no armazém, a fala de White lança os personagens à indefinição da espera, no caso, esperam por Joe Cabot, líder da quadrilha: "We're just gonna sit here, and wait for Joe." Cria-se assim o primeiro artifício para manter os personagens em um mesmo espaço. No entanto, essa espera não será pacífica mas recheada por confrontações entre todos os personagens, conforme veremos.

A situação crítica de Orange causa uma forte comoção em White. O diálogo entre os dois irá evidenciar um forte elo afetivo gerado pelas circunstâncias (que no final dará justificativa para o desfecho):

MR. ORANGE
Larry, I'm so scared, would you please hold me.

Mr. White very gently embraces the bloody Mr. Orange. Cradling the young man, Mr. White whispers to him.

MR. WHITE
(whispering)
Go ahead and be scared, you've been brave enough for one day. I want you to just relax now. You're not gonna die, you're gonna be fine. When Joe gets here, he'll make ya a hundred percent again.[25]

Orange implora a White para que este o leve a um hospital, jurando lealdade: "I-won't-tell-them-anything. You'll be safe."[26] Até esse momento, a decisão sobre o futuro de Orange está a cargo apenas de Mr White. Considerando a forte ligação que brotou entre os dois, pode-se esperar que, mais cedo ou mais tarde, White se veja obrigado a satisfazer a vontade do amigo ferido (uma situação de impasse que é bem explorada pelo roteiro). No entanto, antes que White possa tomar qualquer decisão por conta própria, surge um elemento novo em cena: Mr Pink (mais um golpe de cena que ajuda a prender os personagens ao espaço).

MR. ORANGE
Take me to a doctor, take me to a doctor, please.

Suddenly, the warehouse door BURSTS *open and Mr. Pink steps inside.*

MR. PINK
Was that a fucking set-up or what?

Mr. Pink sees Mr. Orange on the floor, shot and bloody.

MR. PINK
Oh fuck, Orange got tagged.[27]

A entrada em cena de Mr Pink marca o início de um segundo momento dentro da cadeia de eventos que se sucedem no armazém. Inicialmente, o encontro entre Mr Pink e Mr White possibilita um longo diálogo expositivo, onde cada um irá apresentar o seu ponto de vista sobre os fatos envolvendo o assalto à joalheria. Durante esse diálogo, Pink informa a White estar de posse dos diamantes roubados e sugere que os dois deixem o local antes que os policiais apareçam por lá.

MR. PINK
I got the diamonds.

MR. WHITE
Where?

MR. PINK
I got 'em, all right?

MR. WHITE
Where? Are they out in the car?

MR. PINK
No, they're not in the car. No, I don't have them on me. Ya wanna go with me and get 'em? Yes, we can go right now. But first listen to what I'm telling you. We were fuckin set up! Somebody is in league with the cops. We got a Judas in our midst. And I'm thinkin we should have our fuckin heads examined for waiting around here.

MR. WHITE
That was the plan, we meet here.[28]

Mais uma vez, pela fala de White, temos reforçada uma justificativa para a presença dos personagens no armazém: "That was the plan, we meet here." Por outro lado, as falas de Pink irão alimentar uma expectativa relacionada à possibilidade de os dois deixarem o local. Com isso, cria-se uma tensão entre

espaço interno e externo. O futuro dos dois só se resolverá, de forma satisfatória, no momento em que eles abandonarem o armazém. Tendo Mr Pink a posse dos diamantes, não haveria maiores empecilhos para que Pink e White escapassem dali, não fosse, é claro, o obstáculo representado pela figura do moribundo Mr Orange. Como um pai que se sente responsável por todos os acontecimentos que envolvem o filho, White chama para si a culpa pelo ferimento em Orange e decide concentrar suas forças para solucionar o problema:

> MR. WHITE
> Without medical attention, this man won't live through the night. That bullet in his belly is my fault. Now while that might not mean jack shit to you, it means a helluva lot to me. And I'm not gonna just sit around and watch him die.[29]

White expõe, assim, a motivação que orientará suas ações durante todo o roteiro. "And I'm not gonna just sit around and watch him die.", diz ele, anunciando sua decisão de fazer tudo o que for possível para salvar a vida de Mr Orange, o que implica em passar por cima de todos os obstáculos que por ventura apareçam pela frente. No entanto, o senso de profissionalismo de Pink o impede de se comover com a dor de Orange, o que para ele faz parte dos riscos assumidos da profissão: "And I'm very sad about that. But some fellas are lucky, and some ain't."[30] Para Pink, importa apenas resolver uma questão prática, ou seja, fugir do armazém o mais rápido possível. Diante da insistência de White em dar prioridade aos cuidados exigidos pela precária condição de Orange, também pelo fato de não acreditar que nenhum outro membro da gang irá aparecer no armazém, Pink sentencia: "Well, I guess we drop him off at

the hospital. Since he don't know nothin about us, I say it's his decision."[31] Porém, White responde lançando um elemento novo, motivo de maiores complicações:

MR. WHITE (O.S.)
Well, he knows a little about me.

MR. PINK
You didn't tell him your name, did ya?

MR. WHITE (O.S.)
I told him my first name, and where I'm from.[32]

O fato de Orange saber o nome e a origem de White implica para Pink em um risco que ele não está disposto a correr. "They get him, they can get you, they get you, they get closer to me, and that can't happen."[33], dirá ele mais tarde. A situação dramática se altera substancialmente. Agora Pink sabe que, além de não poder ajudar White a levar Orange ao hospital, também deverá impedir que esse o faça. White, por sua vez, parece disposto a correr qualquer risco, confiando por demais no amigo Orange. O sistema de oposições entre essas duas motivações conflitantes fica bem expresso no diálogo que segue:

MR. PINK
We ain't taking him to a hospital.

MR. WHITE (O.S.)
If we don't, he'll die.[34]

A fala de Pink dá o tom imperativo de sua decisão ("We ain't taking him to a hospital."). Em contrapartida, a fala de White não apenas alerta para o risco que corre Mr Orange mas comunica sua disposição de levá-lo ao hospital por ser essa a única maneira de salvá-lo diante do quadro atual. A nova situação gera a

primeira confrontação séria entre os personagens no armazém, que por si só poderia decidir o destino da história. A alteração de ânimos, provocada pelo diálogo, leva os dois a uma violenta troca de socos e pontapés. O confronto tem seu clímax quando ambos sacam suas armas, quase simultaneamente, ameaçando uma troca de tiros. A tensão entre os dois só é desfeita com chegada de Mr Blonde em cena, que marca o início de um terceiro momento da ação. A inesperada intervenção de Blonde, inserida de forma precisa no quadro dos eventos que se passam no armazém, reverte uma situação que já corria o risco de se esgotar, acrescentando aquele "algo novo" que alimenta o fôlego da ação. Além disso, o momento serve como mais um daqueles artifícios utilizados para amarrar os personagens ao local onde se encontram.

Desde o primeiro momento, Mr Blonde é caracterizado como uma espécie de psicopata *extra-cool*. Em meio a todo tumulto do pós-assalto, ainda arranja tempo para forrar o estômago parando em um *fast-food* enquanto mantém um policial refém no bagageiro de seu carro. Durante todo o desenrolar da história, Blonde parece pouco se importar com o sucesso ou não da operação. Enquanto White se preocupa apenas com Orange e Pink se preocupa apenas em saber o nome do traidor, Blonde parece apenas estar ali para se divertir com todo aquele banho de sangue que teve início na joalheria. É justamente a frieza e a selvageria irresponsável de Blonde que mais incomodam White. "What you're supposed to do is act like a fuckin professional. A psychopath is not a professional."(35) diz White em determinado momento. A partir do assalto e do tiroteio na joalheria, iniciado justamente por Blonde, White descobre, neste, seu desafeto e se mostra disposto a desafiar sua autoridade atribuída ao fato de ser ente querido da família Cabot. Portanto, a presença de Mr Blonde no

armazém faz com que White esqueça imediatamente sua pequena rixa com Mr Pink para concentrar seus desaforos em Blonde, o que reverte o esquema de confrontações, conforme veremos.

Após um rápido questionário sobre o paradeiro dos outros membros da gang, Pink avisa Blonde que o lugar não é mais seguro e que, portanto, todos devem deixar o armazém. No entanto, Blonde pensa diferente.

MR. PINK
We don't think this place is safe.

MR. WHITE
This place just ain't secure anymore. We're leaving, and you should go with us.

MR. BLONDE
Nobody's going anywhere.(36)

Diante da voz de comando de Mr Blonde, Mr White altera sua decisão original (de permanecer no local até a chegada de Joe) muito mais em função do desafio a Blonde, do que por uma motivação íntima maior.

MR. WHITE
(to Mr. Pink)
Piss on this turd, we're outta here.

Mr. White turns to leave.

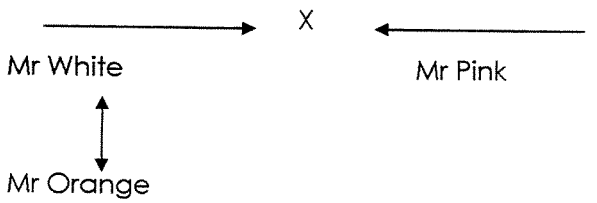
MR. BLONDE
Don't take another step, Mr. White.

Mr. White explodes, raising his gun and charging towards Mr. Blonde.

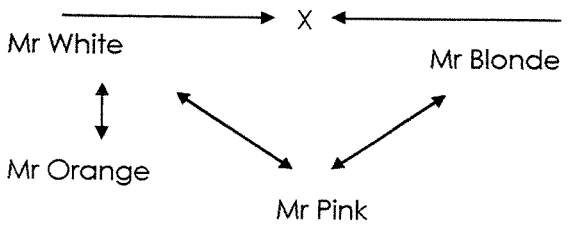
MR. WHITE
Fuck you, maniac! It's your fuckin fault we're in so much trouble.(37)

Com a chegada de Blonde, temos uma alteração radical no gráfico que representa a organização de forças, conforme mostra o esquema comparativo:

Situação 1



Situação 2



Se, momentos antes, a chegada de Mr Blonde impede uma eventual troca de tiros entre White e Pink, no momento seguinte será Pink que se colocará entre White e Blonde, impedindo que estes iniciem uma pancadaria. Mais uma vez, o bom senso profissional de Pink intervém para controlar as ações:

MR. PINK
Cut the bullshit, we ain't on a fuckin playground!
(pause)
I don't believe this shit, both of you got ten years on me, and I'm the only one actin like a professional. You guys act like a bunch of fuckin niggers. You ever work a job with a bunch of

niggers? They're just like you two, always fightin, always sayin they're gonna kill one another.

MR. WHITE
(to Mr. Pink)
You said yourself, you thought about takin him out.

