OS OITO ODIADOS: O CINEMA ÉPICO DE QUENTIN TARANTINO

THE HATEFUL EIGHT: THE EPIC MOVIE BY QUENTIN TARANTINO

Rosana Cristina Zanelatto Santos[1]

RESUMO: Propomos, neste artigo, uma leitura da película *Os oito odiados* (2015), de Quentin Tarantino, naquilo em que ela pode ser aproximada do teatro épico de Bertolt Brecht, utilizando, para qualificá-la, a rubrica cinema épico. Os objetivos deste trabalho são refletir sobre: a dinâmica dos gêneros, a importância da funcionalidade e do efeito para os estudos sobre os gêneros e o papel didático (como postulado por Brecht para seu teatro épico) do cinema de Tarantino. Para tanto, analisamos os modos pelos quais *Os oito odiados* desenvolve o papel didático, encenando situações-limites do ser humano e promovendo reflexões em torno de possíveis questões que impelem o ser humano rumo à violência. Para a leitura dessa película, valemo-nos das perspectivas teóricas de Wolfgang Kayser sobre o gênero, de Noé Jitrik sobre o efeito, de Bertolt Brecht e de Anatol Rosenfeld sobre o teatro épico e de Ariano Suassuna sobre as relações possíveis entre teatro e cinema.

Palavras-chave: Gênero; Teatro épico; Cinema épico; Quentin Tarantino.

ABSTRACT: This article proposes a reading of Quentin Tarantino's film The Hateful Eight (2015) as far as it can be compared to the epic theatre of Bertolt Brecht, using the term "epic film" to define it. This article aims to reflect on: the dynamics of genres, the importance of functionality and effect for studies of genres and the didactic role (as postulated by Brecht for his epic theatre) of Tarantino's work. To do so, we analyze how The Hateful Eight develops the didactic role, presenting limit situations for human beings and promoting reflections on possible issues that impel the human being to violence. For the reading of this film, we use the theoretical perspectives of Wolfgang Kayser on the genre, of Noé Jitrik on the effect, of Bertolt Brecht and Anatol Rosenfeld on the epic theatre and of Ariano Suassuna on t)he possible relations between theatre and cinema.

Keywords: Genre; Epic teather; Epic movie; Quentin Tarantino.

[1] Doutora em Letras pela USP e professora de Literaturas de Língua Portuguesa do Curso de Graduação em Letras da UFMS – Campo Grande. Também é docente e orientadora dos Programas de Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado) e em Estudos de Linguagens (Mestrado) da UFMS. Pesquisadora do CNPq e da FUNDECT.

A dinâmica do texto e dos gêneros

Vulgarmente, no âmbito dos estudos literários, o trato com os gêneros ainda carrega marcas de uma rigidez classificatória, oriunda, em parte, de uma leitura prescritiva da *Poética* aristotélica e dos textos de seus sucessores latinos e renascentistas. Também, segundo Wolfgang Kayser (1985, p. 372), "A tri-partição (*sic*) parecer ser tão segura e adequada que, sempre de novo, se fizeram tentativas para a entender como logicamente necessária", citando, para argumentar em favor de sua proposição, filósofos como Hegel e Friedrich Vischer, cuja base se assentava na relação sujeito-objeto, e o escritor alemão Jean-Paul, cuja defesa relacionava os fenômenos lírico, épico e dramático, necessariamente, ao tempo representado.

O mesmo Kayser (1985, p. 373) nos oferece vários exemplos do funcionamento e da funcionalidade dos gêneros, entre eles, o seguinte:

> Não segue, porém em linha reta o caminho que conduz do fenómeno primitivo à obra lírica, épica e dramática. [...] na oração com uma palavra só 'Fogo!' existe manifestação (de terror, p. ex.), apresentação (está a arder) e apelo (ajudai a apagar). Mostra-se assim como, em contraste com a rígida classificação de contornos nítidos, segundo a forma de apresentação, os fenômenos do lírico, épico e dramático, aqui implicados não se excluem mutuamente.