MR. PINK
Then. That time has passed. Right now, Mr. Blonde is the only one I completely trust. He's too fuckin homicidal to be workin with the cops.

MR. WHITE
You takin his side?

MR. PINK
Fuck sides! What we need is a little solidarity here. Somebody's stickin a red hot poker up our asses and we gotta find out whose hand's on the handle. Now I know I'm no piece of shit...
(referring to Mr. White)
And I'm pretty sure you're a good boy...
(referring to Mr. Blonde)
And I'm fuckin positive you're on the level. So let's figure out who's the bad guy.[38]

Acalmado os ânimos, Mr Blonde informa as novas ordens:

MR. BLONDE
We're gonna sit here and wait.

MR. WHITE
For what, the cops?

MR. BLONDE
Nice Guy Eddie.

MR. PINK
Nice Guy Eddie? What makes you think Nice Guy's anywhere but on a plane half way to Costa Rica?

MR. BLONDE
Cause I just talked to him. He's on his way down here, and nobody's going anywhere till be gets here.[39]

Outra vez, vemos renovada a motivação dos personagens para a permanência no local (agora os personagens passam a esperar por Nice Guy Eddie para depois passarem a esperar por Joe Cabot, conforme veremos mais adiante).

Em seguida, Blonde apresenta a White e Pink uma espécie de troféu de combate adquirido durante a fuga: um policial que ele trouxe amarrado no bagageiro do carro. Enquanto esperam pela chegada de Nice Guy Eddie, os três irão se divertir surrando o policial sob o pretexto de se extrair informações sobre o caso em que estão envolvidos.

O andamento das ações só será retomado com a entrada em cena de Eddie, o segundo na hierarquia de comando. Passamos assim para o quarto momento da ação. Investido da autoridade que seu pai lhe outorga, Nice Guy Eddie orientará a movimentação dos personagens daqui por diante. Após desconsiderar as insinuações de Pink sobre uma possível armação, Eddie diz que seu pai está a caminho (acenando com mais alguns minutos de espera) e pergunta sobre o que mais lhe interessa, os diamantes. Pink lhe informa ter escondido o produto roubado por não confiar na segurança do armazém. Se para Eddie o que mais interessa são os diamantes, para White interessa a condição de Orange.

MR. WHITE
(pointing to Mr. Orange)
What are you gonna do about him?

EDDIE
Jesus Christ, give me a fuckin chance to breathe.
I got a few questions of my own, ya know.

MR. WHITE
You ain't dying, he is.[40]

De acordo com as ordens de Eddie, White e Pink terão de seguí-lo até o local onde Pink afirma ter escondido os diamantes. No caminho, Eddie tentará arranjar alguém que possa cuidar de Orange, atendendo aos apelos de White. Enquanto isso, Blonde ficará no armazém tomando conta do policial refém e de Orange ferido. A idéia de deixar Blonde sozinho com Orange e o policial não agrada White que continua a acusar Blonde de psicopata, já prevendo um eventual desastre.

A retirada de Eddie, Pink e White, que marca o início do quinto momento das ações, dá a deixa para que mais uma vez Blonde ponha em prática sua insanidade. O alvo não poderia ser outro senão o policial refém que ele usa como cobaia para aplicar algumas de suas técnicas de tortura. Mais uma vez, a motivação de Blonde não encontra nenhuma conexão com as operações do grupo na busca de um possível esclarecimento da situação, mas exprime apenas o prazer sádico que o ato lhe proporciona: "I don't really care about what you know or don't know. I'm gonna torture you for awhile regardless. Not to get information, but because torturing a cop amuses me."[41] Blonde passa então a mutilar o policial com sua navalha, arranca sua orelha, dança ao seu redor, ao som de uma música do rádio, até que decide que o melhor a fazer é queimá-lo vivo. Antes que Blonde deixe cair o fósforo sobre o policial encharcado de gasolina, ocorre o golpe inesperado. Mr Orange, que até então permanecera desmaiado em seu canto - sua última fala tinha sido "Take me to a doctor, take me to a doctor, please."[42], a 30 páginas atrás - intervém descarregando sua

munição em Blonde até que este caia morto. Após o matar Blonde, Orange revela, em conversa com o policial, ser ele também um policial que está envolvido em um esquema para pegar o chefão da quadrilha, Joe Cabot. A revelação de Orange expõe a verdadeira motivação por trás de seus atos. No cenário da história, Orange está contra todos e principalmente contra Joe Cabot. No entanto, dentro do cenário das ações desenvolvidas no armazém, Orange é força secundária aliada a força principal encarnada por Mr White.

O crime de Orange é o primeiro ato de ruptura, sem volta, entre os membros da gang. A crueldade de Blonde ultrapassa o limite do tolerável para Orange. Pela primeira vez, este toma uma atitude em nome da corporação a qual pertence, deixando transparecer sua real posição no campo de jogo. A situação dramática está definitivamente alterada e abre-se caminho para a confrontação final do roteiro. Orange não poderá escapar impune de seu crime. Nossa dúvida recai apenas na posição que Mr White irá assumir diante do ocorrido, se continuará a defender Mr Orange ou se passará a adotar uma postura um pouco mais desconfiada.

(Vale notar que a retirada de Nice Guy Eddie, Mr White e Mr Pink respeita exatamente o tempo necessário para que tenham vez acontecimentos fundamentais dentro da lógica das ações apresentadas pelo roteiro. Tanto a morte de Mr Blonde como a posterior conversa entre Mr Orange e o policial não poderiam ter ocorrido com a presença dos outros três personagens, um sinal claro de como o autor manipula a escalada dos eventos e suas durações.)

O retorno de Eddie, White e Pink marca o início do sexto e último momento das ações no armazém, o último ato do roteiro. Ao ver seu amigo Blonde morto, Nice Guy Eddie imediatamente passa a exigir explicações a Mr Orange.

EDDIE
What the fuck happened here?

Eddie runs over to his friend Mr. Blonde / Toothpick Vic.

MR. WHITE
(to Mr. Orange)
What happened?

MR. ORANGE
(very weakly)
Blonde went crazy. He slashed the cop's face, cut off his ear and was gonna burn him alive.(43)

No entanto, as explicações iniciais de Orange pouco sensibilizam Eddie que acaba por fuzilar o policial à queima roupa. Orange então se vê obrigado a fabricar uma segunda desculpa na tentativa de ser um pouco mais convincente.

MR. ORANGE
Look, Eddie, he was pullin a burn. He was gonna kill the cop and me. And when you guys walked through the door, he was gonna blow you to hell and make off with the diamonds.(44)

Diante das declarações de Orange, White imediatamente reforça sua intenção de permanecer irredutivelmente ao lado do amigo ferido.

MR. WHITE
(to Eddie)
Uhuh, uhuh, what's I tell ya? That sick piece of shit was a stone cold psycho.

MR. ORANGE
(to Eddie)
You could've asked the cop, if you didn't just kill him. He talked about what he was going to do when he was slicing him up.

EDDIE
I don't buy it. It doesn't make sense.

MR. WHITE
It makes perfect fuckin sense to me. Eddie, you didn't see how he acted during the job, we did.(45)

A desculpa de Orange cai por terra diante das informações que Eddie lança a seguir:

EDDIE
The man you killed was just released from prison. He got caught at a company warehouse full of hot items. He could've walked away. All he had to do was say my dad's name. But instead he shut his mouth and did his time. He did four years for us, and he did 'em like a man. And we were very grateful. So, Mr. Orange, you're tellin me this very good friend of mine, who did four years for my father, who in four years never made a deal, no matter what they dangled in front of him, you're telling me that now, that now this man is free, and we're making good on our commitment to him, he's just gonna decide, right out of the fuckin blue, to rip us off?(46)

Diante de tais revelações, fica claro que a situação de Orange torna-se insustentável. Não resta outra alternativa a Nice Guy Eddie senão vingar a morte do amigo Blonde. Estamos à porta do grande desfecho. O derradeiro ato só poderá mesmo ser perpetrado pelo chefe da gang. Arma-se assim a situação propícia para a tão aguardada entrada em cena de Joe Cabot.

EDDIE
Mr. Orange, why don't you tell me what really happened?

VOICE (O.S.)
Why? It'll just be more bullshit.

Eddie steps out of his CLOSEUP *and we see Joe Cabot standing in the warehouse doorway. He walks into the room.*

JOE
(pointing to Mr. Orange)
This man set us up.

CAMERA *does a 360 around the men.*

EDDIE
Daddy, I'm sorry, I don't know what's happening.

JOE
That's okay, Eddie, I do.

MR. WHITE
(to Joe)
What the fuck are you talking about?

JOE
(pointing to Mr. Orange)
That piece of shit. Workin with the cops.

MR. WHITE, MR. PINK & EDDIE
What?

JOE
I said this lump of shit is workin with the LAPD.[47]

A grande ironia está no fato de que, desde o início das ações no armazém, Joe Cabot era ansiosamente esperado, por Mr White, justamente por ser o único com condições de salvar a vida de Mr Orange, através do recrutamento de algum médico conhecido. No final, vemos que quando Joe Cabot aparece, aparece não para salvar Orange mas para executá-lo. As motivações de Joe não estão fundadas em algum elemento concreto, e nem poderiam, pois isso impediria a confrontação Joe-White. Por Cabot se basear tão somente na intuição ("You don't need proof when you got instinct."[48]), White

acha por bem, até com certa razão, defender a vida de Orange. O que surpreende é o fato de White arriscar sua própria vida na confrontação, além de colocar por terra sua longa parceria com Joe Cabot. A situação nos leva ao que em inglês é designado por *mexican stand-off*, termo emprestado dos filmes *westerns*, especialmente os de Sergio Leone, que diz respeito ao momento em que os duelistas - no caso, mais de dois - se posicionam aguardando o momento decisivo da confrontação.

Joe WHIPS *out a revolver and aims it at Mr. Orange.*
Mr. White brings his .45 up at Joe.
Eddie and Mr. Pink are shook awake by the flash of firearms.
Eddie raises his gun, pointing it at Mr. White.

EDDIE
Have you lost your fucking mind? Put your gun down!

Mr. Pink fades into the b.g., wanting no part of this.

MR. WHITE
Joe, you're making a terrible mistake I can't let you make.

EDDIE
Stop pointing your fuckin gun at daddy!

Joe, never taking his eyes off Mr. Orange.

JOE
Don't worry, Eddie. Me and Larry have been friends a long time, he ain't gonna shoot. We like each other too much.

MR. WHITE
Joe, if you kill that man, you die next. Repeat, if you kill that man, you die next!

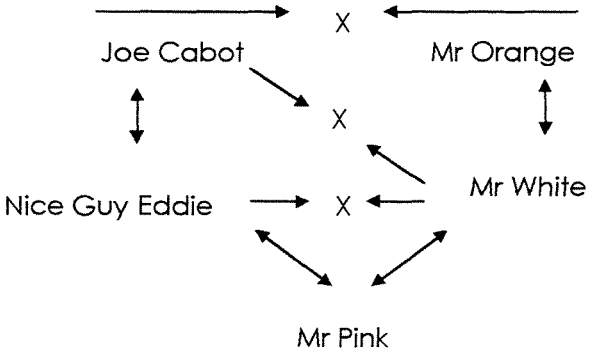
We get many different angles of the Mexican standoff.

MEDIUMS ON EVERYBODY

Mr. Orange holding his belly, looking from left to right.
Joe pointing down on Mr. Orange. Not taking his eyes off him.

Mr. White pointing at Joe, looking like he's ready to start firing any minute.
Eddie scared shitless for his father, gun locked on Mr. White.
Mr. Pink walking backwards away from the action.
Nobody says nothing.(49)

O quadro da situação apresentada passa a ser o seguinte:



Sendo, desde o princípio, o único a não demonstrar algum envolvimento emocional com qualquer um dos personagens, Mr Pink, sabiamente, se retira do centro do conflito.

Após um momento de hesitação e suspense, vemos o resultado da confrontação:

Joe FIRES *three times,* HITTING *Mr. Orange with every one.*
Mr. White SHOOTS *Joe twice in the face. Joe brings his hands up to his face, screaming, and falls to the ground.*
Eddie FIRES at Mr. White, HITTING *him three times in the chest.*
Mr. White brings his gun around on Eddie and SHOOTS *him.*
The two men FALL *to their knees,* FIRING *at each other.*
Eddie COLLAPSES, *dead.*
Joe's dead.
Mr. Orange lies perfectly still, except for his chest heaving. The only SOUND *we hear is his loud breathing.*
Mr. White is SHOT *full of holes, but still on his knees, not moving.*
Mr. Pink is standing motionless. Finally he grabs the satchel of diamonds and RUNS *out the door.*(50)

Com algum esforço, White se arrasta até Mr Orange que mais uma vez parece ter resistido a todas as perfurações de bala pelo corpo. O roteiro fecha com a revelação de Mr Orange a Mr White.

MR. WHITE
(with much effort)
Sorry, kid. Looks like we're gonna do a little time.

Mr. Orange looks up at him and, with even more of an effort:

MR. ORANGE
I'm a cop.

Mr. White doesn't say anything, he keeps stroking Orange's brow.

MR. ORANGE
I'm sorry, I'm so sorry.

Mr. White lifts his .45 and places the barrel between Mr. Orange's eyes.
The CAMERA MOVES *into an* EXTREME CLOSEUP *of Mr. White.*
The SOUNDS *of outside* STORM *inside. We don't see anything, but we* HEAR *a bunch of shotguns* COCKING.

POLICE FORCE (O.S.)
Freeze, motherfucker! Drop your fucking gun!

Mr. White looks up at them, smiles, PULLS *the trigger.*
BANG!
We hear a BURST *of* SHOTGUN FIRE.
Mr. White is BLOWN *out of frame, leaving it empty.*

FADE OUT

THE END[51]

Cães de Aluguel é um roteiro que não se guia pela definição de um conflito principal claramente centrado em um protagonista. Isso porque o roteiro narra a sua história através de um conjunto de personagens, descartando a figura

clássica do herói. Podemos detectar um personagem em torno do qual as ações são alinhadas (Mr White, como já dissemos) mas o roteiro não chega, no entanto, a adotar seu ponto de vista. Por determinação da estrutura narrativa montada para a apresentação dos acontecimentos da história, nós não acompanhamos exclusivamente os esforços individuais de Mr White para salvar a vida de Mr Orange.

Dentro do quadro das ações desenvolvidas no armazém, o objetivo inicial dos personagens é o de fazer a partilha dos bens roubados e fugirem o quanto antes para evitarem o cerco policial. Durante o assalto, um erro de avaliação provocado pelo repentino aparecimento da polícia obriga os assaltantes a uma fuga desorganizada. No tumulto, dois desses assaltantes são mortos pelos tiros da polícia, Mr Blue e Mr Brown, e um deles é ferido gravemente, Mr Orange. O incidente com Mr Orange irá causar uma reversão no quadro das expectativas de um dos personagens, Mr White, que agora passa a ter como objetivo salvar a vida de Orange. O outro ponto em torno do qual se desenvolve a intriga diz respeito a possível existência de um traidor no bando, o que justificaria a ação premeditada da polícia. Tal suposição é primeiro levantada por Mr Pink, corroborada por Mr White, ignorada por Mr Blonde, repelida por Nice Guy Eddie e por fim confirmada (intuitivamente) por Joe Cabot. A confirmação de Joe Cabot, ajudada, é claro, pela morte de Mr Blonde, vai justamente de encontro a Mr Orange, a única fonte de motivação para as ações de Mr White. Ao longo do desenvolvimento dos episódios que compõem as cenas do armazém, o autor vai costurando essas duas linhas de interesse através do jogo causa-e-efeito, criando uma trama lógica que vai afunilando o campo das possibilidades até chegar a

um único final possível, a aniquilação de todos os membros da gang, exceção feita a Mr Pink, que sai ileso do confronto embora não escape da polícia.

NOTAS

(1) FIELD, Syd, *Manual do Roteiro,* Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 1995, pg 5.

(2) HOWARD, David e MABLEY, Edward, *Teoria e Prática do Roteiro,* Editora Globo, São Paulo, 1995, pg 82.

(3) COMPARATO, Doc, *Da Criação ao Roteiro,* Editora Pergaminho, Lisboa, 1992, pg 68.

(4) MCKEE, Robert, *Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting,* Reagan Books, New York, 1997, pg 210.

(5) HERMAN, Lewis, *A Pratical Manual of Screenwriting for Theater and Television Films,* Meridian Book, New American Library, New York, 1952, pg 28.

(6) HEGEL, G. F., *Estética. Poesia,* Editora Guimarães, Lisboa, 1964, conforme citado em PALLOTTINI, Renata, *Introdução à Dramaturgia,* Editora Ática, São Paulo, 1988, pg 8.

(7) ROSENFELD, Anatol, *O Teatro Épico*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1997, pg 34.

(8) PALLOTTINI, Renata, *Introdução à Dramaturgia,* Editora Ática, São Paulo, 1988, pg 18.

(9) PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiologia*, Ediciones Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1980, pg 8.

(10) Ibid., pg 5.

(11) PFISTER, Manfred, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, pg 199.

(12) PALLOTTINI, Renata, *Introdução à Dramaturgia,* Editora Ática, São Paulo, 1988, pg 9.

(13) PFISTER, Manfred, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, pg 199.

(14) SOURIAU, Etienne, *As Duzentas Mil Situações Dramáticas*, Editora Ática, São Paulo, 1993, pg 35.

(15) PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiologia*, Ediciones Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1980, pg 457.

(16) em *When you know you're in good hands, Quentin Tarantino interviewed by Gavin Smith*, revista FILM COMMENT, july-august 1994, vol. 30, #4.

(17) ROSENFELD, Anatol, *O Teatro Épico*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1997, pg 34.

(18) conforme citado em PFISTER, Manfred, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, pg 6, e PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiologia*, Ediciones Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1980, pg 129.

(19) TARANTINO, Quentin, *Reservoir Dogs*, Faber and Faber, London, Boston, 1994,pg 104. TRADUÇÃO:

"Esse homem nos traiu."

(20) em *When you know you're in good hands, Quentin Tarantino interviewed by Gavin Smith*, revista FILM COMMENT, july-august 1994, vol. 30, #4.

(21) PFISTER, Manfred, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, pg 250.

(22) Em teatro, se entende por espaço cênico "o espaço perceptivo em cena: é o espaço *representante* no qual evoluem os personagens e as ações." Enquanto o espaço dramático é "o espaço *representado* no texto que o espectador deve construir com sua imaginação." em PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiologia*, Ediciones Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1980, pg 177.

(23) em *When you know you're in good hands, Quentin Tarantino interviewed by Gavin Smith*, revista FILM COMMENT, july-august 1994, vol. 30, #4.

(24) TARANTINO, Quentin, *Reservoir Dogs*, Faber and Faber, London, Boston, 1994,pg 15/16. TRADUÇÃO:

INT. ARMAZÉM – DIA

A CAMERA faz um 360 dentro de um armazém vazio. Então a porta se abre e Mr White entra carregando o ensangüentado Mr Orange.
Mr Orange continua GRITANDO de dor pelo tiro na barriga.
Mr White o acomoda sobre um tapete no chão.

MR WHITE
Agüenta firme, meu amigo. Agüenta e espere por Joe. Eu não posso fazer nada por você, mas quando Joe chegar, que deverá ser a qualquer minuto, ele vai poder te ajudar. Nós apenas vamos sentar aqui e esperar por Joe. Por quem a gente tá esperando?

MR ORANGE
Joe.

MR WHITE
Pode apostar que sim.

(25) Ibid., pg 16. TRADUÇÃO:

MR ORANGE
Larry, eu tô apavorado. Me abraça, por favor.

Mr White abraça carinhosamente o ensangüentado Mr Orange. Embalando o garoto, Mr White murmura em seu ouvido.

MR WHITE
(murmurando)
Tudo bem de você ficar assustado. Você foi forte o suficiente por hoje. Acho melhor você relaxar agora. Você não vai morrer, você vai ficar bom. Quando Joe chegar, ele vai te por 100 por cento em ordem outra vez.

(26) Ibid., pg 17. TRADUÇÃO:

"Eu-não-vou-dizer-nada. Você vai estar protegido."

(27) Ibid., pg 17/18.TRADUÇÃO:

MR ORANGE
Me leve até a um médico, me arranja um médico, por favor.

De repente, a porta do armazém se ABRE e Mr Pink entra.

MR PINK
Isso é uma cilada ou o que?

Mr Pink vê Mr Orange no chão, ferido e ensangüentado.

MR PINK
Merda! Orange foi ferido?

(28) Ibid., pg 26/27. TRADUÇÃO:

MR PINK
Eu tô com os diamantes.

MR WHITE
Onde?

MR PINK
Eu tô com eles, OK?

MR WHITE
Onde? Lá fora dentro do carro?

MR PINK
Não, eles não estão no carro. Não, eles não estão comigo. Você quer vir comigo e apanhá-los? Nós podemos ir agora mesmo. Mas primeiro, me escuta. Nós fomos traídos. Alguém no grupo é policial. Nós temos um

Judas no nosso meio. E eu acho que nós deveríamos pensar um pouco se a gente deve ou não esperar por eles aqui.