A mesma expressão, "Fogo!", conforme o efeito ao qual está destinada, funcionará nos três gêneros. Funcionalidade e efeito são as condições para a existência e a permanência dos gêneros, ambas ligadas à dinamicidade que garante a vitalidade e a compreensão das formas textuais e de sua relação com/no mundo.

Um conceito basilar para nossas reflexões diz respeito ao efeito. Noé Jitrik (2015, p. 24) escreve sobre ele:

> [o efeito] ou os efeitos que um texto produz, em primeiro lugar, são certas impressões que são reconhecidas, identificadas e avaliadas, porque se destacam em um universo perceptível, ordenado por retóricas correlativamente conhecidas. Por 'retóricas' quero entender, por ora, determinadas linguagens cuja particular inflexão gera determinadas regras para articular um texto e lhe conferem uma identidade tal que possibilita admiti-lo como existente. (Tradução nossa.)[2]

A noção de gênero está posta em face do efeito que se produz no leitor/espectador. A partir das correlações estabelecidas entre um conjunto de textos, compostos com linguagens comuns e colocados em circulação em um determinado ambiente discursivo e cultural, o fenômeno do gênero mostra sua vitalidade e a necessidade, para cada análise, de ler o texto[3] como materialidade que emerge na confluência permeável dos

[2] el [efecto] o los efectos que un texto produce ante todo son ciertas impresiones que se reconocen y se identifican y se valoran porque se recortan en un universo perceptivo ordenado por retóricas correlativamente conocidas. Por 'retóricas' quiero entender, por ahora, determinados lenguajes cuya particular inflexión genera reglas seguidas para articular un texto y que le confieren una identidad tal que hace posible admitirlo como existente.

[3] Novamente, Jitrik (2005, p. 27) nos é adequado para explicitar o que entendemos por "texto": "Os textos são estruturas visíveis, é o presente na forma de um processo específico de produção, e sua identidade é reconhecível, porque opera sob o princípio de competência que determina certo saber, bem como no

fazeres e dos saberes humanos. A alocação de um texto ou de um conjunto deles sob a rubrica de um dado gênero é procedimento posterior à análise.

Por agora, nosso interesse se volta para o gênero dramático. Nele, "[...] o mundo [...] se apresenta como se estivesse autônomo, absoluto (não relativizado a um sujeito), [como no lírico], emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito, quer épico, quer lírico" (ROSENFELD, 1985, p. 27). Por outro lado, o dramático contém a objetividade e a distância do épico. Para Rosenfeld (1985, pp. 28-29):

> A Dramática [...] ligaria a Épica e a Lírica em uma nova totalidade que nos apresenta um desenvolvimento objetivo [épico] e, ao mesmo tempo, a origem desse desenvolvimento, a partir da intimidade de indivíduos, de modo que vemos o objetivo (as ações) brotando da interioridade das personagens. [...] Na Dramática, portanto, não ouvimos apenas a narração sobre uma ação (como na Épica), mas presenciamos a ação enquanto se vem originando atualmente, como expressão imediata dos sujeitos (como na Lírica).

Não havendo narrador, no teatro tradicional o diálogo supre sua ausência, sendo ele:

> [...] que constitui a Dramática como literatura e como teatro declamado (apartes e monólogos não afetam a situação essencialmente dialógica). Para que através do diálogo se produza uma ação é impositivo que ele contraponha vontades, ou seja, manifestações de atitudes contrárias. (ROSENFELD, 1985, p. 34)

O diálogo não somente produz a ação; ele gera as tensões que movimentam a relação dialética afirmação-réplica e traz à baila o verossímil, entendido, grosso modo, como aquilo que o leitor/espectador crê que seja possível. O texto dramático, então, trata das coisas como elas poderiam ter acontecido em meio a uma ordem necessária ao (en)caminhar do próprio texto e não da ordem do mundo empírico. O que importa é o espetáculo da arte e não o teatro do mundo.

Considerando nosso objetivo maior neste texto, qual seja, analisar a película *Os oito odiados*, de Quentin Tarantino, como cinema épico, ingressemos nas possíveis relações entre teatro e cinema.

Parentesco entre teatro (épico) e cinema: *Os oito odiados*

Se Anatol Rosenfeld (1985) escreveu sobre as confluências entre texto dramático e teatro, Ariano Suassuna (2004), por sua vez, fez alguns apontamentos importantes sobre as convergências e divergências entre teatro e cinema. As proposições de ambos nos forneceram suporte teórico para aproximar teatro e cinema, no caso do primeiro, sua leitura do teatro épico de Bertolt Brecht.

conhecimento e na memória de uma cultura, sendo reconhecido de formas variadas, porque se conhece e se admite a posição que ocupam em um conjunto plural de discursos sociais". No original: "Los textos son estructuras visibles, es lo presente conformado de un proceso específico de producción, y su identidad es reconocible, porque opera un principio de competencia que determina cierto saber, así como, en el saber y la memoria de una cultura, en diversa medida es reconocida porque se conoce y se admite la posición que ocupan en un plural conjunto de discursos sociales". (Tradução nossa).

Teatro e cinema são o palco para que o texto dramático[4] se complete cenicamente, pois ambos atualizam e concretizam, por meio dos atores e do cenário, aquilo que no épico cabe ao narrador (ROSENFELD, 1985, p. 35).

Por seu turno, Suassuna (2004, p. 347) propõe que a diferença fundamental entre cinema e teatro é que "[...] o primeiro [é] mais visual e plástico, o segundo mais verbal e literário". Ele próprio faz uma ressalva ao aspecto que contrapõe visualidade e palavra:

> O que deve ser lembrado sempre é que, num filme, só devem entrar, mesmo, as palavras indispensáveis.
>
> [...] Por outro lado, no Teatro, se se levar a extremos o aspecto 'literário' do texto, o espetáculo terminará negligenciado e o próprio Teatro entrará em decadência. (SUASSUNA, 2004, pp. 347-348)

O teatro épico pode ser considerado o lugar onde a visualidade e o literário ganham espaço em prol do espetáculo. E o cinema épico[5] também.

A hipótese analítica aqui lançada exige, para que ingressemos no cinema épico, fazê-lo a partir do teatro épico, como concebido por Bertolt Brecht. Em notas anexas à peça *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1988), ele estabeleceu um quadro comparativo entre a forma dramática do teatro e a forma épica do teatro. Destacamos aqui alguns aspectos que interessam para este texto:

no teatro épico, não somente a atuação tem participação, a narração também é agregada à cena;

o teatro épico deve tornar o espectador um observador crítico e proativo e não um mero assistente;

no teatro épico, o espectador não é posto dentro da cena, mas sim em face da cena;

a tensão dramática do teatro épico visa ao desenvolvimento de cada ato das personagens e não ao desfecho da trama;

no teatro épico, as cenas existem como capítulos, desenvolvendo-se em curvas dramáticas, não-lineares.

De modo geral, Brecht (re)funda a dialética da afirmação-réplica sob bases marxianas, tomando como norte "[...] o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais — objetivo essencial do drama rigoroso e da 'peça bem-feita' — mas também as determinantes sociais dessa relação" (ROSENFELD, 1985, p. 147).

Com base nessa primeira assertiva sobre o teatro épico, enveredemos pelo cinema épico de Quentin Tarantino na película *Os oito odiados* (2015). Nela, as determinantes sociais são (ex)postas por um evento beligerante que marcou a história dos Estados

---

4 Tomamos o roteiro cinematográfico, grosso modo, como texto dramático, pois uma discussão comparativa entre argumento teatral e argumento cinematográfico fugiria ao escopo de nosso objetivo.