MR WHITE
O plano era a gente se encontrar aqui.

(29) Ibid., pg 34. TRADUÇÃO:

MR WHITE
Sem atendimento médico esse cara não vai viver por muito tempo. Esse ferimento na barriga dele é minha culpa. Pode não significar nada pra você mas significa muito pra mim. E eu não vou ficar aqui parado vendo ele morrer.

(30) Ibid., pg 38. TRADUÇÃO:

"Eu sinto muito por isso, mas alguns tem sorte outros não."

(31) Ibid., pg 35. TRADUÇÃO:

"Bom, acho que a gente pode deixá-lo em um hospital. Já que ele não sabe nada sobre a gente, a decisão é dele."

(32) Ibid., pg 36. TRADUÇÃO:

MR WHITE (OFF)
Bem, ele sabe um pouco sobre mim.

MR PINK
Você não disse seu nome, disse?

MR WHITE (OFF)
Eu disse meu primeiro nome e de onde eu vim.

(33) Ibid., pg 41. TRADUÇÃO:

"Se a polícia pega ele, a polícia te pega, se a polícia te pega, eles tem a chance de me pegar e isso não vai acontecer."

(34) Ibid., pg 38. TRADUÇÃO:

MR PINK
Nós não vamos levá-lo ao hospital.

MR WHITE (OFF)
Se a gente não fizer isso, ele morre.

(35) Ibid., pg 25. TRADUÇÃO:

"O que você deve fazer é agir como um profissional. Um psicopata não é um profissional."

(36) Ibid., pg 42. TRADUÇÃO:

MR PINK
Pra gente esse lugar não é seguro.

MR WHITE
Esse lugar não é mais seguro. Nós vamos embora e você deveria vir com a gente.

MR BLONDE
Ninguém vai a lugar algum.

(37) Ibid., pg 42/43. TRADUÇÃO:

MR WHITE
(para Mr Blonde)
Vá à merda, nós vamos embora.

Mr White se vira pra sair.

MR BLONDE
Não dê mais nenhum passo, Mr White.

Mr White explode levantando sua arma e ameaçando Mr Blonde.

MR WHITE
Vá te foder, maníaco! É por culpa sua que a gente tá nessa merda.

(38) Ibid., pg 44. TRADUÇÃO:

MR PINK
Pára com essa merda, nós não estamos no jardim da infância!
(pausa)
Eu não acredito nessa merda, vocês dois estão dez anos à minha frente e eu sou o único que tá agindo feito um profissional. Vocês dois agem como um bando de pretos. Vocês já trabalharam com um bando de pretos? Eles são exatamente como vocês dois, sempre brigando, sempre dizendo que vão matar um ao outro.

MR WHITE
(para Mr Pink)
Você mesmo disse que tava pensando em tirá-lo fora.

MR PINK
Antes eu disse. Mas isso já passou. Pra mim agora Mr Blonde é o único em quem eu confiaria plenamente. Ele é muito homicida pra trabalhar pra polícia.

MR WHITE
Você tá ficando do lado dele?

MR PINK
À merda com isso! O que a gente precisa aqui é de um pouco de solidariedade. Alguém tá enfiando um bastão quente na nossa bunda e a gente tem que descobrir quem é que tá fazendo isso. Agora, eu sei que eu não sou nenhum bosta...
(referindo a Mr White)
Eu tô certo que você é um cara legal...
(referindo a Mr Blonde)
E eu tô mais ainda certo que você tá com a gente. Então vamos tentar descobrir quem é o filho da puta.

(39) Ibid., pg 45. TRADUÇÃO:

MR BLONDE
Nós vamos sentar aqui e esperar.

MR WHITE
Por quem? Pela polícia?

MR BLONDE
Nice Guy Eddie.

MR PINK
Nice Guy Eddie? O que faz você pensar que ele tá por aqui e não a caminho da Costa Rica?

MR BLONDE
Porque eu acabei de falar com ele. Ele está vindo pra cá e ninguém vai sair daqui até que ele chegue.

(40) Ibid., pg 57. TRADUÇÃO:

MR WHITE
(apontando para Mr Orange)
O que você vai fazer com ele?

EDDIE
Meu Deus, me dê uma chance pra respirar. Eu também tenho algumas perguntas pra fazer, sabia?

MR WHITE
Você não tá morrendo. Ele tá.

(41) Ibid., pg 61. TRADUÇÃO:

"Eu não ligo a mínima para o que você sabe ou deixa de saber. Eu vou te torturar de qualquer jeito. Não para obter alguma informação. Mas porque torturar um policial me diverte."

(42) Ibid., pg 17. TRADUÇÃO:

"Me leve a um médico. Por favor, me leve a um médico."

(43) Ibid., pg 101,102. TRADUÇÃO:

EDDIE
Que merda tá acontecendo aqui?

Eddie corre até seu amigo Mr Blonde/Toothpick Vic.

MR WHITE
(para Mr Orange)
O que aconteceu?

MR ORANGE
(muito debilitado)
Blonde enlouqueceu. Ele cortou a cara do policial, arrancou sua orelha e ia queimá-lo vivo.

(44) Ibid., pg 102. TRADUÇÃO:

MR ORANGE
Escuta, Eddie, ele tava planejando dar um golpe. Ele ia matar o policial e eu. E quando vocês chegassem, ele ia matar vocês e fugir com os diamantes.

(45) Ibid., pg 102. TRADUÇÃO:

MR WHITE
(para Eddie)
Uhuh, uhuh, o que foi que eu disse? Esse merda era um psicopata frio feito pedra.

MR ORANGE
(para Eddie)
Você poderia ter perguntado pro policial se você não o tivesse matado. Ele falou o que ele estava pensando em fazer enquanto ele estava mutilando o cara.

EDDIE
Eu não engulo isso. Isso não faz nenhum sentido.

MR WHITE
Faz sentido pra mim. Eddie, você não viu o comportamento do cara durante o assalto. Nós vimos.

(46) Ibid., pg 103/104. TRADUÇÃO:

EDDIE

Esse homem que você matou acabou de sair da prisão. Ele foi apanhado dentro de um armazém cheio de muamba quente. Ele poderia se safar. Tudo que ele tinha que dizer era o nome do meu pai. Mas, ao invés disso ele calou a boca e foi preso. Ele ficou quatro anos na cadeia por nossa causa e, durante todo esse tempo, ele se comportou como um homem. E nós ficamos muito gratos a ele. Então, Mr Orange, você tá dizendo que esse amigo meu, que ficou quatro anos na cadeia pelo meu pai, e que nesses quatro anos nunca aceitou nos entregar, não importando o que os outros lhe oferecessem em troca, você tá me dizendo que, agora que esse homem estava livre, e nós estávamos lhe retribuindo por tudo o que ele fez por nós, que ele decidiu, da sua cabeça, que iria nos passar pra trás?

(47) Ibid., pg 104. TRADUÇÃO:

EDDIE
Mr Orange, por que você não fala o que realmente aconteceu?

VOZ (OFF)
Pra que? Seria só mais um monte de bobagem.

Eddie sai do CLOSEUP e nós vemos Joe Cabot parado na porta do armazém. Ele entra no local.

JOE
(apontando para Mr Orange)
Esse homem nos traiu.

A CAMERA faz um 360 em volta de todos.

EDDIE
Papai, eu sinto muito, eu não sei o que tá acontecendo.

JOE
Tá tudo bem, Eddie, eu sei.

MR WHITE
(para Joe)
Que porra você tá falando?

JOE
(apontando para Mr Orange)
Esse bosta trabalha pra polícia.

MR WHITE, MR PINK & EDDIE
O que?

JOE
Eu disse que esse bosta trabalha para a polícia de Los Angeles.

(48) Ibid., pg 106. TRADUÇÃO:

"Você não precisa de provas quando você tem instinto."

(49) Ibid., pg 106/107. TRADUÇÃO:

Joe SACA um revólver e aponta para Mr Orange.
Mr White aponta sua 45 para Joe.
Eddie e Mr Pink se assustam só de ver o brilho daquelas armas.
Eddie levanta sua arma e aponta para Mr White.

EDDIE
Você tá louco? Abaixe essa arma!

Mr Pink desaparece no fundo sem querer participar disso.

MR WHITE
Joe, você tá cometendo um terrível engano e eu não vou deixá-lo fazer isso.

EDDIE
Pára de apontar essa arma pro meu pai!

Joe não tira os olhos de Mr Orange.

JOE
Não se preocupe, Eddie. Eu e o Larry somos amigos de longa data. Ele não vai atirar. Nós gostamos bastante um do outro.

MR WHITE
Joe, se você matar esse cara você morre também. Repita comigo, se você matar esse cara você morre também.

Nós vemos vários ângulos do Mexican standoff.

PLANO MÉDIO EM TODOS

Mr Orange segurando sua barriga, olhando da esquerda pra direita.
Joe apontando para Mr Orange. Sem tirar os olhos dele.
Mr White apontando para Joe olhando como quem está prestes a dar inicio ao tiroteiro.
Eddie, assustado pelo seu pai, com sua arma apontada para Mr White.
Mr Pink andando para os fundo, se distanciando da ação.
Ninguém diz nada.

(50) Ibid., pg 107/108. TRADUÇÃO:

Joe DISPARA três vezes ATINGINDO Mr Orange.
Mr White DISPARA na cara de Joe duas vezes. Joe põe sua mão na cara, gritando, e cai no chão.
Eddie DISPARA em Mr White o ATINGINDO três vezes no peito.
Mr White vira sua arma para Eddie e ATIRA nele.

Os dois CAEM de joelhos ATIRANDO um no outro.
Eddie DESPENCA, morto.
Joe está morto.
Mr Orange permenece imóvel mas ainda respirando. O único SOM que nós ouvimos é da sua respiração ofegante.
Mr White está FERIDO por um monte de buracos de balas, ainda de joelhos, sem se mover.
Mr Pink está de pé, estático. Finalmente ele pega a valise de diamantes e SAI do armazém.

(51) Ibid., pg 109. TRADUÇÃO:

MR WHITE
(com muito esforço)
Desculpa, garoto. Parece que a gente vai ter que cumprir alguma pena.

Mr Orange olha para ele e com ainda mais esforço:

MR ORANGE
Eu sou um policial.

Mr White não diz nada. Ele permanece acariciando a testa de Orange.

MR ORANGE
Eu sinto muito. Eu sinto muito.

Mr White ergue sua 45 e coloca o cano entre os olhos de Mr Orange.
A CAMERA SE MOVE até um EXTREMO CLOSEUP de Mr White.
O SOM da bagunça lá fora. Nós não vemos nada mas OUVIMOS um monte de armas se ENGATILHANDO.