5 Ainda que já tenhamos esclarecido que nosso ponto de partida para comparação será o teatro épico como pensado por Brecht e lido por Rosenfeld, registramos nesta nota que não ignoramos a rubrica "cinema épico" e sua visada sobre grandes heróis e seus feitos em prol de um coletivo, em geral, seus povos.

Unidos no século XIX: a Guerra Civil Americana ou Guerra de Secessão, decorrida entre 1861 e 1865, e que opôs os estadunidenses do Norte e do Sul. O palco para as afirmações e as réplicas que tencionam as relações entre as personagens é a estalagem da Minnie, localizada no meio do nada, durante uma nevasca, transcorridos cinco ou seis anos do fim da guerra.

Nesse espaço exíguo, sem saída, entre quatro paredes, encontram-se vários indivíduos, com destaque para oito deles, os odiados do título; nenhum será superior ao outro na (des)ordem das ações: John Ruth (um caçador de recompensas), Daisy Domergue (criminosa de ascendência francesa, capturada por Ruth), o major Marquis Warren (outro caçador de recompensas, ex-partícipe do exército do norte e detentor de uma carta que, supostamente, teria sido escrita para si por Abraham Lincoln), o xerife Chris Mannix (homem da lei que será empossado na cidade onde Ruth e Warren devem buscar suas recompensas e ex-partícipe do exército do sul/confederado), Oswald Mobray (um britânico que se diz carrasco), John Gage (que se identifica como vaqueiro), Bob (que se identifica como um mexicano que informa a quem chega que Minnie, a proprietária do lugar, está viajando, e ele está tomando conta) e Jody Domergue (que passa algum tempo escondido sob o assoalho da estalagem da Minnie, irmão de Daisy e líder do bando que a quer libertar). Mais do que indivíduos, eles são tipos sociais que, por vezes, representam papeis dentro da própria cena, como Oswald, Gage e Bob.

Ainda que a guerra tenha terminado, o ambiente onde as personagens se encontram concentra as animosidades não cessadas entre vencedores e vencidos na Guerra da Secessão. Aliás, de modo geral, o *ethos* violento estadunidense é robustecido, seja nas ocupações daqueles que se encontram na estalagem, seja nos diálogos que antecedem as mortes em curso. Em *Os oito odiados*, mulheres e homens que, aparentemente, não se conhecem tiveram seus caminhos (re)orientados por algo maior — e que não é Deus ou o destino, mas sim as relações de poder e seus meandros — que suas vontades, não cabendo o julgamento de suas ações.

A opção por deixar de lado o julgamento de suas personagens aproxima Tarantino, novamente, do teatro épico de Brecht, agora sob o caráter didático de sua obra. O que chamamos de "didaticidade" refere-se à possibilidade de esclarecimento do público sobre seu papel crítico e transformador, problematizando as ilusões colocadas em cena pelo teatro burguês. Segundo Rosenfeld (1985, p. 148):

> O que Brecht combate, ao combater a ilusão, é uma estética [que toma] a arte como redentora quase religiosa do homem atribulado pela tortura dos desejos, a arte como sedativo da vontade, como paliativo em face das dores do mundo, como recurso de evasão nirvânica e paraíso artificial.

Se pensarmos na filmografia de Tarantino como diretor, desde *Cães de aluguel* (1992) a tônica da violência tem (as)saltado o espectador de modo significativo, levando seus detratores a defender, ainda que inconscientemente, a arte como depurativa das pressões e das situações cotidianas, esperando que as instituições cumpram o seu papel como educadoras.[6]

[6] Não entraremos no mérito das discussões, pois, mais uma vez, não é esse nosso objetivo. Fazemos tão-somente uma referência às críticas do diretor estadunidense Spike Lee aos filmes *Jackie Brown* e *Django*

A nosso ver, o caráter didático do cinema épico em *Os oito odiados* manifesta-se em seu papel crítico e no combate à ilusão, o primeiro calcado nas relações inter-humanas estabelecidas na estalagem da Minnie, e o segundo exposto em um expediente do romance e que já foi utilizado por Tarantino em outras de suas películas: a disposição do enredo em capítulos, o que colabora para forma épica de suas produções.