POLICIAL (OFF)
Parado, filho da puta! Largue essa arma!

Mr White olha para eles e sorri. APERTA o gatilho.
BANG!
Nós ouvimos uma EXPLOSÃO de DISPAROS.
Mr White é JOGADO pra fora do quadro deixando-o vazio.

FADE OUT

FIM

"Okay, let's go through what happened."

Mr White

7. CONCLUSÃO

EMBORA para alguns críticos e espectadores os filmes de Quentin Tarantino acabem chamando mais a atenção pelos momentos de violência que apresentam, o que também tem servido como único parâmetro para aqueles imitadores de ocasião, o marco diferencial do trabalho desse cineasta até aqui reside no vigor de suas estruturas narrativas. Se fizermos um rápido levantamento retrospectivado de seus roteiros, veremos que todos eles contam histórias que por si só seriam de pouco interesse já que apresentam manjadas situações de gênero vistas em centenas de outros filmes que os precederam (aos quais, por sinal, seus roteiros prestam devida homenagem). O próprio Tarantino definiu as histórias que compõem *Pulp Fiction* como sendo "as mais velhas histórias que já

se viu".[1] O grande achado do diretor americano tem sido justamente recontar essas histórias manjadas assumindo algumas liberdades narrativas que fogem do padrão quadrado adotado pela maioria dos filmes de Hollywood. O que se observa como operação recorrente nos seus principais roteiros é uma hábil e decisiva manipulação do tempo da história. Essa manipulação encontra no recurso do *flashback* seu expediente mais habitual. *Flashback* é o termo que temos usado até aqui para designar as manipulações temporais - recuos no tempo - que observamos em *Cães de Aluguel*. A rigor, com exceção das cenas iniciais, na lanchonete, da cena subsequente (pós-créditos) e das cenas do armazém, todas as outras cenas do roteiro podem ser caracterizadas como *flashbacks*. No entanto, *flashback* não é um termo aceito por Tarantino:

> "Eu não considero que *Cães de Aluguel* tenha *flashbacks*. Esse é um termo que eu não reconheço. Eu uso uma estrutura de romance para contar minha história. Quando se lê um romance, os tempos se alteram constantemente sem que se refiram a isso como *flashbacks*. (...) Para mim um *flashback* é uma recordação pessoal de um personagem. Em *Cães de Aluguel*, eu, o narrador, estou contando a história em tempos diferentes. Para mim, cada personagem conta com um capítulo e cada capítulo vai completando a informação dos outros."[2]

Tarantino acerta ao intuir que o termo *flashback* não está ligado à narrativa literária, e sim à evolução da narrativa cinematográfica. Em seu estudo sobre *flashbacks* em filmes, Maureen Turim lembra que o termo *flash* trás em si uma noção de velocidade associada ao dinamismo das técnicas de edição permitidas pelo cinema e que, embora o romance e o teatro já se utilizassem de expedientes semelhantes, "o termo *flashback* aparentemente não foi

empregado até o advento do cinema e somente dez ou quinze anos depois do aparecimento do primeiro *flashback* fílmico."[3]

Pode não parecer, mas o *flashback* é um recurso narrativo raro em Hollywood e até desaconselhado pelos autores de manuais. David Bordwell comenta que se fizermos uma amostragem de toda a produção clássica de Hollywood, constatamos que de cada cem filmes americanos, somente vinte usam *flashbacks* e quinze desses ocorrem no período do cinema mudo.[4] Essa resistência ao uso do *flashback* se reflete nos conselhos dos autores de manuais de roteiro. Para Eugene Vale, "exposições prolongadas sobre o passado tendem a retardar a progressão dramática."[5] O mesmo diz Dwight Swain: "Como regra geral, é melhor evitar *flashbacks* sempre que for possível, simplesmente porque eles interrompem o fluxo da história. *Flashbacks* tendem também a entediar e confundir os espectadores. Como conseqüência, na maioria das vezes, o melhor é permanecer no presente da ação."[6] Lewis Herman ataca a utilização do *flashback* dizendo que este "impede a progressão contínua da ação fílmica", além de quebrar a noção de realismo no espectador: "o *flashback* não acontece na vida real. A vida é uma contínua sucessão de eventos que começa e termina sem voltas no tempo. A menos que seja suficientemente motivado, essa sucessão de eventos que o filme deve tentar representar será interrompida de maneira bastante artificial."[7]

Apesar de não ser um recurso predominante, existiram alguns períodos, na história da produção cinematográfica hollywoodiana, onde o *flashback* teve uma maior aceitação. Entre esses períodos, se encontra o dos anos 40 e 50 marcados pelos melodramas psicológicos e, principalmente, pela safra de filmes policiais sombrios designados por filmes *noir*. Foi justamente nessa safra de filmes

policias que Tarantino buscou inspiração para escrever seus roteiros, se colocando como uma espécie de revisionista do gênero: "Eu gosto da idéia de se poder partir de um gênero que já existe e reinventá-lo, como Leone reinventou todo o gênero Western."[8] diz Tarantino.

The Killing (Stanley Kubrick, 1956), um dos representantes máximos dessa safra de filmes policiais, é um dos filmes que guarda estreita relação com *Cães de Aluguel* (de fato, o próprio Tarantino confessa ser *The Killing* seu filme *noir* preferido[9]). Como em *Cães de Aluguel*, o filme de Kubrick narra a história de um assalto planejado e executado por um grupo de criminosos - no caso o alvo não é uma joalheria mas um hipódromo. Como em *Cães de Aluguel*, *The Killing* possui uma intrincada estrutura que joga com sucessivas manipulações temporais, *flashbacks*. Essas manipulações são sempre acompanhadas por uma voz *off* de um narrador neutro que orienta o espectador diante dos fatos da história ao mesmo tempo em que fornece ao filme um tom de documentário, espécie de cine-jornal que narra os fatos buscando a exatidão de um boletim policial - recurso que não está em *Cães de Aluguel*. Como em *Cães de Aluguel*, cada *flashback* está relacionado a um dos personagens envolvidos no esquema do golpe. Temos uma situação de recorrência ligada ao momento crucial da ação que se dá em torno do 7º páreo da tarde. Partindo desse ponto central, Kubrick, que também assina o roteiro, opta por mostrar a trajetória de cada um desses personagens - até aquele momento central - em enfoques individualizados, e não de maneira simultânea, através de sucessivos *flashbacks*. Cada *flashback* esclarece uma parte da história. Como em *Cães de Aluguel*, todos os membros da gang acabam sendo mortos em um tiroteio que se dá entre eles, com exceção do líder, que vai preso.

Se em *Cães de Aluguel* Quentin Tarantino já provara sua habilidade de contador de histórias ao manipular o tempo dentro de uma ardilosa estrutura narrativa, nos moldes de seu mestre Stanley Kubrick, em seu projeto seguinte, *Pulp Fiction*, essa habilidade lhe permitiu ir mais adiante em suas experimentações com o tempo da história. Em *Pulp Fiction* observamos mais uma vez o artifício de recuos no tempo sendo posto em prática. Nesse caso específico, por uma característica estrutural, o termo *flashback* parece não se encaixar. O roteiro de *Pulp Fiction* trabalha com uma estrutura épica próxima a filmes como *Nashville* e *Short Cuts*, de Robert Altman, onde vemos quatro histórias paralelas nos sendo contadas de maneira sucessiva, e não simultânea como em Altman. Cada uma dessas histórias é composta por um casal de protagonistas. Temos **(1)** Pumpkin e Honey Bunny, um casal de namorados que de repente resolve assaltar a lanchonete onde estão tomando café; **(2)** Vincent Vega e Jules Winnfield, uma dupla de matadores que sai para um acerto de contas; mais tarde iremos ver **(3)** Vincent e Mia Wallace, o matador agora servindo de companhia para a mulher do chefe; e por fim temos **(4)** Butch e Fabian, um lutador de boxe, que está prestes a se aposentar, foge com a sua namorada após aplicar um golpe em Marsellus Wallace, chefe de Vincent e Jules, a quem havia prometido entregar uma luta em troca de dinheiro.

Se utilizando de um hábil recurso narrativo, o filme começa e termina na mesma hora e local: o interior de uma lanchonete em uma determinada manhã. No entanto, as cenas que ocorrem nesse local não se encontram nem no início e nem no fim da cadeia cronológica dos eventos apresentados. Organizadas de maneira linear, as cenas da lanchonetes ocupariam o primeiro

terço do tempo total da narrativa. Colocados os blocos de ação em sua ordem cronológica, teríamos o seguinte:

1. Vicent e Jules liquidam com um grupo de garotos que pretendiam roubar uma mala com mercadoria de Marsellus Wallace, homem para quem os matadores trabalham. Essa ação é marcada por um golpe da sorte que salva a vida de Vincent e Jules. Pegos de surpresa por um dos garotos do apartamento, que permanecera trancafiado no banheiro, os dois de repente se vêem no meio de uma saraivada de balas. No entanto, por absoluta falta de pontaria, nenhum desses tiros chega de fato a acertá-los. Jules vê naquilo uma intervenção divina, um milagre. No caminho de volta, um disparo acidental, provocado por Vincent, manda pelos ares a cabeça de Marvin, uma espécie de ajudante da gang. Jules e Vincent seguem para a casa de Jimmie para resolverem o caso. Após serem orientados por The Wolf, um amigo do chefe Marsellus, Vincent e Jules conseguem se livrar do corpo de Marvin e também do carro, ficando os dois a pé. No caminho de volta, os dois resolvem parar em uma lanchonete para tomarem um café.

2. Nessa mesma lanchonete, um casal de namorados, Pumpkin e Honey Bunny, inicia uma espécie de arrastão, roubando as carteiras de todos os freqüentadores do local. Nessa, acabam se defrontando com Jules que entrega sua carteira mas se recusa a entregar a mala de Marsellus Wallace, recuperada no início da história. Provando estar mais bem preparado do que Pumpkin no quesito violência, Jules reverte a situação a seu favor colocando Pumpkin sob a mira de seu revólver. Após algumas explicações sobre a nova conduta moral

que pretende adotar, motivada pelo recente "milagre" que acredita ter presenciado, Jules entrega todo o seu dinheiro para os bandidos e os despacha. Na seqüência, Vincent e Jules vão até a um bar entregar a mala a Marsellus Wallace. No momento em que Vincent e Jules adentram o bar, Marsellus está orientando Butch Coolidge, um boxeador em fim de carreira que está sendo subornado para que entregue sua próxima luta.

3. No dia seguinte, Vincent passa na casa de um amigo traficante para comprar heroína. Em seguida, Vincent apanha Mia Wallace, mulher de Marsellus Wallace, seu chefe, a quem deverá servir de companhia por uma noite. Após jantarem em um restaurante temático, Mia acaba ingerindo, por acidente, uma overdose de heroína (a mesma heroína de Vincent que ela confundira com cocaína). Vincent é obrigado a recorrer ao amigo traficante que salva a vida de Mia após lhe aplicar uma injeção de adrenalina no peito.

4. Passa-se mais um dia e estamos no momento da luta de Butch, o boxeador que vimos antes conversando com Marsellus. Este, ao invés de entregar o combate para o oponente, acaba o nocauteando até a morte com o intuito de ficar com o dinheiro das apostas. No meio da sua fuga, devidamente acompanhado por sua namorada Fabian, Butch dá pela falta de um relógio de ouro, objeto que tem valor puramente afetivo. Butch se vê obrigado a voltar ao seu antigo apartamento. Tendo recuperado o relógio, ação que também resulta na morte de Vincent que, por acaso, fazia guarda em seu apartamento, Butch cruza ainda com Marsellus Wallace, que passa atravessando a rua bem na frente de seu carro enquanto ele aguarda o sinal. Butch joga o carro em cima de Marsellus mas acaba se envolvendo em um forte acidente ao atravessar a pista

com o sinal vermelho. Embora grogue devido ao atropelamento, Marsellus sai em perseguição a Butch que foge a pé abandonando o carro acidentado. A perseguição acaba dentro de uma loja de penhores onde os dois são rendidos pelo dono. Na companhia de um amigo policial, o dono da loja arrasta Butch e Marsellus para um porão onde então iniciam uma espécie de curra em série. Enquanto curram Marsellus, Butch dá um jeito de escapar. Antes de abandonar definitivamente o local, Butch resolve voltar para salvar o ex-desafeto. Completada sua ação heróica e reparadora, Butch e Marsellus selam um acordo e Butch, então, pode seguir viagem com a sua namorada.

Pela ordem do roteiro, a primeira cena que temos é a que mostra Pumpkin e Honey Bunny conversando na lanchonete. Na seqüência, retornamos no tempo para encontrarmos Jules e Vincent se dirigindo para o acerto de contas. A seqüência seguinte mostra Butch Coolidge recebendo o suborno de Marsellus Wallace para que entregue sua luta. Nesse momento, vemos Vincent e Jules entrarem no mesmo local onde se encontram Butch e Marsellus. Um corte e vemos Vincent indo buscar Mia Wallace para seu passeio noturno. Desse ponto em diante as cenas do roteiro continuam sua evolução linear até o fim da história de Butch e seu relógio de ouro, quando então temos mais uma volta no tempo que irá mostrar o fim da história envolvendo Vincent e Jules. Retoma-se o momento da chacina no apartamento dos delinqüentes para depois termos as cenas subsequentes, que mostram o acidente envolvendo Vincent e Marvin no trajeto de volta, a resolução do problema comandada por The Wolf e, por fim, o encontro de Vincent e Jules com Pumpkin e Honey Bunny na lanchonete.

Embora essa manipulação temporal seja facilmente identificada, o que nos possibilita armar a ordem cronológica entre as seqüências, não podemos afirmar que em *Pulp Fiction* existam *flashbacks*. Se olharmos as 4 histórias separadamente veremos que todas elas apresentam uma evolução 100% linear. Em nenhum momento verificamos um retrocesso temporal durante o desenvolvimento de cada uma dessas histórias. O que faz com que percebamos esses recuos no tempo, no contexto da narrativa, é uma estratégia montada pelo narrador de estabelecer elos de conexão entre as histórias, mesmo que às vezes esses elos sejam sutis. Butch em algum momento cruza com Vincent e Jules que em algum momento cruzam com Pumpkin e Honey Bunny. Embora existam esses cruzamentos, todas as histórias evoluem em ordem de sucessão e não simultaneamente uma com a outra, o que facilita ao espectador acompanhar, de modo separado, o desenvolvimento de cada bloco de ação. Cada um desses blocos de ação forma como que capítulos à parte no corpo total da obra. Isso gera um efeito curioso. Vemos, em determinada altura do roteiro, Vincent Vega ser morto por Butch Coolidge no momento em que este consegue recuperar seu relógio de ouro. Nas seqüências finais do filme, Vincent irá reaparecer vivo junto com Jules. Vincent morre enquanto acompanhamos o desenrolar da história de Butch, onde Vincent é personagem secundário, poderia muito bem ser trocado por qualquer um dos capangas de Marsellus. A informação sobre a morte de Vincent não altera em nada o desdobramento da história subsequente, onde ele volta a se tornar personagem principal. Embora Vincent fosse personagem secundário dentro da história de Butch, seu reaparecimento nas cenas finais do filme não deixa de causar um certo

embaraço nos espectadores. Tal embaraço não chega a desnorteá-los por completo e nem é essa a intenção, como explica o próprio diretor:

> "Eu não acho que meus filmes sejam difíceis de se acompanhar. A única coisa necessária é que você tem que selar uma espécie de compromisso ao assisti-los, você tem que se envolver totalmente com eles. Eu não faço filmes para espectadores de ocasião. (...) Para mim, o mais importante é contar uma boa história. Minhas estruturas podem ser complexas, mas minhas histórias são muito simples."(10)

Essa tendência em Tarantino de se embaralhar o tempo da história fica menos evidente em *Jackie Brown*, até aqui seu último filme, mas nem por isso desaparece por completo, como atesta a seqüência da troca de dinheiro, momento chave da trama onde Jackie coloca em prática sua armação, arquitetada juntamente com Max Cherry, que resulta em um considerável lucro financeiro para ela. Mais uma vez, Tarantino repete o recurso que vimos em *The Killing* de se mostrar várias vezes um mesmo momento da ação, apenas alterando os pontos de vistas, ao invés de misturar os enfoques em uma edição que simularia a simultaneidade. Fora a seqüência da troca de dinheiro, em *Jackie Brown* Tarantino confirma que também é capaz de se ater a uma evolução linear da ação, caso isso lhe pareça ser o melhor caminho de se expor a história, conforme ele mesmo explica:

> "Eu sinto orgulho do que fiz em *Cães de Aluguel* e *Pulp Fiction*. (...) Mas eu sempre disse que se a história for mais emocionante e mais envolvente contada de

maneira linear, então eu vou contá-la desse jeito. Eu não vou embaralhá-la só para mostrar o quão inteligente eu sou."(11)

Compromisso, palavra usada anteriormente por Tarantino, parece mesmo ser um termo adequado quando tratamos das estruturas narrativas dos roteiros desse diretor. De fato, uma das conseqüências mais imediatas desse desapego à linearidade é exigir uma maior concentração, por parte do espectador, durante o desenrolar da história. Conforme já dissemos, os esquemas temporais não são difíceis de se armar, existe uma cadeia lógica ligando todas as cenas o que faz com que, cedo ou tarde, acabemos por localizá-las dentro do contexto geral da história. Mas, para que o espectador perceba o elo de ligação entre todos os acontecimentos, é necessário antes de tudo atenção. Tarantino se recusa a entregar a história mastigada. Talvez esse seja um dos segredos que sustenta o prazer de se assistir aos seus filmes a cada nova exibição.

NOTAS

(1) em *When you know you're in good hands, Quentin Tarantino interviewed by Gavin Smith,* revista FILM COMMENT, july-august 1994, vol. 30, #4.

(2) Entrevista com Quentin Tarantino por Leonardo Garcia Tsao, revista Dicine, #57, 1994.

(3) TURIM, Maureen, *Flashbacks in Film: memory & history*, Routledge, New York & London, 1989, pg 4.

(4) BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema, film style & mode of production to 1960,* Routledge, London, 1985, pg 42.

(5) VALE, Eugene, *Técnicas del Guion para Cine y Televisión*, Gedisa, Barcelona, 1985, pg 52.

(6) SWAIN, Dwight V., *Film Scriptwriting - a pratical manual*, Hastings House Publishers, New York, 1976, pg 190.

(7) HERMAN, Lewis, *A Pratical Manual of Screenwriting for Theater and Television Films*, A Meridian Book, New American Library, New York, 1952, pg 67.

(8) em *X Offender*, artigo de Sean O'Hagan, The Times Magazine, 15 October 1994, parte da coletânea *Quentin Tarantino: the film geek files*, WOODS, Paul A. (edit.), Plexus, London, 2000, pg 61.

(9) Conforme relata em entrevista a Leonardo Garcia Tsao, revista Dicine, #57, 1994, ou é relatado por CLARKSON, Wensley, *Quentin Tarantino - Shooting From The Hip*, Piatkus, London, 1995, pg 64.

(10) em *X Offender*, artigo de Sean O'Hagan, The Times Magazine, 15 October 1994, parte da coletânea *Quentin Tarantino: the film geek files*, WOODS, Paul A. (edit.), Plexus, London, 2000, pg 66.

(11) *Method Writing: an interview with Quentin Tarantino*, revista Creative Screenwriting, January/February 1998.

Cães de Aluguel *(Reservoir Dogs)*

MR WHITE (Larry)	Harvey Keitel
MR ORANGE (Freddy)	Tim Roth
MR BLONDE (VIC)	Michael Madsen
NICE GUY EDDIE	Chris Penn
MR PINK	Steve Buscemi
JOE CABOT	Lawrence Tierney
HOLDAWAY	Randy Brooks
MARVIN NASH	Kirk Baltz
MR BLUE	Eddie Bunker
MR BROWN	Quentin Tarantino
TEDDY	Michael Sottile
SHOT COP	Robert Ruth
YOUNG COP	Lawrence Bender
SHOCKED WOMAN	Suzanne Celeste
THE VOICE OF K-BILLY	DJ Steven Wright

Equipe:	
Elenco	Ronnie Yeskel
Supervisor Musical	Karyn Rachtman
Diálogo no Rádio	Quentin Tarantino/Roger Avary
Figurinista	Betsy Heimann
Maquiagem	KNB EFX Group
Designer de Produção	David Wasco
Editor	Sally Menks
Diretor de Fotografia	Andrzej Sekula
Produtores Executivos	Richard N. Gladstein/Ronna B. Wallace/ Monte Hellman
Co-Produtor	Harvey Keitel
Produtor	Lawrence Bender
Escrito e Dirigido por	Quentin Tarantino

1992, 102 mins (Live America), EUA.