Em *Os oito odiados*, temos seis capítulos, com os seguintes núcleos narrativos:

Última diligência para *Red Rock*: nele conhecemos Ruth, Daisy Domergue e Warren e o que os une.

Filho da mãe: o xerife Mannix é agregado ao grupo apresentado no primeiro capítulo, dentro da diligência.

A estalagem da Minnie: a hospedaria-taberna recebe os "oito odiados".

Domergue tem um segredo: Daisy acompanha o envenenamento de Ruth.

Os quatro passageiros: analepse/*flashback* com a chegada de Jody Domergue e seus homens à estalagem.

Homem negro, inferno branco: a morte dos irmãos Domergue e de seus homens; Warren e Mannix aguardam pela morte.

Os capítulos da película de Tarantino apresentam a natureza humana em constante transformação, frustrando as expectativas da assistência e demolindo seus juízos morais. Temos, por exemplo, o episódio ocorrido no terceiro capítulo em que o major Warren provoca o ex-general confederado Sanford Smithers, já idoso e sentado à beira da lareira na estalagem, por sua ação mortífera em uma batalha na qual executara com crueldade os soldados negros. A provocação tem como mote o possível assassínio, por Warren, do filho do ex-confederado, que antes disso teria feito com que ele andasse nu pela neve, além de obrigá-lo a lhe fazer uma felação.

O espectador, num primeiro momento, pode se ver tomado de compaixão, em face da atual situação de Smithers, idoso, derrotado, assim como o exército confederado, e sem o filho. Porém, antes das provocações sobre seu descendente, Warren deixara um revólver ao lado do ex-general, que ensandecido pelo que ouve, toma a arma para atirar no major. Mais rápido, este mata Smithers, o que acaba por se configurar como legítima defesa, numa referência ao direito que os negros exterminados não tiveram. Em face dessas circunstâncias, apresentam-se ao espectador outras possibilidades de interpretação crítica da cena.

Voltando à estrutura do filme em capítulos, ela é organizada em curvas dramáticas. No que se refere ao teatro épico de Brecht, segundo Rosenfeld (1985, p. 150), isso "[...] permite entrever, em cada cena [, em cada capítulo], a possibilidade de um comportamento diverso do adotado pelos personagens, de acordo com situações e condições diversas". Nesse ponto, vale recordar como Oswald, Gage e Bob se apresentam no terceiro capítulo e como eles são reconhecidos no quinto capítulo; eles representam papeis dentro da própria cena cinematográfica, conforme as necessidades postas pelas situações.

livre, ambos de Tarantino, e alvo de considerações quanto ao uso de expressões como *nigger* e às relações entre as personagens envolvidas nas tramas.

Por outro lado, findo o primeiro capítulo de *Os oito odiados*, o espectador não está preparado (salvo os aficionados do cinema de Tarantino) para a descontinuidade instaurada nos capítulos seguintes. O espectador está acostumado à ilusão de encadeamento linear que a edição tradicional projeta no cinema, frustrando-se quando se dá conta que essa não é a tônica do filme de Tarantino.

No teatro épico, a confluência das orientações de Brecht visava a um efeito que ele chamou de distanciamento, seja pela percepção de que o espectador está diante de *personas*/máscaras e de possibilidades de enredo e não da verdade/da realidade empírica, seja pela oportunidade de compreender que o mundo é dominado pela relatividade histórica e pela transformação e não por condições estabelecidas por Deus, pelo destino ou pelos donos do poder.