Amor à Queima-Roupa *(True Romance)*

CLARENCE WORLEY	Christian Slater
ALABAMA WHITMAN	Patricia Arquette
CLIFFORD WORLEY	Dennis Hopper

MENTOR (Elvis)	Val Kilmer
DREXL SPIVEY	Gary Oldman
FLOYD	Brad Pitt
VICENZO COCCOTTI	Christopher Walken
ELLIOT BLITZER	Bronson Pinchot
BIG DON	Samuel L. Jackson
DICK RITCHIE	Michael Rappaport
LEE DONOWITZ	Saul Rubinek
MARY LOUISE RAVENCROFT	Conchata Ferrell
VIRGIL	James Gandolfini
LUCY	Anna Thomson
NICKY DIMES	Chris Penn
CODY NICHOLSON	Tom Sizemore

Equipe:

Elenco	Risa Bramon Garcia/Billy Hopkins
Surpevisor Musical	Maureen Crowe
Figurinista	Susan Becker
Efeitos Especiais	Robert Henderson/Larry Shorts
Maquiagem	Frank Carrisosa
Editores	Michael Tronick/Christian Wagner
Diretor de Fotografia	Jeffrey L. Kimball
Produtores Executivos	James G. Robinson/Gary Barber/ Bob Weinstein?Harvey Weinstein/ Stanley Margolis
Co-Produtores	Don Edmonds/James W. Skotchdopole
Produtores	Bill Unger/Steve Perry/Samuel Hadida
Escrito por	Quentin Tarantino
Dirigido por	Tony Scott
Música	Hans Zimmer
Música Adicional	Mark Mancina/John Van Tongeren

1993, 116 mins (Morgan Creek/Warner), EUA.

Pulp Fiction, Tempo de Violência *(Pulp Fiction)*

PUMPKIN	Tim Roth
HONEY BUNNY	Amanda Plummer
VICENT VEGA	John Travolta
JULES WINNFIELD	Samuel L. Jackson
MIA WALLACE	Uma Thurman
BUTCH COOLIDGE	Bruce Willis
THE WOLF	Harvey Keitel
MARSELLUS WALLACE	Ving Rhames
LANCE	Eric Stoltz
JODY	Rosanna Arquette
FABIENNE	Maria de Medeiros
CAPTAIN KOONS	Chritopher Walken
WAITRESS	Laura Lovelace

COFFEE SHOP	Robert Ruth
MARVIN	Phil LaMarr
ROGER	Burt Steers
BRETT	Frank Whaley
FOURTH MAN	Alexis Arquette
PAUL	Paul Calderon
TRUDI	Bronagh Gallagher
BUDDY HOLLY	Steve Buscemi
BUTCH'S MOTHER	Brenda Hillhouse
KLONDIKE	Sy Sher
ESMERALDA VILLALOBOS	Angela Jones
DEAD FLOYD WILSON	Carl Allen
WILSON'S TRAINER	Don Blakely
PEDESTRIAN/BONNIE	Venessia Valentino
GAWKER	Karen Maruyama
HERSELF	Kathy Griffin
MAYNARD	Duane Whittaker
ZED	Peter Greene
THE GIMP	Stephen Hibbert
JIMMIE	Quentin Tarantino
MONSTER JOE	Dick Miller
RAQUEL	Julia Sweeney
YOUNG BUTCH	Chandler Lindauer
MARILYN MONROE	Susan Griffiths
MAMIE VAN DOREN	Lorelei Leslie
JERRY LEWIS	Brad Parker
DEAN MARTIN	Josef Pilate
JAMES DEAN	Eric Clark
ED SULLIVAN	Jerome Patrick Hoban
RICK NELSON	Gary Shorelle
PHILLIP MORRIS PAGE	Michael Gilden
SHOT WOMAN	Linda Kaye
LONG HAIR YUPPIE SCUM	Lawrence Bender
"HOLD HANDS YOU LOVE BIRDS"	Emil Sitka
SPORTSCASTERS	Robert Rutch Rich Turner

Equipe:

Elenco	Ronnie Yeskel/Gary M. Zuckerbrod
Supervisor Musical	Karyn Rachtman/Kathy Nelson
Figurinista	Betsy Heimann
Efeitos Especiais	Wesley Mattox/Stephen DeLollis/ Pat Domenico
Maquiagem	Kurtzman, Nicotero e Berger EFX Group
Editor	Sally Menke
Diretor de Fotografia	Andrzej Sekula
Produtores Executivos	Danny DeVito/Michael Shamberg/ Stacey Sher/Bob Weinstein/Harvey Weinstein/ Richard N. Gladstein
Produtor	Lawrence Bender
Estórias	Quentin Tarantino/Roger Avary

Escrito e Dirigido por Quentin Tarantino

1994, 154 mins (A Band Apart/Miramax), EUA.

Assassinos por Natureza *(Natural Born Killers)*

MICKEY KNOX	Woody Harrelson
MALLORY KNOX	Juliette Lewis
WAYNE GAYLE	Robert Downey Jr.
DWIGHT McCLUSKEY	Tommy Lee Jones
MABEL	O-Lan Jones
PINBALL COWBOY	Ed White
SONNY	Richard Limeback
EARL	Lanny Flaherty
SHORT-ORDER COOK	Carol-Renee Modrall
MALLORY'S DAD	Rodney Dangerfield
MALLORY'S MOM	Edie McClurg
KEVIN	Sean Stone
WORK BOSSES	Jerry Gardner/Jack Caffrey/ Leon Skyhorse Thomas
TV MALLORY	Corey Everson
DALE WRIGLEY	Dan Dye
GERALD NASH	Eddie "Doogie" Connor
DAVID	Evan Handler
ROGER	Kirk Baltz
JULIE	Terrylene
DEBORAH	Maria Pitillo
SOUNDMAN	Josh Richman
KIDS	Matthew Faber/Jamie Herrold/Jake Beecham
JAPANESE KIDS	Saemi Nakamura/Seiko Yoshida
LONDON BOY	Jared Harris
LONDON GIRL	Katherine McQueen
FRENCH BOYS	Salvator Xuereb/Emanuel Xuereb
FRENCH GIRL	Natalie Karp
YOUNG GIRL	Jessie Rutkowski
MICKEY'S MOM	Sally Jackson
MICKEY'S DAD	Phil Neilson
YOUNG MICKEY	Brian Barker
EMILY	Corinna Laszlo
GAS STATION ATTENDANT	Baltharzar Getty
JACK SCAGNETTI	Tom Sizemore
COWBOY SHERIFF	Red West
INDIAN COP	Gerry Runnels
YOUNG INDIAN COP	Jeremian Bitsui
OLD INDIAN	Russell Means
PINKY	Lorraine Ferris
DRUGGIST	Glen Chin
JAPANESE REPORTER	Saemi Nakamura
KAVANAUGH	Puritt Taylor Vince

WURLITZER	Everett Quinton
DR. EMIL RHEINGOLD	Steven Wright
WGN NEWSCASTER	Robert Jordam
Equipe:	
Elenco	Risa Bramon Garcia/Billy Hopkins/ Heidi Levitt
Elenco Sudoeste	Sally Jackson
Elenco Chicago	Jane Alderman
Produtor Musical	Trent Reznor
Figurinista	Richard Hornung
Efeitos Especiais	Bob Stoker/Larry L. Fuentes/Steve Luport/ Frank L. Pope/Jim Shwalm/Lucinda Strub
Efeitos Visuais:	
Supervisor	Rebecca Marie
Produtor	Daniel Chuba
Animação	Colossal Pictures Animators/Wendy Rogers/ Cathy Wagner
Maquiagem	Mathewn W. Mungle/Gordon J. Smith
Coordenador de Dublês	Phil Neilson
Editores	Hank Corwin/Brian Berdan
Diretor de Fotografia	Robert Richardson
Produtores Executivos	Arnon Milchan/Thom Mount
Co-Produtor	Rand Vossler
Produtores	Jane Hamser/Don Murphy/ Clayton Townsend
Estória por	Quentin Tarantino
Escrito por	David Veloz/Richard Rotowski/ Oliver Stone
Dirigido por	Oliver Stone

1994, 119 mins (Ixtlan/New Regency/Warner), EUA.

Grande Hotel (*Four Rooms*)

sequências intermediárias:

TED THE BELLHOP	Tim Roth
BETTY	Kathy Griffin
SAM THE BELLHOP	Marc Lawrence
MARGARET	Marisa Tomei
LONG HAIR YUPPIE SCUM	Lawrence Bender
Equipe:	
Escrito e Dirigido por	Allison Anders/Alexandre Rockwell/ Robert Rodriguez/Quentin Tarantino
The missing ingredient:	
JEZEBEL	Sammi Davis

DIANA	Amanda De Cadanet
ATHENA	Valeria Golino
ELSPETH	Madonna
EVA	Ione Skye
RAVEN	Lili Taylor
KIVA	Alice Witt

Equipe:

Editor	Margaret Goodspeed
Diretor de Fotografia	Rodrigo Garcia
Escrito e Dirigido por	Allison Anders

The wrong man:

ANGELA	Jennifer Beals
SIEGFRIED	David Proval

Equipe:

Editor	Elena Magnani
Diretor de Fotografia	Phil Parmet
Escrito e Dirigido por	Alexandre Rockwell

The misbehavers:

HUSBAND	Antonio Bandeiras
WIFE	Tamlyn Tomita
SARAH	Lana McKissack
JUANCHO	Danny Verduzco
CORPSE	Patricia Vonne Rodriguez
TV DANCER	Salma Hayek

Equipe:

Diretor de Fotografia	Guillermo Navarr
Escrito, Dirigido e Editado por	Robert Rodriguez

The man from hollywood

CHESTER	Quentin Tarantino
NORMAN	Paul Calderon
LEO	Bruce Willis

Equipe:

Editor	Sally Menke
Diretor de Fotografia	Andrzej Sekula
Escrito e Dirigido por	Quentin Tarantino

Créditos Gerais:

Efeitos Especiais	Hunter Gratzner Industries
Figurinista	Mary Claire Hannan
Designer de Produção	Gary Frutkoff
Música Composta e Executada	Mark Mothersbaugh/ Esquivel
Produtores Executivos	Alexandre Rockwell/ Quentin Tarantino

Co-Produtores	Paul Hellerman/Scot Lambert/ Heidi Vogel
Produtor	Lawrence Bender

1995, 97 mins (A Band Apart/Miramax), EUA.

Um Drink no Inferno *(From Dusk Till Dawn)*

JACOB FULLER	Harvey Keitel
SETH GECKO	George Clooney
RICHARD GECKO	Quentin Tarantino
KATE FULLER	Juliette Lewis
SCOTT FULLER	Ernest Liu
BORDER GUARD/CHET PUSSY/CARLOS	Cheech Marin
FROST	Fred Williamson
SEX MACHINE	Tom Savini
SANTANICO PANDEMONIUM	Salma Hayek
OLD TIMER	Marc Lawrence
TEXAS RANGER EARL McGRAW	Michael Parks
NEWSCASTER KELLY HOGUE	Kelly Preston
FBI AGENT STANLEY CHASE	John Saxon
RAZOR CHARLIE	Danny Trejo
BIG EMILIO	Enerst Garcia
PETE	John Hawkes
RED-HEADED-HOSTAGE	Heidi McNeal
BLONDE HOSTAGE	Aimee Graham
HOSTAGE GLORIA	Brenda Hillhouse
TITTY TWISTER GUITARIST/VOCALIST	Tito Larriva
TITTY TWISTER SAXOPHONIST	Pete Atasanoff
TITTY TWISTER DRUMMER	Johnny Vatos Hernandez
DANNY	Cristos
MANNY	Mike Moroff
DANNY THE WONDER PONY	Himself
BAR DANCERS	Michelle Berube/Neena Bidasha/ Veena Bidasha/Ungela Brockman/ Madison Clark/Maria Diaz/ Rosalia Hayakawa
MONSTERS	Jon Fidele/Michael McKay/ Walter Phelan/Henrik Von Ryzin/ Jake McKinnon/Josh Patton/Wayne Toth

Equipe:

Elenco	Johanna Ray/Elaine J. Huzzar
Figurino	Graciela Mazon
Música Original	Tito Larriva
Maquiagem	KNB EFX Group
Designer de Produção	Cecilia Montiel
Editor	Robert Rodriguez

Diretor de Fotografia	Guillermo Navarro
Produtores Executivos	Lawrence Bender/Robert Rodriguez/ Quentin Tarantino
Co-Produtores	Elizabeth Avellan/Paul Hellerman/ Robert Kurtzman/John Esposito
Produtores	Gianni Nunnari/Meri Teper
Estória	Robert Kurtzman
Escrito por	Quentin Tarantino
Dirigido por	Robert Rodriguez

1996, 108 mins (A Band Apart/Los Hooligans Productions/Miramax), EUA.

Jackie Brown *(Jackie Brown)*

JACKIE BROWN	Pam Grier
ORDELL ROBBIE	Samuel L. Jackson
MAX CHERRY	Robert Forster
LOUIS GARA	Robert De Niro
MELANIE	Bridget Fonda
RAY NICOLET	Michael Keaton
MARK DARGUS	Michael Bowen
SHERONDA	Lisa Gay Hamilton
WINSTON	Tom 'Tini' Lister, Jr.
SIMONE	Hattie Winston
BEAUMONT LIVINGSTON	Chris Tucker
PUBLIC DEFENDER	Denise Crosby
JUDGE	Sid Haig
AMY BILLINGSLEY SALES GIRL	Aimee Graham
BARTENDER	Ellis E. Williams
RAYNELLE	T'Keyah 'Crystal' Keymah
ANSWERING MACHINE VOICE	Quentin Tarantino

Equipe:

Elenco	Jaki Brown/Robyn M. Mitchell
Figurino	Mary Claire Hannan
Designer de Produção	David Wasco
Editor	Sally Menke
Diretor de Fotografia	Guillermo Navarro
Produtores Executivos	Richard N. Gladstein/Elmore Leonard/ Bob Weinstein/Harvey Weinstein
Co-Produtores	Paul Hellerman
Produtor	Lawrence Bender
Escrito por	Quentin Tarantino
Adaptado do romance *Rum Punch* de	Elmore Leonard
Dirigido por	Quentin Tarantino

1997, 154 mins (Lawrence Bender Productions/Mighty Mighty Afrodite Productions/A Band Apart/Miramax), EUA.

Em fase de produção:

Forty Lashes

Dirigido por	Quentin Tarantino
Escrito por	Quentin Tarantino
Adaptado do romance *Forty Lashes Less One* de	Elmore Leonard
Produtor	Lawrence Bender
Elenco	Samuel L. Jackson

(Dimension Films/A Band Apart Productions)

9. BIBLIOGRAFIA

BAZIN, André, *O Cinema, Ensaios,* Editora Braziliense, São Paulo, 1991

BARBARO, Umberto, *Elementos de Estética Cinematográfica*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1965

BRADY, Ben e LEE, Lance, *The Understructure of Writting for Films and Television*, University of Texas, Austin, 1988

BENTLEY, Eric, *The Life of The Drama*, Atheneum, New York, 1967

BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1985

BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema, film style & mode of production to 1960,* Routledge, London, 1985

CARRIÈRE, Jean-Claude e BONITZER, Pascal, *Prática do Roteiro Cinematográfico*, JSN Editora, São Paulo, 1996

CARRIÈRE, Jean-Claude, *A Linguagem Secreta do Cinema*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995

CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse,* Cornell University Press, Ithaca and London, 1978

CHION, Michel, *O Roteiro de Cinema*, Martins Fontes, São Paulo, 1989

CLARK, H. Barret, *European Theories of Drama*, Crown Publishers, New York, 1959

CLARKSON, Wensley, *Quentin Tarantino, Shooting From The Hip*, Piatkus, London, 1995

COMPARATO, Doc, *Da Criação ao Roteiro*, Editora Pergaminho, Lisboa, 1992

EGRI, Lajos, *The Art of Dramatic Writing*, Simon & Schuster, New York, 1972

ESSLIN, Martin, *Uma Anatomia do Drama*, Zahar Editores, Rio de Janeiro 1978

FIELD, Syd, *Manual do Roteiro*, Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 1995

FIELD, Syd, *Quatro Roteiros*, Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 1997

FIELD, Syd, *Os Exercícios do Roteirista*, Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 1996

GOUHIER, Henri, *L'essence du Théâtre*, Aubier - Montaigne, Paris, 1968

HERMAN, Lewis, *A Pratical Manual of Screenwriting for Theater and Television Films*, A Meridian Book, New American Library, New York, 1952

HOWARD, David e MABLEY, Edward, *Teoria e Prática do Roteiro*, Editora Globo, São Paulo, 1995

JAMES, David, *Allegories of Cinema - American film in the sixties*, Princeton University Press, Princeton, 1989

KRACAUER, Siegfried, *Teoria del Cine*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1989

MAGALDI, Sábato, *O Texto no Teatro*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1989

MAGALDI, Sábato, *Iniciação ao Teatro*, Editora Ática, São Paulo, 1994

MÁRQUEZ, Gabriel García, *Me Alugo para Sonhar, Oficina de Roteiro*, Casa Jorge Editorial, Niterói, Rio de Janeiro, 1995

MCKEE, Robert, *Story, Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, Regan Books, New York, 1997

METZ, Christian, *A Significação no Cinema*, Editora Perspectiva, São Paulo 1977

PACKARD, William, *The Art of Screenwriting*, Thunder's Mouth Press, New York, 1987

PALLOTTINI, Renata, *Introdução à Dramaturgia*, Editora Ática, São Paulo, 1988

PALLOTTINI, Renata, *Dramaturgia: Construção do Personagem*, Editora Ática, São Paulo, 1989

PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiologia*, Ediciones Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1980

PFISTER, Manfred, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988

PIERSON, John, *Spike Mike Slackers & Dykes, A Guided Tour Across a Decade of Independent American Cinema*, Faber and Faber, London, 1995

ROSENFELD, Anatol, *Prismas do Teatro*, Editora Perspectiva, Edusp, Editora da Unicamp, São Paulo, 1993

ROSENFELD, Anatol, *O Teatro Épico*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1997

SEGER, Linda e WHETMORE, Edward Jay, *From Script to Screen, The Collaborative Art of Filmmaking*, Owl Books, New York, 1994

SERVER, Lee, *Screenwriter, words become pictures*, The Main Street Press, Pittstown, New Jersey, 1987

SIDNELL, Michael J. (Edit.), *Sources of Dramatic Theory, 2 Voltaire to Hugo*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994

SOURIAU, Etienne, *As Duzentas Mil Situações Dramáticas*, Editora Ática, São Paulo, 1993

STAM, Robert, *O Espetáculo Interrompido*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1981

SWAIN, Dwight V., *Film Script Writing, a pratical manual*, Hastings House Publishers, New York, 1976

TARANTINO, Quentin, *Reservoir Dogs*, Faber and Faber, London, Boston, 1994

TARANTINO, Quentin, *True Romance*, Faber and Faber, London, Boston, 1994

TARANTINO, Quentin, *Natural Born Killers*, Faber and Faber, London Boston, 1994

TARANTINO, Quentin, *Pulp Fiction*, Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1995

TARANTINO, Quentin, *Jackie Brown*, Faber and Faber, London, Boston, 1998

TURIM, Maureen, *Flashbacks in Film: memory & history*, Routledge, New York & London, 1989

VALE, Eugene, *Técnicas del Guion para Cine y Televisión*, Gedisa, Barcelona, 1985

XAVIER, Ismail, *O Discurso Cinematográfico*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1984

XAVIER, Ismail, *Cinema e Teatro: A noção clássica de representação e a teoria do espetáculo de Griffith a Hitchcock*, in *O Cinema no Século*, Imago, Rio de Janeiro, 1996

WOODS, Paul A., *King Pulp, The Wild World of Quentin Tarantino*, Thunder's Mouth Press, New York, 1996

WOODS, Paul A. (edit.), *Quentin Tarantino, the film geek files*, Plexus, London, 2000.

Artigos em jornais e revistas

Jornal FOLHA DE SÃO PAULO, 18/07/93 (suplemento Caderno Mais). Artigo: *Cinema Independente*, escrito por AUGUSTO, Sérgio.

Jornal THE NEW YORK TIMES, november 16, 1997, sunday, late edition. Artigo: *The two hollywoods: the man who changed everything*. Entrevista com Quentin Tarantino por HIRSCHBERG, Lynn.

Revista ARTFORUM, november, 1992. Artigo: *Who's afraid of Red Yellow and Blonde?*, escrito por DARGIS, Manohla.

Revista CINEASTE, Vol. XXI, #3, 1995. Artigo: *Pulp Friction, two shots at Quentin Tarantino's Pulp Fiction*, escrito por FRIED, John.

Revista COMUNICAÇÕES E ARTES, São Paulo, (23): 37-44, agosto-1990. *A Palavra que Prevê a Imagem: O Roteiro*, escrito por BALOGH, Anna Maria.

Revista CREATIVE SCREENWRITING, Winter, 1994. Artigo: *The Screenplays of Quentin Tarantino,* escrito por DEEMER, Charles.

Revista FILM COMMENT, july-august 1994, vol. 30, #4. Artigo:*When you know you're in good hands, Quentin Tarantino interviewed by Gavin Smith.*

Revista DICINE, #57, 1994. Entrevista com Quentin Tarantino por TSAO, Leonardo Garcia .

Sites da Internet

Quentin Tarantino, a god among directors:
http://www.godamongdirectors.com/tarantino/

Screenplay451:
http://www.pumpkinsoft.de/screenplay451/

Creative Screenwriting:
http://www.creativescreenwriting.com

Screentalk:
http://www.screentalk.org/