Essa quebra na forma dramática do teatro épico se manifesta em *Os oito odiados*, por exemplo, na voz em *off*, ou literariamente, na presença de um narrador onisciente durante: é o próprio Tarantino quem empresta sua voz a esse narrador. O uso desse recurso funciona de modo análogo ao pensado por Brecht para seu teatro: é preciso lembrar, de quando em quando, o espectador de que se trata de uma obra que representa algo. *Os oito odiados* não engana ninguém: ele é um filme que se presta a ser um filme e nada mais.

Sob a aparência de conclusão

Nosso interesse, neste texto, foi demonstrar que *Os oito odiados*, de Quentin Tarantino, pode ser reconhecido como cinema épico, tomando como modelo comparativo o teatro épico de Bertolt Brecht. Os apontamentos de Anatol Rosenfeld foram essenciais para a condução de nossa análise, continuando a ser neste tópico, posto que algumas das considerações do crítico teuto-brasileiro podem ser ajustadas como conclusão acerca do filme de Tarantino.

Ao longo do filme de Tarantino, não nos esquecemos de que somos espectadores e que as personagens em cena são seres fictícios, seja pela quebra da linearidade narrativa, propiciada pela divisão em capítulos, seja pela exacerbação de suas atitudes e de seus gestos em relação umas às outras. Pensemos, por exemplo, na violência com que Daisy é tratada por Ruth e depois pelos demais, e como ela é escarnecedora diante de toda a avalanche de socos e demais brutalizações, numa elaboração de personagem, ao modo do pastiche, referente às mocinhas indefesas e incrivelmente asseadas e bem vestidas de alguns dos filmes clássicos do faroeste estadunidense. Vale lembrar que a tradução para a língua portuguesa de *daisy* é "margarida", uma flor cuja aparência e cor, em geral branca, por vezes remete à delicadeza e à leveza, itinerários opostos ao de Daisy Domergue.

Ainda com relação a Daisy, se suas falas são escassas, sua presença é crucial para o desenvolvimento do enredo; sem ela não haveria filme. Afinal, o encontro na estalagem tem sua origem na captura dela por Ruth e na subsequente tentativa de tê-la de volta por seu bando. Na condição de espectadores, perguntamo-nos: quem, de fato, é líder do bando dos Domergues: Daisy ou Jody?

Em *Os oito odiados*, não há heróis como os tradicionalmente postos na cena clássica. Há sim sujeitos possíveis em meio a uma hierarquia em constante deslocamento,

seja socioeconômica, étnica, ética, seja cultural. Há homens como o major Warren, que carregam uma suposta carta do Presidente Abraham Lincoln, para que as portas das diligências se abram, pois eles sabem que se as aparências enganam, sobreviver sem elas não é possível, nem verossímil.

Referências Bibliográficas

BRECHT, Bertolt. Ascensão e queda da cidade de Mahagonny. In: ____. **Teatro Completo** Tradução: Marcos Roma Santa; Wira Selanski; Wolfgang Bader. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. v. 3.

JITRIK, Noé. Efecto. In: LÓPEZ, Silvana (Org.). **Transgenericidad:** ensayos críticos. Corrigidor: Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2015. pp. 23-41.

KAYSER, Wolfgang. A estrutura do gênero. In: ____. **Análise e interpretação da obra literária.** Tradução: Paulo Quintela. 7. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1985. pp. 367-431.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

SUASSUNA, Ariano. As artes de espetáculo. In: _____. **Iniciação à Estética**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004. pp. 343-349.

THE HATEFUL Eight. [OS OITO odiados]. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Richard N. Gladstein, Shannon McIntosh, Stacey Sher. Roteiro: Quentin Tarantino. Intérpretes: Bruce Dern, Demián Bichir, Jennifer Jason Leigh, Kurt Russell, Tim Roth, Samuel L. Jackson, Michael Madison, Walton Goggins, Channing Tatum, Quentin Tarantino (narrador/voz). [s.l]: 2015. 1 bobina cinematográfica (187 minutos), son., color., Cinemascope 70 mm.

Submetido em 15 de junho de 2017
Aceito em 19 de setembro de 2017b